



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS DE SÃO BERNARDO
CURSO DE LICENCIATURA EM LINGUAGENS E CÓDIGOS
LÍNGUA PORTUGUESA

APROPRIAÇÃO LITERÁRIA DE MITOS E SÍMBOLOS NA OBRA
A CADEIRA DE PRATA DE C. S. LEWIS

São Bernardo - MA

2024

S237a SANTOS, KÉSIA CRUZ

APROPRIAÇÃO LITERÁRIA DE MITOS E SÍMBOLOS NA OBRA A CADEIRA DE PRATA DE C. S. LEWIS / KÉSIA CRUZ SANTOS. – Brasília: Escola Superior do Ministério Público da União, 2024.

53f.

Trabalho de conclusão de curso (LICENCIATURA EM LINGUAGENS E CÓDIGOS LÍNGUA PORTUGUESA) – Escola Superior do Ministério Público da União: Brasília, 2024.

Orientador(a): Dr. Fabrício Tavares de MORAES

1. Mitos. 2. Símbolos. 3. C. S. Lewis. I. Título.

KÉSIA CRUZ SANTOS

**APROPRIAÇÃO LITERÁRIA DE MITOS E SÍMBOLOS NA OBRA A
CADEIRA DE PRATA DE C. S. LEWIS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso Licenciatura em
Linguagens e Códigos Língua
Portuguesa, da Universidade Federal do
Maranhão, Centro de Ciências de São
Bernardo, para a obtenção do grau de
Licenciada em Linguagens e Códigos
Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Fabrício Tavares de
Moraes

São Bernardo - MA

2024

KÉSIA CRUZ SANTOS

**APROPRIAÇÃO LITERÁRIA DE MITOS E SÍMBOLOS NA OBRA A
CADEIRA DE PRATA DE C. S. LEWIS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso Licenciatura em
Linguagens e Códigos Língua
Portuguesa, da Universidade Federal do
Maranhão, Centro de Ciências de São
Bernardo, para a obtenção do grau de
Licenciada em Linguagens e Códigos
Língua Portuguesa.

Aprovada em: ____/03/2024.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Fabrício Tavares de Moraes - UFMA

Prof. Dr. José Marcelo Costa dos Santos (UFMA-Membro Interno)

Prof^a. Dr. Josenildo Pereira Brússio – UFMA (Membro Externo)

Este trabalho é dedicado à minha querida irmã Kédma Santos e a todos aqueles amigos que vivem a compartilhar boas leituras.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer a Deus por ter me dado graça nessa trajetória, sei que foi sua bondade e misericórdia que me permitiram chegar até aqui, e assim, poder concluir essa etapa da minha vida acadêmica.

Aos meus queridos pais, Rosália e Francisco José, que sempre me incentivaram a persistir apesar das dificuldades enfrentadas.

À minha querida irmã, Kédma, que sempre foi uma boa ouvinte quanto às minhas descobertas na presente pesquisa e uma grande incentivadora desse trabalho.

Às minhas amigas Keilane Carvalho, Michelle Candeira e ao meu amigo Railson Oliveira, que tornaram essa caminhada mais leve e proveitosa.

Não poderia deixar de agradecer a Deus mais uma vez por ter me dado o privilégio de ter o Prof. Dr. Fabrício Tavares de Moraes como meu Orientador, pois esse trabalho é fruto de sua dedicação ao me ajudar a desenvolver essa pesquisa. Obrigada, Professor, por cada leitura desafiadora, paciência ao explicar as coisas que fugiam ao meu entendimento, por contribuir para o meu desenvolvimento intelectual.

Obrigada a todos que não citei, mas que de alguma forma fizeram-se presentes nessa trajetória!

Creio no cristianismo assim como creio que o sol nasceu, não apenas porque o vejo, mas porque por meio dele eu vejo tudo mais (C. S. Lewis)

RESUMO

No século XIX com o avanço da ciência moderna e concomitantemente do secularismo, dentre tantas outras mudanças que ocorreram no meio social, a visão de que o homem deveria compreender a realidade através das lentes do racionalismo e o materialismo atingiu seu ápice. Com esse modelo em dominância na Europa, buscou-se abolir do homem todos os elementos que expressassem o pensamento religioso, ao considerar que tudo que não fosse legitimado de forma empírica deveria ser considerado debilidade intelectual. Em reação a essa visão puramente racional, surge o estudo do Imaginário que contou com nomes como Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Mircea Eliade, entre outros, que buscaram retomar elementos simbólicos e mitológicos que estavam sendo depreciados e renegados tanto na academia como no debate público. Diante disso, no seio da modernidade, outros escritores e movimentos buscaram retomar esses elementos com o objetivo de compreender a realidade, não apenas no campo filosófico, mas no campo da psicanálise e da própria literatura. C. S. Lewis, um desses autores, por meio de seus trabalhos acadêmicos e ficcionais, buscou reavê-los, revalorizá-los e de certo modo, reatualizá-los. O presente trabalho tem por objetivo mostrar como C.S. Lewis retoma e expressa os elementos mitológicos e simbólicos em suas obras literárias, em particular a obra *A Cadeira de Prata*, a qual nos propomos analisar por meio de uma pesquisa bibliográfica, levando em consideração as tensões sociais e intelectuais de sua época. Recorrendo às formulações teóricas de Durand e Eliade, especialmente, propomos que Lewis, por meio de sua obra, nos faz refletir sobre as lacunas existentes no discurso cientificista e nos leva à compreensão dos mitos como lampejos da verdade de toda a história cósmica, baseado na premissa do Mito que se fez fato.

Palavras-Chave: Mitos; Símbolos; Ciência; C. S. Lewis

ABSTRACT

In the 19th century, with the advancement of modern science and, at the same time, secularism, among many other changes that occurred in society, the view that man should understand reality through the lens of rationalism and materialism reached its peak. With this model in dominance in Europe, attempts were made to abolish from man all elements that expressed religious thought, considering that anything that was not empirically legitimized should be considered intellectual weakness. In reaction to this purely rational view, the study of the Imaginary emerged, which included names such as Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Mircea Eliade, among others, who sought to reclaim symbolic and mythological elements that were being depreciated and rejected both in academia and in public debate. In view of this, within modernity, other writers and movements sought to reclaim these elements with the aim of understanding reality, not only in the philosophical field, but in the field of psychoanalysis and literature itself. C. S. Lewis, one of these authors, sought to recover, revalue and, in a certain way, update them through his academic and fictional works. This paper aims to show how C. S. Lewis reclaims and expresses mythological and symbolic elements in his literary works, particularly *The Silver Chair*, which we propose to analyze through bibliographical research, taking into account the social and intellectual tensions of his time. Using the theoretical formulations of Durand and Eliade, in particular, we propose that Lewis, through his work, makes us reflect on the gaps in the scientific discourse and leads us to understand myths as glimpses of the truth of the entire cosmic history, based on the premise of the Myth that became fact.

Keywords: Myths; Symbols; Science; C. S. Lewis

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 METODOLOGIA	14
3 CONCEITOS BÁSICOS DO IMAGINÁRIO.....	16
3 O MITO PARA C.S. LEWIS	23
4 OS SÍMBOLOS E MITOS TECIDOS NA OBRA A CADEIRA DE PRATA.....	31
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS.....	51

1 INTRODUÇÃO

Analizando a prevalência do modelo cientificista na Europa no século XIX, podemos perceber as influências sobre a percepção do homem que tinham o intuito de levá-lo à desmistificação (a abolição das narrativas míticas, místicas e sacras como modo de conduta humana), na qual se baseiam visões de mundo como o racionalismo e o materialismo, os quais buscam reduzir a verdade apenas ao que é legitimado pela ciência por meio do empirismo. O homem imbuído nesse processo busca então se despir de seus costumes e crenças herdados pelas religiões e práticas tradicionais. Ao mergulharmos no processo histórico da transição da Idade Média para o Renascimento na Europa, observamos que a busca pelo esvaziamento do pensamento religioso, como um processo gradativo, atinge seu ápice precisamente no século XIX.

Johan Huizinga (2021), em *O Outono da Idade Média*, obra escrita no século XX, analisa esse processo como um anseio de encarcerar a complexidade histórica apenas ao campo intelectual, enquanto para o autor a Imaginação assume um papel essencial na representação histórica, pois a ciência em toda sua amplitude não poderia abarcar a complexidade do homem. No entanto, ele enfatiza em sua obra os excessos da imaginação no âmbito religioso tanto de imagens quanto dos símbolos utilizados, que acabaram sendo aprendidos mecanicamente.

Ora, se Johan Huizinga, ao debruçar-se na era medieval por meio dos seus estudos, observa os excessos e a mecanização da imaginação naquela época, em um momento da história em que tudo parece estar relacionado à religião, podemos refletir por que muitos de seus contemporâneos passaram a compreender a necessidade dos estudos do *Imaginário* no século XX. Nesse momento da história percebemos o objetivo desse enfoque como uma reação à racionalização da vida que ganhou força com o avanço do conhecimento científico, o processo de industrialização e as decomposições de antigas comunidades.

Tratando, pois, dessa atenção ao imaginário, Bachelard é um nome sempre recorrente e incontornável. Nascido na França, o filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) é um dos fundadores dos estudos do *Imaginário*, que nos aquiesce ter uma metodologia para alcançarmos a compreensão de como o ser humano dá significado para além daquilo que se vê, ou como é o processo da imaginação criadora, por meio

da *conceitualização*¹ e do *devaneio*². O filósofo reflete sobre os conflitos que permeiam a imaginação e a racionalidade. Para alguns positivistas, tentar unir as duas coisas era uma visão romântica, que poderia levar a racionalidade à debilitação. Todavia, para outros estudiosos, como Gilbert Durand, discípulo de Bachelard, a questão era a predominância do conceito em detrimento da imagem, que poderia direcionar o estudo a uma concepção racionalista, e isso não seria compatível com o propósito de Bachelard, já que ele desejava fazer um alinhamento entre os dois campos (Pitta, 2017, p. 39).

Para G. Bachelard, com efeito, o psiquismo humano se caracteriza pela preexistência de representações imagéticas, que, intensamente carregadas de afetividade, organizam imediatamente sua relação com o mundo exterior. Desse modo, a formação do eu pode seguir duas vias opostas: na primeira direção o sujeito adquire pouco a pouco uma racionalidade abstrata ao inverter a corrente espontânea das imagens, depurando-as de toda sobrecarga simbólica; na segunda direção, ele se deixa arrebatar por elas, deforma-as, enriquece-as para fazer nascer uma vivência poética, atingindo sua plenitude no devaneio desperto (Wunenburger, 2007, p. 18).

Aqui temos duas formas para os estudos do *imaginário*. Uma sob a percepção negativa, com suporte na ciência, a qual trata a imagem como uma barreira para o processo de conhecimento, e a outra que seria um estudo em conformidade com a forma poética geral, que o trata como uma fonte criadora. Na primeira via usada por Bachelard, podemos observar o porquê da preocupação de Durand sobre a questão da depuração, termo usado para tratar sobre a purificação do simbolismo contido nas imagens, já que essa via tende a ser mais racionalista. Enquanto na segunda, observamos tratar-se do impacto imediato das imagens e seu efeito sobre nós, pois “não há imagens sem imaginação, sem um processo que as inicie, as anime, as deforme, criando sempre imagens novas” (Pitta, 2017, p. 43).

É interessante atentarmos a suas formas metodológicas de análises, já que Bachelard, enquanto crítico literário, tinha inclinação pelo entendimento das imagens nos textos poéticos, buscando por meio da fenomenologia reaver os processos da

¹ Segundo Wunenburger (2007), a *conceitualização* para Bachelard seria o processo da formação do eu, quando o ser humano adquire ao longo de sua vida uma racionalidade abstrata, fazendo a inversão das imagens, o qual ele buscará limpá-las de suas simbologias

² O Devaneio, conforme Wunenburger (2007), seria para Bachelard uma segunda via do processo de formação do eu que ocorre quando o ser humano se deixa arrebatar pelas imagens, deformando-as, e a partir disso ele traz novas imagens de uma forma poética e rica, permitindo a “plenitude do devaneio desperto”.

imaginação criadora. Esse desejo é que cria certa contradição com o propósito do pesquisador, pois esse interesse demasiado o leva a desejar viver a sua própria experiência, e esse desejo é atribuído ao fato da sua contaminação pelos conceitos das ciências sociais, em específicos, os da psicanálise (Pitta, 2017, p. 42).

Gilbert Durand, considerado o estudioso do *Imaginário* que o melhor sintetizou até então, ao tratar sobre a mentalidade científica e técnica, escreve:

[...] a pedagogia científica não é senão uma consequência da mentalidade mais profunda de *desagrado com relação ao espiritual*, em proveito unicamente do “ganho” material. É essa mentalidade que não só rejeita em vão o sentido da imagem, com toda a potência da sua pedagogia, mas deixa que a consciência se afogue passivamente nas marés de imagens sufocantes – porque despidas de qualquer intenção hermenêutica. Pode-se dizer que a mentalidade do Ocidente instaura um duplo iconoclasmo: de um lado, pela rarefação pedagógica dos símbolos, em benefícios dos fatos materiais e dos signos objetivos; de outro, pela inflação patológica de *imagens desorientadas, carentes a priori de qualquer valor hermenêutico*, cancerizando a imaginação criadora (Durand, 1995, p. 26, grifos nossos).

Além da divergência que pesava sobre essa tentativa de harmonização do *imaginário* e racionalidade por Bachelard, Durand o retoma para tratar do ponto central da questão, que seria a hermenêutica, a qual para ele está relacionada a várias fontes, tendo influência no “pré-romantismo”, que deu início à hermenêutica moderna com o apoio de alguns poetas pioneiros mencionados em sua obra *A Fé do Sapateiro* (1995).

Porém, Durand destaca como os principais aportes para “trazer uma contribuição decisiva à hermenêutica”, retomando a distinção de Coleridge entre imaginação passiva e a ativa. [...] Ernst Cassirer, C. G. Jung e Gaston Bachelard” (Durand, 1995, p. 36). Na concepção durandiana esses autores trouxeram a reflexão da relevância da hermenêutica no pensamento e na personalidade do ser humano.

Podemos desse modo refletir que o próprio sentido da palavra *imaginação* estava naquela época sendo problematizado, pois as pessoas estavam atrelando ao campo da psicologia, por isso, o surgimento do termo *imaginário*.

[...] A maioria dos problemas do mundo das imagens foi com efeito tratada durante muito tempo sob o abrigo da palavra “imaginação”, que designava a faculdade de engendrar e de utilizar imagens. Com o declínio de certa psicologia filosófica (em meados do século XX) e sob a pressão das ciências humanas, o estudo das produções imagéticas, de suas propriedades e de seus efeitos, isto é, o imaginário, suplantou progressivamente a questão clássica da imaginação. Em outras palavras, o mundo das imagens prevaleceu sobre sua formação psicológica (Wunenburger, 2007, p. 8).

Tendo em vista esses impasses, não é em vão que Durand chama a atenção para o campo hermenêutico a fim de mostrar que as imagens acompanham uma lógica em sua estruturação, isto é, não ocorrem de forma aleatória. Ele revê as concepções bachelardianas para enfatizar que são introduzidas no percurso antropológico, iniciado no plano neurobiológico que assim permite que se alcance o plano cultural, segundo Wunenburger (2007). Desse modo, ele propõe a construção das imagens por meio dos sistemas reflexivos: posturais, digestivos e posições sexuais. Os *Schemes*, como são chamados esses sistemas em ligações, trabalham os gestos que são feitos de forma não consciente e as suas representações simbólicas.

Em sua sistematização, Durand utiliza o contexto social em que o sujeito está inserido como no campo das artes, crenças, mitos, etc., para alargar a estrutura que envolve o *imaginário*. Desta forma, as imagens seguem uma estrutura parecida, e os seus símbolos estão atrelados de modo organizado, de tal forma que podemos perceber o isomorfismo. Os *Schemes*, de que já falamos anteriormente, antecedem as imagens, “corresponde a uma tendência geral dos gestos, leva em conta as emoções e as afeições”. O *Arquétipo*³ reflete os *Schemes*. O *Símbolo* expressa a realidade de um modo que nenhuma outra linguagem pode expressar, voltaremos a isso adiante. O *Mito*, por sua vez, é “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schemes* que tende a se compor em relato” (Pitta, 2017, p. 22-23).

É interessante notarmos por exemplo que conforme dissemos há também no seio da modernidade outros autores, tendências e movimentos que retomam esses elementos, os símbolos, mitos, arquétipos e *Schemes*, como a maneira legítima de compreensão do real, não só na filosofia, psicanálise, mas também na própria literatura, afinal como dizia Mircea Eliade:

Começamos a compreender hoje algo que o século XIX não podia nem mesmo pressentir: que o símbolo, o mito, a imagem pertencem à substância da vida espiritual, que podemos camuflá-los, mutilá-los, mas que jamais poderemos extirpá-los. Valeria a pena estudar a sobrevivência dos grandes mitos durante o século XIX. Veríamos como, humildes, enfraquecidos,

³ Para Jung o arquétipo está relacionado ao inconsciente coletivo que é expressado pela psique de variadas maneiras. No campo dos estudos de mitologia são o que conhecemos por “motivos” ou “temas”. Desse modo, para Jung os arquétipos no inconsciente coletivo “não se desenvolvem individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tomar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência” (Jung, 2002, p.54)

condenados a mudar incessantemente de emblema, eles resistiram a essa hibernação, graças sobretudo à literatura⁴ (Eliade, 1991, p. 7).

Ao refletirmos sobre os efeitos dessas correntes da ciência moderna no decorrer do nosso processo enquanto leitor e a resistência às leituras do gênero fantástico que por vezes estão relacionados ao público infantil e são consideradas leituras que não carregam valor intelectual por resquícios dessas visões, surge então a necessidade de compreensão dos mitos e símbolos utilizados nessas narrativas que carregam elementos sacros relacionados ao cristianismo. Ao observarmos que essas histórias passaram a ser sem importância e desdenhadas, mesmo carregando valores para além do nosso finito entendimento é que nasce o interesse em compreender os mitos e símbolos tecidos em uma das crônicas de Clives Staples Lewis, primeiro autor que despertou o desejo pelas leituras das narrativas fantásticas com enredos que carregam questões ontológicas que evocam reflexões que em certos livros de aspecto cientificista não teríamos a chance de observar.

Tendo, pois, todos esses elementos em mente, é que nos voltamos ao objeto específico deste trabalho C. S. Lewis, o autor da obra *As Crônicas de Nárnia* que estudou e depois lecionou durante alguns anos na Universidade de Oxford, e que foi o primeiro a ocupar a cadeira de presidente do Clube Socrático da Universidade, promovendo vários debates com intelectuais de sua época, ao fundar com seu amigo professor J. R. R. Tolkien, o grupo os *Inklings*, buscou travar debates em vários campos como o filosófico, literário, teológico, metafísico, entre outros, em um momento que essas questões estavam sendo descartadas e renegadas tanto na academia como no debate público. Entretanto, Lewis por meio de seus trabalhos acadêmicos e ficcionais buscou reavê-los, revalorizá-los e de certo modo reatualizá-los para que comunicassem ao homem contemporâneo a importância desses elementos.

Tendo em vista isso, neste trabalho propomos entender o papel dos símbolos e dos mitos na obra de C.S. Lewis, mais especificamente em sua obra *A Cadeira de Prata*, sexto livro que compõe a obra *As Crônicas de Nárnia*, do modo como, em contraposição ao discurso racionalista, positivista e da própria filosofia analítica de sua época, Lewis constrói não somente um mundo simbólico, um mundo *imaginário*,

⁴ Como diz Eliade numa nota: “Que aventura excitante seria revelar o verdadeiro papel espiritual do romance do século XIX, que, não obstante todas as “fórmulas” científicas, realistas, sociais, foi o grande reservatório dos mitos degradados!” (Eliade, 1991, p. 7).

recorrendo ao repertório imagético cristão, precisamente o medieval, mas também formula em outras obras o modo como o homem moderno ainda pode apropriar-se e atualizar esse *imaginário*.

Diante de todos os impasses apontados até então, sobretudo, nosso trabalho tem por finalidade mostrar como que, em meio a uma época em que prevalecia no Reino Unido a filosofia analítica e diante de um contexto em que ocorriam debates voltados à percepção da ciência moderna, Lewis retoma e expressa elementos mitológicos e simbólicos em suas obras literárias, os quais estavam sendo depreciados ou até mesmo abolidos do imaginário europeu, levando em conta as tensões políticas e intelectuais existentes.

2 METODOLOGIA

A presente pesquisa tem um caráter bibliográfico, o qual para aprofundamento e delimitação do tema e objeto de estudo escolhido, realizamos a leitura da obra analisada *A Cadeira de Prata* obra do C. S. Lewis e várias outras obras do autor do gênero fantástico e acadêmicas para compreendermos sua percepção sobre os mitos e símbolos tecidos em sua obra.

Para reforçar nosso argumento, recorreremos às percepções do autor em outras obras, tais como: *A imagem descartada* (1964); *Os Quatros Amores* (1960); *Sobre História* (1966); *Um Experimento em Crítica Literária* (1961); *O peso da Glória* (1949); *A Abolição do homem* (1943); entre outras obras nas quais ele desenvolve de maneira teórica a sua visão de mundo e sua percepção analítica dos elementos mencionados.

Buscamos trabalhar com o método de Gilbert Durand, de modo específico, o mitocrítico, que possibilitou a análise da obra citada recorrendo às repetições dos mitos que permeiam a obra, assim como o contexto em que a obra foi escrita. Também utilizamos o entendimento de Mircea Eliade em sua metodologia hermenêutica dos mitos e símbolos como relato associado às hierofanias, ou seja, as manifestações de elementos sagrados no texto. Desse modo, é importante destacarmos a importância de termos fundamentado nossa pesquisa com o auxílio de vários outros autores que contribuíram de várias perspectivas epistemológicas.

[...] o levantamento bibliográfico é de fundamental importância para a formulação do problema de pesquisa. Todavia, por si só, ele é insuficiente. Requer-se a reflexão crítica acerca dos assuntos estudados, de forma tal que seja possível identificar controvérsias entre os diferentes autores, identificar abordagens teóricas relevantes para o estudo de fenômeno e, se possível, optar por uma abordagem teórica capaz de fundamentar o trabalho. (Gil, 1991, p.63)

Para esse fim, recorreremos a autores como Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Mircea Eliade, Georges Gusdorf, Jean-Jacques Wunenburger, Tolkien e entre outros que foram trazidos em discussões após as leituras em várias reuniões de orientações, refletindo e ponderando suas visões filosóficas, históricas e da própria escrita do gênero trabalhado por Lewis. As reuniões foram importantes para aprofundamento teórico melhorando a compreensão dos desdobramentos histórico e o valor desses

elementos tecidos por Lewis em diferentes culturas. Dessa maneira, podemos sistematizar a escrita e concatenar as ideias dos autores para podermos realizar as discussões propostas na pesquisa.

3 CONCEITOS BÁSICOS DO IMAGINÁRIO

O mito exerce uma função distinta para Durand (2008), pois em seus altos conteúdos simbólicos, permite um retorno ao passado e traz diretrizes sobre o futuro, mostrando-se intrínseco à comunidade humana. Dessa maneira, a linguagem simbólica, imersa nos mitos, busca revelar intuitivamente a verdade que outras linguagens não são capazes, com o intuito de levar-nos ao discernimento de quem somos historicamente.

Com isso, o *imaginário* é trabalhado pelo autor com dinamismo ao tratar as imagens em suas evocações narrativas e visuais. Posteriormente, Durand, à luz de Pitta (2017) propôs os dois regimes antagonistas, o regime diurno e noturno, trazendo três estruturas, a “mística”, heroica e sintética.

[...] O regime diurno corresponde às imagens provocadas a partir da dominante postural e de seus *schemes*, e o regime noturno às imagens provocadas pela dominante da nutrição e seus *schemes*, também como pela dominante copulativa e seu *scheme* cíclico. As estruturas do regime diurno são tipo esquizomorfo (separação, geometrização etc.) e as estruturas do regime noturno são de dois tipos: as estruturas “mística”, que recolhem as imagens da intimidade, e as estruturas sintéticas, que reúnem as imagens do ciclo em vários níveis (Pitta, 2017, p. 84).

Nesse trajeto antropológico há uma divergência entre as outras concepções dos estudos do *imaginário*, já que, ao seguir essa estrutura, Durand (Pitta, 2017) busca, por assim dizer, se desprender da qualidade ontológica do estudo, ao tratar isso como um problema que o *imaginário* carregava. No entanto, para Bachelard (Pitta, 2017), o *imaginário* tem esse atributo ontológico, uma criatividade poética livre, provida de significância e com capacidade transformadora. De igual modo, as imagens dos quatros elementos (terra, água, ar e fogo) cosmológicos são situadas como conteúdo para o desenvolvimento do *imaginário*.

Mircea Eliade (1991), considerado um dos maiores especialistas na religião moderna, ao desenvolver a sua teoria da história das religiões, assim como Bachelard, segundo Wunenburger (2003), usa como base a fenomenologia e a hermenêutica (para Durand (2008), esta última é primordial). Para Eliade, “o símbolo, o mito, a imagem pertence à substância da vida espiritual, que podemos camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas [...] jamais poderemos extirpá-los” (Eliade, 1991, p. 7). Outro filósofo que trabalha o aspecto fenomenológico é o francês Henry Corbin (Pitta, 2017), o qual trata de fundamentos voltados ao pensamento religioso, suprassensível, e a

percepção sensível. Sua teoria sobre o imaginal retoma a questão ontológica, a qual para Durand (Pitta, 2017) é um impasse para os estudos do *imaginário*.

“[...] as representações de objetos considerados sagrados só podem ser compreendidas caso se restitua a atitude específica da consciência simbólica, que visa precisamente, através de uma forma visível, a uma surrealidade invisível. Suscita-se assim um tipo de representações que ultrapassa a manifestação das coisas naturais e diz respeito ao desvelamento, no psiquismo ou na alma, da realidade perceptivas que não podem ser reduzidas a ficções ou alucinações” (Wunenburger, 2007, p. 24).

Segundo Pitta (2017), Gilbert Durand, após a Segunda Guerra Mundial, matura a sua sistematização trabalhando a antropologia de um modo universal, O *imaginário* para ele nasce da união subjetiva com o objetivo, da união do mundo particular com o meio cósmico. O seu olhar voltado à fisiologia do cérebro, bem como o efeito na criação das imagens, tende a usar a antropologia como lugar fértil para o nascimento das imagens. Porém, em discordância a ele, Bachelard e os demais buscam vincular à Psicologia do *Imaginário* à ontologia e até mesmo à própria metafísica, pois para ele essas coisas estão entrelaçadas, e permitem um modo melhor de viver (Pitta, 2017, p. 53).

Em meio às divergências conceituais, observamos as consequências do renascimento no campo intelectual, bem como nas fontes teóricas de que beberam, as quais de certa maneira impactaram os estudos do *imaginário*. Quando examinamos que há simultaneamente esse cuidado de se fazer um estudo afastado do método positivista, mas que também procura-se afastar-se da metafísica, é possível perceber a complexidade da discussão. É Edgar Morin (1921) que faz uma análise da problemática do *imaginário*. Por meio do seu estudo traz colocações que exprimem as dificuldades encontradas em relação às estruturas existentes nos estudos apontados.

Para Morin, a imagem só é interessante como símbolo, *symbolon*, quer dizer, etimologicamente como relação, pois as estruturas do cosmos, do ser vivo, estão nessa relação. Esta, por sua vez, é a tensão entre as instâncias antagonistas; e tal tensão, ela mesma, quando é constitutiva do ser vivo, não pode ser concebida senão dentro do que Morin define como complexidade. Conhecemos sua frase: “Nós vamos morrer de não compreender a complexidade”. [...] Morin se esforça para mostrar que o último estado da ciência (tanto na antropologia como na física ou na biologia) coloca em evidência uma estrutura do cosmos e do vivo que não é jamais binário, mas sempre ternário (Pitta, 2017, p. 69).

Ao fazer a definição do homem como dono de uma “lógica antagonista”, ele organiza uma estrutura para o entendimento da complexidade propondo a leitura “complexa”, relacionada à *ordem* vs. *Desordem*. Morin, segundo Pitta (2017), entende que a imagem está e não está ligada à razão, à ordem e à desordem; a própria estruturação proposta por ele enfatiza a complexidade do estudo, entretanto, observamos o valor transcendental que para ele pode ser percebido dentro dos próprios movimentos científicos. O que sabemos de acordo com Pitta (2017), é que assim como Bachelard, Mircea, Corbin e o Jung, que tinham influências em suas pesquisas, valiam-se predominantemente do método fenomenológico.

[...] a fenomenologia, advinda de Ed. Husserl, consagra a imaginação como intencionalidade capaz de um alcance eidético (da essência das coisas); a hermenêutica atribui às imagens uma função expressiva de sentido, em certos aspectos mais fecunda do que o conceito [...] (Wunenburger, 2007, p.17).

Aqui encontramos a importância de não fazermos uma escolha entre a fenomenologia e a hermenêutica, ambas são indispensáveis nos estudos do *imaginário*. Diante de todos os teóricos que apontamos acima, mesmo em meio às divergências por suas metodologias e sistematizações para o estudo, podemos considerar suas contribuições imprescindíveis para o presente trabalho, pois nos permitirão a melhor compreensão do uso dos mitos e símbolos dentro da análise proposta.

Ao retomarmos a importância que os Mitos tinham para Durand, podemos considerar o grande valor que há na *Mitocrítica* e na *Mitanálise*, metodologias usadas por ele, as quais sinalizam o melhor caminho para entendermos o porquê de os mitos serem tão significativos. A primeira está relacionada ao campo literário, já que se busca observar os textos em seus contextos escritos, bem como observar o próprio autor e o seu meio. A segunda nos traz os resultados da primeira, e ela nos permitirá assimilar os mitos dominantes em determinada época. Acerca da *Mitanálise*, Wunenburger (2007), escreve:

Ela permite estabelecer o diagrama dos mitos dominantes de uma época, a diversificação da matriz segundo “bacias semânticas”, que desviam as estruturas invariantes para variações epifenomenais, à maneira de estilos próprios, e mesmo de modelos de transformações diacrônicas, estando os mitos dominantes submetidos a atualizações e a potencializações sucessivas, segundo um ritmo aproximado de três gerações (Wunenburger, 2007, p. 21-22).

Por meio dessa metodologia podemos depreender quais mitos permeiam o *imaginário* cultural de uma sociedade. Durand ainda estabelece a metodologia que estaria relacionada propriamente ao desenvolvimento dos estudos do *imaginário*. É importante termos em mente que o *imaginário* em sua concepção é expresso nos símbolos que tendem a convergir, segundo o trajeto antropológico que já citamos anteriormente. Esse olhar de interesse nos Mitos e nos símbolos por muito tempo foi induzido à depreciação, mediante o processo de desmistificação em função do racionalismo.

Georges Gusdorf (1979) aponta que não só alguns círculos filosóficos, mas também alguns círculos religiosos, estavam comprometidos a descartar a consciência mística. Sobre o meio religioso, Durand (2008) atribui o movimento iconoclasta ao período bizantino, que de certo modo contribuiu para essa iconoclastia ao proibir imagens; de igual modo o autor trata sobre o movimento da desmitologização⁵, que para ele não obteve sucesso nenhum, já que os mitos que desejaram excluir foram substituídos pelas chamadas “ideologias místicas”. Gusdorf enfatiza a relevância da consciência mística ao dizer que ela “não é uma idade desvalorizada da inteligência; ela atesta uma posição permanente do pensamento humano em geral” (Gusdorf, 1979, p.14).

Dessa maneira, para Gusdorf, essa tentativa de reduzir a consciência mística à razão, por querer descartar elementos ontológicos, ou mesmo depreciá-la, por considerá-la parte de “um passado supersticioso” que aparentemente não nos parece pertencer, é uma perversão do ser. Ora, o ser humano é um sujeito complexo⁶, como diz Edgar Morin. Por isso, embora o homem tente abandonar a consciência mística ou desprezá-la, não podemos eliminá-la, tampouco os mitos e os símbolos contidos

⁵ Em seu ensaio *O Retorno do Mito* (2008), Durand se apropria do termo “desmitologização” para tratar das ideologias progressistas e racionalistas do século XIX que buscavam por meio dos desenvolvimentos das ciências e técnicas levar o ser humano tomado na sua dimensão individual e social a um estado de felicidade e aprimoramento. Ao tentar destruir os mitos sacros, tornavam-se mitos ideológicos.

⁶ De acordo com o sentido do termo proposto por Morin: “[...] o sistema do vivente se alimenta da desordem, mas ao mesmo tempo, é por ela ameaçado. Então, o homem é, inextricavelmente, louco e sábio. Sua sabedoria está em sua loucura. Como dizia Rimbaud, “terminei por achar sagrada a desordem do meu espírito”. [...] Morin sublinha que a recreação está ligada à recriação; e o cérebro humano está condenado a ficar imperfeito, ele não pode ser otimizado, porque a excelência navega no limite da crise (quer dizer, do aumento da desordem no interior de um sistema), da neurose, da loucura, e que o ‘melhor’ contém como ingrediente aquilo que arrisca degradá-lo e corrompê-lo”. (Pitta, 2017, p.71)

nela, pois estão impregnados em nossa substância espiritual. Mircea Eliade não poderia ter enfatizado melhor quando escreveu:

Acreditamos que seja da maior importância redescobrir toda uma mitologia, se não uma teologia, escondida na vida mais “banal” de um homem moderno: dependerá dele subir novamente a correnteza e redescobrir o significado profundo de todas essas imagens envelhecidas e de todos esses mitos degradados. Que não nos digam que todo esse refúgio não interessa mais ao homem moderno, que pertence a um “passado supersticioso”, felizmente eliminado pelo século XIX; que só serve para os poetas, para as crianças, ou para as pessoas do metrô se saciarem de imagens e de nostalgias, mas que (por favor!) deixem as pessoas sérias continuarem a pensar, a “fazer a história”: uma tal separação entre o que é “sério na vida” e os “sonhos” não corresponde à realidade. *O homem moderno é livre para menosprezar as mitologias e as teologias; isso não o impedirá de continuar a se alimentar dos mitos decadentes e das imagens degradadas* (Eliade, 1991, p.15, grifos nossos).

Voltamos mais uma vez à importância da hermenêutica, nesse caso, a *simbólica*, tratada por Wunenburger (2007), que é categorizada em hermenêutica “reduzora”, a qual estaria relacionada ao aspecto de desmitologização; ora, neste caso, diferentemente da percepção de Durand, as narrativas mitológicas acabariam por se tornar narrativas alegorizadas sobre algo ou alguém concreto e historicamente situado.

Nesse sentido, fenômenos da natureza tornam-se figuras mitológicas, como na mitologia grega que por vezes é usada como exemplo, segundo essa interpretação redutora. E temos a hermenêutica “amplificante”, que está relacionada à leitura, pois utiliza o texto para apontar os sentidos para além do que se lê, contemplando as variadas concepções que adotamos ao longo da nossa vida. O pesquisador ressalta que essa prática já fazia parte da tradição medieval ao desenvolver uma escala para ajudar na interpretação (ternária e quaternária) “que se propõe a desvelar sucessivamente os sentidos literal, alegórico, tropológico e anagógico dos textos religiosos” (Wunenburger, 2007, p. 32).

Nesse sentido, a hermenêutica tem afinidades com um espírito de iniciação que concebe o acesso à verdade como um caminho exotérico ao mais esotérico. Essa hermenêutica culmina na interpretação dos símbolos tal como ela resulta da exegese religiosa e da psicologia das profundezas (C.G. Jung), que pressupõem uma espécie de autonomia das significações simbólicas, tanto visuais como textuais (Wunenburger, 2007, p. 33).

Entretanto, embora sejam autônomas as significações, os símbolos não ocorrem de maneira desordenada. No caso dos mitos, por exemplo, Durand (apud,

Pitta, 2017), ressalta que nos textos é possível perceber a frequência de alguns elementos. Quando esses elementos são repetidos várias vezes de uma forma sincrônica e diacrônica, pode-se observar e depreender os mitos contidos no texto. Mesmo não sendo uma tarefa fácil, é importante para a análise que o pesquisador examine os personagens e os contextos nos quais eles aparecem. Outro ponto interessante é notarmos que a crença religiosa nesse campo não é descartada, e juntamente com a psicologia complementam-se em um trabalho exegético.

Joseph Campbell, em sua obra *O Herói de Mil Faces* (1997), nos apresenta o conceito do *Monomito*, que traz uma estrutura supostamente universal do mito. Ao analisar vários mitos de diversas culturas e religiões, ele observa uma estruturação semelhante no processo: *Separação, iniciação e retorno*. Esse trajeto frequente nas narrativas mitológicas refletem os rituais de passagem exercem a função de proporcionar ao sujeito um estado de *maravilhamento*, o termo grego *thaumázein*⁷, se aplica perfeitamente aqui. O mito não se afasta do real, ele se opõe, como diz Campbell, “àquelas outras fantasias humanas” (Campbell, 1997, p.6), que são relacionadas a devaneios. Sobre isso, Gusdorf escreve: sempre, a um contexto existencial, estreitamente apoiado e como que integrado na paisagem cujo enquadramento é a sua função. Por isso é que este regime de pensamento desorienta o observador que espera encontrar uma dimensão autônoma e se sente chocado de logo com lacunas de informação, com obscuridades e contradições precisamente aí onde ele pensa tantas vezes descobrir não mais do que reticências (Gusdorf, 1979, p. 33).

Os estudos do *Imaginário* também reagem contra aqueles que menosprezam as narrativas mitológicas por não compreender a sua relevância, além de reduzi-las a “fantasias infantis” ou “história para crianças”. Tanto Campbell quanto Gusdorf entendem que o mito não é dereístico. Tolkien, em seu livro *Sobre história de fadas*, relata as controvérsias semânticas acerca do termo *Fantasia* em sua época. Ele escreve que “elas confundem, de forma obtusa e até mal-intencionada, a Fantasia com o sonho, no qual existe Arte, e com distúrbio mentais, nos quais não existe nem mesmo controle, como ilusão e a alucinação” (Tolkien, 2010, p. 59).

Contudo, devemos ter em mente que, ao tecer sua concepção sobre *Fantasia*, Tolkien faz referência à imaginação, a qual estaria relacionada ao termo inglês *fancy*, que implica a capacidade de criar imagens e recombina-las entre si, não a outro termo inglês que é depreciado, *fantasy*, relacionado ao pensamento dereístico. Outrossim, é que as narrativas mitológicas faziam e fazem parte do gênero da fantasia, isso fazia

⁷ [...] quem experimenta uma sensação de dúvida e de admiração reconhece que não sabe; e é por isso que também aquele que ama o mito é de certo modo filósofo: o mito, é constituído por um conjunto de coisas admiráveis (Aristóteles, 2002, p.15, apud Tanajura Júnior, Dias, 2018, p.845)

com que as pessoas “sérias”⁸ a desprezassem e não reconhecessem seu valor ontológico, como já citamos anteriormente. Essa visão impregnada de racionalismo nos mostra a “desgraça e a ruína do homem a quem ‘falta imaginação’: ele é cortado da realidade profunda da vida e de sua própria alma” (Eliade, 1991, p. 16).

As narrativas mitológicas para Tolkien pertencem ao processo de (sub)criação, em sua concepção, tratam sobre o mundo primário e o secundário. Nesse mundo secundário, o homem se torna o subcriador ao imitar o Criador; os mitos são tecidos de acordo com as leis do mundo secundário criado, longe da alegoria; os mitos remetem a uma transposição, pois esses mitos refletem a nossa própria realidade.

No entanto, há uma ressalva a fazermos quanto ao processo de subcriação, pois esse processo, segundo Tolkien, não está isento de deturpações, ou teologicamente falando, das marcas da Queda. Por isso, Eliade atrela o valor simbólico do mito a uma questão teológica, Tolkien, tendo a consciência desse valor teológico, procura trabalhar a sua teoria sobre a seguinte base:

Assim como a fala é uma invenção sobre objetos e ideias, o mito é uma invenção sobre a verdade. Viemos de Deus e inevitavelmente os mitos que tecemos, apesar de conterem erros, refletem também um fragmento da verdadeira luz, da verdade eterna que está com Deus. De fato, apenas ao criar mitos, ao se tornar “subcriador” e inventar histórias, é que o homem pode se aproximar do estado de perfeição que conhecia antes da Queda (Lewis, 2018, p. 19).

Fundamentado nessa percepção, Tolkien e Lewis, por intermédio de suas obras, buscam expressar essa visão sobre os mitos dentro do gênero fantástico. Os dois professores se apropriam em suas escritas dos elementos que envolvem os estudos do *imaginário*, buscam criar seus mundos *imaginários* “com sua teologia própria, com seus mitos, geografia, histórias, paleografia, línguas e ordens de seres – um mundo ‘repleto de incontáveis criaturas estranhas’” (Lewis, 2018, p. 147). Para Lewis, o mito permite que todas as coisas perceptíveis possam ser restauradas com o rico valor daquilo que, segundo ele, tornou-se encoberto pelo “véu da familiaridade”, ou seja, devemos refletir que os mitos evocam o sentimento de nostalgia, o desejo de sermos unidos “à beleza que vemos, estar nela e recebê-la em nós mesmos, nos banhar nela, nos tornar parte dela” (Lewis, 2017, p. 47).

⁸ Nesse caso, refiro-me as pessoas “sérias”, as pessoas que buscavam invalidar o gênero da fantasia por uma concepção exclusivamente racionalista.

3 O MITO PARA C.S. LEWIS

Clive Staples Lewis nasceu na Irlanda em Belfast no ano de 1898. Quando tinha seis anos de idade, iniciou seus primeiros passos na escrita. Seu interesse na infância sempre foi por histórias que apresentassem o “fantástico” e o “sobrenatural”, de acordo com Walter Hooper que o serviu como secretário (Lewis, 2018, p.12). É relevante destacarmos essa atenção de Lewis na infância para compreendermos sua percepção de Mito, pois ele mesmo ao longo de sua história passou por uma grande mudança em sua filosofia e em especial sua teologia.

Influenciado por escritores como George MacDonald, Willian Morris, Thomas Malory, assim como por obras do período medieval que ecoam em grande parte de suas obras de ficção, C. S. Lewis, antes de conhecer seu amigo Tolkien, viveu mergulhado no ateísmo. Após o falecimento de sua mãe em sua infância e pela influência de um professor que recebeu a incumbência de prepará-lo para Oxford, teve suas raízes ateias fortalecidas.

No entanto, o Professor Tolkien tem um papel imprescindível sobre a visão analítica que Lewis desenvolveu a respeito dos mitos. O criador da Terra Média, em sua obra *História de Fadas* (Tolkien, 2006), diversas vezes aponta o gênero fantástico como um ato de *subcriação* ao utilizar a adjetivação na linguagem, carregando a presença do que ele chama de encantamento. Tolkien dividiu o mundo primário do secundário com o desejo de mostrar que esse segundo mundo seria o espelho do primeiro, pois reflete a verdade do grande Criador.

Quando podemos abstrair o verde da grama, o azul do céu e o vermelho do sangue, já temos o poder de um encantador em um determinado plano, e o desejo de manejar esse poder no mundo externo vem a nossa mente. Isso não significa que usaremos bem esse poder em qualquer plano. Podemos pôr um verde mortal no rosto de um homem e produzir horror, podemos fazer reluzir a rara e terrível lua azul, ou podemos fazer com que os bosques irrompam em folhas de prata e os carneiros tenham pelagem de ouro, e pôr o fogo quente no ventre do réptil frio. Mas numa ‘fantasia’, tal como a chamamos, surge uma nova forma: o Belo Reino vem à tona, o homem se torna subcriador (Tolkien, 2010, p. 16).

Na visão de Tolkien essa capacidade criativa inerente ao homem não anula a racionalidade humana, mas a complementa, já que o homem distingue o “irreal” do “real” ao suspender voluntariamente a sua incredulidade. Tolkien e Lewis, nem sempre foram convergentes sobre o papel da literatura fantástica em manifestar o

poder imaginativo do homem por meio da imitação com vislumbres daquilo que seria eterno, pois Lewis (2018) até então buscava abolir tudo que remetia à imortalidade humana.

Em setembro de 1931, após uma caminhada debatendo com Tolkien e um outro componente do grupo *Inklings*, ele passou a reconsiderar a sua visão sobre os mitos. Ao tratar sobre a relação do “mito” com o cristianismo, discutindo especificamente sobre a encarnação de Jesus, Lewis revisou a sua percepção, que, segundo ele, os mitos continham “ideias de segunda categoria”. Tanto Lewis quanto Tolkien eram grandes leitores da mitologia nórdica, porém, diferentemente de Tolkien que acreditava na *verdade* pertencente aos mitos, Lewis acreditava que os mitos eram “mentiras sopradas através da prata” (Lewis, 2018, p.18).

Somente após sua conversão ao cristianismo, ao escrever para um amigo, expressou a sua nova visão teológica de que “a história de Cristo é simplesmente um verdadeiro mito: um mito trabalhando sobre nós do mesmo modo que os outros, mas com a tremenda diferença de que ele realmente aconteceu” (Lewis, 2018, p. 19). Com base nesse fundamento de que o “cristianismo é o mito que se fez fato”, sua visão de mundo sofreu uma grande transformação.

De acordo com Lewis, há um tipo diferente de Mito, o qual é “um tipo particular de história que tem valor intrínseco – um valor independente de sua incorporação em qualquer obra literária” (Lewis, 2019, p. 50), que diverge do significado que a palavra apresenta no grego, *muthos*, que faz referência a qualquer história, nesse caso essas narrativas carregam o que ele chama de *qualidade extraliterária*⁹.

Em sua obra *Um experimento em crítica literária*, ele afirma que o mito carrega as seguintes características: É extraliterário; introduz um objeto de contemplação; faz-nos sensibilizarmos não apenas por um personagem, mas por todos os homens; o mito lida sempre com os impossíveis e o sobrenatural, pois ele é “fantástico”; o mito jamais é cômico; o mito tem um valor transcendental (Lewis, 2019). Lewis não se preocupa com a visão racionalista ou pré-histórica, seu foco é nos fazer refletir acerca dos efeitos que o mito causa em nós e como ele atua em nossa imaginação.

⁹ Lewis, em seu ensaio *A Respeito do Mito* (Lewis, 2019, p.49-59), trabalha sobre o valor do mito e seus tipos de leitores. Ele trata o leitor que considera a ação do mito sobre si como alguém que tem um comportamento extraliterário, mas os leitores que estão focados na leitura pela curiosidade e sentam-se, segundo ele, “apenas para ler” é um não literato. Por fim, a qualidade extraliterária do mito de certo modo depende do seu leitor. Porém Lewis estabelece alguns parâmetros para o seu leitor ter uma melhor compreensão.

Fomos feitos para brilhar como sol, para receber a Estrela da Manhã. Acredito que começo a ver o que isso significa. De certo modo é claro que Deus já nos deu a Estrela da manhã: você pode sair e apreciar a dádiva nas melhores manhãs, se levantar da cama cedo. Você pode perguntar o que mais poderíamos pedir. Ah, mas queremos muito mais do que isso – alguma coisa a que os livros sobre estética dão pouca atenção. Contudo, os poetas e as mitologias conhecem tudo a respeito disso. Não desejamos meramente ver a beleza, embora, sabe Deus, mesmo isso já seria uma recompensa e tanto. Queremos algo mais que não pode ser posto em palavras – ser unidos à beleza que vemos, estar nela e recebê-la em nós mesmos, nos banhar nela, nos tornar uma parte dela. É por isso que povoamos o ar, a terra e a água com deuses e deusas, ninfas e elfos – para que, embora não consigamos, ainda assim essas projeções possam apreciar em si mesmas aquela beleza, graça e poder de que a natureza é a imagem (Lewis, 2017, p. 47).

Essa citação demonstra que para Lewis o homem, ao criar as narrativas mitológicas, não apenas revela-se como subcriador, mas também aponta o poder de unidade que o mito evoca sobre nós no ato da *mimese* e da *poiese*. Esse desejo de unidade ou a nostalgia que nos envolve ao lermos os mitos foram rejeitados por vários intelectuais racionalistas do século XIX, notadamente por usar o gênero fantástico, já que de certo modo esses anseios estão para além da explicação positivista. Conforme Lewis, “boas histórias muitas vezes apresentam o maravilhoso ou o sobrenatural, e nada sobre Histórias tem sido tão frequentemente incompreendido” (Lewis, 2018, p. 45-46).

Em sua obra *Sobre histórias* ele trata sobre as críticas que são feitas em relação ao gênero fantástico, pois para os críticos contemporâneos a Lewis parecia ser uma mistura de dois tipos de gêneros literários que continham o que eles chamavam de mundo “realista” e “fantástico”. Porém, Lewis (2018) diz que na verdade o que essas narrativas carregavam seriam o “Provável” e o “Maravilhoso”. Dessa forma, ele trabalha o aspecto da suposição dentro das narrativas fantásticas, que para muitos seriam uma espécie de alegorias. No entanto, Lewis contesta essa concepção ao escrever:

Cada suposição é um experimento ideal: um experimento feito com ideias, porque você não pode fazê-lo de outra maneira. E a função de um experimento é ensinar-nos mais sobre as coisas que experimentamos. Quando supomos que o mundo da vida cotidiana seja invadido por algo diferente, estamos sujeitando nossa concepção do cotidiano ou nossa concepção desse outro, ou ambos, a um novo teste. Nós os colocamos juntos para ver como vão reagir. Se der certo, devemos pensar, sentir e imaginar mais acurada, rica e atentamente sobre ambos (Lewis, 2018, p. 61).

A suposição não elimina a razão, porém permite que o leitor literário reflita sobre as suas vivências de cada dia, não com interesse de apregoar uma moralidade, pois para Lewis a “moral existe para ser transcendida”, de modo que querer sobrepô-la ao texto prejudica a história; dito de outro modo, torna-se uma experiência empobrecedora ao leitor, caso a narrativa seja reduzida apenas ao sentido moral ou alegórico – embora, segundo o crítico, é quase improvável impedir que um leitor transforme qualquer leitura em alegoria. Entretanto, nosso autor não desejava escrever alegorias nem que suas histórias, especialmente as infantis, fossem lidas de forma moralizante, mesmo que muitos de seus escritos tenham sofrido essas acusações. Sobre isso ele escreveu o seguinte:

Deixe as imagens contarem sua própria moral. Pois a moral inerente nelas surgirá de quaisquer raízes espirituais que você tenha conseguido descobrir durante todo o curso de sua vida. Mas, se elas não lhe mostram nenhuma moral, não coloque uma. Pois a moral que você coloca nelas é provavelmente um lugar-comum, ou mesmo uma falsidade, escumado da superfície de sua consciência. [...] Qualquer pessoa que possa escrever uma história para crianças sem uma moral, é melhor fazê-lo assim; isto é, se ela vai mesmo escrever histórias infantis. A única moral que é de algum valor é a que brota inevitavelmente de todo *arcabouço* da mente do autor (Lewis, 2018, p. 87).

Em seu ensaio *Sobre Três modos de escrever para crianças*, ele reflete que há muito tempo o gênero fantástico vinha sendo alvo de depreciação por estar relacionado a “histórias para crianças”. O próprio Lewis (2018) admite que nem toda literatura infantil é fantástica e nem sempre essas histórias precisam ser lidas pelas crianças nem, ainda, buscam transmitir uma moral. A crítica da época de Lewis é que essas histórias debilitavam o crescimento intelectual e que esse “paladar infantil” não tinha nenhum benefício além do interesse psicológico, e eram muitas vezes acusadas de escapismo. No entanto, Lewis sob a perspectiva de Jung aponta que dentro dessas narrativas, de modo especial os mitos, continham os arquétipos que possibilitavam o conhecimento do pensamento coletivo e eram uma forma de conhecer a si mesmo.

Conforme Lewis (2017), as narrativas do gênero literário, de modo particular as mitológicas, deveriam ser lidas por públicos de todas as idades. Em sua visão, essas narrativas enriquecem a vida ao conceder a oportunidade de o leitor literário viver uma nova experiência por meio da suposição de que já mencionamos antes.

Lewis também se apropria de transposições em suas narrativas, que, segundo ele (2017), acontece quando utilizamos elementos do meio superior no inferior, do

mais rico para o mais pobre. O sujeito ao criar suas narrativas mitológicas torna-se esse subcriador que busca de modo muitas vezes não consciente lançar uma nova luz à nossa realidade por meio de outro mundo criado por ele com seu *simbolismo*.

No entanto, ele ressalta que nem sempre a transposição de algo mais elevado ao inferior pode estar relacionado ao *simbolismo*; com relação a isso ele escreve:

[...] a palavra *simbolismo* não é adequada em todos os casos para cobrir a relação entre o meio mais elevado e a sua Transposição para o inferior. Ela cobre alguns casos de modo perfeito, mas não outros. Assim, a relação entre o discurso e a escrita é de simbolismo. Os caracteres escritos existem exclusivamente para os olhos, as palavras pronunciadas existem somente para os ouvidos. Há uma completa descontinuidade entre eles. Ambos não são iguais, nem mesmo um é a causa da existência do outro. Um deles é simplesmente um *signal* do outro e significa isso por meio de uma convenção, mas uma gravura não se relaciona com o mundo visível exatamente do mesmo modo (Lewis, 2017, p. 102).

Ele traz exemplos práticos de sua visão no trecho seguinte:

As figuras são elas mesmas partes do mundo visível e o representam somente por serem parte dele. Sua visibilidade tem a mesma fonte. Os sóis e as lâmpadas nas pinturas parecem brilhar somente porque os sóis reais ou as lâmpadas brilham sobre eles; ou seja, eles parecem brilhar bastante porque realmente brilham um pouco ao refletir os seus arquétipos. A luz do sol numa pintura, portanto, não está relacionada ao brilho do sol real, assim como as palavras escritas estão relacionadas às que foram pronunciadas. É um sinal, mas também algo mais que um sinal, e é apenas um sinal por ser também mais do que um sinal, porque nele a coisa significa está realmente de certo modo presente. Se tivesse de nomear essa relação eu a chamaria sacramental e não simbólica (Lewis, 2017, p. 102).

Posto isto, ele enfatiza que a Transposição, mesmo sendo várias vezes empregada, não seria o único caminho do inferior ser a resposta do superior, no entanto, nos mitos vemos as sombras daquilo que Lewis (2017) diz ser o nosso “segredo inconsolável”¹⁰.

Os mitos transmitem uma realidade que, mais do que se apropriar da nossa, transmitem as sombras de outra, mais real e elevada. Essa percepção de Lewis tem influência tanto platônica quanto escolástica. Em sua obra *A Imagem Descartada* (2015) vemos que ele não esconde sua preferência ao tratar sobre o modelo medieval

10 [...] A sensação de que somos tratados como estranhos neste universo, o anseio por sermos reconhecidos, de encontrar alguma resposta, de construir uma ponte entre o vazio que se escancara entre nós e a realidade, tudo isso faz parte de nosso segredo inconsolável (Lewis, 2017, p. 45).

que passou a ser renegado ao longo dos anos com o avanço do conhecimento científico moderno, que tratava aquilo que não pode ser comprovado pelas ciências físicas como debilidade do intelecto.

Os cientistas do século XIX, conforme Lewis (2015), passaram a alegar que todo o imaginário medieval não correspondia ao mundo real, todas as narrativas, em particular, as mitológicas, eram analogias que fugiam do mundo da razão, visto que o pensamento aristotélico havia substituído o pensamento platonista. Lewis, no entanto, aponta que todas as teorias científicas da época eram explicadas por meio de analogias, já que nem sempre os cientistas tinham como demonstrar concretamente aquilo que ensinavam sobre a natureza, e outras vezes não davam ilustrações visíveis sobre os elementos que se referiam, apenas sugerindo coisas, como nas palavras de Lewis, faziam as máximas dos místicos (Lewis, 2015, p. 207).

A Idade Média de certa forma nos remete (equivocadamente, segundo Huizinga, 2021) a uma época em que o campo científico parecia estar à parte, ao ter a igreja como autoridade maior. Contudo, Lewis (2015) nos faz refletir que era um tempo de autoridades. Eram os livros, por assim dizer, que regiam a cultura medieval.

Entretanto, grande parte dos cientistas modernos ao buscarem trilhar um caminho puramente racionalista e materialista, esqueceram que mesmo que o homem medieval se apropriasse da religião e muitas vezes de elementos místicos para explicar as coisas que fugiam do intelecto humano, ele buscava organizar, decodificar e sistematizar de um modo lógico (o que seria metafísica), não utilizando, é claro, meios racionalistas.

O homem medieval não tinha um pensamento débil, como muitos o acusavam. Segundo Lewis (2015), buscava-se a unidade quando se tinha a oportunidade de observar as controvérsias na ciência, poesia e na filosofia; isto nos mostra que mesmo com a nossa percepção de que a visão medievalista estava enclausurada à igreja, o homem medieval se permitia olhar para fora de “sua bolha”.

Os homens medievais são livrescos. São, de fato, muito crédulos no que tange a livros. Consideram difícil de acreditar que qualquer coisa que *auctour* antigo tenha dito seja simplesmente mentira. E herdaram uma coleção bem heterogênea de livros – judaicos, pagãos, platônicos, aristotélicos, estóicos, cristãos primitivos, patrísticos. Ou (por uma classificação diferente) crônicas, poemas épicos, sermões, visões, tratados filosóficos, sátiras. Obviamente os *auctour* vão contradizer uns aos outros. [...] Se, nessas circunstâncias, alguém tem grande relutância em simplesmente desacreditar de algo num livro, então há aqui, claro, uma necessidade urgente e uma oportunidade gloriosa de selecionar e pôr as coisas em ordem. Todas as aparentes

contradições têm de ser harmonizadas. É preciso construir um Modelo que englobe tudo sem conflito; e só se pode fazer isso ao tornar-se intrincado e ao mediar sua unidade por uma multiplicidade grande e ordenada com precisão (Lewis, 2015, p. 29).

Em consideração a isso, Lewis faz uma ponderação que, embora se pretendesse fazer essa harmonização em meio às discordâncias, o imaginário medieval nada tinha a ver com a ciência e a filosofia medieval, embora muitas vezes estas últimas estivessem quase misturadas. Isso explica de certa forma o conflito dos cientistas modernos ao buscarem desmistificar o homem com ideias puras e inteiramente racionalistas no século XIX, não sabendo muitas vezes dialogar com o campo religioso.

Porém, Lewis (2015) aponta que diferentemente do descrédito dos cientistas modernos do século XIX, a ciência e a religião não estavam em uma batalha acirrada como muitos pensam ainda atualmente; havia divergências, mas uma não anulava a outra. Em relação a isso ele escreve:

O homem moderno que não gosta dos Pais da igreja tampouco teria gostado dos filósofos pagãos, e por razões similares. Ambos o teriam constrangido de igual forma com história de visões, êxtases e aparições. Ele teria achado difícil escolher entre as manifestações mais baixas e mais violentas de *ambas as religiões* (Lewis, 2015, grifos nossos, p. 60).

Exposto isso, podemos observar que embora houvesse os embaralhamentos tanto no campo da religião quanto no da ciência, por terem muitas vezes as mesmas influências de escritos, isso contribuiu para que a mitologia e a filosofia se tornassem material teológico na época. Possivelmente esse ponto seja o lugar em que ocorre a criticidade dos cientistas modernos ao buscarem por vezes descartar o material medieval. No entanto, isso não era diferente da realidade do século XIX, Durand (2008) expõe que o desejo da ciência moderna em desmitificar o homem a fez tornar-se uma nova religião.

Em seu ensaio “Teologia é poesia?”, Lewis traz várias reflexões sobre a depreciação do imaginário, de modo particular, o cristão, que ao longo dos anos foi acusado de compartilhar fantasias com os seus “mitos”, buscando satisfazer o homem com o “intelecto débil”. Podemos então observar, que embora o conhecimento científico continue progredindo, sempre deixará lacunas quanto à experiência das pessoas, aquilo que pertence à metafísica. Lewis na obra supracitada expressa que os mitos tecidos não abalavam as suas crenças, mas que na verdade os mitos seriam

o início de um percurso para crer na verdade da teologia e acreditar que o quadro científico de sua época era falso. Sobre isso ele escreve:

O quadro todo professa depender de inferência a partir de fatos observados. Se a inferência não é válida, o quadro todo desaparece. Se não pudermos ter certeza de que a realidade na mais remota nebulosa, ou no lugar mais remoto, obedece às leis do pensamento cientista humano aqui e agora em seu laboratório – em outras palavras, a não ser que a Razão seja absoluta – tudo está em ruínas (Lewis, 2017, p. 133).

Diferentemente do pensamento positivista, a teologia, para Lewis, conseguia não apenas buscar harmonizar alguns pontos com a ciência, mas buscava entendê-la, e de certo modo, crer na sua relevância. Porém, ter uma mente racionalista e cientificista, além de não conseguir dialogar com muitas áreas, como em particular, a teológica, a própria ciência não conseguiria acomodar a si mesma com seus experimentos. É por isso que ele trata a teologia como uma resposta à sua visão cosmológica ao esclarecer que as ciências acusam as escrituras de serem tecidas de mitos que apenas geram fantasias para seus leitores. Entretanto, Lewis dá a seguinte resposta:

A Teologia cristã pode acomodar a ciência, a arte, a moralidade, e as religiões não-cristãs. A perspectiva da ciência não é capaz de acomodar nenhuma dessas coisas, nem mesmo a própria ciência. Creio no cristianismo assim como creio que o sol nasceu, não apenas porque o vejo, mas porque por meio dele eu vejo tudo mais (Lewis, 2017, p. 138).

Essa citação nos faz notar que Lewis, assim como Tolkien, passou acreditar na verdade pertencente aos mitos. Que mais do que copiar o nosso mundo, os mitos buscam nos revelar aquilo que foge do intelecto humano por meio de elementos que são estranhos ao nosso mundo, mas que carregam significado em seu simbolismo. Expressam que o homem é mais do que uma mente pensante, uma substância espiritual que por meio da linguagem intuitiva parece alcançar minimamente a mensagem que cada narrativa mitológica transmite ao refletir a verdade do Mito que se fez fato.

4 OS SÍMBOLOS E MITOS TECIDOS NA OBRA A CADEIRA DE PRATA

A Cadeira de Prata é o sexto livro que compõe a obra de Clives Staples Lewis em *As Crônicas de Nárnia*, a qual teve sua primeira publicação em 7 de setembro de 1953. Nessa obra da qual nos propomos realizar uma análise, conhecemos a história que se segue depois da ida de Eustáquio Clarêncio Mísero às Ilhas Solitárias com seus primos Edmundo e Lúcia na companhia do príncipe Caspian X na quinta crônica, *A viagem do Peregrino da Alvorada*.

Além disso, como vimos até então, temos a percepção que Lewis trabalha suas narrativas inspirado no mundo medieval, pois muitos de seus personagens, até mesmo cenários e contextos remetem a narrativas medievalistas, assim como aspectos de outras mitologias das quais ele se valia. Diante disso, procuraremos apresentar o enredo da obra, assim como pontuar alguns dos mitos e símbolos que a permeiam, levando em consideração o método da mitocrítica, segundo Gilbert Durand e as manifestações do sagrado à luz de Mircea Eliade.

C.S. Lewis (2014) nesta sexta crônica nos apresenta um personagem contrastante à história anterior. Não temos mais um garoto rebelde, incrédulo às coisas que os seus olhos antes não podiam contemplar, egoísta e ambicioso. Pois quem conhece a história da sua antiga experiência arriscada nas Ilhas Solitárias sabe que Eustáquio é transformado após a sua ida à Nárnia, vivendo em contínua mudança longe de lá. Em *A Cadeira de Prata*, no primeiro capítulo são perceptíveis as grandes mudanças que ocorreram em sua vida. Porém, podemos observar que, embora ele tenha experimentado a realidade de outro mundo, ainda assim não aprendeu que o seu mundo é sombra de outro mundo que escapa à sua mente.

Nessa obra, além de Eustáquio, Lewis apresenta dois personagens marcantes, uma garota chamada Jill, colega do “colégio experimental” do Eustáquio, e o Paulama (o Brejeiro) que tem grande participação na jornada que acontece quando eles são levados à Nárnia. O Brejeiro poderia ser como Gandalf, personagem sábio e experiente de Tolkien na trilogia *O Senhor dos Anéis*. Mas Lewis nos apresenta um personagem que, apesar de expressar sabedoria em alguns momentos, demonstra uma visão pessimista em relação à vida. No entanto, esse mesmo personagem assume um papel relevante, visto que é comissionado para ajudar as crianças a cumprirem sua missão ordenada por Aslam.

O chamado das crianças acontece quando elas estão sofrendo perseguições e ameaças por parte de outras crianças do colégio onde estudam em horário integral. Ao apresentar a Gil a possibilidade de ir para outro mundo, nos remetendo ao aspecto de separação¹¹ nas aventuras mitológicas, segundo Campbell (1997), Eustáquio a convida a chamarem por Aslam, mais uma outra ocasião que vem à tona aspectos da jornada do herói, a saber, o afastamento do mundo em que os personagens estão originalmente inseridos.

Nesse momento percebemos a perspectiva de Gil sobre as palavras do garoto. “Quer dizer que a gente podia desenhar um círculo no chão, escrever umas letras dentro... e recitar umas fórmulas mágicas?” (Lewis, 2021, p.17). E ele responde: “Estava pensando em coisa parecida. Mas agora estou vendo que esse negócio de círculo e de fórmulas não dá certo. Só há uma coisa a fazer: temos de pedir a *e/e*” (Lewis, 2021, p.17).

Após fazerem o pedido, Eustáquio e Gil escutam as demais crianças que estavam à procura de confusão e saem correndo. Adiante deparam-se com uma porta no muro que oferece uma saída do colégio, e, ao saírem dão de cara com uma paisagem completamente alheia aos dois, o que possivelmente demonstra um auxílio sobrenatural¹² nas aventuras mitológicas, segundo Campbell (1997), Eustáquio a convida a chamarem por Aslam, mais uma outra ocasião que vem à tona aspectos da jornada do herói, a saber, o afastamento do mundo em que os personagens estão originalmente inseridos.

Nesse momento percebemos a perspectiva de Gil sobre as palavras do garoto. “Quer dizer que a gente podia desenhar um círculo no chão, escrever umas letras dentro... e recitar umas fórmulas mágicas?” (Lewis, 2021, p.17). E ele responde: “Estava pensando em coisa parecida. Mas agora estou vendo que esse negócio de círculo e de fórmulas não dá certo. Só há uma coisa a fazer: temos de pedir a *e/e*” (Lewis, 2021, p.17).

Após fazerem o pedido, Eustáquio e Gil escutam as demais crianças que estavam à procura de confusão e saem correndo. Adiante deparam-se com uma porta

¹¹ Segundo Campbell (1997, p.13), há um percurso padrão na aventura mitológica, do qual ele trabalha alguns estágios nos capítulos de sua obra para nos trazer uma melhor compreensão. O primeiro estágio seria o da separação: neste estágio é possível observarmos o herói sendo chamado à sua aventura, a recusa a seu chamado ou mesmo a sua tentativa de fuga, o auxílio sobrenatural, a passagem pelo primeiro limiar, que dará início à grande aventura, “o ventre da baleia” ou que ele chama de passagem para o reino da noite.

¹² Ver nota anterior.

no muro que oferece uma saída do colégio, e, ao saírem dão de cara com uma paisagem completamente alheia aos dois, o que possivelmente demonstra um auxílio sobrenatural¹³. Lewis sutilmente apropria-se de um símbolo de passagem. Segundo Eliade (1992), a porta, além de expressar esse simbolismo, é também um veículo para a iniciação que possibilita o amadurecimento espiritual, assim como permite conhecer os mistérios que cercam aqueles que realizam a passagem.

[...] a abertura torna possível a passagem de um modo de ser a outro, de uma situação existencial a outra. Toda existência cósmica está predestinada à “passagem”: o homem passa da pré-vida à vida e finalmente à morte, tal como o Antepassado mítico passou da preexistência à existência e o Sol das trevas à luz (Eliade, 1992, p. 21).

O grande Leão¹⁴ (Aslam) os chama e os leva de seu mundo para a grande missão de encontrar o Príncipe Rilian, filho do Rei Caspian X, sequestrado pela Feiticeira Verde. Conforme a nota de rodapé inserida pela tradutora brasileira Gabriela Greggersen na obra *A Imagem Descartada* (2015), a Feiticeira Verde¹⁵ seria uma possível referência de Lewis ao poema do ciclo arturiano do século XVI (Sir Gawain e o Cavaleiro Verde). Essa Feiticeira vinda do Norte leva o jovem príncipe para o submundo com o intuito de dominar Nárnia, tal como a Feiticeira Branca da segunda crônica *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, que dominou Nárnia por um longo período.

Ao chegarem ao local aonde primeiramente foram levados, deparam-se com um abismo que os deixa apavorados; Gil, para provar coragem, caminha até a beira. Eustáquio, segurando sua mão, pede para que ela retorne, porém, ao soltar a mão do

13 Ver nota anterior.

14 “Poderoso, soberano, símbolo solar e luminoso ao extremo, o leão, rei dos animais, está imbuído das qualidades e defeitos inerentes à sua categoria. Se ele é a própria encarnação do Poder, da Sabedoria, da Justiça, por outro lado, o excesso de orgulho e confiança em si mesmo faz dela o símbolo do Pai, Mestre, Soberano que, ofuscado pelo próprio poder, cego pela própria luz, se torna um tirano, crendo-se protetor. Pode ser, portanto, admirável, bem como insuportável: entre esses dois polos oscilam suas numerosas acepções simbólicas. [...] Símbolo da justiça, é, por essa qualificação, garantia do poder material ou espiritual. Por isso serve de montaria ou de trono a numerosas divindades, assim como ornamenta tanto o trono de Salomão como os reis da França ou dos bispos medievais. É também o símbolo do Cristo-Juiz e do Cristo-Doutor, de quem ele carrega o livro ou o rolo. Sabe-se que é, na mesma perspectiva, o emblema do evangelista São Marcos. O leão de Judá de que se fala ao longo de toda a Escritura, desde o Gênesis 49.8, se manifesta na pessoa de Cristo. Foi ele, diz o Apocalipse (5, 5), quem venceu de modo a poder abrir o livro e seus sete selos. Mais precisamente, na iconografia medieval, a cabeça e a parte anterior do leão correspondem à natureza divina de Cristo, a parte posterior — que contrasta por sua relativa fraqueza — à natureza humana” (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 538-539).

15 Nota de rodapé 29 do Livro *A Imagem Descartada* (Lewis, 2015, p.131).

menino, Gil o vê cair no abismo aos gritos. Após esse evento pavoroso, lemos sobre o encontro de Gil com Aslam e descobrimos que o garoto, ao cair no abismo, é soprado por Aslam para Nárnia e que aquele lugar, embora reflita aspectos de Nárnia, parece ser uma atmosfera transcendental.

Lewis escreve que esse encontro deixa a garota “amedrontada de um modo diferente”¹⁶. Podemos observar que o lugar a que as crianças foram levadas é na verdade um alto de uma montanha, como o Aslam relata mais adiante. Dessa maneira, é interessante enfatizarmos que o fato de Gil ter reagido como nos é descrito pelo autor nos remete ao que esse símbolo significa.

[...] a montanha figura entre as imagens que exprimem a ligação entre o Céu e a Terra; considera-se, portanto, que a montanha se encontra no Centro do Mundo. Com efeito, numerosas culturas falam nos dessas montanhas – míticas ou reais – situadas no Centro do Mundo: é o caso do Meru, na Índia, de Haraberezaiti, no Irã, da montanha mítica “Monte dos Países”, na Mesopotâmia, de Gerizim, na Palestina, que se chamava aliás “Umbigo da Terra”. Visto que a montanha sagrada é um *Axis mundi* que liga a Terra ao Céu, ela toca de algum modo o Céu e marca o ponto mais alto do mundo; daí resulta, pois, que o território que a cerca, e que constitui o “nosso mundo”, é considerado como a região mais alta (Eliade, 1992, p. 25).

É na montanha que Aslam então revela a grande missão que o havia feito levar as duas crianças para Nárnia, mesmo Gil imaginando se tudo não seria um terrível engano:

Eu estava imaginando... quer dizer... não está havendo um engano? Acontece que ninguém chamou a gente aqui. Nós é que pedimos para vir. Eustáquio disse que devíamos chamar... alguém... não me lembro do nome... e que esse alguém talvez nos deixasse entrar. Foi o que fizemos, e então encontramos a porta aberta (Lewis, 2021, p.29).

A resposta interessante que Gil recebe de Aslam é que não lhe teriam chamado se ele não houvesse chamado por eles primeiro. Eliade (1992) nos faz refletir que no livro de Êxodo, que faz parte do Pentateuco, Moisés também recebe ordenanças de Deus sobre a construção do tabernáculo na montanha (Êxodo 25,40), que deveriam ser seguidas à risca.

De acordo com ele, “todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o

¹⁶ Ver nota de rodapé 6

envolve e o torna qualitativamente diferente” (Eliade, 1992, p. 20). Após a declaração de Aslam à garota, ele ordena que Jill e Eustáquio procurem o príncipe até encontrá-lo, ainda que custasse suas vidas ou até que os levasse de volta ao seu mundo.

A garota recebe a maior responsabilidade da missão, aprender e guardar os quatro sinais que são dados pelo Leão para os direcionar na missão; sinais estes que não podiam ser esquecidos ou ignorados durante a jornada, mas que deviam ser repetidos diariamente e em ordem, mesmo que tivessem o desejo de recusar aquela chamada. Sendo assim, Aslam passou as coordenadas para ajudá-la em sua jornada.

[...] Primeiro: logo que Eustáquio colocar os pés em Nárnia, encontrará um velho e grande amigo. Deve cumprimentar logo esse amigo; se o fizer, vocês dois terão uma grande ajuda. Segundo: vocês devem viajar para longe de Nárnia, para o norte, até encontrarem a cidade em ruínas dos gigantes. Terceiro: encontrarão uma inscrição numa pedra da cidade em ruínas, devendo proceder como ordena a inscrição. Quarto: reconhecerão o príncipe perdido (caso o encontrem), pois será a primeira pessoa em toda viagem a pedir alguma coisa em meu nome, em nome de Aslam (Lewis, 2021, p. 30).

Antes de soprá-la em direção à Nárnia, Aslam advertiu a garota acerca dos riscos de sua missão, destacando o simbolismo sagrado da montanha:

[...] Antes de tudo, lembre-se dos sinais! Repita-os ao amanhecer, antes de dormir e, caso acordar, durante a noite. Por mais estranhos que sejam os acontecimentos, de maneira alguma deixe de obedecer aos sinais. *Em segundo lugar, aviso-a de que falei, aqui na montanha, com a maior clareza: não o farei sempre em Nárnia. O ar aqui na montanha é limpo, e aqui o seu espírito também é limpo; em Nárnia, o ar será mais pesado.* Cuidado para que o ar pesado não confunda seu espírito. Os sinais que aprendeu aqui surgirão sob formas bem diferentes ao depará-los lá. É importantíssimo conhecê-los de cor e desconfiar das aparências. Lembre-se dos sinais, acredite nos sinais. Nada importa (Lewis, 2021, p. 31, grifos nossos).

Por conseguinte, Jill é soprada por Aslam, assim como se deu com Eustáquio ao cair no abismo para Nárnia, dando início à grande jornada de suas vidas. Curiosamente, Lewis usa a personagem de uma coruja chamada Plumalume para auxiliar as crianças quando chegam lá, já que a menina, ao se distrair conversando com Eustáquio, esquece e deixa passar o primeiro sinal.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2003, p.293), na obra *O Dicionário de Símbolos* (2003), as corujas exercem uma função simbólica de conhecimento racional em oposição ao conhecimento intuitivo; mas não só isso, a coruja remete também à

morte, o que muitas vezes a sugere como criaturas sacrificadoras¹⁷, afinal cumprir a missão ordenada poderia levá-los à morte. Como já citamos anteriormente, são as corujas que em nome de Aslam delegam o Brejeiro, para acompanhar as duas crianças na viagem ao Norte. Esse personagem um tanto intrigante, além de ser um dos personagens favoritos de Lewis, segundo Walter Hooper em seu prefácio ao livro *Sobre História* (1966), nos remete a personalidade do próprio autor por meio de seu humor.

No decorrer da jornada das crianças ao norte, já na companhia do Brejeiro, vemos que eles encontram vários gigantes, segundo sinal dado pelo Leão, já que aquele local era a cidade em ruínas dos gigantes. Depois de passarem pela cidade eles chegam a um grande penhasco e enxergam o que menos esperavam ver, uma ponte, mais um símbolo de passagem. No entanto, apesar das advertências de Aslam para terem cuidado com quaisquer pessoas que surgissem em seus caminhos, ao atravessarem a ponte, os meninos dão de cara com uma dama e um cavalheiro que estava com uma armadura completa e sombria. A dama (que até então não sabiam se tratar da Feiticeira Verde) os encoraja a pedir abrigo no castelo dos gigantes, Harfang, que significa coruja-das-neves, em francês.

Os gigantes, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2003), expressam simbolicamente as forças que surgem da terra, por isso, são considerados seres ctonianos. Além disso, podemos observar o motivo de Lewis ter utilizado essas figuras mitológicas em sua obra na seguinte citação dos autores supracitados.

A evolução da vida no sentido de uma espiritualização crescente é o verdadeiro combate dos gigantes. Mas essa evidência implica um esforço do homem, que não deve contar só com as forças do alto para triunfar de tendências involutivas e regressivas, imanentes nele. O mito dos Gigantes é um apelo ao heroísmo humano. O gigante representa tudo aquilo que o

¹⁷ “A coruja, maltratada em nossa civilização por uma lamentável reputação de ladra, e ave que costumamos transformar no emblema da feiura (aparentemente, contra a opinião de Rabelais), era, no entanto, a ave de Atena (Minerva). Ave noturna, relacionada com a Lua, a coruja não consegue suportar a luz do Sol e, nesse particular, opõe-se, portanto, à águia, que recebe essa mesma luz com os olhos abertos. Guénon observou que se podia ver nesse aspecto, assim como na relação com Atena-Minerva, o símbolo do conhecimento racional — percepção da luz (lunar) por reflexo — em oposição ao conhecimento intuitivo — percepção direta da luz (solar) (GUES). Talvez seja também por esse motivo que a coruja é tradicionalmente atributo dos adivinhos: simboliza seu dom de clarividência, mas através dos signos por eles interpretados. A coruja, ave de Atena, simboliza a reflexão que domina as trevas (I)AGE, 108). [...] Entre os astecas, ela é o animal simbólico do deus dos infernos*, juntamente com a aranha*. Em muitos Códices, a coruja é representada como a guardiã da morada obscura da terra. Associada às forças ctonianas, ela é também um avatar da noite, da chuva, das tempestades. Esse simbolismo associa-a a um só tempo à morte e às forças do inconsciente luniterrestre, que comandam as águas, a vegetação e o crescimento em geral. (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 293).

homem tem de vencer para libertar e expandir sua personalidade. Grande número de personagens mitológicos celtas são, também, gigantes, mas, de modo geral, o gigantismo é sinal, não do outro mundo, mas dos Fomóiré* ou poderes infernais. (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 293).

Lewis, em sua obra *A Imagem Descartada* (2015, p.125), ao tratar sobre seres que ele classifica como “vidas longevas” no sexto capítulo, trabalha o sentido da palavra fada (*fairy*) para o povo da Idade Média. Nesse capítulo ele atrela, segundo a tradição das crenças do mundo medieval, os elfos a ettins (que seriam figuras mitológicas nórdicas) e gigantes como inimigos de Deus. Algo interessante que podemos notar no decorrer da história é que as figuras dos gigantes do castelo Harfang trabalhavam para a Feiticeira Verde, a qual é inimiga daquele a quem os narnianos serviam com reverência, Aslam.

A missão das crianças então torna-se mais difícil, após ouvirem o conselho da dama e entrarem na morada dos gigantes para descansar. A desobediência em não seguir os sinais quase as leva a serem devoradas pelos gigantes. Isso nos remete à obra *O Peregrino*, de John Bunyan (2013), que se apropria de figuras de gigantes para expressar metaforicamente o desespero e a dúvida na caminhada de seu personagem. Assim como o Peregrino, personagem da obra citada, consegue escapar do castelo dos gigantes e voltar ao caminho, as crianças também conseguem retornar ao “caminho”, pois fugindo do castelo, entram numa fenda de uma rocha e deslizam até o submundo.

Esse ato de descer às profundezas da terra nos remete ao regime noturno trabalhado por Durand. “Neste regime, a queda heroica é transformada em descida e o abismo em taça. Não se trata mais de ascensão em busca do poder, mas de descida interior em busca do conhecimento” (Pitta, 2017, p. 32). Essas situações que exprimem símbolos de inversão, expressando eufemismos, nos traz a ideia de que a profundidade não seria o ponto final da história, mas sim a vitória do herói, ou seja, a taça, segundo Durand (Pitta, 2017). A catábasis¹⁸ acaba sendo um recurso utilizado

18 “A *katábasis* é um tema literário que pode ser empregado em diferentes esferas e com diversos propósitos. A jornada para o Outro absoluto, o mundo da escuridão, dos mortos, fora do aqui e do agora, fornece uma perspectiva especial, uma visão para além de nós mesmos. A dificuldade em viajar para o Submundo, a comunicação com os mortos e os deuses e o acesso a um tipo especial de conhecimento, fazem com que a visita ao mundo dos mortos seja uma proeza reservada exclusivamente a poucos escolhidos. Portanto, é fundamental que o viajante conte com a assistência divina que, de certa forma, legitimará uma jornada que contraria a ordem do mundo. Do mesmo modo, essa jornada extraordinária pode trazer benefícios para o viajante, embora também possa provocar o oposto: a sua ruína” (Bernabé, 2021, p. 21).

por Lewis para elucidar que na caminhada do herói ele está propenso a cometer falhas, que essas falhas podem sim o levar à ruína, mas também podem trazer amadurecimento.

A verdade é a seguinte – disse Eustáquio: - A gente estava tão ansioso para chegar aqui, que não demos bola para mais nada. Eu, pelo menos. Desde o momento em que encontramos aquela mulher com o cavaleiro que não dizia bulhufas, não pensamos mais em coisa nenhuma. E quase esquecemos o príncipe Rilian (Lewis, 2014, p. 105).

No decorrer dos últimos capítulos, observamos como na narrativa, apesar dos embaraços enfrentados, as crianças vão voltando ao foco de sua missão, ainda vivendo as vitórias da iniciação¹⁹, como descreve Campbell (1997). Arrepentidas por tentarem tornar a jornada mais fácil, passam a ficar atentos ao último sinal, “reconhecerão o príncipe perdido (caso encontrem), pois será a primeira pessoa em toda a viagem a pedir alguma coisa em meu nome, em nome de Aslam” (Lewis, 2014, p. 30). Ao chegarem ao submundo começam a descer às profundezas, nos remetendo aos símbolos catamórficos que, segundo Durand (Pitta, 2017), apontam para os sentimentos de medo, a dor, a vertigem e o castigo. E assim, para sobreviver às profundezas, segundo Durand, é necessário o herói pegar sua arma e destruir o monstro que o aguarda no abismo, como veremos mais adiante no desfecho da história.

Na descida das crianças ao submundo podemos também constatar a presença dos símbolos nictómorficos, tendo em vista que os personagens não podiam contemplar o sol ou as coisas que os cercavam, já que estavam imersos na escuridão; de fato, esses símbolos são expressos por meio das trevas do mundo inferior e nas águas da praia pálida nas quais navegam. Ao chegarem ao Reino Profundo, encontram um batalhão de gnomos (ou terrícolas) que trabalham incansavelmente para a Rainha do Submundo, de modo que à primeira vista parecem estar aliados a ela. Em conformidade com o *Dicionário de Símbolos* (2003), há uma dimensão

19 “A partida original para a terra das provas representou, tão-somente, o início da trilha, longa e verdadeiramente perigosa, das conquistas da iniciação e dos momentos de iluminação. Cumpre agora matar dragões e ultrapassar surpreendentes barreiras repetidas vezes. Enquanto isso, haverá uma multiplicidade de vitórias preliminares, êxtases que não se podem reter e relances momentâneos da terra das maravilhas” (Campbell, 1997, p.62). Essas vitórias preliminares, preparam o herói para vencer, por assim dizer, o maior mal da sua jornada.

simbólica em várias culturas e mitologias dessas figuras ctônicas, as quais teriam a seguinte relação:

Gênios da terra e do solo, oriundos, entre os germanos, dos vermes que roíam o cadáver do gigante Ymir, os anões acompanhavam frequentemente as fadas* nas tradições dos povos nórdicos. Mas, se as fadas têm aparência aérea, os anões, por sua vez, estão ligados às grutas, às cavernas nos flancos das montanhas, onde escondem suas oficinas de ferreiros. [...] O chefe dos anões da Bretanha. Gwion mantém a guarda de um vaso místico que se tornará o Santo Graal. Como os Cabiros* fenícios e gregos, estão ligados às divindades ctônicas. Vindos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, simbolizam as *forças obscuras* que existem em nós e em geral têm aparências monstruosas. [...] Com seu pequeno tamanho e às vezes uma certa deformidade, os anões foram comparados a demônios. Não é mais só o inconsciente que eles simbolizam então, mas um fracasso ou um erro da natureza, com muita facilidade atribuídos a uma falta; ou ainda o efeito desejado de deformações sistemáticas impostas por homens todo poderosos. O Baixo Império aplicava receitas muito antigas para fabricar monstros e anões. [...] A companhia de anões tornou-se até uma moda na Renascença. Eram frequentemente tratados como animais aprisionados. [...] Em diversas religiões, veem-se deuses e santos esmagarem sob os pés demônios em forma de anões. O ser espiritualizado tem afinidades imaginativas com as formas harmoniosas. Não é preciso dizer que esta interpretação simbólica não visa, de nenhum modo, a pessoas; ela só se aplica a formas abstratas. A história cita anões que se distinguiram por dons excepcionais de orador e pensador. Licinius Calvus advoga com talento contra Cícero; Alípio de Alexandria era famoso por sua ciência e sabedoria: agradecia a Deus por ter sobrecarregado sua alma apenas com uma ínfima porção de matéria corruptível (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 50, grifos nossos).

Por fim, depois de navegarem até o reino do submundo, reencontram o mesmo cavaleiro que acompanhava a dama que lhes sugeriu o castelo dos gigantes como abrigo, e as crianças passam a compreender que aquele lugar e aquelas pobres criaturas, assim como o Cavaleiro, são partes do plano maléfico da Rainha do Submundo, a Feiticeira Verde, para conquistar as terras de Nárnia. Seu feitiço é desfeito quando o cavaleiro que toda noite era amarrado em uma cadeira de prata com a desculpa que durante a noite se tornava um grande monstro, recobrou sua consciência da sua identidade como Príncipe Rilian; ao pedir ajuda e ordenar as crianças em nome de Aslam que elas o libertassem. As crianças, ao lembrarem do último sinal, obedecem à ordem, não apenas do príncipe, mas do próprio Aslam.

Ao ver-se livre, o cavaleiro negro cruzou a sala decidido e empunhou a própria espada (que estava sobre a mesa). – Você em primeiro lugar! – bradou, atacando a cadeira de prata. [...] A prata cedeu a seu gume, e num momento só uns fragmentos brilhantes da cadeira restavam no chão. Mas, ao ser

destroçada, a cadeira soltou um clarão, trovejando; um cheiro nauseabundo percorreu a sala. – Fique aí, imundo instrumento de feitiçaria – disse ele -, para que jamais sirva ao tormento de outra vítima (Lewis, 2014, p.149).

Após suas suspeitas de que aquele lugar estava encantado por uma magia do mal, compreendem por inteiro o plano malévolo que estava sendo arquitetado para os nárnianos. Depois de o Príncipe quebrar a cadeira, a Feiticeira entra no local onde todos estavam, faz algumas perguntas ao Príncipe e joga um pó verde na lareira, buscando embriagá-los com o aroma que se espalhava no ambiente. Em seguida, utiliza um instrumento para tocar uma melodia monótona, conseguindo causar confusão na mente de todos, no entanto, o Brejeiro, buscando manter sua lucidez, expressa a Feiticeira sua convicção sobre Nárnia:

- Não sei direito o que você entende por um mundo – disse, como alguém que não respira ar suficiente. – Mas pode tocar essa rabeca até que seus dedos caiam no chão; mesmo assim nunca vou me esquecer de Nárnia. E nem do Mundo de Cima. Imagino que nunca mais o veremos, pois é bem provável que o tenha escurecido como fez a este mundo. Mas vou saber sempre que estive lá. Já vi o céu cheio de estrelas. Já vi o sol nascendo no mar e sumindo atrás das montanhas ao cair da noite. E vi também o Sol ao meio-dia, cujo brilho nos fere a vista (Lewis, 2014, p. 155).

Essas palavras trouxeram ânimo às crianças que, apesar da embriaguez e da magia maléfica, concordaram com as palavras do Brejeiro. Esse momento da narrativa nos faz refletir sobre o processo de dessacralização tratado por Eliade (1992), visto que o intuito da Feiticeira era eliminar todo pensamento do mundo de cima, Nárnia, isto é, remover o significado que cada uma daquelas imagens representava, segundo um quadro simbólico, em suas vidas. O processo de dessacralização buscou abolir tudo que é sacro, nas palavras de Eliade (1992). No entanto, é possível perceber que muitos que buscaram cooperar nessa missão, por exemplo, as linhas dominantes do projeto científico moderno, não tiveram o resultado almejado.

[...] Isto significa que o homem areligioso se constitui por oposição a seu predecessor, esforçando-se por se “esvaziar” de toda religiosidade e de todo significado trans humano. Ele reconhece a si próprio na medida em que se “liberta” e se “purifica” das “superstições” de seus antepassados. Em outras palavras, o homem profano, queira ou não, conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso, mas esvaziado dos significados

religiosos. Faça o que fizer, é um herdeiro. Não pode abolir definitivamente seu passado, porque ele próprio é produto desse passado: É constituído por uma série de negações e recusas, mas continua ainda a ser assediado pelas realidades que recusou e negou. Para obter um mundo próprio, dessacralizou o mundo em que viviam seus antepassados; mas, para chegar aí, foi obrigado a adotar um comportamento oposto àquele que o precedia – e ele sente que este comportamento está sempre prestes a reatualizar-se, de uma forma ou outra, no mais profundo de seu ser. Como já dissemos, o homem areligioso no estado puro é um fenômeno muito raro, mesmo na mais dessacralizada das sociedades modernas. A maioria dos “semreligião” ainda se comporta religiosamente, embora não esteja consciente do fato. Não se trata somente da massa das “superstições” ou dos “tabus” do homem moderno, que têm todos uma estrutura e uma origem mágico religiosas. O homem moderno que se sente e se pretende areligioso carrega ainda toda uma mitologia camuflada e numerosos ritualismos degradados (Eliade, 1992, p. 98).

Essa reflexão que nos traz essa referência é pertinente, afinal estamos tratando de uma narrativa, como falamos anteriormente, que teve seu processo de criação e término em um meio que buscava eliminar as hierofanias contidas nos elementos simbólicos e mitológicos, pois para o pensamento positivista da época, só o empirismo era válido. No decorrer da narrativa, a Feiticeira continua a tentar persuadi-los que tudo era uma “fantasia”, especialmente quando as crianças asseguram a existência de Aslam.

- Acho que o leão de vocês vale tanto quanto o sol. Viram lâmpadas, e acabaram imaginando uma lâmpada maior e melhor, a deram o nome de sol. Viram gatos, e agora querem um gato maior e melhor, chamado leão. É puro faz de conta, mas, francamente, já estão meio crescidos demais para isso. Já repararam que esse faz de conta é copiado do mundo real, do meu mundo, que é o único mundo? Já estão grandes demais para isso jovens. [...] Esqueçam essas fantasias infantis (Lewis, 2014, p.158).

Durante esse diálogo, o Brejeiro, apesar da dificuldade, consegue alcançar a lareira e apagar com seus pés as brasas que espalhavam àquela magia perversa. O aroma diminui, possibilitando às crianças pensarem com mais clareza; a voz doce usada pela Feiticeira se transforma em um tom de furor e o Brejeiro volta a sua perfeita lucidez, pois “não há nada como um impacto doloroso para desfazer certas espécies de magia” (Lewis, 2014, p. 159).

Vamos supor que nós sonhamos, ou inventamos, aquilo tudo – árvores, relva, sol, lua, estrelas e até Aslam. Vamos supor que sonhamos: ora, nesse caso, as coisas inventadas parecem um bocado mais importantes do que as coisas reais. Vamos supor então que esta fossa, este seu reino, seja o único mundo

existente. Pois, para mim, o seu mundo não basta. E vale muito pouco. E o que estou dizendo é engraçado, se a gente pensar bem. Somos apenas uns bebezinhos brincando, se é que a senhora tem razão, dona. Mas quatro crianças brincando podem construir um mundo de brinquedo que dá de dez a zero no seu mundo real. Por isso é que prefiro o mundo de brinquedo. Estou do lado de Aslam, mesmo que não haja Aslam. Quero viver como um narniano, mesmo que Nárnia não exista (Lewis, 2014, p.160).

O Brejeiro é a personagem que nos leva a refletir que, assim como a Feiticeira que buscava encantar as crianças, enquanto ao mesmo tempo as induzia ao desencantamento sobre Nárnia, certos eruditos contemporâneos de Lewis menosprezavam a mitologia por a terem como um material infantilizado, uma cópia fantasiosa do mundo real. O autor, entretanto, tinha por certo que os mitos, ao serem contemplados, mesmo não sendo acreditados, não estando ligados a rituais, mas apresentados à imaginação plenamente desperta da racionalidade (Lewis, 2019), continham encantamentos, que despertavam o homem para a contemplação daquilo que é assombroso à lógica humana, permitiria ao homem contemplar melhor a sua realidade. Sobre essa percepção ele escreve, “quando me tornei homem, deixei para trás as coisas de menino, inclusive o medo de ser infantil e o desejo de ser muito adulto” (Lewis, 2009, p.744).

Se os bons romances são comentários sobre a vida, boas histórias desse tipo (que são muito mais raras) são adições reais à vida; elas dão, como certos sonhos raros, sensações que nunca tivemos antes, e ampliam nossa concepção da gama de experiências possíveis. Daí a dificuldade em discuti-las com aqueles que se recusam a ser tirados do que chamam de “vida real” – o que significa, talvez, a rotina de atravessar uma área muito mais ampla de possíveis experiências a que nossos sentidos e nossos interesses biológicos, sociais, ou os interesses econômicos geralmente nos limita – ou que, se tirados, não podem ver nada além de cansativo aborrecimento ou monstruosidade doentia (Lewis, 2018, p. 122).

A coragem do Brejeiro enquanto dialogava com a Feiticeira, ao juntar toda a sua força para colocar seus pés no fogo da lareira para despertar as crianças da magia má, faz referência de certo modo aos símbolos de divisão²⁰. Esses símbolos utilizados por Lewis evidenciam atos de purificações, não apenas na mente do Brejeiro, mas das duas crianças ao enxergarem a maldade da Feiticeira e reconhecerem o ataque dela contra Nárnia. Esse símbolo pode mais uma vez ser notado, quando ela, ao

²⁰ Símbolos de divisão ou diairético, segundo Pitta (2017), para Durand seriam símbolos que buscam fazer a separação entre bem e o mal. Embora o ato do Brejeiro não envolva uma arma cortante, o fogo em que ele coloca seus pés carrega esse valor simbólico de purificação.

descobrir que sua magia não está surtindo efeito, acaba se transformando em uma horripilante serpente, visão esta que leva o príncipe Rilian, desperto de toda magia, a golpeá-la com a sua espada e, com a ajuda do Brejeiro e Eustáquio, dar um fim àquela terrível criatura. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2003), as serpentes são oponentes do homem.

No livro de Gênesis²¹ especificamente no relato da queda do homem, a serpente busca e consegue persuadir a mulher a comer do fruto proibido. A desobediência da mulher faz com que a partir daquele momento o homem e a serpente sejam inimigos. É possível vermos essa referência usada pelo autor ao usar a Figura da Serpente na transformação da Feiticeira Verde. Mas devemos destacar o seguinte acerca do significado simbólico da serpente, segundo Chevalier e Gheerbrant (2003):

A serpente tanto quanto o homem, mas contrariamente a ele — distingue-se de todas as espécies animais. Se o homem está situado no final de um longo esforço genético, também será preciso situar essa criatura fria, sem patas, sem pêlos, sem plumas, no início deste mesmo esforço. [...] A serpente visível é uma hierofania do sagrado natural, não espiritual, mas material. No mundo diurno, ela surge como um fantasma palpável, mas que escorrega por entre os dedos, da mesma forma como desliza através do tempo contável, do espaço mensurável e das regras do razoável para refugiar-se no mundo de baixo, de onde vem e onde a imaginamos intemporal, permanente e imóvel na sua completude. Rápida como o relâmpago, a serpente visível sempre surge de uma abertura escura, fenda ou rachadura, para cuspir morte ou vida antes de retornar ao invisível. Ou então abandona os ímpetus masculinos para fazer-se feminina: enrosca-se, beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme. Esta serpente fêmea é a invisível serpente-princípio que mora nas profundas camadas da consciência e nas profundas camadas da terra. Ela é enigmática, secreta; é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto as suas metamorfoses (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 428-429).

Dessa maneira, torna-se interessante essa figura simbólica, visto que a serpente que mata a mãe do príncipe no início da crônica é a mesma que o leva a apaixonar-se por ela, enquanto se passa por uma linda dama. Essa figura simbólica

²¹ Então o Senhor Deus declarou à serpente: "Já que você fez isso, maldita é você entre todos os rebanhos domésticos e entre todos os animais selvagens! Sobre o seu ventre você rastejará, e pó comerá todos os dias da sua vida. O Senhor Deus perguntou então à mulher: "Que foi que você fez? " Respondeu a mulher: "A serpente me enganou, e eu comi". Então o Senhor Deus declarou à serpente: "Já que você fez isso, maldita é você entre todos os rebanhos domésticos e entre todos os animais selvagens! Sobre o seu ventre você rastejará, e pó comerá todos os dias da sua vida. Porei inimizade entre você e a mulher, entre a sua descendência e o descendente dela; este lhe ferirá a cabeça, e você lhe ferirá o calcanhar". (Bíblia Sagrada, Nova Versão Internacional, Gênesis 3:13-15)

também está relacionada ao simbolismo ofidiano, segundo Durand (Pitta, 2017), com variados significados; porém vale destacarmos o aspecto cíclico: por isso, ela está presente no início e fim da crônica. No entanto, apesar desse aspecto, vemos seu fim ao ser vencida pelo herói com sua espada. A vitória sobre a Serpente carrega também um grande significado, já que a espada, como já citamos anteriormente, carrega o símbolo da divisão.

Em primeiro lugar, a espada é o símbolo do estado militar e de sua virtude, a bravura, bem como de sua função, o poderio. O poderio tem um duplo aspecto: o destruidor (embora essa destruição possa aplicar-se contra a injustiça, a maleficência e a ignorância e, por causa disso, tornar-se positiva); e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça. Todos esses símbolos convêm literalmente à espada, quando ela é o emblema do rei (espada sagrada dos japoneses, dos antigos povos kampucheanos (cambojanos), dos khmers e dos chans, estes últimos conservando ainda o *Sadet do Fogo* da tribo jarai). Quando associada à balança*, ela se relaciona mais especialmente à justiça: separa o bem do mal, golpeia o culpado. Símbolo guerreiro, a espada é também o símbolo, da *guerra santa* (e não o das conquistas arianas, tal como pretendem alguns, a propósito da iconografia hindu, a menos que se trate de conquistas espirituais). Antes de mais nada, a guerra santa é uma *guerra interior*, e esta pode ser igualmente a significação da *espada* trazida pelo Cristo (*Mateus*, 10, 34). Além do mais — sob seu duplo aspecto destruidor e criador —, ela é um símbolo do Verbo, da Palavra. O khitab muçulmano costuma segurar uma espada de madeira durante sua pregação; o Apocalipse descreve uma espada de dois gumes a sair da boca do Verbo. Esses dois gumes relacionam-se com o duplo poder (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 217).

Diante de todas essas apresentações de símbolos e dos mitos que tecem a obra analisada, podemos observar que os recursos utilizados por Lewis carregam várias referências culturais e muito da sua visão teológica, como já tratamos anteriormente. A crônica analisada não encerra com a cabeça cortada da serpente, mas com as crianças nas terras de Nárnia, nos remetendo ao regime diurno (Pitta, 2017), com a vitória delas em cumprir sua missão, ou em conformidade com Campbell (1997), com a vitória decisiva, já que elas retornam com o príncipe que era o grande benefício para os narnianos. Mas gostaríamos de destacar mais uma vez o quanto a montanha é significativa simbolicamente, pois ao chegar a Nárnia o príncipe reencontra seu pai, Rei Caspian X, e se despede dele, pois já era um homem de idade muito avançada. Posteriormente, Aslam sopra as crianças de volta à montanha.

Aslam parou e as crianças olharam para o riacho. Lá dentro, nos seixos dourados do leito do rio, estava o Rei Caspian, morto, com a água deslizando por ele como se fosse um cristal líquido. As longas barbas brancas

balançavam como plantas aquáticas. Todos os três choraram. Até o Leão chorou: enormes lágrimas de leão, e cada lágrima era mais preciosa que toda a terra, ainda que esta fosse um imenso diamante. E Jill observou que Eustáquio não parecia um menino chorão, mas um homem ferido de dor adulta. Ali na montanha, as pessoas não pareciam ter uma idade determinada (Lewis, 2014, p. 205).

Em conformidade com Eliade (1992), a montanha carrega o aspecto mais profundo do espaço sagrado, visto que é tida simbolicamente como centro do mundo. Ao permitir que as crianças desçam à “terra” e ao submundo, podemos perceber os três níveis cósmicos: a terra, o céu e a região inferior (inferno).

Por meio dessas imagens cosmológicas, podemos observar a quebra da homogeneidade que permite a abertura que consente a passagem de uma região cósmica para outra. Desse modo, é possível notar o regime noturno, que, segundo Durand (Pitta, 2017), busca harmonizar as estruturas, já que não se trata mais do caos.

Do mesmo modo, a morte do Rei Caspian é um símbolo de inversão, hino à noite, pois o próprio enredo nos aponta a paz ao ser descrito esse momento, embora exista o choro nas personagens. Conseguimos também observar símbolos da intimidade, pois a morte é um retorno ao lar, que carrega sentimentos de calma e felicidade. Prosseguindo, Aslam pede que Eustáquio enfie um espinho em sua pata. Mesmo temendo, o garoto obedece. Depois disso, o Leão deixa uma gota de seu sangue correr no riacho em que o Rei estava.

E este começou a transformar-se: a barba branca ficou cinzenta, depois amarela, depois mais curta e desapareceu; as faces encovadas tomaram cores e formas; as rugas alisaram-se; os olhos abriram-se, olhos e lábios sorriam; de repente, o rei ergueu-se, ficando em pé perto deles. Era um homem muito jovem, talvez um rapaz. (Não se podia dizer com certeza, pois as pessoas não têm uma idade precisa no país de Aslam (Lewis, 2014, p.205-206).

Lewis nos leva a refletir sobre o valor transcendental que há nos mitos. Em sua obra *A Imagem Descartada* (2015), ele nos descreve a visão da história segundo a percepção medievalista, a saber, “que o significado fosse buscado não no mundo do devir, mas naquele do ser; não na história e, sim, na metafísica, matemática e teologia” (Lewis, 2015, p.169).

Essa visão medieval é expressa na escrita de Lewis nessa citação. Para o autor, o cristianismo busca tratar da história em sua totalidade – nas suas palavras, o

cristianismo é “transcendentalmente significativa, com um enredo definido”, que trata sobre a Queda, Redenção e do Juízo Final. Até aqui nós podemos também apreciar, além dos símbolos e mitos tecidos na obra analisada, o aspecto simbólico da redenção sendo trabalhada, por Lewis, ao usar o sangue do Leão como um símbolo de purificação, pois “o sangue simboliza todos os valores solidários com o fogo [...] A esses valores associa-se tudo o que é belo, nobre, generoso, elevado. O sangue é universalmente considerado o veículo da vida. Sangue é vida, se diz biblicamente” (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p.800).

Essa perspectiva assumida por ele nos permite compreender que seu desejo não era apenas de expor sua fé no cristianismo, porém se contrapor à visão racionalista de sua época que acreditava que a ciência deveria ser a única lente para compreensão da realidade. Desse modo, gostaríamos de enfatizar que Lewis não era contra a ciência ou seus avanços, mas sim contra os efeitos limitadores que as visões científicas exerciam sobre as pessoas.

Como já tratamos anteriormente, uma obra como *A Cadeira de Prata*, no contexto intelectual que Lewis vivenciava, certamente seria mais uma história para criança, segundo muitos leitores da época. Contudo, seu aspecto *maravilhoso*, a subcriação expressa ali, bem como todos os mitos e símbolos tecidos por Lewis, influenciados pelo mundo medieval e mitologia nórdica, de certo modo, eram contrastantes ao que os leitores especializados estavam habituados.

Em seu ensaio *O Peso da Glória* (2017), ele nos leva a refletir que os vislumbres que temos ao contemplar os mitos e os símbolos contidos em muitas literaturas podem tornar-se um veículo de bem-aventurança, mas o autor nos chama a atenção ao declarar que, se o homem “contempla” a vida através das lentes do positivismo – essa persistência em recusar compreender ou abolir as coisas sacras –, “será inútil falar de qualquer vitória final sobre o materialismo” (Lewis, 2017, p.114)

[...] A crítica de toda experiência inferior, a ignorância voluntária do significado e a concentração no fato, terão sempre a mesma plausibilidade. Sempre haverá evidência, e evidência nova a cada mês, para demonstrar que a religião é apenas psicológica, que a justiça é somente autoproteção, que a política é apenas economia, que o amor é somente luxúria e que o próprio pensamento é simplesmente bioquímica cerebral (Lewis, 2017, p.114).

Lewis compreendia o pensamento racionalista dos eruditos de sua época, pois ele mesmo já havia contemplado os mitos pelas mesmas lentes, menosprezando tudo que remetesse ao sagrado ou aos “problemas eternos”. Em sua obra *A Imagem*

Descartada (2015), como já dito, observamos as suas fontes de inspirações que moldaram sua cosmovisão. No quinto capítulo da obra notamos o que ele trata de “instinto de retorno ao lar”, algo típico da visão medievalista e que de certo modo, era uma visão envolvida em uma série de controvérsias para ciência moderna, já que por muito tempo a visão medieval era de que não só apenas os seres humanos, mas alguns elementos considerados inanimados, estavam inclinados também a retornar ao seu lugar de origem. Em suas obras de *Fantasia*, Lewis retrata esse anseio do homem pelo retorno ao seu lar; segundo o autor (2015) é por causa dessa aspiração que o homem passa a se interessar pelos mitos tecidos de hierofania que expressam o sagrado.

[...] O que quer que um homem moderno possa sentir quando olha para o céu noturno, ele certamente sentirá que está olhando *para fora* – como alguém que olha para fora da entrada do salão em direção ao Atlântico escuro e solitário. Mas se você aceitasse o Modelo Medieval, você se sentiria logo como alguém que olha para *dentro*. “A Terra está do lado de fora do muro da cidade”. Quando o Sol está a pino, ele nos ofusca e não podemos olhar para dentro. A escuridão, nossa própria escuridão, lança o véu e nós captamos um vislumbre dos esplendores grandiosos que há lá dentro; a concavidade vasta e iluminada, cheia de música e vida. [...] *sua mente ascende ao céu, rumo Àquele que é realmente o centro, para os seus sentidos, a circunferência de tudo; a presa que todos esses caçadores incansáveis estão perseguindo; a candeia em torno da qual todas essas mariposas se movem, sem, no entanto, serem queimadas* (Lewis, 2015, grifos nossos, p.120).

Em seu ensaio *Teologia é Poesia?* (2015), ele reafirma que os mitos carregam lampejos de toda a história cósmica. Lewis, assim como Tolkien, mais tarde, observa as verdades pertencentes aos mitos. É com base na premissa do “Mito que se fez fato”, como já falamos anteriormente, que ele escreve suas histórias com mitos e símbolos. No mesmo ensaio supracitado, de acordo com ele, a percepção de sua época não era tão real, quanto parecia ser, para o escritor a visão científica não abarcava a si própria, não poderia explicar a complexidade da realidade, era um barco que segundo ele, não se manteria flutuando.

A sua percepção de que o idealismo filosófico e o teísmo poderiam ser menos falsos que o pensamento científico moderno o levou a observar que, ao aceitar uma das duas visões, no caso dele, o teísmo, ele não poderia ser indiferente às afirmações de Cristo. Ele escreveu que as examinou, “pareceu que não poderia assumir uma posição mediana. Ou ele era um lunático ou era Deus. E ele não era um lunático” (Lewis, 2015, p.136-137). É por causa dessa convicção que Lewis trabalha na contra

mão dos pensadores de sua época trazendo uma nova perspectiva ao apropriar-se dos símbolos e mitos em suas narrativas, usando o gênero fantástico para expor não apenas sua fé, mas expressar o valor desses elementos que foram por muito tempo renegados pelas mentes racionalistas de sua época, se contrapondo ao reducionismo da ciência moderna.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao buscar escrever sobre elementos mitológicos e simbólicos que estavam sendo descartados em um contexto voltado à filosofia analítica e ao positivismo, Lewis permite aos seus leitores suspender voluntariamente suas descrenças. Traz-nos a compreensão de que a escrita do seu mundo *imaginário* havia sido manifestada em um tempo oportuno, embora a meio tantas controvérsias, em que prevalecia a acusação de que o gênero fantástico trabalhado por Lewis, assim como outros escritores contemporâneos, não passava de escapismo do mundo real, história para crianças, fantasia.

Pudemos observar que ainda há uma resistência com leituras do gênero fantástico trabalhado por ele e outros autores que não apenas se dedicavam a escrita de narrativas míticas, mas que se desenvolveram academicamente, como é o caso do seu amigo Tolkien. Essa concepção que obras como a analisada no presente trabalho não podem nos oferecer um desenvolvimento intelectual, são resquícios dessas correntes introduzidas pela ciência moderna que permanecem ativos em nossas mentes.

Por meio da análise proposta nesse trabalho é possível contemplar vários campos epistemológicos nos direcionando para além de uma percepção reducionista da realidade e daquilo que por vezes foge da compreensão humana, que mesmo a ciência em sua totalidade não nos permite respostas. Os recursos simbólicos e mitológicos utilizados por Lewis compreendido até aqui por meio do estudo do *imaginário*, nos permite um quadro maior do entendimento do homem e sua história não o enclausurando apenas a uma mente pensante, invalidando os seus anseios mais profundos enquanto ser espiritual.

Lewis não buscava abolir a ciência ou menosprezá-la, no entanto, a ciência ao buscar desmitificar o homem, buscou torna-se o único parâmetro para o progresso humano e seu desenvolvimento intelectual, levando o homem a se opor a todo aspecto metafísico, ou como no caso de Lewis, teológico. No entanto, podemos observar que ao trabalhar esses elementos em seus escritos, como na obra *A Cadeira de Prata*, o autor nos permite por meio das imagens sacras do imaginário cristão e de outras culturas contemplar a nossa realidade como sombra de uma realidade mais elevada, contendo apenas lampejos do que ainda não podemos conhecer em sua totalidade.

Desse modo, compreendemos que, mesmo em um meio “incrédulo” ou profano, como escreveria Eliade (1992), em que esses elementos estavam constantemente sendo material de depreciação e deturpação, Lewis, através da sua obra, lança uma nova luz à realidade, com vislumbres do Eterno. Sua cosmovisão baseada no Mito que se fez fato propõe que todos os outros mitos são tecidos à luz desse grande Mito.

Diferente de Campbell (1997), o escritor reconhece o cristianismo como o ponto de partida para compreensão de todos os outros mitos, que apontam, como já citamos anteriormente, ao drama da “Criação, Queda, Redenção e o Juízo Final”. Dessa maneira, as narrativas mitológicas “podem dizer da melhor maneira o que deve ser dito” (Lewis, 2018) sobre as coisas que escapam à nossa modalidade de razão instrumental.

Dessa maneira, conseguimos contemplar as variedades de referências mitológicas e simbólicas na obra *A Cadeira de Prata*. Pudemos também perceber que os elementos trabalhados não são postos de maneira desordenadas, seguem uma sequência lógica. Embora o nosso objetivo não seja explicar como a presente obra surgiu, é importante deixarmos relatado que, segundo o escritor (Lewis, 2018), elas surgiram com imagens, que seu objetivo não era fazer uma defesa teológica, ainda que expressando sua teologia de forma intencional ou não em sua obra, mas que, como ele próprio escreveu, “para construir outros mundos” plausíveis e ativos, você deve se basear no único “outro mundo” real que conhecemos: o do espírito” (Lewis, 2018, p.45).

Portanto, dessa maneira, pudemos chegar a compressão que as histórias fantásticas não apenas carregam o *maravilhoso*, porém, trazem também à nossa mente, por meio dos seus símbolos e mitos, tudo aquilo que faz parte, como escreveu o autor (Lewis, 2017, p.45), do nosso segredo inconsolável. Que mesmo a visão científica moderna em sua totalidade não seria capaz de alcançar, ainda que esta muitas vezes nos permita explicações lógicas, ainda assim, não seria suficiente para preencher as lacunas de uma realidade complexa. Pudemos também observar a relevância acadêmica que essas narrativas têm, seus impactos sobre a percepção do homem de não renegar a ciência, mas também, de certo modo, não ser aprisionado por ela e ter uma visão reducionista da realidade.

REFERÊNCIAS

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. – 1ª ed. Editora Pensamento LTDA, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. RJ: José Olympio, 2003.

DURAND, Gilbert. **A fé do sapateiro**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

DURAND, Gilbert. **O retorno do mito**: introdução à mitologia. Mitos e sociedade. Revista FAMECOS, 7-22, 2008.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolo**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. – São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 1991.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**; [tradução Rogério Fernandes]. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GUSDORF, Georges. **Impasses e Progresso da Liberdade**. - Brasília, DF: Academia Monergista, 2021.

GUSDORF, Georges. **Mito e Metafísica** / Georges Gusdorf; tradução de Hugo di Primio Paz. - São Paul: Convivio, 1979.

HUIZINGA, Johan. **O outono da idade Média**: Estudos sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos/ Johan Huizinga; tradução Francis Petra Janssen; - 1ª ed. - São Paulo: Penguin-Companhia das letras, 2021.

JEHA, Julio . A semiose da fantasia literária. **Signotica** (UFG), Goiânia, v. 13, n.1, p. 117-136, 2001.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3. Ed. São Paulo: Atlas, 1991.

LEWIS, C. S. **A cadeira de Prata**. 3. ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

LEWIS, C.S. **A Imagem Descartada**: para compreender a visão medieval do mundo/ C. S. Lewis, tradução Gabrielle Greggersen. - 1. Ed. - São Paulo: É realizações, 2015.

LEWIS, C.S. **Abolição do Homem**. 1ª ed. - Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

LEWIS, C.S. **As Crônicas de Nárnia**- 2ª ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LEWIS, C.S. **Cartas de um diabo ao seu aprendiz**. 1aed. - Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

LEWIS, C.S. **O peso da Glória**. 1aed. - Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

LEWIS, C.S. **Sobre histórias**. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.

LEWIS, C.S. **Um experimento em Crítica literária**. - Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2019.

MENNA, Lígia R. M. C. **A ficção de fantasia e o maravilhoso na animação francesa 'Casa dos contos de fadas'**. In: XV Congresso Internacional Abralic, 2017, Rio de Janeiro. Literatura para crianças e jovens: lugares, entre-lugares e deslizamentos. RIO DE JANEIRO: UERJ, 2017. v. 3. p. 4929-4939.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**/ Danielle Perin Rocha Pitta. 2. Ed - Curitiba: CRV, 2017.

TANAJURA JÚNIOR, J.M.; DIAS, Márcio Roberto Soares. **O diálogo entre filosofia e literatura a partir do thaumázein**. Folio (Online): revista de letras, v. 7, p. 835-849, 2015.

TOLKIEN, J. R. R. **Sobre histórias de fadas**. 2ª ed. São Paulo: Conrad, 2010.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **L'imaginaire**. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.