



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Ney da Silva Junior

**Diálogos mitopoéticos: fantasia subcriativa, reencantamento e construção  
de mundos ficcionais em J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis e Arthur Machen**

São Gonçalo

2024

Ney da Silva Junior

**Diálogos mitopoéticos: fantasia subcriativa, reencantamento e construção de mundos  
ficcionais em J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis e Arthur Machen**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira

São Gonçalo

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

S586 Silva Junior, Ney da.  
TESE Diálogos mitopoéticos: fantasia subcriativa, reencantamento e construção de mundos ficcionais em J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis e Arthur Machen / Ney da Silva Junior. – 2024.  
168f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira.  
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Ficção fantástica - Crítica e interpretação - Teses. 2. Ficção - Crítica e interpretação - Teses. 3. Mitologia na literatura - Teses. I. Carreira, Shirley de Souza Gomes. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CRB7 – 5190 CDU 82.091

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Ney da Silva Junior

**Diálogos mitopoéticos: fantasia subcriativa, reencantamento e construção de mundos  
ficcionais em J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis e Arthur Machen**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 06 de setembro de 2024.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira (Orientadora)  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva  
Universidade Federal de Catalão

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Eloísa Porto Corrêa Allevato Braem  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

São Gonçalo

2024

## DEDICATÓRIA

À minha saudosa mãe, Hilda Rangel da Silva (*in memoriam*), que aprouve a Deus que atravessasse o rio da morte para as terras eternas em agosto de 2021. Ela foi a humilde financiadora de todo meu empreendimento acadêmico, e, sem sua ajuda, eu jamais começaria e terminaria a graduação.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo pela consciência de minha inteligência humilhada e, conseqüentemente, pela capacitação intelectual e imaginativa para escrever esta dissertação, destacando a Jesus Cristo em quem todos os tesouros da sabedoria e do conhecimento estão ocultos. *Soli Deo Gloria.*

Agradeço à minha esposa Kelly Quintanilha e à minha filha Alice Quintanilha por, vicariamente, terem escrito esta dissertação comigo com muito café, conversas, risadas, batidas na porta, jantares, leituras de contos de fadas, trabalhos dobrados sem o papai e muitas brincadeiras para aliviar o estresse. O amor mitopoético em minha imaginação foi aprofundado em minhas leituras em voz alta.

Agradeço à minha filha, Leticia Quintanilha, por ter vindo ao mundo exatamente quando me preparava para a defesa desta dissertação. Seu nascimento é uma prova de que a escrita de trabalhos acadêmicos não separa laços familiares, mas sim os aprofundam.

Agradeço ao Prof. Dr. Ricardo Teixeira, meu orientador dos tempos de graduação, que me ajudou a aprofundar meu amor pela literatura inglesa com suas aulas de Literatura em Língua Inglesa.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira, pela orientação e paciência durante a elaboração da minha dissertação de mestrado, e por ter me ajudado a controlar minha ansiedade poética durante a escrita acadêmica. Agradeço a ela também a indicação de Arthur Machen, um autor que tem me desafiado a complementar minha tese da literatura mitopeica e sua importância para a imaginação literária.

Agradeço a amizade literária de J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis, por compartilharem de uma visão de mundo tão real e perto de meu coração, pois, por meio de suas obras, mesmo depois de mortos, ainda falam.

Bem-aventurados os criadores de lendas  
com suas rimas das coisas que não podem  
ser encontradas no tempo registrado  
[...]Viram a morte e a derrota final,  
e ainda assim em desespero não recuaram,  
mas à vitória viraram a lira,  
seus corações inflamados com fogo legendário,  
iluminando o agora e a escuridão  
com a luz dos sóis  
ainda não vistos por homem algum.

*J.R.R. Tolkien*

## RESUMO

SILVA JUNIOR, Ney da. **Diálogos mitopoéticos**: fantasia subcriativa, reencantamento e construção de mundos ficcionais em J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis e Arthur Machen. 2024. 168f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) — Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2024.

No final do século XIX e início do século XX, o progresso científico tecnológico provocou um “desencantamento” do mundo que conduziu a sociedade moderna à secularização em diversas esferas da cultura humana. Na crítica literária, o efeito desta desmagificação foi perceptível principalmente na produção e apreciação de obras que eram miméticas da realidade e, conseqüentemente, na marginalização das histórias de fantasia como arte escapista diante de uma nova realidade histórica de responsabilidades científicas, políticas e sociais. Neste cenário, J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis foram autores que contribuíram para a ressurgência deste gênero literário no século XX, resistindo ao espírito do tempo através da *Mythopoeia* como liberdade subcriativa do autor, que, por meio da potência da imaginação, tem legitimidade para elaborar histórias em um microcosmo ficcional com suas leis próprias e consistência interna. Arthur Machen, autor de contos de horror na literatura decadentista do *fin de siècle*, também teve sua importância no desenvolvimento de mundos ficcionais que exploram histórias fantásticas de maneira intrusiva, considerando a atmosfera do mundo moderno em sua elaboração ficcional. O objetivo desta dissertação é analisar a imaginação mitopeica nas histórias dos universos ficcionais de “O grande retorno” e *O terror*, de Arthur Machen (2019, 2020), *O Hobbit*, de J.R. R. Tolkien (2019), e *As crônicas de Nárnia: A viagem do Peregrino da Alvorada*, de C. S. Lewis (2017), a fim de comprovar que, nas obras desses autores, ela é, ao mesmo tempo, uma crítica ao materialismo automatizador e um convite ao reencantamento do mundo por meio da imaginação literária. A análise será norteada pelas perspectivas teóricas dos autores nos ensaios: “Sobre histórias de fadas”, de Tolkien (2020), *Hieroglyphics*, de Machen (1926), e *Um experimento em crítica literária*, de Lewis (2019).

Palavras-chave: desencantamento; mundo; mythopoeia; imaginação; reencantamento.

## ABSTRACT

SILVA JUNIOR, Ney da. **Mythopoeic dialogues: subcreative fantasy, re-enchantment and construction of fictional worlds in J.R.R.Tolkien, C.S.Lewis and Arthur Machen.** 2024. 168f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2024.

At the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, scientific progress caused a “disenchantment” of the world that led modern society to secularization at many spheres of human culture. In literary criticism, the effect of this demagification was noticeable mainly in the production and appreciation of works that were mimetic of natural reality, and consequently, in the marginalization of fantasy stories as an escapist art in the face of a new historical reality of scientific, political and social responsibilities. In this scenario J. R. R. Tolkien and C. S. Lewis were authors that contributed to the resurgence of this literary genre in the 20th century, resisting the spirit of that time through *Mythopoeia* as the author's sub-creative liberty, which, through the power of imagination, has legitimacy to create stories in a fictional microcosm with its own laws and internal consistency. Arthur Machen, author of horror stories in fin de siècle decadent literature, also played an important role in the development of fictional worlds that explore fantastic stories in an intrusive way, considering the atmosphere of the modern world in their fictional elaboration. Even with particularities in their literary constructions, the three have in common the construction of stories that involve a *mythopoeic* quality of symbolic perception of reality, a critique of the materialist reductionism of the world and a romantic tradition that evokes a metaphysical experience that is able to propel the character/reader to a journey at the face of a supernatural reality that is in alterity with the natural world. The objective of this thesis is to analyze the mythopoeic imagination in the fictional universes of *The Great Return* and *The Terror*, by Arthur Machen (2019, 2020), *The Hobbit*, by J.R.R. Tolkien (2019), and *The Chronicles of Narnia* by C.S. Lewis (2017) in order to prove that, in the works of those authors, it is at the same time a critique of automating materialism and an invitation to re-enchant the world through literary imagination. The analysis will be guided by the theoretical perspectives of the authors in the essays *On Fairy Stories* by Tolkien, *Hieroglyphics* by Machen and *An Experiment in Literary Criticism* by Lewis.

Keywords: disenchantment; world; mythopoeia; imagination; re-enchantment.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 <b>DIÁLOGOS MITOPOÉTICOS: A IMAGINAÇÃO FANTÁSTICA EM TOLKIEN, LEWIS E MACHEN</b> .....	14
1.1 <i>Faërie contra mundum: o mito do progresso e o desencantamento do mundo</i> .....	15
1.2 <b>Notas românticas em Tolkien e Lewis: infância, imaginação e amizade literária</b> .....	23
1.3 <i>Sehnsucht e a Flor Azul: a dialética do desejo inconsolável</i> .....	32
1.4 <b>Poesia em prosa: literatura, maravilhamento e o anseio pelo desconhecido em Machen</b> .....	37
2 <b>MYTHOPOEIA EM J. R. R. TOLKIEN E C. S. LEWIS: FANTASIA SUBCRIATIVA E A CRIAÇÃO DE MUNDOS FICCIONAIS</b> .....	48
2.1 <i>Mythopoeia e subcriação: os princípios de feéria na literatura de Tolkien</i> .....	49
2.1.1 <u>Mythopoeia na história do mundo secundário: estrutura da fantasia literária ..</u>	55
2.1.2 <u>Mythopoeia na história do mundo primário: valor estético e a teleologia da arte literária na relação entre o mundo e o leitor</u> .....	64
2.2 <i>As crônicas de Nárnia: a jornada do leitor moderno em um mundo mitopoético</i> .....	74
2.3 <i>O Hobbit: a jornada do herói comum em um mundo de histórias</i> .....	
3 <b>MYTHOPOEIA EM ARTHUR MACHEN: FANTASIA INTRUSIVA E A POÉTICA DO SAGRADO</b> .....	106
3.1 <i>Holy terror e Holy Awe: o êxtase como essência literária</i> .....	107
3.2 <i>Mysterium Tremendum et Fascinans: a qualidade mitopeica e o aspecto do numinoso na obra de Machen</i> .....	114
3.2.1 <u>“O grande retorno”: Holy Awe e o sagrado como poética de reencantamento beatífico</u> .....	118
3.2.2 <u>O terror: Holy Terror e o sagrado como poética de terror metafísico</u> .....	128

3.3	<b>Diálogos mitopoéticos: a confabulação de Machen com Tolkien e Lewis .....</b>	140
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	158
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	164

## INTRODUÇÃO

Desde a infância, eu me senti atraído pelo contato com a natureza, e essa atração, em grande parte, deveu-se a uma sensação inexplicável de que poderia existir algo além do mundo empírico. O acesso aos jogos de videogame com uma estética medieval e aos filmes que envolviam mitologia, fantasia e aventura foi, certamente, responsável pelo meu interesse posterior pela obra de Clive Staples Lewis (C. S. Lewis, 1898-1963), que me cativou por descrever mundos ficcionais que evocavam as sensações outrora experimentadas. Não demoraria muito para que eu desbravasse a terra dos *hobbits*, de John Ronald Reul Tolkien (J. R. R. Tolkien, 1892-1973).

À época da graduação, quando desenvolvia meu trabalho de conclusão de curso, comecei a pesquisar a conexão entre razão e imaginação e a importância da literatura mitopoética como reencantamento do mundo. Essa pesquisa evoluiu até o mestrado, onde passei a investigar o processo de criação de um mundo ficcional fantástico considerando as perspectivas teóricas de Tolkien e Lewis. A Prof<sup>a</sup>. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira apresentou-me a obra de Arthur Llewellyn Jones (Arthur Machen, 1863-1947) e, como um desafio acadêmico, instigou-me a investigar a possibilidade de um diálogo entre ele, Tolkien e Lewis, tendo como foco a subcriação de mundos imaginativos.

J. R. R. Tolkien, escritor, professor universitário em Oxford e romancista britânico, e C. S. Lewis, escritor irlandês e mestre em literatura inglesa medieval e renascentista pela universidade de Cambridge, autores, respectivamente, das obras *O Hobbit* (1937) e *As crônicas de Nárnia* (1950-1955), foram dois intelectuais que contribuíram muito para a reconfiguração da fantasia no contexto da crítica literária do século XX. Responsáveis por criar mundos ficcionais que dialogam simbolicamente com a realidade por meio de personagens e circunstâncias que não existem no mundo real, suas produções culturais possuem uma qualidade estética peculiar que incorpora na estrutura literária uma narrativa entremeada com uma realidade última transcendental da qual se desdobram variados gêneros literários: poesia épica, romances, ficção científica e, principalmente, a fantasia.

Semelhantemente, Arthur Machen, autor galês conhecido principalmente por seus contos de horror na literatura decadentista do *fin de siècle*, foi um escritor prolífico e capaz de manejar diferentes estilos e propostas literárias ao longo de uma carreira de meio século. Sua produção literária, dividida em duas fases, distingue-se por apresentar um mundo ficcional que explora, dentro de suas fronteiras, uma percepção metafísica que compreende uma

realidade transcendental em paralelo com o mundo natural. A escrita de Machen, marcada pela técnica de justaposição, contrasta a realidade humana cotidiana com a experiência espiritual extática, ao introduzir personagens que, quando confrontados com o maravilhoso e o sublime, anseiam por investigar o desconhecido e o mistério das coisas.

Esses três escritores estão incontestavelmente vinculados à literatura imaginativa e a especificidade de suas escritas pode sugerir que esse é o único elo entre eles, principalmente, se considerarmos apenas a primeira fase da obra de Machen (1890-95), que inclui *The Great God Pan* (1894) e *The Three Impostors* (1895). Entretanto, a segunda fase, mais especificamente o conjunto de narrativas produzidas por Machen no período da Primeira Guerra Mundial, levou-nos à indagação acerca de um possível diálogo entre os três autores, tomando por base o caráter mitopeico dessas narrativas, que ocorre a partir de dois vieses: 1. por intermédio do elemento da fantasia e da linguagem simbólica e 2. por meio de uma experiência metafísica<sup>1</sup> que promove um anseio que não pode ser satisfeito nesta vida, cuja força é capaz de impulsionar personagens e leitor para uma jornada em um mundo sobrenatural que está em alteridade com o mundo natural.

O objetivo desta dissertação é analisar a imaginação mitopeica nos universos ficcionais de “O grande retorno” e *O terror*, de Arthur Machen, *O Hobbit*, de J. R. R. Tolkien, e *As crônicas de Nárnia: A viagem do Peregrino da Alvorada*, de C. S. Lewis, a fim de comprovar que, nas obras desses autores, ela é, ao mesmo tempo, uma crítica ao materialismo automatizador e um convite ao reencantamento do mundo.

No final do século XIX e início do século XX, o progresso científico acelerado e o avanço tecnológico provocaram um “desencantamento” do mundo que conduziu a cultura moderna à secularização de diversas esferas da sociedade. Na crítica literária, o efeito desta desmagificação foi perceptível tanto na produção quanto na apreciação de obras que mimetizavam a realidade, a vida cotidiana, marginalizando a fantasia como um gênero literário escapista diante de um novo panorama científico e social.

Nesse cenário, Machen, Tolkien e Lewis continuaram a trabalhar na criação de mundos ficcionais onde a dessemelhança com a realidade não era demérito, mas, sim, sua maior qualidade. Na época de um racionalismo exacerbado, Tolkien e Lewis reafirmaram

---

<sup>1</sup> Lewis denominou essa experiência metafísica de *Sehnsucht*, um substantivo alemão de difícil tradução na língua portuguesa que aponta para uma experiência de “anseio” ou “desejo” que nenhuma experiência nesta vida poderá satisfazer, sendo ela muitas das vezes confundida com o sentimento de nostalgia ou saudade de algum tempo do passado. Machen define este tipo de experiência como “descontentamento divino”, uma espécie de “êxtase” ou anseio pelo desconhecido que está presente tanto na natureza quanto na literatura. A definição mais plena do termo será abordada nos capítulos 1 e 3 desta dissertação.

uma tradição literária em que não havia divórcio entre a faculdade da imaginação e a razão e, resistindo ao espírito do tempo, defenderam o mundo fantástico literário imersivo como um microcosmo ficcional legítimo, com suas leis próprias e consistência interna, que não teria por obrigação seguir o fluxo da natureza empírica. Machen ratificou esta legitimidade ao elaborar mundos ficcionais cujas histórias fantásticas irrompem no mundo moderno como seu pano de fundo. A par das especificidades, os três autores compartilham do pressuposto de que a literatura fantástica possui uma potencialidade de singularizar objetos, ações e vivências humanas que se tornaram triviais para o leitor. Eles comungam do princípio mitopoético de que a literatura imaginativa, ao aprofundar tanto as maravilhas quanto os terrores do mundo, possibilita o leitor a uma nova percepção de realidade a partir de imagens, arquétipos e símbolos extraídos da experiência literária.

Para atingir o objetivo proposto, esta dissertação se divide em três capítulos. O primeiro capítulo introduz o cenário espaço temporal onde Tolkien, Lewis e Machen viveram, ampliando o contexto histórico do “mundo” cultural no *fin de siècle* e início do século XX ao apresentar os desafios promovidos pelo avanço do secularismo, seus impactos na sociedade e na literatura, e, conseqüentemente, sua promoção de “desencantamento” do mundo. Em seguida, discute-se também o “microcosmo” literário dos autores, o modo como a tríade natureza, imaginação e literatura esteve presente em suas formações literárias desde a infância e como o desejo de *Sehnsucht*, o anseio pelo desconhecido e o maravilhamento são características fundamentais na vida e obra desses autores.

O segundo capítulo aborda o conceito de *Mythopoeia* por meio do diálogo teórico literário entre Tolkien e Lewis, delimitando e definindo a poética subcriacional de Tolkien como uma literatura fantástica que não tem por obrigação seguir o fluxo da natureza. Discute, também, o impacto e a influência teológica e literária de Tolkien em Lewis, a importância da tradição literária e sua influência na *Mythopoesis* de Tolkien, a relevância da relação dialógica entre razão e imaginação para a construção de um mundo secundário fantástico, o modo estrutural de construção e modelagem deste mundo pela fantasia e a teleologia da arte literária fantástica na relação entre o mundo e o leitor. O capítulo se encerra considerando os conceitos de Recuperação, Escape e Eucatástrofe, propostos por Tolkien e confirmados por Lewis, investigando suas implicações nas obras *O Hobbit* e *As crônicas de Nárnia – A viagem do Peregrino da Alvorada*.

O terceiro capítulo delimita o conceito de *Mythopoesis* em um recorte mais específico na obra de Machen, pontuando similaridades e diferenças com a fantasia de Tolkien e Lewis. Primeiramente, o capítulo investiga a teoria literária de Machen através das particularidades

de sua poética do sagrado em conjunção com a experiência de êxtase místico. Em seguida, aplica-se o conceito de qualidade mitopoica de C. S. Lewis como ponto de contato entre os autores, estabelecendo a fantasia e a experiência numinosa<sup>2</sup> como elementos dialógicos entre as narrativas. Analisam-se, a seguir, os universos ficcionais de “O grande retorno” e *O terror*, identificando como se instaura a tríade anseio-jornada-reencantamento, a irrupção do fantástico e o aspecto do numinoso. Por fim, encerra-se o capítulo com uma análise do diálogo entre os autores, focalizando os aspectos mitopoéticos em comum: a numinosidade, as representações simbólicas, o terror como elemento fantástico, a questão do desejo e da jornada e a singularidade de reencantamento do mundo.

O intuito das análises é mostrar que, mesmo com particularidades nas construções de seus mundos ficcionais, Tolkien, Lewis e Machen têm uma linguagem mitopoética em comum, delineada por uma crítica ao reducionismo materialista do mundo e da fantasia literária como reflexão, recuperação e reencantamento do mundo na experiência do leitor empírico. Os três autores pertenceram a uma rica tradição que permaneceu viva e estável diante das transformações intelectuais, literárias e espirituais em um século em que todas as bases da metafísica estavam sendo questionadas. A análise será norteadas pelas perspectivas teóricas dos autores nos ensaios *Sobre histórias de fadas*, de Tolkien, *Hieroglyphics*, de Machen e *Um experimento em crítica literária*, de Lewis.

---

<sup>2</sup> Popularizada pelos estudos do teólogo alemão Rudolf Otto, a experiência numinosa envolve um senso de alteridade em relação a um “Outro” que se coloca como totalmente distinto em relação à humanidade, algo de outro mundo que é tanto inalcançável quanto aterrador. Entretanto, esta qualidade do “Outro” e sua alteridade misteriosa também fascina e atrai, gerando um sentimento ambíguo naquele que a experimenta.

## 1 DIÁLOGOS MITOPOÉTICOS: A IMAGINAÇÃO FANTÁSTICA EM TOLKIEN, LEWIS E MACHEN

Todas as verdades profundas que foram reveladas ao homem chegaram a ele sob o disfarce de mitos e símbolos.<sup>3</sup>

*Arthur Machen*

A literatura dialoga com a vida (Ryken, 2021). Em outras palavras, sua matéria é apresentar da maneira mais concreta possível a experiência humana universal. Por não ter como objetivo fundamental a transmissão de fatos e informações proposicionais, sua natureza se contrasta com a escrita expositiva, pois ela existe para nos fazer compartilhar uma série de experiências ao apelar à nossa capacidade de elaborar e perceber imagens. Por sua característica universal, a literatura expressa não somente a individualidade e os particulares dos indivíduos, mas também as experiências que todas as pessoas parecem compartilhar independentemente de seu tempo e lugar no mundo. Portanto, por ela, olhamos para enxergar além e através do microcosmo em que vivemos (Ryken, 2021).

Desde a poética de Aristóteles, a mimese sempre foi o pressuposto básico para a compreensão da relação entre literatura e realidade, arte e vida. Questionada no século XX, quando a teoria literária passou a defender a autonomia do texto em relação à realidade, a mimese foi sendo substituída pela “tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação” (Compagnon, 1999, p.97). A literatura, que outrora falava do mundo, fechou-se como uma mônada, enclausurada em si mesma na estrutura das formas. Ao longo dos anos, essa imanentização estruturalista seria logo questionada por outra interpretação. A hermenêutica da suspeita abriria a mônada para a primazia do leitor, onde a subjetividade e a liberdade interpretativa deslocariam a estrutura dos textos, suplantando assim o primado da forma. O texto agora não mais seria o espelho de si, mas do leitor, onde este, vendo sua própria imagem refletida pelas palavras, projetaria seus desejos, preconceitos.

Entretanto, como diz Antoine Compagnon, “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas

---

<sup>3</sup> O texto em língua estrangeira é: “*All the profound verities which have been revealed to man have come to him under the guise of myths and symbols*”.

faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem” (Compagnon, 1999, p.127). Por esta razão, a relação entre autor, texto, leitor e mundo, nos oferecem interessantes *insights* da experiência humana, que ocorrem não apenas no mundo dos livros, mas também no grande teatro da vida. Como argumenta Leland Ryken em seu artigo *Em Defesa da Ficção*,

o tema da literatura é a vida, e os melhores escritores oferecem um retrato da experiência humana que nos desperta para o mundo real. A ficção conta a verdade de maneira que a não-ficção não poderia, mesmo que deleite nossa sensibilidade estética no processo. Ler ficção pode ser uma forma de recreação, mas é a do tipo que expande a alma e que nos prepara para reentrar na realidade (Ryken, 2021, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Se a ficção pode abordar, por meio de particularidades, diversas experiências humanas universais, seria possível a literatura falar do mundo se sua construção imagética for dessemelhante da vida? Nos períodos históricos em que Tolkien, Lewis e Machen viveram foi construída uma metanarrativa que invisibilizou obras literárias que não representassem uma observação empírica da realidade, acelerando o fenômeno de “desencantamento” do mundo, que promoveu cada vez mais a marginalização temporária da fantasia e dos mitos no gosto e apreciação da crítica.

### 1.1 *Faërie* contra mundum: o mito do progresso e o desencantamento do mundo

Contar histórias foi e é uma maneira singular que os seres humanos criaram para buscar entender o mundo que os cerca. Parece haver um anseio natural que nos impulsiona a criar narrativas que dão sentido à realidade, uma experiência antropológica que impulsiona a criação de mundos ficcionais que dialogam com o mundo real à medida que este se apresenta diante de nós. No amplo universo dessas histórias, mitos e fantasia sempre foram centrais para a compreensão da realidade. Entretanto, na modernidade, principalmente depois do Iluminismo e da Revolução Francesa, as novas descobertas tecnológicas e científicas foram alterando o nível de importância dessas narrativas. As ideias positivistas e a lei dos Três

---

<sup>4</sup> O texto em língua estrangeira é: “*The subject of literature is life, and the best writers offer a portrait of human experience that awakens us to the real world. Fiction tells the truth in ways nonfiction never could, even as it delights our aesthetic sensibilities in the process. Reading fiction may be a form of recreation, but it is the kind that expands the soul and prepares us to reenter reality*”.

Estados de Auguste Comte<sup>5</sup> provocaram uma mudança sistêmica no cenário cultural. O pressuposto de que a verdade só é acessível pelo método científico de observação e teste desconsiderou todos os outros tipos de conhecimentos que não podiam ser validados pelo mesmo método, pois a sociedade, por meio de seus estágios e avanços, chegava à “etapa superior da evolução do intelecto, da inteligência e do espírito humano” (Cancian, 2021, p.8). Como consequência, o ser humano parecia não precisar mais da religião, da intuição e dos mitos diante do alvorecer do desenvolvimento científico.

Ironicamente, como o homem não pode viver sem uma narrativa que dê sentido à sua existência, um novo mito surgiu em substituição aos antigos, ganhando contornos desde o Iluminismo até sua maturação completa no início do século XX. De acordo com Loconte (2020), o mito do progresso<sup>6</sup> trouxe uma nova história que parecia congrega a cultura ocidental em um novo *Zeitgeist*, surgindo para encantar, principalmente, o coração dos intelectuais ao afirmar de que a humanidade estava “marchando inexoravelmente para o futuro [...] amadurecendo, evoluindo, avançando” (Loconte, 2020, p.22).

Neste paradigma evolucionista, o mito trouxe abalos significativos não somente para a religião institucionalizada, mas também para a crítica literária, convertendo a teologia em “fantasia” e a fantasia em “teologia”. Para exemplificar seu impacto na esfera literária será necessária uma digressão histórica. Ao longo da era clássica e medieval, elementos sobrenaturais e maravilhosos sempre fizeram parte do universo ficcional da cultura mundial. Boa parte da fantasia e dos contos de fadas não foram produzidos tendo em vista o público

---

<sup>5</sup> Auguste Comte, filósofo e teórico social, foi o primeiro intelectual a cunhar o termo “sociologia” e a desenvolver as primeiras teorias sociais mais consistentes da contemporaneidade, sendo o idealizador da corrente positivista. Em sua proposta teórica chamada de “Lei dos Três Estados”, Comte propôs uma explicação teórica que buscou sintetizar o avanço da sociedade ao afirmar que as capacidades cognitivas do intelecto humano ao longo da história evoluem a partir de três estágios sequenciais: teológico, metafísico e positivo. Segundo ele, “o estágio teológico explica os fenômenos da realidade pelas ações de entidades místicas personificadas em seres e objetos da natureza e divindades para compreender as causas e finalidades dos fenômenos. O estágio metafísico explica os fenômenos da realidade pela ação de forças ocultas da natureza e entidades abstratas para compreender a essência intrínseca dos fenômenos. No estado positivo predomina a racionalidade e as análises dos fenômenos da realidade física ou social estão baseadas em observações, comparações e experimentos” (Cancian, 2021, p.8).

<sup>6</sup> A expressão mito do progresso foi cunhada pelo PhD em História pela Universidade de Londres, Joseph Loconte, para descrever a cosmovisão mais abrangente sustentada no início do século XX o qual pode ter contribuído para a Primeira Guerra Mundial. Naquele contexto, a crença no progresso afirmava que “a civilização Ocidental marchava inexoravelmente para o futuro” e que “o ocidente em breve dispensaria completamente a guerra e o remanescente de uma época primitiva e não iluminada” (Loconte, 2020, p.22). Nesta dissertação, a palavra mito será distinguida em duas ocasiões: a) quando relacionada ao mito do progresso, ela significará apenas uma narrativa ou história baseada numa cosmovisão materialista ou naturalista; b) quando relacionado a Tolkien, Lewis, Machen e à literatura como percepção simbólica da realidade. Para esta última, as palavras mitopeica, *Mythopoeia*, *Mythopoesis*, Feéria, Fadas ou *Faërie* serão sinônimas para exemplificar as mesmas histórias que apontam para “além das muralhas deste mundo”. Mais detalhes serão apresentados no capítulo 2 desta dissertação.

infantil e, sim, adultos de todas as classes sociais, uma predileção humana encontrada em quase todas as culturas (Lewis, 2019). No advento do Romantismo inglês, o gênero manteve seu florescimento literário, talvez alcançando seu auge por causa da diversidade de artistas e escritores que valorizavam a natureza e a temática do sobrenatural, elementos de resistência em uma época em que a cosmovisão sobrenaturalista perdia força diante do avanço do racionalismo materialista. “Reagindo contra a ênfase neoclássica no racionalismo, clareza de pensamento e formalidade, os românticos eram fascinados pelo exótico, pelo misterioso e pelo oculto” (Deschamps, 2008, p.136, tradução nossa)<sup>7</sup>, e eram profundamente críticos em relação ao materialismo filosófico acoplado nas ciências naturais. Os poetas logo perceberam que a redução da realidade a uma máquina impessoal e racional era uma cosmovisão incompatível não apenas com a religião e os ideais morais, mas também com a criatividade que justificasse a arte. Esse ponto de vista colocava em xeque a genuína experiência humana de liberdade e beleza, pois, afinal, como estas poderiam ser afirmadas se a ciência natural concebia o universo e sua complexidade “como um sistema racional, similar a uma máquina, controlado perfeitamente por leis internas” (Deschamps, 2008, p.135, tradução nossa)?<sup>8</sup>

Percebendo que a ciência experimental, sem os outros campos epistemológicos, não seria suficiente para oferecer sozinha uma exaustiva explicação da complexidade da existência, os românticos propuseram limites para a ciência mecanicista como única fonte de conhecimento válido. Embora importante para investigar as dimensões da vida e do mundo físico, para eles, esse tipo de ciência não era a única fonte possível para a compreensão da realidade. Dessa forma, eles trouxeram temporariamente uma vindicação das artes e das ciências humanas como fonte válida de conhecimento genuíno, mesmo que estas não estivessem sujeitas a testes de laboratório, conservando assim “algum território cognitivo a coisas que não são redutíveis ao materialismo científico, rejeitando a filosofia do materialismo em favor da filosofia do idealismo, que diz que a Realidade suprema não é material, mas mental ou espiritual” (Pearcey, 2012, p.114). Nessa reação proposital, a literatura imaginativa acabou eclodindo novamente como uma poética de resistência, pois falar sobre o mundo não era apenas falar em preceitos racionais e abstratos, e a imaginação, como potência importante da faculdade humana, também poderia dar concretude aos mistérios e a beleza do mundo empírico. Apesar dessa reação romântica, a influência não perdurou. Ela percorreu a era

---

<sup>7</sup> O texto em língua estrangeira é: “*Reacting Against the neoclassical overemphasis on rationalism, clarity of thought, and formality, Romantics were fascinated by the exotic, the weird, and the occult*”.

<sup>8</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *as a rational system similar to a machine, perfectly controlled by internal laws*”.

vitoriana até o advento do modernismo inglês, sempre sob a sombra do alvorecer do novo mito, que tomou sua forma mais plena no final do século XIX e início do XX, quando “os pensadores e escritores que ensinaram a geração de J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis estavam certos sobre qual direção a humanidade seguia” (Loconte, 2020, p.22).

O mito do progresso não trouxe apenas transformações no paradigma literário. Por meio da Revolução Industrial e do racionalismo, ele foi tornando viável a confiança no progresso humano e, em conjunção com as novas descobertas tecnológicas na virada do século XX, ele propulsionou o ideal de uma sociedade autoconfiante diante da promessa utópica de um progresso arrebatador e linear que logo seria desmantelado pela Primeira Guerra Mundial. Um exemplo deste otimismo comunal pode ser observado no anuário da paz de 1914, registro irônico que demonstra com maior exatidão o espírito daquela geração antes do advento da Grande Guerra de 1914-1918:

Paz, o infante do século XIX, é a forte juventude do século XX; pois a guerra, produto do medo e da anarquia, desfalece *sob o crescimento e a pressão persistente da organização mundial, da economia, da necessidade, da relação humana. Tal mudança de espírito, esse senso social, esse novo aspecto da vida mundial é o tom dominante, o Zeitgeist* desta era (Gilbert *apud* Loconte, 2020, p.24, grifo nosso).

Inquestionável, o “tom dominante” do novo mito era retroalimentado pelo ritmo constante de bem-estar social produzido pelas transformações tecnológicas na Europa. Segundo Loconte, os princípios da ciência foram melhorando a vida de pessoas comuns, produzindo uma melhor “condição de vida e higiene, permitindo novos avanços na medicina e no tratamento de doenças. As novas tecnologias, a explosão do crescimento das cidades e a produtividade da indústria – todas estas forças mudaram a natureza física da vida europeia” (Loconte, 2020, p.25). Como consequência, esta modernização foi transmutando a Inglaterra rural, moldando cidades de uma era pré-mecânica para regiões plenamente urbanizadas. Transportes ferroviários, indústria têxtil, minas de carvão e ferro, todos instrumentos e símbolos de uma industrialização caótica, mudaram o cenário rural inglês e sua natureza arbórea, uma transformação radical da qual Tolkien não deixou de notar, principalmente quando observou a industrialização dos locais preferidos de infância em Birmingham na West Midlands: “Quão real, quão impressionantemente viva é uma chaminé de fábrica comparada a um olmo: pobre coisa obsoleta, sonho insubstancial de um escapista!” (Tolkien, 2020, p.70).

Deslocando esse passado pré-industrial, o mito do progresso foi abrindo caminho para um novo tempo cientificista, trazendo implicações também para outras áreas do conhecimento humano. De acordo com o historiador Max Hastings, “de 1900 a 1914, avanços tecnológicos,

sociais e políticos alastraram-se pela Europa e pelos Estados Unidos numa escala nunca vista em qualquer outro período [...] um piscar de olhos da experiência humana” (Hastings *apud* Loconte, 2020, p.29). Em apenas uma década, a começar em 1900,

Charles Seeberger inventa a primeira escada rolante. [...] Em 1902, aparece o primeiro ar-condicionado, o detector de mentiras [...] Em 1903, os irmãos Wright testam com sucesso o primeiro avião com tripulação e motor a gasolina. [...] Em 1905, Albert Einstein choca a comunidade científica com sua teoria da relatividade. O Sonar é desenvolvido em 1906, e o primeiro hospital com ar condicionado aparece em Boston. Em 1907, a fotografia colorida é inventada. Em 1908, Henry Ford produz 10.660 automóveis [...], tornando os carros acessíveis para um maior número de pessoas. [...] Em 1910, Thomas Edison revela o primeiro filme cinematográfico falado, enquanto a física Marie Curie isolava com sucesso o rádio, um feito que faria dela a primeira mulher a receber o Prêmio Nobel. *Todo esse progresso autogerado, esse domínio da natureza, estava ocorrendo sem a ajuda da religião*” (Loconte, 2020, p.30, grifo nosso).

Com todos esses benefícios, não demorou muito para que a teleologia do novo mito começasse a se materializar em uma “imanentização do escathon”<sup>9</sup>, expressada na tentativa humana de buscar o estágio final de sua história no mundo material e imanente. Como explica Loconte, foi neste período que “muitos começaram a imaginar se os mesmos princípios científicos que transformaram drasticamente o mundo material poderiam ser usados para aperfeiçoar o seu mais importante habitante: a espécie humana” (Loconte, 2020, p.30). Como novos sacerdotes da evolução da raça, cientistas e pensadores sociais foram responsáveis por ditar a nova *Weltanschauung*<sup>10</sup> para a elite intelectual, e esta traduziria para o senso comum a nova maneira de observação da natureza humana e do mundo à volta. Charles Darwin e sua teoria da evolução das espécies parecia corroborar cientificamente esse progresso através da seleção natural e variações fortuitas, e sua doutrina da sobrevivência do mais apto se estendeu para as ciências humanas a partir de Herbert Spencer, teórico social britânico que

<sup>9</sup> Imanentização do *escathon* é um termo desenvolvido pelo filósofo Eric Voegelin para exemplificar um dos processos de secularização do ocidente. Na cosmovisão cristã, escatologia significa a doutrina das últimas coisas, e, segundo o pensamento de Voegelin, ao tentar desdivinizar o reino espiritual judaico/cristão na realização de uma utopia secular, as ideologias modernas imanentizam na história seus processos redentivos e significativos. Esse processo de imanentização radical começou a partir do século XVIII, período em que é mais evidente a imanentização da história na esfera intramundana. Essa segunda fase de imanentização é chamada por Voegelin de “secularização” (*apud* Teixeira; Fronsoze, 2022, p.216), processo em que “se exclui o reino final extramundano (o *shabbat* eterno e o além) para um “estado terreno de uma humanidade acabada” (Voegelin, *apud* Teixeira; Fronsoze, 2022, p.216).

<sup>10</sup> *Weltanschauung* é um termo alemão, que significa cosmovisão, visão de mundo ou mundivivência, que traduz um conjunto de valores, impressões, e concepções pré-teóricas de uma pessoa ou de uma sociedade. Por ela, “aplicamos ou adequamos todas as coisas em que cremos, interpretamos e julgamos como realidade. São os óculos corretos ou incorretos que permitem a capacidade de observar o mundo nitidamente” (Nickel; Duck, 2020, p.03). Na visão do teólogo James Sire, o termo envolve um compromisso de mente e alma “que procedem os pensamentos e ações pessoais. Cosmovisão é expressa em uma história ou conjunto de pressupostos, em que as suposições que podem ser verdadeiras, de forma consciente ou não, são fundamentos sobre o qual vivemos” (Sire *apud* Nickel; Duck, 2020, p.11).

reinterpretou sua teoria a partir de um longo processo de adaptação e autoaperfeiçoamento da humanidade. Segundo ele, “*a crença na perfeição humana equivale à crença de que, em virtude desse processo, o homem finalmente se tornará completamente adaptado ao seu modo de vida*” (Loconte, 2020, p.30, grifo nosso). Francis Galton, primo de Darwin, começava a investigar a possibilidade de aplicação do método científico como ferramenta da ciência evolucionária. Falando aos intelectuais de Londres em 1909, ele afirmou que todo esforço deveria ser empreendido para a promoção de uma “nova ciência”, a eugenia (os “bem-nascidos”), afirmando que

[...] Se a vigésima parte dos custos e esforços, que é gasta com a melhoria da raça de cavalos e gatos, fosse gasto com medidas para a melhoria da raça humana, *que universo de gênios nós poderíamos criar*. [...] *Podemos introduzir profetas e sumos sacerdotes da civilização deste mundo*, assim como podemos propagar idiotas ao cruzar pessoas débeis (Blom, 2008, p.339 *apud* Loconte, 2020, p.33, grifo nosso).

Essa perspectiva contribuiu significativamente para o afastamento da religião institucionalizada e tradicional da esfera pública e teórica. Entretanto, o que o mito do progresso não conseguiu suplantar foi o aspecto religioso intrínseco no homem, seu *sensus divinitatis*, pelo menos se analisarmos este conceito na visão teórica do filósofo holandês Herman Dooyeweerd. Segundo ele, a experiência do transcendente vai além do comportamento litúrgico que se desenvolve no templo sagrado, pois religião, afirma Dooyeweerd, é “o impulso inato do eu humano para direcionar-se rumo à verdadeira, ou uma simulada, origem absoluta de toda a diversidade temporal do sentido” (Dooyeweerd, 1967, p. 57). Como explica Juliana Dias em seu artigo “Conceito de religião e dos motivos-base religiosos da teoria de Herman Dooyeweerd”,

toda realidade temporal é dependente, de modo que só podemos compreender o sentido de algo na sua relação com as demais coisas existentes no cosmos. Porém, como tudo aqui é significado, é necessário que haja uma origem última, absoluta e incondicionada, que confere significado a todo horizonte da experiência temporal. [...] *Religião é, portanto, o impulso inerente a todo ser humano em direção à essa origem última de significado da realidade temporal e é nessa relação religiosa que o ego humano encontra unidade e significado*. [...] Ao buscar encontrar significado em si e nas coisas ao seu redor, o pensador pode reconhecer essa relação transcendente ou ele irá necessariamente “divinizar”, conferir status de absoluto, a algum aspecto da realidade criada. Isso é o que Dooyeweerd chama de absolutização e idolatria (Dias, 2019, grifo nosso).

Se, como afirma Dooyeweerd, a visão da totalidade da realidade não é possível à parte de uma visão de origem, não seria possível, portanto, que o mito do progresso destruísse o *sensus divinitatis* humano através de um processo de secularização. O que ele fez foi simular

o impulso inato do eu-humano, transferindo-o da esfera metafísica para material, imanentizando o sentimento religioso para uma nova narrativa. Fora da transcendência, o impulso fez o homem absolutizar a matéria, a razão e o progresso, colocando um sufixo (ismo) em cada um destes vocábulos como marca definitiva de um sistema que interligava unidade e propósito no mesmo ato de divinização de alguns aspectos legítimos da realidade temporal. Assim, para aquela geração, explica Loconte, o mito do progresso não se tornou “apenas uma história entre outras. Era *a história*, a metanarrativa de todas as histórias sobre nossa vida mortal, uma explicação compreensiva do significado da existência humana” (Loconte, 2020, p.31, grifo nosso). Até mesmo C. S. Lewis sentiu seu poder de impacto quando mais tarde relembrou suas premissas:

*Cresci acreditando no Mito e sinto ainda sua quase perfeita grandeza. [...] Para aqueles criados no Mito nada parecia mais normal, mais natural, mais plausível do que o caos que deveria se transformar em ordem, morte em vida, ignorância em conhecimento. Essa é a história do mundo mais motivadora e satisfatória já imaginada* (Lewis, 2020, p.29 *apud* Loconte, 2020, p.32, grifo nosso).

A consequência óbvia dessa imanência foi a mudança de percepção quanto ao mundo empírico. Se outrora havia um fascínio diante dos mistérios da natureza pelos românticos, no início do século XX, com o avanço do mito moderno, seria inevitável a aceleração do processo daquilo que Max Weber chamou de “desencantamento do mundo”<sup>11</sup>, a saber, a desmagificação do cosmo e a perda de encanto e fascínio diante de um mundo mecanizado e cientificamente explorado. Segundo Mateus Campos Cardoso, em seu artigo “O desencantamento do mundo segundo Max Weber”, ao analisar a conjuntura moderna, o sociólogo argumenta que

[...] a racionalização existente nas sociedades modernas recebeu grande influência do contexto metafísico-religioso, que para ele seria o ponto de partida da humanidade. Mas, com o desencantamento do mundo, a vida, a natureza passam a ser vistas como passíveis de domínio, pois, nelas não há nada mais de sagrado (Cardoso, 2014, p.106).

---

<sup>11</sup> Nesta dissertação, consideramos relevante contrastar o termo “desencantamento” com “desmagificação”, principalmente quando se considera a teologia de J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis e Arthur Machen. De acordo com Max Weber, a religião também teve um papel importante na desmagificação do mundo, principalmente com a tradição judaico-cristã, que racionalizou boa parte dos aspectos religiosos entregando-nos um mundo com sentido metafísico unificado. Com a secularização e o cientificismo, este processo se expandiu para o “desencantamento do mundo”. É contra este último processo que a fantasia literária dos três autores parece resistir, não propondo, portanto, um retorno a uma percepção mágica do cosmo, mas, sim, uma recuperação de reencantamento do mundo.

Segundo Weber, em um primeiro momento, a religião tradicional ocidental (Cristianismo) foi a primeira força motriz propulsora dessa dessacralização, deixando “de lado a magia, tirando o encanto do mundo, colocando na lacuna deixada um sentido metafísico de um cosmo ordenado por Deus, um mundo carregado de sentido” (Pierucci, 2003, p. 145 *apud* Cardoso, 2014, p.114, grifo nosso). Entretanto, com o avanço tecnológico promissor do século XX, os laços que interligavam este contexto metafísico-religioso foram rapidamente se desfazendo, e a ciência, como a segunda força motriz, retirou tal visão metafísica ao apresentar o mundo sem o “véu” divino. Assim, se primeiro

a religião (monoteísta ocidental) *desalojou* a magia e nos entregou um mundo natural “desdivinizado” [...] devidamente fechado em sua “naturalidade”, dando-lhe, no lugar [...] um sentido metafísico unificado [...] depois, nos tempos modernos, chega a ciência empírico-matemática e por sua vez *desaloja* essa metafísica religiosa, entregando-nos um mundo ainda mais “naturalizado”, um universo reduzido a “mecanismo causal”, totalmente analisável e explicável, incapaz de sentido objetivo (Pierucci, 2003, p. 145 *apud* Cardoso, 2014, p.114, grifo nosso).

Outra grande força motriz que parece ter contribuído para acelerar ainda mais esta percepção de “desencantamento do mundo” foi o advento da Primeira Guerra Mundial, circunstância esta que abalaria até mesmo o esquema utópico do Grande Mito. A Guerra Mundial, “como nenhuma outra força na história, [...] alterou permanentemente o panorama político e cultural da Europa, dos EUA, e do Ocidente [...] O crítico literário Roger Scale chamou o conflito de ‘o principal evento responsável por moldar a ideia moderna de que o heroísmo está morto’” (Scale, 1973, p.3 *apud* Loconte, 2020, p.14). Na academia, o decepcionante encontro da Guerra com o Mito provocou uma dissonância entre crenças, desconstruindo o triunfalismo de muitos pensadores para uma nova hermenêutica de dúvida, desolação, ceticismo, desilusão, desesperança, falta de sentido e desânimo.

Não foi sem razão que, no período pós-guerra, essa frustração produziu muitos romancistas e poetas céticos quanto a toda proposta otimista em relação ao progresso civilizacional. A crueldade e a falta de sentido do combate tornaram-se o tema dominante na literatura, uma espécie de aurora de um novo mito a ser desenvolvido posteriormente: o pós-modernismo<sup>12</sup>. Se as mesmas tecnologias científicas que facilitaram o progresso são capazes de se tornar ferramentas de uma destruição em massa, que “excedeu a de todas as outras guerras já conhecidas na história da humanidade; mais de dezesseis milhões de mortos, vinte e

---

<sup>12</sup> O paradigma pós-moderno tem sido muito criticado recentemente por apresentar pontos contraditórios. Ao afirmar o fim das grandes narrativas, a pós-modernidade se torna uma cosmovisão predominante e reguladora que não escapa do discurso que propõe. Além disso, ao afirmar que não há verdade absoluta, ela acaba se contradizendo, pois propõe uma perspectiva absoluta.

um milhões de feridos e centenas de milhares de soldados enterrados em sepulturas não identificadas” (Loconte, 2020, p.119), como então continuar a manter a sanidade?

Na década de 1920, em universidades como a de Oxford, por exemplo, a crise existencial influenciava uma geração inteira de estudantes e futuros acadêmicos. Como refletiu Lewis sobre o espírito daquele tempo: “Ninguém pode dar a outro aquilo que não possui [...] um homem cuja mente foi formada em um período de cinismo e desilusão não pode ensinar sobre esperança e força moral” (Lewis, 1970, p. 116 *apud* Loconte, 2020, p.130).

Essa exposição da conjuntura histórica permite um melhor entendimento das óbvias consequências que todo esse processo de “desencantamento” gerou na crítica literária. Se a fantasia alcançou um de seus auge históricos durante o romantismo, com o advento do Modernismo e das influências culturais que abalaram o início do século XX, as obras imaginativas foram marginalizadas pela crítica especializada e o interesse pelo sobrenatural, pela natureza e pelo misterioso na literatura foi sendo substituído pelo realismo. As obras ficcionais mais destacadas pela crítica buscavam traduzir “a vida como ela é”, representativa da realidade natural, cotidiana e ordinária. Obviamente, os contos de fadas e os mitos, outrora leitura de todas as faixas etárias, foram classificados como leitura de “infantilizados”, e por esta razão, percebeu Tolkien, a associação entre crianças e a terra de Feéria é apenas um acidente deslocado de nossa história moderna: “As histórias de fadas, no mundo moderno letrado, têm sido relegadas ao berçário, assim como a mobília desmazelada e antiquada é relegada aos quartos de brinquedo, principalmente porque os adultos não a querem e não se importam se ela é maltratada” (Tolkien, 2020, p.45). Deslocada para a periferia do cânone literário, restou à fantasia apenas o atributo de fóssil narrativo sob a seguinte acusação: ficção suspeita, *juvenilia* e escapista, completamente datada para o novo século. Diante de um enquadramento histórico complexo e do “desencantamento do mundo”, quem, afinal, teria interesse em ler essas histórias?

## 1.2 Notas românticas em Tolkien e Lewis: infância, imaginação e amizade literária

No meio destas transformações culturais, literárias e geográficas, Tolkien e Lewis vivenciavam o oposto no “encantado” mundo de sua primeira infância. Afastados temporariamente das influências do mito do progresso, eles compartilhavam uma devoção

romântica pela natureza, literatura e linguagem, marcadores fundamentais para a formação do imaginário. Em microcosmos particulares, ambos passaram pela experiência de luto, por amizades significativas que impactariam suas futuras carreiras acadêmicas e por experiências que cedo marcariam suas estéticas literárias.

Tolkien nasceu em 3 de janeiro de 1892, em Bloemfontein, na África do Sul, e foi o primeiro filho do casal Arthur Tolkien e Mabel Suffield, ambos nascidos em Birmingham, na Inglaterra. Seu irmão mais novo, Hilary, nasceu em 1894. Distante mais de mil quilômetros da Cidade do Cabo, a família permaneceu em Bloemfontein até 1895, quando, devido à saúde de Tolkien, eles passaram a morar com os pais de Mabel na Ashfield Road, Kings Heath, em Birmingham, Inglaterra, enquanto o pai, em ascensão na carreira de bancário, permaneceu na África gerindo os negócios. Entretanto, um ano depois da mudança, Mabel recebeu a notícia do falecimento de seu esposo, aos 39 anos, sendo informada do óbito depois que o funeral já havia acontecido. Após o falecimento de Arthur, a família mudou-se novamente, desta vez para um chalé à beira do lago do moinho de Sarehole, no verão de 1896.

No coração da Warwickshire rural, Sarehole foi a primeira nota romântica para o florescimento da imaginação de Tolkien, e o contato com o vilarejo seria uma inspiração que, anos mais tarde, resultaria na criação do Condado e da cultura dos *hobbits*. Esta “nota” ainda permaneceria com Tolkien até a fase adulta, quando continuava a apreciar “jardins, árvores e terras cultivadas que não fossem mecanizadas [...] fumava cachimbo e gostava de comida simples. [...] ousava usar coletes ornamentais [...] se deitava tarde e, quando podia, levantava-se tarde. Como os Hobbits, viajava pouco” (Duriez, 2018, p.20). Depois do calor estéril e árido de Bloemfontein, Sarehole era para Tolkien um novo e verdadeiro lar, com o prodígio do mundo à sua volta e a magia do rústico “na quietude do mundo, quando havia menos barulho e mais verde” (Duriez, 2018, p.19). Reconhecendo a importância do local de uma era pré-mecânica, ele registra que

[...] o condado é muito parecido com o tipo de mundo em que primeiro tomei consciência das coisas [...] bem na idade em que a imaginação está se abrindo, encontrar-se de repente num tranquilo vilarejo de Warwickshire, acho que isso engendra um amor pelo que se poderia chamar de paisagem inglesa das Midlands centrais, baseada em boa água, pedras, olmos e riuzinhos tranquilos e assim por diante, e é claro, gente rústica em volta (Tolkien *apud* Duriez, 2018, p.19-20, grifo nosso).

Embora fundamental, não seria apenas a natureza de Sarehole a única responsável por despertar Tolkien para a realidade à sua volta. O mundo literário de *Faërie* seria a segunda nota que lhe faria dar um passo além, fazendo-o pressentir, pela primeira vez, “a potência das

palavras, e a maravilha das coisas tais como pedra, madeira e ferro; árvore e grama; casa e fogo; pão e vinho” (Tolkien, 2020, p.68). Como uma espécie de mediador, este microcosmo literário específico, ao unir ficção fantástica em um mesmo universo com as coisas do mundo real, lhe fez despertar para a beleza qualitativa das coisas do cotidiano como um objeto digno de atenção renovada. O amor pela linguagem completaria a terceira nota que ainda faltava para a solidificação de seu imaginário.

Depois do ambiente rural do interior, sua família se mudou novamente para um lugar mais urbano, em Moseley. Em 1900, Tolkien ingressou na *King Edward's School*, uma escola primária que ficava perto da estação de trem de *Kings Heath*, um local mais próximo do Oratório de Birmingham. Nessa época, sua mãe foi recebida na Igreja Católica, e o oratório tornou-se um lar espiritual de conforto diante das dificuldades econômicas que a família enfrentava.

Nesse contexto, em um dia comum e quente de verão em 1901, enquanto as transformações do progresso industrial modificavam o espaço geográfico daquela Inglaterra pré-mecânica, Tolkien e Hilary exploravam os arredores de um aterro ferroviário, ambos agachados na expectativa de observar um trem a vapor que se aproximava do Sul. Carregando numerosos vagões de carvão, vindo dos vales de mineração do País de Gales, a mais de 150 quilômetros de distância, “trazendo um carvão rico e úmido para alimentar os fogos da revolução industrial, que já expandiu Birmingham a um tamanho quatro ou cinco vezes maior do que nos noventa anos anteriores” (Duriez, 2018, p.14), o trem trazia “riquezas” que estavam além das esperanças promovidas pelo mito do progresso. Não eram os minerais e sua vantagem tecnológica de aquecer as casas inglesas que atraíam o olhar do jovem Tolkien, na época com nove anos de idade, como mostra a passagem a seguir:

À medida que os vagões de carvão passam com estrondo, [...] o menino mais velho observa atentamente os nomes que trazem no flanco, como fez muitas vezes antes, *excitado pela beleza numinosa de topônimos que ainda não consegue pronunciar*, nomes como Blaen--Rhondda, Maerdy, Senghenydd, Nantyglo e Tredegar. [...] *essa epifania de menino assinala o nascimento das histórias (histórias) de seu mundo inventado da Terra-média*, um mundo de hobbits, elfos e seres mais obscuros, como orcs e dragões (Duriez, 2018, p.14, grifo nosso).

Quase setenta anos depois, em 1970, Tolkien revelou parte do significado desse encontro em uma entrevista que concedeu à BBC, mostrando o princípio que passaria adotar quando criasse suas próprias histórias: “O galês sempre me atraiu pelo estilo e som, mais que qualquer outra língua; apesar de no começo eu só o vir em carros de carvão, sempre quis

saber do que se tratava. [...] Dê-me um nome e ele produz uma história, e não o inverso” (Tolkien *apud* Duriez, 2018, p.14).

Se a natureza, a literatura e a epifania “numinosa” dos topônimos galeses foram notas de despertar de um anseio romântico em Tolkien, quase no mesmo período, Lewis experimentaria algo semelhante através de outro objeto mediador. De Birmingham para Belfast, Irlanda, Lewis nasceu no inverno de 1898, filho de um pai amante de oratória, de romances políticos e de poesia, “o melhor – quase inigualável contador de histórias” que ele já ouviu (Lewis, 2015, p.12-13). Sua mãe, com mentalidade crítica e irônica, era possuidora de uma afeição alegre e tranquila que contrastava com os altos e baixos da vida emocional de seu pai. Leitora voraz de romances clássicos, ela legou ao jovem Lewis a fluência nos idiomas francês e latim e os romances, que ele herdaria logo após a morte precoce de sua mãe. Entretanto, o que ele não herdaria de seus pais seria o tipo de literatura que viria a amar desde a mais tenra idade, pois “nenhum deles jamais havia ouvido a trombeta da terra dos elfos” (Lewis, 2015, p.12-13).

Assim como Tolkien, Lewis teve na companhia do irmão Warren uma de suas maiores bênçãos da primeira infância. Com a morte da mãe, quando ele tinha nove anos de idade, o irmão tornou-se uma companhia imprescindível para Lewis, compartilhando desenhos e mundos ficcionais em uma infância distintamente marcada pela imaginação. Mais ou menos no mesmo período em que Tolkien estivera fascinado pelos topônimos nos vagões do trem de carvão, Lewis também teria sua própria epifania por intermédio de um objeto criado pelo irmão. Provavelmente, entre os anos de 1904 e 1905, enquanto o mito do progresso entregava a sociedade o primeiro avião com tripulação e motor a gasolina, e quando Albert Einstein chocava a comunidade científica com sua teoria da relatividade, Warren, com apenas seis anos de idade, entregava a seu irmão mais novo uma simples “tampa de uma lata de biscoitos que ele havia coberto de musgo e decorado com galhinhos e flores, para fazer dela um jardim de brinquedo, ou uma floresta de brinquedo” (Lewis, 2015, p.14). A princípio, o que parecia ser um artefato insignificante, tornar-se-ia a primeira nota romântica que faria Lewis ouvir a “trompa da terra dos elfos” e a tomar consciência da natureza, assim como aconteceu com Tolkien no Condado. Como ele mesmo relata em sua autobiografia *Surpreendido pela Alegria* (1955), esta experiência estética mediada pela criação simbólica de outra pessoa

Foi o primeiro contato que tive (teve) com a *beleza*. *O que o jardim de verdade não conseguira fazer, fizera o jardim de brinquedo: tomei consciência da natureza - de fato não como um celeiro de formas e cores, mas como algo frio, úmido, fresco, exuberante. Não creio que a impressão tenha sido muito importante no momento,*

mas logo assumiu importância na lembrança. *Enquanto eu viver, a imagem que faço do Paraíso terá algo do jardim de brinquedo do meu irmão* (Lewis, 2015, p.14).

Como explica Colin Duriez, a réplica em miniatura marcaria então “o começo de um processo habitual de “ver a partir de” — olhar desde as lembranças, a literatura ou qualquer outra lente para apanhar a qualidade, sempre fugidia, mas inconfundível, de alegria e beleza que ele busca sem cessar” (Duriez, 2018, p.16-17).

Após esta experiência, a primeira nota que tocou como um diapasão na alma de Lewis logo se tornou lânguida à medida que o tempo passava. Durante este período de latência, sua família se mudou para a “Casa Nova”, um personagem de relevo com longos corredores e cômodos vazios refletidos pela luz do sol. Na casa, Lewis se tornou um explorador de sótãos, e o mais importante, de livros, que ele passou a explorar depois que Warren foi enviado ao internato. Havia livros de todos os tipos e nada lhe era proibido. Como ele mesmo confessa, nas tardes intermináveis de chuva, explorar um livro novo era “tão certo quanto, para um homem que caminha num campo, é certo encontrar uma nova folha na relva” (Lewis, 2015, p.18). Nesse isolamento, Lewis vivia quase que inteiramente em sua imaginação. Entretanto, em um dia como outro qualquer, quando estava ao lado de uma groselheira florida durante o verão, o jardim ficcional de Warren retornaria surpreendentemente para lembrá-lo daquela antiga experiência que já sentira anteriormente. Ele explica:

[...] vindo através da lembrança de uma lembrança. [...] de repente surgiu em mim sem aviso, e como que de um abismo não de anos, mas de séculos, a lembrança daquela manhãzinha na Casa Velha, quando meu irmão trouxe o jardim de brinquedo até o quarto. É difícil encontrar palavras fortes o bastante para descrever a sensação que me invadiu; a miltoniana "enorme bem-aventurança" do Éden (aproveitando o significado pleno e antigo de "enorme") chega perto. Foi, claro, urna sensação de desejo; mas desejo de quê? Não, certamente, de uma tampa de lata de biscoitos recheada de musgo, nem mesmo (embora isto tenha vindo também) do meu próprio passado - e antes de saber o que desejava, o próprio desejo se desfizera, todo o vislumbre se dissipara, o mundo voltara à normalidade, ou era agora só agitado pelo anseio do anseio que acabara de sumir. Durara só um momento; e em certo sentido tudo o mais que me acontecera até então era insignificante diante disso (Lewis, 2015, p.21-22).

Se a impressão da primeira experiência não lhe pareceu importante a princípio, esta segunda, proporcionada pela lembrança do jardim, começava a dar a Lewis uma consciência da própria experiência que estava desfrutando, e esta parecia permeada por um desejo que tornava tudo a sua volta insignificante, exceto o próprio ato de desejar. No entanto, outro canal mediador apareceria para tocar as mesmas notas que ficavam cada vez mais evidentes: a

literatura. O livro de Beatrix Potter, mais especificamente *Squirrel Nutkin* (1903)<sup>13</sup>, foi o objeto que forneceu o terceiro lampejo, que agora retornava mediada pela estação do outono descritas nas páginas daquele livro. Lewis explica:

[...] Só posso descrever como a Ideia do Outono. Soa fantástico dizer que alguém pode se enamorar de uma estação, mas isso muito se assemelha ao que aconteceu; e, como antes, a experiência foi de desejo intenso. *E então voltei ao livro, não para satisfazer o desejo (pois isso era impossível - como se pode possuir o outono?), mas para redespertá-lo.* E nessa experiência também surgiu a mesma surpresa e o mesmo senso de incalculável importância. Era algo bem diferente da vida comum, e mesmo do prazer comum; algo, como hoje diriam, "de outra dimensão" (Lewis, 2015, p.22, grifo nosso).

O quarto lampejo viria por intermédio da poesia e dos mitos nórdicos, mais especificamente da obra *A Saga of King Olaf* (1863)<sup>14</sup>, de Henry Longfellow, que trouxe para Lewis a mesma experiência através de uma citação referencial da morte de um deus nórdico: “Ouvi uma voz que gritava, Bálder, o belo está morto, está morto...” (Lewis, 2015, p.22)<sup>15</sup>. Mesmo sem ouvir falar sobre Bálder, a frase foi capaz de atingir Lewis mais uma vez com o mesmo desejo de “intensidade quase doentia, algo que jamais poderá ser descrito - salvo que é frio, amplo, austero, pálido e distante” (Lewis, 2015, p.23). Balder surpreendeu-o novamente com a mesma Alegria que, até aquele momento, ainda não conseguia identificar o seu objeto de satisfação. Entretanto, é possível identificarmos um padrão. Assim como as anteriores, esta experiência de “outra dimensão”, mediada pela literatura, era capaz de reacender nele o mesmo paradoxo de intensidade e incompletude que continuaria a ser desperto por uma série de objetos mediadores e artísticos.

Com o passar dos anos, a experiência começou novamente a ficar lânguida na vida de Lewis, principalmente no período em que estudou com o tutor William Kirkpatrick, entre

<sup>13</sup> *A História do Esquilo Nutkin* (The Tale of Squirrel Nutkin) é um livro infantil britânico que foi escrito e ilustrado por Beatrix Potter em 1903. Ela conta as aventuras do esquilo Nutkin e sua fuga de uma coruja chamada Old Brown. Este livro foi o segundo da escritora, depois de seu primeiro sucesso *A História de Pedro Coelho* (The Tale of Peter Rabbit).

<sup>14</sup> *A Saga do Rei Olaf* (The Saga of King Olaf) é um poema do americano Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882). Publicado em 1863, o poema, composto por vinte e duas partes, acompanha as aventuras do Rei Olavo da Noruega e sua vingança do assassinato de seu pai para reclamar seu reino pelo Deus nórdico Thor.

<sup>15</sup> A expressão é uma tradução sem rima do poema *Tegnér Drapa* (1847) de Henry Longfellow. Escrito em homenagem ao bispo e poeta escocês *Esaías Tegner* (1782-1846), um romântico escandinavo que enfatizava em seus poemas “as qualidades e caracterizações do herói nórdico que viam como desejáveis”, o poema recria uma visão idealizada e romântica dos vikings, seguindo a mesma linha de Tegnér, com “o guerreiro leal e honrado, o desbravador valente, o senso de comunidade aliado a um individualismo que se opunha veementemente à tirania” (Quintana, Gonçalves, 2021, p.372). O poema *Tegnér's Drapa* foi escrito em 1847, um ano após a morte do escritor sueco. Balder é o mais belo dos filhos de Odin, a divindade suprema dos nórdicos.

1914 a 1916. Kirkpatrick foi o racionalista responsável por pavimentar tanto seu lado mais lógico quanto a fortalecer seu ateísmo materialista ressonante com o “desencantamento do mundo”. Se por um lado, Lewis continuava a se deleitar naquilo que estava restrito ao reino de sua imaginação, por outro, ele continuava a achar desagradável e inexpressivo tudo aquilo que via no mundo empírico pela ótica do materialismo. Entretanto, duas circunstâncias posteriores serviriam para que ele repensasse sua própria dialética e se tornasse em si mesmo um grande paradoxo: o racionalista romântico<sup>16</sup>. A primeira circunstância foi o que ele denominou de batismo de sua imaginação, quando leu o romance *Phantastes* (1858) de George Macdonald<sup>17</sup> (1824-1905). À medida que Lewis lia o livro quando estava viajando de trem, aquele mesmo paradoxo de intensidade e incompletude retornou, entretanto, com uma grande diferença. Até aquele momento, cada visita dessa experiência parecia transformar o mundo à sua volta momentaneamente em um deserto. Suas condições materiais (árvores e nuvens), embora importantes, eram secundárias se comparadas com o “outro mundo” que a experiência literária parecia sugerir. Por esta razão, Lewis não apreciava o retorno à realidade comum quando ele estava imerso no mundo da fantasia. Mas, ao ler MacDonald, isso mudaria drasticamente, como ele mesmo confessa:

*Mas agora via a sombra brilhante saindo do livro, entrando no mundo real e pairando ali, transformando todas as coisas comuns sem, no entanto se alterar. [...] Via as coisas comuns sendo engolidas pela sombra brilhante. Naquela noite minha imaginação foi, num certo sentido, batizada; o restante de mim, não sem razão, demorou mais tempo. Eu não tinha a menor noção daquilo em que me envolvera ao comprar *Phantastes* (Lewis, 2015, p.161-162, grifo nosso).*

O “batismo” da imaginação e a “sombra brilhante” produziram uma espécie de fissura em Lewis ao unificar nele o mundo dos livros com o mundo da vida, fazendo-o tomar cuidado, “por um lado, para nunca desprezar ou ser ingrato por essas bênçãos terrenas e, por outro, nunca as tomá-las equivocadamente por algo mais do que elas são: meras cópias, eco

---

<sup>16</sup> O termo “racionalista romântico” foi cunhado por Peter Kreeft para descrever o tipo de homem que Lewis se tornou na vida intelectual e acadêmica. Em uma época de grandes especializações, que tornou obsoletos todos os intelectuais universais, poetas românticos, idealistas platônicos e cristãos ortodoxos, Lewis apareceu no cenário intelectual como uma das maiores autoridades do mundo na literatura inglesa medieval e renascentista. Antes de sua morte, ele produziu obras que versavam sobre variados assuntos: história e crítica literária, teologia, filosofia, autobiografia, fantasia, ficção científica, cartas, poemas, sermões, ensaios, romance histórico, alegoria, contos e romances infantis. Segundo Kreeft, por este motivo, C. S. Lewis não era um homem, ele era um “mundo” (Piper, 2017).

<sup>17</sup> Poeta e autor escocês, George Macdonald foi pioneiro no campo da literatura de fantasia moderna. Mentor de Lewis Carroll, seus contos de Faërie tiveram enorme influência em nomes do final do século XIX e início do século XX, como a tríade Tolkien, Chesterton e Lewis, que o considerava seu grande mestre. Lewis declarou que toda sua escrita literária fora influenciada por ele.

ou miragem” (Lewis, 2017b p.183-184). Entretanto, esta experiência não foi capaz de desconstruí-lo completamente. Seria necessária outra circunstância para que ele rompesse completamente com o dualismo razão-imaginação: a amizade com Tolkien e o diálogo mitopoético que travou com ele na madrugada de 1931.

Conhecer Tolkien na década de 20 foi uma alegria inestimável para Lewis. Sua amizade era um encontro surpreendente com alguém que compartilhava os mesmos gostos e anseios literários, pois ambos eram amantes da linguagem e da literatura mitopeica. Com Lewis, Tolkien compartilhava seus escritos parciais em um período em que Oxford começava a inalar a mesma atmosfera de “desencantamento do mundo” do século XX. Não é exagero dizer que *O Senhor dos Anéis* não nasceria sem os ouvidos e o incentivo de Lewis, e que *Nárnia* não surgiria sem a influência de Tolkien. Por mais contraditório que possa ser, por volta da década de 30, uma ressurgência da fantasia literária começaria a ocorrer dentro dos salões de Oxford. Insatisfeitos com a proposta modernista, intelectuais criaram um clube literário informal para recitar poesias e criar suas próprias histórias: a sociedade *Inklings*<sup>18</sup>. Porém, antes de Lewis se inserir nesta confraria, um evento significativo ocorreu. Na noite de 19 de setembro de 1931, ele, Tolkien, e Hugo Dayson, descendo o Addison’s Walk, no terreno de Magdalen College, compartilharam um momento de “discussão investigativa sobre os mitos [...] que continuam sendo relevantes para a conversa sobre o mistério da conjuntura moderna”, devendo talvez [...] “ser considerada uma das conversas mais transformadoras do século XX” (Loconte, 2020, p.141). Respondendo aos argumentos de Lewis de que os mitos são sussurros de “uma mentira através de prata” (Tolkien, 2020, p.63), a conversa informal daquele dia seria a primeira etapa para a formulação teórica da mitopoética desenvolvida por Tolkien, possivelmente o ponto de virada que traria implicações significativas no rumo da literatura fantástica durante aquele século.

Naquela conversa, Tolkien buscou convencer Lewis de que os mitos existem para satisfazer desejos humanos primordiais (o que ele já experimentava desde criança) e transmitem a verdade essencial da vida (Tolkien, 2020). Até aquele momento, Lewis, embora fascinado e comovido pela ideia de sacrifícios na história de um mito pagão, era totalmente hostil a ideia de sacrifício na narrativa do Cristo dos Evangelhos. Na prosa, Tolkien e Dyson tentaram convencê-lo de que a história do Cristo poderia ser um mito verdadeiro, que atua

---

<sup>18</sup> Sociedade literária criada por Tolkien e Lewis na Universidade de Oxford (Inglaterra) para criação, desfrute e leitura de histórias. Foi um grupo informal de discussão literária formado por uma maioria de acadêmicos dentre eles: J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, Owen Barfield, Charles Williams, dentre outros. Reuniram-se entre 1930 e 1949, costumeiramente às terças-feiras, nos aposentos de Lewis, no Magdalene College, e prezavam pelo valor da narrativa ficcional, a fantasia, os mitos e suas implicações metafóricas.

sobre nós da mesma forma que todos os outros, exceto por uma diferença: esta história teria acontecido na história do mundo real. O antigo mito de um deus moribundo finalmente tinha se tornado realidade. Tolkien argumentou que não apenas os pensamentos abstratos do homem tinham sua origem em Deus, mas também suas invenções imaginativas, e a singularidade do mito cristão é que Deus se torna o Autor e o Contador de Histórias (Johnson, 2007).

Ao analisar esta conversa, Alister Macgrath explica que, na perspectiva tolkiana, os “grandes” mitos devem ser compreendidos, em um sentido técnico literário, como uma estrutura narrativa que transmite princípios fundamentais ao apontar para uma possível estrutura mais profunda da realidade. Segundo Macgrath, por não serem falsificações deliberadas, os mitos são histórias que captam vestígios de verdades mais profundas ao apresentar fragmentos da realidade e não a sua totalidade. São capazes de despertar no leitor um desejo por algo situado além de seu alcance, expandindo sua imaginação e consciência, e permitindo-lhe que ele vá além de si mesmo (Macgrath, 2013).

O teor desta conversa de 1931 foi decisivo para a mudança de paradigma de Lewis<sup>19</sup>, o “batismo” que faltava para unificar sua imaginação com o intelecto, harmonizando mundos que outrora pareciam irreconciliáveis. A abordagem de Tolkien foi importante para que ele pudesse observar a cosmovisão cristã por esta nova perspectiva, mostrando-lhe que o problema não estava em sua incapacidade racional de compreender a teoria cristã, mas em sua incapacidade imaginativa de captar o significado dela. Esta resignificação foi fundamental para que Lewis mudasse de opinião também quanto aos “grandes” mitos da era pagã. Se o Autor divino foi encarnado na história (o mito dos evangelhos), então os mitos de outrora poderiam não ser totalmente falsos, pensa Lewis. Anos mais tarde, quando passaria a defender explicitamente a perspectiva dual do “mito que se fez fato”, ele reconheceu que a história do Cristo reconciliava não somente seu homem imaginativo com sua racionalidade. Ela também reconciliava suas antigas paixões literárias, dando a estas um mérito próprio na relação harmônica entre arquétipo e protótipo de personagens literários ficcionais com um personagem histórico que realmente existiu. Segundo Lewis, se uma história mitopeica foi entrelaçada na história, a mitopoesia estaria justificada pelo antigo mito do Deus que morreu, mas que não deixou de ser mito. Ao descer do céu da lenda e da imaginação para a terra da história em uma determinada data e lugar, o mito “maior” nos desloca, de um Balder ou um

---

<sup>19</sup> Para ser mais fiel à história, é fato que Lewis não passou diretamente do materialismo para o cristianismo. Primeiramente, ele foi para o teísmo e, depois da conversa, alguns questionamentos foram resolvidos antes que optasse definitivamente pelo anglicanismo.

Osíris, para uma Pessoa historicamente crucificada em um personagem historicamente confirmado. Assim, fato e mito tornaram-se entrelaçados: o grande milagre (Lewis, 2018a).

Para Tolkien, as ideias permeadas e entrelaçadas na prosa de 1931 obviamente não tiveram sua gênese ali, entretanto, o conceito teórico literário que ele desenvolveu foi sendo germinado desde essa conversa até sua fase completa de maturação no ensaio *Sobre histórias de fadas* em 1939<sup>20</sup> na Universidade de St. Andrews. Neste intervalo, ele desenvolveu o poema *Mythopoeia*, versificando as ideias enquadradas no debate com Lewis. Dedicado ao amigo e com o subtítulo “*Philomythus to Misomythus*”<sup>21</sup>, o poema de 147 versos e dividido em 13 estrofes aborda a inter-relação entre mitologia e mundo, onde ele argumenta que “a relação com a linguagem permite ao homem compreender melhor o mundo que ele habita” (Johnson, 2007, p.31, tradução nossa)<sup>22</sup>. Ao explorar a imaginação através da estética literária, o poema foi o primeiro passo de agrupamento do conceito que mais tarde seria sistematizado no ensaio. Da poesia para o texto proposicional em 1939, Tolkien realizou um recorte de pesquisa para alguns particulares da literatura Feérica e a relação desta com a fantasia literária. Sua finalidade era responder alguns questionamentos quanto à origem destas histórias, o que estas seriam e quais suas utilidades estéticas, formando toda base teórica de sua poética subcriacional.

### 1.3 *Sehnsucht* e a Flor Azul: a dialética do desejo inconsolável

Depois de refletirmos sobre a cosmovisão da sociedade inglesa na virada do século XX, bem como sobre o microcosmo de Tolkien e Lewis durante este período, será necessário fazermos uma digressão para aprofundarmos o tipo de experiência que foi relatado no tópico anterior. Ainda que esta experiência seja mais evidente na escrita de Lewis, ela tem

<sup>20</sup> De acordo com Humphrey Carpenter, biógrafo de Tolkien, “a palestra ocorreu, na verdade, em 08 de março de 1939” (Carpenter, 2018, p.262). Depois, ela foi publicada numa versão ampliada como um dos itens da coletânea *Essays presented to Charles Williams* pela Oxford University Press até ser publicada na forma de livro juntamente com o conto *Folha de Cisco* na obra *Árvore e Folha* de 1967.

<sup>21</sup> É apenas a versão final do poema que tem como subtítulo “de *Philomythus* a *Misomythus*”. Como afirma Christopher Tolkien, *Misomythus* é o próprio C. S. Lewis Na quinta versão, Tolkien dedicou suas obras com as iniciais “JRRT para CSL”, entretanto, foi apenas na sexta versão que ele incluiu o subtítulo original. Ao texto final, ele acrescentou duas notas na margem onde ele pontua a “cena mental” do poema: “o pano de fundo mental para as cenas desses versos são o Bosque e as trilhas do Magdalen à noite” (Tolkien, 2020, p.12).

<sup>22</sup> O texto em língua estrangeira é: “*a relationship with language allows man better to grasp the world that he inhabits*”.

implicações na maneira como Tolkien percebe a função da literatura fantástica em despertar desejos na medida em que busca satisfazê-los.

Começamos com uma definição, ainda que esta não seja suficiente para dar conta de uma experiência tão abstrata. Como vimos, o desejo despertado em Lewis na infância era um anseio intenso que foi iniciado e mediado por um jardim de brinquedo. Refletindo sobre esta experiência anos mais tarde, ele observou que o jardim e as colinas verdes que ele e o irmão contemplavam do quarto foram os primeiros objetos mediadores que o ensinaram desde cedo a uma devoção romântica que ele denominou de *Sehnsucht*, um sentimento que lhe fez, antes que completasse seis anos de idade, “um devoto da *Poesia (Flor Azul)*”<sup>23</sup> (Lewis, 2015, p.11, grifo nosso). Duas coisas são dignas de nota nesta descrição. Primeiro é o vocábulo em si. *Sehnsucht* é uma palavra que possui ressonância com o romantismo alemão, um movimento literário que tentou capturar, pela arte, o sentimento, sempre fugidio, de saudade, desejo, ânsia e nostalgia. De difícil tradução na língua portuguesa - frequentemente optamos pela palavra saudade, embora saibamos que este vocábulo não dará conta de toda complexidade da experiência -, *Sehnsucht* geralmente está associado a uma saudade que experimentamos de um país distante (embora distinto de um lugar particular que podemos identificar com exatidão), nostalgia ou tempo de infância. De acordo com Alan Menhennet (*apud* Miller, 1998, p.16, tradução nossa)<sup>24</sup>, em “*The Romantic Movement*”, o significado do termo deriva da junção de duas palavras alemãs: “*Sehnen*” (desejar ou ansiar) e “*Sucht*” (obsessão) como “uma falta de, e anseio por integração. É o anseio por consumação, por libertação, sempre incompleta, a qual é o signo da origem infinita do ser”. Por esta razão, a maioria das pessoas que a experimentam não está consciente de qual seja seu objeto apropriado, nem da intensidade da experiência. Cientes da emoção e não da coisa em si, podem confundi-la com uma série de objetos que não lhe sejam correspondentes.

O segundo detalhe importante para a definição do termo é o símbolo complementar que Lewis oferece para dar concretude à ideia abstrata de *Sehnsucht*. Sendo “um devoto da *Blaue Blume*”, como ele mesmo afirma, ele nos direciona a um símbolo central de inspiração

---

<sup>23</sup> Na versão da editora Ultimato, o tradutor trocou a palavra *Sehnsucht* por ânsia e *Flor Azul* por poesia, trocas estas que comprometem significativamente a intenção de Lewis. Na versão original, tanto o vocábulo *Sehnsucht* quanto o vocábulo *Flor Azul* são correspondentes em apontar o desejo que Lewis experimentava.

<sup>24</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] a lack of, and longing for, integration. It is the longing for consummation, for release, always unfulfilled, which is the sign of the self's infinite origin”.

do romantismo alemão, uma imagem que integra a obra *Heinrich von Ofterdingen*, de 1802, do poeta romântico Novalis (1772-1801).<sup>25</sup> A julgar pelo papel que desempenha no romance,

A Flor azul é o lema e o símbolo sagrado da escola. [...] devemos nos aventurar a dizer que é um emblema dos anseios profundos e inomináveis da alma de um poeta [...] não um desejo definido e formulado por algum objeto atingível, mas uma aspiração obscura e misteriosa, uma inquietação trêmula, um vago senso de parentesco com o infinito e uma conseqüente insatisfação com todas as formas de felicidade que o mundo tem a oferecer. [...] A flor azul, como o ideal absoluto, nunca é encontrada neste mundo; os poetas podem, às vezes, sentir vagamente sua proximidade, e talvez até ter um breve vislumbre dela em alguma clareira solitária da floresta, longe das assombrações dos homens, mas é inútil tentar colhê-la. Se por um momento seu perfume enche o ar, os sentidos ficam embriagados e a alma se enche de êxtase poético (Boyesen, 1875, tradução nossa).<sup>26</sup>

Não é difícil, portanto, percebermos as razões pelas quais Lewis escolheu o símbolo de Novalis como emblema particular para qualificar seu próprio êxtase poético. A Flor Azul ao simbolizar o ideal absoluto, tornou-se assim uma referência comunicada na arte para expressar sempre o desejo, o amor e a busca metafísica por aquilo ou alguém que estaria além da realidade empírica. Como confirma Menhennet,

Podemos reconhecer este anseio (em Lewis) como similar ao *Sehnsucht* do romantismo alemão; [...] um estado transitório de anseio por um lar, um “país celestial”... da qual devemos estar unidos com a fonte divina da qual todos nós jorramos (Menhennet *apud* Miller, 1998, p.16, tradução nossa).<sup>27</sup>

Ao conectar sua experiência através do termo e do símbolo, Lewis então nos dá pistas suficientes para que possamos qualificar algumas características semelhantes apresentadas na poética da Flor Azul. A primeira que se destaca é a intensidade do desejo. Por ser profundo e misterioso, o anseio de *Sehnsucht* inquieta a alma através da hipótese de um ideal absoluto que existiria para além da vida. Esse ideal intensifica o desejo e evoca uma jornada poética

<sup>25</sup> O autor alemão Novalis introduziu o símbolo no movimento romântico por meio de sua inacabada história de amadurecimento, intitulada *Heinrich von Ofterdingen* (1802), uma história que narra a viagem de autoconhecimento do personagem-poeta Klingsohr.

<sup>26</sup> O texto em língua estrangeira é: “*This blue flower is the watchword and the sacred symbol of the school. [...] we should venture to say that it is an emblem of the deep and nameless longings of a poet's soul. [...] not a definite, formulated desire for some attainable object, but a dim, mysterious aspiration, a trembling unrest, a vague sense of kinship with the infinite, and a consequent dissatisfaction with every form of happiness which the world has to offer. [...] The blue flower, like the absolute ideal, is never found in this world; poets may at times dimly feel its nearness, and perhaps even catch a brief glimpse of it in some lonely forest glade far from the haunts of men, but it is vain to try to pluck it. If for a moment its perfume fills the air, the senses are intoxicated, and the soul swells with poetic rapture*”.

<sup>27</sup> O texto em língua estrangeira é: “*We can recognize this longing as similar to the Sehnsucht of German Romanticism; [...] a transitory state of longing for a “home”, a ‘heavenly country’ ... in which we shall be united with the divine source from which we sprang*”.

com uma conseqüente insatisfação com todas as formas de felicidade que o mundo tem a oferecer. Mesmo possuindo esta intensidade, o desejo infelizmente possui outra característica: a efemeridade. Como observado no tópico anterior, a própria escrita de Lewis demonstra sua brevidade, pois embora o desejo seja arrebatador, o anseio se desvanece rápido, sem controle de permanência do sujeito que o experimenta. Segue-se por implicação sua terceira característica em comum, a incompletude, pois a dialética do desejo está relacionada a algum objeto que é inalcançável neste mundo. Sentimos vagamente sua proximidade, e talvez tenhamos um breve vislumbre, entretanto, a Flor Azul nos escapa quando tentamos colhê-la. Se for impossível de ser coletada, pelo menos nesta vida, ela possui uma quarta qualidade, que em si mesmo é um paradoxo: ela é agridoce. Ao mesmo tempo em que adoça a alma, ela machuca e provoca uma ferida no coração daquele que a experimenta. Entretanto, ela é uma ferida que é melhor do que qualquer outra satisfação, pois ao deixar seu perfume no ar, seu espinho embriaga os sentidos do poeta com um êxtase transcendental (Boyesen, 1875).

Sem ter um nome adequado para descrever tal experiência, Lewis apressadamente a chamou de Romantismo, como ele mesmo confessa no prefácio de seu livro *The Pilgrim Regress* (1932). Publicado como uma alegoria sobre sua peregrinação ao Cristianismo, e com o subtítulo – uma defesa alegórica do Cristianismo, da razão e do Romantismo -, dez anos depois da primeira publicação em 1942, ele acrescentou um prefácio estreitando definitivamente o laço da “experiência central deste livro”. Segundo ele, a expressão Romantismo era para ser entendida como uma “certa experiência recorrente, predominante em minha infância e adolescência, que apressadamente chamei romântica, pois *a natureza inanimada e a literatura maravilhosa* estavam entre as primeiras coisas que a evocaram” (Lewis *apud* Piper, 2017, p.28, grifo nosso). Anos mais tarde, refletindo sobre ela, ele substituiu o termo Romantismo por Alegria, diferenciando-o do sentimento comum de felicidade e de prazer terreno, assim como na poesia de Novalis. Desta forma, *Sehnsucht*, Flor Azul, Romantismo e Alegria tornam-se sinônimos correlatos de uma experiência que o deixou *surpreendido pela Alegria* com um “desejo insatisfeito que, em si mesmo, é mais desejável que qualquer outra satisfação” (Lewis, 2015, p.17). Como mesmo pontua em sua autobiografia, Alegria

[...] é um termo técnico e deve ser prontamente distinguido tanto de Felicidade quanto de Prazer. [...] tem, de fato, uma característica, e apenas essa, em comum com eles; o fato de que qualquer um que os tenha experimentado tornará a querê-los. Fora isso, e considerada apenas em suas qualidades, ela pode ser praticamente chamada de um tipo particular de tristeza ou sofrimento. No entanto, ela é de um tipo que queremos. Eu duvido que se alguém que a tenha experimentado, se

estivesse em seu poder escolher, a trocaria por todos os prazeres do mundo. No entanto, a Alegria nunca está em nosso poder e o prazer muitas vezes está (Lewis, 2015, p.17-18).

Lewis confessou, não poucas vezes, que se confundiu na dialética deste desejo ao procurar sua satisfação em uma diversidade de falsos objetos que não lhe eram correspondentes. Talvez pela imaturidade, diz ele, “pessoas inexperientes [...] supõem, quando a sentem, que sabem o que estão desejando” (Lewis *apud* Piper, 2017, p.29), e, desta forma, são mais propícias a confundir a experiência com “algum evento no passado, um oceano perigoso, uma sugestão erótica, uma bela campina, um planeta distante, uma grande realização, uma missão ou grande conhecimento [...] Mas cada uma destas impressões está errada” (Lewis *apud* Piper, 2017, p.29). Lewis foi iludido por “cada uma delas com fervor suficiente, até descobrir a trapaça” (Lewis *apud* Piper, 2017, p.29). Nostalgia, literatura, sétima arte e/ou músicas. Seja o que for, geralmente se pensa “que a beleza estava localizada nelas” (Lewis, 2017c, p.36). Entretanto, por mediadores que são, a Flor Azul não “estava neles, apenas que veio por meio deles, e aquilo que veio por intermédio deles era apenas um anseio” (Lewis, 2017c, p.36). Ainda que todas “essas coisas – a beleza, a recordação de nosso passado – são boas imagens daquilo que realmente desejamos” (Lewis, 2017c, p. 36), elas não deveriam ser confundidas com a coisa em si. Caso contrário, conclui Lewis, elas se tornariam “ídolos mudos, partindo o coração de seus adoradores” (Lewis, 2017c, p.36).

A “trapaça” não deveria, portanto, nos fazer apressadamente concluir que não haja alguma correspondência do objeto com o desejo estimulado pela *Blaue Blume*. Pelo menos é o que Lewis sugere. Se quisermos compreender adequadamente sua função mediadora, os objetos são apenas responsáveis por evocar “a fragrância de uma flor que nunca encontramos, o eco de uma melodia que nunca ouvimos, notícias de um país que nunca visitamos” (Lewis, 2017c, p.36). Entretanto, a metáfora não sugere a inexistência do objeto apropriado, pelo contrário, sugere uma probabilidade real de que ele exista em uma dimensão não imanente.

Como confirmamos empiricamente, para cada desejo terreno parece haver um objeto correspondente. “As criaturas não nasceriam com desejos se não existisse a satisfação para esses desejos. Um bebê sente fome: muito bem, existe a comida. Um pato deseja nadar: muito bem, existe a água. Os seres humanos sentem desejo sexual: muito bem, existe o sexo” (Lewis, 2017b, p.183). Assim, se nenhum desses prazeres terrenos consegue satisfazer *Sehnsucht*, “isso não prova que o universo é (seja) uma fraude. Provavelmente, os prazeres terrenos nunca tivessem tido a intenção de satisfazer esse desejo, de apenas despertá-lo para levar a satisfação real” (Lewis, 2017b, p.183). Por implicação, se eles não satisfazem a ânsia,

deve-se então procurá-lo em outro lugar. Desta forma, argumenta Lewis, “ao descobrir em mim um desejo que nenhuma experiência deste mundo poderia satisfazer, a explicação mais provável é que eu tenha sido feito para outro mundo” (Lewis, 2017b, p.183). Por silogismo, se uma determinada premissa “A” afirma que não há desejo neste mundo que não tenha seu objeto correspondente de satisfação, e uma determinada premissa “B” afirma que há um desejo em nós que parece que nenhuma experiência neste mundo parece corresponder, logo a conclusão lógica mais provável é de que a satisfação deste último desejo só pode estar em um objeto que esteja em uma “outra dimensão”. No pensamento de Lewis, esta “outra dimensão” seria a divindade e a busca pela “pátria longínqua”, o porto final da dialética do desejo. Assim, conclui ele,

Se um homem diligentemente seguir este desejo, perseguindo os falsos objetos até que sua falsidade se torne aparente, e em seguida resolutamente abandonando-os, ele deve chegar afinal ao conhecimento claro de que a alma humana foi feita para desfrutar de algum objeto que nunca foi inteiramente dado – *que não pode nem ser imaginado como dado – no nosso modo de existência presente, subjetivo e espaço-temporal* (Lewis apud Piper. 2017, p.29, grifo nosso).

Em Nárnia, *Sehnsucht* é sempre um dos impulsos convidativos para esta dialética. Paira sobre a atmosfera narniana uma sombra numinosa capaz de criar esta expectativa mitopoética nos personagens. Sempre que Aslam, o leão mitológico, sugere sua presença, ele simultaneamente atrai e evoca medo, e quando sua pegada é vista na história, a Flor Azul geralmente reaparece, evocada tanto por sua presença quanto por seu país de origem. Assim, pelo “País de Aslam”, Lewis recoloca em sua própria literatura o mesmo paradoxo do *sensus divinitatis* que tanto o afligiu por objetos mediadores: a saudade de um lugar que nunca estivemos, a memória de algo que timidamente lembramos e o amor de um lar que ainda não visitamos.

#### 1.4 Poesia em prosa: literatura, maravilhamento e o anseio pelo desconhecido em

##### Machen

Saindo das Midlands inglesas e de Belfast, Irlanda, afastemo-nos um pouco do espaço temporal de Lewis e Tolkien até Caerleon-on-Usk, a cidade do país de Gales onde Arthur Llewellyn Jones Machen nasceu em 3 de março de 1863. Assim como em Tolkien e Lewis,

seu local de infância também foi um demarcador importante para o desabrochar de sua imaginação até a floração completa. Para Machen, a natureza de Caerleon era muito semelhante a uma terra de *Faërie*, possuidora de um cenário que o estimulou, desde muito cedo, a se tornar um “estudante encantado do país da luz do dia, que [...] nunca foi iluminado pela luz do dia comum, mas sim por sóis que se erguiam dos mares sagrados das fadas e afundavam atrás de colinas mágicas (Machen, 1922, p.11, tradução nossa)<sup>28</sup>. Estimulado por vilarejos e florestas desta típica paisagem galesa, “solidão, bosques, alamedas profundas e maravilha” tornaram-se “os principais elementos de minha [sua] vida” (Machen, 1922, p.33, tradução nossa)<sup>29</sup>, notas que, desde cedo, demarcaram sua paixão pela literatura, e futuramente, suas principais criações ficcionais. Como ele mesmo confessa em sua autobiografia *Far Off Things* (1922), nascer em Caerleon, no coração de Gwent, foi uma das maiores “peças do destino” do ponto de vista de sua carreira literária. “Quanto mais envelheço” diz ele, “mais firmemente me convenço de que tudo o que consegui realizar na literatura se deve ao fato de que, quando meus olhos foram abertos pela primeira vez, na mais tenra infância, eles tinham diante de si a visão de uma terra encantada (Machen, 1922, p.8, grifo nosso)<sup>30</sup>.

Em Caerleon, com seus cenários quase mitopoéticos, Machen começou a ouvir a “trombeta da terra dos elfos” (Lewis, 2015, p.13). A sua conexão profunda com a região, que possuía artefatos antigos e misteriosos, resquícios da ocupação romana pela *Legio II Augusta*, a Segunda Legião de Augusto, e a descoberta de um sítio arqueológico com esculturas pagãs no terreno onde estava localizada a igreja do seu avô despertaram o interesse de Machen pela história local e pela mitologia (Santos, 2020). Combinadas com a natureza esplêndida da região, essas relíquias do passado atiçaram ainda mais seu desejo de explorar os bosques daquele “país das fadas” (Machen, 1922, p.21, tradução nossa)<sup>31</sup>, provocando nele uma admiração romântica muito semelhante ao “espírito com que os primeiros exploradores contemplaram a exuberância tropical e a estranheza das florestas sul-americanas” (Machen,

---

<sup>28</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *became an enchanted student of the daylight country, which [...] never was illuminated by common daylight, but rather by suns that rose from the holy seas of faery and sank down behind magic hills*”.

<sup>29</sup> O texto em língua estrangeira é: “*Solitude and woods and deep lanes and wonder; these were the chief elements of my life*”.

<sup>30</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *as the greatest piece of fortune [...] For the older I grow the more firmly I am convinced that anything which I may have accomplished in literature is due to the fact that when my eyes were first opened in earliest childhood they had before them the vision of an enchanted land*”.

<sup>31</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *fairyländ*”.

1922, p.21, tradução nossa)<sup>32</sup>. O anseio pelo desconhecido, a exploração e o maravilhamento presentes na segunda fase da escrita de Machen são indubitavelmente uma consequência dessas primeiras impressões.

A conexão de Machen com a literatura parece ter seguido o mesmo padrão que ele desfrutava no mundo empírico. Tanto em suas preferências literárias quanto em algumas de suas produções ficcionais, sua inclinação romântica o levou diretamente à biblioteca diversificada de seu pai, mais especificamente aos livros de Sir Walter Scott (1771-1832)<sup>33</sup>, justamente por conter histórias de aventuras e maravilhas que aumentavam ainda mais o seu anseio por explorar o desconhecido. Diz ele:

Levei Sir Walter ao meu coração com grande alegria e vaguei, arrebatado, através de sua biblioteca de aventuras e maravilhas, enquanto percorria as ruas e os buracos, continuamente confrontados por novos encantamentos e novos prazeres. [...] Eu nunca a esqueci, e eu nunca esqueci que os contos de Sir Walter Scott, com todas as deduções de suas inúmeras, e às vezes, flagrantes falhas, têm *a raiz da questão neles*. Eles são literatura vital, eles são *o coração do verdadeiro romance* (Machen, 1922, p.54, tradução nossa, grifo nosso).<sup>34</sup>

A resposta para o enigma de Machen quanto ao “coração do verdadeiro romance” encontra-se exatamente na mesma experiência estética que ele tanto buscava na beleza do mundo natural, uma experiência muito similar ao que Tolkien e Lewis vivenciaram em sua infância.

Se perante o mundo natural, em Caerleon, “tudo visível era o véu de um segredo invisível” (Machen, 1922, p.25, tradução nossa)<sup>35</sup>, e se diante de uma simples pedra de formato estranho, Machen “estava pronto para cair numa espécie de devaneio ou meditação, como se fosse um fragmento do paraíso ou do país das fadas” (Machen, 1922, p.25, tradução

---

<sup>32</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *in something of the spirit in which the first explorers gazed on the tropical luxuriance and strangeness of the South American forests*”.

<sup>33</sup> Sir Walter Scott Sir Walter Scott foi um historiador, romancista, poeta e dramaturgo escocês que teve um grande impacto na literatura europeia e americana ao compor romances históricos com tramas ficcionais. Na leitura de Machen, desfrutar de seus romances era como explorar um “país das fadas” com suas “inefáveis maravilhas e delícias” (Machen, 1922, p.55, tradução nossa).

<sup>34</sup> O texto em língua estrangeira é: “*I took Sir Walter to my heart with great joy, and roamed, enraptured, through his library of adventures and marvels as I roamed through the lanes and hollows, continually confronted by new enchantments and fresh pleasures. [...] I never have forgotten it, and I have never forgotten that Sir Walter Scott's tales, with every deduction for their numerous and sometimes glaring faults, have the root of the matter in them. They are vital literature, they are of the heart of true romance*”.

<sup>35</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *everything visible was the veil of an invisible secret*”.

nossa)<sup>36</sup> não é de se admirar que esta mesma vivência o acompanharia em sua percepção da natureza simbólica da literatura por ele desfrutada. Assim, o “coração de um verdadeiro romance” é aquele que mimetiza este tipo de experiência arrebatadora ao impulsionar a imaginação do leitor para uma jornada diante de uma paisagem mais antiga, selvagem, ampla e desconhecida, capaz de fazer “a alma vibrar com uma emoção intensa, porém, vaga” (Machen, 1922, p.24, tradução nossa).<sup>37</sup> Esta instigação imaginativa é capaz de promover uma espécie de êxtase místico transcendental que, pelo ponto de vista de Machen, seria “aquela impressão cativante do desconhecido, que é, ao mesmo tempo, toda uma filosofia de vida e a mais requintada das emoções” (Machen, 1926, p.63, tradução nossa).<sup>38</sup>

Se a natureza em Caerleon e a biblioteca de seu pai foram os primeiros artefatos do “ver a partir de” que tanto contribuíram para atizar o mesmo desejo intenso, porém efêmero, da *Flor Azul* de Lewis, a estadia em Caerleon foi apenas o início da jornada de Machen até a sua ascensão literária como escritor. Seguindo para outras paisagens desconhecidas, a nota romântica de sua infância seria brevemente suprimida quando sua jornada transpôs as fronteiras de sua terra quase feérica. Quando jovem, seu interesse místico parecia ir de encontro ao que ele estudou no internato de Hereford. Ao usufruir de uma educação clássica em teologia, grego, latim e francês, estas ferramentas educacionais o ajudaram, anos mais tarde, a conseguir emprego como tradutor e resenhista de livros em Londres. Entretanto, por questões financeiras, ele não conseguiu dar continuidade aos estudos teológicos, bem como à vocação sacerdotal e a tradição familiar de clérigos que vinha desde seu bisavô (Santos, 2020).

Diante disso, dedicou-se ao jornalismo, que o levou à sua primeira viagem a Londres em 1880. A cidade que, em um primeiro momento, aparentava ser uma metrópole “maravilhosa, mística como Babilônia assíria, cheia de coisas inéditas e grandes revelações como qualquer cidade mágica de um conto oriental” (Machen, 1922, p.64, tradução nossa)<sup>39</sup>, logo perderia seu encanto, revelando-se uma Londres opressiva, imensa e solitária, que o fazia desejar retornar aos cenários mitopoéticos dos vales natais de sua antiga terra feérica (Santos,

---

<sup>36</sup> O texto em língua estrangeira é: *‘Before an oddly shaped stone I was ready to fall into a sort of reverie or meditation, as if it had been a fragment of paradise or fairyland’.*

<sup>37</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *the soul thrill with an emotion intense but vague*”.

<sup>38</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *that enthralling impression of the unknown, which is, at once, a whole philosophy of life, and the most exquisite of emotions*”.

<sup>39</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *wonderful, mystical as Assyrian Babylon, as full of unheard-of things and great unveilings as any magic city in an Eastern tale*”.

2020). Sem condições de fixar-se definitivamente em Londres por causa da instabilidade financeira, sua estadia naquelas paragens foi mais parecida com “um castelo de Goblins do que uma cidade de deleites” (Machen, 1922, p.109, tradução nossa)<sup>40</sup>, um local de punição em que achava que seria “condenado ao trabalho forçado por muitos anos tristes e sem esperança” (Machen, 1922, p.109, tradução nossa)<sup>41</sup>.

Entre idas e vindas, Machen retornaria à sua cidade natal em 1885 e receberia a proposta de um editor para catalogar e resumir livros raros, sendo promovido, em 1887, a editor de uma “revista chamada *Walford’s Antiquarian*, devotada aos estudos sobre o passado, incluindo, entre outros assuntos, arqueologia, lendas e acontecimentos considerados sobrenaturais” (Santos, 2020, p.14). Em 1887, o escritor contraiu matrimônio com Amelia “Amy” Hogg. No mês seguinte ao casamento, o pai de Machen faleceu, deixando uma herança que permitiu ao casal estabelecer-se definitivamente em Londres.

Embora continuasse a assumir o ofício de jornalista, tradutor e editor de uma revista de antiquários, a próxima jornada de Machen avançou para aquilo que ele sempre considerou como sua maior vocação, a literatura, porém em uma época turbulenta e de grandes mudanças. No período finissecular, o mito do progresso e o processo de “desencantamento do mundo”, que alcançaria seu auge no século XX, já estava em pleno desenvolvimento. As implicações de *A origem das espécies* (1859), de Charles Darwin, já se mostravam presentes, colaborando para uma crise entre ciência e religião. Embora a revolução darwinista parecesse compatível com a confiante crença no progresso e na perfeição humana, como explica Nicholas Ruddick (2007), o *fin de siècle* foi um período em que novas ansiedades pareciam se intensificar na medida em que não eram mais amenizadas pela soberania divina e por sua agência providencial (Ruddick, 2007).

Obviamente, esses desdobramentos culturais e intelectuais causaram profundas transformações no fazer e no consumo literário, refletindo tanto no público leitor quanto nos artistas. Como Laís de Medeiros Santos enfatiza, “Londres, alçada à maior metrópole mundial, passa a ser alvo do contraditório sentimento de atração e repulsa dos vitorianos e torna-se o principal cenário de uma literatura pautada no realismo” (Santos, 2020, p.24). A busca por entretenimento ficcional concentrou-se principalmente em obras cujo tema refletisse as novas demandas naturalistas. “Se a literatura do período inicial da Era Vitoriana voltava-se para a transmissão de valores ao público leitor” (Santos, 2020, p.24), agora ela se

---

<sup>40</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *a goblin’s castle than a city of delights*”.

<sup>41</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *condemned to hard labour through many dreary and hopeless years*”.

afastava progressivamente de suas raízes para novas possibilidades políticas e culturais (Marshall, 2007), mimetizando as novas preocupações da sociedade inglesa. Curiosamente, estas mesmas transformações também contribuíram para o controverso surgimento de um movimento literário cujas temáticas religiosas possibilitaram a ressurgência de religiões arcaicas e do gótico no cenário intelectual. O ocultismo foi amplamente explorado por alguns escritores que “tentaram resgatar a crença no mundo sobrenatural em contraposição ao racionalismo vigente no século” (Santos, 2020, p.17), surgindo uma importante sociedade ocidental a institucionalizar as práticas ocultistas no cenário vitoriano, a *Hermetic Order of the Golden Dawn*, em 1888.<sup>42</sup>

Ainda nesta década, o livro *Degeneração* (1892), do húngaro Max Nordau, também chancelaria este cenário controverso, ao partir da premissa de que o progresso do século XIX estaria em risco por causa da degeneração do homem ao invés de sua evolução. Entre seus primeiros teóricos estava o psiquiatra francês Bénédict Augustin Morel (1809-1873), um intelectual que acreditava que o estresse e a tensão da vida metropolitana eram responsáveis por uma série de doenças como a deformação física e o desequilíbrio das faculdades. Entretanto, o trabalho mais influente foi, de fato, a publicação do livro de Nordau, justamente porque ele usou a teoria da degeneração para estigmatizar artistas literários e místicos como propagadores da degeneração social (Camara, 2013). Para Nordau, o movimento decadentista, os místicos e os simbolistas pareciam exibir os sintomas desta doença degenerativa, “e, portanto, suas obras representavam um perigo real para o desenvolvimento da literatura saudável” (Santos, 2020, p.28).

Foi nesta efervescência cultural que se desenvolveu a primeira fase de escrita de Machen, especificamente, em 1889. Ainda que ele não tenha se filiado a nenhuma das vertentes literárias existentes no fim do século XIX, suas narrativas se tornaram polêmicas na época. Em 1894, ele escreveu sua obra mais famosa, a novela *The Great God Pan*, seu primeiro impacto literário na cena intelectual. Entretanto, por coincidir com o julgamento e a condenação de Oscar Wilde (1854-1900)<sup>43</sup>, em 1895, a obra foi recebida negativamente, não

---

<sup>42</sup> Criada por William Wynn Westcott, esta sociedade hermética foi frequentada por notáveis intelectuais da sociedade vitoriana, dentre eles, Algernon Blackwood, Bram Stoker, William Butler Yeats, Aleister Crowley, Sir Arthur Conan Doyle, e inclusive, Arthur Machen. Ao longo de sua vida, Machen parece nunca ter abandonado as influências herméticas e gnósticas que recebeu nesta sociedade ocultistas. Ainda que sua teoria literária desenvolvida no início do século XX tenha influência do cristianismo, o hermetismo e o gnosticismo parecem ter influenciado alguns de seus critérios literários, tanto no critério que estabeleceu para julgar uma “verdadeira” obra de arte quanto na interpretação da literatura como uma chave hermética capaz de abrir ou iluminar os tesouros ocultos do universo ao traduzir imperfeitamente os enigmas da vida. Neste sistema de crença, ele se afasta completamente de Lewis e Tolkien.

<sup>43</sup> Oscar Wilde foi um poeta, escritor e dramaturgo irlandês que ficou conhecido na sociedade inglesa vitoriana

apenas por suas implicações sexuais, mas também por causa de sua associação editorial com o decadentismo, que, naquela época, acreditava-se ser muito mais do que um fenômeno isolado, mas uma indústria bem estabelecida (Reiter, 2010).

De acordo com Geoffrey Reiter em ““Man Is Made a Mystery”: The Evolution of Arthur Machen’s Religious Thought”, o êxtase místico que propulsiona a admiração e o maravilhamento diante do desconhecido não se enquadra muito bem quando consideramos a primeira fase de escrita de Arthur Machen. Segundo Reiter, “os reinos ocultos e os mundos espirituais de sua literatura neste período são objetos não de êxtase, mas de terror abjeto [...] sustentado [...] por um cético que vê o desconhecido com horror e não com admiração” (Reiter, 2010, p.33-34).<sup>44</sup> No *fin de siècle*, a obra de Machen e sua relação com o desconhecido estavam muito mais próximas daquilo que H.P. Lovecraft (1890-1937)<sup>45</sup> viria a denominar de horror cósmico, um certo tipo de história que, diante do desconhecido, gera medo e pavor ao invés de maravilhamento. Conforme Reiter, à medida que o sistema de crença de Machen mudou na virada do século XX, sua escrita literária também passou a acompanhar este processo através da técnica de justaposição, que contrasta a realidade mundana com a experiência espiritual extática, principalmente na relação desta com o desconhecido e os efeitos gerados por esta vinculação: assombro e admiração (Reiter, 2010).

A doença que levou a esposa de Machen à morte aparenta ter sido o início desse processo de mudança em seu sistema de crenças. Sabendo que ela, no leito de morte, tinha regressado ao cristianismo católico romano, Machen voltou a reconsiderar o cristianismo de uma maneira muito mais séria e devotada do que o ocultismo que praticou juntamente com Amy na *Hermetic Order of the Golden Dawn*. Segundo Reiter, ele teve um interesse renovado pela fé cristã, embora esta fosse agora uma mistura personalizada de cristianismo místico celta derivado da história de seu País de Gales: “uma Igreja celta que antecedeu em grande

---

pela originalidade e excentricidade, por suas vestimentas extravagantes e pela habilidade retórica repleta de ironia e cinismo. Tornou-se um dos dramaturgos mais populares de Londres no período finissecular. Associado ao movimento decadentista, Max Nordau considerava Wilde um degenerado cujo objetivo era causar espanto na sociedade inglesa. Na Inglaterra vitoriana, ele foi condenado por homossexualidade, que na época, era crime.

<sup>44</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *hidden realms and spiritual worlds are objects not of ecstasy but of abject terror. [...] by a skeptic who views the unknown with horror rather than wonder*”.

<sup>45</sup> Howard Philips Lovecraft (1890-1937) foi um escritor estadunidense que revolucionou o gênero de terror e *Weird Fiction* no início do século XX. Com um princípio literário chamado de "Horror Cósmico", suas obras refletem a aparente incompressibilidade da vida e a suposta “hostilidade” do universo para com os seres humanos. A visão de mundo secular e materialista de Lovecraft é expressa em sua literatura em uma atitude ansiosa, pessimista e cínica quanto ao cosmo e ao desconhecido que nos cerca. Em contraponto ao “horror cósmico” de Lovecraft, o impulso da literatura de Machen está mais direcionado ao *Holy Terror*, ou seja, a “um terror mais sagrado” que impulsiona o leitor ao divino. Esse conceito será abordado detalhadamente no capítulo 3.

parte os empreendimentos missionários católicos, uma igreja com suas próprias relíquias e santos que nem sempre foram reconhecidos por Roma” (Reiter, 2010, p.11).<sup>46</sup> Portanto, a doença da esposa e o luto, juntamente com seu novo casamento, em 1903, talvez tenham contribuído para solidificar ainda mais este sistema, não deixando de ser notável que foi exatamente neste período que ele publicou as notas de sua teoria literária em *Hieroglyphics* (1902). Essa obra foi finalizada três meses antes da morte de sua primeira esposa, em 1899. Nesse período, Machen via, cada vez mais, a sua crença como uma resposta ao vazio do mundo moderno e, desde então, seus escritos do século XX passaram a refleti-la por meio de uma ênfase estilística na justaposição, uma experiência mística que ocorre como eventos ocasionais em suas narrativas (Reiter, 2010).

Em *Hieroglyphics*, podemos observar novamente a relação entre o anseio do desconhecido, o êxtase e os efeitos de maravilhamento. Esses fatores, tão presentes na infância do autor, retornavam através de um hibridismo entre a literatura simbólica dos mitos pagãos e a religião que ele estava adotando, aproximando-se assim de Tolkien e Lewis quanto à linguagem mitopoética em um sentido técnico literário. Nesta obra, Machen afirma que a literatura é a expressão, “*pelo meio estético das palavras*, dos dogmas da Igreja Católica” (Machen, 1926, p.195, tradução nossa, grifo nosso).<sup>47</sup> Segundo ele, esta afirmação dogmática não exige que a literatura tenha “conformidade literal com o Cristianismo [...] nem mesmo um conhecimento das doutrinas do Cristianismo” (Machen, 1926, p.196, tradução nossa).<sup>48</sup> Pelo contrário, por ser criptografada pelo “meio estético das palavras”, ela pode ser uma espécie de hieróglifo que corporifica verdades abstratas muito melhor do que se estas fossem comunicadas por uma linguagem proposicional e literal. Nesse sentido, se a literatura nos faz perceber que “todas as verdades profundas que foram reveladas ao homem chegaram a ele sob o disfarce de mitos e símbolos” (Machen, 1926, p.173)<sup>49</sup>, ela pode funcionar como uma

---

<sup>46</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *a Celtic church that largely predated Catholic missionary ventures, a church with its own relics and saints that were not always acknowledged by Rome*”.

<sup>47</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *through the aesthetic medium of words, of the dogmas of the Catholic Church*”.

<sup>48</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *No literal compliance with Christianity is needed [...] nor even an acquaintance with the doctrines of Christianity*”.

<sup>49</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *All the profound verities which have been revealed to man have come to him under the guise of myths and symbols*”.

espécie de máscara simbólica que revela a grande e a verdadeira essência fundante e estrutural da realidade: o “sistema sacramental” (Machen, 1926, p.197, tradução nossa)<sup>50</sup>.

Do ponto de vista de Machen, a sacralidade do cosmo é obviamente uma completa oposição ao reducionismo materialista, pois, além de constituir a afirmação metafísica necessária de que exista alguma divindade exterior ao mundo para que lhe conceda tal sacralidade, o “sistema sacramental” pressupõe igualmente a durabilidade de todos os elementos pertencentes a esse sistema, inclusive a natureza humana. Esse posicionamento do autor, ao contrariar a ótica de um período “permeado pela impressão de que o homem é uma criatura lógica, ‘racionalista’, e nada mais” (Machen, 1926, p. 196-197, tradução nossa)<sup>51</sup>, acaba por valorizar o agente humano como alguém muito superior a um ser meramente material como podemos observar na conclusão de Machen em *Hieroglyphics*:

Do ponto de vista literário, o dogma católico é apenas o testemunho, *sob um simbolismo especial, dos fatos duradouros da natureza humana e do universo; é apenas a voz que nos diz distintamente que o homem não é uma criatura da sala de estar e da Bolsa de Valores, mas uma alma solitária e terrível confrontada com a Fonte de todas as Almas* (Machen, 1926, p.198, tradução nossa)<sup>52</sup>.

Mesmo tendo publicado esta obra teórica nos primeiros anos do século XX, a primeira década deste século não foi tão produtiva para Machen. Entretanto, em 1910, ele iniciaria sua próxima jornada literária como redator jornalístico no *Evening News*, em Londres, local onde, ironicamente, sua popularidade atingiria níveis que ele jamais imaginava por uma controvérsia não literária. Em 1914, Machen escreveu o conto “*The Bowmen*” (1914), e, por uma série de acontecimentos interligados que ajudariam a entrelaçar um fato histórico a uma ficção fantástica, esta publicação ajudou a propagar uma das mais conhecidas lendas do período da Primeira Guerra Mundial: a lenda dos *Anjos de Mons*.

Historicamente, a batalha de Mons é conhecida até hoje como uma das retiradas de guerra mais incríveis que já aconteceram em cenários de batalha. Embora os britânicos tenham infligido grande baixa numérica no exército alemão, em menor número, eles foram forçados a se retirar da cidade belga de Mons para os arredores de Paris, na França, em uma jornada solitária que durou praticamente duas semanas. Em 1914, praticamente uma semana

<sup>50</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *Sacramental System*”.

<sup>51</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *permeated by the impression that man is a logical, “rationalistic” creature and nothing more*”.

<sup>52</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *from the literary standpoint, Catholic dogma is merely the witness, under a special symbolism, of the enduring facts of human nature and the universe; it is merely the voice which tells us distinctly that man is not the creature of the drawing-room and the Stock Exchange, but a lonely awful soul confronted by the Source of all Souls*”.

após o ocorrido, o jornal londrino *Evening News* publicou o que parecia um breve relato do episódio, em que soldados da Força Expedicionária Britânica testemunharam o aparecimento de arqueiros fantasmas que os livraram miraculosamente no campo de batalha. A notícia se espalhou como fato, criando o imaginário de que anjos celestiais haviam intervindo em favor da Inglaterra e dos Aliados. Entretanto, o que muitos não sabiam era que a notícia jornalística era apenas um conto fictício assinado pelo então desconhecido Arthur Machen. Desde esse incidente, pairou sobre a obra uma aura mitopoética que tornou difícil desvincular a verdade da ficção. Ao ser estruturado em formato jornalístico, o texto, que mesclava o fato histórico com a poética fantástica, parecia testemunhar, com extremo realismo, um relato crível de um acontecimento extraordinário.

Apesar da popularidade do conto, Machen sentiu-se insatisfeito com a polêmica. Entretanto, por meio dela, ele percebeu que a propagação da lenda demonstrava “que em tempos sombrios, ansioso por qualquer vislumbre patriótico de esperança, a população inglesa aproveitou a notícia de que Deus poderia estar milagrosamente do seu lado” (Reiter, 2010, p.155, tradução nossa).<sup>53</sup> Como ele mesmo advertiu ironicamente em sua obra *The Bowmen e Other Legends of the War* (1915), sua ficção de quase três páginas havia sido aceita “como o mais sólido dos fatos”. Assim, ele tinha motivos para suspeitar de que se “havia falhado na arte das letras”, paradoxalmente, havia conseguido sucesso, “na arte do engano” (Machen, 1915, p.10).<sup>54</sup> Embora tenha tentado se desvincular das consequências desta popularidade não intencional, ele não desmistificou sua obra por intermédio do ceticismo da época. O público não deveria julgá-lo, pelo tom de suas impressões e observações, como um “profundo descrente da possibilidade de qualquer intervenção da ordem suprafísica nos assuntos da ordem física” (Machen, 1915 p.16-17, tradução nossa).<sup>55</sup> Pelo contrário, a lenda de Mons deveria fazer o público leitor indagar o porquê de uma

[...] nação mergulhada no materialismo do tipo mais grosseiro aceitou ociosos rumores e fofocas do sobrenatural como verdade certa? A resposta é contida na pergunta: *é precisamente porque toda a nossa atmosfera é materialista é que*

<sup>53</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *In dark times, anxious for any patriotic glimmer of hope, the English populace pounced at the news that God might be miraculously on their side*”.

<sup>54</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *as the solidest of facts [...] if I had failed in the art of letters, I had succeeded, unwittingly, in the art of deceit*”.

<sup>55</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *profound disbeliever in the possibility of any intervention of the superphysical order in the affairs of the physical order*”.

*estamos prontos para acreditar em qualquer coisa – exceto a verdade* (Machen, 1915, p.19-20, tradução nossa, grifo nosso).<sup>56</sup>

Como argumenta Reiter, após este episódio, Machen aprenderia a usar sua escrita jornalística como mais uma ferramenta em sua resistência contra o materialismo moderno, marcando, dessa maneira, uma nova variante de sua ficção cristã no “contraste entre o mundano e o misterioso, mas com uma voz jornalística desapaixonada substituída para representar as loucuras da vida mundana” (Reiter, 2010, p.154, tradução nossa, grifo nosso).<sup>57</sup> Dessa mesma estética literária, que mesclava teor jornalístico, fatos históricos e mitopoesia, surgiriam, nos anos seguintes, o conto “O grande retorno”, de 1915, e a novela *O terror*, de 1917.

Diante de tudo que foi observado, podemos novamente colocar em pauta a problemática que impulsionou esta investigação: poderia haver um diálogo literário entre as ficções fantásticas de Tolkien, Lewis e Machen?

O percurso de Machen de Caerleon até ao *Evening News*, da infância à fase adulta, sua percepção da natureza, seu anseio pelo desconhecido e seu uso dos mitos como hieróglifos são evidências de que há, sim, uma possibilidade de diálogo mitopoético entre eles. Christopher Tompkins, em sua palestra “*Dreamt in Fire: The Dreadful Ecstasy of Arthur Machen*”, proferida no Festival *Inklings* de 2021, sugere ainda a existência de registros de correspondência de Machen com importantes membros do grupo de influência de Tolkien e Lewis. Por fim, a experiência de ver o mundo “a partir de” parece aproximá-los de uma tradição romântica cujo microcosmo ficcional intersecciona as experiências universais da vida com a experiência reencantadora do fantástico.

---

<sup>56</sup> O texto em língua estrangeira é: “*How is it that a nation plunged in materialism of the grossest kind has accepted idle rumours and gossip of the supernatural as certain truth? The answer is contained in the question: it is precisely because our atmosphere is materialist that we are ready to credit anything – save the truth*”.

<sup>57</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *contrast between mundane and mysterious, but with a dispassionate reportorial voice substituted to represent the follies of worldly life*”.

## 2 MYTHOPOEIA EM J. R. R. TOLKIEN E C. S. LEWIS: FANTASIA SUBCRIATIVA E A CRIAÇÃO DE MUNDOS FICCIONAIS

A criança não despreza florestas reais porque leu sobre florestas encantadas: A leitura faz todas as florestas um pouco encantadas.

*C.S.Lewis*

Ao tecer considerações sobre a mitopoética em Tolkien e Lewis, devemos ter cautela, para não cometermos um anacronismo semântico ao buscar defini-la pelas lentes da modernidade tardia. De toda abordagem histórica que foi realizada até aqui, o ensaio *Sobre histórias de fadas*, o poema e a prosa com Lewis formam uma cadeia de diferentes abordagens da ideia que Tolkien tinha de sua *Mythopoeia* e suas implicações na construção de um mundo secundário fantástico. Por isso, é necessário que, primeiramente, distancie nossos olhos da contemporaneidade, sem juízo de valor, com o intuito de realizar uma abordagem indutiva pelos particulares para a definição do conceito, começando pela etimologia da palavra para, enfim, verificar de qual tradição ela faz parte.

O vocábulo *Mythopoeia* ou *Mythopoesis* provém da junção de dois termos da língua grega: a palavra *Muthos* – que tem significados distintos como “história”, “narrativa” – e a palavra *Poiesis* – que significa literalmente poesia como um ato de “fazer” ou “criar”. Combinados, eles traduzem literalmente a expressão “fabricação ou criação de mitos”. Segundo Aristóteles, a essência da *Poiesis*, portanto, não seria necessariamente a representação subjetiva do artista, mas sim a arte de representação ou imitação da realidade. Ao contrário do que ocorre com o historiador, a função do poeta não é narrar o que aconteceu, mas sim “representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (Aristóteles, 1451a, p. IX, 50). Por esta razão, do ponto de vista aristotélico, a obra poiética seria mais filosófica do que a história (Aristóteles, 1451a).

Juntamente com a *Poiesis*, o mito em Aristóteles não oblitera o pensamento filosófico como se pensa no senso comum. Gabrielle Cornelli (2003), no artigo “Aquele que ama o mito é, de alguma forma, filósofo: algumas considerações sobre a necessidade do mito para a filosofia”, discorre sobre esta relação, afirmando que os mitos e o pensamento racional são complementares. Esse princípio de complementariedade foi comum até a aurora da revolução científica moderna, quando a visão acadêmica começou a transicionar para uma interpretação

hierárquica de distanciamento entre *mythos* - uma linguagem não filosófica ou pré-filosófica – e *logos*, uma linguagem mais racional cujo princípio é a inteligibilidade. Segundo Cornelli, a perspectiva complementar resgata o pressuposto de Aristóteles de que a mitologia, ao buscar compreender a realidade e a natureza humana por meio de princípios universais, não está necessariamente distanciada da filosofia. Por ser suprarracional (não confundir com irracional), ela também é um método válido de compreensão de aspectos do mundo que, por sua própria natureza, não seriam cognoscíveis pela razão lógica. *Mythos* e *logos* podem ser dois caminhos paralelos e sinérgicos, entretanto indispensáveis para chegar à verdade, onde o primeiro é pensar por imagens, enquanto o segundo é pensar por conceitos (Cornelli, 2003). Por implicação, se pensar por imagens não é pensar por conceitos ou proposições, o poeta não precisaria, portanto, apenas representar a realidade unicamente por uma cópia fiel desta. Ao labutar com a matéria bruta do mundo primário, ele teria liberdade, a partir de sua *Mythopoesis*, para construir um mundo secundário preenchido com novas formas, dando “fôlego de vida” a personagens ou seres que não se encontram na natureza.

## 2.1 *Mythopoeia* e subcriação: os princípios de feéria na literatura de Tolkien

No século XX, Tolkien resgatou este princípio readaptando a premissa da mitopoética a partir de um conceito o qual ele denominou “subcriação”, uma teoria literária que descreve o processo de desenvolvimento de um microcosmo ficcional sem que este copie as facetas da natureza empírica. Considerando esse resgate, podemos destacar pelo menos três princípios fundantes e peculiares que determinam a teoria tolkieniana: sua natureza feérica, a importância do adjetivo como “gramática mítica” para a construção de um mundo ficcional secundário e a dependência derivativa deste mundo, que, ainda que possua sua própria consistência interna de realidade, não é independente das condições materiais que existem no mundo primário.

Quanto ao primeiro princípio, de acordo com Tolkien, a natureza de um mundo secundário que não copia as formas do mundo primário deve ser intrinsecamente feérica. Sobre o significado desse vocábulo, Tolkien explica que os chamados contos de fadas (*Fairy Tale* – registrado no Oxford Dictionary desde 1750) não podem ser limitados a histórias sobre lendas de seres mágicos ou sobrenaturais de tamanho diminuto. Raramente usada antes do período Tudor, esta palavra, equivalente ao vocábulo antigo *Elf* [elfo], foi, por muito tempo, influenciada pelo francês, do qual derivaram vocábulos como – *fay*, *Faërie* e *fairy* -, sendo

posteriormente utilizada em diversas traduções. A primeira citação aparece no *Oxford Dictionary* (a única antes de 1450) extraída do poeta Gower<sup>58</sup>: *as he were a faierie* (como se ele fosse **uma** fada), entretanto, com uma pequena troca, porém significativa em relação à versão do poeta. Segundo Tolkien, originalmente, Gower tinha escrito a expressão: “*as he were of faierie*” (como se fosse **de** Faërie), havendo assim a troca de uma preposição que especificava um lugar de origem por um artigo indefinido que pontuava uma natureza específica (**of** = de para **a** = uma). Se no *Oxford Dictionary*, a citação parece descrever alguém que era uma fada, originalmente, o poeta descrevia um jovem galante humano que vinha de um lugar específico para enfeitiçar os corações das donzelas na igreja. Embora não fosse diminuto, o galante de Gower provinha de um reino encantado de onde retirava toda sua maquinaria (*as he were of Faërie*). Assim, explica Tolkien, *Elf* ou *Faërie*, ou quaisquer variações destes termos estão intimamente relacionadas com algo muito mais abrangente: com o mágico, o encantado e o maravilhoso. Suas histórias não seriam, portanto, contos sobre a natureza de fadas ou elfos diminutos, mas sim de um lugar encantado, o reino de *Faërie*, e o estado no qual outros seres fantásticos derivam todo seu ser, como anões, bruxas, *trolls*, gigantes ou dragões. Apesar de conter esta diversidade, argumenta Tolkien, este reino também abriga as coisas mais ordinárias que existem em nosso mundo primário: o firmamento, o sol, a lua, a terra, as árvores, os pássaros, e também os agentes humanos, quando estes estão encantados (Tolkien, 2020).

A maioria de seus enredos baseia-se na *Quest Medieval*, nas “*aventures*”<sup>59</sup> de seres humanos no Reino Perigoso ou em suas fronteiras imprecisas (Tolkien, 2020, p.23, grifo nosso), e sua definição trata da *natureza* deste Reino e do ar que sopra nessa terra: uma história que “aborda ou usa Feéria, qualquer que possa ser seu propósito central: sátira, aventura, moralidade, *fantasia*” (Tolkien, 2020, p.24, grifo nosso).

Se a qualidade Feérica é a natureza peculiar deste mundo fictício, qual seria outra dimensão fundamental do poeta mitopoético para subcriar um mundo tão distinto? De acordo com Tolkien, uma ferramenta importantíssima foi a invenção do adjetivo. Refletindo sobre a origem das histórias de *Faërie*, ele afirma que a hipótese mais provável é que elas tenham surgido exatamente como todas as outras histórias: na gênese da linguagem, pois “a mente

<sup>58</sup> O período Tudor foi um período equivalente ao reinado da dinastia de mesmo nome entre 1485 a 1603. O poeta referido por Tolkien é John Gower (1330-1408), escritor de poesia épica, didática e alegórica em latim, inglês e francês.

<sup>59</sup> No ensaio, Tolkien não usa a palavra normal do inglês moderno *Adventures*, mas sim *Aventures*, a forma que ela tinha nos romances de cavalaria em inglês medieval, também emprestada pelo francês. Por esta razão, uma das qualidades mitopeicas no romance de Tolkien é a *Quest Medieval*, a jornada de um personagem em um mundo perigoso e fantasioso através de uma demanda.

encarnada, a língua e a história são, no nosso mundo, coevas” (Tolkien, 2020, p.34). Se o homem é *sapiens*, ele também é *narrativus*, e, portanto, contar histórias parece fazer parte da característica ontológica de quem nós somos na medida em que encarnamos nossos pensamentos através da linguagem por meio de histórias. Entretanto, a mente humana é também dotada de poderes de generalização e de abstração. Não captamos apenas uma grama verde, discriminando-a de outras coisas (e achando-a bonita de contemplar), mas também vemos que ela é verde além de ser grama. Desta maneira, “quão poderosa, quão estimulante para a própria faculdade que a produziu, foi a invenção do adjetivo; nenhum feitiço ou encantamento em Feéria é mais potente (Tolkien, 2020, p.34). Ao captar esta percepção, explica Tolkien, a mente pode então revestir a linguagem para encarnar a qualidade das coisas, e, portanto,

tais encantamentos poderiam, de fato, ser considerados apenas outra visão dos adjetivos, *uma classe de palavras numa gramática mítica. A mente que pensou em leve, pesado, cinza, amarelo, parado, veloz também concebeu a magia que tornaria as coisas pesadas leves e capazes de voar*, transformaria chumbo cinza em ouro amarelo, e a pedra parada, em água veloz (Tolkien, 2020, p.34-35, grifo nosso)

Se ela pode adjetivar o mundo, ela também pode conceder ao homem a capacidade de criar histórias que não sejam miméticas do mundo natural, pois ao possuir o poder da “gramática mítica”, o *Homo Narrativus* pode encontrar mil e uma maneiras para criar mundos secundários diversificados, e assim

se podia fazer uma coisa, podia fazer a outra; inevitavelmente fez ambas. Quando conseguimos abstrair o verde da grama, o azul do céu e o vermelho do sangue, temos já um poder encantatório – em certo plano; e o desejo de empunhar esse poder no mundo externo às nossas mentes desperta. [...] Podemos lançar um verde mortal sobre o rosto de um homem e produzir o horror; podemos fazer a rara e terrível lua azul brilhar; ou podemos fazer com que bosques vicejem com folhas prateadas ou que carneiros usem velos de ouro e colocar fogo quente na barriga da serpente fria. Mas em tal “fantasia”, como é chamada, nova forma é criada; Feéria começa; o Homem torna-se um subcriador (Tolkien, 2020, p.35)

A subcriação, a terceira dimensão peculiar desta poética, é o processo de produção de um mundo secundário derivativo, que embora possua sua própria consistência interna de realidade, é dependente das condições materiais que existem no mundo primário. Como o próprio termo sugere, subcriar implica que, fora do mundo ficcional subcriado, existe uma criação em primeira instância e um mundo real com todos os seus elementos. Como observamos na prosa com Lewis, Tolkien articula sua teoria literária em diálogo com a teologia cristã onde se pressupõe a existência de um artífice original divino que criou o

mundo primário como o conhecemos. No paradigma de Tolkien, se o próprio fundamento da realidade se choca com a possibilidade do divino, pois “Lenda e História se encontraram e fundiram” (Tolkien, 2020, p.79), o artífice subcriador tem mérito suficiente para subcriar um microcosmo com lei própria e valor intrínseco, sem, no entanto, precisar justificar-se mediante a tese de fidelidade à vida. Entretanto, esta liberdade poética não faz do artista um criador que desenvolve sua obra *ex-nihilo*, pois como o próprio prefixo implica, *subcriar* pressupõe uma criação derivativa que depende de um material primário e original para que o poeta mimetize aspectos do Criador e do mundo primário. Na teoria de Tolkien, esta dependência não é demérito, pois, se “no reino de Deus, a presença do maior não oprime o pequeno” (Tolkien, 2020, p.79) e se “o *Evangelium* não aboliu as lendas”, pelo contrário, “ele as abençoou, em especial o ‘final feliz’” (Tolkien, 2020, p.79), as histórias de um autor mitopoético, longe de obliterar o leitor das responsabilidades do mundo real, podem também “auxiliar a desfolha e o múltiplo enriquecimento da criação” (Tolkien, 2020, p.79). Desta forma, ressoa Tolkien poeticamente em *Mythopoeia*,

Embora exilado, o Homem não está totalmente perdido nem totalmente mudado. Desgraçado pode estar, porém não destronado, E mantêm os trapos de seu senhorio que uma vez lhe pertenceu: *Seu domínio do mundo pela arte criativa*. Não é seu o quinhão de adoração do Grande Artefato. *Homem, Subcriador, luz refratada de quem matriz branca é despedaçada para muitos tons que se combinam, variações viventes e formas* que se movem entre as mentes. Se deste mundo as suas crateras ocupamos com Elfos e Goblins, se ousamos criar Deuses e seus lares das trevas e luz, e se semeamos as sementes dos dragões – este é nosso direito (bom ou mau). Este direito não decaiu: *nós fazemos pela lei pela qual fomos feitos* (Tolkien, 2020, p.95, grifo nosso, tradução nossa).<sup>60 61</sup>

<sup>60</sup> O texto em língua estrangeira é: “*Though now long estranged, / man is not wholly lost nor wholly changed. / Dis-graced he may be, yet is not dethroned, / and keeps the rags of lordship one he owned, / his world-dominion by creative act: not his to worship the great Artefact. / man, sub-creator, the refracted light / through whom is splintered from a single White / to many hues, and endlessly combined / living shapes that move from mind to mind / Though all the crannies of the world we filled / with elves and goblins, though we dared to build / gods and their houses out of dark and light, / and sow the seed of dragons, 'twas our right / (used or misused). The right has not decayed. / We make still by the law in which were made*”.

<sup>61</sup> Neste trecho da dissertação, optamos por citar e traduzir os versos do poema original ao invés do que está inserido no ensaio. Preferimos também colocar uma versão um pouco mais completa para dar um enquadramento maior. É importante relembramos que a defesa desta poética está inserida num contexto cultural onde o “desencantamento do mundo” tinha marginalizado a fantasia como “juvenilia” literária. No ensaio, para defender sua legitimidade dos ataques dos críticos, Tolkien cita este trecho do poema que escreveu para Lewis, onde se observa resumidamente todas as características da poética da subcriação defendida por ele. Embora não aponte especificamente o nome de Lewis, observamos pelo trecho inserido os mesmos princípios expostos no contexto da conversa de 1931. É digno de nota que ao responder aos novos *Misomythus* na crítica literária (os carcereiros), Tolkien utiliza os mesmos argumentos que usou para convencer o *Misomythus* original.

Podemos apressadamente concluir que esta mitopoética se encontra em um vácuo histórico entre a cultura helenista e a modernidade. Entretanto, não seria verdade. Além da tradição grega e o cristianismo histórico, a *Mythopoeia* de Tolkien também está interligada, em uma continuidade histórica, à tradição da literatura que tanto apreciava.

Há, pelo menos, dois autores cujo posicionamento em relação ao ato criador exerceram influência em Tolkien. O primeiro foi o poeta inglês e apologista literário Sir Philip Sidney (1554–1586)<sup>62</sup>. Assim como Tolkien, Sidney também teve que responder aos “carcereiros” literários de seu tempo em *Defense of Poesy* (1595). De maneira similar, ele fundamentou sua apologética, a começar pela definição dos termos “poesia” e “poeta” - aquele que faz ou cria-, um título diferenciado em relação às outras ciências. Na perspectiva de Sidney, o poeta tem uma característica incomparável. Todas as artes entregues à humanidade parecem depender das obras da natureza. Do astrônomo ao músico, do advogado ao historiador e do educador ao médico, todos exercem atividades que estão acomodadas ao fluxo da natureza, exceto o poeta, que desdenha de qualquer tipo de sujeição. Ele,

elevado ao vigor de sua própria invenção, cresce, com efeito, em outra natureza, tornando as coisas melhores do que a natureza produz, ou, novamente, formas como nunca houve na natureza, como os heróis, semideuses, ciclopes, quimeras, fúrias e coisas semelhantes; assim, ele anda de mãos dadas com a natureza, não encerrado na estreita autoridade de seus dons, mas variando livremente dentro do zodíaco de sua própria inteligência. A natureza nunca revestiu a terra com tão rica tapeçaria como o fizeram os diferentes poetas; nem com rios tão encantadores, árvores frutíferas, flores olorosas, nem qualquer outra coisa que possa tornar mais adorável a tão amada terra. Seu mundo é de bronze; apenas aquele que nos apresentam os poetas é de ouro (Sidney, 1595, n.p., tradução nossa, grifo nosso).<sup>63</sup>

Ao enfatizar que, estando de mãos dadas com a natureza, os poetas podem modificá-la, recriá-la segundo a sua imaginação, Sidney exalta a liberdade de que os poetas usufruem.

---

<sup>62</sup> Sir Philip Sidney foi patrono das ciências e das artes na Inglaterra Elizabetana. Editada postumamente (1590), sua obra literária exerceu influência notável no desenvolvimento da literatura inglesa, dentre elas *The Defense of Poesy*, uma ardente apologia da literatura em resposta às acusações frequentes de que o drama e a poesia incitavam à imoralidade. Esta obra constitui-se uma importante teorização sobre a poesia como uma arte criativa que necessariamente não precisaria imitar as obras da natureza. Como Tolkien, a crítica de Sidney é valiosa porque responde a acusações semelhantes em seu tempo, e como apologia, tornou-se como uma “justa causa para fazer uma lamentável defesa da pobre poesia, que quase da mais alta estimativa do aprendizado caiu para ser motivo de chacota para as crianças” (Sidney, 1595, n.p., tradução nossa).

<sup>63</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *lifted up with the vigor of his own invention, doth grow, in effect, into another nature, in making things either better than nature brings forth, or, quite anew, forms such as never were in nature, as the heroes, demi-gods, cyclops, chimeras, furies, and such like; so as he goes hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging within the zodiac of his own wit. Nature never set forth the earth in so rich tapestry as divers poets have done; neither with pleasant rivers, fruitful trees, sweet-smelling flowers, nor whatsoever else may make the too-much-loved earth more lovely; her world is brazen, the poets only deliver a Golden*”.

Quando comparamos as poéticas de Tolkien e Sidney, pelo menos duas características são bastante similares. A primeira delas obviamente é o pressuposto do poeta como alguém que cria um mundo secundário sem precisar imitar as formas da natureza. A segunda é a relação entre poesia e subcriação, e conseqüentemente, seu efeito de “reencantar” a realidade com uma “tão rica tapeçaria” que torna o nosso mundo de “bronze” enriquecido em um mundo de “ouro”.

George Macdonald também foi uma voz ressonante para solidificar esta tradição literária em Tolkien. Ele também teve que lidar com as provocações de críticos literários concernentes aos contos de fadas durante o século XIX. Ao respondê-las em seu pequeno ensaio “*The Fantastic Imagination*” (1893), ele argumenta que o mundo natural tem suas leis, e, portanto, nenhum homem deveria interferir nelas em seu modo de apresentação. Entretanto, reconhecer este fato não deveria refrear a imaginação literária, pois o microcosmo ficcional possui uma consistência interna diferente quando comparado com o mundo real. Por esta razão, se o poeta desejar, ele está livre para “inventar um pequeno mundo próprio, com suas próprias leis; pois há algo nele que se deleita em evocar novas formas - que é o mais próximo, talvez, que ele pode chegar da criação” (MacDonald, 1893, n.p., tradução nossa)<sup>64</sup>. Uma vez desenvolvido, este pequeno mundo subcriado possui uma lei suprema. O subcriador deve se precaver que ele esteja em harmonia com as leis pelas quais o seu novo mundo começou a existir. Também como um sublegislador, ele deverá obedecê-las, pois no momento em que a negligenciar, ele se moverá contra o seu próprio mundo, tornando-o inconsistente (a mesma característica de consistência interna que Tolkien desenvolveria anos mais tarde). Em MacDonald, esta consistência é necessária para que poeta e leitor possam usufruir do mundo imaginado, pois ambos precisam ver obedecidas suas leis de existência. Caso contrário, a imaginação, cujo exercício é essencial a mais temporária submissão à imaginação do outro, falhará e a suspensão voluntária da descrença será desfeita<sup>65</sup> (MacDonald, 1893).

---

<sup>64</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *invent a little world of his own, with its own laws; for there is that in him which delights in calling up new forms--which is the nearest, perhaps, he can come to creation. When such forms are new embodiments of old truths, we call them products of the Imagination; when they are mere inventions, however lovely, I should call them the work of the Fancy: in either case, Law has been diligently at work*”.

<sup>65</sup> A suspensão voluntária da descrença é um termo criado pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge para qualificar um pacto de leitura de um leitor para uma obra de fantasia. Como ferramenta literária, o pacto do leitor é suspender temporariamente sua incredulidade durante a leitura de uma obra fantástica com a finalidade de “imersão”, “aceitar” e “acreditar” nas qualidades do maravilhoso mundo fantástico que ele estaria tecendo em sua imaginação durante o processo de leitura. Segundo Coleridge, a fê poética propõe “um envolvimento humano e verossimilhança o suficiente para conseguir que, para o momento, os leitores cedessem a essas sombras da imaginação uma suspensão voluntária de descrença” (Coleridge, 2013, n.p.).

Como se observa, a apologética da “rica tapeçaria” de Sidney e o microcosmo ficcional de MacDonald, conectado em sua própria consistência interna de realidade, tiveram um enorme impacto na formação literária de Tolkien e no desenvolvimento de sua poética subcriacional como “domínio do mundo através da arte criativa” (Tolkien, 2020, p.76) que colabora na “desfolha e o múltiplo enriquecimento da criação” (Tolkien, 2020, p.79). Juntando todos estes particulares, podemos então finalizar este tópico definindo a *Mythopoeia* como a criação de mitos realizada por um artesão da palavra que, ao utilizar-se da potência da imaginação, tem liberdade justificada para criar uma tapeçaria que pode ser diferente de tudo aquilo que ele encontra nas obras da natureza. Ao subcriar um microcosmo ficcional, com leis próprias e consistência interna, o mitopoeta mimetiza o ato criativo do divino criador para deleite e enriquecimento compartilhado de todos aqueles que desejam desfrutar de sua obra literária.

### 2.1.1 *Mythopoeia* na história do mundo secundário: estrutura da fantasia literária

A subcriação, conceito primordial da arte fantástica em Tolkien possui uma estrutura literária peculiar onde podemos encontrar pelo menos cinco características principais que nos ajudam a compreender a gênese e o desenvolvimento de um microcosmo ficcional feérico. A primeira delas é a potencialidade da imaginação em sua relação dialógica com a faculdade da razão, ambas com qualidades distintas, porém complementares. A razão é a capacidade lógica que faz abstrações e cria preceitos, ou seja, “é a capacidade de análise que procura a objetividade, examina as coisas e então as divide em componentes” (Vanhoozer, 2017, p.118). A imaginação é a capacidade que temos para fazer imagens mentais, dando forma e significado ao pensamento de coisas que não estão presentes de fato (Tolkien, 2020). Nas palavras de Lewis, enquanto a razão é “o órgão natural da verdade; a imaginação é o órgão do significado; [...] ao produzir novas metáforas ou reviver metáforas antigas, não é a causa da verdade, e sim sua condição” (Lewis *apud* Vanhoozer, 2017, p.120). Para diferenciar estas duas potências, Duriez argumenta que a imaginação, diferente da capacidade lógica, “está envolvida na forma como sentimos a realidade como um todo (quer percebamos coisas individuais como árvores, pedras, colinas e até mesmo pessoas em particular, quer percebamos o mundo como um mundo coerente ao nosso redor” (Duriez, 2018, p.256). De maneira similar, Vanhoozer analisa que,

[...] enquanto a razão brilha ao desmontar as coisas e analisar as partes individuais do quebra-cabeça, a imaginação percebe o todo do qual os pedaços fazem parte. [...] É o órgão que discerne padrões significativos. É o poder da percepção, o momento “heureca” em que todas as partes se encaixam (Vanhooser, 2017, p.120).

Com esta diferenciação, observa-se que razão e imaginação não precisam ser excludentes no processo de construção de um mundo ficcional. Pelo contrário, uma ficção fantástica pode ser melhor produzida se a mente que a constrói utilizar bem estas duas potências como ferramentas colaborativas na criação de uma história. Como argumenta Tolkien, a fantasia, ainda que não seja uma reafirmação literal de preceitos racionais, “não destrói ou mesmo insulta a razão; e não torna menos aguçado o apetite pela verdade científica, nem obscurece a percepção dela. *Quanto mais aguçada e clara a razão, melhor fantasia fará* (Tolkien, 2020, p.64, grifo nosso). Esse pressuposto é tão fundamental que Tolkien reconhece que, “se os homens realmente não conseguissem distinguir entre sapos e seres humanos, histórias de fadas sobre reis-sapos não teriam surgido” (Tolkien, 2020, p.64).

A segunda característica para a construção de um mundo secundário consiste na arte como vínculo operativo. Na poética subcriacional, imaginar é o primeiro passo de edificação para que se chegue ao pináculo final da etapa de construção de um mundo secundário. Segundo Tolkien, embora ela seja uma condição *sine qua non* dessa construção, a percepção da imagem, a compreensão de suas implicações e o controle (todos necessários para uma expressão bem-sucedida e que podem variar em vivacidade e força) não são suficientes *per si* para se chegar ao resultado final da construção e dar ao mundo ficcional uma coerência própria (Tolkien, 2020). É preciso agrupar e dar coerência as imagens. Portanto, entre a habilidade de criar imagens e sua etapa final (imaginação = capacidade/subcriação = resultado final do processo) é necessário que haja um vínculo que possa conectar ambas. Segundo Tolkien, é isto o que costumamos chamar de Arte, o vínculo ou “liame operativo entre a Imaginação e o resultado final, a Subcriação [...] a realização da expressão (imaginativa), que confere (ou parece conferir) ‘a consistência interna da realidade’” (Tolkien, 2020, p.56). É por intermédio de sua habilidade artística, que o subcriador consegue reagrupar as imagens de sua mente para dar vida ao microcosmo em formação, ordenando sua linguagem, sua geografia, sua representação cartográfica e seus personagens até que ele se torne um mundo habitável, o palco ficcional onde todas as histórias (enredo e trama) se conectam e se interligam à medida que suas leis internas vão sendo estabelecidas.

Para alcançar esta consistência, o subcriador sabe que sua imaginação precisa da materialidade do mundo primário para que, por intermédio dela, ele possa efetuar sua

modelagem, que não precisa necessariamente mimetizar tudo aquilo que ele vê na realidade. Se for mitopoético, ele possui mais uma qualidade para a estruturação de seu “mundo”, e para Tolkien, esta qualidade é a terceira característica de sua poética subcriacional: a fantasia como procedimento literário de estranhamento cativante. Como gênero literário, sua qualidade mais peculiar é o estranhamento e a dessemelhança consciente que o artista provoca em seu mundo imaginativo, “com imagens de coisas que não apenas não estão “realmente presentes”, mas que, de fato, não podem ser encontradas no nosso mundo primário de forma alguma, ou que geralmente se acredita não serem encontradas ali” (Tolkien, 2020, p.57).

A estrutura de um microcosmo fantástico possui uma desvantagem técnica em seu desenvolvimento: quanto mais dessemelhante ele for da realidade, mais difícil será sua verossimilhança. Por esta razão, explica Tolkien,

Descobre-se, na prática, que “a consistência interna da realidade” é tão mais difícil de produzir quanto mais diferentes forem as imagens e os rearranjos de material primário. É mais fácil produzir esse tipo de “realidade” com material mais “sóbrio” [...] Qualquer um que tenha herdado o aparato fantástico da linguagem humana pode dizer *o sol verde*. Muitos podem então imaginá-lo ou pintá-lo. Mas isso não é suficiente [...] Criar um Mundo Secundário dentro do qual o sol verde seja crível, compelindo a Crença Secundária, provavelmente vai requer labor e pensamento e, certamente, vai exigir uma perícia especial, *um tipo de engenho élfico*. Poucos tentam tais tarefas difíceis. Mas, quando elas são tentadas e, em qualquer grau, completadas, então temos uma *rara realização da Arte: de fato, arte narrativa, criação de histórias, em seu modo primário e mais potente* (Tolkien, 2020, p.58, grifo nosso).

Além do diálogo entre razão e imaginação, a arte como vínculo operativo e a fantasia como qualidade de dessemelhança, Tolkien ainda sugere que o melhor gênero textual para enquadramento das histórias de Feéria é a arte narrativa, a quarta característica que melhor expressaria a destreza ou engenho “élfico [...] em seu modo primário e mais potente” (Tolkien, 2020, p.58). Segundo Tolkien, na arte das humanidades, a fantasia será melhor empreendida se for construída pela representação *direta* da linguagem do que por pinturas, ilustrações ou o drama (teatro). A distinção das artes que oferecem uma representação visível (forma indireta) e a literatura narrativa (forma direta) é que a primeira impõe uma única forma visível de impressão, e, portanto, é mais limitadora para a imaginação, enquanto a segunda tende a ser mais progênitiva, pois funciona da mente do autor para a mente do leitor sem haver mediações de terceiros (Tolkien, 2020). Por esta razão, acredita Tolkien, a arte narrativa literária tende a ser ao mesmo tempo mais universal e mais pungentemente particular. Ela possibilita que o autor narre uma história com condições materiais – como pão, pedra, árvores - ao apelar “para o conjunto destas coisas, para as ideias acerca delas; mas cada ouvinte

conferirá a tais coisas uma incorporação peculiar e pessoal em sua imaginação” (Tolkien, 2020, p.84). Isso não ocorreria se a experiência fosse mediada por uma representação mais indireta, como por exemplo, a arte pictórica, em que prevalece a perspectiva do pintor.

Para Tolkien, o drama teatral também pode ser um empecilho para a fantasia em sua representação Feérica. Ao apresentar visivelmente e audivelmente homens imaginários em uma história, o teatro só pode representá-los a partir do gosto e da impressão do artista, pois no drama, os personagens, e mesmo as cenas, não são “imaginados, mas realmente contemplados” (Tolkien, 2020, p.60). Tolkien argumenta que reproduzir a arte fantástica por este meio seria como que reproduzir a “varinha do mágico” (Tolkien, 2020, p.60), um substituto que, mesmo que fosse realizada “com sucesso mecânico”, exigiria mais “um mundo interno ou terciário. É um mundo em excesso” (Tolkien, 2020, p.60).

A junção estrutural entre imaginação e arte, fantasia e literatura narrativa não estaria completa sem considerarmos o efeito de encantamento que ela produz no leitor, a quinta característica da poética subcriacional de Tolkien. Antes de analisarmos este efeito, é necessário compreendermos que, na teoria de Tolkien, há uma “fraternidade trinitária” entre os agentes literários (autor, texto e leitor) cujo autor subcriativo é tão importante quanto a obra e a experiência que esta exerce sobre o leitor. Chamados simbolicamente de elfos<sup>66</sup>, estes artífices subcriadores podem desenvolver uma narrativa fantástica do “‘Drama Feérico’ – aquelas peças que, de acordo com registros abundantes, os elfos frequentemente apresentam aos homens” – [...] com um realismo e uma imediatez além do alcance de qualquer mecanismo humano” (Tolkien, 2020, p.61). Na experiência de leitura, ela tende a estimular um pacto literário peculiar quando autor e leitor estão imersos diretamente no “drama” do mundo secundário. Do ponto de vista de Tolkien, essa imersão pode provocar uma espécie de “ilusão” tão particular e deleitosa que se você

está presente durante um drama Feérico, você mesmo está, ou acha que está, corporalmente dentro de *seu* Mundo Secundário. A experiência pode ser muito similar

---

<sup>66</sup> Na mitologia de Tolkien, os elfos são seres que são mais associados ao divino. Entre os homens e o transcendente, sua tradição e canções refletem uma ordem harmônica que existe naquele mundo ficcional. Geralmente, sua arte está vinculada a natureza e sua harmonia está conectada a criação do mundo. São altos em estatura e possuem orelhas pontudas, e são seres mais propensos à luz, e neste sentido, são mais “elevados” e misteriosos do que os homens. Ao aplicar este símbolo aos artífices de mitos, obviamente Tolkien não se refere aos autores empíricos (usando aqui um termo técnico mais moderno) com uma identidade histórica biográfica factualmente reconhecida no mundo extraliterário. É melhor interpretarmos este simbolismo como o autor-modelo encarnado na história, uma estratégia textual e não uma realidade empírica. Desta forma, os “elfos” como autores-modelos também são dependentes de leitores-modelos. Ao construírem um mundo fantástico secundário imersivo, estes autores são capazes de provocar uma espécie de encantamento no leitor-modelo. Se esse “encantamento” ultrapassa os limites da ficção, ingressando nas “páginas” do mundo real, ainda é um tema a ser discutido.

ao Sonho e tem sido (ao que parece), às vezes (por parte dos homens), confundida com ele. Mas, no drama Feérico, você está num sonho que alguma outra mente está tecendo, e o conhecimento desse fato alarmante pode escapar das suas mãos. Experimentar *diretamente* um Mundo Secundário: *a poção é forte demais, e você dá a ela sua Crença Primária, por mais maravilhosos que sejam os eventos* (Tolkien, 2020, p.61, grifo nosso)

Enquanto caminha pela imaginação neste mundo, o leitor crê que tudo o que lhe é contado é “verdadeiro”. A tessitura do mundo feérico facilita essa “ilusão” e, se o artífice de mitos possuir destreza em sua construção, conseguindo imputar verossimilhança à narrativa, o efeito no leitor poderá ser tão potente que sua “suspensão voluntária da descrença” se tornará quase que inconscientemente involuntária.

É digno de observação que o procedimento artístico nesta relação harmônica entre autor, texto literário (Drama Feérico) e leitor não pode ser descrito por qualquer nome para qualificar sua operosidade. A ação do subcriador mitopoético traduz-se como “o processo humano que produz, como subproduto (não é o seu único ou último objetivo), a Crença Secundária” (Tolkien, 2020, p.62). Sua engenharia e procedimento artístico precisam de um vocábulo específico que melhor represente seu propósito nesta relação harmônica. Segundo Tolkien, o vínculo que melhor interliga esta relação é a arte do “encantamento”, o procedimento literário ideal que inter-relaciona desejos e propósitos que enriquecem simultaneamente autor e leitor, ao produzir

um Mundo Secundário no qual tanto *planejador como espectador podem entrar; para satisfação de seus sentidos enquanto estão ali dentro; mas, em sua pureza, ele é artístico em desejo e propósito. [...] Ao engenho élfico, o Encantamento, a Fantasia aspira* e, quando é bem sucedida, entre todas as formas de arte humana é a que mais se aproxima dele [...] é interiormente de todo diferente da ganância de poder autocentrado que é a marca do mero mágico. [...] Quando não corrompido, ele *não busca ilusão ou feitiço e dominação; busca enriquecimento partilhado, parceiros na criação e no deleite, não escravos* (Tolkien, 2020, p.62, grifo nosso).

Além das cinco características estruturantes do mundo ficcional – ou seja, o diálogo entre razão e imaginação, a arte como vínculo operativo, a fantasia como procedimento literário de estranhamento cativante, a narrativa como forma de organização de enredo e a relação harmônica entre autor e leitor para o efeito da crença literária –, a teoria da fantasia literária de Tolkien também estabelece uma distinção entre mundo ficcional fantástico e realidade empírica. De acordo com o autor, “a Fantasia criativa está fundada sobre o reconhecimento de que as coisas são assim no mundo como ele aparece sob o sol; *num reconhecimento desse fato, mas não numa escravidão a ele*” (Tolkien, 2020, p.64, grifo nosso).

Curiosamente, o artífice mitopoético tende a ser muito mais realista com sua forma de arte do que um artista representacionista<sup>67</sup>. Diferente deste último, sua forma de representação não reduz toda realidade à ideia que ele próprio concebe do mundo empírico, ainda que esta ideia esteja totalmente desconectada da realidade. Pelo contrário, ele compreende que o mundo está dado, e que o sucesso de sua fantasia está “fundada sobre o reconhecimento duro de que as coisas são assim no mundo como ele aparece sob o sol” (Tolkien, 2020, p.64).

Entretanto, este reconhecimento não o obriga a mimetizar o mundo assim como ele aparenta ser. Ele ainda é um “encantador”, e pode criar um mundo secundário que, mesmo dessemelhante da realidade, seja suficientemente potente para enriquecer o mundo primário. Ainda assim, para o subcriador ainda pode existir uma advertência: sua arte mitopoética também poderá ser levada ao extremo. Mas que outro gênero literário não estaria sujeito a extremismos? Por ser apenas uma abstração da realidade, qualquer representação artística pode se tornar uma filosofia abrangente de vida ou arte panfletária. Quando assim acontece, vamos da ficção ao caso patológico. Desta forma, a fantasia, assim como qualquer outra arte literária, pode também vir travestida com condições materiais bem estranhas à sua natureza, mas, Tolkien questiona,

de que coisa humana neste mundo caído isso não é verdade? Os homens conceberam não apenas *elfos*, mas imaginaram deuses e os adoraram, adoraram mesmo aqueles mais deformados pelo próprio mal de seus autores. Mas eles fizeram falsos deuses com outros materiais: suas nações, suas bandeiras, seus dinheiros; até suas ciências e suas teorias sociais e econômicas já exigiram sacrifício humano. *Abusus non tollit usum. A Fantasia continua a ser um direito humano: criamos, na nossa medida e a nosso modo derivativo, porque somos criados; e não apenas criados, mas criados à imagem e semelhança de um Criador* (Tolkien, 2020, p. 64, grifo nosso).

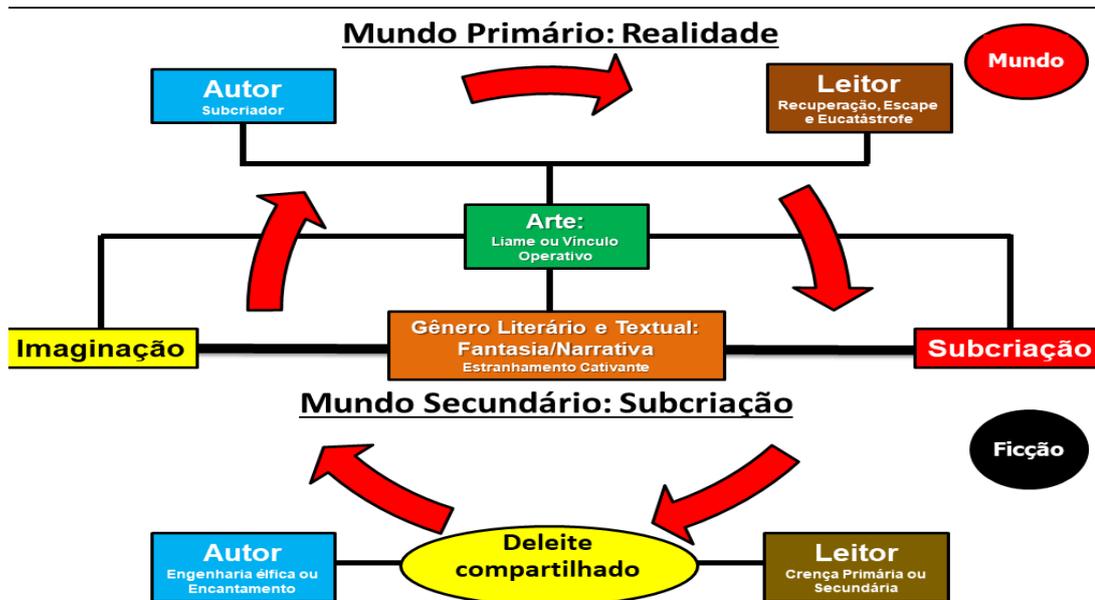
Pelas características apresentadas acima, percebe-se que a literatura tolkiana não é produzida com a intenção de ser enclausurada no aspecto estrutural de seu microcosmo ficcional. Na mescla entre experiências humanas universais e o fantástico, as histórias feéricas devem transcender o “mundo dos livros” e adentrar o “mundo da vida” com o intuito de

---

<sup>67</sup> No debate filosófico, a corrente realista é o paradigma que afirma a possibilidade de conhecermos o mundo empírico porque ele está “dado” e é inteligível para o observador, que o processa e o compreende para depois representá-lo. Entretanto, a corrente representacionista é a perspectiva que nega a possibilidade de conhecimento do mundo “real”. Por ser o paradigma da dúvida e do ceticismo quanto à “existência” e “essência” das coisas, esta cosmovisão afirma que nossos sentidos e experiência empírica tendem a nos enganar. Por esta razão, a única coisa que o indivíduo pode conhecer com segurança é a sua mente e as ideias que ela sustenta, pois só teríamos acesso a elas, e somente delas temos conhecimento. Nesta experiência de suspeita, o indivíduo que adota este paradigma possui, indubitavelmente, uma visão cética sobre o mundo, passando não mais a discutir se suas ideias correspondem à realidade natural e empírica. Como cada um possui uma ideia sobre o cosmo, seu foco argumentativo agora não está mais *no mundo*, mas *na ideia* que ele tem *sobre o mundo* e as discussões se resumem ao que o sujeito e o outro pensam dele, ainda que estas ideias estejam totalmente desconectadas da realidade.

proporcionar uma experiência estética que permita uma redescoberta do mundo primário ao enriquecer nosso imaginário pelo reencantamento do fantástico no mundo secundário, como mostra a figura a seguir:

Figura 1 – A estrutura literária na fantasia de Tolkien



Fonte: elaboração própria.

Na figura, que ilustra a estrutura literária na fantasia de Tolkien, a linha que separa o mundo primário (da realidade) do secundário (da ficção) é mediada pela imaginação, pelo gênero literário e textual e o seu produto final: a subcriação. O mundo primário é onde o autor e o leitor empíricos transitam. O autor opera como o subcriador, responsável por dar forma ao mundo ficcional derivativo utilizando a potência da imaginação e da razão. O leitor é aquele que experimenta os efeitos deste mundo através da Recuperação, do Escape e do Consolo (esta tríade será explicitada no tópico seguinte) que a experiência de leitura poderá suscitar.

O mundo secundário, por sua vez, é onde autor e leitor modelo transitam para imersão na obra. Neste campo, o autor — a mente e a imaginação que tece a história — e o legente — a mente e a imaginação que fornece sua crença literária — compartilham um deleite estético quando desfrutam do mundo feérico.

Por fim, as setas vermelhas em posição cíclica representam o trânsito de autor e leitor entre os “mundos”, uma iconografia representativa de que ambos não se utilizam da literatura fantástica como um artefato escapista.

Para concluir este tópico, quando consideramos este arcabouço teórico da mitopoesia tolkiana, duas notas são necessárias. A primeira delas é que a proposta do autor para a construção de um mundo subcriativo leva conseqüentemente a uma fantasia imersiva. De acordo com Farah Mendlesohn, em *Rhetorics of Fantasy*:

[...] a Fantasia Imersiva é uma narrativa fantástica ambientada num Mundo Secundário completamente imaginado sem qualquer referência explícita e direta ao mundo do leitor (Mundo Primário), sendo, por isso, impermeável a influências externas a ele (Mendlesohn *apud* Marques, 2002).

Com esta definição, percebe-se que todas as características desenvolvidas na poética subcriacional imergem o leitor em um mundo completamente ficcional, onde os personagens, a topografia, a representação geográfica e toda estética microcós mica não possuem qualquer relação com o mundo empírico que o leitor conhece, exceto é claro as condições materiais que o autor trabalha para modelá-lo.

A segunda nota é que a literatura fantástica de Tolkien, por sua especificidade, não pode ser interpelada com base nas teorias através do paradigma estruturalista de Tzvetan Todorov. Tolkien oferece, por razões óbvias, uma estrutura muito mais abrangente para a investigação de sua própria *Mythopoesis*. Em “J. R. R. Tolkien's lecture ‘On Fairy –Stories’: The qualities of Tolkienian Fantasy”, Clyde Northrup explica que, no século XX, houve uma grande bifurcação nos estudos literários quanto à temática do insólito, influenciada principalmente pelo trabalho crítico de Todorov e sua abordagem estruturalista/formalista para definição do que é o fantástico, ligando-o diretamente às expectativas de personagens e leitores na relação do que seria real ou fantasioso quando comparado às leis de nosso mundo empírico (Northrup, 2004).

De acordo com Todorov (1981), o fantástico é um acontecimento impossível de se explicar pelas leis naturais. Ele é o intermediário entre o estranho e o maravilhoso, e é definido na relação com aquilo que é real ou imaginário a partir de uma hesitação experimentada por aqueles que não conhecem mais do que as leis naturais. Se o leitor e o personagem de um determinado conto ficcional estão à frente de um acontecimento aparentemente sobrenatural, eles devem optar entre duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos (produto de imaginação) e as leis do mundo seguem como são, ou o acontecimento fantástico realmente aconteceu como parte integrante de uma realidade que está regida por leis desconhecidas. O texto deve obrigar a consideração do mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e o leitor deve hesitar entre uma explicação

natural ou sobrenatural dos acontecimentos evocados (Todorov, 1981). Ao finalizar uma história, se o personagem não o tiver feito, o leitor precisa optar

por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (Todorov, 1981, p.24).

Como se observa, toda implicação do insólito em Todorov está sujeita a alguma noção que o leitor tem das leis empíricas do mundo real em que ele vive. O paradigma parte da “ignorância” do leitor quanto ao acontecimento (se é a lei natural que ele conhece ou uma que ele desconhece), e qualquer explicação natural desse acontecimento sinaliza o término de sua experiência fantástica. Assim posto, podemos concluir que a ausência de hesitação no *Legendarium* de Tolkien o excluiria da classificação instituída por Todorov e outros teóricos do fantástico, como David Roas (2014), visto que

O lugar em que transcorrem as ações de O senhor dos anéis não tem nada a ver com o funcionamento físico do nosso mundo, do que se deduz que nada do que ali aconteça pode ser sentido como ameaçador para a estabilidade de nossa realidade. Porque, em última instância não é nossa realidade, e sim um mundo autônomo, independente dela. O leitor do romance de Tolkien se sabe diante de um mundo absolutamente irreal, onde tudo é admissível, e onde, portanto, não existe possibilidade de transgressão. (Roas, 2014, p.44-45)

A crítica contemporânea tende, a partir da definição de Todorov como base teórica fundante, a julgar boa parte das obras fantásticas por este critério. A desvantagem disso é que ela pode acabar excluindo uma categoria inteira que não se enquadra nesse paradigma, simplesmente porque não consegue explicar um mundo fantástico próprio e independente. Consequentemente, a poética subcriacional de Tolkien e seu mundo imersivo permeado por raízes romanescas da *Quest Medieval* tendem a estar de fora, o que pode explicar parte de sua marginalização na crítica hodierna (Northrup, 2004).

O mundo secundário em Tolkien e sua estrutura interna possuem consistência própria e funcionam com leis próprias que independem das leis rígidas da natureza. Nesse mundo, não há necessidade de hesitação para explicar os fenômenos descritos. Por isso, interpretar este microcosmo em dialogicidade com a tradição literária (Sidney e MacDonald) será muito mais vantajoso, não havendo necessidade de ruptura nem com o passado nem com a contemporaneidade, pois, como diz um Anacleto, “o cavaleiro dedica seus esforços às raízes, pois, uma vez que as raízes estão estabelecidas, o Caminho daí brotará” (Confucio, 2012,

n.p.). Consequentemente, a teleologia desta poética, seu valor estético e seus efeitos causados na experiência do leitor no mundo primário serão de outra natureza.

### 2.1.2 *Mythopoeia* na história do mundo primário: valor estético e a teleologia da arte literária na relação entre o mundo e o leitor

A teleologia da literatura fantástica em Tolkien, da qual Lewis também faz ressonância, se desdobra em três vias distintas, porém intercambiáveis: Recuperação, Escape e Eucatástrofe. A Recuperação consiste em um efeito proporcionado pelos elementos presentes na narrativa literária cuja força leva o leitor a enxergar o mundo ao seu redor de uma forma renovada. A partir de um estranhamento provocado pelo efeito do fantástico, a literatura mitopoética adorna as coisas comuns e ordinárias da experiência humana com um contorno de encantamento. Para explicar melhor este conceito, uma breve digressão é necessária. Como vimos no primeiro capítulo, o mito do progresso e o avanço tecnológico provocaram um “desencantamento” no mundo a ponto de considerarmos como trivial aquilo que de fato não deveríamos considerar. A instantaneidade da modernidade líquida, por sua vez, tem conduzido a sociedade ao desmoronamento de seus fundamentos. A fluidez do tempo, o consumismo e o trabalho mecanizado, dentre outros fatores, têm aprisionado as mentes em um tipo de materialismo que as automatiza, privando-as da percepção dos detalhes do cotidiano, ocultando a essência da realidade que as cerca.

Mesmo com o benéfico avanço tecnológico, esse “desencantamento” traz prejuízos, pois, segundo Tolkien (2020, p.65), “parece que chegamos à idade madura de nossa civilização, e seja ela pessoal ou pertencente aos tempos nos quais vivemos, pode ser verdade, como se supõe frequentemente, que ela imponha incapacidades”. Para ele, isso pode nos levar a uma espécie de “senilidade” que tende a nos fazer desprezar tudo aquilo que é antigo ou comum.

Antes de atingir este estágio, nós precisamos de Recuperação, a verdadeira rota de escape diante da “enfermidade senil” provocada pelos efeitos da modernidade. Portanto, explica Tolkien,

a recuperação (que inclui o retorno e a renovação da saúde) é uma re-tomada – retomada de uma visão clara. Não digo que seria “ver as coisas como elas são” para não me envolver com os filósofos, embora eu pudesse arriscar dizer “ver as coisas

como nós somos (ou fomos) destinados a vê-las – *como coisas separadas de nós mesmos*”. Precisamos, em todo caso, limpar nossas janelas; de forma que as coisas vistas claramente possam ser libertadas *do fosco borrão da banalidade ou da familiaridade – da possessividade*. (Tolkien, 2020, p.66, grifo nosso).

Tolkien argumenta que a excessiva familiaridade nos faz banalizar principalmente as coisas que estão mais próximas de nós, pois a trivialidade é “o preço da ‘apropriação’; as coisas que são banais ou (num mau sentido) familiares são as coisas das quais nos apropriamos, legal ou mentalmente” (Tolkien, 2020, p.66). Andamos pela rua do nosso bairro e vemos uma variedade de coisas, e elas nos atraíram um dia pelo brilho, pela cor ou pela forma, mas à medida que deitamos nossas mãos sobre elas, e as “trancamos na nossa arca, adquirimos tais coisas, e, ao adquiri-las, cessamos de olhar para elas” (Tolkien, 2020, p.66).

Como um método profilático contra esta perda, Tolkien explica que as histórias de Feéria podem abrir esta arca e “deixar que todas as coisas trancadas voem para longe, feito pássaros de gaiola [...] tudo o que tinha[mos] [...] era perigoso e potente, não efetivamente acorrentado, na verdade, livre e selvagem” (Tolkien, 2020, p.67). Com seu método de estranhamento das coisas comuns e diárias, Feéria possui um efeito recuperativo para que vejamos, com atenção renovada, “as coisas separadas de nós mesmos”, e que pelo processo de familiaridade, foram perdendo o “encanto”. Seja em verso e/ou prosa, essas histórias nos ajudam não somente a perceber a realidade por outro ângulo<sup>68</sup>, mas também a nos reencantarmos pela essência do mundo primário e de seus objetos. Do ponto de vista de Tolkien, narrativas cujo núcleo seja a fantasia nos fazem “olhar para o verde outra vez e ser assombrados de novo (não cegado) pelo azul, o amarelo e o vermelho [...] encontrar o centauro e o dragão e então, talvez subitamente, contemplar, como os antigos pastores, ovelhas cães, cavalos – e lobos” (Tolkien, 2020, p.66).

O conceito de literatura como Recuperação jamais pressupõe uma subversão da realidade. Desde a infância, Tolkien já sinalizava a singularidade destes efeitos quando começou a perceber, mediado pela literatura de Faërie, “a potência das palavras, e a maravilha de coisas tais como pedra, madeira e ferro; árvore e grama; casa e fogo; pão e vinho” (Tolkien, 2020, p.68). A ideia subversiva parece não fazer parte de sua compreensão quanto à natureza da literatura. Isso fica ainda mais claro pelas propostas que o autor apresenta quanto à utilidade e o valor deste tipo de literatura na época do desenvolvimento do ensaio. Entretanto, isso não significa que não haja no mundo Feérico um fator social. Ao transcender

<sup>68</sup> Quanto a ver a realidade por outro ângulo, Tolkien faz alusão a G.K. Chesterton e a fantasia Chestertoniana ou *Éfac-ed-Asac*. Esta última é a “a expressão casa de café, vista de dentro, através de uma porta de vidro, como era vista por Dickens num dia escuro de Londres; e foi usado por Chesterton para denotar a esquisitice de coisas que se tornaram banais quando vistas repentinamente de um novo ângulo” (Tolkien, 2020, p.67).

as lutas de classe da sociedade hodierna, seu valor estético é engajar-se no enobrecimento do mundo onde autores e leitores vivem, sabendo que

a Fantasia é feita do Mundo Primário, mas um bom artífice ama seu material e tem um conhecimento e uma intuição sobre o barro, da pedra e da madeira que só a arte de criar pode proporcionar. *Pela forja de Gram o ferro frio foi revelado; pela criação de Pégaso os cavalos foram enobrecidos; nas Árvores do Sol e da Lua, raiz e tronco, flor, são manifestos em glória. E, na verdade, as histórias de fadas lidam largamente, ou (as melhores) principalmente, com coisas simples ou fundamentais, intocadas pela Fantasia, mas essas simplicidades são tornadas ainda mais luminosas por seu cenário. Pois o criador de histórias que se permite ser “livre com” a Natureza pode ser seu amante, não seu escravo.* (Tolkien, 2020, p.67-68, grifo nosso).

Tolkien não foi o primeiro a dissertar sobre este efeito recuperativo da literatura. Aproximadamente um século e meio antes dele, Samuel Taylor Coleridge<sup>69</sup> já defendia que a fantasia era capaz de gerar um encanto de novidade na experiência do leitor-modelo. Segundo ele, a poesia possui dois potenciais para o encantamento: “o poder de excitar a empatia do leitor, através de uma aderência fiel à verdade da natureza, e o poder de, com as cores modificadoras da imaginação, causar aquele envolvimento que costuma ser causado pela novidade” (Coleridge, 2013). Para gerar tal efeito, explica Coleridge, a arte poética atrai a atenção do leitor para as coisas que este considera triviais. Ao olhar para elas pela via da literatura, porém pelas lentes do fantástico, o leitor vivencia a experiência que temos no mundo real quando as coisas se revelam como novidades, assim como “as luzes e a sombra; o luar, o amanhecer e o ocaso geram um súbito encanto quando difundem seus raios sobre uma ‘paisagem conhecida e familiar’ para nós” (Coleridge, 2013).

Utilizando a metáfora do “véu”, Coleridge exemplifica quais são os efeitos negativos que o costume e a rotina têm sobre nós, e como a arte poética tem a possibilidade de nos “recuperar” diante de suas consequências. Segundo ele, a fantasia tem a capacidade de gerar

o encanto da novidade a coisas do cotidiano e excitar um sentimento análogo ao sobrenatural; despertaria, a partir da letargia do costume, a atenção da mente e a direcionaria para a amabilidade e as maravilhas do mundo diante de nós; um tesouro inexaurível, mas para o qual, em consequência do *véu da familiaridade e solicitude*

---

<sup>69</sup> Samuel Taylor Coleridge e William Wordsworth são considerados os primeiros poetas românticos da literatura inglesa e a coletânea *Lyrical Ballads* (1789) o marco do início do movimento romântico inglês. “A balada do velho marinheiro” (1789), que abria a primeira edição da coletânea, se tornou um dos poemas mais lembrados, embora inicialmente rejeitado por causa de sua temática sobrenatural e elementos fantásticos. Coleridge precisou justificá-la em *Biographia Literária* (1817), reafirmando a importância qualitativa de seus poemas, bem como da imaginação e da fantasia literária. Nesta justificativa, ele desenvolveu o conceito literário de “suspensão voluntária da descrença” como defesa poética para responder, aos “carcereiros” de seu tempo, sobre as “paixões acrimoniosas, com as quais a polêmica vem sido conduzida pelos detratores” (Coleridge, 2013).

*egoísta*, temos olhos e, no entanto, não vemos, ouvidos que não escutam e corações que não sentem, nem compreendem (Coleridge, 2013, grifo nosso).

Se para Tolkien, o efeito de mediação de Faërie é semelhante a uma “limpeza de janela” ou “retomada de saúde” e para Coleridge é a retirada do “véu da familiaridade”, para Lewis a experiência não seria diferente. A Recuperação para ele é “ver” como que através de um espelho, para redescobrir as experiências universais humanas. Ao comentar sobre a obra *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien, ele afirma que

o valor do mito é que ele leva todas as coisas que conhecemos e restaura nelas o rico significado que foi escondido pelo “véu da familiaridade”. [...] Se você está cansado da paisagem real, *olhe para ela através do espelho. Ao colocar pão, ouro, cavalo, maçã ou as próprias estradas num mito, não os retiramos da realidade: nós os redescobrimos.* Enquanto a história persistir em nossa mente, as coisas reais são mais elas mesmas. [...] *Não só ao pão ou a maçã, mas ao bem e ao mal, a nossos perigos infinitos, à nossa angústia e às nossas alegrias. Ao mergulhá-los no mito, nós os vemos com mais clareza* (Lewis, 2018b, p.156 – 157, grifo nosso).

Para Lewis, o efeito recuperativo não acontece somente para que observemos com atenção renovada as alegrias e maravilhas que experimentamos no mundo. Ele acrescenta que a *Mythopoesis* também possui valor recuperativo para variadas experiências universais humanas, como por exemplo, a amizade. Temos um amigo de longa data e nos acostumamos com tal amizade, mas quando adentramos o universo ficcional e observamos esse valor abstrato representado no relacionamento entre Frodo Bolseiro e Samwise Gambgi, em *O Senhor dos Anéis*, redescobrimos o valor pleno da amizade na realidade empírica. As histórias de Feéria também singularizam outras vivências humanas, como a angústia, a tristeza, a honra, o heroísmo, e até mesmo o terror, experiências que todos compartilhamos no mundo primário. De forma vicária, contemplamos o horror de Gollum e imaginamos quais circunstâncias contribuíram para que ele se tornasse uma criatura tão desprezível em *O hobbit*. Com o nosso senso de justiça própria, rapidamente desejaríamos vê-lo morto, mas redescobrimos a compaixão e a piedade em Bilbo Bolseiro, quando este teve a chance única de matá-lo e preferiu não o fazer. Mergulhadas no mito, as variadas experiências humanas abstratas parecem se tornar mais concretas quando elas são vivenciadas por personagens que nele transitam, e a experiência no mundo literário tende a transformar as coisas mais ordinárias nas mais “extraordinárias”.

É obvio que este valor recuperativo não ocorre somente na arte fantástica, pois “o valor primário das histórias de fadas será aquele valor que, como literatura, elas partilham com outras formas literárias” (Tolkien, 2020, p.55). De fato, em *Arte como procedimento*

(1917), o formalista russo Victor Chlovski já havia afirmado que uma das utilidades da arte seria aguçar nossa percepção diante do automatismo da vida. Através das “leis gerais da percepção”, ele percebeu que nossas ações, uma vez tornadas habituais, tendem a se tornar mecanizadas, e desta forma, são deslocadas para um “meio inconsciente e automático” (Chlovski, 1917, p.43). Esta automatização, afirma Chlovski, faz a “vida desaparecer [...] engole os objetos” (Chlovsky, 1917, p.44), tornando-os despercebidos para nós. Temos noção de que o objeto “existe a partir do lugar que ele ocupa, mas vemos apenas sua superfície. Sob a influência de tal percepção, o objeto enfraquece, primeiro como percepção, depois na sua reprodução” (Chlovski, 1917, p.44). E o que existe para fugir deste automatismo? Segundo Chlovski,

Existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado (Chlovski, 1917, p.44).

Embora nem Coleridge nem Chlovski se reportem a esse procedimento como recuperação, como Tolkien fez, parece razoável supormos que se reportam a um mesmo fenômeno. A recuperação em Chlovski é a singularização dos objetos e pode ser literalmente traduzida pelo estranhamento que resulta de “obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (Chlovski, 1917, p.44). Ele argumenta que este tipo de procedimento “desfamiliariza” o objeto quando não o chamamos por seu nome ao descrever “cada incidente como se o visse pela primeira vez” (Chlovski, 1917, p.46). Ao alterar a forma dos objetos familiares, não descrevendo com “os nomes geralmente dados às partes”, o estranhamento consiste em tomar outras palavras “emprestadas da descrição das partes correspondentes em outros objetos” (Chlovski, 1917, p.46). Este procedimento de singularizar o objeto “por sua descrição e pela proposição de mudar a forma sem mudar a essência” (Chlovski, 1917, p.46) possibilita a reversão do automatismo ao alcançar a consciência do leitor por aquilo que lhe é estranho.

Entretanto, na mitopoética de Tolkien, este procedimento difere em grau, natureza e peculiaridade, pois nem o obscurecimento da forma nem a descrição de objetos com outras palavras são necessários. Sua diferença está na dessemelhança de experiências e objetos a partir de imagens de coisas que são impossíveis de acontecer no mundo real. Sua singularização consiste em recuperar “o significado das palavras em relação aos seus referentes substanciais no mundo, a partir de um estranhamento capaz de gerar o

maravilhamento” (Klautau, 2020, p.484). Embora o objetivo do procedimento seja semelhante ao que consiste a retirada do “véu da familiaridade” e do automatismo, é no procedimento de desfamiliarização que toma a “liberdade da dominação do ‘fato’ observado, em resumo, do fantástico” (Tolkien, 2020, p.57) que reside a principal diferença entre formalistas e mitopoéticos. A literatura mitopeica se afasta da descrição das formas pelo nome de outros objetos para atingir a qualidade simbólica e fantástica em sua representação.

Além da Recuperação, outro valor da mitopoética de Tolkien é o Escape. Segundo ele, esta função é uma das principais das histórias de fadas e, uma vez que ele não a desaprova, está claro que não aceita “o tom de escárnio e pena com o qual o termo ‘Escape’ é agora tão frequentemente usado: um tom para o qual os usos da palavra fora da crítica literária não conferem garantia em absoluto” (Tolkien, 2020, p.68). Dependendo do contexto em que é utilizado, Escape pode significar fugas positivas ou até mesmo heroicas. Entretanto, na crítica literária dos tempos de Tolkien, o termo possuía uma conotação negativa de *escapismo*, uma fuga irresponsável do leitor em relação à realidade empírica, principalmente se a obra referida fosse uma literatura fantástica. Segundo Lewis, esta acusação genérica para um gênero específico era sem fundamento. Como ele mesmo argumentou em seu livro *Um experimento em crítica literária*, “toda literatura é um construto, *entia rationis*, e não fatos no mesmo nível do aqui e agora”, e, por isso, “o escape é comum para muitos tipos de leitura” (Lewis, 2019, p.81). Alguns podem preferir escapar para ficções realistas, outros para ficções mitopoéticas, e a acusação contra a fantasia pode acabar voltando contra o próprio acusador porque

toda e qualquer leitura [...] envolve uma transferência temporária do pensamento sobre o nosso ambiente real para coisas meramente imaginadas. Isso acontece quando lemos histórias ou ciência não menos do que quando lemos obras de ficção. Toda fuga é da mesma coisa, da realidade imediata e concreta. A questão importante é para *onde escapamos* [...] Ao acrescentar o sufixo – ismo, sugerimos, penso eu, *um hábito confirmado de escapar muitas vezes ou por muito tempo na direção das coisas erradas, ou usar a fuga como um substituto para ação onde a ação é apropriada, e assim negligenciando as oportunidades reais e fugindo das obrigações.* [...] A fuga não está necessariamente ligada ao escapismo. *Os escritores que nos levam para mais longe em regiões impossíveis – Sidney, Spencer e Morris – eram homens ativos e entusiasmados no mundo real.* A renascença e o nosso século XIX, períodos prolíficos em fantasia literária, foram períodos de grande energia (Lewis, 2019, p.79-80;81, grifo nosso).

Na tentativa de retirar a fantasia deste tribunal de inquérito da corte literária, Tolkien e Lewis precisaram realizar uma crítica da “Crítica” antes de propor uma alternativa mais positiva para o termo. Lewis sugere que o *Escape mitopoético* deve distanciar-se plenamente de *escapismo*, com o sufixo *ismo* conotando negativamente o tipo de deserção habitual e

desproporcional que ele mesmo condenava - o substituto negligente “para ação onde a ação é apropriada”. Semelhantemente, Tolkien percebeu que “os críticos escolheram a palavra errada e, além do mais, estão [estavam] confundindo, nem sempre por erro sincero, o *Escape do prisioneiro* com a *fuga do desertor*” (Tolkien, 2020, p.68, grifo nosso). Em ambos os casos, diz ele, não podemos confundir a natureza específica do *Escape do Prisioneiro* com o tipo de experiência que deserta o leitor da vida, pois, para aquilo que “os maus usuários do termo gostam de chamar de *Vida Real*”, o *Escape do Prisioneiro* “parece ser algo muito *prático* e até mesmo *heróico*” (Tolkien, 2020, p.68, grifo nosso). E qual seria a razão, pergunta Tolkien, que a crítica literária teria para

escarnecer de um homem se, achando-se na prisão, ele tenta sair e ir para casa? Ou se, quando ele não pode fazê-lo, pensa e fala de outros temas que não carcereiros e paredes de prisão. O mundo lá fora não se tornou menos real porque o prisioneiro não consegue vê-lo (Tolkien, 2020, p.68).

Se não é escapismo, o *Escape* apropriado da *Mythopoesis* precisa ser de uma natureza diferente, e é diretamente proporcional na medida em que possibilita o despertar e a satisfação de certos anseios e desejos no leitor que desfruta de sua história. Na teoria de Tolkien, o encantamento Feérico e sua virtude não estão na possibilidade de que suas histórias aconteçam na realidade empírica, mas na desejabilidade de suas operações: “a satisfação de certos desejos humanos primordiais” (Tolkien, 2020, p.27). Quanto mais ela for capaz de despertar *desejos*, “satisfazendo-o enquanto, muitas vezes, aguçavam-no intoleravelmente” (Tolkien, 2020, p.51), mais terá sucesso na experiência do leitor-modelo. Tolkien explica que estes desejos possuem “um complexo de muitos ingredientes, alguns universais, outros particulares ao homem moderno” (Tolkien, 2020, p.51), podendo ser diferenciados à medida que o leitor imerge voluntariamente no microcosmo Feérico.

O primeiro *Escape* promove o desejo mais acidental incitado por Feéria. Ele está obviamente relacionado à crítica particular e datada que Tolkien fez da “vida real” que a Crítica Literária de seu tempo tanto apreciava no início do século XX.<sup>70</sup> Segundo Tolkien, as histórias Feéricas promovem um *Escape* temporário e saudável dos “prisioneiros” da

---

<sup>70</sup> É importante ressaltar que a crítica de Tolkien não se refere ao avanço da ciência, mas ao cientificismo da Era Tecnológica que combinava “elaboração e engenhosidade de meios com feiura (e frequentemente) com inferioridade de resultado” (Tolkien, 2020, p.69). Sua preocupação eram os resultados psicológicos e estéticos que as transformações tecnológicas estavam proporcionando em larga escala no início do século XX - com a “proximidade de fábricas robôs de produção em massa e o rugido do trânsito mecânico auto-obstrutivo” (Tolkien, 2020, p.70) - e o manejo de poder potencializado para a destruição em massa da natureza e da vida humana assim como ele presenciou na guerra. É na perspectiva da “cruza e a feiura da vida europeia moderna” (Tolkien, 2020, p.71), como uma cúpula abafada, que devemos entender esta oposição mais direcionada para aqueles que consideravam esta realidade o contato mais *real* e legítimo com a realidade.

extravagante, consumista e barulhenta cidade tecnológica evanescente. Elas abrem o ferrolho desta cidade para um mundo mais selvagem e repleto de coisas fundamentais e permanentes para se imaginar, permeados por raios e relâmpagos, e uma variedade de seres incríveis que foram estranhados pelo procedimento fantástico. Este escape literário não está restrito apenas à incitação de desejos. Tolkien acredita que o “regresso” do leitor ao mundo primário transcende o efeito de “reencantamento” para além de sua experiência subjetiva, pois as histórias de *Faërie* tendem a ser grandes “Mestres em Artes” (Tolkien, 2020, p.71).

A experiência neste mundo secundário tende a ampliar a percepção do leitor para uma observação mais perspicaz e crítica até mesmo da estética arquitetônica da cidade moderna. Se os engenheiros ferroviários, indaga Tolkien, não “tivessem sido criados com mais fantasia, não poderiam ter feito melhor com todos os seus meios abundantes do que eles geralmente fazem?” (Tolkien, 2020, p.70-71). Por saberem que as nuvens e o “legendário domo do céu” (Tolkien, 2020, p.70) são muito mais reais do que o teto de uma estação, e que a ponte modernizada de uma cidade inglesa em transformação é bem menos “interessante que *Bifrost*, guardada por *Heimdall* com o *Gjallarhorn* (Tolkien, 2020, p.70)<sup>71</sup>, os leitores Feéricos tendem a não ser “tão subserviente aos caprichos da moda evanescente” (Tolkien, 2020, p.69). Ao entrar em contato com castelos élficos, cavaleiros, reis, dragões, e todos os terrores e maravilhas representados em seu mundo simbólico, eles estão mais críticos quanto à sua “presente época e autoimposta desgraça” (Tolkien, 2020, p.72). Compreendem que, se em Feéria, é “difícil conceber o mal e a beleza juntos (Tolkien, 2020, p.72)<sup>72</sup>, tornam-se muito mais sensíveis e conscientes tanto da feiura de suas obras como de seu mal no mundo primário.

Além deste Escape acidental da vida real, outros mais são perceptíveis nos contos Feéricos. Há o Escape temporário do sofrimento e das injustiças que acontecem na realidade como fome, sede, pobreza, dor, tristeza e morte (Tolkien, 2020, p.73). Tolkien afirma, ainda, que a fantasia literária também desperta anseios como o desejo humano de explorar o tempo e o espaço. Neste mundo secundário, o explorador pode viajar vicariamente “livre como um peixe, o mar profundo” ou ansiar “pelo voo silencioso, gracioso e econômico de um pássaro” (Tolkien, 2020, p.73). Acrescenta-se a isso o anseio de comunhão com outros animais e “o

---

<sup>71</sup> A ponte do arco-íris da mitologia nórdica.

<sup>72</sup> “Em Feéria, pode-se, de fato, conceber um ogro que possui um castelo horrendo como um pesadelo (pois o mal do ogro o quer assim), mas não se pode conceber uma casa construída com um bom propósito – uma estalagem, um albergue para viajantes, o salão de um rei virtuoso e nobre – que ainda assim seja repulsivamente feia. No momento presente, seria temerário esperar ver uma que não o fosse – a menos que tenha sido construída antes do tempo” (Tolkien, 2020, p.72).

desejo de conversar com outras coisas vivas” (Tolkien, 2020, p.73), fundamentados em grande medida pela “fala de animais e criaturas, [...] e especialmente a compreensão mágica de sua língua correta” (Tolkien, 2020, p.73). Entretanto, para além destes anseios, “há o desejo mais antigo e profundo, o Grande Escape: o Escape da Morte” (Tolkien, 2020, p.74), um dos temas mais universais dos contos de *Faërie*, incluído o Escape da Imortalidade e o fardo que ela representaria se o ser humano fosse capaz de viver para sempre. Foi Lewis mesmo que colocou nos lábios de Aslam o grande epitáfio que amaldiçoou em vida a poderosa feiticeira branca do mundo de Nárnia: “Ela possuiu o poder e a perenidade de uma deusa. Mas a eternidade com um coração mau é a perenidade da desgraça” (Lewis, 2014, p.175).

Ligado a esta característica da finitude humana, o Escape da Morte possui uma relação direta e mais íntima com o último e mais importante valor que a literatura Feérica pode produzir, a Eucatástrofe, que é o “Consolo do Final Feliz” (Tolkien, 2020, p.75). Segundo Tolkien, o conto eucatastrófico é a forma mais peculiar dessas histórias e “sua mais alta função” (Tolkien, 2020, p.75). Na estrutura literária, a Eucatástrofe se desdobra na alegria do final feliz, “da boa catástrofe, a repentina “virada” alegre [...] uma graça repentina e milagrosa; nunca se pode contar que ela se repita” (Tolkien, 2020, p.75). Na trajetória das personagens, ela não nega a existência do drama, pois, à medida que a história avança, haverá sempre a existência da “discatástrofe da tristeza e do fracasso: a possibilidade dessas coisas é necessária para a alegria da libertação” (Tolkien, 2020, p.75)<sup>73</sup>. Em sua consistência interna, *Discatástrofe* e *Eucatástrofe* concorrem juntas para construir um tom sublime e mitopeico na “rede” que compõe a trama, entrelaçando, do começo ao fim, uma alegria esperançosa que é realçada pelos elementos sombrios na história. De acordo com Tolkien, o que esse *turning point* no enredo nega não é o sofrimento, mas sim a “*derrota final universal* e, nesse ponto, é *evangelium*, dando um vislumbre fugidio da Alegria, a Alegria além das muralhas do mundo, pungente como a tristeza” (Tolkien, 2020, p.76, grifo nosso). Na experiência de leitura, quando essa “graça repentina” ocorre, ela pode produzir “um prender de respiração, um bater e soerguer de coração, próximo (ou mesmo acompanhado das lágrimas), tão penetrante quanto o oferecido por qualquer forma de arte literária e possuidora de uma qualidade peculiar” (Tolkien, 2020, p.76). Esta qualidade final é o que a distingue de todas as outras artes, pois o “Drama Feérico”, ao transcender do mundo das histórias para o mundo da

---

<sup>73</sup> *Discatástrofe* é a catástrofe com conotação negativa que traz sofrimento, pesar e tristeza no enredo e na história dos protagonistas. A eucatástrofe é a “boa catástrofe”, a grande “reversão” de impacto que transforma o enredo da história para a Alegria e o final feliz.

História, pode conceder ao leitor uma experiência estética que lhe dê “um vislumbre penetrante de alegria e de desejo do coração que, por um momento, passa por fora da moldura, rasga de fato, a própria teia da história e deixa um raio de luz atravessar” (Tolkien, 2020, p.76).

Esta experiência de mediação do conto eucatastrófico com a experiência de Alegria é um ponto de contato com o sentimento de *Sehnsucht* expressado por Lewis, que tem como veículo simbólico a literatura Feérica. Além da estrutura eucatastrófica, em Tolkien, *Sehnsucht* e sua qualidade de desejo inconsolável geralmente são evocadas através de nomes, da linguagem élfica e da jornada de retorno ao lar dos personagens das histórias. Como confirma Colin Duriez, em seu artigo *The Theology of Fantasy in Lewis and Tolkien*, em cada canto da terra dos *hobbits*, parece haver sempre um vislumbre da “Flor Azul”, pois,

[...] em Tolkien, não só existe a qualidade da alegria ligada à mudança repentina na história, a sensação de Eucatástrofe, mas também está ligada ao desejo inconsolável, ou doce desejo, no sentido de Lewis. Dominando todo o ciclo de seus contos da Terra-média está o desejo de obter as Terras Imortais do extremo oeste. O anseio é muitas vezes simbolizado pelo anseio do mar, que fica a oeste da Terra-média, e sobre o qual se estende Valinor, mesmo que por uma estrada escondida (Duriez, 1998, tradução nossa)<sup>74</sup>.

A Recuperação dos objetos e das experiências da vida humana, o Escape para o despertar de anseios e desejos e a Eucatástrofe que evoca *Sehnsucht* são todos elementos que concorrem juntos para o “reencantamento do mundo primário”, todos mediados pela Literatura simbólica da *Mythopoesis*. A literatura de Tolkien dialoga com a hipótese de que existe algo que se situa nas entrelinhas da realidade. Por meio da metáfora da muralha, ele problematiza o secularismo materialista ao incitar o leitor a um questionamento metafísico. Se o mito faz com que se possa imaginar o que existe além das muralhas, não haveria algo além do mundo empírico? Se a “prisão” materialista é tudo o que existe, como somos capazes de imaginar e criar coisas que estão além dela?

Lewis procede de modo equivalente ao utilizar a metáfora do pássaro. Segundo ele, uma das funções da arte é a tentativa simbólica de capturar realidades metafísicas que não estão contidas no tempo. Ele diz:

---

<sup>74</sup> O texto em língua estrangeira é: “*In Tolkien, not only is there the quality of joy linked to the sudden turn in the story, the sense of eucatastrophe, but also it is connected to the inconsolable longing, or sweet desire, in Lewis’s sense. Dominating the entire cycle of his tales of Middle-earth is a longing to obtain the Undying Lands of the uttermost west. The longing is often symbolized by a longing for the sea, which lay to the west of Middle-earth, and over which lay Valinor, even if by a hidden road*”.

De fato, pode-se esperar da arte que ela faça o que a vida não pode fazer [...] O pássaro escapou de nossas mãos. Mas foi pelo menos enredado na rede por diversos capítulos. Nós o vimos de perto e apreciamos sua plumagem. [...] Na vida e na arte, tanto quanto parece, estamos sempre tentando pegar em nossa rede de momentos sucessivos algo que não é sucessivo. [...] Mas acho que às vezes isso é feito — ou muito, muito perto de ser feito — em histórias” (Lewis, 2018b, p.57).

Por meio dessas metáforas, percebemos que as histórias mitopoéticas sugerem ao leitor a hipótese de um cosmo não murado, mas aberto. Elas dialogam imagetivamente com a possibilidade de uma vida beatífica que ultrapassa a experiência empírica. Assim, esse último *Escape* é uma ode à mitopoética, um valor cujo princípio fundamental está muito bem representado na bem-aventurança dos artífices de mitos, conforme afirma Tolkien em *Mythopoeia*:

Bem-aventurados os criadores de lendas com suas rimas das coisas que não podem ser encontradas no tempo registrado [...] Viram a morte e a derrota final, e ainda assim em desespero não recuaram, mas à vitória viraram a lira, seus corações inflamados com fogo legendário, iluminando o agora e a escuridão com a luz de sóis ainda não vistos por homem algum (Tolkien, 2020, p.97, tradução nossa)<sup>75</sup>.

## 2.2 *As crônicas de Nárnia: a jornada do leitor moderno em um mundo mitopoético*

“Eu vejo imagens” (Lewis, 2018b, p.85). Esta frase emblemática, publicada em 1952 em um artigo intitulado “Sobre três modos de escrever para crianças”, traduz a maneira bem peculiar pela qual Lewis costumava desenvolver um mundo secundário. Como ele mesmo explica, seu processo criativo inicial era “mais semelhante a observar pássaros do que a falar ou a construir” (Lewis, 2018b, p.85). Embora esta movimentação não seja suficiente para fundamentar a plenitude de um mundo ficcional, a “observação” era o primeiro passo para que ele agrupasse suas imagens mentais em uma espécie de “aroma comum” (Lewis, 2018b, p.63) antes que começasse a desenvolver uma história ficcional com coerência interna. Neste processo, seria natural o aparecimento de lacunas, explica Lewis, entretanto, a arte literária - como vínculo operativo entre a imaginação e “a consistência interna da realidade” (Tolkien, 2020, p.56) - seria o elo necessário para o agrupamento das imagens em acontecimentos

<sup>75</sup> O texto em língua estrangeira é: “*Blessed are the legend-makers with their rhyme of things not found within recorded time. [...] They have seen Death and ultimate defeat, and yet they would not in despair retreat, but oft to victory have turned the lyre and kindled hearts with legendary fire, illuminating Now and dark Hath-been with light of suns as yet by no man seen*”.

sucessivos (as histórias) que interligam a ação dos personagens ao enredo e trama do microcosmo embrionário.

Desse processo de concepção particular nasceria o mundo fantástico de Nárnia, uma subcriação ideal para que Lewis pudesse escrever “contos de fadas porque o conto de fadas parecia a Forma ideal para as coisas que eu [ele] tinha de dizer” (Lewis, 2018b, p.93). Segundo ele, se este gênero for bem utilizado pelo autor e atender ao leitor correto, ele tem a qualidade de “apresentar de forma palpável não conceitos ou mesmo experiências, mas classes inteiras de experiência [...] Mas em seu melhor, [...] pode nos dar experiências que nunca tivemos e, portanto, em vez de ‘comentar a vida’, pode enriquecê-la” (Lewis, 2018b, p.94-95).

*As crônicas de Nárnia* foram lançadas em sete volumes em apenas seis anos. Seguindo uma ordem cronológica, são divididas em: *Crônicas de O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (1950), *Príncipe Caspian* (1951), *A viagem do Peregrino da Alvorada* (1952), *A cadeira de prata* (1953), *O cavalo e seu menino* (1954), *O sobrinho do mago* (1955) e *A última batalha* (1956). Entretanto, Lewis acreditava que a experiência de leitura seria mais bem aproveitada se os leitores acompanhassem a ordem cronológica dos acontecimentos ficcionais das crônicas, sendo *O sobrinho do mago* o ponto de partida por se tratar da gênese daquele mundo no primeiro encontro dos personagens com o Leão mitológico Aslam. Na cronologia ficcional, *A viagem do Peregrino da Alvorada* é a quinta aventura registrada depois das incursões dos irmãos Pevensie em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (a história que apresenta pela primeira vez Pedro, Lúcia, Susana e Edmundo e narra como estas crianças desbravaram o mundo desconhecido de Nárnia através das portas de um guarda-roupa) e em *Príncipe Caspian*. Esta crônica narra, em particular, a jornada de Eustáquio (primo dos Pevensie), Lúcia e Edmundo a partir do convés do Peregrino da Alvorada, um navio do rei Caspian X que, após estabelecer a paz no reino de Nárnia, decidiu sair em viagem para encontrar os sete fidalgos que partiram de seu reino para desbravar ilhas desconhecidas e que nunca mais voltaram. Seu enredo engloba a exploração desses aventureiros para além das fronteiras de Nárnia, onde há um microcosmo que conecta personagens humanos com outros seres fantásticos (dragão, seres invisíveis, estrelas em forma humana e criaturas que habitam nas profundezas do oceano) em uma atmosfera permeada por um valor mitopoético.

A narrativa intitulada *A Viagem do Peregrino da Alvorada* possui uma estrutura literária que a enquadra especificamente dentro da poética do “drama do reino Feérico” apresentado por Tolkien, pelo qual Lewis foi profundamente influenciado. A começar pela estratégia narrativa e a “fraternidade trinitária” entre os agentes literários, nesta obra em

particular, o autor implícito possui um papel interacional fundamental para a estimulação de um pacto de leitura que conduza o leitor com naturalidade ao longo dos eventos fantásticos que são abordados na trama.

“Era uma vez um garoto chamado Eustáquio Clarêncio Mísero” (Lewis, 2017a, p.15) é o ponto de partida para que o narrador heterodiegético comece a dialogar com o legente a partir de um ponto de referência com o mundo primário. O narrador não faz parte da trama principal. Não sabemos seu nome, e ele não é uma testemunha ocular das experiências fantásticas, entretanto, é um personagem fictício de correspondência com o mundo “real” do qual Eustáquio, Lúcia e Edmundo vieram, e o responsável por condensar as histórias que “ouveu”, extraídas por fontes primárias dos protagonistas. Por intermédio dele, sabemos que a aventura começou em uma Inglaterra ficcional, mais especificamente na casa de Eustáquio.

Enquanto os Pevensie nunca se esqueceram de suas experiências de outrora e sempre se lembravam de “Nárnia, nome do país secreto deles” (Lewis, 2017a, p.17), Eustáquio, um escarnekedor por natureza, quando “flagrava os primos conversando sobre Nárnia [...] adorava aborrecê-los por causa disso” (Lewis, 2017a, p.18). Apresentados os personagens e estabelecidas as diferenças entre aqueles que são os protagonistas na trama, o narrador rapidamente estabelece seu papel interacional com o intuito de “fisgar” a crença literária do leitor antes mesmo de conduzi-lo à experiência imersiva do mundo narniano. “Acho que *quase todos nós temos um país secreto*, que, para a maioria, é apenas um país imaginário” (Lewis, 2017a, p.17, grifo nosso) é a sua provocação inicial para que o leitor seja instigado afetivamente sobre um país secreto que talvez lhe fosse um objeto imaginativo satisfatório. Fundamentada essa proximidade, o narrador aproveita o fio afetivo para propor uma nova suposição, afirmando que, no caso de Lúcia e Edmundo, a possibilidade de um país secreto e imaginário poderia ser empírica e comprovadamente “real”, pois “o país secreto deles era *verdadeiro*. Já tinham até visitado Nárnia duas vezes, *de verdade, não sonhando, nem brincando*” (Lewis, 2017a, p.17, grifo nosso). Estabelecida a “veracidade” desta afirmação, o legente é, então, “convidado” a suspender voluntariamente sua descrença, assumindo desde o início da trama um pacto literário que o permite usufruir da história por mais fantasiosos que sejam seus eventos.

De acordo com Mendlesohn (2008), a literatura fantástica é um gênero literário interacional que depende quase que exclusivamente da dialética entre autor (implícito) e leitor (implícito) para a construção consensual de crença literária e senso de maravilha e admiração (nada diferente do que já observamos em Tolkien). Para estabelecer este pacto consensual, este gênero se fundamenta em estratégias narrativas que, ao mesmo tempo, que estabelecem

uma relação entre Mundo Primário e Mundo Secundário, também os separam (Mendlesohn *apud* Rocha, 2008). Como “a única maneira de se atingir Nárnia [...] é por Magia” (Lewis, 2017a, p.17), a primeira experiência do fantástico que estabelece esta estratégia acontece na cena que os protagonistas migram para Nárnia através da contemplação de um quadro na casa de Eustáquio, uma legítima pintura que representava um navio típico de Nárnia navegando em águas selvagens.

Na obra *Um experimento em crítica literária*, Lewis afirma que há duas maneiras de as pessoas se relacionarem com uma arte imagética. A primeira é a rendição, que nos leva a uma contemplação atenciosa que exigirá habilidade “de nossos olhos. Devemos olhar, e continuar olhando até termos certeza de que vimos exatamente o que está lá [...] para que algo aconteça conosco (Lewis, 2019, p.28). A segunda envolve uma relação que é inversamente proporcional à primeira, podendo ser descrita na forma como as pessoas “usam” a arte ao invés de recebê-la (rendição), uma experiência utilitária que tende a manejá-la “como um certo gatilho para certas atividades imaginativas e emocionais próprias [...] não se abre (indo) ao que a imagem, ao ser em sua totalidade exatamente o que é, pode fazer a você (Lewis, 2019, p.26).

Enquanto contemplavam o quadro, Lúcia e Edmundo estavam completamente rendidos aos detalhes, olhando e observando até que tivessem certeza do que estavam observando e do que poderia vir a acontecer. Entretanto, para Eustáquio, a imagem não era nada além do que borrões e cores, “uma porcaria de pintura” (Lewis, 2017a, p.19) e um mero detalhe decorativo da casa. Se em um primeiro momento, eles observaram no quadro um simples navio com o “mastro e uma grande vela quadrada de um vivo tom de púrpura [...] na crista de uma grande onda azul, e o côncavo da vaga mais próxima, franjada de espumas e salpicos” (Lewis, 2017a, p.18), em um segundo olhar, o quadro parecia em movimento, uma maravilha que fez Eustáquio hesitar sobre o que estava acontecendo. “Ao olhar para as ondas, (ele) viu que realmente elas pareciam em movimento. [...] Já estava quase verde, mas tentou *olhar mais uma vez*. E aí as três crianças ficaram *estupefatas e boquiabertas*” (Lewis, 2017a, p.19-20, grifo nosso). O quadro tornou-se literalmente um portal migratório para o mundo de Nárnia. A partir de então, o narrador interage com o leitor, valendo-se de seu pacto inicial consensual para aprofundar seu senso de maravilha e admiração para assentir algo que, se é difícil de acreditar nos livros, será “muito mais difícil de acreditar quando acontece na vida real. Tudo no quadro estava em movimento. Não era como no cinema [...] as cores eram muito mais reais e vivas, como ao ar livre [...] foi o cheiro (agreste, salgado) que convenceu Lúcia de que ela não estava sonhando” (Lewis, 2017a, p.20).

Considerando apenas este episódio, poderíamos supor inicialmente que a poética de *O Peregrino da Alvorada* aponta quase que exclusivamente para um subgênero que Mendlesohn categorizou como “fantasia de portal”, uma ficção que estabelece um meio de entrada que “separa o mundo real dos personagens do mundo da fantasia” (Rocha, 2008, p.53). Entretanto, mesmo que consideremos o episódio do quadro como um fator que qualifique esta história como tal, há em sua narrativa elementos razoáveis que também a enquadram em um gênero de fantasia imersiva, uma categoria que, de acordo com Mendlesohn, engloba a criação de “um mundo de fantasia que tem sua própria consistência interna de realidade, o que significa que o maravilhoso é percebido pelos personagens como normal e pertencente àquele universo” (Mendlesohn *apud* Rocha, 2008, p.53).

Ao analisarmos o microcosmo mitopoético de Nárnia, observa-se nele uma construção imersiva tão intrigante que sua atmosfera onírica se torna quase que um “personagem” de destaque na trama. Primeiramente, Nárnia possui uma consistência interna e leis próprias sem nenhum ponto de referência com o mundo primário, exceto é claro pelas condições materiais extraídas da realidade empírica (personagens humanos, água, mar, sol, etc). Em segundo lugar, ela possui geografia e representação cartográfica plenamente ficcional, sendo Nárnia o principal reino dentre os reinos da Arquelândia e Calormânia, e o principal ponto de referência dos locais significativos que existem dentro de suas fronteiras, como o Ermo do Lampião, o Grande Deserto, Telmar e as ilhas solitárias, esta última a posição limítrofe do reino para os locais que ainda não tinham sido nomeados ou explorados por nenhum monarca de Nárnia. Por fim, ela possui uma tessitura que difere das obras da natureza, encerrando em seus contornos uma diversidade de personagens e eventos que não seguem necessariamente as leis de nosso mundo empírico, conjugando minotauros, ratos falantes, anões, serpentes do mar e dragões com as coisas mais ordinárias que existem em nosso mundo empírico, a saber, o firmamento, o sol, a lua, a terra, as árvores, os pássaros, e também seres humanos, quando estes estão encantados (Tolkien, 2020). Estabelecida sua natureza onírica e mitopoética, o gênero textual utilizado para desenvolver a ação dos personagens na trama do mundo Feérico de *O Peregrino da Alvorada* é a arte narrativa da *Quest Medieval*, uma estratégia literária que coloca os personagens em movimento a partir da estética da jornada medieval nas “*aventures* de seres humanos no Reino Perigoso ou em suas fronteiras imprecisas” (Tolkien, 2020, p.23, grifo nosso). Na obra, os personagens são desbravadores que viajam para lugares desconhecidos, geralmente impulsionados por demandas que os fazem ir além de seu mundo particular, enobrecendo-os na busca de algo maior ou mais nobre do que eles mesmos.

A bordo do *Peregrino da Alvorada*, Lúcia, Edmundo e Eustáquio são os protagonistas dos tempos modernos que participam diretamente desta atmosfera medieval, estando igualmente comprometidos (uns por prazer, outros por obrigação) pela demanda colocada sobre aquela tripulação. Quando o tio de Caspian – Miraz, o outrora rei de Nárnia que tinha usurpado o trono e tentado matá-lo – se livrou dos sete amigos de seu irmão, “mandando-os explorar os Mares Orientais além das Ilhas Solitárias” (Lewis, 2017a, p.32), Caspian se viu em uma obrigação de juramento para resgatar dos antigos Lordes de Nárnia. No dia de sua coroação, como novo e legítimo rei, e “com a aprovação de Aslam”, ele jurou “que se um dia estabelecesse a paz em Nárnia navegaria durante um ano para encontrar os amigos de meu pai, ou ter a certeza da morte deles e vingá-los caso pudesse” (Lewis, 2017a, p.32). A partir de então, os personagens assumem-se como exploradores de um mundo selvagem, desbravando pela primeira vez territórios intocados e permeados pela atmosfera numinosa de Nárnia.

A partir desta estrutura de “literatura de jornada”, o leitor assume-se como um espectador limitado à observação e ingenuidade das personagens para decodificar, interpretar e compreender um mundo inteiramente novo. À medida que o campo de aventura vai se expandindo para além do desconhecido, e seu olhar simbólico vai se ampliando juntamente com o desenvolvimento da narrativa, a atmosfera onírica tende a despertá-lo imaginativamente, aguçando e satisfazendo “certos desejos humanos primordiais” (Tolkien, 2020, p.27), uma vez que o leitor vai experimentando os efeitos de “reencantamento” promovidos simultaneamente pelo conto eucatastrófico e os valores de Escape e Recuperação evidenciados na peça literária.

O primeiro nível de Escape, e conseqüentemente de Recuperação, impulsionado pela obra obviamente é o desejo de explorar os limites do tempo e do espaço (Tolkien, 2020). O simples ato de deslocar personagens e leitores de um mundo moderno para um microcosmo medieval já extrapola um limite temporal. Ao fornecer uma experiência literária que transcenda ao tempo presente e cultural do leitor, a obra fornece uma experiência transtemporal que estimula o contato e a continuidade com tradições passadas que são totalmente distintas quando comparada com o período hodierno. Além disso, o limite do tempo cronológico também é extrapolado quando acontece o deslocamento entre os mundos.

Em Nárnia, o *cronos* está totalmente desconectado quando comparado ao que discorre “em nosso mundo. Mesmo que passemos cem anos em Nárnia, voltamos ao nosso mundo exatamente no mesmo dia e na mesma hora em que partimos [...] Só quando se chega lá é que se sabe quanto tempo se passou” (Lewis, 2017a, p.25). Quando as personagens

retornam, a sensação deixada é que tudo que vivenciaram tornara-se *Kairos*, um momento especial e oportuno que marca a experiência de todos que lá estiveram.

Quanto à estimulação do desejo de explorar imaginativamente o espaço geográfico, o fluxo narrativo também favorece esta experiência extraliterária ao convidar o leitor moderno a desbravar mares desconhecidos e terras intocadas pelas mãos dos homens, uma experiência quase impossível de acontecer em um século densamente povoado que tornou o mundo empírico incrivelmente “pequeno”. Na história, Lúcia conheceu novas “constelações que ninguém vira em Nárnia e que talvez, pensou [...] com *alegria e temor*, nenhum olhar humano ainda vira” (Lewis, 2017a, p.183, grifo nosso). Mediante a recepção numinosa da protagonista de paisagens noturnas jamais vistas, o leitor pode ser estimulado imaginativamente à mesma experiência estética da protagonista, fazendo com que ele desloque seu olhar, com reencantamento, para o tempo e espaço de sua história presente tendo em vista as “digitais” que metaforicamente deixou em cada descobrimento realizado pelos personagens.

O segundo nível de Escape que *O Peregrino da Alvorada* oferece é o desejo provocado por *Sehnsucht* e o anseio de “Saudade” e Alegria simbolizadas pela imagem da Flor Azul, emblema alegórico do drama metafísico tão importante para Lewis. Na narrativa, este anseio é trabalhado principalmente na história do rato falante Ripchip, em que se observa a mesma tensão dialética entre o desejo e sua satisfação em um objeto que é inalcançável no mundo imanente. Se o resgate dos Fidalgos é a principal demanda para a exploração dos navegantes do *Peregrino da Alvorada*, Ripchip possuía outra tão alta “quanto o meu (seu) espírito. Ainda que, talvez, tão pequenas quanto a minha (sua) estatura” (Lewis, 2017a, p.32). Sua esperança maior era chegar até ao extremo oriente do mundo para “encontrar *o próprio país de Aslam!* É sempre do Oriente, através do mar, que o Grande Leão vem encontrar-se conosco” (Lewis, 2017a, p. 32-33, grifo nosso).

Assim como seu subcriador, Ripchip também tinha um desejo intenso, despertado por mediação artística a partir de uma melodia que ouviu quando ainda era pequeno, quando uma dríade do bosque captou a sua atenção com o seguinte refrão de uma melodia poética: “Onde o céu e o mar se encontram, onde as ondas se *adoçam*, não duvide, Ripchip, que *no Leste absoluto está tudo o que procura encontrar* (Lewis, 2017a, p.33). Desde então, a busca pela “pátria longínqua” tornou-se a obsessão que o fez navegar até ao fim do mundo, e, ainda que ele perdesse o navio, ou que a tripulação desistisse, nenhuma circunstância seria capaz de fazê-lo retroceder. Ele narra:

Quando o perder (o navio), remarei no meu bote. Quando o bote for ao fundo, nadarei com as minhas patas. E, quando não puder nadar mais, se ainda não tiver chegado ao país de Aslam, ou atingido a extremidade do mundo, afundarei com o nariz voltado para o leste, e outro será o líder dos ratos falantes de Nárnia (Lewis, 2017a, p.202).

Além de Ripchip, Lúcia, a personagem humana, também sentiu o mesmo “espinho” da Flor Azul que “atormentava” o rato falante. Na mansão da ilha mágica de Coriakin, ela teve a mesma experiência mediada por uma história contida nas páginas de um livro encantado. Com o “feitiço para *refrescar o espírito*” (Lewis, 2017a, p.154), ela “se pegou lendo qualquer coisa que mais parecia uma história do que um encantamento” (Lewis, 2017a, p.155), e, em sua experiência de leitura, era a “*mais maravilhosa* que já li (leu) ou ainda lerei (lerá) em minha (sua) vida” (Lewis, 2017a, p.155, grifo nosso). De tão extraordinária que era, gostaria de continuar lendo-a por dez anos, entretanto, o encantamento do livro não permitia que ela virasse suas folhas para trás. Para sua lamentação, a história tornou-se apenas um vislumbre de um enredo esquecido, pois “antes de chegar ao fim da última página (eram três), esquecer-se completamente do que estava lendo” (Lewis, 2017a, p.155). Lembrava-se apenas de que parte dela continha elementos naturais, como árvore e colinas verdes, e artefatos tipicamente medievais, como taças e espadas, entretanto nunca mais foi capaz de lembrar-se do resto. Sua efemeridade parecia um lembrete de que seu enredo completo não poderia ser encerrado dentro do tempo e do espaço. Ainda assim, a experiência incompleta de *Sehnsucht* provocou nela um sentimento agridoce que jamais iria esquecer. Desde então, quando ela “acha que uma *história é boa*, é porque lhe lembra a *história esquecida do livro mágico*” (Lewis, 2017a, p.155, grifo nosso). Mesmo desfolhando outros encantamentos naquele mesmo livro, ela jamais esqueceria a sensação provocada por aquela história.

Minutos depois, quando Aslam apareceu por detrás dela e seu rosto foi iluminado pelo reflexo de sua glória, mesmo contemplando uma beleza imperiosa e divina, ela não deixaria de fazer um pedido: Poderei eu ainda ler “aquela história outra vez” (Lewis, 2017a, p.157)? Na ocasião, ela descobre que seu desejo poderia se concretizar em um lugar onde Aslam levaria anos para contar aquela história, um indicativo de que a realização do anseio de Lúcia seria realizada no mesmo lugar de concretização do desejo de Ripchip: o País de Aslam!

Em *O Peregrino da Alvorada*, a história mitopoética, que se evapora dentro de uma história de aventuras mediada pelo livro fantástico lido por Lúcia sintetiza parte do paradoxo que Lewis sempre experimentava quando desfrutava da leitura de livros de fantasia: a saudade de um lugar onde nunca tivemos e a memória de algo que timidamente lembramos. O

sentimento arrebatador de Ripchip com a canção das dríades e a experiência fugidia de Lúcia com a “história esquecida do livro mágico” (Lewis, 2017a, p.155) são exemplos da ficção que espelham exatamente a qualidade mitopeica expressada pelo autor original de que toda boa história deixa no ar “a fragrância de uma flor que nunca encontramos, o eco de uma melodia que nunca ouvimos, notícias de um país que nunca visitamos” (Lewis, 2017a, p.183). Portanto, na promoção do escape dos limites do tempo e do espaço imanente, as colinas verdes, as taças e as espadas de *O Peregrino da Alvorada* relembram timidamente esta “melodia” ao rabiscar, dentro de uma história maior, traços de uma história mitopoética que deixa “apenas o mais ínfimo dos vestígios em uma linguagem inadequada” (Miller, 1998, p.25, tradução nossa).<sup>76</sup>

Um terceiro nível de Escape entrelaçado na linha narrativa desta obra literária é o conto eucatastrófico que se desdobra na repentina reviravolta que é um milagre que nunca se repete (Tolkien, 2020). Intrinsecamente ligada à característica de Recuperação, a linguagem poética de *O Peregrino da Alvorada* favorece o típico estranhamento que desfamiliariza objetos e singulariza experiências humanas universais ao envolvê-las com a estética do fantástico. Um exemplo disto é a história construída em torno da redenção do personagem Eustáquio. Para desenvolvê-la, o narrador constrói primeiramente a personalidade do protagonista a partir de características conflitantes antes de apresentar o episódio de sua discatástrofe e sua sublime reversão.

Desde sua chegada a Nárnia, Eustáquio sempre hesitou entre dois mundos. Através do diário do personagem, o narrador não faz questão de ocultar que ele é um arquétipo da modernidade em antítese à atmosfera medieval de Nárnia, abarcando em sua personalidade um esnobismo cronológico<sup>77</sup> alicerçado em crenças modernas como o republicanismo, o feminismo e o pacifismo. Até sua transformação, a autopercepção do protagonista em relação àquele mundo era inversamente proporcional ao que Lúcia e Edmundo experimentavam. Para ele, *O Peregrino da Alvorada* era antiquado e “de todo *primitivo*. Não tem um salão, nem rádio, nem banheiros, nem poltronas” (Lewis, 2017a, p.41). Além disso, os títulos que se

<sup>76</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *only the barest traces in inadequate language*”.

<sup>77</sup> Esnobismo cronológico foi um termo cunhado por Owen Barfield para descrever tanto a aceitação acrítica do clima intelectual da era moderna quanto a suposição de que qualquer ideia que tenha saído de moda deva ser desacreditada a priori simplesmente porque ela representa o passado, ainda que tal ideia não tenha sido refutada. Barfield teve uma profunda influência em Lewis, e esta expressão passou a ser utilizada por Lewis para descrever a arrogância intelectual da modernidade para com o passado ao mesmo tempo em que é incapaz de fornecer um apontamento crítico dos pontos cegos da modernidade. É possível que a reação de Eustáquio ao mundo de Nárnia seja de fato um espelhamento do próprio Lewis quando ele era mais jovem. Ele confessou várias vezes de que foi um esnoberado cronológico e preconceituoso com o passado antes de conhecer Owen Barfield.

empregavam naquela embarcação eram por demais “datados”, pois Eustáquio “era republicano” (Lewis, 2017a, p.41, grifo nosso), e, portanto, honrarias como reis e rainhas eram títulos obsoletos e ultrapassados. Ele também argumentava que o cavalheirismo demonstrado por Caspian ao dar a Lúcia “um camarote no convés, só para ela [...] por se tratar de uma moça [...] inferioriza as moças” (Lewis, 2017a, p.41-42), e, para um republicano moderno, esse discurso não teria mais representatividade diante das causas feministas. E o pior de tudo era o “insuportável” rato com uma cultura completamente cortês. “Por que não tira a sua espada, covardão?” (Lewis, 2017a, p. 45) foi algo que nunca tinha ouvido até ser desafiado para um duelo com Ripchip. “Nunca usei uma espada” (Lewis, 2017a, p.45) foi sua justificativa para fugir do combate, pois Eustáquio também era “um pacifista” (Lewis, 2017a, p.45).

Ao sublinhar essas características em contraponto às de outros personagens, o narrador destaca o contraste narrativo para evidenciar a discatástrofe que em breve irá ocorrer. Antes de apresentar o drama do personagem, ele distende ainda mais as características do protagonista, apresentando-o como um completo ignorante quanto às regras daquele mundo Feérico. Até à sua redenção, Eustáquio “não tinha lido os livros que lhe convinham” (Lewis, 2017a, p.91), e, por este motivo, não era capaz de discernir as criaturas que nele habitavam. Faltava-lhe conhecimento sobre a cobiça dos dragões e a maldição de tesouros por eles guardados, pois os livros que lia só “falavam de exportações e importações, de governos” (Lewis, 2017a, p.93). Entretanto, mesmo considerando a ignorância do personagem, o autor implícito dialoga com o leitor, pressupondo que ambos sejam mais conscientes sobre a natureza e a periculosidade de encontrarmos, em um mundo Feérico, uma caverna repleta de ouro, pois “quase todos nós já sabemos o que se pode encontrar numa toca de dragão” (Lewis, 2017a, p.93). Porém, a simplicidade de Eustáquio não lhe permitia este tipo de percepção. Depois de dormir na caverna de um dragão e encontrar um tesouro, ele se põe a imaginar que vantagem poderia obter, visto que em Nárnia, não se “cobra imposto; não temos de dar nada ao Estado” (Lewis, 2017a, p.94). Entretanto, ao ver seu reflexo em uma lagoa, ele descobre a triste sina de um ganancioso em Feéria: “ao dormir sobre o tesouro de um dragão, com pensamentos gananciosos, típicos de um dragão, ele próprio acabara se transformando em dragão” (Lewis, 2017a, p.97).

Descortinada a sua discatástrofe, o tom da narrativa, então, começa a se modificar para dar início à transformação redentora da personagem. Como dragão, Eustáquio chegou à conclusão paradoxal de que foi necessário que ele se tornasse “um monstro” (Lewis, 2017a, p.98) para que pudesse verdadeiramente se enxergar como “separado do resto da

humanidade” (Lewis, 2017a, p.98). Assim, desejou, pela primeira vez, desfrutar de experiências tipicamente humanas que deixara escapar quando ele era humano. Sentia agora necessidade de “falar, rir e compartilhar com eles (seus amigos) todas as suas coisas [...] Tinha saudades de ouvir o som das suas vozes. Agradeceria agora uma palavra amável, mesmo de Ripchip” (Lewis, 2017a, p.98-99). Principiou também a ser mais empático e a observar que seus companheiros de viagem “não eram tão maus como imaginara” (Lewis, 2017a, p.98). Em um ato inédito de suspeitar de si mesmo, inclinou-se em um processo inverso de duvidar se “ele próprio teria sido realmente aquela excelente pessoa que sempre julgara ser” (Lewis, 2017a, p. 99). Por fim, “o dragão (que tinha sido Eustáquio)” (Lewis, 2017a, p.99) derramou suas primeiras lágrimas de profundo arrependimento por sua miséria moral, e “um poderoso dragão debulhando-se em lágrimas ao luar, em um vale deserto, é uma cena rara de ver e ouvir” (Lewis, 2017a, p.99).

Embora a redenção da personagem se inicie no estágio de dupla inversão de *um ser humano que se tornou um monstro para enfim se tornar mais “humano”*, sua discatástrofe não pode ser considerada o fim de todo o processo. Para a transformação completa, algo exterior às possibilidades de Eustáquio deveria salvá-lo do paradigma de ser alguém além do que sua natureza humana lhe permitia. É digno de nota o fato de que a reversão do acontecimento não é narrada no tempo linear na história. Seguindo a ordem dos acontecimentos, o leitor é surpreendido quando o *dragão que fora Eustáquio* tornou-se novamente o *Eustáquio que fora um dragão*. Nada lhe é revelado até que o personagem narre o ocorrido em uma conversa com Edmundo, na qual acompanhamos o clímax redentor como alguém que “ouve” uma conversa alheia. Por intervenção exclusiva de um poder exterior e divino, a ação do Leão mitológico é novamente preponderante para a virada eucatastrófica na experiência do personagem ao conceder a ele uma graça repentina que era única. Somente quando observou sua impotência para tirar suas escamas e peles, Eustáquio percebeu que estava paradoxalmente pronto para se entregar ao processo doloroso, porém agridoce, de ser literalmente “curado” da repugnância de ser um monstro.

Ao banhar-se na nascente de um jardim no alto de uma montanha, sua discatástrofe finalmente é revertida em uma espécie de “batismo” e “renascimento” mediado por alguém externo a ele, o único capaz de conceder uma redenção que ele próprio não estava apto a se outorgar. Ele narra o processo:

[...] me deitei de costas e deixei que ele (Aslam) tirasse a minha pele. A primeira unha da que me deu foi tão funda que julguei ter me atingido o coração. E quando começou a tirar-me a pele senti a pior dor da minha vida. A única coisa que me fazia

aguentar era o prazer de sentir que me tirava a pele. É como quem tira um espinho de um lugar dolorido. Dói pra valer, mas é bom ver o espinho sair. [...] E ali estava eu também, macio e delicado como um frango depenado e muito menor do que antes. Nessa altura agarrou-me – não gostei muito, pois estava todo sensível sem a pele – e atirou-me dentro da água. A princípio ardeu muito, mas em seguida foi uma delícia. Quando comecei a nadar, reparei que a dor do braço havia desaparecido completamente. *Compreendi a razão. Tinha voltado a ser gente* (Lewis, 2017a, p.113, grifo nosso).

Ao desfamiliarizar uma situação tão complexa por meio de uma dupla inversão, a linguagem poética da narrativa potencializa a percepção da experiência de redenção. Colocando-a refletida no *menino que se tornou monstro para se tornar “humano”*, a mitopoética de Lewis singulariza esta experiência para que o leitor a veja novamente sem o comprometimento “do fosco borrão da banalidade ou da familiaridade – da possessividade” (Tolkien, 2020, p.66).

Por fim, o último nível de Escape que pode ser detectado na obra é o Escape da morte, simbolizado pela completude de *Sehnsucht* na chegada triunfal de Ripchip ao País de Aslam. No final da narrativa, o rato falante finalmente encontra a satisfação de seu desejo transtemporal quando *O Peregrino da Alvorada* chega ao seu destino final no Leste mais oriental. Nas maravilhas daquele mar derradeiro, ele não hesitou em se lançar ao oceano para provar que a água era doce, um prelúdio que o fez perceber que estava no limiar de sua velha profecia: “onde o céu e o mar se encontram, onde as ondas se adoçam” (Lewis, 2017a, p.215). Entre ele e a satisfação final, há uma muralha de seiscentos metros de água. Para lá, o navio não mais poderia ir: “O Peregrino desfraldou todas as suas bandeiras e dependurou todos os escudos, em honra à partida dos amigos” (Lewis, 2017a, p.225).

Para Lúcia, Edmundo e Eustáquio era hora de voltar à história de seu mundo de origem. Para Ripchip, era o fim de sua história no tempo cronológico. Entretanto, o fim de sua *Quest* no mundo Narniano não era esquecimento e aniquilamento. Era um findar que o iniciava na Grande História esquecida do livro de Lucia, no qual cada capítulo será melhor do que o outro. Navegando pelo bote em um mar repleto de lírios, o rato seguiu sozinho para, então, encarar sua morte simbólica antes de entrar na eternidade. Não precisava mais de sua espada. Lançou-a para o mar de lírios e despediu-se de seus amigos. Sua última ação foi registrada até que entrou “*triunfalmente* [...] no topo da onda, depois desapareceu” (Lewis, 2017a, p.228, grifo nosso). Assim, encontrou a Flor Azul que tanto desejava e o repouso que tanto ansiava, e desde então, “*ninguém mais ouviu nada sobre Ripchip, o Rato. Acredito que tenha chegado são e salvo ao país de Aslam e que lá vive até hoje*” (Lewis, 2017a, p.228, grifo nosso).

Segundo Lewis, o desejo despertado na leitura de uma fantasia mitopoética como esta pode ser semelhante a uma “*áskesis*, um exercício espiritual” (Lewis, 2018b, p.82) que, “longe de abafar ou esvaziar o mundo real, dá-lhe uma nova dimensão de profundidade” (Lewis, 2018b, p.81). Em Nárnia, talvez o símbolo que mais represente o diálogo entre mundo secundário e mundo primário seja o Ermo do Lampião, local onde está cravada sugestivamente uma luminária da Inglaterra moderna. Ele é simbólico porque é um ponto de referência que liga ambos os mundos, e porque nos lembra que não desprezamos “florestas reais porque lemos sobre florestas encantadas: a leitura faz todas as florestas reais um pouco encantadas” (Lewis, 2018b, p.81).

Finalmente, a terra dos Elfos pode pelo menos nos desafiar em dois sentidos. Primeiro, ao encarar o mundo empírico invertido em um ângulo mitopoético, percebe-se que a fantasia é um gênero literário que trabalha com a hipótese extraliterária de que pode haver uma essência ontológica além da materialidade do mundo natural. Em Nárnia, quando Eustáquio estava conversando com uma estrela viva e mágica na ilha de Ramandu, ele relatou judiciosamente que, em seu mundo materialista, geralmente as pessoas consideravam que “uma estrela é uma enorme bola de gás inflamável” (Lewis, 2017a, p.198), algo que parecia inquestionável. Ramandu contrapor, exceto por uma sugestão sagaz: “No nosso também, meu filho, mas isso é de que *uma estrela é feita, não o que ela é*” (Lewis, 2017a, p.198, grifo nosso). Se a realidade do que é um objeto não pode ser reduzida à substância de que ele é feito, o segundo desafio que a poética subcriativa pode nos fazer é o de nos admirarmos novamente com a beleza do mundo que nos acostumamos a habitar. Se de fato a essência precede a existência, o mundo empírico e a história possuem uma semântica mitopeica. Neste caso, arte e vida podem celebrar juntas a “sombra brilhante” que paira sobre a vida, assim como Ripchip fez em seu ato solene e memorativo em relação à beleza numinosa que emanava da filha estrela de Ramandu:

Ouviu-se a voz de Ripchip: Rei Caspian, queira ter a amabilidade de encher-me a taça com o vinho deste jarro; é pesado para mim. Quero beber à saúde desta senhora [...] e o rato, em pé sobre a mesa, ergueu a taça de ouro entre as patinhas e disse: Minha gentil senhora, *levanto esta taça em sua honra* (Lewis, 2017a, p. 193, grifo nosso).

### 2.3 *O Hobbit*: a jornada do herói comum em um mundo de histórias

“Dê-me um nome e ele produz uma história” (Tolkien *apud* Duriez 2018, p.14). Esta frase dita em uma entrevista à BBC de Londres em 1970 evidencia a maneira pelo qual Tolkien costumava iniciar a criação de um mundo secundário ficcional: “dê-me um nome” (Tolkien *apud* Duriez, 2018, p.14). Anotada em uma folha em branco enquanto corrigia provas de seus alunos, a célebre sentença “Numa toca no chão vivia um *Hobbit*” (Tolkien, 2019a, p.15, grifo nosso) foi o primeiro rabisco de um enredo que ainda não possuía uma gênese até o final da década de 1920, época em que Tolkien tinha apenas uma representação cartográfica de uma das montanhas que mais tarde comporiam parte daquela narrativa: o mapa de Thrór e a entrada de acesso para a Montanha Solitária (Tolkien, 2019a).

O “estranho” nome *Hobbit* só teria uma trama associada a ele por intermédio da participação dos filhos de Tolkien como ouvintes de uma história incipiente quando crianças. Como relembra Christopher Tolkien, filho do autor britânico, o livro começou a tomar forma provavelmente em 1929, quando nas “leituras de inverno depois do chá, ao anoitecer” (Tolkien, 2019a, p. 16), seu pai, “de pé, de costas para o fogo” (Tolkien, 2019a, p.15) iniciou “uma longa história sobre um pequeno ser com pés peludos” (Tolkien, 2019a, p.16). Desse costume familiar de leitura, surgiram então as primeiras anotações de *O Hobbit*, um empreendimento que tinha como objetivo primário o deleite dos filhos nas noites de inverno. Ao longo do tempo, a história foi ganhando uma consistência interna até chegar a sua publicação em 1937, ano em que a obra foi disponibilizada para o grande público. Nela, acompanhamos a jornada de Bilbo Bolseiro (o Hobbit protagonista), do mago Gandalf e dos treze anões rumo à Montanha de Érebor, lugar que outrora fora o lar dos anões e dos ascendentes de Thorin Escudo de Carvalho, filho de Thrain, filho de Thrór, o Rei legítimo sob a Montanha. A jornada dos anões buscava vindicar o trono de Thorin e recuperar o tesouro escondido de seus antepassados que, no momento daquela aventura, estava sobre o domínio do dragão Smaug na Montanha Solitária.

Embora não seja tão amadurecido quanto *O Senhor dos anéis*, *O Hobbit* foi a primeira narrativa de maior relevância na carreira literária de Tolkien. Refletindo grande parte das ideias e paradigmas que debateu com Lewis na prosa de 1931, que defenderia em seu Ensaio *Sobre Histórias de Fadas*, o processo de desenvolvimento da atmosfera deste mundo secundário foi atraído quase que inevitavelmente para a mitologia dos contos da “Primeira Era do Mundo” ou dos “Dias Antigos” em que Tolkien esteve imerso desde a sua juventude: o *Legendarium*.<sup>78</sup> Segundo ele, “quando *O Hobbit* apareceu, essas “histórias dos dias antigos”

---

<sup>78</sup> *Legendarium* é um substantivo de origem latina que se refere a uma coleção literária de lendas que eram

estavam em uma forma coerente” (Tolkien, 2019a, p.17), e por esta razão, o desenvolvimento inicial do romance não possuía necessariamente qualquer relação inicial com o cânone literário de seu *Legendarium*. Entretanto, como o “hábito de inventar e contar oralmente, às vezes de escrever, “histórias infantis” para o divertimento particular de seus filhos” (Tolkien, 2019a, p.17), a história incipiente acabou por ser “naturalmente [...] atraída em direção a essa construção dominante em minha (sua) mente, fazendo com que a história se tornasse maior e mais heroica conforme prosseguia” (Tolkien, 2019a, p.17). Quando publicado em 1937, C. S. Lewis resenharia a obra completa, comentando e fazendo uma previsão ousada de que o romance possuía um potencial de nos levar para “um mundo próprio, um mundo que estava por aí antes de tropeçarmos nele, o qual, porém, uma vez encontrado pelo leitor certo, torna-se indispensável para ele. [...] Fazer previsões é arriscado, mas *O Hobbit* pode muito bem vir a ser um clássico” (Lewis, 2018b, p.143;145).

Com consistência interna própria, *O Hobbit* possui, em sua estrutura literária, algumas características que a enquadram dentro dos limites e fronteiras da mitopoética de Tolkien. A primeira delas é a “fraternidade trinitária” entre os agentes literários, visto que a criatividade do autor subcriativo é tão importante quanto a obra e o impacto que esta exerce sobre o leitor. Esta “fraternidade” se observa de maneira mais nítida no paradoxo da técnica narrativa de escamoteamento do autor empírico, cujo objetivo é “iludir” o leitor para uma melhor imersão em um “drama Feérico” (Tolkien, 2020, p.61) permeado por realidades e personagens que são dessemelhantes do mundo primário. Este escamoteamento ocorre desde o frontispício da obra em português, quando somos informados, por uma inscrição em *runas*<sup>79</sup> em seu campo de abertura, que a história ali coletada não tinha sido originalmente composta pelo autor empírico, mas sim pelo “registro de um ano de viagem feita por Bilbo Bolseiro da Vila dos Hobbits. *Compilada de suas memórias por J. R. R. Tolkien*; e publicado pela Harper Collins Brasil” (Tolkien, 2019a, p.326, grifo nosso). Da mesma maneira, no frontispício superior de

---

utilizados para se referir às histórias da vida de santos. No *corpus* literário de Tolkien, esse substantivo se refere a todo e qualquer texto que discorra sobre seu mundo/mitologia imaginário e subcriativo. É digno de nota que *O Hobbit*, uma vez que inicialmente não estava incluído dentro do *Legendarium*, passou a integrar o “cânone” imaginário após a publicação de *O Senhor dos Anéis*, e mediante a revisão de suas histórias para sua inclusão na obra maior.

<sup>79</sup> No alfabeto literário de Tolkien, as runas são linguagens entalhadas utilizadas para inscrever nomes e breves textos comemorativos. Elas eram “antigas letras originalmente usadas para fazer inscrições em madeira, pedra ou metal e, por isso, elas eram finas e angulosas” (Tolkien, 2019a, p.25). A forma rústica de sua tipografia condiz com as características dos anões, principalmente com seus trabalhos de forja que exigem força e firmeza. Como a maioria dos anões são ferreiros ou mineradores, as runas possuem uma verossimilhança com personagens que são peritos em talhar aço e minérios, diferenciando-se das letras cursivas do alfabeto e tradição élfica. A tipografia deste último é com formas delicadas escritas com pena. Na época da história de *O Hobbit*, apenas os anões utilizavam as runas “regularmente, em especial para registros particulares ou secretos” (Tolkien, 2019a, p.25).

*O Senhor dos Anéis*, esta mesma linguagem ficcional reforça este escamoteamento ao afirmar que a continuação da história dos *Hobbits* tinha sido traduzida de um suposto manuscrito desenvolvido pelos personagens ficcionais. No frontispício inferior desta mesma obra, a informação do título do livro e de quem traduziu é revelada por um caractere fëanoriano distinto das Runas, onde obtemos a informação de que toda a Guerra do Anel foi “traduzida do Livro Vermelho do Marco Ocidental por John Ronald Reuel Tolkien” (Tolkien, 2019b, p.596, tradução nossa).<sup>80</sup> Assim, a ficção reduz o autor empírico a um mero condensador e editor de memórias. Descobrimos, por meio do prólogo, que Bilbo Bolseiro, o personagem ficcional, foi o compositor “originário” dos primeiros capítulos do manuscrito, e o principal responsável por iniciar uma tradição de registro de suas memórias.

De acordo com Marques (2021), no artigo “Notas sobre Fantasia e Realismo em J. R. R. Tolkien”, esta estratégia de escamoteamento é um procedimento estético que pode ser denominado como “realista” porque, ao projetar a narrativa literária como um manuscrito histórico, ela acrescenta objetividade à história pelo “apagamento” intencional da figura do autor. Quando o autor empírico retrocede, situando-se nas bordas do romance através de seu pórtico ou no frontispício de editor, esta estratégia cria uma situação duplicada pela qual a existência do Mundo Secundário está condicionada, por um lado ao “manuscrito” que “comprova” a sua existência, e por outro, à coerência interna da própria narrativa que nos é apresentada como sendo contada pelo próprio personagem ficcional (Marques, 2021). Ao fazê-lo, Tolkien, como um artífice de mitos, subcria uma “ilusão poética” a partir de uma tradição ficcional que servirá de base para a história fantástica que pretende compartilhar com os leitores e, conseqüentemente, tende a facilitar o pacto de veracidade. Segundo Marques, a descrição da aventura, os costumes e a jornada dos personagens interconectada por manuscritos que parecem comprovar a pré-existência dessas histórias reforça a verossimilhança ao conferir à narrativa fantástica um atributo de “verdade testemunhal” que tende a legitimá-la (Marques, 2021). Embora o diálogo entre realismo de representação (manuscrito) e narrativa ficcional fantástica (literatura) não substitua a vida e a consistência interna própria do mundo de *O Hobbit*, este procedimento de atribuir ao narrador ficcional o estatuto de autor “original” da narrativa funciona como uma espécie de ferramenta estética que enriquece o microcosmo mitopoético “[...] com um realismo e uma imediatez além do alcance de qualquer mecanismo humano” (Tolkien, 2020, p.61).

---

<sup>80</sup> A tradução em língua estrangeira é: “[...] *Translated from the red rock of westmarch by John Ronald Reuel Tolkien*” (Tolkien, 2019a, p. 596).

Há que destacar na relação trinitária entre os agentes do texto o procedimento utilizado por Tolkien para aproximar o leitor de histórias cujas formas não reproduzem a dinâmica do mundo empírico. Como já mencionamos, para aproximar o leitor de um mundo secundário fantástico, é necessário que a construção deste mundo seja realizada com condições materiais reconhecíveis no mundo do leitor. Terras, montanhas, sol, lua, rios, firmamento e desenvolvimento cultural são exemplos de estruturas fundamentais que, além de auxiliarem na modelagem de um microcosmo verossímil, se tornam o ponto de contato para que o leitor imagine o “palco” onde a história transcorrerá. Segundo Lewis, este tipo de procedimento artístico – chamado por ele de realismo de representação – tende a trazer as coisas do cotidiano mais para perto de nós, fazendo “com que aquilo que está sendo representado seja palpável e vívido, por meio de detalhes nitidamente observados ou imaginados” (Lewis, 2019, p.68). Distinto do realismo de conteúdo, que, de acordo com Lewis, acontece quando o enredo e a trama da ficção “é provável ou “fiel à vida” (Lewis, 2019, p.70), o realismo representacional, ao “materializar” as realidades concretas do mundo primário, familiariza intencionalmente a imaginação do leitor com o mundo secundário sem que haja a priori a necessidade de sua crença literária.

Em *O Hobbit*, observa-se este realismo de representação principalmente nos detalhes descritivos dos costumes, da cultura e das especificidades dos hobbits e de sua vida cotidiana. Estas descrições repletas de elementos materiais tornam palpável para o leitor a habitação e o tipo de toca que Bilbo Bolseiro vivia. Com janelas e vistas para o seu jardim e para os prados mais distantes, e com portas em formato redondo que se abria para um túnel interno, com paredes com painéis, assoalhos acarpetados, cadeiras enceradas e cabideiros para chapéus e casacos, “vivenciamos” que “uma toca de Hobbit [...] significa conforto” (Tolkien, 2019a, p.27). Além disso, compreendemos também que os *hobbits*, além de não gostarem de nada inesperado, principalmente de aventuras, viviam em uma colina tranquila, repleta de verde e cortada por um riacho, um pedacinho de lugar distanciado do mundo hostil, onde se abrigava a cultura de um povo humilde sem nenhum poder mágico, “exceto a do tipo comum e cotidiano que os ajuda a desaparecer em silêncio e rapidamente” (Tolkien, 2019a, p.28).

Outra característica mitopoética que se destaca no romance encontra-se no arco narrativo que move a ação dos personagens para uma *Quest* tipicamente medieval e as “*aventuras* no Reino Perigoso ou em suas fronteiras imprecisas” (Tolkien, 2020, p.23, grifo nosso). No primeiro capítulo, somos apresentados com detalhes a um personagem que recebeu visitas inesperadas em uma festa que não promoveu. A comitiva de treze anões, liderada pelo mago Gandalf, chegou com uma demanda culturalmente estranha para uma

gente simples e quieta como os *hobbits*, que não tinham interesse em aventuras, pois “são coisas desagradáveis, perturbadoras e desconfortáveis! Fazem o sujeito se atrasar para o jantar” (Tolkien, 2019a, p.30). Mesmo assim, ainda em suas fronteiras precisas e não perigosas, Bilbo foi escolhido pelo mago para se juntar à companhia como um ladrão, cujo objetivo seria entrar na Montanha Solitária sem ser notado e roubar o tesouro do dragão para ajudar os exilados a voltarem ao seu lar. Nesta visita inesperada, os anões não deixavam de tornar tudo desconfortável para o protagonista, pois eles traziam uma experiência que confrontava especificamente a possessividade dracônica e o conforto materialista de Bilbo. Rudes, bagunceiros e barulhentos, os anões fizeram uma fanfarronice na toca de Bilbo, cantando, elevando pratos e usufruindo de sua despensa e de sua adega, depois de comerem fartamente uma ceia que o levou quase à loucura.

Embora inicialmente o realismo de representação forneça os detalhes cotidianos dos *hobbits* em sua vila em contraponto com a agitação dos novos visitantes, o enredo rapidamente muda de um tom humorístico e prosaico para um tom mais solene, compatível com uma narrativa de saga épica que será preponderante na maior parte da trama.

Conforme a narrativa sinaliza, dos ancestrais de Bilbo por parte da linhagem de sua mãe, *Beladona Túk*, um sangue feérico parecia correr secretamente em suas veias, e havia nesta raiz genealógica algo não de todo hobbitesco, pois “de vez em quando, membros do clã *Túk* acabavam se metendo em aventuras” (Tolkien, 2019a, p.27). Até aquele momento, o tronco genealógico de seu pai, *Bungo Bolseiro*, parecia sobrepujar a raiz *Túk* em uma vida de conforto material e de sossego. Porém, entre o cotidiano e o extraordinário, o sossego e a aventura e a possessividade e a generosidade, faltava-lhe apenas uma circunstância extraordinária que pudesse despertar sua raiz feérica, que só estava esperando uma ocasião oportuna para se manifestar.

Depois da ceia, Bilbo, enfim, conheceria um breve vislumbre das “*aventuras no Reino Perigoso*” (Tolkien, 2020, p.23, grifo nosso), por intermédio de uma história de aflição que acontecia fora das fronteiras de seu mundo conhecido. Devido a um fragmento de uma canção dos anões, no dia da festa inesperada, o *hobbit* seria vencido pela solenidade da Flor Azul que lhe apresentou a seguinte demanda:

para além das frias montanhas nebulosas, adentrando a profundidade de calabouços e cavernas antigas [...] em busca do pálido ouro encantado [...] Devemos partir antes de amanhecer o dia para vindicar tesouros há muito esquecidos [...] Os pinheiros estavam rugindo nas alturas. Os ventos estavam gemendo na noite. O fogo era vermelho, ele flamejava e se propagava depressa; as árvores como tochas resplandeceram com luzes. Os sinos estavam tocando no vale e homens olharam para cima com pálidas faces; A ira do dragão mais ardente do que o fogo derrubou

suas torres e casas frágeis. A montanha esfumou-se debaixo da lua; Os anões, eles ouviram o ruído pesado da desgraça. Fugiram de seus salões para morrer no outono abaixo de seus pés, abaixo da lua. Para além das frias montanhas nebulosas, adentrando a profundidade de calabouços e cavernas antigas. Devemos partir antes de o sol surgir para vindicar nossas harpas e tesouro dele (Tolkien, 2019a, p.40, tradução nossa).<sup>81</sup>

O fragmento da canção faz com que o *hobbit* saia momentânea e imaginativamente de seu mundo privado para uma realidade que ainda lhe era desconhecida. Como uma epifania, o episódio despertou nele um novo e extasiante anseio que parecia impossível de ser satisfeito dentro de suas fronteiras, pois,

Enquanto cantavam, o *hobbit* sentia o amor pelas coisas belas feitas por mão e por engenho e por magia aticando-se em suas entranhas, um amor feroz e ciumento, o desejo dos corações dos anões. Então alguma coisa típica dos Túk despertou dentro de Bilbo, e ele desejou partir, e ver as grandes montanhas, e ouvir os pinheiros e as quedas d'água, e explorar as cavernas, e usar uma espada em vez de um bastão de caminhada. Olhou para fora pela janela. As estrelas tinham aparecido no céu escuro acima das árvores. Pensou nas joias dos anões brilhando em cavernas escuras. De repente, na mata além d'Água, uma chama saltou - provavelmente alguém acendendo uma fogueira - e ele imaginou dragões saqueadores pousando em sua Colina tranquila e devorando-a com suas chamas. Estremeceu; e mais do que depressa, voltou a ser o simples Sr. Bolseiro de Bolsão, Soto-monte, outra vez (Tolkien, 2019a, p.40-41, grifo nosso).

Ouvindo as notas melódicas, Bilbo conheceria pela imaginação sensações que o colocariam em jornada antes mesmo de sair em viagem. A música e a história em sinergia forneceram o arcabouço necessário para que sua imaginação fosse trabalhada a ponto de provocar a ebulição de antigos desejos que estavam adormecidos. Ao refletir sobre as coisas belas que o engenho dos anões poderia ter feito com um toque de mágica, ele sentiu o mesmo anseio em explorar e ver as belas coisas produzidas por uma técnica que jamais tinha visto em seu Condado. Esta imagem frutificou em outra, e, conseqüentemente, despertou-lhe o desejo de Escape para explorar o tempo e o espaço e desbravar as grandes montanhas e o insuportavelmente belo e amplo mundo fora de suas fronteiras. Ao ver as estrelas no céu, Bilbo reflete sobre as joias e os tesouros dos anões. Imaginando-as brilhando nas profundezas da caverna como as estrelas que via na imensidão do céu noturno, percebeu que as grandes riquezas das minas não era o lucro que se poderia obter com elas, mas a beleza que se poderia

<sup>81</sup> A tradução em língua estrangeira é: “[...] *Far over the misty mountains cold / To dungeons deep and caverns old / [...] To seek the pale enchanted gold. / We must away, ere break of day / To claim our long-forgotten gold. / [...] The pines were roaring on the height, / The winds were moaning in the night, / The fire was red, it flaming spread; / The trees like torches blazed with light. / The bells were ringing in the dale/ And men looked up with faces pale. / The dragon's ire more fierce than fire / Laid low their towers and houses frail. / The mountain smoked beneath the moon; / The dwarves, they heard the tramp of doom. / They fled their hall to dying fall / Beneath his feet, beneath the moon. / Far over the misty mountains cold / To dungeons deep and caverns dim / We must away, ere break of day/ To win our harps and gold from him!*”

desfrutar ao contemplar todas elas. Por fim, seu estado de êxtase termina com a empatia que ele passa sentir diante da situação de calamidade de um povo distinto do seu. Ao contemplar as chamas de uma fogueira à distância, ele imaginou como seria se o lar que tanto amava fosse acometido por um dragão salteador que o destruísse totalmente.

A partir desta experiência imagética, o arco narrativo de *O Hobbit* se abre inevitavelmente para a jornada dos personagens nas fronteiras perigosas de um mundo mitopoético, transcendendo de um microcosmo particular para a jornada de um herói comum que amplia sua visão de mundo na medida em que vai desbravando novos territórios. De acordo com Joseph Campbell em *O herói de mil faces* (2000), esta típica jornada do herói, denominada monomito, geralmente atua como uma história “oculta” ao representar a “passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido” (Campbell, 2000, p.85). Segundo o autor, a estrutura de muitos mitos e contos de fadas parece conter uma unidade nuclear muito semelhante aos rituais de passagem, geralmente representada pela tríade separação-iniciação-retorno, que vincula o mundo cotidiano de um sujeito protagonista à aventura que desfruta em regiões de prodígios sobrenaturais. Na separação de seu mundo comum, a jornada heroica no monomito deve ultrapassar os limiares da fronteira conhecida por ele. Ao encontrar, no caminho, forças fabulosas e estágios de provações que envolvem potências maiores e mais poderosas do que ele, o herói geralmente corre riscos e serão necessários os atributos de coragem e competência para superá-los. Além disso, o ciclo completo de sua jornada não estará finalizado se ele não retornar ao seu lar de origem, trazendo benefícios aos seus semelhantes em consequência da maturidade que adquiriu (Campbell, 2000).

Em *O Hobbit*, a estrutura do monomito parece se adequar muito bem à jornada de Bilbo e às *Aventuras* propostas por Tolkien como característica de um mundo feérico. O título alternativo, *Lá e de Volta outra Vez*, exemplifica bem a ideia de um protagonista que deixa o seu mundo para iniciar uma jornada épica de onde ele retornará para seu lar e aconchego, trazendo consigo várias “riquezas” (literais ou não) que adquiriu quando estava fora. No romance de Tolkien, a jornada consiste no deslocamento geográfico de Bilbo, na sua vivência com aliados e inimigos e nas diversas experiências que desfrutou. Das terras do Oeste até a Montanha Solitária, sua jornada segue um fluxo cíclico que o fez conhecer dos perigos das montanhas nevoentas à hospitalidade de amigos e aliados antes que pudesse conversar com um dragão, contemplar uma guerra, fazer amigos, chorar seu luto e voltar para casa.

A viagem de Bilbo Bolseiro não é mimética quando a comparamos com a jornada de um típico herói épico grego, onde força e beleza são suas qualidades mais peculiares. O

*Hobbit* não é Aquiles. Ele não possui um padrão estético que lhe faça notável, pois não ser notável é a sua qualidade mais notável. Não é belo nem forte, e não possui uma estatura de guerreiro poderoso. Na verdade, ele é um herói que hesita diante de seus medos e inseguranças, e, mesmo depois de sua experiência de êxtase, ainda se recusa a “obedecer” ao chamado à aventura. As diferenças entre as “raízes” *Túk* e *Bolseiro* seria um conflito interno que o perturbaria por toda a viagem. Por esta razão, ele não é um personagem que se apresenta como autônomo, pois não está pronto para os desafios que a jornada lhe apresenta. Pelo contrário, por ser um herói em formação, ele é carente de amadurecimento, e, portanto, precisa ser guiado por pessoas mais sábias e experientes do que ele. Na história, Gandalf assume tanto o papel de arauto quanto de mentor do pequeno *hobbit*, desenvolvendo também uma relação de mestre/discípulo com toda a companhia. Em variadas circunstâncias, o mago assume a prerrogativa de ser o “perturbador” da paz e do conforto dracônico do protagonista. Ele é um sábio ancião que ensina seus discípulos deixando-os sozinhos em momentos da jornada para que eles desenvolvam confiança, instigando-os a colocar em prática o que estavam aprendendo quando “forçados” a estar juntos sem a presença do mago.

No início da jornada, nem Bilbo, e muito menos os anões, acreditavam em suas qualidades para a execução do ofício que ele teria que desempenhar. Durante boa parte dela, seu valor foi colocado em xeque pela comitiva. Até mesmo Gandalf foi contestado pela escolha surpreendente em unir um *hobbit* a uma jornada como aquela. Até ao meio da jornada, Bilbo foi alvo de suspeita, visto como um empecilho, um fardo constante, que só começou a se tornar mais leve quando, em uma mistura de “sorte”, juízo e coragem, ele encontrou um anel mágico que o colocou surpreendentemente no centro de resolução de toda a história.

Outra característica mitopoética que se evidencia em *O Hobbit* relaciona-se com a estrutura de seu mundo secundário e o efeito recuperativo que ele potencializa ao nos reapresentar diversas experiências da realidade singularizadas pela estética do fantástico. Das variadas experiências ou objetos que poderíamos destacar para exemplificar este processo, a primeira é o senso de reencantamento e assombro ocasionado pela própria atmosfera mitopoética do mundo secundário. Como já observamos, a expectativa da viagem já tinha sugerido a Bilbo um breve vislumbre de “reencantamento” imaginativo. Entretanto, quando a viagem avançou para o vale de Valfenda e ele contemplou ao longe as montanhas nevoentas, a atmosfera do mundo mitopoético desvelou uma majestosa cadeia de montanhas de um mundo que ele só conhecia por meio da canção dos anões. Mergulhado na *Quest* mitopoética, essa simples contemplação se tornou uma experiência solene e de assombro na satisfação de

um desejo que começou na epifania que teve em sua toca. Pela primeira vez, o anseio de explorar o tempo e o espaço para querer “ver as grandes montanhas” (Tolkien, 2019a, p.41) se tornou uma realidade encantadora por si só, pois “com olhos *arregalados (Bilbo) nunca tinha visto uma coisa que parecesse tão grande antes*” (Tolkien, 2019a, p.56, grifo nosso).

A experiência de assombro da personagem não se resume apenas aos objetos naturais inseridos em um mundo selvagem, pois sua convivência com diferentes culturas e lugares tipicamente feéricos, com suas histórias e circunstâncias peculiares, também singularizou tradições e locais que eram muito mais antigos do que ele poderia imaginar. Isso pode ser observado primeiramente na atmosfera mitopoética que envolve o vale élfico de Valfenda, a última casa hospitaleira. Em “uma terra muito mais vasta [...] do que alguém jamais poderia imaginar” (Tolkien, 2019a, p.71), Bilbo novamente ficaria “espantado” (Tolkien, 2019a, p.71) com um local onde “coisas malignas não entravam” (Tolkien, 2019a, p.76), e compreenderia, por experiência, que a beleza de um lar élfico, de “uma casa construída com um bom propósito”, jamais poderia ser “repulsivamente feia” (Tolkien, 2020, p.72), pois, em Feéria, é difícil “conceber o mal e a beleza juntos” (Tolkien, 2020, p.72).

Em segundo lugar, o efeito encantador em Valfenda também se observa na sinergia que a fantasia e a antiguidade parecem possuir para singularizar objetos e tradições que serão fundamentais para a jornada da comitiva. De fato, a antiguidade possui um efeito por si só “encantador”, mas quando ela é unida à estética do fantástico, ela potencializa ainda mais o efeito arrebatador. Ao saber a origem de sua espada Orcrist (Corta-Gobelin) por meio das runas traduzidas por Elrond, o Elfo, Thorin olhou para seu artefato “com um novo interesse” (Tolkien, 2019a, p.76). Escrita na antiga língua de Gondolin e pertencente aos “Altos Elfos do Oeste” (Tolkien, 2019a, p.76), o ferro frio de sua espada foi enobrecido (singularizado) pela magia de portar uma lâmina élfica muito poderosa de uma cidade muito antiga. Além disso, o contato com este grande sábio, que conectava a tradição de um passado remoto e longínquo com a jornada do presente, também desfamiliarizou uma circunstância muito misteriosa envolta no mapa de Thorin. A cartografia da montanha de Érebor possuía runas mágicas da lua que só poderiam ser reveladas pela *antiguidade élfica* de Elrond, o único capaz de ler uma linguagem que seria providencial para o sucesso da viagem. Em ambos os casos, espada, mapa e a trilha da jornada - todas condições materiais do mundo primário - tornaram-se então enobrecidas quando mergulhadas na atmosfera antiga e mitopoética de Valfenda, um local que simboliza bastante a visão da arte literária que Tolkien dissertou em seu ensaio acadêmico: “a Fantasia é feita do Mundo Primário [...] e, na verdade, as histórias de fadas lidam largamente [...] com coisas simples ou fundamentais, intocadas pela Fantasia, mas *essas*

*simplicidades são tornadas ainda mais luminosas por seu cenário*” (Tolkien, 2020, p.67-68, grifo nosso).

Nada parece representar melhor este renovado espírito de assombro e recuperação com as simplicidades do mundo, que “são tornadas ainda mais luminosas” (Tolkien, 2020, p.67-68) pelo cenário fantástico da história, do que o retorno de Bilbo para o seu lar e a *oikophilia* que experimentou no último estágio de sua jornada. A *Oikophilia* é o amor e a afeição pelo lar. É a experiência de pertencimento e enraizamento. Ela sugere uma memória afetiva da tradição e da comunidade do qual fazemos parte com seu senso de familiaridade, conforto e segurança. É verdade que Bilbo sempre amou seu lar, entretanto, no final da jornada, este amor seria reencantado pelas aventuras que experimentou.

Voltando para casa, em sua segunda passagem pelo palácio élfico em Valfenda, a atmosfera encantadora do vale não foi poderosa o suficiente para obliterar este desejo *oikophilico* de Bilbo, pois “mesmo aquele lugar não era capaz de segurá-lo muito, e ele pensava sempre em sua própria casa” (Tolkien, 2019a, p.318). Porém, quando ele chegou à vista do país de onde “tinha nascido e se criado, onde as formas da terra e das árvores eram tão conhecidas dele quanto suas mãos e os dedos de seus pés” (Tolkien, 2019a, p.319-320), ele recita um poema que criou baseado nas histórias vivenciadas. Ao ver sua própria colina à distância, o véu da familiaridade enfim cai para que o herói comum, finalmente, ressignifique o seu lar por meio das “riquezas” imensuráveis que trouxe consigo e que guardará para sempre. Ele recita:

Estradas sempre avante vão por floresta e por solar, cruzam gruta e escuridão e rios que não vão pro mar; passam por neve e geada, varam relva e rocha nua, alcançam de junho a florada e até as montanhas da lua. Estradas sempre avante vão, cobrem-nas astros a brilhar, até que os pés que longe estão fazem o retorno ao lar. Olhos que viram fogo e espada e horror nos salões de pedra fitam de novo a terra amada, Colinas onde a hera medra (Tolkien, 2019a, p.320).<sup>82</sup>

Gandalf, o sábio, não poderia deixar de notar o pequeno *hobbit* com atenção renovada: “‘Meu caro Bilbo’, disse. ‘Alguma coisa aconteceu com você. Não é mais o *Hobbit* que um dia foi’” (Tolkien, 2019a, p.320). Bilbo foi recuperado. Descobriu que seus vizinhos fizeram um leilão de seus pertences e que perdera toda sua reputação devido à viagem. Entretanto, ele

---

<sup>82</sup> A tradução em língua estrangeira é: “*Roads go ever ever on, / Over rock and under tree, / By caves where never sun has shone, / By streams that never find the sea; / Over snow by winter sown, / And through the merry flowers of June, / Over grass and over stone, / And under mountains in the moon. / Roads go ever ever on / Under cloud and under star, / Yet feet that wandering have gone / Turn at last to home afar. / Eyes that fire and sword have seen / And horror in the halls of stone / Look at last on meadows green / And trees and hills they long have known*”.

trouxe consigo um elixir<sup>83</sup> que se tornou muito mais precioso do que seu materialismo de outrora. Trouxe consigo a amizade de elfos, de anões e de magos. Decorou sua antiga toca com os novos pertences que adquiriu. Como um quadro, ele pendurou a espada sobre a lareira e doou a cota de malha élfica que ganhou para um Museu. Boa parte do ouro e da prata que adquiriu foram gastos em presentes com generosidade. Tornou-se literato e “passou a escrever poesia” (Tolkien, 2019a, p.322) e a registrar as memórias de sua aventura, chamando-as de “Lá e de Volta outra vez, as férias de um Hobbit” (Tolkien, 2019a, p.322). A jornada jamais deixaria de ter um efeito recuperativo sobre ele, estendendo-se até sua velhice.

Anos mais tarde, Bilbo repassaria esta tradição para que Frodo continuasse a registrar as memórias da Grande Guerra em *O Senhor dos Anéis* e também se tornaria uma lenda local na vizinhança (não deixando de causar estranhamento por causa disso) justamente por manter a qualidade de assombro diante das coisas comuns. A jornada lhe serviu como uma fonte da juventude, mantendo-o com um “*vigor prolongado em maravilhar-se*. O tempo seguia, mas parecia ter pouco efeito sobre o Sr. Bolseiro” (Tolkien, 2019b, p.63, grifo nosso). Por fim, ficamos convictos de que o efeito recuperativo em Bilbo foi permanecer reencantado pelo lar que sempre teve, sendo “muito feliz até o fim de seus dias” (Tolkien, 2019a, p.322) em plena satisfação com sua vida comum e ordinária.

Além dessas experiências de assombro e reencantamento, a atmosfera do mundo mitopoético subcriado por Tolkien também proporciona o efeito recuperativo ao contrastar virtudes e vícios. Dentre os vícios, a possessividade doentia e o efeito corruptor do poder são exemplos notáveis, sendo Gollum uma de suas representações mais expressivas. O personagem era uma criatura solitária que habitou por séculos e séculos à montanha nevoenta. Foi escravizado pela posse de um anel mágico<sup>84</sup> que, ao mesmo tempo em que lhe dava poder, envenenava sua alma e corrompia seu corpo, destruindo lentamente suas feições ao ponto de deformar suas emoções por estar “sempre voltando para dar uma olhada nele [...] quando não suportava mais ficar separado dele” (Tolkien, 2019a, p.106). Essa possessividade o conduziu

---

<sup>83</sup> O elixir é uma poção encantada com poder de cura. No monomito, retornar com o elixir significa retornar ao mundo cotidiano com um grande “tesouro” adquirido na jornada. Na história de Bilbo, além de trazer a espada e a cota de malha élfica, as “riquezas” adquiridas foram as novas amizades, o conhecimento e as experiências que o personagem trouxe consigo da jornada que serão de grande benefício tanto para si mesmo quanto para a comunidade do qual o herói vive.

<sup>84</sup> É bem verdade que na narrativa o efeito corruptor do anel ainda não tinha sido bem desenvolvido pelo autor o quanto foi em *O Senhor dos Anéis*. Neste último, o anel por si só possui “vida própria” e é governado por Sauron, o poder do mal, possuindo um efeito corruptor que é tentador para aquele que é portador do anel. Isso fica evidente na jornada de Frodo até as montanhas de Mordor, onde ele luta para não ser possuído pelo poder do anel. Por esta razão, para analisar seu efeito em *O Hobbit*, optamos por trabalhar muito mais o vício da possessividade doentia e excessiva do que o poder corruptivo do anel, ainda que um esteja conectado ao outro.

lentamente à solidão de sempre falar “consigo mesmo por não ter ninguém mais com quem falar” (Tolkien, 2019a, p.98), tornando-o incapaz de dialogar com alguém, enunciando-se apenas por meio de monólogos. O anel era o “seu preciosso” (Tolkien, 2019a, p.98), o ídolo solitário que foi roubando suas “memórias de eras e eras e eras anteriores, quando ele vivia com sua avó numa toca na encosta de um rio [...] quando tinha sido menos solitário e traiçoeiro e nojento” (Tolkien, 2019a, p.100).

A representação dessa possessividade se evidencia ainda mais quando a experiência da criatura é contraposta com a virtude de Bilbo. Como um adorador que se torna o objeto de sua adoração, o artefato mágico tornou-se o espelho e a desgraça do ego de Gollum, o responsável por reduzir insidiosamente sua personalidade a ponto de objetivar sua existência chamando “a si mesmo de ‘meu preciosso’” (Tolkien, 2019a, p.98). Por esta razão, quando o *hobbit* encontrou o anel que Gollum perdera na caverna, a criatura se deu conta de sua situação de miséria, e, em um misto de horror e pavor, sua possessividade se transformou em desespero.

Se, no início, havia uma promessa entre eles de que aquele que ganhasse o jogo de adivinhas poderia se ver livre um do outro, com a perda do objeto, a promessa se tornou vazia, pois a criatura estava disposta a matar para reaver seu artefato. Entretanto, é neste embate que observamos a piedade e compaixão contrastada com o efeito corruptor que a posse doentia pode causar. De posse do anel, Bilbo sabia que não era uma luta justa, pois era o poder do anel que o tornava invisível, e Gollum não possuía sequer uma espada, estando “desgraçado, sozinho, perdido” (Tolkien, 2019a, p.112). É nessa situação, portanto, que

Uma compreensão repentina, uma piedade misturada com horror, brotou no coração de Bilbo: um vislumbre de dias intermináveis e nunca registrados, sem luz ou esperança de melhora, pedra dura, peixe frio, tocaiando e sussurrando. Todos esses pensamentos passaram no clarão de um segundo. Ele tremeu. E então, bem de repente, em outro clarão, como que carregado por uma nova força e resolução, ele saltou. Não era nenhum grande salto para um homem, mas um salto no escuro (Tolkien, 2019a, p.112).

Mais do que a posse doentia, a empatia demonstrada pelo protagonista faz do pequeno *hobbit* um portador não somente do poder mágico de um anel, mas também de uma força moral ao poupar alguém que está em profunda miséria e fraqueza.

A possessividade doentia, entretanto, não está só associada a Gollum. No início da trama, o próprio Sr. Bolseiro se mostra indisposto a compartilhar seus pertences com os anões. Tolkien denomina esse desejo de posse como a “doença do dragão” (Tolkien, 2019a), uma “enfermidade” que é revelada quando o narrador descreve o dragão Smaug como uma serpente especialmente gananciosa, forte e perversa. Ainda na toca de Bilbo, Thorin já tinha

alertado que “dragões roubam ouro e joias [...] de homens e elfos e anões [...] e guardam seu butim enquanto vivem (o que é praticamente para sempre, a menos que sejam mortos), e nunca aproveitam nem um anel de latão de tudo aquilo” (Tolkien, 2019a, p.50, grifo nosso).

Entretanto, assim como Eustáquio, em *As crônicas de Nárnia*, Thorin não se precaveu o suficiente para guardar-se dessa “maldição” dracônica. Uma vez morta a serpente, a “doença” recaiu sobre ele enquanto reivindicava seu trono, fazendo-o ficar isolado dentro da Montanha Solitária, assim como Smaug estivera anteriormente, fascinado pelo tesouro. Ao invés de cumprir sua promessa de retribuir à cidade de Esgaroth a ajuda que recebeu durante a jornada, a ganância de Thorin pelo tesouro de Érebor tornou-se o grande estopim da Batalha dos Cinco Exércitos.

Assim como a possessividade e o efeito corruptor do poder foi demonstrado em contraponto à piedade de Bilbo, as virtudes demonstradas pelo “notável Sr. Bolseiro invisível” (Tolkien, 2019a, p.198) também se destacam quando contrastadas com a vaidade de Smaug e a ganância de Thorin no contexto da “doença do dragão”. O paradoxo de ser notável quando se está invisível evidencia a humildade de Bilbo em oposição ao orgulho da serpente na cena de embate na montanha de Érebor.

Smaug é sagaz. Literalmente ele é grande em estatura e artiloso, mas a “grandeza” de Bilbo não estava, obviamente, em sua estatura, e muito menos em sua força para lutar contra alguém que não poderia vencer como um guerreiro épico. Seu objetivo era apenas roubar um pequeno tesouro e despertar a ira do dragão para que ele sáísse do covil da montanha. Suas únicas “armas” eram a sabedoria e a experiência que adquiriu, a invisibilidade que o anel lhe proporcionava e suas características típicas, como por exemplo, sair de um recinto sem ser notado.

No embate com a serpente, Bilbo compreendeu que não era sábio falar diretamente com um dragão repleto de artimanhas, revelando sua identidade ou dando-lhe uma negativa direta às suas perguntas. Por esta razão, ele preferiu estabelecer um diálogo a partir de uma linguagem simbólica, pois “nenhum dragão consegue resistir ao fascínio de uma conversa cheia de advinhas e a perder tempo tentando entendê-las” (Tolkien, 2019a, p.249).

Ao sugerir que há um ponto fraco debaixo do peito da serpente, Bilbo atíça sua vaidade. Smaug jamais poderia admitir qualquer vulnerabilidade que pudesse derrotá-lo e, em um ato de demonstração de profunda arrogância, expõe “um vislumbre de sua peculiar cobertura ventral” (Tolkien, 2019a, p.252), evidenciando o ponto fraco que culminaria na sua morte. Ao inverter o orgulho em fraqueza e a fraqueza em fortaleza, Tolkien desfamiliariza as dessemelhanças entre essas características ao singularizar grandezas inversamente

proporcionais, corporificando conceitos abstratos em formas que não copiam o fluxo da natureza do mundo primário. Orgulho e humildade, “grandeza” e “pequenez”, quando concretizados em imagens contrapostas de um grande dragão e um pequeno *hobbit* produzem uma inversão proposital de valores cujo objetivo pode ser destacar o paradoxo da “grandeza” da humildade e da “pequenez” da soberba quando representadas por atores ficcionais no mundo secundário.

Essa inversão de grandezas também se observa na linguagem poética estabelecida na relação entre palavras de sentidos opostos e contraditórios, principalmente quando são correlacionadas em expressões que qualificam algumas ações de destaque dos personagens, como já observamos em o “notável Sr. Bolseiro invisível” (Tolkien, 2019a, p.198). A mesma estratégia linguística também pode ser vista na diferença entre o desprendimento de Bilbo quanto aos tesouros de Érebor e a “doença do dragão” de Thorin, quando a ação do primeiro, ao devolver uma gema preciosa para evitar uma calamidade, é expressa pela expressão “gatuno honesto” (Tolkien, 2019a, p.293). No mundo real, geralmente um ladrão furta às escondidas, por motivos escusos e para benefício próprio. Entretanto, em *O Hobbit*, o roubo é realizado por objetivos nobres.

Desde o encontro com a serpente, o *hobbit* guardava a gema e, em um ímpeto de coragem e ousadia, ele se desvencilhou da pedra preciosa para entregá-la, como um ladrão na noite, ao exército adversário, de modo que pudesse barganhar com Thorin e, se possível, livrar da guerra o mundo que tanto aprendeu a amar. Tal atitude de desprendimento não deixaria de ser notada pelo Rei élfico quando Bilbo lhe entregou a gema: “‘Bilbo Bolseiro!’”, disse ele. ‘Você é mais digno de usar a armadura dos elfos do que muitos que tiveram aparência mais formosa com ela’” (Tolkien, 2019a, p.293). Até mesmo o rei anão, em seu leito de morte, não deixaria de notar tamanha “grandeza”, reverenciando a nobreza de um “gatuno” cujo objetivo era evitar uma calamidade. Ao despedir-se em amizade e gentileza para com o “bom ladrão” (Tolkien, 2019a, p.307), o Rei Sob a Montanha, compreendeu finalmente que o heroísmo de verdade estava em uma inversão de grandezas, e que desprender-se de uma possessividade doentia era o caminho para desfrutar de verdadeiros valores que se encontram nas coisas mais simples da vida: “Há mais bem em você do que você sabe, filho do gentil Oeste. Alguma coragem e alguma sabedoria, mescladas em boa medida. *Se mais de nós dessem valor à comida, à alegria e às canções acima do ouro entesourado, este seria um mundo mais feliz*” (Tolkien, 2019a, p.308, grifo nosso).

Por fim, a quarta, e talvez, a mais importante característica feérica encontrada no romance de Tolkien reside em um poder superior e divino que desempenha um papel

importante na narrativa ao governar todos os eventos da trama sem abolir a ação e a livre escolha dos personagens. No mundo mitopoético de *O Hobbit*, a ação misteriosa e divina está interconectada com a ação dos personagens, movendo-os secretamente para a concretização de uma profecia que foi estabelecida no plano da história. Na jornada, sabemos que o sucesso da comitiva de Thorin não estava meramente relegado ao acaso. Em *Esgaroth*, antigas canções poéticas ecoavam sobre a profecia do retorno do Rei Sob a Montanha. Entretanto, uma série de ações e eventos coordenados precisaria acontecer para que Thorin pudesse retornar à montanha e destronar o dragão usurpador.

Em Valfenda, quando Elrond leu as runas que só poderiam ser decodificadas se uma grande lua crescente brilhasse por detrás delas, a comitiva descobriu que o sucesso da aventura estava condicionado a uma situação muito específica em uma circunstância pouco provável. Na montanha solitária, eles só identificariam a porta mágica de entrada lateral se ficassem ao lado de uma pedra cinzenta e esperassem “o tordo bater” (Tolkien, 2019a, p.80) no exato momento em que “o sol poente com a última luz do Dia de Durin” brilhasse sobre o buraco da fechadura. Se atrasassem milimetricamente este grande Dia, que era “o primeiro dia do Ano Novo dos Anões [...] (e) o primeiro dia da última lua de outono, no limiar do inverno [...] quando a última lua de Outono e o sol estão juntos no céu” (Tolkien, 2019a, p.80), todo o empreendimento estaria fadado ao fracasso.

De acordo com Devin Brown em *The Christian World of The Hobbit (2012)*, a concretização de circunstâncias altamente improváveis parece sugerir que existe outra força em ação na Terra-média além de “pura sorte”. Segundo ele,

a palavra “sorte” aparece vinte e cinco vezes em *O Hobbit*, “afortunadamente” é usado onze vezes e a palavra “sortudo” nove vezes. Encontramos essas palavras relacionadas à sorte usadas por Tolkien com tanta regularidade que os leitores podem começar a se perguntar se o autor está sugerindo por esta frequência que há algo muito mais do que que mera sorte em questão, que o que pode parecer sorte naquele momento é na verdade a mão da providência. [...] Além da frequência com que Tolkien usa alguma variação da palavra sorte, o enredo de *O Hobbit* gira em torno de uma série de eventos coincidentes que parecem particularmente sortudos, mesmo que a palavra sorte não seja mencionada (Brown, 2012, p.42-43;44, tradução nossa)<sup>85</sup>.

<sup>85</sup> O texto em língua estrangeira é: “*The word luck appears twenty-five times in The Hobbit, luckily is used eleven times, and the word lucky nine times. We find these luck-related words used by Tolkien so regularly that readers may begin to wonder if the author is suggesting by this frequency that there is more than mere luck at work that what may seem like luck at the time is really the hand of providence [...]. In addition to the frequency with which Tolkien uses some variation of the word luck, The Hobbit’s plot turns on a series of coincidental events which seem particularly lucky, even if the word luck is not mentioned*”.

Na trama, Bilbo tem um papel a cumprir na profecia, mas a honra de matar o dragão e promover a Eucatóstófê cabe a Bard, um homem de *Esgaroth*, que atira uma flecha exatamente no ponto fraco de Smaug, fazendo-o cair sobre a Cidade do Lago. Entretanto, ainda que não seja o responsável por matar literalmente o dragão, o protagonismo de Bilbo e suas escapadas de “sorte” são importantíssimos para que observemos a quase imperceptível “mão da providência” que o auxilia em suas ações e escolhas no decorrer da história. Os personagens reconheciam que estava muito acima de suas possibilidades chegar exatamente no Dia de Durin em um alinhamento cósmico nada comum. Entretanto, as circunstâncias improváveis, intercaladas com o “secreto” mover divino à ação e a responsabilidade de cada personagem, não foram fatores decisivos para mudar o rumo da história até o cumprimento inevitável da profecia. Os atrasos na jornada e os percalços em eventos discatastróficos eram todos conduzidos “afortunadamente” até o retorno do Rei Sob a Montanha.

Não há em *O Hobbit* uma corporificação da divindade equivalente à do Leão Aslam em *As crônicas de Nárnia*. No romance de Tolkien, a ação do mito é muito mais sutil e velada pela temática da “sorte”. Foi por “pura sorte” que Bilbo encontrou a chave grande que abriu uma porta para a caverna dos Trolls depois dela ter caído do bolso de um deles “antes que o Trol virasse pedra” (Tolkien, 2019a, p.68). Foi por “pura sorte” que, quando estava para perder o jogo de enigmas e ser devorado por Gollum — por não saber que a resposta exata da advinha era “peixe” —, um peixe pulou do lago aos seus pés para que ele descobrisse a resposta. Também foi por “pura sorte” que Bilbo conseguiu voltar vivo da conversa com o dragão, assim como foi por ser “afortunado” que ele acordou depois da Batalha dos Cinco Exércitos para que pudesse se despedir em paz de Thorin, antes que o rei anão morresse dos ferimentos da batalha. Até mesmo Thorin reconheceu que Bilbo era “possuidor de uma *boa sorte que excede em muito o estoque normal*” (Tolkien, 2019a, p.236, grifo nosso).

Colin Manlove, em *Modern Fantasy: Five Studies* (1978), argumenta que as coincidências implausíveis nos escritos de Tolkien não constituem um mérito, mas sim uma fraqueza por parte do autor. Embora ele se reporte mais a obra de *O Senhor dos Anéis*, sua crítica também se aplica a estética literária de *O Hobbit*. Segundo ele, há uma falha evidente na narrativa de Tolkien, que é uma “presença contínua de uma fortuna tendenciosa” (Manlove *apud* Brown, 2012, p.48, tradução nossa)<sup>86</sup>, de improváveis coincidências e eventos quase milagrosos. Porque o enredo não é regido por uma “vontade moral, mas por sorte, que é o arquiteto do sucesso” (Manlove *apud* Brown, 2012, p.48)<sup>87</sup>, Manlove acredita que o uso

<sup>86</sup> O texto em língua estrangeira é: “*the continued presence of a biased fortune*”.

<sup>87</sup> O texto em língua estrangeira é: “*It is not moral will but luck which is the architect of success*”.

desproporcional da “sorte” como método para resolver problemas degrada a narrativa e o conflito contra o mal (Manlove *apud* Brown, 2012). Entretanto, como contrapõe Brown, a temática da “sorte” e as aparentes coincidências na narrativa não devem ser vistas apenas como “uma chance aleatória em operação [...] Bilbo não é apenas sortudo – ele está sendo guiado por uma força maior do que ele mesmo, uma força que se preocupa com seu bem-estar e que sua missão tenha sucesso” (Brown, 2012, p.48-49)<sup>88</sup>. A interpretação de Brown parece coadunar melhor com o final do romance quando Gandalf responde a indagação de surpresa de Bilbo de que “as profecias das antigas canções se revelaram verdadeiras, *de certa maneira!*” (Tolkien, 2019a, p.324, grifo nosso). De maneira enigmática e surpreendente, o mago responde que a inter-relação entre “a sorte” de Bilbo e a misteriosa “mão providencial” não poderia ser uma obra do acaso para o sucesso da jornada, e muito menos o critério da aleatoriedade o fator decisivo para a concretização de uma profecia intercambiada por circunstâncias tão improváveis. Diz ele:

Certamente você não deixa de acreditar nas profecias porque houve uma mãozinha sua para concretizá-las, não é? Você não supõe que todas as suas aventuras e escapadas foram guiadas por mera sorte, só para o seu próprio benefício, supõe? Você é uma ótima pessoa, Sr. Bolseiro, e tenho muito apreço por você; mas é apenas um camarada bem pequeno num vasto mundo, afinal de contas (Tolkien, 2019a, p.324, grifo nosso).

Em uma versão anterior da história datada de 1933, um primeiro manuscrito que Tolkien forneceu a Lewis, a interpretação da “sorte” como “providência” fica ainda mais evidente quando comparamos a fala de Gandalf deste manuscrito com a afirmação anterior: “Afinal, você não acha realmente, não é, que todas as suas aventuras e todas as suas *maravilhosas* escapadas foram gerenciadas *por você mesmo*, não é?” (Tolkien *apud* Brown, 2012, p.49, tradução nossa, grifo do autor)<sup>89</sup>. Como argumenta Brown, as expressões “maravilhosas” e “por você mesmo” evidenciam que todas as surpreendentes escapadas não foram agenciadas por mera “chance” ou pelo “acaso” como “arquiteto do sucesso”, como sugere Manlove. Se não foram gerenciadas nem por sorte nem pelo próprio personagem, por quem então elas seriam? O próprio Bilbo responde, rindo e com uma jarra de tabaco: “*Graças aos céus*” (Tolkien, 2019a, p.324, grifo nosso). Em uma carta, Tolkien também confirma esta

<sup>88</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *simply random chance at work [...] Bilbo is not merely lucky – he is being guided by a force larger than himself, a force that cares about his wellbeing and cares that his mission succeed*”.

<sup>89</sup> O texto em língua estrangeira é: “*After all you don’t really suppose, do you, that all your adventures and all your wonderful escapes were managed by you yourself, do you?*”

interpretação de um poder velado que trabalha secretamente em *O Hobbit* e *O Senhor dos anéis*:

A história e sua sequência são [...] sobre as conquistas de *indivíduos especialmente agraciados e dotados*. Eu diria [...] "por indivíduos ordenados, inspirados e guiados por um Emissário para fins que vão além da sua educação e expansão individuais." Isso fica claro em *O Senhor dos anéis*; mas está presente, embora velado, em *O Hobbit* desde o início, e é aludido nas últimas palavras de Gandalf (Tolkien *apud* Brown, 2012, p.49-50, tradução nossa, grifo nosso).<sup>90</sup>

No artigo “Sobre Histórias”, C. S. Lewis reflete que romances de profecias, onde “os próprios passos para evitar o cumprimento da profecia acabam ocasionando o mesmo” (Lewis, 2018b, p.49), podem produzir “um sentimento de admiração, ao lado de certo tipo de perplexidade, como a que muitas vezes se sente ao olhar para um padrão complexo de linhas que passam por cima e por baixo umas das outras” (Lewis, 2018b, p.49). Segundo Lewis, uma história como a de *O Hobbit*, ao apresentar à nossa imaginação um padrão mitopoético complexo, “faz o que nenhum teorema pode fazer” (Lewis, 2018b, p.49). Ela desconcerta nosso intelecto ao ficcionalizar “como o destino e o livre-arbítrio podem ser combinados, até mesmo como o livre-arbítrio é o *modus operandi* do destino” (Lewis, 2018b, p.49) ao colocar “diante de nós uma imagem do que a realidade pode bem ser, talvez em alguma região mais central dela” (Lewis, 2018b, p.49-50). Talvez esta hipótese mitopeica seja o Escape mais sugestivo que esta narrativa pode oferecer ao leitor moderno. Se “mera sorte” não significar “mero acaso”, quem sabe se as discatástrofes e as eucatástrofes do mundo real podem ressoar com um sentido muito mais profundo por meio de “um vislumbre penetrante de alegria e de desejo do coração que, por um momento, passa por fora da moldura, rasga de fato, a própria teia da história e deixa um raio de luz atravessar” (Tolkien, 2020, p.76). Se a ficção pode, de fato, suggestionar nossa imaginação, talvez a alegria superlativa que Tolkien tanto desejava esteja mesmo em outra história para “além das muralhas deste mundo” (Tolkien, 2020, p.76).

Entretanto, é possível que, para alguns, histórias fantásticas como a de *O Hobbit* ainda devam ser categorizadas como literatura para crianças e jovens. Se essa classificação tiver um sentido pejorativo, as observações feitas já são suficientes para provar o contrário. Se, no entanto, implicar que uma “boa” história pode ser narrada a partir de elementos de nossa imaginação que compartilhamos com as crianças, a categorização não será tão problemática.

<sup>90</sup> O texto em língua estrangeira é: “*The story and its sequel are . . . about the achievements of specially graced and gifted individuals. I would say . . . “by ordained individuals, inspired and guided by an Emissary to ends beyond their individual education and enlargement.” This is clear in The Lord of the Rings; but it is present, if veiled, in The Hobbit from the beginning, and is alluded to in Gandalf’s last words*”.

O fato de que a jornada mitopoética de Bilbo pode ser desfrutada por todas as faixas etárias demonstra que o mundo de *O Hobbit*, ainda que ficcional, é um microcosmo que compreende dois níveis de apreciação: levando em consideração seu nível desenvolvimento, uma criança pode se deleitar ao “nadar” em sua superfície, mas este fato não impede o deleite de um adulto ao “mergulhar” na profundidade desta história.

### 3 MYTHOPOEIA EM ARTHUR MACHEN: FANTASIA INTRUSIVA E A POÉTICA DO SAGRADO

Os elementos mitopeicos nas obras de Tolkien e Lewis ocorrem em um mundo secundário onde o fantástico acontece de forma imersiva. Como observamos no capítulo anterior, a mitopoética tem como um de seus possíveis efeitos o reencantamento do leitor a partir de uma estética que inter-relaciona a fantasia com as experiências que vivenciamos e com os objetos que contemplamos em nosso mundo primário.

Em um primeiro momento, podemos conjecturar se um microcosmo ficcional que possua esta estrutura imersiva pode de fato dialogar com uma estética do fantástico que introduza a temática do terror em um mundo literário que não seja completamente imersivo. Quanto a isso, Tolkien não veria algum problema, pois, três semanas após a publicação de *O Hobbit*, ele mesmo reconheceu que “a presença (mesmo que às margens) do terrível é [...] o que confere a este mundo imaginário (a terra de *O Hobbit*) sua verossimilhança. *Uma terra feérica segura é inverídica a todos os mundos*” (Tolkien, 2019a, p.22, grifo nosso)<sup>91</sup>. Gollum e o dragão Smaug são exemplos bem significativos de que a presença do “terrível” concede verossimilhança ao fantástico mundo secundário de Bilbo Bolseiro. Entretanto, se o “terror” é verossímil até mesmo dentro do mundo feérico tolkiano (o mundo secundário), e também dentro do mundo como nós o conhecemos (o nosso mundo primário), não seria ilógico que nós o inseríssemos também em nossos microcosmos ficcionais com o objetivo de representar os horrores de nossa existência, porém, estranhados pela estética do fantástico.

Arthur Machen era um visionário que considerava ilusória a percepção humana do mundo exterior, pois, em seu ponto de vista, a vida cotidiana e os objetos comuns ocultavam um segredo, a chave de acesso ao grande enigma da existência. No cenário da Inglaterra oitocentista, sequiosa de obras que pudessem satisfazer a curiosidade de membros das classes mais altas da sociedade, já desinteressados dos dogmas e preceitos religiosos tradicionais, as ciências ocultas encontraram terreno fértil. Havia, portanto, um diálogo entre os escritos e crenças de Machen e os anseios desse público leitor.

---

<sup>91</sup> O contexto desta resposta está em uma carta onde Stanley Unwin pedia a Tolkien mais histórias sobre os Hobbits. Nesta resposta, Tolkien responde, de maneira breve, a preocupação de Richard Hughes de que o terror poderia ser um empecilho para o romance. “Richard Hughes escrevera a Stanley Unwin sobre *O Hobbit*, dizendo: ‘O único empecilho que consigo ver é que muitos pais... podem temer que certas partes do livro sejam aterrorizantes demais para leituras na hora de ir para a cama’” (Hughes *apud* Tolkien, 2019a, p.22).

Conquanto, conforme explicitamos no primeiro capítulo, a obra de Machen possa ser dividida em duas fases distintas, a percepção da existência como enigma é subjacente a ambas, assim como o seu manejo da fantasia intrusiva. Entretanto, o fascínio pelo ocultismo e pelo paganismo, que influenciou as primeiras narrativas do autor, com o tempo, cedeu espaço a uma concepção particular do cristianismo que encontrou eco nas crenças ancestrais oriundas do País de Gales.

Ao nos reportarmos à poética do sagrado neste capítulo, referimo-nos, mais especificamente à criação de mundos imaginários remodelados a partir da estética do *Holy Terror*, ou seja, de um terror sacro, e também do que denominaremos *Holy Awe*, uma forma de construção simbólica que narra um reencantamento sagrado, a partir de realidades metafísicas que se manifestam no cotidiano dos personagens em justaposição com o mundo material.

Para que seja possível promover um diálogo mitopoético da literatura de Machen e seus conhecidos contos de terror com a poética de Tolkien e Lewis, abordaremos inicialmente a base teórica e o pensamento de Arthur Machen.

### 3.1 *Holy terror e Holy Awe: o êxtase como essência literária*

H. P. Lovecraft, um dos escritores de horror mais influentes do século XX, considerou Arthur Machen como um dos mais versáteis criadores de “medo cósmico ao seu tom mais artístico” (Lovecraft *apud* Duran, 2014, n.p., tradução nossa)<sup>92</sup> e um dos “maiores escritores de contos de horror (Lovecraft *apud* Ryan, 2012, n.p., tradução nossa)<sup>93</sup>. Ao fazê-lo, Lovecraft tinha em mente as narrativas de Machen da primeira fase, como *The Great God Pan*, como mostra a passagem a seguir: “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo”, diz Lovecraft, “e o tipo de medo mais antigo e mais forte é o medo do desconhecido” (Lovecraft, 2016, n.p., tradução nossa)<sup>94</sup>. Este receio lovecraftiano diante do que não conhecemos é um medo imanente manifestado diante da absoluta futilidade da aspiração humana em relação à maldade e às ansiedades que transcorrem no mundo material. Ao

<sup>92</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *of cosmic fear raised to its most artistic pitch*”.

<sup>93</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *greatest living writer of the horror tale*”.

<sup>94</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown*”.

descortinar um cosmo que não possui qualquer significado em seu fundamento, o “Horror Cósmico” de Lovecraft não tem intenção de oferecer ao leitor qualquer esperança quanto à vida e ao futuro da raça humana. Como argumenta Jonathan Ryan, em seu artigo *Meaning to the Madness*, o princípio básico norteador deste tipo de narrativa é o desespero. Quando os seres humanos se deparam com a aterrorizante realidade do horror cósmico, eles geralmente reagem em absoluto desespero diante da inutilidade de sua intervenção (Ryan, 2012). Mike Duran parece concordar com esta tese quando afirma que as histórias de *Cosmic Horror* são “repletas de ameaças cósmicas e terrores antigos, uma combinação de monstros e filosofia moderna” (Duran, 2014, tradução nossa)<sup>95</sup>. De fato, este parece ser o fundamento mais importante dos contos *Weird*, um princípio que também é observável na escrita teórico-literária de Lovecraft, em *Supernatural Horror in Literature*, como mostra a passagem a seguir:

O verdadeiro conto *Weird* tem algo a mais do que um assassinato secreto, ossos ensanguentados ou uma folha de correntes tilintando de acordo com a regra. Uma certa atmosfera de pavor ofegante e inexplicável do “exterior”, forças desconhecidas devem estar presentes; e lá deve haver uma dica, expressa com uma seriedade e portentosidade tornando-se o tema da mais terrível concepção do cérebro humano – *uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da natureza que são nossa única salvaguarda contra os ataques do caos e dos demônios do espaço insondável* (Lovecraft, 2016, n.p, tradução nossa, grifo nosso)<sup>96</sup>.

Quando comparamos este princípio niilista com o terror ficcional produzido por Arthur Machen, podemos rapidamente concluir que toda sua produção literária parece estar em consonância com o medo imanente provocado pelos “ataques do caos”, como propôs Lovecraft. De fato, no *fin de siècle*, obras como *The Great God Pan (O grande Deus Pã)* aparentam reproduzir esta estética materialista por “estar narrando a morte da metafísica” (Reiter, 2010, p.52, tradução nossa)<sup>97</sup>, e, nelas, o mal no mundo “não é qualquer formulação religiosa do diabo [...], mas sim um encontro com algo muito mais horripilante do que o próprio diabo - *um mundo sem o diabo, sem Deus, sem nada, sob a tapeçaria da natureza*”

---

<sup>95</sup> O texto em língua estrangeira é: “*His stories are full of cosmic dread and ancient terrors, a combination of monsters and modern philosophy*”.

<sup>96</sup> O texto em língua estrangeira é: “*The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain — a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space*”.

<sup>97</sup> O texto em língua estrangeira é: “*is narrating the death of metaphysics*”.

(Reiter, 2010, p.58, tradução nossa, grifo nosso)<sup>98</sup>. Como analisa Reiter, o princípio do “Horror Cósmico” pode ser encontrado no âmago das primeiras novelas de Machen em que o terror do “nada” se materializa na desconstrução da perspectiva de bem e mal e na implicação “de um mundo puramente estético [...] em que a superfície e o estilo são tudo, porque o espírito e a substância não existem” (Reiter, 2010, p.86, tradução nossa)<sup>99</sup> mediante a hipótese de que não há nada além do “abismo de todo o ser” (Reiter, 2010, p.86, tradução nossa)<sup>100</sup>.

Esta semelhança entre Machen e Lovecraft pode ser resumida, enfim, pela citação de Michel Houellebecq, em *Lovecraft Against the World, Against the life*. Ao interpretar a biografia e o pensamento de Lovecraft quanto ao mundo, à vida e ao futuro da raça humana, Houellebecq argumenta que, para Lovecraft, o universo não possui sentido transcendente algum, e, como a visão de mundo de um autor acaba entrelaçada nas obras que ele mesmo produz, o fundamento mais significativo do ‘Horror Cósmico’ quanto ao medo do desconhecido é o “caos”, o “vazio” e o “niilismo”, como podemos observar no trecho a seguir:

O universo nada mais é do que um arranjo furtivo de partículas elementares. Uma figura em transição para o caos. É isso que finalmente prevalecerá. A raça humana irá desaparecer. Outras raças de seres aparecerão e desaparecerão em seguida. O céu se tornará gelado e vazio, perfurado pela luz fraca de estrelas meio mortas. Tudo irá desaparecer. E o que os seres humanos fazem é tão livre de sentido quanto o livre movimento das partículas elementares. Bom, mal, moralidade, sentimentos? Pura ficção Vitoriana. Apenas o egoísmo existe (Houellebecq, 2019, n.p., tradução nossa).<sup>101</sup>

Apesar de afirmarmos que a literatura de Machen em sua primeira fase literária apresenta elementos que mais tarde viriam a inspirar os contos *Weird*, percebemos que o autor galês se afasta qualitativamente desse padrão na sua segunda fase de escrita, no início do século XX, à qual pertencem as narrativas que examinaremos. Nesse período, a obra de Machen se desloca na direção de uma poética do sagrado que, diferentemente do niilismo e do “caos” do “Horror Cósmico”, está intrinsecamente ligada à convicção da presença do sacro e

<sup>98</sup> O texto em língua estrangeira é: “*is not any religious formulation of devil [...] but rather an encounter with something more horrifying than the devil himself—a world without the devil, without God, without anything beneath the tapestry of nature*”.

<sup>99</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *of a purely aesthetic world [...]in which surface and style are everything, because spirit and substance do not exist*”.

<sup>100</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *that there might be nothing beyond “the abyss of all being”*”.

<sup>101</sup> O texto em língua estrangeira é: “*The human race will disappear. Other races of beings will appear and disappear in turn. The sky will become icy and void, pierced by the feeble light of half-dead stars. Everything will disappear. And what human beings do is just as free of sense as the free motion of elementary particles. Good, evil, morality, feelings? Pure 'Victorian fictions.' Only egotism exists*”.

do transcendente metafísico para o preenchimento do desconhecido. As narrativas de Machen dessa fase se desdobram em dois tipos de histórias: *Holy Terror* e *Holy Awe*. O *Holy Terror* (Terror Sagrado) é um tipo de poética que evoca um medo aterrorizante ligado ao aspecto de transcendência e alteridade do “desconhecido”. Segundo Ryan, este tipo de poética, embora contenha “o mistério de lugares abandonados, de deuses esquecidos e do terror absoluto diante do desconhecido”, aponta para a possibilidade de encontramos “esperança além do desespero” ao inclinar-se mais para a temática de um “terror santo, um medo sagrado que poderia levar uma pessoa a se ajoelhar diante de Deus” (Ryan, 2012, n.p., tradução nossa)<sup>102</sup>. Este tipo de narrativa relaciona-se, portanto, com o receio que advém de “algo” ou “alguém” que se situa para além do “véu” do mundo material, uma realidade que simultaneamente atrai e aterroriza unicamente por sua alteridade transcendente.

As narrativas de *Holy Awe* (Admiração Sagrada), embora reconheçam o mesmo princípio norteador de preenchimento do “desconhecido”, diferem do *Holy Terror* ao acrescentar a admiração beatífica (alegria) à experiência dos personagens. Além de apresentar o temor decorrente da alteridade entre criatura e Criador, o *Holy Awe* adiciona uma alegria metafísica resultante da presença de pessoas ou artefatos sagrados. Como veremos a seguir, “O grande retorno” é um exemplo de história que apresenta essa bem-aventurança. Nela, o sagrado, ao se manifestar por meio da lenda do Santo Graal na pequena cidade interiorana de Llantrisant, acaba por provocar uma admiração extática justamente por possuir uma qualidade de santidade benevolente, advinda de sua transcendência beatífica. Entretanto, em *O terror*, isso já não acontece. Nele, o enlevo beatífico está ausente, e a única coisa apresentada é a severidade do “sagrado”, marcada por uma série de mortes que ocorrem em uma cidade afastada do País de Gales. O medo experimentado, neste caso, é um receio ocasionado apenas pela sensação de alteridade que, ainda que seja fascinante, acaba por ser amedrontadora, não sendo capaz de oferecer outra experiência que não seja o terror santo.

De acordo com Duran, a narrativa de Machen responde ao medo visceral, à admiração e ao anseio pelo desconhecido, não de um encontro com o caos, mas sim de um encontro com “algo” que é distinto do ser humano, uma realidade de outra categoria (Duran, 2014). Para dar materialidade a este conceito, Machen constroi um mundo ficcional onde a atmosfera misteriosa torna-se uma condição ideal para que o sobrenatural se manifeste de forma sutil e simbólica. A aura de mistério envolve diferentes cenários, seja o interior do País de Gales,

---

<sup>102</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *the mystery of abandoned places, forgotten gods, and utter terror at the unknown [...] to find hope beyond despair. [...] holy terror, a sacred fear that could prompt a person to kneel before God*”.

seja Londres, revelando os frágeis limites entre o mundano e o sagrado. Segundo Reiter, para esta construção, Machen se utiliza da técnica de justaposição, que contrasta a realidade humana cotidiana com a experiência espiritual extática (Reiter, 2010). As descrições de florestas, colinas e cidades rústicas, todas elas contornadas pela presença sutil do “misterioso”, acabam por amplificar o anseio pelo desconhecido nas personagens, construindo na imaginação o contorno mitopoético que envolve uma cena ou história específica.

Em *O terror*, por exemplo, a percepção do *Holy Terror* está associada ao isolamento social da cidade interiorana de Meirion. O “mistério” é construído na descrição que o narrador faz de modo a suscitar no leitor a sensação de estranhamento, como mostra a passagem a seguir:

[...] uma região selvagem, [...] uma terra de colinas estranhas e vales secretos e ocultos. [...] de fazendas [...] que devem estar separadas por duas horas de uma caminhada árdua e difícil de qualquer outra habitação e que não são visíveis de qualquer outra casa. [...] cercadas por densos bosques de freixos, plantados por homens num passado longínquo [...] de modo que também esses lugares estão ocultos, adivinhados apenas pela fumaça da queima de lenha que se eleva por entre as folhagens verdes circundantes. *É preciso que um londrino os veja para crer neles; e mesmo assim mal pode acreditar no isolamento absoluto* (Machen, 2000, n.p., grifo nosso).

As narrativas de Machen, em geral, apresentam este tipo de atmosfera propícia à manifestação do sobrenatural, que geralmente ocorre em locais afastados e em períodos historicamente referenciados. A intrusão do sagrado acaba gerando reações paradoxais de repulsa e atração, de terror e fascínio, justamente pela qualidade de temor reverencial que ele provoca nas personagens quando elas sabem ou supõem estar diante de algo que está além dos limites do mundo empírico. Por esta razão, um princípio acaba se tornando fundamental na construção simbólica de Machen, a saber, um sentimento estimulante que move e impacta os personagens quando estes desfrutam da atmosfera mitopoética que envolve a história de mistério. Exposto detalhadamente em *Hieroglyphics*, o êxtase é a força motriz por detrás de seu universo ficcional, um sentimento que se traduz por um anseio pelo desconhecido que arrebatava e impulsiona os personagens para uma experiência mística.

Para conceituar êxtase, Machen explica que há no ser humano um desejo capaz de levá-lo a uma jornada para além das coisas comuns. No primeiro capítulo de *Hieroglyphics*, ele reflete sobre este anseio fora do contexto literário, considerando-o a partir da paixão humana pelas apostas e o interesse pelos jogos. Segundo Machen, em ambos existe um desejo que pode ser muito mais profundo do que meramente a perda ou o ganho de dinheiro. No momento de uma jogada arriscada, o deleite do jogador, mesmo que lhe seja imperceptível,

pode ser semelhante ao desejo de um “homem que teve sucesso em resolver o enigma da Esfinge” (Machen, 1926, p.16, tradução nossa)<sup>103</sup>. Esse desejo, acredita Machen, é o que levaria o leitor a desbravar “mundos” imaginativos, onde o anseio pelo desconhecido poderia se manifestar diante de uma *Wanderlust*<sup>104</sup> poética na exploração das “regiões mais distantes da poesia” (Machen, 1926, p.18, tradução nossa)<sup>105</sup>.

Emílio Garofalo Neto, em seu artigo “*Homo Explorens: o anseio humano pela exploração do universo*” (2017), explica que a necessidade humana de explorar a amplitude de nosso mundo se reflete também em obras subcriacionais. Assim como observamos na poética de Tolkien, este anseio não está limitado apenas às nossas experiências no mundo primário.

Embora o cientificismo tenda a reduzir-nos apenas à categoria de *homo sapiens* ao delimitar nossa potencialidade intelectual para o conhecimento, outros aspectos não podem deixar de ser analisados quando queremos compreender a complexidade da experiência humana, inclusive a literária. Além do conhecimento racional, somos também *homo ludens*, *homo narrativus*, *homo faber*, *homo religiosus*, e, também, *homo explorens*<sup>106</sup>, o que nos impulsiona à experiência, quase necessária, de *Wanderlust* que desemboca tanto no mundo primário quanto no mundo secundário (Neto, 2017.).

No construto ficcional de Machen, este aspecto exploratório está intimamente ligado à maneira como o autor define sua própria poética. Segundo ele, o anseio provocado pelo desconhecido é a condição *sine qua non* para que possamos diferenciar uma *Fine Literature* de uma *Reading Matter*, o critério que define a essência de uma poética a partir da capacidade que ela tem de gerar uma experiência mística na contemplação do sagrado<sup>107</sup>. A literatura

<sup>103</sup> O texto em língua estrangeira é: [...] “*that man who has succeeded in solving the enigma of the Sphinx*”.

<sup>104</sup> O termo inglês *Wanderlust* é um vocábulo oriundo do alemão “*Wandern*” que significa um desejo profundo que os seres humanos têm por vagar ou viajar no mundo primário. Nesta dissertação, eu uso o termo *Wanderlust poética* ou literária para expressar este mesmo anseio exploratório dentro de mundos imaginários. Diga-se de passagem, que a palavra exploração ou aspecto exploratório não tem nenhuma conotação negativa com o espírito de exploração opressiva que a raça humana tende a fazer quando explora a natureza. Neste trabalho em particular, eu o utilizo apenas como algo positivo e benéfico, um aspecto da natureza humana que tem como instinto saudável o anseio de explorar locais desconhecidos por prazer.

<sup>105</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *into the further regions of poetry*”.

<sup>106</sup> “*Ludens* diz respeito ao brincar, *faber* ao construir ou fabricar, *narrativus* denota a ideia do homem como apreciador e criador de histórias, *religiosus* indica o sentido transcendental do homem” (Neto, 2017, p. 750).

<sup>107</sup> *Fine Literature* é uma expressão utilizada por Machen para qualificar a literatura em um sentido mais “elevado” que a diferencia de uma literatura mais realista (*Reading Matter*). Em *Hieroglyphics*, ele afirma que o critério definitivo que finalmente separa estes dois tipos de literatura é o êxtase, ou seja, a potencialidade que a literatura tem para expressar sentimentos místicos através da presença do fantástico na vida cotidiana dos personagens e da atmosfera de mistério na narrativa.

fantástica ou de jornada tem, em seu ponto de vista, a potencialidade de provocar este sentimento extático no leitor quando este é extraído de sua vida ordinária para experimentar aquilo que lhe é estranho e incomum, oriundo da atmosfera de mistério gerada pelas paisagens ermas e pelo fantástico no mundo literário. O êxtase, portanto, traduz-se como “arrebatamento, beleza, adoração, maravilha, admiração, mistério, sensação do desconhecido, desejo pelo desconhecido” (Machen, 1926, p.24, tradução nossa)<sup>108</sup>. Segundo Machen, ele é um “hieróglifo” que abarca todas estas qualidades, um espelho das “coisas eternas que existem no homem”. Este sentimento, “que é a beleza vestida de palavras”, é quase sempre evocado quando os personagens “[...] se afastam e se extraem em lugares solitários, longe do curso comum da vida” (Machen, 1926, p.80, tradução nossa)<sup>109</sup>.

Tompkins observa que a perspectiva extática quanto ao desconhecido não é somente o critério definitivo que Machen utiliza para qualificar as grandes obras da literatura, mas o valor estético principal de sua própria construção poética, uma qualidade que influencia a criação de seus próprios mundos ficcionais, imbuídos de imagens icônicas e linguagem simbólica (Tompkins, 2021). Em seu construto literário, a experiência do êxtase pode advir tanto por meio de uma jornada que explora terras inacessíveis, quanto por intermédio de experiências fantásticas que promovem a dessemelhança entre o comum e o extraordinário. Como no fantástico há sempre “uma avassaladora impressão de ‘estranheza’, de distanciamento e de afastamento dos modos de vida comuns” (Machen, 1926, p.64, tradução nossa)<sup>110</sup>, o êxtase geralmente é suscitado por intermédio de narrativas que possuem a mitopoética como uma de suas características.

Como veremos a seguir, em “O grande retorno” e *O terror*, tanto a jornada quanto o fantástico estão presentes, contribuindo para gerar o afastamento necessário para o despertar do êxtase. Entretanto, diferentemente da *Quest Medieval*, típica de um mundo fantástico imersivo subcriado como os de Tolkien e Lewis, a mitopoética de Machen está emoldurada em uma estrutura contemporânea em que o pano de fundo é o mundo primário como nós o conhecemos. Nele, o fantástico irrompe em um contexto onde há acontecimentos referenciáveis de nossa realidade, como, por exemplo, a Primeira Guerra Mundial. Como argumenta Rocha, este tipo de fantasia é o que Mendlesohn denomina de fantasia intrusiva.

<sup>108</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *rapture, beauty, adoration, wonder, awe, mystery, sense of the unknown, desire for the unknown*”.

<sup>109</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *eternal things that are in man, that it is beauty clothed in words, [...] that it always draws itself away, and goes apart into lonely places, far from the common course of life*”.

<sup>110</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *an overpowering impression of "strangeness," of remoteness, of withdrawal from the common ways of life*”.

Ela é um tipo de modelagem literária em que “os elementos fantásticos invadem ou estão hospedados no mundo dos personagens, que não é um mundo de fantasia per se” (Rocha, 2022, p.53-54). Na obra de Machen, a trama geralmente se desenrola em locais e cidades que não são fictícios, o pano de fundo para que a *Quest* investigativa do narrador se desloque de seu mundo conhecido para o desconhecido, na busca de desvendar mistérios e maravilhas que acabam gerando o êxtase.

Para construir esta atmosfera, Machen acredita que o deleite interior do autor é que deve ditar as frases e as palavras para que o êxtase seja evocado por intermédio da linguagem simbólica. A criação da história, os detalhes das cenas e a descrição do ambiente, principalmente de paisagens e locais solitários, acabam por se tornar veículos para a promoção deste sentimento místico. “O homem é um sacramento”, explica Machen, “alma manifestada sob a forma de um corpo, e a arte tem que lidar com cada um e ambos e para mostrar sua interação e interdependência” (Machen, 1926, p.90, tradução nossa)<sup>111</sup>. Nesta combinação, a arte jamais deve deixar de expressar o que é espiritual. Deste ponto de vista, ela “deve sempre brilhar através da vestimenta carnal; (pois) o corpo nunca deve ser mero corpo, mas sempre o corpo do espírito, existindo para ocultar e ao mesmo tempo manifestar o espírito” (Machen, 1926, p.91, tradução nossa).<sup>112</sup> Caso contrário, a obra literária deixaria de ter a essência de uma *Fine Literature*. Sem o êxtase, com toda a sua estrutura, enredo e estética literária, ela seria apenas uma *Reading-Matter* que, do ponto de vista de Machen, seria como uma linguagem sem essência, um corpo sem alma.

### 3.2 *Mysterium Tremendum et Fascinans*: a qualidade mitopeica e o aspecto do numinoso na obra de Machen

Kirstin Johnson, em seu artigo “*Tolkien’s Mythopoesis*”, nos diz que C. S. Lewis passou a utilizar o termo mitopoética com muito mais frequência do que Tolkien, ampliando seu conceito e alargando suas fronteiras, não o limitando apenas aos escritos de seu amigo e nem mesmo à questão formal da linguagem (Johnson, 2007). Esta ampliação pode ser

<sup>111</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *man is a sacrament, soul manifested under the form of body, and art has to deal with each and both and to show their interaction and interdependence*”.

<sup>112</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *the idea must be materialised, but still it must always shine through the fleshly vestment; the body must never be mere body but always the body of the spirit, existing to conceal and yet to manifest the spirit*”.

observada no princípio de “qualidade mitopeica” ou “qualidade mítica” desenvolvida por Lewis em *Um experimento em crítica literária*. Nesse livro, Lewis observa que o aspecto mitopoético não ocorre necessariamente em narrativas consideradas míticas em um sentido estritamente religioso. Segundo o autor, “algumas narrativas que não são mitos no sentido antropológico têm sido inventadas por indivíduos em períodos totalmente civilizados” (Lewis, 2019, p.52), apresentando, assim, uma qualidade mítica.

O mito é “extraliterário” (Lewis, 2019, p.53); é “um tipo peculiar de história que tem valor intrínseco – um valor independente de sua incorporação em qualquer obra literária” (Lewis, 2019, p.50). Seu objetivo é nos apresentar um “objeto permanente de contemplação [...] que nos influencia por seu sabor peculiar de qualidade” (Lewis, 2019, p.54). Entretanto, quando ele é expresso pela literatura, sua qualidade é, quase sempre, ressaltada pelo insólito, pois, o mito, explica Lewis, “é sempre, em um sentido da palavra, ‘fantástico’. Lida com os impossíveis e com o sobrenatural” (Lewis, 2019, p.54). Além disso, suas histórias geralmente nos inspiram gravidade. Sejam elas tristes ou alegres, sua atmosfera é sempre “inspiradora de reverência. Sentimos que o mito é *numinoso*. É como se um grande momento nos fosse comunicado” (Lewis, 2019, p.54-55, grifo nosso).

Tendo em vista a abrangência deste conceito proposto por Lewis, podemos afirmar que a literatura mitopeica não precisa estar restrita a mundos fantásticos imersivos, com sua consistência interna e leis próprias. Se, como acredita Lewis, o mito está muito além da própria estrutura formal da linguagem e se sua qualidade se manifesta com o fantástico e o numinoso como características imprescindíveis para a sua representação na literatura, podemos concluir que a mitopoética pode abranger outras estruturas ficcionais para a sua expressão, incluindo microcosmos onde a fantasia ocorre de maneira intrusiva. Desta forma, o conceito de mitopoética pode ser expandido para abarcar também mundos ficcionais fantásticos que estão mesclados com as leis e consistência interna de nosso próprio mundo primário, como na ficção de Machen.

Rudolf Otto em sua obra, *O Sagrado*: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional (*Das Heilige* – 1917), se dedica ao estudo do numinoso e seus efeitos na psique humana a partir da temática do sagrado, dividindo este último em duas categorias que se entrelaçam e se complementam: o suprarracional e o racional. Para abstrair o primeiro do segundo, Otto utiliza o termo *numinoso*, que ele define como a sensação ou certa percepção da divindade que acompanha a experiência supraracional do sagrado como algo

misterioso, insondável e incompreensível para a razão humana (Otto, 2007)<sup>113</sup>. Ela é muito mais sentida do que explicada, e quando a experiência é vivenciada pela psique humana, essa percepção é geralmente descrita por meio de imagens analógicas e simbólicas que buscam representar o que é supraracional.

Otto explica que o adjetivo “santo” quase sempre tem sido empregado como um atributo único e singular de pureza moral da divindade. Entretanto, em um primeiro aspecto semântico, o sentido primário do vocábulo denota um atributo incomunicável da divindade, como alguém “separado”, “distinto”, “[...] totalmente outro” (Otto, 2007, p.59), em relação à humanidade. Esta alteridade inigualável, que manifesta em si mesma uma categoria de transcendência e majestade, está envolta pelo “inquietamente misterioso” (Otto, 2007, p.48), e, por essa razão, ela provoca na psique humana uma sensação de estranheza e medo diante de tamanha solenidade inefável e da inacessibilidade absoluta. Na experiência humana, o efeito do *numem* provoca respostas ambivalentes. A primeira é a sensação desconfortante do *Mysterium Tremendum*, uma sensação de mistério arrepiante que suscita um senso de temor que difere qualitativamente do medo natural. Segundo Otto, esta experiência é causada pelo elemento distanciador do objeto numinoso ocasionado por seus atributos de majestade, transcendência, “[...] “poder”, “domínio”, “hegemonia”, “supremacia absoluta” (Otto, 2007, p.51).

Como explica Portela (2016), o aspecto *tremendum*, como indicativo de tremor e medo, traduz-se como uma experiência de pavor, assombro ou ameaça diante do Sagrado. Entretanto, o *mysterium* aponta para o “Totalmente Outro” como um ente que não se confunde com a criatura, e que causa estranheza ao escapar do que é usual e familiar. Combinados, estes aspectos traduzem o sentimento de experienciar “alguém” de outra categoria, deixando o ser humano pasmado ao reconhecer sua pequenez.

Em um movimento paradoxal, o objeto numinoso possui simultaneamente um elemento que é “atraente, cativante, fascinante, em curiosa harmonia de contraste com o elemento distanciador do *tremendum*” (Otto, 2007, p.68). Desta forma, juntamente com o arrepio, a experiência numinosa não só suscita o medo, mas também o fascínio, fazendo com que a psique humana experimente simultaneamente medo e atração quando se está

---

<sup>113</sup> Dos mais variados sentidos da palavra, destacamos nesta dissertação o termo *numen* como uma palavra latina que significa majestade divina. Desta palavra, deriva o vocábulo numinoso para exemplificar a experiência que Otto identificou nos estudos das mais variadas religiões (inclusive fora delas). Entretanto, o mesmo afirma que não é o descobridor primário desta experiência: “Somente mais tarde percebi que neste ponto não me cabe o mérito de descobridor [...] Zinzendorf como descobridor do *sensus numinis*. Calvino já falava em sua *Institutio* de um ‘*divinitatis sensus, quaedam divini numinis inelligentia*’ [‘uma percepção da divindade, certa intelecção do nume divino’]” (Otto, 2007, p.41-42).

experimentando o valor do objeto numinoso, um “valor inexcedível, infinito” (Otto, 2007, p.91). De acordo com Portela, esta condição de *Mysterium Tremendum et Fascinans* (tremendo e fascinante) quanto ao sagrado possui “uma esfera que pode ser denominada de amor, gratidão e benevolência em relação ao mistério que apavora e fascina” (Portela, 2016, p.200). Como esclarece Otto,

Toda a história da religião atesta essa harmonia contrastante, esse duplo caráter do numinoso, começando no mínimo pelo estágio do “receio demoníaco”. Trata-se, na verdade, do mais estranho e notável fenômeno na história da religião. O que o demoníaco-divino tem de assombro e terrível para a nossa psique, ele tem de sedutor e encantador. E a criatura que diante dele estremece no mais profundo receio sempre também se sente atraída por ele, inclusive no sentido de assimilá-lo. (Otto, 2007, p.68).

A harmonia de contraste entre estes aspectos provoca uma percepção antropológica muito peculiar naquele que experimenta a sensação de numinosidade. Otto denomina esta percepção de *criaturalidade*, uma sensação que nos coloca na posição de “criatura que afunda e desvanece em sua nulidade perante o que está acima de toda criatura” (Otto, 2007, p.41-42). O sentimento numinoso provoca este estado de reverência acompanhado de um sentimento peculiar de estremeção e assombro, um “estremeção (que) é o melhor que há na humanidade. Por mais que o mundo lhe dificulte o sentimento, arrebatado [...] (a criatura) sente fundo o assombroso” (Goethe *apud* Otto, 2007, p.81).

A experiência do numinoso pode ocorrer por diversos objetos mediadores, sendo interessante destacarmos os elementos da natureza e da literatura como objetos ordinários que geralmente o suscitam. Como já observamos, a experiência de *Sehnsucht* em Lewis é muito análoga ao sentimento numinoso, e conseqüentemente, muito exemplificativa em como os objetos naturais impulsionam esta experiência. De acordo com Otto, a sensação do “totalmente outro” pode ser desencadeada por fenômenos naturais, que por possuírem algo de enigmático, eles acabam por deixar-nos “embasbacados”: “Tudo que tenha intervindo de forma incompreendida e atemorizante [...] (e que) tenha causado estranheza, espanto ou estarrecimento, principalmente quando associado a poder ou terror, sempre despertou e atraiu inicialmente receio demoníaco e depois receio sagrado” (Otto, 2007, p.103).

O numinoso também pode ser mediado pela literatura, principalmente quando esta envolve o fantástico como um gênero literário em sua estrutura. Observemos como as histórias de fantasmas e de terror acabam por nos atrair a medida em que também nos aterrorizam. “O que me apavora é o que me atrai” (Otto, 2007, p.68), e esta sensação dúbia não somente advém pelo posterior alívio e o relaxamento da tensão destas histórias. A

sensação peculiar que contribui para o fascínio que estas narrativas exercem sobre nós (e outras histórias com a estética da fantasia) é que

O verdadeiro fascínio da assombração está antes no fato de se tratar de algo espantoso [mirum], por si mesmo prendendo extraordinariamente a fantasia, despertando grande interesse e curiosidade. Essa coisa esquisita em si é que atrai a fantasia [...] pelo fato de ser fenômeno prodigioso, algo que "nem existe", algo "totalmente diferente", que não faz parte da nossa realidade, mas de uma realidade absolutamente diferente, outra, que ao mesmo tempo desperta um interesse incontrolável (Otto, 2007, p.60).

As obras que analisaremos na próxima seção apresentam o numinoso e a fantasia como aspectos que exemplificam a qualidade mitopeica nas obras de Machen. Em “O grande retorno”, o mito do Graal é o símbolo que representa a ocorrência destes aspectos, gerando nas personagens a sensação de *Holy Awe* (Admiração Sagrada) quando eles estão diante da benevolência do “sagrado”. Em *O terror*, o mito é representado pelo “ódio” dos animais que, como se fossem humanos, acabam por se revoltar “fantasticamente” contra a população de uma cidade interiorana, gerando nas personagens a experiência de *Holy Terror* (Terror Sagrado), uma sensação apavorante e distanciadora ocasionada pela manifestação severa do *Numen*. Em ambas as obras, observamos a qualidade mitopeica entrelaçada em uma moldura literária contemporânea onde a experiência do êxtase é apresentada ao leitor.

### 3.2.1 “O grande retorno”: *Holy Awe* e o sagrado como poética de reencantamento beatífico

No conto “O grande retorno”, publicado em 1915, a história, temporalmente situada durante a Primeira Guerra Mundial, acompanha a trajetória de um jornalista que se dispõe a investigar uma série de acontecimentos inexplicáveis na cidade galesa de Llantrisant. Movido pela curiosidade, o narrador chega à cidade com o objetivo de desvendar o mistério até chegar a evidências que confrontam seu ceticismo: durante nove dias, supostamente, a relíquia sagrada do Santo Graal tinha aparecido na cidade, acompanhada pelo toque de um sino, pelo aparecimento de luzes brilhantes no céu e pela presença de guardiões celestiais. Sua manifestação conduziu a curas físicas, bem como reconciliou rivais de longa data, além de proporcionar a experiência de uma alegria sobrenatural, que era perceptível tanto na aparência física dos moradores quanto na reação extática deles em relação ao mundo exterior (Reiter, 2010).

O conto é permeado pelo assombro e a admiração diante do sagrado que define o conceito de *Holy Awe*, que propomos nesta análise. Na manifestação do numinoso, o princípio mitopoético se desenvolve não por um mundo feérico imersivo, ou seja, em um universo totalmente ficcional que existe como um mundo paralelo, como geralmente acontece nas obras de Tolkien e Lewis. Pelo contrário, em “O grande retorno”, os elementos feéricos “invadem” o mundo primário, correspondente ao mundo empírico. A estratégia de Machen, portanto, consiste em trazer o elemento desconhecido da fantasia e familiarizá-lo a partir de uma moldura realista que compreende os valores e a episteme do século XX. Ao trazer pessoas e artefatos sagrados para o âmbito da história, entrelaçando-os aos elementos cognicíveis do mundo material e secular, Machen apresenta a estética mitopeica que demarca a segunda fase da sua obra que dá vulto ao êxtase de uma forma mais convincente para o olhar do leitor moderno.

O mundo ficcional do conto pode, então, ser analisado a partir das características mencionadas anteriormente, a começar, pela experiência do êxtase e do anseio pelo desconhecido como força motriz para a jornada do narrador, cujos registros de caráter jornalístico-investigativo propiciam o enquadramento pelo qual ele busca solucionar o mistério e a consequente experiência do êxtase.

A jornada investigativa do narrador começa por meio de um recorte de jornal. Atraído pelas “coisas estranhas perdidas e esquecidas nos cantos obscuros do jornal”, ele demonstra estar ciente de que, muitas vezes, circunstâncias extraordinárias e “o maravilhoso (podem ser) [...] mostrado(s) a nós e depois retirado para trás de seus véus e ocultações negras” (Machen, 2019, p.3), sem que percebamos a natureza de suas manifestações. Assim, o *incipit* do conto aponta não apenas para a curiosidade do narrador, mas também para o efeito que a omissão de informações em uma notícia pode causar, como mostra a passagem a seguir.

LLANTRISANT. - Está prevista uma temporada muito favorável: temperatura do mar ontem ao meio-dia, 18 graus Celsius. *Ocorrências notáveis devem se manifestar durante a recente Restauração. As luzes não foram observadas ultimamente. A coroa. O descanso do pescador* (Machen, 2019, p.5, grifo nosso).

Em um primeiro momento, o parágrafo provoca no narrador um estímulo irresistível, como ele mesmo confessa: “De fato, ousou dizer que não deveria tê-lo lido, não deveria tê-lo visto, se não tivesse contido o nome de um lugar que eu havia visitado uma vez, e que me estimulou de uma maneira estranha e que eu não conseguia entender” (Machen, 2019, p.5, grifo nosso). É o próprio narrador quem revela ao leitor o seu ceticismo, ao afirmar que, via de regra costuma exigir provas antes de estar pronto para dar crédito às notícias

extraordinárias. Ainda assim, sente-se atraído pelas lacunas existentes naquelas notícias. O não dito sugere um mistério, e conseqüentemente, a necessidade de investigação: “As luzes não foram observadas ultimamente” (que luzes?). “A coroa” (interrupção abrupta). “O descanso do pescador” (que pescador?).

Para a imaginação, o preenchimento de lacunas torna-se um movimento instigador que alimenta a postura do narrador para que ele exerça a função de um jornalista investigativo que compreende que, se por um lado, boatos e fofocas devem ser completamente negligenciados, “por outro lado, evidências são evidências” (Machen, 2019, p.6). Ainda que elas apontem na direção de situações ditas como extraordinárias, “é tolice dizer que essas coisas não acontecem” (Machen, 2019, p.6).

A linguagem lacônica do jornal e a censura da imprensa, que na ocasião parecia realizar um corte “generosamente empregado” (Machen, 2019, p.5), acabam provocando uma reação inversa ao despertar o anseio do desconhecido do narrador. Ao invés de afastar o personagem, o mistério das lacunas acaba contribuindo para que ele busque preencher os espaços em branco deixados em cada período das frases.

No contexto em que o conto se passa, o da Primeira Guerra Mundial, a explicação mais plausível para as ocorrências notáveis e as luzes seriam os sinais do conflito bélico. Ainda assim, a hipótese de uma origem sobrenatural não era completamente impossível. O narrador registra que cirurgiões respeitáveis (homens da ciência) afirmaram que, na cidade de Llantrisant, houve de fato um tipo observável de “ressureição do corpo” (Machen, 2019, p.6). A hipótese materialista, portanto, não seria a única teoria possível para a explicação do mistério. Assim, as lacunas geraram o mistério que despertou a curiosidade sobre o desconhecido, que, por sua vez suscitou o anseio, impulsionando o narrador a iniciar sua primeira jornada investigativa com o objetivo de coletar evidências que respondessem aos seus questionamentos: “[...] o que aquelas "luzes" significam? Que assuntos estranhos o lápis azul do censor veemente suprimira e apagara?” (Machen, 2019, p.5).

Geoffrey Reiter (2010) explica que o viés jornalístico utilizado por Machen em “O grande retorno” é fundamental para que o leitor dê crédito aos eventos fantásticos e extasiantes que logo se seguirão na história. O caráter de pesquisa, o processo de investigação e o estilo jornalístico conferem verossimilhança à matéria narrada.

Se em *Nárnia* e em *O Hobbit* respectivamente, o pacto literário de suspeição de descrença é realizado por meio do tom dialogal do narrador com o legente e pelo registro memorial de Bilbo Bolseiro, neste conto em especial, ele é sugerido a partir de uma estrutura mais plausível para o homem do século XX, visto que insere o leitor em uma *Quest* que

investiga o sobrenatural com ferramentas contemporâneas. Entretanto, quando o mistério da história vai se desvelando e desencadeando a manifestação concreta do êxtase, o estilo jornalístico passa a ser lentamente substituído por uma linguagem mais simbólica e poética, capaz de explorar melhor a irrupção do fantástico no mundo cotidiano de Llantrisant. Reiter sugere que esta mudança é necessária porque a linguagem lacônica da estrutura jornalística é inadequada para capturar plenamente as maravilhas da visão mística de Machen, e, por esta razão, o simbolismo poético precisa romper a dicção prosaica do jornalismo. Em “O grande retorno”, o narrador precisa relatar os eventos com precisão, mas ao fazê-lo, ele muda de estilo porque compreende que os mistérios do Graal não podem ser transmitidos meramente pela prosa do *Evening News* (Reiter, 2010).

O hibridismo entre a linguagem jornalística e a linguagem poética geralmente acontece quando o mistério e as manifestações do fantástico produzem simultaneamente um sentimento de admiração e assombro — o que denominamos *Holy Awe* — por parte do narrador. Esta constatação pode ser observada em, pelo menos, duas cenas na história. Primeiramente, quando ele descreve seu “êxtase” ao experimentar o clima agradável na cidade de Llantrisant, que contrasta com a atmosfera que experimentava em Londres, onde “o horror e a fúria da guerra haviam ascendido aos céus, onde estavam reinando” (Machen, 2019, p.8). Em Arfonshire, o narrador não consegue “descrever em palavras a paz absoluta daquela costa galesa”. Segundo ele, era como passar “das inquietações e dos medos da terra para a paz do paraíso” (Machen, 2019, p.8). Ao registrar este sentimento extasiante, a linguagem lacônica de seu registro jornalístico parece se tornar insuficiente para capturar seu sentimento de admiração, dando lugar a expressões religiosas - como “sagrado” e “benção”:

[...] uma terra [...] afundada em *um sonho sagrado e feliz*, um mar que mudava o tempo todo de olivina para esmeralda, de esmeralda para safira, de safira para ametista, que banhava com uma espuma branca, a base sólida dos penhascos cinzentos; [...] a esta terra [...] *Havia bênção no centauro, perdão na Eufrásia, deleite na orquídea de chinelo*; e assim os olhos cansados estavam revigorados, olhando agora para as pequenas flores e as abelhas felizes sobre elas, agora no espelho mágico do mar, mudando de maravilha para maravilhada com a passagem das grandes nuvens brancas e o brilho do sol. E os ouvidos, rasgados pelo som, o clamor e o barulho, eram acalmados e consolados pelo inefável, inexprimível e incessante murmúrio, enquanto as *marés fervilhavam de um lado para o outro, proferindo poderosas vozes ressonantes nas cavernas das rochas* (Machen, 2019, p.8, grifo nosso).

Esta mudança estilística, sempre acompanhada pelo aspecto da jornada mitopeica do narrador, também acontece quando o mesmo tem dificuldade em descrever a alegria misteriosa que se espalhava pela cidade. Ao encontrar o pároco da igreja, o narrador confessa

sua estranheza: “Eu o encontrei transformado. Não que estivesse envelhecido; na verdade, parecia rejuvenescido, com um brilho singular em seu rosto e algo de alegria que eu não havia visto antes, que eu só havia visto em muito poucos rostos humanos” (Machen, 2019, p.10).

Situação semelhante ocorre ao registrar duas mulheres conversando sobre uma família galesa:

No início, elas falavam sobre a guerra e eu me tornei surdo, pois estava mais do que cansado de ouvir sempre a mesma conversa, principalmente em Londres. Então houve um período de silêncio, a conversa mudou para um tópico completamente diferente [...] A mulher que falava era galesa; reconheci as consoantes claras e excessivamente enfatizadas e uma leve sugestão de sotaque. Sua amiga era de Midlands (centro da Inglaterra), e descobri que elas só se conheciam há alguns dias [...] — Certamente há algo de estranho nas pessoas daqui [...] parece algum tipo de serviço religioso, mas não é da Igreja da Inglaterra, disso tenho certeza. O velho Morgan começa e a esposa e os filhos respondem. Algo como: "Bendito seja Deus pelos mensageiros do Paraíso." "Bendito seja o seu nome pelo Paraíso na carne e na bebida". "Obrigado pela antiga oferenda". "Obrigado pelo aparecimento do antigo altar". "Louvado seja o júbilo do antigo jardim". "Louvado seja pelo retorno daqueles que estiveram há muito ausentes" [...] E você os ouviu falar sobre a luz brilhante que emanou da igreja à meia-noite? (Machen, 2019, p.11-12).

Uma vez mais, a lacuna entre as expressões cria uma aura de mistério que desperta no narrador uma “espécie de assombro [...] não tanto por causa dos testemunhos e indícios de coisas estranhas aos sentidos [...] mas sim por causa daquela sentença de agradecimento ‘pelo paraíso na carne e na bebida’” (Machen, 2019, p.14-15). Caminhando para uma estação no alto de uma colina, ele é novamente surpreendido por aquela alegria, que é o “júbilo do antigo jardim”, claramente uma intertextualidade com as Escrituras Bíblicas e uma alusão ao Jardim do Éden (deleite). Semelhantemente ao que aconteceu com o pároco, o narrador percebe no rosto de um jovem fazendeiro o mesmo brilho extasiante de uma bem-aventurança inigualável. Mais uma vez, a linguagem jornalística mostra-se insuficiente, e precisa ser deslocada para uma linguagem poético/simbólica com o intuito de capturar o inefável. Ele registra:

Mas em seu rosto, quando eu o vi à luz da lâmpada, havia o mesmo brilho que eu havia observado no rosto do pároco. *Era um rosto iluminado, radiante com uma alegria inefável, e achei que mais parecia iluminar a lâmpada da plataforma do que receber luz dela.* [...] Uma estação à beira do caminho e um campo que escurece; e era como se fossem recebidos por uma *alegria imortal e brilhante - até mesmo ao paraíso* (Machen, 2019, p.15, grifo nosso).

É interessante notar que a visão do rosto resplandecente está em justaposição à luz artificial da estação. É possível que esta seja uma maneira simbólica de Machen demonstrar a diferença entre as evidências materialistas em contraponto com as evidências numinosas que pareciam estar em manifestação na cidade de Llantrisant. Até aquele momento, o narrador não

conseguia discernir as pistas deixadas pelo extraordinário porque ele não conseguia raciocinar por um paradigma diferente. Seu pensamento estava condicionado pelas “luzes artificiais” do paradigma materialista como ele mesmo confessa:

Eu podia ver, de fato, que algo estranho havia acontecido ou estava acontecendo na pequena cidade escondida no sopé da colina, mas até aquele momento não havia nenhuma pista para esse mistério, ou melhor, tinha sido dada a mim, mas eu não havia levado isso em conta, e nem havia percebido sua presença; já que não vemos mais do que determinamos, sem julgar, o que é incrível, mesmo que esteja diante de nossos olhos. (Machen, 2019, p.15).

Indagar a hipótese do transcendente como explicação para aquela alegria superlativa, estava “fora de todos os meus [seus] limites de possibilidade, fora do círculo do meu [seu] pensamento” (Machen, 2019, p.15). Entretanto, o paradigma materialista começa a ruir quando o mesmo anseio provocado por estas experiências o leva para uma jornada mitopoética para o interior da localidade de Llantrisant; para um lugar solitário, no alto de uma colina “que olha [...] para o grande mar [...] até os confins do mundo [...] onde fragmentos de sonhos - ou pelo menos assim pareciam então - talvez pudessem ser reunidos na clareza da visão” (Machen, 2019, p.16). É somente nesse lugar que as “lâmpadas artificiais” das hipóteses materialistas começam a se apagar diante da presença, ainda informe, do mito de uma “alegria inefável”. Ao ouvir fragmentos da história de uma reconciliação sobrenatural entre dois inimigos e da presença dos chamados “três pescadores”<sup>114</sup> entre eles, a explicação mais provável para os eventos extraordinários em Llantrisant era o retorno do “sagrado mistério do Graal” (Machen, 2019, p.19).

---

<sup>114</sup> Das mais variadas versões da história do Graal, a que envolve “O Rei Pescador” aparece originalmente no romance inacabado de Chrétien de Troyes, denominado *Le Conte du Graal* (1190). Esta obra foi a primeira referência ao termo Graal, o primeiro de uma longa série de obras literárias que lidam sobre o tema. Na história, o “Rei Pescador” é o último monarca de uma linhagem que supostamente guardava a relíquia. Ferido em seu reino, fato que trazia impotência e fertilidade sobre a terra que governava, diversos cavaleiros realizavam jornadas para curá-lo. Entretanto, somente o escolhido poderia completar a tarefa. Na versão de Troyes, Percival, um jovem da linhagem dos Reis de Graal, foi o “escolhido” que descobriu posteriormente que o “rei” só poderia ser curado se ele perguntasse sobre o Graal. Versões posteriores registravam “dois reis pescadores” vivendo no mesmo castelo, pai e filho. Enquanto o pai permanecia no castelo sustentado pelo Graal, o filho encontrava-se com os convidados para realizar a pesca. Entretanto, foi pelo poeta Robert de Boron que o Graal foi definitivamente associado a Jesus Cristo. Em uma história contada pelo poeta, o “pescador rico” é a variação do “Rei Pescador”, a saber, um homem chamado Bron que era supostamente cunhado de José de Arimatéia. Na história, Arimatéia tinha usado o Graal para armazenar o Sangue de Cristo antes de deitá-lo na tumba. Depois, ele leva o cálice para uma comunidade religiosa na Bretanha para confiá-lo a Bron. Ao longo dos tempos, o cálice adquire uma “aura” mística quando atribuem a ele a propriedade de curar enfermos, sendo posteriormente um dos objetos mais cobiçados pelo rei Arthur e seus cavaleiros. É possível que, em “O grande retorno”, a referência aos “três pescadores” reporte-se aos reis (pai e filho) e ao rico pescador oriundo de José de Arimatéia. Todos eles apontam simbolicamente para os guardiões do Graal. O narrador parece reiterar esta tese de ambiguidade quanto ao mito quanto afirma que “estudiosos da lenda do Graal sabem que o guardião do Graal nos romances é o “Rei Pescador”, ou o “Rico Pescador”” (Machen, 2019, p.36).

Uma estratégia típica de Machen é a inserção do elemento insólito em uma narrativa em que o ceticismo predomina. Em “O grande retorno”, o autor aplica os mesmos princípios que defende em *Hieroglyphics*, onde apresenta sua teoria tomando como exemplo algumas molduras contornadas pela jornada do herói homérico e medieval, entretanto, o faz de modo mais assertivo, com a atmosfera de “desencantamento do mundo” moderno. É dentro desta estrutura familiar que Machen traz a experiência desfamiliar do êxtase místico, como o impulso metafísico para a eterna busca do desconhecido.

Em “O grande retorno”, há também a conexão do numinoso com o símbolo para a manifestação do fantástico. É importante lembrarmos que o objeto que representa o numinoso nunca é ele mesmo em sua essência, pois, parte do que o numinoso é por natureza compreende uma suprarracionalidade que não pode ser expressa em conceitos meramente racionais. Por esta razão, explica Otto, é necessário que sua manifestação seja mediada por símbolos que lancem sua “sombra” e “reflexo” na psique humana, e, ainda assim, “a língua somente balbucia a respeito e só por imagens e analogias é que o enlevo beatífico dá uma remota, precária e confusa noção do que ele é” (Otto, 2007, p.71).

Assim como Aslam em *Nárnia* e a “mão invisível” em *O Hobbit*, a relíquia do Santo Graal é a representação do numinoso em “O grande retorno”. Todos os eventos fantásticos manifestados decorrem do retorno deste artefato mitopeico em pleno século XX. Reiter explica que o Graal representa uma ligação simbólica com um dos momentos mais emblemáticos do Cristianismo, a saber, a crucificação de Cristo. Em muitas histórias antigas, este artefato era geralmente representado como o cálice usado por Jesus em sua Última Ceia<sup>115</sup>. Nas primeiras lendas, ele também já foi representado por tigelas, prato ou altar, mas em todas elas, a Paixão de Cristo era o ponto de referência que interligava todos estes objetos. Reiter acredita que Machen tenha incorporado o simbolismo do Graal em algumas de suas histórias por duas razões: a primeira é que a associação do símbolo com a “Ceia do Senhor” tornou-o um objeto distintamente sacramental, um recipiente material imbuído de significância espiritual pelo qual o “êxtase” transcendental pode ser mediado em suas histórias. A segunda é que a relíquia estaria associada ao País de Gales, onde o autor nasceu. Machen acreditava que as origens da lenda do Graal poderiam ser derivadas de histórias

<sup>115</sup> A título de curiosidade, a jornada do Santo Graal é brilhantemente recontada na obra cinematográfica *Indiana Jones e a Última Cruzada*, onde a relíquia é representada pelo cálice de Cristo. Sem o artefato numinoso, a história de Henry Jones seria apenas mais uma narrativa típica de aventura. Entretanto, a presença do Graal e sua importância na narrativa recoloca a qualidade mitopeica no cerne do enredo, e conseqüentemente, da jornada dos personagens, assim como aconteceu no primeiro filme sobre a arca da Aliança. Em *Indiana Jones e a Relíquia do Destino*, o último filme da franquia, o artefato numinoso é retirado em prol de uma relíquia “científica” que supostamente provoca a viagem no tempo. Neste último, em particular, a qualidade mitopeica é subtraída e escanteada na imanentização do elemento transcendente para a jornada no tempo e no espaço.

contadas sobre os antigos santos galeses pré-católicos. Embora ele teorizasse firmemente que a lenda era de origem celta, e especificamente galesa, Machen rejeitou teorias que postulavam a origem do Graal como uma lenda oriunda do período celta pré-cristão. Segundo ele, o mito poderia ser datado da chamada “Era dos Santos” (ca. 500-700), um período de grande autonomia eclesiástica para a igreja galesa antes dos missionários católicos imporem um sistema mais hierárquico (Reiter, 2010).

Em “O grande retorno”, a manifestação do Graal ocorre interligada com outros símbolos que expressam o numinoso. Diferentemente das lendas arturianas, onde cavaleiros nobres e honrados partiam em uma jornada para a busca do artefato, nesta história em particular, é o Graal que retorna para buscar e abençoar os simples moradores camponeses de uma esquecida cidade interiorana. A presença de seres mitopeicos, como os três pescadores, o toque de um sino celestial, a visualização de uma luz vermelha no céu, a manifestação de um altar divino em um sonho e a missa realizada em linguagem galesa são exemplos imagéticos pelo qual o numinoso se manifesta aos sentidos humanos, como mostra a passagem a seguir:

homens e mulheres (que) vinham e contavam a história de como haviam *escutado*, com corações comovidos, a música emocionante de um sino [...] jamais ouvido antes. [...] muitas pessoas na cidade haviam sido despertadas [...] do sono; acordando [...] como se os sinos estivessem tocando juntamente com um órgão, e um coro de vozes doces cantava junto: “Havia tantas melodias e canções que meu coração estava cheio de alegria” (Machen, 2019, p.22).

O narrador conjectura se o som ouvido poderia ser uma alucinação auditiva coletiva ou uma manifestação do sobrenatural. No mar, a manifestação ocorre diante de pescadores que, além de ouvirem o sino, visualizam uma “vasta rosa de fogo [...] [que] ocupou todo o mar e todo o céu e escondeu as estrelas e dominou a terra” (Machen, 2019, p.27). Além disso, uma menina de doze anos é curada de uma doença mortal ao contemplar, em sonhos, o altar e o cálice do Graal em uma única visão beatífica.

A maior manifestação da suprarracionalidade do numinoso e seu efeito talvez se encontre de fato na reação das pessoas na missa ministrada na igreja de Llantrisant. Na ocasião, os olhos dos fiéis, “não sem certa expectativa diante do desconhecido” (Machen, 2019, p.31), buscam compreender a origem de uma luz sobrenatural que brilha intensamente através das janelas acima do altar da igreja. Por falta de palavras para descrever o inefável, um homem na congregação utiliza a imagem do véu para tentar exemplificar a manifestação do sagrado: “Era como se um véu de ouro adornado com joias estivesse pendurado ali” (Machen, 2019, p.31). A imagem do véu é recorrente na obra de Machen, inclusive nas

narrativas da primeira fase, como, por exemplo, *The Great God Pan*, e ela representa a tenuidade do limite entre dois mundos. Em “O grande retorno”, os fiéis na igreja “ouviam de vez em quando as vozes falando além do véu” (Machen, 2019, p.31).

A reação das pessoas que experimentaram o numinoso na igreja é ambivalente, pois sentem simultaneamente temor e fascínio, a experiência do *Mysterium Tremendum et Fascinans*. Um dos moradores de Llantrisant relatara a mesma ambiguidade quando esteve diante dos três pescadores. Os seres numinosos eram do tipo do qual “ele nunca tinha visto antes em toda a sua vida”. Por serem de uma categoria totalmente outra, “seu coração estremeceu como se estivesse em um redemoinho” (Machen, 2019, p.19, grifo nosso). De maneira semelhante, a missa do Graal apresenta a mesma experiência ambígua. “Alegria e espanto estavam em todos os rostos; mas a mais profunda alegria e o maior espanto estavam na face do pároco” (Machen, 2019, p.33, grifo nosso). E por qual razão? Porque “ele ouvira através do véu a palavra grega para ‘sagrado’, repetida três vezes” (Machen, 2019, p.33, grifo nosso).

É importante relembramos que os adjetivos “sagrado” e “santo” possuem correspondência semântica. O sentido primário desses vocábulos denota a divindade como algo/alguém “separado” e “totalmente outro” em relação à criatura humana. Sua alteridade inigualável de transcendência e majestade provoca na psique humana uma sensação de estranheza e temor simultânea à sensação de atração quando se está experimentando o enlevo beatífico (fascinante) do objeto numinoso (Otto, 2007). Ao elevar ao terceiro grau de superlatividade o adjetivo “sagrado”, Machen faz novamente uma intertextualidade com as Escrituras Bíblicas. Geralmente, quando queremos dar atenção a detalhes de grande importância, frequentemente colocamos em nossos textos palavras em *itálico*, ou sublinhadas, ou utilizamos aspas e outros artificios linguísticos que nos auxiliam a enfatizar as partes mais importantes. Entretanto, quando os escritores hebreus desejavam dar ênfase a algo no texto das Escrituras, eles recorriam à repetição. Considerando a cultura hebraica em particular, é digno de nota que há somente um único atributo da divindade que é elevado ao terceiro grau de repetição e superlatividade: “Santo, Santo, Santo”!

Não é sem razão que Machen traz este elemento distintivo para a experiência do sagrado em “O grande retorno”. Misturada aos elementos distanciadores e fascinantes que são próprios do objeto numinoso e aliada à reação de alegria e espanto da congregação, a presença do “Santo” também não deixa de provocar o mesmo tipo de trauma oriundo da mais alta

experiência de *Holy Awe*<sup>116</sup>. De maneira uniforme, a manifestação do sagrado se desdobra em um sentimento de *criaturalidade* em relação ao que é majestoso e bom, fazendo com que os espectadores do Graal se sintam como “pó e cinza” diante do poder avassalador e beatífico da divindade. Isso pode ser explicado, por exemplo, quando os sinos da torre da cidade param de soar, e uma melodia celestial começa a se manifestar de forma audível com uma voz que brada, “como uma trombeta [...] subindo e descendo [...] em terríveis modulações que soavam como a trombeta do Último Anjo” (Machen, 2019, p.39), a expressão superlativa – “*Agyos, Agyos, Agyos*” (Machen, 2019, p.39)<sup>117</sup>. Os expectadores não puderam deixar de reconhecer sua pequenez diante de tamanha glória como mostra o trecho a seguir: “as pessoas batiam em seu peito, as lágrimas eram como a chuva das montanhas em suas bochechas; aqueles que podiam, *caiam prostrados diante do esplendor do véu*” (Machen, 2019, p.39, grifo nosso).

É bem provável que esta poética do sagrado, principalmente por causa de sua estética de *Holy Awe*, cause estranheza a um público secular. Entretanto, não deixa de ser original a maneira com que Machen dialoga com este mesmo público através da familiarização de elementos feéricos por intermédio de uma moldura literária menos estranha ao leitor do século XX. É relevante mencionar que Machen não foi um cristão na acepção da palavra, mas um místico que, de certa parte da vida em diante, conjugou elementos do cristianismo à tradição celta de sua terra natal, expressando de forma singular a sua crença na possibilidade da irrupção do sobrenatural no mundo natural.

O caráter investigativo da *Quest* empreendida pelo narrador se desenrola concomitantemente às evidências:

Agora este é o lugar para fazer uma dessas perguntas - há muitas delas - que não podem ser respondidas. A questão refere-se à permanência da tradição; mais especialmente, quanto à permanência da tradição entre os atuais galeses de origem celta de hoje. Por um lado, essas ondas e tempestades passaram sobre eles. A onda dos saxões pagãos passou por eles, depois a onda do medievalismo Latino, depois as águas do Anglicanismo; e finalmente o dilúvio do Metodismo Calvinista, meio Puritano, meio pagão. Pode-se perguntar se alguma memória possa ter sobrevivido a uma série de dilúvios (Machen, 2019, p.35).

No conto, as manifestações do Graal desaparecem tão subitamente como surgiram:

<sup>116</sup> Otto explica que a palavra “Awe” em inglês possui nela mesma uma conotação numinosa. Ele explica que, quando se trata do sagrado e da divindade, há “um terror impregnado de um assombro que nenhuma criatura, nem a mais ameaçadora e poderosa, pode incutir. Tem algo de ‘fantasmagórico’. Para isso o grego tem o termo *sebastós*. Os cristãos antigos sentiam muito bem que o título *sebastós* não cabe a ninguém, nem mesmo ao imperador, que se trata de uma designação numinosa, e que seria idolatria conceituar uma pessoa pela categoria do numinoso, ao chamá-la de *sebastós*. O inglês tem o *awe* [pasmos], que em seu sentido mais profundo e próprio se aplica ao nosso objeto” (Otto, 2007, p.46).

<sup>117</sup> “Santo, Santo, Santo”.

E então a Missa do Sangraal foi terminada, e então começaram a sair daquela terra as pessoas sagradas e objetos sagrados que haviam retornado depois de tantos anos. Parecia, de fato, que para muitos o som vibrante do sino perdurou em seus ouvidos durante dias, mesmo durante semanas depois daquela manhã de domingo. Mas, desde então, nem o sino, nem o altar, nem o cálice foram vistos por ninguém; não abertamente, isto é, apenas em sonhos, dormindo ou acordados. Tampouco as pessoas viram os Estrangeiros novamente no mercado de Llantrisant, nem nos lugares solitários onde certas pessoas oprimidas por grandes aflições e tristezas as haviam encontrado uma ou duas vezes. Mas aquele tempo de visitação nunca será esquecido pelo povo. Muitas coisas aconteceram nos nove dias que não foram escritos neste registro - ou lenda. (Machen, 2019, p.40).

No final da narrativa, as reflexões do narrador o colocam a meio termo entre a crença e o ceticismo diante de todos os acontecimentos extraordinários:

Mas quanto aos “fenômenos”, as ocorrências para as quais, em conversas comuns, devemos reservar a palavra “milagroso”? Bem, o que sabemos? A questão que já mencionei surge novamente:   possível que as velhas tradi es sobrevivam numa espécie de estado adormecido, entorpecido e semiconsciente? Em outras palavras, as pessoas “viram” e “ouviram” o que esperavam ver e ouvir? [...] Há também outras questões, como a diferença entre alucina o e visão, a dura o média de uma e de outra e a possibilidade de que seja uma alucina o coletiva. Se um grupo de pessoas v  (ou acha que vê) as mesmas apari es, isso poderia ser meramente uma alucina o? (Machen, 2019, p.41-42)

Entretanto, o narrador não sabe mais se seu escrito jornalístico   um registro factual ou uma lenda. De certa forma, sua própria escrita parece ter se transmutado no próprio mito do Graal por ser “extremamente difícil registrar esse estado, já que   uma experiência tão rara que não há linguagem capaz de expressá-la” (Machen, 2019, p.32). Como já observamos com Tolkien, mitos são estruturas narrativas fundantes e simbólicas que apontam para uma estrutura transcendente além do mundo material. Sua importância está para onde eles apontam e não em sua literalidade. A qualidade mitopeica em “O grande retorno” não   induzir o leitor   credibilidade na manifesta o física do Graal, mas   d vida que considera a possibilidade da irrup o do sobrenatural no mundo natural. Desta forma, o *explicit* do conto aponta para a natureza do acontecimento insólito ao desafiar a compreensão humana de uma realidade que pouco compreendemos: “Mas, no final, o que sabemos?” (Machen, 2019, p.43).

### 3.2.2 *O terror: Holy Terror* e o sagrado como poética de terror metafísico

Diversamente da admira o numinosa provocada pelo enlevo beatífico em “O grande retorno”, a poética do sagrado na novela *O terror* se desloca para a perspectiva do *Holy*

*Terror*, que, como já observamos, resulta em uma estética de terror sacro que evoca um receio oriundo de “algo” ou “alguém” que se situa para além do “véu” do mundo material. Na experiência de *Holy Terror*, não há uma admiração beatífica como observamos no conto do Graal. Embora a presença do “sagrado” possa causar simultaneamente fascínio e terror devido à sua alteridade transcendente (Ryan, 2012), a reação provocada pelo “sagrado” nesta experiência está muito mais relacionada ao aspecto de distanciamento do *Numen*, atingindo a psique com um sentimento de terror.

Escrita durante os anos em que Machen trabalhou no *Evening News*, esta novela, publicada em 1916, segue novamente a *Quest* de um narrador-jornalista ao tomar como pano de fundo a Primeira Guerra Mundial. Instigado pela censura do jornal e por “acidentes” aparentemente sem sentido, o narrador se desloca para um distrito galês chamado Meirion, uma localidade interiorana assombrada por mortes aparentemente sem conexão entre elas. No intuito de descobrir se são meras coincidências, ele opta por investigar formulando hipóteses e teorias a partir das evidências encontradas, bem como das especulações dos habitantes da cidade sobre uma possível invasão alemã. Por fim, o jornalista descobre que as mortes aparentemente aleatórias eram resultantes de ataques excepcionais de animais, suscitando, assim, a teoria de que os animais se revoltaram porque os seres humanos abdicaram de sua natureza régia, e conseqüentemente, de sua essência espiritual (Reiter, 2010).

Assim como “O grande retorno”, a novela pode ser analisada pelos mesmos princípios pontuados na seção anterior. Primeiramente, podemos observá-la a partir da perspectiva da jornada mitopéica do narrador embriçada em uma estrutura literária em que o viés jornalístico e o processo de investigação conferem verossimilhança à matéria narrada. O mesmo tom cético empregado a princípio em “O grande retorno” pressupõe um relato crível para o leitor, preparando-o para os eventos fantásticos e extasiantes que logo se seguirão na narrativa. Assim como no conto, as lacunas são fundamentais para que o narrador se sinta estimulado a formular as hipóteses mais viáveis para a explicação do mistério.

Durante o conflito da Primeira Guerra Mundial, as notícias matutinas pareciam conter “uma sensação de apetite e alegre expectativa [...] quando chegou a boa notícia de que a medonha maré havia recuado, que Paris e o mundo estavam salvos, ao menos por algum tempo” (Machen, 2000, n.p.). Entretanto, aquilo que parecia uma vitória importante se desdobraria incrivelmente em uma paralisação bélica por quase dois anos. Sem nenhuma explicação aparente, as “formações em linha no Ocidente permaneceram, para todos os propósitos práticos de vitória, imobilizadas. Nada parecia acontecer, nada havia para ler, [...] As pessoas se perguntavam qual era o motivo dessa inação” (Machen, 2000, n.p., grifo

nosso). Se esta paralisação bordeava a primeira lacuna de um evento aparentemente inexplicável, a retomada da ação depois de um período de inércia a ampliava ainda mais, pois, surpreendentemente “a inerte linha de frente inglesa começou a se mexer e estremecer como se despertasse de um longo sono, e começou a avançar, esmagando o inimigo” (Machen, 2000, n.p., grifo nosso).

Nesse contexto, é criada a atmosfera de mistério necessária para que o narrador tente formular uma teoria que possa preencher as lacunas existentes. Entretanto, entre o sentido real da paralisação e a retomada da ação do exército britânico, a censura estimulada pelas autoridades amplificaria ainda mais a lacuna, intensificada quando o poder governamental proibiu os jornais da Grã-Bretanha e da Irlanda de veicular qualquer tipo de alusão ou existência dos acontecimentos. Até mesmo o jornal de um distrito agrícola no País de Gales, chamado *Meiros Observer*, misteriosamente deixou de ser publicado por uma leve referência ao assunto. Dessa maneira, “o segredo da longa inação do exército britânico foi bem mantido”, e, em oculto, acabou “rigorosamente protegido pela censura” (Machen, 2000, n.p., grifo nosso), o que, por si só, geraria questionamentos, pois todo mistério é acompanhado da curiosidade para desvendá-lo.

Aludindo intertextualmente ao conto “*The bowmen*”, de Machen, e à comoção causada pela sua recepção como verdade absoluta, o narrador discorre sobre o poder da imprensa, bem como explica a curiosidade fundamental que o impulsionou a empreender uma investigação a partir da linguagem lacônica de um parágrafo de jornal. Ele narra:

Pois antes de a circular secreta ter sido emitida, *minha curiosidade havia, de algum modo sido despertada por um determinado parágrafo relativo a um "Acidente fatal com conhecido piloto aviador". A hélice do avião havia sido despedaçada, aparentemente numa colisão com um bando de pombos.* E, logo após ter lido essa notícia, tomei conhecimento de *algumas circunstâncias bastante estranhas relacionadas a uma explosão numa grande fábrica de munições num condado do centro da Inglaterra.* Pensei na possibilidade de haver uma *conexão entre os dois diferentes acontecimentos* (Machen, 2000, n.p., grifo nosso)

Refletir sobre a possibilidade de conexão entre um acidente com aves e a explosão de uma fábrica delimita a fronteira do conhecido e do desconhecido na imaginação do narrador: “É enorme a diferença entre a impressão com que ficamos de uma comunicação casual como essa e a proporcionada por meia dúzia de linhas impressas com nome, rua, data e todos os fatos do caso” (Machen, 2000, n.p.).

Nos contos de Machen, em geral, há sempre um narrador ou personagem a quem cabe a solução de um mistério, assumindo o papel que caberia a um detetive. Em *O terror*, Machen

deixa claro que o narrador está sendo guiado por uma “luz secreta” para que ele não abandone a investigação e deixe assim de preencher as “lacunas”, os “parênteses” e as “reticências” que estão para além dos acontecimentos extraordinários. Esta “luz secreta” é um indicativo de que a narrativa, ainda que construída em uma moldura literária moderna, não é uma *Quest* investigativa de mero teor detetivesco, mas sim a história simbólica de um “mistagogo”<sup>118</sup> cujos mistérios inescrutáveis, ao despertar a força motriz do anseio pelo desconhecido, atraem irresistivelmente o narrador para desbravar as suas fronteiras nebulosas, como de fato podemos observar neste trecho:

Num desses instantes, que são mais breves do que qualquer medida do tempo, ocorreu-me a possibilidade de uma ligação entre os dois desastres. Mas havia uma desarrazoada impossibilidade, e a pus de lado. E, no entanto, creio que o pensamento, por mais tolo que parecesse, continuou a me ocorrer. *Foi a luz secreta que por fim me guiou através de um sombrio emaranhado de enigmas.* Por volta dessa época, na medida em que a data pode ser determinada, todo um distrito, pode-se dizer todo um condado, foi assolado por uma série de calamidades extraordinárias e terríveis, que se tornaram ainda mais terríveis porquanto continuaram por algum tempo *mistérios inescrutáveis* (Machen, 2000, n.p., grifo nosso).

Reiter observa que, do ponto de vista narrativo, esta novela segue o mesmo padrão desenvolvido por Machen tanto em “*The Bowmen*” quanto em “O grande retorno”. Cético, porém, intrépido, o narrador age de modo bastante semelhante ao do jornalista do conto anterior, mantendo-se afastado tanto da crença fideísta quanto do materialismo obstinado (Reiter, 2010). Entretanto, em *O terror*, a estrutura narrativa é validada também com uma linguagem técnica científica que facilita o estabelecimento do pacto literário para a recepção do fantástico. Ao utilizar o mesmo raciocínio instrumentalizado pelos cétricos, acredita Reiter, Machen familiariza o leitor moderno com uma história estruturada a partir de observações, formulações de hipóteses e teorias com o intuito de criticar aqueles que assumem *a priori* que o paradigma naturalista é a única explicação plausível para o acontecimento insólito. Ao se

---

<sup>118</sup> Na cultura grega, o Mistagogo era um sacerdote iniciador de mistérios, das cerimônias e das práticas ritualistas de uma religião. Em outro sentido, é também aquele que inicia alguém em algum conhecimento específico, servindo como mestre e mentor para esta pessoa. Em *Hieroglyphics*, comentando sobre a história detetivesca e a curiosidade como fruto da atmosfera de mistério desenvolvida em Dupin, de Edgar Allan Poe, Machen comenta que este personagem é como um “símbolo do mistagogo” (Machen, 1926, p.32, tradução nossa). Para ele, a mera curiosidade não levava ao “êxtase”. Era necessária que a curiosidade, somada ao processo detetivesco instigado pela atmosfera de mistério, conduzisse à sugestão mística de uma “outra” consciência que auxilia o homem em sua investigação. Diz ele: “[...] o misterioso companheiro que caminha ao lado de cada um de nós na jornada terrena” ou a “presença daquela sombra, desconhecida [...] do Companheiro que caminha ao lado de cada um de nós todos os nossos dias [...] um homem, seguido, ou melhor, assistido, por um companheiro espiritual, trilhando um caminho paralelo, entretanto, diferente do seu” (Machen, 1926, p.33; 39). Fica evidente que esta “outra” consciência mística é provavelmente a “luz secreta” que move o narrador de *O terror*. É ela que o auxilia nas investigações a fazer na jornada enigmática em Meirion, e, talvez, por esta razão, até mesmo nas sombras de uma história de detetive, Machen não deixa de misturá-la com as características daquilo que ele compreendia como *Fine Literature*.

valer da própria estrutura utilizada pelos céticos para desacreditar qualquer hipótese sobrenatural, ele subverte esta lógica ao utilizá-la em favor da estética da fantasia ao mesmo tempo em que ele critica o paradoxo da mente moderna em duvidar de tudo (menos de si própria) na medida em que ela só acredita cegamente nas hipóteses cabíveis dentro da estrutura de plausibilidade do seu próprio sistema de pensamento (Reiter, 2010).

Os acontecimentos aterrorizantes se sucedem em uma cidadezinha que, por uma conveniência não explicada, ele denomina Meirion. A descrição do local é típica dos cenários de irrupção do insólito: “uma região selvagem, dividida e esparsa, uma terra de colinas estranhas e vales secretos e ocultos [...] densos bosques de freixos, plantados por homens num passado longínquo” (Machen, 2000, n.p.). Esse se torna um cenário de horror propício a teorias e hipóteses para a solução do mistério: uma menina de dez anos desaparece em um penhasco, apesar de “as crianças que vivem perto de rochedos e do mar se tornam precavidas muito cedo”(Machen, 2000, n.p.); o corpo de um jovem e robusto lavrador foi encontrado nas rochas; uma mulher foi encontrada com o pescoço quebrado no fundo de uma pedreira em desuso; um homem e seu filho foram encontrados mortos no pântano, cobertos de lodo preto e ervas aquáticas; e, por fim, os corpos de um lavrador e de sua família, foram encontrados com os crânios esmagados e os rostos macerados. Os primeiros casos foram compreendidos como fatalidade, como desfechos acidentais. Entretanto, o último, que foi descoberto pelo Dr. Lewis, o médico de Meirion, levou a uma nova hipótese plausível: a existência de um maníaco homicida. As pessoas do distrito “se aferraram a essa teoria porque, em grande parte, oferecia ao menos o consolo de uma explicação, e qualquer explicação, mesmo a mais insatisfatória, é melhor do que um *mistério insuportável e terrível*” (Machen, 2000, n.p., grifo nosso). O próprio narrador, entretanto, refuta essa possibilidade: “Era quase impossível que um demente conseguisse permanecer escondido numa região em que qualquer estranho é logo notado e observado. Cedo ou tarde seria visto andando a esmo pelas veredas ou atravessando as terras silvestres” (Machen, 2000, n.p.).

Instaurado o medo, as pessoas se deram conta de que nenhuma dessas terríveis ocorrências à volta delas era mencionada na imprensa. Dada a situação da guerra e o silêncio imposto, todos passaram a crer que as atrocidades, que deveriam permanecer em segredo, eram obra do inimigo, ou seja, dos alemães. Mas, como observa Reiter, logo no início da trama, o Sr. Remnant, um dos moradores do distrito, de fato parece descobrir que os animais eram os grandes responsáveis pelo terror, haja vista que acontecimentos posteriores davam conta de uma súbita revolta de animais domésticos contra seus donos e ataques sistemáticos de abelhas contra seres humanos. Entretanto, atribuiu todos esses acontecimentos a uma

espécie de ação indutiva dos alemães que seria transmitida por ondas, a que denominou raio Z. O médico, com sua formação científica, considera absurda a hipótese levantada por Remnant.

A narrativa constrói, pouco a pouco, a atmosfera de terror causada pelo desconhecido:

Recordemos, mais uma vez, que, durante todo o período em que reinou o terror, não houve um registro em comum de informações sobre as coisas medonhas perpetradas. A imprensa não dissera uma palavra sequer a respeito, não havia critério com o qual uma multidão de pessoas pudesse separar o fato do mero boato vago, nenhuma verificação pela qual o infortúnio ou o desastre corriqueiro pudessem ser diferenciados dos feitos da aterradora força secreta em atividade [...] uma vez que se desconhecia a verdadeira natureza de todo esse mistério, resultava, facilmente, que os sinais, os alertas e os prognósticos dele eram mais ainda desconhecidos. Aqui o horror; ali o horror; mas não havia ligações para relacionar um ao outro; nenhuma base em comum de conhecimento a partir da qual a conexão entre este horror e aquele pudesse ser inferida. Ninguém suspeitava, de modo algum, que o som melancólico e abafado que agora se ouvia à noite na região norte de Porth tivesse qualquer relação com o caso [...] (Machen, 2000, n.p.).

Segundo Reiter, as explicações relacionadas aos alemães preenchem o enredo como uma pista falsa, de modo que a responsabilidade dos próprios animais pelos assassinatos é praticamente esquecida até o fim da narrativa. É possível que o ponto de vista de Machen nesta questão seja demonstrar que Remnant abandonou uma explicação sobrenatural plausível em detrimento de uma explicação racional implausível simplesmente porque esta última era mais aderente ao paradigma materialista (Reiter, 2010). De fato, os moradores do distrito pareciam estar dispostos a acreditar em qualquer teoria que fosse fornecida para explicar o terror. Eles eram crédulos, desde que as hipóteses encaixassem dentro da estrutura de plausibilidade do seu próprio sistema de pensamento. Machen já havia feito esta crítica por ocasião da polêmica de Mons, quando indagou o porquê de uma “nação mergulhada no materialismo” (Inglaterra moderna) ter dado tanta credibilidade à lenda dos anjos de Mons. É porque “estamos prontos para acreditar em qualquer coisa – exceto a verdade” (Machen, 1915, p.19-20).

Sabemos pelo narrador, logo no início da história, que o público em geral tende a conceder “tal reverência à palavra impressa e a uma tal confiança nela que a velha capacidade de divulgar notícias oralmente ficou atrofiada” (Machen, 2000, n.p). Entretanto, foi por meio dessa reverência que a ampla divulgação da lenda de Mons se tornou muito mais abrangente. Se não existisse a imprensa escrita, reflete o narrador, provavelmente a lenda dos “anjos teria feito apenas uma breve e vaga aparição das mais obscuras — alguns poucos teriam sabido deles, nem tantos desses poucos teriam acreditado neles, deles se teriam falado por uma ou

duas semanas e, desse modo, teriam desaparecido” (Machen, 2000, n.p.). Entretanto, pelo fato de as pessoas terem acreditado na veracidade da lenda, tal confiança nessas “histórias fantásticas [...] foi fatal para a credibilidade de qualquer rumor que tivesse se espalhado pelo país” (Machen, 2000, n.p.).

Reiter observa que, se por um lado Machen se opõe claramente ao silenciamento opressivo dos periódicos por parte do Estado, por outro, ele ridiculariza, por intermédio da ficção, os rumores e efeitos da lenda que os jornais ajudaram a divulgar. Na ficção e na vida real, se a imprensa funcionasse adequadamente, poderia trazer algum benefício à sociedade, ainda mais para o narrador ficcional, que é constantemente prejudicado por sua incapacidade de recuperar informações precisas devido à censura governamental. Mesmo assim, Machen também não deixa de condenar os jornais, que, por vezes, são ainda piores na divulgação de boatos do que os rumores espalhados pela comunidade (Reiter, 2010). Esse dado é importante porque a estrutura narrativa seguirá justamente este modelo obsoleto de coleta, em que os rumores, os boatos e os fragmentos orais da comunidade onde o terror se manifesta serão as únicas informações nas quais o narrador/legente poderá confiar. Se os acontecimentos extraordinários forem reais, a oralidade poderá contribuir paradoxalmente para a descoberta de um “sinal de algo mais espantoso do que qualquer uma das lendas desacreditadas” (Machen, 2000, n.p.). Se forem falsos, a censura da imprensa escrita poderá finalmente evitar que o caso de Meirion se espalhe tão poderosamente como aconteceu com a lenda de Mons na vida real.

É possível observar na novela a presença do numinoso imiscuída na atmosfera mitopoética de *Holy Terror*. Ela pode ser observada a partir de três elementos, sendo o primeiro deles o mistério como o condutor necessário para a sugestão do numinoso. Se inicialmente a tentativa de explicação do mistério das mortes é buscada por meio da lógica, ao longo da narrativa, o desconhecido vai sendo qualitativamente deslocado para a natureza numinosa do *Mysterium Tremendum et Fascinans*, principalmente quando os personagens não conseguem mais discernir a natureza do terror que os assola. O próprio narrador confirma esta tese quando afirma que, em Meirion, “no início do verão do ano passado, o terror invadiu — um *terror amorfo, do tipo que homem algum jamais conhece*” (Machen, 2000, n.p., grifo nosso). O isolamento social da cidade e a censura imposta pelas autoridades auxiliam ainda mais neste deslocamento até que o terror seja atribuído à força do desconhecido, do “totalmente outro”, ainda que este não seja explicitado na história.

O mistério vai além da esfera do enigma e ruma para o extraordinário. Essa mudança gradativa, ao mesmo tempo em que provoca medo nos personagens, exerce atração por sua

alteridade inacessível. O Sr. Remnant exemplifica esses sentimentos antitéticos, quando diz que o terror “embora tétrico, para ele era uma dádiva. Ele *examinava, investigava e bisbilhotava com a satisfação* de um homem a cuja vida um novo gosto fora acrescentado” (Machen, 2000, n.p., grifo nosso). Além dele, Dr. Lewis, ao contemplar de seu terraço algo semelhante a uma “densa negrura de folhagem” erguida nas trevas, como uma vasta e expansiva nuvem arredondada, e “ornada com admiráveis luzes e cores em forma de estrelas”, perde o folego diante do inominável. Aquela visão, confessa ele, fez seu “coração palpitar com um *impetuoso assombro e um toque de terror*” (Machen, 2000, n.p., grifo nosso).

O segundo elemento que contribui para a construção da atmosfera de *Holy Terror* na narrativa é a paisagem de Meirion como um objeto mediador e simbólico de representação do “numinoso”. Segundo Otto, na arte, um dos meios mais eficientes de se “representar o numinoso é quase sempre o excelso” (Otto, 2007, p.105), sendo ele expresso principalmente na arquitetura através de imponentes templos ou de monumentos góticos. O sentimento do excelso é quase sempre acompanhado pelo sentimento de numinosidade, ainda mais se ele estiver entrelaçado com as trevas e o silêncio como meios de sua expressão. Na arte ocidental, explica Otto, “a penumbra dos excelsos pavilhões monumentais, sob os galhos de uma alta alameda, no estranho lusco-fusco do misterioso jogo das meias-luzes sempre já tocou o íntimo; e os arquitetos de templos, mesquitas e igrejas souberam usá-la” (Otto, 2007, p.108). Além disso, o vazio ou a amplidão acaba também por exemplificar o excelso a partir de uma expressão horizontal, provocando em nós uma sensação de numinosidade associados aos sentimentos de grandeza e reverência que geralmente sentimos quando somos confrontados por objetos que vão além de nossa compreensão e vista. “A amplidão vazia é o excelso na horizontal”, explica Otto, e, portanto, “o deserto extenso, a estepe infinda e monótona são excelsos e, por associação de sentimento, também evocam em nós o numinoso” (Otto, 2007, p.108).

Os cenários em *O terror* contribuem para este sentimento através da imensidão natural que circunda o distrito de Meirion. O isolamento social e as distâncias entre as fazendas, somadas ao silêncio e a escuridão dos penhascos, das colinas, do mar, dos promontórios e dos pântanos solitários, além de alargar o mistério e o terror experimentados pelos personagens, ampliam também a sensação do excelso, ainda mais quando colocados em justaposição com a pequena densidade populacional do vilarejo. Por meio desta amplitude horizontal, a sensação de numinosidade pode advir e provocar certa reverência aterrorizante no cerceamento paisagístico de um local assolado pelo terror. Isso pode ser observado na descrição detalhada do local onde fica a fazenda de *Treff Loyne*, onde um homem gritou por socorro quatro dias

antes de morrer. Entre amplitude, silêncio e trevas, o detalhamento do isolamento da fazenda exemplifica como o “cercamento” que acabamos de exemplificar favorece a sensação de um “terror sagrado” que era algo “inquietamente misterioso”:

Para o londrino, uma casa a quinhentos metros do lampião do subúrbio afastado, sem nenhuma outra habitação no raio de duzentos metros, é uma casa solitária, um lugar propício para ser *povoado de fantasmas, mistérios e terrores*. Como pode ele entender então o verdadeiro isolamento das casas [...] de Meirion, pontuando aqui e ali [...] assentada no coração dos campos, ou sozinha nos *imensos promontórios* com bastiões de frente para o mar [...] *oculta da vista dos homens, longe do som de qualquer chamado comum* [...] E, de todos esses lugares escondidos e remotos, duvido que algum esteja tão profundamente oculto quanto Treff Loyne [...] no coração de bosques *escuras e ameaçadores*. Um vale profundo e estreito se prolonga das terras elevadas [...] através desses bosques, através de encostas íngremes forradas de samambaias e tojos, até o grande pântano [...] O vale se situa longe de qualquer estrada [...] um pouco melhor do que uma trilha [...] Eu, em todo o caso, jamais encontrei um lugar elevado de onde Treff Loyne seja visível; embora, olhando para baixo de cima do Allt, tenha visto fumaça azul de lenha queimada saindo de suas chaminés escondidas (Machen, 2000, n.p., grifo nosso).

Por fim, o terceiro elemento que exemplifica o aspecto numinoso de maneira mais acentuada nesta narrativa é a linguagem ritualística “totalmente outra” expressa no final da história. Como já observamos, Otto explica que os meios de representação do numinoso geralmente podem ser expressos por sentimentos do âmbito natural que lhe sejam correspondentes. Dentre esta associação por semelhança, esta experiência pode também ser expressa por “línguas e expressões antiquadas, [...] (com) seu linguajar tão "outro"” (Otto, 2007, p.104) que, ainda que seja incompreensível, paradoxalmente não diminui a devoção ao sagrado. Por serem sentidos e apreciados como particularmente solenes, estes tipos de linguagem atraem e fascinam ao despertar pela diferença o mistério do "totalmente outro" a partir de sua antiguidade (o excelso exemplificado no tempo). Nessa categoria em particular, o latim na missa é um exemplo de como isto pode acontecer. Essa língua morta, ao manifestar o particularmente sagrado, possui um efeito cativante justamente por não ser tão bem compreendida, merecendo respeito por sua antiguidade, que, por associação, acaba correspondendo ao próprio *Mysterium*, despertando assim o sentimento de numinosidade por sua linguagem “totalmente outra” (Otto, 2007).

Esta qualidade associada à estranheza e arcaísmo da linguagem acontece de forma dramática em *O terror*. No final da narrativa, um artista chamado Secretan rascunhou uma carta sobre aquilo que ele compreendia ser a razão do advento do terror. Na cena narrada por ele, uma família inteira está sitiada em uma fazenda isolada onde não se podia ouvir gritos de socorro. Se saíssem, os animais os matariam. Se ficassem, eles morreriam de sede ou fome.

Nesta situação dramática, é possível observarmos a atmosfera suprarracional numinosa se desenvolver com maior intensidade antes que ela possa ser esquematizada racionalmente na explicação da real origem dos assassinatos. Primeiramente, observamos esta sensação na reação das personagens quanto à própria revolta. Secretan, ao ver a mesma imagem da folhagem ou nuvem densa vista pelo Dr. Lewis – que na ocasião já se sabia que era, na verdade, um bando de mariposas que, em conjunto, adentravam os corpos das vítimas asfixiando-as – compreende que aquela manifestação extraordinária não tinha origem em nenhuma teoria materialista concebível. Ao relatar o que vira à Sra. Griffith, esta empalidece, dizendo "que os demônios antigos estavam à solta e saíram das árvores e das velhas colinas por causa da maldade que reinava na Terra", e começa a murmurar algo para si mesma, que, para Secretan, soa "como latim imperfeito" (Machen, 2000, n.p., grifo nosso).

A carta de Secretan dá conta de um estado de delírio experienciado por todos os que estavam na casa: "Estamos fracos demais. Sonhamos enquanto estamos acordados e quando sonhamos pensamos que acordamos. Noite e dia vêm e vão, e tomamos um pelo outro" (Machen, 2000, n.p.). Nesta cena, fica evidente que meras palavras não são suficientes para capturar a suprarracionalidade do que veem e ouvem:

Depois, no raiar do dia, figuras de mantos negros, segurando efrios acesos nas mãos, passam lentamente por aqui e por ali. E escuto a intensa música do órgão que soa como se algum tremendo ritual estivesse prestes a começar, e vozes clamando num antigo canto agudo saído das profundezas da terra. Ainda agora há pouco ouvi uma voz que soou como se estivesse nos meus próprios ouvidos, mas vibrou e ecoou e ressoou como se estivesse a rolar e reverberou das abóbadas de alguma catedral, entoando em terríveis modulações. Ouvi as palavras muito claramente. *Incipit liber irce Domini Dei nostri* (Aqui principia O Livro da Ira do Nosso Senhor) (Machen, 2000, n.p.).

Secretan não conseguiria traduzir, senão por meio de símbolos e imagens, a sua experiência do sagrado. Ao final da cena, o som daquela voz suscita nele uma série de associações, alguma delas incompreensíveis, sugerindo que seu êxtase místico envolve um sentimento que seria impossível descrever com a linguagem humana. Ele narra:

era como se viesse do altar de uma enorme igreja e eu estivesse à porta. Há luzes muito distantes na cavidade de uma vasta escuridão, e uma por uma elas se apagam. Ouço uma cantando de novo com aquela modulação interminável que ascende e aspira às estrelas, e lá brilha, e se precipita para as profundezas escuras da Terra, para de novo ascender (Machen, 2000, n.p., grifo nosso).

A carta passa a uma desordem na escrita, pois há "titubeantes linhas rabiscadas na página na qual Secretan pareceu ter tentado anotar a música espectral que se avolumava nos

ouvidos agonizantes. Como mostravam os rabiscos e as rasuras de tinta, ele se esforçara sobremaneira para iniciar uma nova frase” (Machen, 2000, n.p.). Entretanto, parte do fragmento que poderia ser compreendido apontava para uma possível manifestação do sagrado. A frase em latim que Secretan escreve, ou seja, “*Incipit liber irce Domini Dei nostri*” (Machen, 2000, n.p., grifo nosso)<sup>119</sup>, evoca a eternidade e a antiguidade da divindade. O estranhamento da linguagem amplia sua sensação de numinosidade e reverência em uma cena que o conteúdo da carta revelará o motivo extraordinário da revolta dos animais. Esta expressão é o título e o resumo do assunto do fragmento; a entrada para que as palavras “*Aleph*” e “*Zayin*”<sup>120</sup> direcionem o início e o fim do conteúdo da carta que está posta entre estes dois vocábulos. Novamente, Machen dialoga com os textos da cultura judaica, não apenas na sugestão de uma linguagem hebraica “totalmente outra”, mas também por meio de um conteúdo religioso que é “totalmente outro” para os padrões sensíveis do público moderno.

Diferente do enlevo beatífico em “O grande retorno”, o conteúdo da carta reveste-se de um aspecto fantasmagórico, suscitado pela imagem aterrorizante da ira de Deus como causa e razão primária para a revolta dos animais. Nesta história em particular, o sagrado mostra uma “face” mais severa do que a demonstrada no conto de Graal, ao utilizar-se de seres irracionais como instrumentos de juízo para uma geração que usava a força bélica para a destruição em massa na Primeira Guerra Mundial. O conteúdo inteligível da carta aprofunda ainda mais o sentimento de *Holy Terror* que Secretan sente ao contemplar a solenidade de toda aquela cena extraordinária:

Neste dia, disse o Senhor, haverá uma nuvem sobre a terra, e na nuvem uma combustão e uma forma de fogo, e da nuvem manarão meus mensageiros; prosseguirão todos juntos, não haverão de extraviar-se; este será um dia de excessiva amargura, sem salvação. E sobre cada colina elevada, diz Jeová, postarei minhas sentinelas e meus exércitos acamparão no lugar de cada vale; na casa que está entre juncos executarei meu julgamento, e em vão buscarão refúgio nas munições das pedras. Nos arvoredos dos bosques, nos lugares em que as folhagens são como uma tenda sobre eles, haverão de encontrar o sabre do assassino; e aqueles que depositarem a confiança em cidades muradas serão amaldiçoados. Desgraça ao homem armado, desgraça àquele que tem prazer na potência de sua artilharia, pois algo ínfimo a ele infligirá derrota, e por aquele que é desprovido de força no solo será derrubado. Aquilo que é baixo será elevado à altura; farei do cordeiro e da jovem ovelha o leão das ondas do Jordão; não haverão de ceder, diz o Senhor, [...]

<sup>119</sup> O texto traduzido do latim é: “Aqui principia o livro da ira do Senhor”.

<sup>120</sup> “Aleph e “Zayin” é a primeira e a sétima letra do alfabeto hebraico respectivamente. É possível que nesta ordem o simbolismo expressado aqui seja a Divindade como o princípio e o fim de tudo, já que o primeiro pode equivaler ao princípio de todas as coisas e o sétimo, como número de perfeição nas escrituras judaicas, pode equivaler a perfeição e a finalidade para todas as coisas. Seria o correspondente ao “Alfa” e “Ômega” na língua grega.

ninguém que subsista ao assalto de sua batalha será encontrado (Machen, 2000, n.p., grifo nosso).

Como no conto do Graal, esta novela termina com o narrador entre o ceticismo e a crença diante a extraordinária irrupção do insólito em Meirion. A revolta fantástica dos animais era uma evidência concreta que não poderia ser deixada de lado. A teoria final para preencher a lacuna é deixada com o próprio narrador. Assim como Secretan, ele sugere uma origem sobrenatural que merecia consideração, ainda que estivesse repleto de ambiguidades e dúvidas: “Apresento a explicação que tenho para apresentar com uma enorme desconfiança, e com uma evidente disposição para ser corrigido, se uma luz mais clara puder ser proporcionada” (Machen, 2000, n.p.).

Duas hipóteses são deixadas para explicação do começo e do fim abrupto do terror. A primeira delas é a de “contágio de ódio”. Esta teoria afirma que “a fúria do mundo inteiro em guerra, a grande paixão pela morte que parece estar levando a humanidade à destruição, pelo menos infectou essas criaturas inferiores e, substituindo seu natural instinto de submissão, deu-lhes rancor, cólera e rapacidade” (Machen, 2000, n.p.).

Entretanto, o narrador parece não estar satisfeito com ela. Segundo ele, “a origem da grande revolta dos animais deve ser buscada numa região mais sutil de investigação” (Machen, 2000, n.p.). Essa região mais central aponta para suposição de que a natureza se revoltou porque o homem abandonou sua essência espiritual. A espiritualidade era sua “*prerrogativa régia*” (Machen, 2000, n.p., grifo nosso) que o diferenciava dos animais. Se ao longo dos séculos, o domínio sobre a natureza aconteceu porque o espiritual regia sobre o racional por meio da “graça da espiritualidade que os homens possuem, que fazem de um homem o que ele é” (Machen, 2000, n.p.), na modernidade, os “súditos se revoltaram porque o rei abdicou” (Machen, 2000, n.p.). Se antes os animais tinham medo e pavor dos homens, por um breve momento, eles se fizeram temíveis. Enquanto o homem manteve sua essência espiritual, havia um tratado de aliança: supremacia, de um lado, e submissão, de outro. Porém, quando ele resolveu abrir mão desta prerrogativa, conclui o narrador, ele voluntariamente se

[...] *despiu [...] (deste) manto real, limpou do próprio peito o bálsamo da consagração.* Declarou, mais de uma vez, que não é espiritual [...] o igual dos animais sobre os quais outrora foi soberano. *Jurou que não é Orfeu, mas Calibã.* Mas os animais também têm dentro de si algo que corresponde à qualidade espiritual dos homens — contentamo-nos em chamá-la instinto. *Perceberam que o trono estava vago — nem mesmo a amizade era possível entre eles e o monarca que destronou a si mesmo. Se não era rei, era um blefe, um impostor, uma coisa a ser*

*destruída*. Daí, creio, o terror. Rebelaram-se uma vez — poderão se rebelar de novo (Machen, 2000, n.p., grifo nosso).<sup>121</sup>

Ao esquematizar desta forma o *Holy Terror* por intermédio de animais, que se tornam como mensageiros do juízo divino durante a carnificina que os homens impetraram uns aos outros durante a Primeira Guerra Mundial, Machen apresenta ao leitor a aterrorizante ideia de que o sagrado pode suscitar “um terror impregnado de um assombro que nenhuma criatura, nem a mais ameaçadora e poderosa, pode incutir” (Otto, 2007, p.46). Ele faz isso de forma bastante original ao longo da narrativa ao passar, de maneira gradual, do terror imanente de uma história de mortes e calamidades para um terror transcendente de caráter numinoso, onde a presença sutil do “totalmente outro” modifica qualitativamente o enredo da história para uma *Dark Faërie Tale*. Além disso, Machen insere nesta narrativa uma reflexão sobre o sentido da vida ao mergulhar o ser humano em uma mitopoética que nos faz ponderar sobre a essência humana. Ao final da novela, uma importante reflexão sobre espiritualidade e o abandono da mesma torna-se como um lembrete muito necessário para o século racionalista de “desencantamento do mundo”. Nas palavras do Dr. Lewis: “jamais começaríamos a entender o verdadeiro significado da vida antes de começarmos a estudar precisamente os aspectos dela que agora rejeitamos e ignoramos por serem inteiramente inexplicáveis e, portanto, sem importância” (Machen, 2000, n.p.).

### 3.3 Diálogos mitopoéticos: a confabulação de Machen com Tolkien e Lewis

---

<sup>121</sup> O simbolismo de “Orfeu” e “Calibã” é interessante para observarmos a intenção de Machen neste ponto. Orfeu é a representação do mito. Na mitologia grega, quando Orfeu tocava sua lira, sua música encantava e fascinava aqueles que a ouviam. Quando sua amada Eurídice morreu, Orfeu dirigiu-se ao reino de *Hades* para resgatá-la de seu destino trágico. Bela, porém triste, a música tocada por ele comoveu o próprio “deus do submundo”, recebendo assim autorização para que pudesse levar sua amada de volta para a terra dos vivos, entretanto, com apenas uma condição: ele não poderia olhar para sua amada até que ambos atingissem a luz do sol. Porém, no final do caminho, ao verificar se ela o estava seguindo, ele descumpe o acordo, olha para trás e a perde para todo o sempre. Quanto a “Calibã” ou “Caliban”, o personagem é uma referência clara à peça de William Shakespeare, “A Tempestade”. Filho bastardo da bruxa Sycorax e do diabo, “Calibã” é habitante nativo de uma ilha onde ele foi escravizado por Próspero. Meio monstro e meio humano, este personagem geralmente é representado como uma pessoa maligna que é movida por suas paixões e instintos, que motivado por vingança, tentou estuprar a filha de seu escravizador. Na narrativa de Machen, uma das interpretações possíveis para este simbolismo é que, ao trocar sua essência mítica de “Orfeu” para “Calibã”, e consequentemente abdicar de sua natureza oriunda da *Imago Dei*, o ser humano pode se tornar um monstro capaz de fazer as maiores barbaridades.

Ao longo deste capítulo, demonstramos que a *mythopoeia* na obra de Arthur Machen se manifesta por meio da fantasia intrusiva e da poética do sagrado, que, conforme argumentamos, tanto pode apresentar-se como *Holy Terror* quanto como *Holy Awe*.

Se, como acreditava Lewis, a qualidade mitopéica se instaura por meio do fantástico e do numinoso, ambos presentes na obra de Machen, ela é um dos principais elementos do diálogo entre os três autores. Como observamos, o numinoso se instaura na fantasia intrusiva de Machen. Porém, ele também está muito presente na fantasia imersiva de Tolkien e Lewis.

Na ficção de Tolkien, entretanto, o numinoso se revela de diferentes modos, inclusive por meio da sua criatividade linguística. Os nomes, as palavras e as frases élficas são belas por serem parte de um linguajar “totalmente outro”, um idioma que invoca uma qualidade numinosa por seu estilo arcaico, que é poderosamente atraente.

O numinoso é também perceptível no mundo mitopoético de *O Hobbit*. Como vimos, a canção dos anões apresentou a Bilbo Bolseiro um mundo diferente daquele que lhe era familiar. As montanhas, os elfos, a imensidão e a atmosfera da Terra Média, as especiarias, os tesouros de Érebor e, até mesmo, seu guardião sombrio, exerceram sobre ele os mesmos efeitos do *Mysterium*. O próprio mundo feérico parecia lhe suscitar medo e fascínio por causa de sua alteridade única.

Ao “contar tantas histórias maravilhosas [...] sobre dragões, e gobelins, e gigantes, e o resgate de princesas, e a sorte inesperada de filhos de viúvas” (Tolkien, 2019a, p.31, grifo nosso), Gandalf atraía muitos ouvintes para escutarem seus relatos de um “outro mundo”, que fascinava pela sua dessemelhança. Nem mesmo Smaug, a grande representação dracônica do mal, escapou desta “aura” de numinosidade. Ouvindo as canções em sua toca, Bilbo imaginava como era o dragão e sentia um tremor. Entretanto, ao contemplar verdadeiramente a majestade e a grandeza de Smaug em Érebor, percebeu que estava diante de algo muito mais fascinante do que imaginara.

Além do estranhamento provocado pela atmosfera de um “outro mundo”, as “runas da lua”, os mapas mágicos, os lugares paradisíacos, as espadas feéricas, o elemento profético e o simbolismo da sorte são exemplos de como o objeto numinoso suscita uma experiência de solenidade, temor, fascínio e gravidade por parte dos personagens. Quando descobriu que sua espada élfica era um artefato muito antigo de uma cidade que não mais existia, Thorin a observou novamente com temor e fascínio diante de tal artefato majestoso. Ao alertar Bilbo de que ele era “apenas um camarada bem pequeno num vasto mundo” (Tolkien, 2019a, p.324), a concretização da profecia e a extraordinária sorte do *hobbit* fez Gandalf e Bilbo refletirem de que há algo muito mais grandioso do que meramente a Sorte movendo os

acontecimentos da história. A “mão” que move aquele “outro mundo”, muito acima do engenho humano, sugere simbolicamente temor e assombro justamente por ser inconcebível e misteriosa.

O elemento distanciador e atrativo do *Mysterium* é ainda mais relevante quando consideramos a escrita de Lewis em *As crônicas de Nárnia: O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*. Quando levados pelo Senhor Castor até a presença de Aslam, a reação de Pedro, Lúcia e Susana sugere uma estranheza numinosa diante de alguém de quem só ouviram falar por meio de uma profecia. O inverno de cem anos imposto pela feiticeira branca estava se findando, e a primavera já desabrochava em Nárnia com a chegada do Leão. Antes de encontrá-lo, o *Numem* já despertava uma percepção de encantamento pelas histórias que ouviam. Quando ouviram seu nome pela primeira vez, a sensação foi de que algo vibrava dentro deles, uma sensação da chegada dos primeiros sinais da primavera e de boas notícias (Lewis, 2009). Na casa do castor, quando Lúcia perguntou se Aslam era perigoso, a resposta foi surpreendente: “Perigoso? [...] Quem foi que disse que ele não é perigoso? Claro que é, perigosíssimo. Mas acontece que é bom. Ele é REI” (Lewis, 2009, p.82, grifo do autor).

A primeira evidência de que as crianças já estavam se aproximando do *Numem* surgiu quando elas encontraram um objeto que suscitou a primeira experiência numinosa que tiveram: a Mesa de Pedra, muito antiga e “toda gravada com linhas e figuras esquisitas, caracteres talvez de uma língua desconhecida” (Lewis, 2009, p.122). Olhar para ela “dava uma sensação estranha” (Lewis, 2009, p.122), um sentimento de solenidade que aumentava cada vez mais até contemplarem o “que desejavam ver” (Lewis, 2009, p.123). Finalmente, quando chegaram à presença de Aslam, a experiência distanciadora do *Mysterium Tremendum* foi potencializada. Diante do transcendente, “nem as crianças, nem os castores souberam o que fazer ou dizer, ao vê-lo” (Lewis, 2009, p.123). E por qual razão? Diz-nos o narrador: “Quem nunca esteve em Nárnia há de achar que uma coisa não pode *ser boa e aterrorizante ao mesmo tempo*” (Lewis, 2009, p.123, grifo nosso). Ainda que não conseguissem conceituar esta ambiguidade, as crianças logo perceberam que estavam diante de um ser majestoso e “totalmente outro”.

Ao contemplarem tamanha supremacia, a percepção e intelecção da divindade gerada pelo objeto numinoso foi primariamente de temor e medo: “Quando tentaram olhar para Aslam de frente, só conseguiram ver de relance a juba de ouro e uns grandes olhos, régios, soleníssimos, esmagadores. Depois, *não tiveram mais forças para olhar e começaram a tremer como varas verdes*” (Lewis, 2009, p.123, grifo nosso). Simultaneamente, o senso de *criaturalidade* é experimentado. Ninguém ali tivera a coragem e a audácia de se aproximar do

sagrado para lhe dirigir a primeira palavra. Foi então que Pedro manifestou-se como a primeira criatura a falar diante do *Numem*. É neste momento, então, que percebemos, a aglutinação do *Tremendum* com o *Fascinans*, do trauma com o fascínio suscitado pelo aspecto majestoso do *Numem*. A voz tempestuosa e generosa do Leão suscita na psique das crianças a mesma experiência de alegria beatífica que o mito do Graal despertou nos moradores de Llantrisant: “Ficaram *alegres e animados, não mais perturbados* por estarem ali sem dizer uma palavra” (Lewis, 2009, p.125, grifo nosso).

A confabulação entre Machen, Lewis e Tolkien também se estabelece pela representação do mito através de imagens e símbolos como objetos mediadores de sua numinosidade. Como já observamos, Machen acreditava que a literatura fantástica é uma espécie de hieróglifo que corporifica realidades abstratas a partir também de seus símbolos imagéticos. Em sua época - de maneira muito similar a Tolkien -, ele foi ainda mais enfático em sua crítica ao condicionamento do valor da obra literária à sua “fidelidade à vida”. Ele acreditava que um microcosmo ficcional de uma *Fine Literature* jamais deveria ser construído como um mundo contido de descrições e informações que copiam ou descrevem literalmente a realidade. Em seu ponto de vista, a literariedade como proposta de fidelidade à vida assemelha-se a um fotógrafo que, ainda que seja um observador refinado, captura apenas a exterioridade da vida ao mesmo tempo que falha em capturar a essência das coisas. Não há vislumbres de um “outro mundo”, e sua atividade de criação é semelhante a um inventor cuja finalidade é retratar apenas a superfície da vida ao fazer uma imagem do lado de fora dela. Se “a invenção é a descoberta de uma coisa em seu esconderijo mais ou menos obscuro”, diz Machen, a “criação é o fazer de uma coisa nova, a invocação de algo do nada” (Machen, 1926, p.74, grifo nosso).<sup>122</sup>

Obviamente, Tolkien colocaria um prefixo “sub” no vocábulo “criação” para evidenciar que não fazemos ou invocamos algo do nada, caracterizando, assim, a constituição derivativa do fazer literário.<sup>123</sup> Entretanto, o princípio de semelhança entre eles permanece. As

---

<sup>122</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *Invention is the finding of a thing in its more or less obscure hiding-place; creation is the making of a new thing, the invocation of Something from Nothingness*”.

<sup>123</sup> A título de curiosidade, no século XVIII, a distinção entre criação e invenção ganhou um contorno mais significativo que nos ajuda a perceber a diferença entre estes vocábulos. Nessa época, a imitação da natureza era compreendida como originalidade, sendo equivalente ao vocábulo invenção que, desde então, assumiria o significado de tudo aquilo que poderia ser encontrado na natureza, mas que ainda não havia sido imitado pelo homem. Esse conceito de originalidade começou a ser atribuído ao elemento de novidade em diversos tipos de experiência, entretanto, outra palavra surgiu na crítica estética para dar conta de uma arte poética que não era “original” ao copiar a natureza como uma invenção. Assim surgiu o vocábulo criação e seus derivados, como criatividade, especificando a criação de algo não semelhante à natureza e o rearranjo da matéria criada. Na época, como essas palavras estavam impregnadas de valor religioso e seu uso constante no latim

(sub) criações não são meras invenções, e um mundo ficcional não precisa copiar literalmente as obras ou o fluxo da natureza para ser relevante. Quer seja ele de fantasia imersiva ou intrusiva, estas ficções ultrapassam a representação da arte como espelho ou fotografia da realidade ao reafirmarem o mesmo princípio literário expresso poeticamente em *Mythopoeia*: “[...] Mas árvores só o são se nomeadas – e só o foram quando captadas por quem abriu o hálito da fala, eco do mundo numa escura sala, mas *nem registro nem fotografia*” (Tolkien, 2020, p.92, grifo nosso).

Como observamos nas análises das narrativas, o Graal, a revolta dos animais, o leão Aslam de *Nárnia* e a “mão” providencial que transcende o mundo de *O Hobbit* são exemplos de representações simbólicas do mito que, ainda que sejam manifestos em estruturas literárias distintas, apresentam a mesma qualidade intermediada pela linguagem simbólica.

Nas narrativas de Machen, a dessemelhança acontece quando o fantástico irrompe no mundo primário através dos símbolos numinosos, mudando seu trajeto de circunstâncias ordinárias para circunstâncias extraordinárias ao introduzir o sagrado por meio de uma imagética mais concreta para as personagens que a experimentam. Nas narrativas de Tolkien e Lewis, o mundo secundário por si só é extraordinário, um microcosmo paralelo, visto que suas fronteiras são distintas do mundo em que vivemos.

Outro aspecto de diálogo que podemos estabelecer entre os autores é a importância do terror como elemento orientador de uma narrativa preternatural (sobrenatural) onde pressupostos metafísicos estão entrelaçados na estrutura literária. Pelo que observamos no tópico anterior, não seria imprudente afirmar que Machen confabularia com a ideia Tolkieniana de que os mitos, em um sentido técnico, é uma estrutura narrativa que transmite vestígios e princípios metafísicos ao apontar para uma estrutura mais profunda da realidade (Macgrath, 2013). Neste sentido, o terror acaba sendo um elemento importante para esta finalidade, seja para expressar conexões com o sagrado e seus contrastes com forças sobrenaturais da escuridão, seja para representar criaturas grotescas.

Connor Salter (2022) em seu artigo, “*Tellers of dark fairy tales: common themes in the Works of Terence Fisher e C. S. Lewis*”, afirma que não é comum acadêmicos e pesquisadores associarem Lewis e o restante dos *Inklings* com aquilo que poderíamos

---

eclesiástico as havia saturado com o significado especial de criar “do nada” (à maneira divina) em oposição ao fazer meramente humano, muitos chamaram esta intenção de “blasfêmia” (Barfield, 1926). Talvez seja por isso também que Tolkien cunhou a expressão (sub) criação como a poética que expressa o “domínio do mundo através da arte criativa” (Tolkien, 2020, p.76), entendendo o seu lugar de vice-regente que cria por materiais derivativos até mesmo em sua produção de mundos ficcionais fantásticos.

denominar de *Dark Faërie Tale*. Embora *That Hideous Strength*<sup>124</sup> seja sua única narrativa de terror mais completa, Salter explica que Lewis emprega alguns elementos de horror até mesmo nas histórias de *As crônicas de Nárnia*.

Em *A viagem do Peregrino da Alvorada*, o terror está implícito na passagem onde o navio percorre a ilha negra. Este local da jornada é onde o medo do desconhecido e do “não visto” se materializa em sonhos (ou melhor, pesadelos) que podem se tornar verdadeiros. Naquele ponto do oceano habita “a Escuridão” (Lewis, 2017a, p.155, grifo nosso), uma treva que se torna um cenário típico para manifestações sobrenaturais como mostra a passagem a seguir:

Num instante a popa dourada, o mar azul e o céu estavam todos iluminados pela luz do dia; no instante seguinte, o mar e o céu desapareceram, e a única coisa que indicava onde terminava o navio era a lanterna da popa. [...] Iluminada pela luz do mastro principal (que estava exatamente acima de Lúcia), a torre de combate parecia um pequeno mundo luminoso flutuando sozinho na escuridão. As próprias luzes, como acontece sempre que temos de acendê-las a uma hora triste, pareciam lúgubres e estranhas. Lúcia notou também que fazia frio. [...] Súbito, sem se saber de onde, veio um grito não humano. *Ou de alguém em tal extremo de terror que havia perdido a humanidade*. Caspian tentou falar, mas tinha a boca demasiado seca (Lewis, 2017a, p.175-176, grifo nosso).

O grito era de um lorde que tinha ficado preso naquela ilha. Sua aparência de nobreza dera lugar a alguém cujos olhos eram tão abertos que pareciam não ter pálpebras e tinham “uma expressão angustiada de terror” (Lewis, 2017a, p.176). Saber que pesadelos poderiam se tornar realidade abria mil e uma possibilidades para que qualquer coisa se tornasse “pavorosa antes que ela chegasse perto deles” (Lewis, 2017a, p.178). Na cena em questão, ruídos, rastejos de seres não vistos são elementos que amplificam o terror daquela tripulação justamente por serem desconhecidos. Agarrar-se ao mastro não evitava a hipótese da pior imaginação possível: ficar preso em um lugar onde não se consegue imaginar o que poderia acontecer. Pelas palavras de Machen, poderíamos dizer que a experiência é parecida com o medo em Meirion: “um *terror amorfo*, do tipo que homem algum jamais conhece” (Machen, 2000, n.p., grifo nosso). Nas palavras de Lewis, ele é tão “totalmente outro” que faz um tripulante do *Peregrino* chegar a seguinte conclusão: “Há coisas que um homem não pode enfrentar” (Lewis, 2017a, p.178).

---

<sup>124</sup> *That Hideous Strength* (Aquela força medonha) é o terceiro livro da conhecida trilogia cósmica de Lewis. Embora seja de ficção científica espacial, os elementos feéricos da mitopoética estão presentes. O subtítulo desta obra é revelador: “Um moderno conto de fadas para adultos” (Salter, 2022, p.149).

Nesta cena em particular, é perceptível que Lewis emprega técnicas clássicas de terror em uma interessante intersecção com a fantasia mitopeica. Como argumenta Jessica McCort, isto é um fator não tanto incomum se recordarmos que a literatura infantil (particularmente os contos de fadas) frequentemente combinavam elementos de terror e fantasia (McCort *apud* Salter, 2022). Em *Nárnia*, momentos sombrios mostram a linha permeável entre eles, principalmente quando a escuridão pretenatural (discatástrofe) entra em contraste com o sagrado beatífico (eucatástrofe).

Na cena da ilha negra, este contraste é evidente na intervenção eucatástrófica de um pássaro mítico Albatroz, uma representação de Aslam que interveio pela fé e oração de Lúcia. O pássaro sagrado manifesta-se na *Escuridão* através de uma “tênue luz”, que logo se torna “um largo fecho de luz” que ilumina todo o navio “como por um holofote” (Lewis, 2017a, p.179). Embora não tenha alterado a escuridão ao redor, a luz é a passagem pelo qual ele vem para guiar o barco novamente para fora da ilha negra. A surpreendente intervenção eucatástrófica deixa a tripulação com uma admiração beatífica pelo livramento sobrenatural.

Quando ligado especificamente ao aspecto numinoso, Salter explica que o pretenatural em *Nárnia* pode também evocar tanto sentimentos de terror quanto de êxtase. “Lewis afirma que o sagrado pode ser horrível, especialmente em momentos de julgamento, mas também afirma o amor de Deus pela humanidade. Em seus *Dark Faërie Tales*, Deus conforta e horroriza, desafia e nutre” (Salter, 2022, p.161).<sup>125</sup> Em *O terror*, vimos um exemplo claro disto na revolta dos animais como um movimento de julgamento da divindade. Entretanto, o aspecto fantasmagórico do *Numen* também está presente no mundo narniano. Edmundo, “o traidor”, é um exemplo de como o divino pode se manifestar até mesmo em *Holy Terror*. Ao ouvir o nome de Aslam pela primeira vez, em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, o narrador registra seu sentimento: “Para Edmundo, foi uma sensação de *horror e mistério*” (Lewis, 2009, p.71, grifo nosso).

Embora o elemento de terror não seja tão evidente em *O Hobbit*, ele também aparece nas cenas em que os personagens se encontram ou com “criaturas grotescas” ou em momentos discatástróficos. Gollum e a montanha nevoenta é um exemplo de como a intersecção de um lugar com uma criatura “totalmente outra” pode impulsionar a sensação de pavor nos personagens que interagem com estes objetos.

---

<sup>125</sup> O texto em língua estrangeira é: “Lewis affirms that the holy can be horrifying, especially in moments of judgment, but also affirms God’s love for humanity. In his dark fairy tales, God both comforts and horrifies, challenges and nurtures”.

A montanha possui uma escuridão quase que palpável. As trevas são tão densas que o narrador nos faz imaginar qual seria a reação de Bilbo nela: “Imaginem só o pavor dele. Não conseguia ouvir nada, ver nada, nem sentir nada, exceto o chão de pedra” (Tolkien, 2019a, p.94). O medo do desconhecido é tão real que ele teve “*medo dos gobelins ou de coisas escuras meio imaginadas* que pudessem sair das passagens” (Tolkien, 2019a, p.96, grifo nosso). Nesta sombra de um terror amorfo, oriundo de eras passadas, Bilbo, então, se depara com a criatura viscosa que é “tão escuro quanto à escuridão (Tolkien, 2019a, p.97, grifo nosso). O sussurro de Gollum faz o Hobbit “quase pulou[ar] até o teto quando o sibilho chegou a seus ouvidos” (Tolkien, 2019a, p.98, grifo nosso). Ver os olhos pálidos da criatura é aterrorizante porque ele acaba sendo um espelho daquilo que Bilbo poderia vir a se tornar caso fosse dominado pelo anel. O monólogo, a possessividade, a tragédia, o sofrimento e a feiura grotesca da criatura são uma possibilidade assustadora que suscita um terror psicológico ao ver-se em um reflexo intermediado por um monstro que outrora fora normal como ele.

Smaug e os gobelins, como representação simbólica do mal, também são exemplos de criaturas que suscitam o medo nas personagens. Como já mencionamos, o dragão, com sua numinosidade característica, provoca uma solenidade aterradora na comitiva dos anões. A conversa de Bilbo com o dragão está repleta de receio numinoso. Entretanto, é no final da história, quando a batalha dos cinco exércitos está para ser travada, que o cenário épico se transforma em uma atmosfera discatastrofica. Os elementos da natureza misturados com a eminente chegada de um exército de criaturas maléficas modificam o cenário da montanha de Érebor, conferindo-lhe uma atmosfera de completo horror. Na ocasião, Gandalf, em uma voz imprecatória, acaba por revelar que aquela batalha não era uma guerra ordinária, mas sim um confronto de proporções apocalípticas do bem contra o mal. Bilbo narra:

[...] subitamente, uma escuridão veio sobre eles com horrenda velocidade. Uma nuvem negra correu pelo céu. Trovões de inverno, num vento selvagem, rolaram rugindo e ecoaram pela Montanha, e o relâmpago iluminou o pico. E, debaixo do trovão, outro negrume podia ser visto girando adiante; [...] vinha do Norte, como uma vasta nuvem de aves, tão apinhadas que nenhuma luz podia ser vista entre suas asas. ‘Alto’, gritou Gandalf, que apareceu subitamente e se postou sozinho, de braços erguidos, entre os anões [...] ‘Alto’, gritou com voz feito trovão, e seu cajado brilhava como uma fâisca como a do relâmpago. ‘*O terror veio sobre todos vocês! Ai de nós! Veio mais veloz do que eu imaginava. Os gobelins estão caindo sobre vocês*’ [...] ‘Eis que os morcegos voam acima do exército dele (Borg) feito um mar de gafanhotos. Eles montam lobos, e wargs os seguem’. *Assombro e confusão caíram sobre todos eles. Enquanto Gandalf falava, a escuridão crescia* (Tolkien, 2019a, p.300, grifo nosso).

Outro aspecto do diálogo entre os três autores que podemos observar é o compartilhamento, em suas obras, da mesma qualidade de desejo ou anseio impulsionador cuja origem metafísica encontra-se fora do mundo material. Machen chama o anseio de C. S. Lewis de “descontentamento divino” (Machen, 1926, p.188, tradução nossa)<sup>126</sup>, uma força propulsora que, segundo ele, move os personagens com o “desejo de perambular, de "continuar sem parar" à maneira de um cavaleiro errante ou de um herói de conto de fadas” (Machen, 1926, p.189)<sup>127</sup>. Este “impulso divino” (Machen, 1926, p.189)<sup>128</sup> é a matéria prima daquilo que ele denomina como a essência de uma *Fine Literature*: uma literatura capaz de estimular e atizar desejos que culminam no “êxtase”.

O anseio que Ripchip sente pelo país de Aslam parece ser o mesmo sentimento que Machen descreve em *Hieroglyphics* como “descontentamento divino”. Com as palavras de Machen, podemos fielmente traduzir o desejo do personagem como a força motriz que o faz deixar sua “região do conhecido e campos e costas familiares para se aventurar no grande deserto do inexplorado [...] no mar” (Machen, 1926, p.188)<sup>129</sup>. Esse mesmo anseio move Bilbo Bolseiro para fora do condado. Por meio da canção dos anões, ele experimenta o êxtase que Machen também descreve. O Hobbit escapa “da vulgaridade da vida comum, [...] (ao tornar-se) consciente das coisas além [...] de um mundo que transcende tudo da experiência diária” (Machen, 1926, p.188)<sup>130</sup>. Em ambas as personagens, o mesmo desejo impulsionador, que é análogo à Flor Azul, se desenrola no movimento da

[...] eterna *Quest* do desconhecido, *aquele anseio, peculiar ao homem, que o faz estender-se ao infinito*; e ele levanta os olhos, e os força, olhando através do oceano, para certas ilhas lendárias e felizes, para *Avalon* que está além do pôr do sol. E ele vem à vida do mundo desconhecido, de lugares gloriosos, e todos os seus dias ele viaja pelo mundo, espionando-o, indo para frente e sempre, esperando além de cada colina encontrar a cidade santa, vendo sinais, presságios e símbolos aliás, lembrando-o a cada hora de sua cidadania eterna (Machen, 1926, p.81, tradução nossa).<sup>131</sup>

<sup>126</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *divine discontent*”.

<sup>127</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *the desire of wandering, of “going on and on ” in the manner of a knight -errant or a fairy tale hero*”.

<sup>128</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *divine impulse*”.

<sup>129</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *region of the known, the familiar fields or the familiar shores, and adventured out in the great waste of the unexplored, into the forest or upon the sea*”.

<sup>130</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *from the commonness of the common life, which is conscious of things beyond of a world which [...] transcends all daily experience*”.

<sup>131</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *eternal quest of the unknown, that longing, peculiar to man, which*

Como já observamos, em sua própria obra, Machen incorpora esse descontentamento, mas não como uma *Quest Medieval* semelhante a que vimos em *Nárnia* e *O Hobbit*. Sua originalidade reside na transposição desse sentimento para uma *Quest Investigativa*, em que observamos a jornada de um narrador que investiga um *Mysterium* que é supraracional para os padrões da modernidade materialista. Em “O grande retorno” e *O terror*, o “impulso” pode ser observado através do movimento que leva os narradores a investigar os eventos insólitos, levando-os a sair de seu mundo cotidiano e familiar (Londres) para um lugar ermo e desconhecido (País de Gales). Neste sentido em particular, o fazer literário de Machen acaba proporcionando também um Escape tolkiano do tempo e do espaço, pois, a experiência do êxtase quase sempre acontece em florestas ou lugares distantes, para onde o narrador se desloca (espaço). Além disso, a jornada investigativa quase sempre termina na atmosfera numinosa de eventos extraordinários e artefatos antigos. O mito do Graal é um exemplo de como o Escape do tempo está intersseccionada tanto na antiguidade do artefato (tempo cronológico) quanto em seu aspecto de transcendência (eternidade).

Outro aspecto relevante é que os três autores compartilham o desejo de explorar em suas narrativas uma qualidade de (A)legria — com A maiúsculo — que é qualitativamente diferente daquela experimentada pelo prazer material. “O homem é feito um mistério para mistérios e visões”, diz Machen, “para a percepção em sua consciência de uma *bem-aventurança inefável, para uma grande Alegria que transmuta o mundo inteiro, para uma Alegria que sobrepõe todas as alegrias e supera todas as tristezas*” (Machen *apud* Reiter, 2010, p.137, grifo nosso).<sup>132</sup>

Este tipo de (A)legria superlativa mediada pela literatura fantástica é bastante valorizada por eles, sendo uma das mais importantes qualidades de um conto com características feéricas. Podemos observá-la no enlevo beatífico presente em “O grande retorno”. O Graal é o símbolo desta “bem-aventurança inefável que transmuta o mundo inteiro” para os moradores de Llantrisant. Por intermédio deste conto, percebemos que o êxtase de Machen, o *Sehnsucht* de Lewis e a Eucatástrofe de Tolkien são simétricos em um

---

*makes him reach out towards infinity; and he lifts up his eyes, and he strains his eyes, looking across the ocean, for certain fabled, happy islands, for Avalon that is beyond the setting of the sun. And he comes into life from the unknown world, from glorious places, and all his days he journeys through the world, spying about him, going on and ever on, expecting beyond every hill to find the holy city, seeing signs and omens and tokens by the way, reminded every hour of his everlasting citizenship”.*

<sup>132</sup> O texto em língua estrangeira é: “*man is made a mystery for mysteries and visions, for the realization in his consciousness of ineffable bliss, for a great joy that transmutes the whole world, for a joy that surpasses all joys and overcomes all sorrows*”.

ponto: os três autores parecem desejar que suas obras estimulem o anseio fora da “moldura” literária, na expectativa que seus leitores experimentem, por breve momento, aquilo que eles mesmos experimentaram por meio de objetos mediadores. Em todos eles, o desejo e o anseio estimulado e atiçado pela fantasia apontam para uma (A)legria que vem do mundo exterior à história, além do mundo empírico que conhecemos. O conto eucatastrófico, embora seja uma reviravolta na estrutura da narrativa, não existe apenas no enredo da história feérica, nos diz Tolkien. No momento da leitura, uma “fagulha” pode ultrapassar momentaneamente os limites que separam o microcosmo ficcional da realidade, irromper pela moldura e teia da história com uma consolação beatífica (Tolkien, 2020). Desta forma, “Avalon”, “Santo Graal”, “país de Aslam” e as terras élficas tornam-se imagens e emblemas que plasmam e mimetizam essa (A)legria, fazendo-a transitar do mundo das personagens para o mundo do leitor, adornando-o com um contorno mais feérico e consolador.

O último aspecto do diálogo entre Machen, Lewis e Tolkien é a fantasia como poética recuperativa que possibilita o reencantamento do mundo. Em *Hieroglyphics*, Machen acreditava que o homem “primitivo, homérico e medieval”, possuía uma “convicção de que ele era um ser maravilhoso, descendente de uma ancestralidade maravilhosa e cercado por mistérios de todos os tipos, que até os menores detalhes de sua vida participavam do êxtase dominante” (Machen, 1926, p.175-176, tradução nossa)<sup>133</sup>. De maneira holística e interconectada, essa convicção conduzia-o a uma atitude de encantamento em relação ao mundo e a si próprio, de modo que tudo o que fazia era uma experiência solene, fruto de uma atitude que observava a realidade como um sacramento.

Ainda segundo o autor, a infância parece conter uma “emoção artística com notável pureza”, que reproduz, em certa medida, “o homem primitivo antes de ser contaminado, artisticamente, pelos horrores da civilização” (Machen, 1926, p.101, tradução nossa).<sup>134</sup> Entretanto, esta emoção, quando não obliterada pela vida adulta e pelo “desencantamento do mundo”, é o tipo de arrebatamento que costuma “colorir toda a vida” (Machen, 1926, p. 175, tradução nossa).<sup>135</sup> Um sentimento resultante de uma experiência extática que observa o mundo a partir do adorno de que “as coisas são (o que são) porque elas são maravilhosas”

<sup>133</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] conviction that he was a wonderful being, descended of a wonderful ancestry, and surrounded by mysteries of all kinds, that even the smallest details of his life partook of the ruling ecstasy.

<sup>134</sup> O texto em língua estrangeira é: “the artistic emotion in remarkable purity, that [...] reproduce, in a measure, the primitive man before he was defiled, artistically, by the horrors of civilization”.

<sup>135</sup> O texto em língua estrangeira é: “it colours the whole of life”.

(Machen, 1926, p. 176, tradução nossa).<sup>136</sup> Ainda que este processo seja difícil de manter ao longo dos anos, é nesta atmosfera de arrebatamento que Machen acreditava que “os poetas devem viver e em que a poesia deve ser produzida” (Machen, 1926, p. 176).<sup>137</sup> Em seu ponto de vista, a literatura teria a finalidade de reproduzir um retorno (ou, talvez, uma recuperação, utilizando uma linguagem tolkiana) a partir de uma reminiscência de que “o êxtase do artista é apenas uma lembrança, um resquício da visão infantil (que) *olha o mundo através de ‘janelas mágicas’*” (Machen, 1926, p. 101, tradução nossa, grifo nosso).<sup>138</sup> O mundo ficcional do poeta pode, enfim, nos lembrar de que o mundo real pode ser muito mais esperançoso do que ele aparenta ser.<sup>139</sup>

Este princípio corrobora, em parte, a visão que Lewis tinha sobre uma das principais funções da fantasia. Seu valor recuperativo é que ela “leva todas as coisas que conhecemos e restaura nelas o rico significado que foi escondido pelo ‘véu da familiaridade’” (Lewis, 2018b, p.156-157, grifo nosso). Ele admite que essas histórias podem funcionar como uma metáfora provocativa para uma percepção renovada sobre o mundo justamente por não descrever a realidade como ela se apresenta. A metáfora é um recurso linguístico imagético que nos faz perceber com mais clareza variadas experiências por meio de imagens daquilo que elas não são. Na fantasia, ela funciona como um poder de linguagem que compara a realidade com aquilo que ela não é para revelar com maior profundidade aquilo que ela é. Comentando sobre esta perspectiva de Lewis, Piper explica que, ainda que isto seja paradoxal,

a comparação de algum aspecto da realidade, com algo que ela não é, pode revelar mais sobre o que ela é. [...] Lewis encontrou a chave para a realidade do mundo ao

---

<sup>136</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *things are because they are wonderful*”.

<sup>137</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *the atmosphere in which poets ought to live, and in which poetry should be produced*”.

<sup>138</sup> O texto em língua estrangeira é: “*The ecstasy of the artist is but a recollection, a remnant from the childish vision, and the child undoubtedly looks at the world through ‘magic casements’*”.

<sup>139</sup> A expressão “homem primitivo, homérico e medieval” em Machen denota um aspecto temporal comparativo ao “homem moderno”, sem qualquer conotação negativa. Sua intenção parece expressar a maneira sacra que este tipo de “homem” vivia antes da modernidade materialista. É bem provável que Lewis e Tolkien não concordassem com a visão rousseauiana quanto à pureza artística deste homem a ponto da civilização por si só corrompê-la ao removê-lo de seu “estado de natureza”. Mesmo assim, os três reconheceram que a modernidade, com sua visão secularizada divorciada da cosmovisão sobrenaturalista, rompeu significativamente com o passado no que concerne ao “achatamento” e “imantização” da esfera metafísica para a esfera material. Lewis, em *Peso de Glória* (2017), lamentou em como o sistema educacional de sua época já suprimia a experiência de *Sehnsucht* em troca de uma perspectiva mais concreta e “realista”. Em *A Abolição do Homem* (2017), ele alertou sobre as implicações de tamanho rompimento da educação moderna com relação a culturas mais antigas que acreditavam na lei natural como norma geral impressa na consciência humana: a abolição da natureza humana e um mundo semânticamente esvaziado de valores, sentido e propósito.

ser levado para fora deste mundo, para algo que não era o mundo, ou seja, Deus. Ele descobriu que o mundo é mais honesto e mais verdadeiro quando aponta para além de si mesmo. Ele raciocinava assim: se a chave para o sentido mais profundo do mundo está fora dele, então o mundo provavelmente será mais iluminado com mais profundidade, não só pela descrição do que é, mas pela comparação com o que não é (Piper, 2017, p.37).

De maneira semelhante, Tolkien também compreende que a poética fantástica possui uma potencialidade colaboradora para o reencantamento da realidade. Como já discutimos no capítulo anterior, o conceito de recuperação traduz esta potencialidade quando nos diz que a fantasia pode singularizar experiências a partir da desfamiliarização de imagens por coisas que são impossíveis de acontecer no mundo real. Esta desfamiliarização por dessemelhança provoca um estranhamento que apreende nossa atenção ao singularizar experiências ou objetos do mundo real que já nos chamaram atenção pela novidade. O efeito disso é que a experiência na peça literária acaba por nos tirar do automatismo, fazendo-nos atentar novamente para o mundo real com uma atenção renovada.

Esse caráter recuperativo é evidenciado tanto nas perspectivas teóricas quanto nas narrativas de Tolkien, Lewis e Machen. Todos eles ecoam a mesma tradição romântica expressa por Percy Shelley (1792-1822), em *A Defense of Poetry*<sup>140</sup>. Como “expressão da imaginação”, estes autores comungam que poéticas fantásticas podem reencantar o mundo empírico exatamente como exemplifica o trecho abaixo:

a poesia (e a linguagem poética) levanta o véu da beleza oculta do mundo; faz com que objetos familiares sejam como se não fossem familiares [...] exalta a beleza do que há de mais belo e acrescenta beleza ao que há de mais disforme; casa exultação e horror, tristeza e prazer, eternidade e mudança [...] *Reproduz o universo comum do qual somos porções e percipientes, e elimina da nossa visão interior a película de familiaridade que nos obscurece a maravilha do nosso ser.* Obriga-nos a sentir o que percebemos e a imaginar o que sabemos. *Cria novamente o universo, depois de ter sido aniquilado em nossas mentes pela recorrência de impressões embotadas pela reiteração* (Shelley, 1840, tradução nossa, grifo nosso).<sup>141</sup>

<sup>140</sup> Percy Byshee Shelley foi um dramaturgo, escritor britânico e poeta romântico. Sua obra *The Defense of Poetry* (1840) segue a mesma linha argumentativa dos autores estudados nesta dissertação. No ensaio, ele contrasta a potência da razão e da imaginação, ao definir o primeiro como pensamento lógico e o segundo como percepção. Desenvolve também o conceito mais amplo de poeta, não somente como aqueles que criam versos, mas também como aqueles subcriadores em prosa que, pelo poder da linguagem, removem a “película” da familiaridade ao levantar “o véu da beleza oculta do mundo”. Segundo Shelley, eles desempenham uma função única no cosmo: “Os poetas são os legisladores não reconhecidos do mundo” (Shelley, 1840).

<sup>141</sup> O texto em língua estrangeira é: “*Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects be as if they were not familiar [...] it exalts the beauty of that which is most beautiful, and it adds beauty to that which is most deformed; it marries exultation and horror, grief and pleasure, eternity and change [...] It reproduces the common universe of which we are portions and percipients, and it purges from our inward sight the film of familiarity which obscures from us the wonder of our being. It compels us to feel*

O mito do Graal em “O grande retorno” é um grande exemplo de como esta qualidade recuperativa é colocada em prática na literatura de Machen. Podemos observá-la na experiência das personagens quando o mundo cotidiano (natural) e a manifestação do sagrado (supranatural) são colocados em justaposição na cidade de Llantrisant (Reiter, 2010). Ainda que crie uma tensão entre elementos contrastantes, ao mesmo tempo em que mostra a estranheza dos eventos extraordinários, a justaposição acaba por fazer uma intersecção do sagrado com o cotidiano. Por meio dela, Machen estabelece uma associação inusitada, transmitindo assim uma mensagem impactante ao explorar a tensão entre duas realidades distintas. Isto gera um efeito estético para os moradores de Llantrisant (e talvez para os leitotes). Eles passam a observar o mundo empírico como o sagrado cotidiano.

Podemos perceber o reencantamento na própria vivência do narrador. A atmosfera do mito faz com que ele observe novamente o pôr do sol e o cair da tarde como uma grande dádiva. Diz ele:

*[...] se há paraíso na carne e na bebida (o fantástico) tanto mais há de paraíso no aroma das folhas verdes à noite e na vista do mar e na vermelhidão do céu (o mundo empírico); e veio a mim certa visão de um mundo real sobre nós o tempo todo, de uma linguagem que era apenas secreta porque não tínhamos nos dado ao trabalho de escutá-la e discerni-la (Machen, 2019, p.14, grifo nosso).*

Outro exemplo marcante é a experiência sensorial desfrutada pelos pescadores que viram a extraordinária luz vermelha no céu noturno enquanto navegavam. Ao testemunharem o evento, eles obtiveram uma significativa exaltação dos sentidos que transformaram suas percepções do cotidiano. Ao agarrar o mastro do navio, um dos pescadores não conseguia descrever com palavras a sensação provocada pelo contato de uma simples madeira. “Eu não sabia que tocar em algo como um mastro”, diz ele, “poderia ser melhor do que uma bebida quando se está com sede, ou que um travesseiro macio quando você está com sono” (Machen, 2019, p.29). O “impacto normal do mundo externo havia se tornado para eles uma fonte de prazer” (Machen, 2019, p.29) e a convicção de que tudo à volta deles era maravilhoso preenchia os menores detalhes da vida dos pescadores com o êxtase. O grande retorno do *Graal* é a transição do (des)encantamento para o (re)encantamento. O narrador registra perplexamente:

Seus nervos estavam no limite, mas um limite para receber impressões sensuais requintadas. O toque do mastro áspero, por exemplo; esse foi um prazer muito maior

---

*that which we perceive, and to imagine that which we know. It creates anew the universe, after it has been annihilated in our minds by the recurrence of impressions blunted by reiteration”.*

do que o prazer da seda fina em algumas peles voluptuosas; eles beberam água e pareciam como se fossem gourmets sofisticados que provavam um vinho maravilhoso; os rangidos e os zumbidos de seus barcos a baixa velocidade eram tão prazerosos quanto o ritmo e a música de uma fuga de Bach para um desconhecedor de música. E então, entre eles; aqueles marinheiros tinham suas brigas, disputas, desacordos e inveja como o resto de nós; mas todas as diferenças haviam acabado entre eles, desde o momento em que viram a luz rosada; antigos inimigos apertaram as mãos com entusiasmo e deram risadas quando confessaram um ao outro o quão tolos eles haviam sido. — Eu não posso dizer exatamente como isso aconteceu, ou o que tem acontecido — disse um. — *Mas quando você tem o mundo todo com todo o seu esplendor, como é possível lutar por cinco pences?* (Machen, 2019, p.29-30, grifo nosso).

O terceiro exemplo de reencantamento acontece na manifestação do sagrado na missa do *Graal*. Assim como nos marinheiros, a congregação da igreja em Llantrisant, ao experimentar o enlevo beatífico ou “*bien être* elevado ao mais alto poder” (Machen, 2019, p.32), experimenta paralelamente o mundo material com novos contornos extraordinários. Por estar em justaposição com o objeto numinoso, o mundo torna-se transmutado e resplandecente diante de seus olhos, uma realidade completamente diferente daquela que percebiam antes como mostra o trecho a seguir:

Velhos homens se sentiam jovens novamente, olhos que de repente perderam a visão agora viam claramente, e *viam um mundo que era como o Paraíso, o mesmo mundo, é verdade, mas um mundo retificado e resplandecente*, como se uma chama interior brilhasse em todas as coisas, e por trás de todas as coisas (Machen, 2019, p.32, grifo nosso).

O Graal é a eucatástrofe de Llantrisant. Devemos lembrar que o escape eucatastrófico possui um princípio de consolação que se desdobra na alegria superlativa do final feliz. No conto de Machen, este princípio consolatório se estabelece até mesmo após as intervenções sobrenaturais. Na esfera animal, cão e raposa brincavam juntos, como se a inimizade predatória houvesse sido extinta entre eles. Na esfera econômica, o “esplendor (d) o milho cresceu muito, a grama engrossou, e a fruta se multiplicou nas árvores de uma maneira muito incrível” (Machen, 2019, p.40). Na esfera do descanso sabático, “[...] nunca mais houve um homem cansado ou desesperado em Llantrisant, nem em toda a região fronteira” (Machen, 2019, p.42). E na esfera relacional, antigos inimigos reconciliavam-se nas ruas e nos mercados (Machen, 2019). Durante os nove dias de temporada do Graal, e mesmo depois deles, caminhar por Llantrisant era como que adentrar um mundo feérico entrelaçado pelas intervenções momentâneas do fantástico. Nas palavras do narrador, era como que “(andar) pelas milagrosas ruas de Sião” (Machen, 2019, p.42) onde a irrupção do mito tornou o mundo cotidiano daquelas pessoas um pouco mais fantástico.

Embora não haja o valor eucatastrófico em *O terror*, a qualidade de reencantamento também está presente de forma sutil nesta novela. Mesmo que pareça contraditório, não precisamos apressadamente pressupor que terror e reencantamento estão desconectados porque estão necessariamente em polos opostos. Devemos recordar que o princípio de *Holy Terror* trabalhado por Machen não possui a mesma fundamentação niilista construída pela poética de *Cosmic Horror*, de Lovecraft. Na obra do autor galês, medo, terror e fantasia extraem sua fonte não do caos do cosmos (Duran, 2014), mas sim da esperança de que o mundo possui um sentido extrínseco a ele.

Pressupostos e implicações teológicas estão imbuídos na forma como Machen, Lewis e Tolkien constroem suas narrativas ao mesmo tempo em que não se rendem ao *zeitgeist* do século de “desencantamento do mundo”. A fantasia de Machen em *O terror* se enquadra no princípio mitopoético, porque, nela, percebemos vestígios e princípios transcendentais que apontam para uma estrutura mais profunda da realidade (Macgrath, 2013). Estes vestígios são evidentes no desfecho da narrativa, quando ele traz o ser humano para o cerne de sua fantasia, sugerindo simbolicamente que o materialismo naturalista e forças cósmicas fortuitas não são a causa última de estruturação do universo.

Como vimos na teoria final do narrador, o sentido último da revolta dos animais está conectado ao abandono do ser humano de sua essência espiritual, que é a priori do mundo material. Machen não atribui qualquer valor positivo a esse abandono. Pelo contrário, o terror experimentado na história está conectado a esse *motif*. Quando o homem abre mão de ser Orfeu para tornar-se Calibã, dando lugar para os animais assumirem o trono com revolta, Machen, sutilmente e sugestivamente, critica o materialismo ao mergulhar o ser humano no mito como um agente espiritual que deveria governar e transcender sobre seus instintos meramente animais. Ele acena com a possibilidade de reencantamento, porque ele singulariza o agente humano a partir de duas hipóteses em conflito (Orfeu ou Calibã), recolocando a espiritualidade como um fator positivo e fundamental no período em que esse pressuposto metafísico estava sendo questionado.

Devemos lembrar que, na época em que Machen produziu sua obra, o mito do progresso acelerava o desencantamento do cosmo, porque seus efeitos secularistas comprimiam, por imanentização, a esfera metafísica dando lugar à esfera material. Por implicação, se nesse processo o mundo era compreendido apenas no plano horizontal (material) sem o plano vertical (espiritual), compreende-se também que o ser humano seria igualmente reduzido a um ser desencantado, sem sentido e propósito último. No final do século XX, o cientista Stephen Hopkins defendeu a perspectiva de Calibã quando afirmou

“que a raça humana não passa(va) de uma escória química em um planeta mediano” (Hawkins *apud* Tallis, 2012)<sup>142</sup>. Antes dele, o historiador Carl L. Becker corroborou essa cosmovisão quando disse que, de um ponto meramente científico, o ser humano nada mais é do que um “acaso depositado na superfície da terra, atirado com descuido entre duas eras do gelo pelas mesmas forças que enferrujam o ferro e amadurecem o milho” (Becker, 1932, p.14, tradução nossa).<sup>143</sup>

A poética de Machen confronta este paradigma ao colocar como pano de fundo a revolta da natureza quando o ser humano decidiu abrir mão de sua lira mitológica de Orfeu. Por um lado, ela é aterradora porque a escolha consequencial de Calibã foi vista com muito mais clareza na Primeira Guerra. Se não há diferença qualitativa e valorativa entre homens e animais, ditadores podem realizar experimentos sociais macabros e os seres humanos podem se aniquilar com a justificativa de que é moralmente justificável. Por outro lado, ela também é esperançosa porque a revolta da natureza é um tipo de julgamento temperado por misericórdia. O fim abrupto dos ataques acaba sendo reencantador porque ele advoga da hipótese de um *Telos* que transcende o cientificismo do século XX. Terry Eagleton compreende que essa é a grande diferença entre ciência (cientificismo) e teologia. Em *Reason, Faith and Revolution*, ele diz que esta diferença depende de vermos “o mundo como uma dádiva ou não” (Eagleton, 2009, p.37)<sup>144</sup>. Comentando sobre o livro de Eagleton, Keller argumenta que ele percebeu a influência que estas duas perspectivas têm na maneira como enxergamos o mundo e seus habitantes. Faz “uma grande diferença em nossas vidas”, diz Keller, “se enxergamos os seres humanos como seres acidentais em vez de uma criação *sagrada* e uma *dádiva* de Deus” (Keller, 2013, p.168-169).

Em *O terror*, a vida humana é apresentada como uma essência “sagrada” oriunda da “*Imago Dei*”<sup>145</sup>. A novela sugere nas entrelinhas que não há perspectiva última em um mundo

<sup>142</sup> “O texto em língua estrangeira é: “*The human race is just a chemical scum on a moderate-sized planet*”.

<sup>143</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] *chance deposit on the surface of the world, carelessly thrown up between two ice ages by the same forces that rust iron and ripen corn*”.

<sup>144</sup> O texto em língua estrangeira é: “*The difference between science and theology, as I understand it, is one over whether you see the world as a gift or not*”.

<sup>145</sup> “*Imago Dei*” é uma expressão em latim conhecida na teologia por “Imagem de Deus”. O significado desta expressão vem das Escrituras hebraicas que afirmam que homem e mulher foram criados à imagem e semelhança divina. Este termo implica que o valor humano é extrínseco a ele próprio e ao mundo porque seu “fôlego de vida” advém da divindade e não da matéria, tornando-o uma “*Nefesh Hayah*” (alma vivente). O vocábulo “Nefesh” significa literalmente “garganta”. Na cultura hebraica, quando o hebreu sentia fome, ele colocava a mão em sua “Nefesh” para expressar necessidade por comida. Metaforicamente, a expressão “*Nefesh Hayah*” devota que o ser humano é fome, ou seja, é alguém que possui uma “fome” existencial cuja saciedade só poderia ser preenchida pelo Criador. Considerando esta perspectiva quanto à origem humana,

acidental, visto que, ao preceder a essência, a existência se torna uma ilusão mórbida de um universo sem significado. Entretanto, ao criticar o abandono da lira de Orfeu pelo instinto materialista de Calibã, a obra problematiza simbolicamente o secularismo, sugerindo assim uma reflexão inquietante que admite uma visão reencantada do mundo e de seu agente humano.

---

podemos dizer que o simbolismo de “Orfeu” é “reencantador” porque ele simboliza o homem como alguém que é um ser mitológico e não apenas material.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de mitopoética de J. R. R. Tolkien traduz-se como um fazer literário em que a estrutura do mundo ficcional é singularizada através da linguagem fantástica. A metáfora do artífice foi utilizada para designar o autor como o (sub)criador que constrói um mundo secundário através de palavras, o instrumento necessário para que ele dê forma e fôlego de vida a seres e circunstâncias extraordinárias. Ele constrói esse microcosmo estabelecendo suas leis próprias, sem, necessariamente, ter que mimetizar o mundo natural, mas sabe que necessita das condições materiais da realidade para provocar a desfamiliarização por dessemelhança ao formular um mundo derivativo através da estética da fantasia.

As narrativas de Tolkien e Lewis estão incontestavelmente vinculadas ao conceito de *mythopoeia*, e, nesta dissertação, buscamos analisar o diálogo desses dois autores com Arthur Machen, tomando como ponto de partida o viés da qualidade mitopeica como percepção simbólica da realidade, da crítica ao reducionismo materialista e da experiência extática de reencantamento do mundo nos universos ficcionais das obras selecionadas: o conto “O grande retorno” e a novela *O terror*, de Arthur Machen, *O Hobbit*, de J. R. R. Tolkien, e *As crônicas de Nárnia: A viagem do Peregrino da Alvorada*, de C. S. Lewis.

A fim de atingir o objetivo proposto, dividimos a dissertação em três capítulos. No primeiro, buscamos abordar o conceito da mitopoética em face das mudanças sistêmicas que ocorreram no século XX. Apresentamos a perspectiva do “mito do progresso”, de Joseph Loconte, como uma narrativa que congregava a cultura ocidental em uma confiança exacerbada em um progresso arrebatador e linear impulsionado pelas novas descobertas tecnológicas na virada daquele século. Essas transformações conduziram a sociedade a uma rápida secularização, e imanentização metafísica, acelerando o processo que Max Weber denominou de “desencantamento do mundo”, ou seja, a desmagificação do cosmo e a perda de encanto e fascínio diante de um mundo mecanizado e cientificamente explorado. A consequência dessa imanentização foi o abalo não somente da religião institucionalizada, mas também da crítica literária, que marginalizou a fantasia imaginativa em prol de obras ficcionais que buscavam representar fielmente a realidade.

Tendo em vista a necessidade de situar os três autores nesse cenário de profunda transformação, ainda nessa primeira parte, oferecemos uma visão panorâmica da infância e vida de Tolkien, Lewis e Machen, respectivamente. Em nossa abordagem da biografia de

Tolkien, demonstramos que a linguagem e a imaginação foram pontos nevrálgicos para o construto literário do autor, assim como a natureza, o seu lugar de infância e a literatura fantástica. No caso de Lewis, afirmamos que a experiência de *Sehnsucht* foi significativa para o seu fazer ficcional, um desejo dialético suscitado por objetos mediadores como o mundo natural e a fantasia. Enfatizamos também o princípio de “ver a partir de”, em que a literatura assume um papel importante no processo de olhar à realidade com uma percepção mais romântica. De igual modo, apresentamos o impacto que os mitos tiveram sobre a imaginação desses dois autores para que percebessem o mundo à volta com um olhar reencantador. Ressaltamos também a importância da amizade literária entre eles, e a maneira como, da infância para a vida adulta, Tolkien e Lewis desenvolveram seus interesses literários no *ethos* acadêmico, contribuindo para a ressurgência da fantasia nos anos posteriores, por intermédio de conversas, ensaios e poemas que evidenciavam a relevância da *Mythopoeia*.

De maneira semelhante, mostramos como o mundo natural e os livros foram essenciais para a carreira literária de Machen e para o desabrochar de sua imaginação. Apresentamos o percurso do autor, de jornalista a escritor, bem como as características das duas fases da sua obra. Por compreendermos que a literatura produzida por Machen na segunda década do século XX se aproxima mais dos princípios mitopoéticos de Tolkien e Lewis, destacamos as narrativas publicadas no *Evening News*, pois evidenciam com maior clareza a qualidade reencantadora do fantástico.

No segundo capítulo, abordamos de forma mais específica o conceito da mitopoética, focalizando os diálogos teóricos e não teóricos de Tolkien e Lewis. Estabelecemos *a priori* que os mitos, na perspectiva técnica de Tolkien, são uma narrativa fundante que apresentam simbolicamente fragmentos e princípios metafísicos em conjunção com experiências humanas ordinárias. A singularidade da mitopoética está em não copiar literalmente o mundo primário ao trazer para o microcosmo secundário elementos e criaturas que não seguem o fluxo da natureza.

A fim de explorar o conceito, apresentamos a proposta de (sub)criação tolkiana e demonstramos que a poética do autor possui pressupostos teológicos ao afirmar que o (sub)criador mimetiza o ato divino de forma derivativa no enriquecimento do mundo através de sua arte criativa. Em conexão com esse aspecto, afirmamos que a mitopoética é uma arte feérica, ou seja, uma narrativa do “reino encantado” onde se encontram conjugados seres e eventos extraordinários com experiências e objetos que existem em nossa realidade. Esclarecemos, também, que um dos princípios narrativos de feéria envolve personagens que participam de demandas típicas de uma *Quest Medieval*.

A fantasia é um gênero literário que permite a criação de novas formas por materiais derivativos. Ao (sub)criar um dragão que despeja fogo, o (sub)criador precisa que existam répteis e fogo como elementos primários na realidade. Pelo fantástico, ele unifica estes elementos em uma nova forma, criando personagens por dessemelhança em uma história que tanto autor quanto leitor compartilham de um deleite ao experienciar vivências que foram singularizados pela estética mitopeica.

A fantasia subcriativa de Tolkien e Lewis está estabelecida em uma tradição literária que dialoga historicamente com Sidney, MacDonald e Coleridge no sentido de que a (mito)poesia é o ato de fazer ou criar um mundo com novas formas e criaturas imaginárias.

Quanto ao valor estético, demonstramos que a mitopoética Tolkiânica dialoga com a literatura de Lewis principalmente na relação do mundo secundário (ficção) com o mundo primário do leitor. A recuperação é a primeira particularidade desta relação, ao conferir ao mundo o reencanto, o tom de novidade outrora perdido pela familiaridade que o leitor vai adquirindo com as coisas que vê, ouve e sente. A mitopoética, ao provocar a desfamiliarização por dessemelhança de objetos e experiências empíricas, possibilita o efeito de reencantamento sobre o imaginário do leitor na sua relação com o mundo.

Elemento essencial para o reencantamento, o Escape mitopoético é o processo de fuga do mundo primário para o mundo secundário. Ele é uma fuga positiva e temporária de um mundo pressurizado pela tecnologia e por modificações ambientais, que potencializa a estimulação de desejos como o deslocamento no tempo e no espaço. O Escape mitopoético possibilita igualmente a reflexão sobre a morte por possuir uma consolação eucatóstrófica que advoga a hipótese de que haja uma realidade sobrenatural para além das fronteiras do mundo empírico. Demonstramos que temas como imortalidade, divindade e poderes místicos exemplificam um aspecto consolatório e beatífico nas narrativas mitopeicas, principalmente quando a história se modifica através de uma grande eucatóstrofe.

Ao identificar esses princípios feéricos na análise literária de *As crônicas de Nárnia* e *O Hobbit*, verificamos que, na primeira obra, as características mitopeicas surgem através das próprias personagens e eventos que ocorrem naquele microcosmo. Seres, animais falantes e a atmosfera mitológica permeiam e dão o tom da narrativa. Ainda que o acesso ao mundo secundário se dê pelo portal do quadro, a fantasia de Nárnia estabelece-se de maneira híbrida, pois é tanto uma fantasia de portal quanto uma fantasia imersiva. O sentimento de *Sehnsucht*, essencial à narrativa de Lewis, se concretiza em um anseio metafísico que conduz o personagem Ripchip ao país de Aslam. A narrativa segue o parâmetro feérico de uma *Quest Medieval* que se desdobra na demanda de Caspian e da tripulação do *Peregrino da Alvorada*.

Aslam é a figura mais proeminente do mito em Nárnia. Por intermédio de sua intervenção na história, percebemos os aspectos mais consolatórios do Escape eucatóstrofico e beatífico na narrativa. O reencantamento acontece quando os personagens retornam da aventura, podendo implicar também no reencantamento de mundo do leitor quando ele compartilha da “aura” de um mundo mitopoético repleto de experiências e objetos da realidade empírica que foram ressignificados.

Em *O Hobbit*, o microcosmo de Bilbo Bolseiro é construído através de realismo de representação ainda que não haja realismo de conteúdo. A opção por um narrador autodiegético, o *hobbit*, confere à narrativa um caráter memorialista que encontra similitude no mundo primário. Além disso, este tipo de estratégia, apresenta aos leitores as características singulares do mundo feérico e a cultura específica dos *hobbits*.

Demonstramos ainda, que a *Quest Medieval* também está presente na narrativa de Tolkien, pois o romance se encaixa fielmente nas particularidades da jornada do herói, de Joseph Campbell. O heroísmo de Bilbo é construído pela jornada de aprendizagem e maturação da personagem, que, assim, como outros eventos presentes na narrativa, é conduzida da discatóstroe à eucatóstroe pela ação secreta de uma divindade desconhecida. A jornada cíclica de Bilbo e seu retorno ao lar são um exemplo do reencantamento na narrativa, pois, ele passa a enxergar seu mundo com um novo olhar.

No terceiro, e último capítulo da dissertação, expusemos a proposta teórica de Arthur Machen por meio da poética do sagrado. A criação de mundos imaginários na obra de Machen é realizada segundo as perspectivas do *Holy Terror*, ou seja, de um terror sacro, e do que denominamos *Holy Awe*, uma forma de construção simbólica que narra um reencantamento beatífico resultante de realidades metafísicas que se manifestam no cotidiano das personagens em justaposição com o mundo material. A experiência numinosa— a percepção da divindade que acompanha o mistério do sagrado como algo insondável— é uma característica fundamental na poética do sagrado de Machen, que suscita uma resposta ambivalente de fascínio e medo, denominada de *Mysterium Tremendum et Fascinans*, que analisamos no conto “O grande retorno”, em que se concretiza como *Holy Awe*, e na novela *O terror*, em que se manifesta como *Holy Terror*.

Por fim, argumentamos que é possível identificar um diálogo teórico e literário entre Machen, Tolkien e Machen a partir do conceito de qualidade mitopeica desenvolvido por Lewis. Os princípios feéricos não são exclusivos de mundos fantásticos imersivos (Tolkien e Lewis), mas podem também ocorrer em mundos fantásticos intrusivos (Machen), onde o insólito irrompe tendo como pano de fundo o mundo primário.

O primeiro aspecto do diálogo mitopoético entre os três autores é a presença do numinoso. Em uma moldura de poética medieval, Lewis o introduz em *Nárnia*, principalmente por meio do Leão Aslam, que, quando se manifesta, provoca sentimentos de medo e fascínio nas personagens. Em *O Hobbit*, Tolkien se vale do aspecto numinoso ao preencher o mundo feérico com uma extraordinária e misteriosa atmosfera providencial divina que decorre em conjunção com as ações humanas. Em “O grande retorno”, a experiência transcorre pelo mito do Graal ao trazer receio e admiração beatífica aos moradores da cidade de Llantrisant, enquanto em *O terror*, ela se evidencia tanto pela extraordinária revolta dos animais quanto pela associação humana com o mito de Orfeu.

Outro aspecto é a representação do mito por meio de imagens e símbolos que funcionam como objetos mediadores. Assim como Tolkien e Lewis, explicitamos que Machen também compreende a literatura fantástica como uma percepção simbólica que corporifica realidades abstratas a partir de suas imagens. O Graal, o leão Aslam e a “mão” providencial são exemplos de representações do fantástico que, ainda que manifestos em estruturas literárias distintas, são apresentados pela linguagem simbólica.

Um outro ponto de contato é o terror como elemento fantástico de uma narrativa preternatural (sobrenatural) em que são evidentes as conexões com o sagrado. Em *O terror*, salientamos que esta poética é evidenciada principalmente pelo aspecto fantasmagórico do numinoso. Quanto a Tolkien e Lewis, embora suas narrativas não sejam completamente uma *Dark Faërie Tale*, os elementos de horror insurgentes transformam o teor das narrativas em determinadas cenas. Em *Nárnia*, por exemplo, o *Peregrino da Alvorada* torna-se semelhante a um navio fantasma em um cenário permeado de terror ao desconhecido. Em *o Hobbit*, Gollum, Smaug e o exército de Gobelins são exemplos de como o tenebroso aparece nas cenas em que as personagens se encontram com criaturas grotescas ou em momentos discatástróficos.

A qualidade de desejo ou anseio que impulsiona a jornada das personagens também é um ponto em comum na literatura fantástica dos três autores. O *Senhsucht*, de Lewis, e o “descontentamento divino”, de Machen, são similares ao representar um anseio que move Ripchip, Bilbo, e os narradores de Llantrisant e Meirion, para explorar e se aventurar no desconhecido. A originalidade de Machen está em incorporar este anseio na *Quest investigativa* pelo qual observamos o escape tolkiano do tempo e do espaço a partir de narradores que são impulsionados a investigar os eventos insólitos, levando-os a sair de seu mundo cotidiano e familiar para um lugar ermo e não conhecido.

Os três autores compartilham também o desejo de explorar, em suas narrativas, uma qualidade de (A)legria metafísica que vem do mundo exterior à história. Na obra de Machen, o Graal é o símbolo dessa beatitude, que pode ser comparada ao *Sehnsucht*, de Lewis, e à alegria eucatóstrófica de Tolkien. Em nosso ponto de vista, os três autores parecem desejar que suas obras estimulem este mesmo anseio além do universo ficcional, na recepção das narrativas. Símbolos como o Santo Graal, o país de Aslam e as terras élficas são imagens e emblemas que plasmam e mimetizam essa (A)legria, fazendo-a transitar do mundo das personagens para o mundo do leitor, adornando-o com um contorno mais feérico e consolador.

Por fim, o aspecto recuperativo de reencantamento do mundo também é um aspecto do possível diálogo entre as narrativas analisadas. O grande escape da fantasia é propiciar reflexões que transcendem o mundo primário ao introduzir questões que são universais, ainda que disfarçadas pelo insólito, como a indagação sobre a existência de algo ou alguém além do horizonte do mundo empírico.

Se Lewis e Tolkien levam o leitor do século XX ao contato com o mito e o contexto medieval em seus mundos imersivos, de maneira inversa, Machen os traz intrusivamente para o mundo do leitor. Com a pesquisa realizada, comprovamos que a ficção fantástica de Machen dialoga com os princípios mitopoéticos dos *Inklings* ao nos convidar ao reencantamento do mundo por meio da imaginação literária.

Pertencentes a uma rica tradição que permaneceu viva e estável diante das transformações intelectuais, literárias e espirituais de um século em que todas as bases da metafísica foram questionadas, as obras desses três autores contêm uma crítica ao reducionismo materialista do mundo e mantêm sua relevância para a continuidade dos estudos mitopoéticos contemporâneos.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, cultura, 1973. (Coleção “Os pensadores”, Volume IV: Aristóteles).

BARFIELD, Owen. *History in English Words*. The Project Gutenberg, [1926] 2023. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/71332/71332-h/71332-h.htm>. Acesso em: 10 ago. 2023.

BECKER, Carl Lotus. *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers*. USA: Yale University Press, 1932. Disponível em: <https://archive.org/details/heavenlycityofei0000unse/page/n7/mode/2up?view=theater>. Acesso em: 28 maio 2024.

BOYESEN, Hjalmar H. Novalis and the Blue Flower: The Romantic School in Germany. *The Atlantic*, 1875. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1875/12/novalis-and-the-blue-flower-the-romantic-school-in-germany/630642/>. Acesso em: 24 jun. 2023.

BROWN, Devin. *The Christian World of the Hobbit*. Nashville: Abingdon Press, 2012.

CAMARA, Anthony Christopher. *Dark Matter: British Weird Fiction and the Substance of Horror, 1880-1927*. Los Angeles: University of California, 2013.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 6.ed. Trad. Adail U. Sobral. São Paulo: Cultrix, 2000.

CANCIAN, Renato. Augusto Comte revisitado: positivismo, teoria sociológica e intervenção social. *Revista Sem Aspas*. Araraquara, v. 10, p. 1-16, 2021. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/semaspas/article/view/15744>. Acesso em: 28 mar. 2023.

CARDOSO, Mateus R. O desencantamento do mundo segundo Max Weber. *Revista EDUC*. Duque de Caxias, v.1, n.2, p. 106-119. [https://uniesp.edu.br/sites/\\_biblioteca/revistas/20170608150055.pdf](https://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170608150055.pdf)> Acesso em: 28 mar. 2023.

CARPENTER, Humphrey. *J. R. R. Tolkien: uma biografia*. Tradução: Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2018.

CHLOVSKI, Victor. *A arte como procedimento*. 1917. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5700412/mod\\_resource/content/1/A%20arte%20como%20procedimento.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5700412/mod_resource/content/1/A%20arte%20como%20procedimento.pdf). Acesso em: 11 jun. 2023.

COLERIDGE, Samuel T. *Biographia Literária. Capítulo XIV*. Tradução: Adriano Scandolara, 2013. Disponível em: <https://escamandro.com/2013/10/17/a-biographia-literaria-de-coleridge/>. Acesso em: 23 de ago. 2023.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: ED. UFMG, 1999.

CONFUCIO. *Analectos*. Tradução do inglês de Caroline Chang; tradução do chinês, introdução e notas, [glossário de nomes e apêndices sobre a vida de Confúcio e de seus discípulos] de D. C. Lau. L&PM: Porto Alegre, 2012.

CORNELLI, Gabriele. Aquele que ama o mito é, de alguma forma, filósofo: Algumas considerações sobre a necessidade do mito para a filosofia. *Phoênix*, v. 9, n. 1, p. 110-127, 2003. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/36337/20027>. Acesso em: 10 ago. 2023.

DESCHAMPS, André. *The Beginnings of North-American Literature*. Rio de Janeiro: CCAA Editora, 2008.

DIAS, Juliana B. S. Conceito de religião e dos motivos-base religiosos da teoria de Herman Dooyweerd. In: *Tabulæ - Revista de Philosophia*, 15, n. 31, p. 56–68, 2021. Disponível em: <https://faculdadevicentina.com.br/pages/revista-tabulae>. Acesso em: 28 mar. 2023.

DOOYEWEERD, Herman. *A New Critique of Theoretical Thought*. vol. I: the necessary presuppositions of philosophy. Philadelphia: The Presbyterian and Reformed Publishing Company, 1969.

DURAN, Mike. *Arthur Machen's "Holy Terror"*. 2014. Disponível em: <https://www.mikeduran.com/2014/09/22/arthur-machens-holy-terror/>. Acesso em: 05 mar. 2024.

DURIEZ, Colin. *J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis: O dom da Amizade*. 1ª edição. São Paulo: Harper Collins, 2018.

DURIEZ, Colin. The Theology of Fantasy in Lewis and Tolkien. *Themelios*, v. 23. 2, p. 36-51, Feb. 1998. Disponível em: [www.thegospelcoalition.org/themelios/article/the-theology-of-fantasy-in-lewis-and-tolkien/](http://www.thegospelcoalition.org/themelios/article/the-theology-of-fantasy-in-lewis-and-tolkien/). Acesso em: 28 mar. 2023.

EAGLETON, Terry. *Reason, Faith and Revolution: Reflections on the God Debate*. United States: Yale University Press, 2009.

GAROFALO NETO, Emílio. Homo explorans: o anseio humano pela exploração do universo. 2017. In: ARAÚJO NETO, Felipe Sabino (ed.) *Coram Deo, a vida perante Deus: ensaios em honra a Wadislau Gomes*. São Paulo: Monergismo, 2017. Disponível em: <https://monergismo.com/o-anseio-humano-pela-exploracao-do-universo/>. Acesso em: 11 mar. 2024.

HAWKINS, Stephen. TV show, Reality on the Rocks: Beyond Our Ken. In: KELLER, Timothy. *Justiça generosa: a graça de Deus e a justiça social*. 1º edição. São Paulo: Vida Nova, 2013. p.153-175.

HOUELLEBECQ, Michel. *Lovecraft Against the World, Against the life*. (S.l.): CERNUNNOS, 2019. Disponível em: <https://dokumen.pub/hp-lovecraft-against-the-world-against-life-paperbacknbsped-0575084014-9780575084018.html>. Acesso em: 05 mar. 2024.

JOHNSON, Kirstin. Tolkien's Mythopoesis. In: HART, Trevor; KHOVACS, Ivan (ed.). *Tree of tales: Tolkien, literature and theology*. Texas: Baylor University Press, 2007.

KLAUTAU, Diego. Paideia Medieval e Mythopoeia: Filosofia e Literatura em Tolkien. *Antíteses*, v.13, n. 26, p. 470-497, 2020. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/39893>. Acesso em: 13 abr. 2023.

LEWIS, Clive S. *As crônicas de Nárnia: O sobrinho do mago*. 3ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

LEWIS, Clive S. *As crônicas de Nárnia: A viagem do Peregrino da Alvorada*. 6ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017a.

LEWIS, Clive S. *As crônicas de Nárnia: O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*. 3ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

LEWIS, Clive S. *Cristianismo puro e simples*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017b.

LEWIS, Clive S. *Deus no banco dos réus*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Tomas Nelson Brasil, 2018a.

LEWIS, Clive S. *O peso da glória*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017c.

LEWIS, Clive S. *Sobre histórias*. 1ª edição. São Paulo: Thomas Nelson Brasil, 2018b.

LEWIS, Clive S. *Surpreendido pela alegria*. 1ª edição. Viçosa, MG: Ultimato, 2015.

LEWIS, Clive S. *Um experimento em crítica literária*. 1ª edição. São Paulo: Thomas Nelson Brasil, 2019.

LOCONTE, Joseph. *Um Hobbit, um guarda roupa e uma grande guerra*. São Paulo: Trinitas, 2020.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. Austrália: Project Gutenberg of Australia, 2006. Disponível em: <https://gutenberg.net.au/ebooks06/0601181h.html>. Acesso em: 05 mar. 2024.

MACDONALD, George. *The Fantastic Imagination*. 1893. Disponível em: <https://www.worksofmacdonald.com/the-fantastic-imagination>. Acesso em: 23 ago. 2023.

MACGRATH, Alister. *A vida de C. S. Lewis: do ateísmo às terras de Nárnia*. 1ª Edição. São Paulo: Mundo Cristão, 2013.

MACHEN, Arthur. *Far Off Things*. London: Martin Secker, 1922. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/35153/35153-h/35153-h.htm>. Acesso em: 10 dez. 2023.

MACHEN, Arthur. *Hieroglyphics*. Los Angeles: University of California, 1926. Disponível em: <https://archive.org/details/hieroglyphicsnot00mach/page/182/mode/2up?view=theater>. Acesso em: 28 mar. 2023.

MACHEN, Arthur. *O grande retorno*. São Paulo: Edição Kindle, 2019.

MACHEN, Arthur. *O terror*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

MACHEN, Arthur. *The Bowmen and other legends of the War*. New York and London: G. P. Putnam's Sons. The Knickerbocker Press, 1915.

MARQUES, Diana. *Fantasia Imersiva*. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/fantasia-imersiva/>. Acesso em: 30 ago. 2023.

MARQUES, Mirane Campos. Notas sobre fantasia e realismo em J. R. R. Tolkien. In: ROSSI, Cido; STAINLE, Stéfano (Orgs.). *Folhas da árvore: a ficção de Tolkien*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021. p.87-106.

MARSHALL, Gail. Introduction. In: MARSHALL, Gail (Ed.). *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 1-12.

MILLER, Laura. “Sehnsucht” as Spiritual Exercise: C.S.Lewis and the Achievement of the Real in Chronicles of Narnia. *The Lamp-Post of the Southern California C.S. Lewis Society*, Vol. 22, No. 3, p. 16-27, Fall, 1998. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/45348026?read-now=1&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/45348026?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents). Acesso em: 21 jun. 2023.

NICKEL, Cristiano; DUCK, Arthur. Uma análise filosófica, teológica e antropológica do conceito de cosmovisão. *Revista Cógno*, v.4, n.2, p. 115-138, 2023. Disponível em: <https://revista.fidelis.edu.br/index.php/cognito/article/view/75>. Acesso em: 21 ago. 2023.

NORTHRUP, Clyde Bryan. *J. R. R. Tolkien's lecture "On Fairy -Stories": The qualities of Tolkienian Fantasy*. 2004. 309 p. Dissertation (Doctor of Philosophy in English Department of English College of Liberal Arts) - University of Nevada, Las Vegas, 2004. Disponível em: <https://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3594&context=rtds>. Acesso em: 30 ago. 2023.

OTTO, Rudolph. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Traduzido por Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PEARCEY, Nancy. *Verdade absoluta: libertando o Cristianismo de seu cativo cultural*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: CPAD, 2012.

PIPER, John. C.S. Lewis, racionalista romântico: como os caminhos até Cristo moldaram sua vida e ministério. In: PIPER, John (org.). *Racionalismo romântico: Deus, vida e imaginação na obra de C.S. Lewis*. São Paulo: Monergismo, 2017. p.23-46.

PORTELA, Bruno Oliveira Silva. A perspectiva do sagrado na obra de Rudolf Otto. *Revista Transformar*, v.8, p. 93-202, 2016. Disponível em: <http://www.fsj.edu.br/transformar/index.php/transformar/article/view/62>. Acesso em: 28 jun. 2024.

QUINTANA, Tiago; GONÇALVES, Daniele Gallindo. O Crepúsculo de Tegnér: Tradução e Comentários do poema tegrén's drapa (1849), de Henry Wadsworth Longfellow. *Brathair-Revista de Estudos Celtas e Germânicos*. v. 21, n. 1, p. 371-382, 2021. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/2420>. Acesso em: 28 mar. 2023.

REITER, Geoffrey. “*Man Is Made a Mystery*”: The Evolution of Arthur Machen’s Religious Thought. Texas: Baylor University, 2010. Disponível em: <https://baylor-ir.tdl.org/handle/2104/8049>. Acesso em: 28 mar. 2023.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, Fabian Quevedo da. Tendências Teórico-Críticas na Literatura de Fantasia: de Tolkien a Mendlesohn; In: FRITSCH, Valter Henrique de Castro; ROCHA, Fabian Q.; ZILBERMAN, Regina. (Orgs.) *Aspectos do romance de fantasia: motivos míticos e maravilhosos na literatura*. Rio Grande, RS: Ed. da FURG, 2022. p. 41-65.

RUDDICK, Nicholas. The fantastic fiction of the fin de siècle. In: MARSHALL, Gail (ed.). *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 189-206.

RYAN, Jonathan. *Meaning to Madness*. 2012. Disponível em: <https://www.christianitytoday.com/ct/2012/october-web-only/meaning-to-madness.html>. Acesso em: 05 mar. 2024.

RYKEN, Leland. *In Defence of Fiction: Christian Love for Great Literature*. Disponível em: <https://www.desiringgod.org/articles/in-defense-of-fiction>. Acesso em: 28 mar. 2023.

SALTER, Connor. Tellers of Dark Fairy Tales: Common Themes in the Works of C.S. Lewis and Terence Fisher. *Mythlore*, v.41. n.1. p. 143-168. 2022. Disponível em: <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol41/iss1/9/>. Acesso em: 25 jul. 2024.

SANTOS, Laís de Medeiros. *A ficção de Arthur Machen da última década do século XIX: um projeto literário em construção*. 2020. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. São Gonçalo, 2020. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=9616715](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9616715). Acesso em: 15 abr. 2024.

SHELLEY, Percy Bysshe. *A Defense of Poetry*. 1840. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69388/a-defence-of-poetry>. Acesso em: 15 Abr. 2024.

SIDNEY, Philip. *The Defense of Poesy*. 1595. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69375/the-defence-of-poesy>. Acesso em: 03 ago. 2023.

TEIXEIRA, Carlos Flávio; FRANSOZE, Marcelo Souza. A ideologia como imanentização do eschaton: um estudo introdutório da perspectiva de Eric Voegelin. *Estudos de religião*, v. 36, n. 2, p. 195-221, 2022. Disponível em: <https://ixtheo.de/Record/1818220768>. Acesso em: 28 mar. 2023.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TOMPKINS, Christopher. *Dreamt in Fire: The Dreadful Ecstasy of Arthur Machen*. Disponível em: <https://darklybrightpress.com/inklings-lecture-dreamt-in-fire/>. Acesso em: 28 mar. 2023.

TOLKIEN, John R. R. Sobre contos de fadas. In: TOLKIEN, John R. R. *Árvore e Folha*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020.

TOLKIEN, John R. R. *O Hobbit: ou lá e de volta outra vez*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2019a.

TOLKIEN, John R. R. *A Sociedade do Anel: Primeira Parte de O Senhor dos anéis*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2019b.

VANHOOZER, Kevin. Em sombras brilhantes: C. S. Lewis e a imaginação na teologia e no discipulado. In: PIPER, John (org.). *Racionalismo romântico: Deus, vida e imaginação na obra de C.S. Lewis*. São Paulo: Monergismo, 2017. p.103-133.