UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE

INSTITUTO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DOUTORADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA LITERATURA

A FICÇÃO ARGUMENTATIVA: UMA ANÁLISE DE *ALÉM DO PLANETA SILENCIOSO*, DE C. S. LEWIS, COMO UMA ALEGORIA SOCIAL

JOAZ SILVA DE MELO

Rio Grande

2026

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE

INSTITUTO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DOUTORADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA LITERATURA

JOAZ SILVA DE MELO

A FICÇÃO ARGUMENTATIVA: UMA ANÁLISE DE *ALÉM DO PLANETA SILENCIOSO*, DE C. S. LEWIS, COMO UMA ALEGORIA SOCIAL

Trabalho de tese doutoral apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande, campus Carreiros, na área de concentração: História da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas

Rio Grande

2026

M528f Melo, Joaz Silva de
A ficção argumentativa: uma análise de além do planeta silencioso, de C. S. Lewis, como uma alegoria social/ Joaz Silva de Melo. – 2026.
203f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande – Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026.

Orientador: Dr. Mauro Nicola Póvoas

1. Ficção argumentativa. 2. Ficção científica. 3. Alegoria 4. C. S. Lewis. I. Póvoas, Mauro Nicola. II. Título.

CDU 81/83

Catalogação na fonte: Bibliotecária Doris Santana CRB10/1806

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES - ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE nº 07/2026

No dia três de julho de dois mil e vinte e seis, através de reunião híbrida, realizou-se a defesa de tese no PPGL – FURG, do doutorando Joaz Silva de Melo, intitulada: **"A ficção argumentativa: uma análise de *Além do planeta silencioso*, de C.S. Lewis, como uma alegoria social"**. A sessão foi aberta às catorze horas pelo Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas (FURG), orientador da tese e presidente da Comissão de Avaliação que também foi composta pela Profa. Dra. Rubelise da Cunha (FURG), Profa. Dra. Marina Pereira Penteado (FURG), Profa. Dra. Sandra Sirangelo Maggio (UFRGS) e pelo Prof. Dr. Bruno Ribeiro do Nascimento (Faculdade Internacional Cidade Viva). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que APROVA o doutorando neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de concentração em História da Literatura. Após, o presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata. **Nota**: a banca confere à tese um voto de louvor, pela sua qualidade, e sugere a publicação do trabalho.

gov.br Documento assinado digitalmente
MAURO NICOLA POVOAS
Data: 08/07/2026 15:26:42-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas (Orientador - FURG)

gov.br Documento assinado digitalmente
RUBELISE DA CUNHA
Data: 09/07/2026 10:55:10-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Rubelise da Cunha (FURG)

gov.br Documento assinado digitalmente
MARINA PEREIRA PENTEADO
Data: 08/07/2026 20:23:52-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Marina Pereira Penteado (FURG)

gov.br Documento assinado digitalmente
SANDRA SIRANGELO MAGGIO
Data: 15/07/2026 17:13:53-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Sandra Sirangelo Maggio (UFRGS)

gov.br Documento assinado digitalmente
BRUNO RIBEIRO NASCIMENTO
Data: 20/07/2026 10:13:20-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Bruno Ribeiro do Nascimento (Faculdade Internacional Cidade Viva)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha esposa, Marcela, que, com muita abnegação, me apoiou incondicionalmente durante o período de estudo e produção.

Dedico também à memória do professor Valter Henrique de Castro Fritsch, meu orientador inicial, que me deu suporte e liberdade para trabalhar o assunto.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, revelado na Bíblia e na natureza, por demonstrar seu amor pela raça humana. Agradeço, pois meu percurso desde a licenciatura em Letras, passando pelo mestrado, pelo bacharelado em teologia e finalmente pelo doutorado, tem sido grande e grave evidência do cuidado dele por mim e por minha família.

Agradeço à minha esposa pela paciência, abnegação e amor demonstrado por mim em todo esse processo, que não seria possível sem o seu apoio. Apoio que nos levou para longe de casa diversas vezes, longe da segurança do conhecido e para o confronto com tantos desafios. Ela se manteve sempre presente, sempre disponível e sempre um suporte fundamental para toda a minha carreira acadêmica, que não por acaso começou quando a conheci.

Agradeço à FURG que me apareceu como caindo do céu enquanto eu procurava submeter meu projeto em uma universidade reconhecida e que tivesse trabalhos afins à minha área. Agradeço ao professor Mauro Nicola Póvoas, que desde o primeiro contato com o Joaz, ainda postulante a doutorado, se mostrou uma pessoa amável, compreensiva, sábia e acolhedora, tendo me dado posteriormente a graça de me orientar com maestria na finalização desse trabalho, a quem cabe um agradecimento duplo. Juntamente, agradeço ao professor que me orientou na primeira etapa desse trabalho, cuja mente aberta e criatividade ilimitada permitiram acolher a minha proposta e lhe dar norte e asas para se tornar algo maior do que eu propusera inicialmente. Ele, o professor Valter Henrique de Castro Fritsch, possui minha eterna gratidão.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida, que serviu como motor essencial, permitindo que eu tivesse dedicação integral aos estudos e às pesquisas necessárias para o desenvolvimento desse trabalho.

Agradeço de modo especial aos professores que passaram por minha caminhada acadêmica até aqui. Todos têm certo grau de colaboração na apresentação desse trabalho final.

Um poeta não é um homem que pede para olhar para ele; é um homem que me diz: 'Olhe para aquilo' e aponta.

C. S. Lewis

RESUMO

A relação entre a literatura e o mundo real sempre foi alvo de bastante discussão em todos os meios sociais. A questão sobre a vida imitar a arte ou o inverso sempre permeou esses debates. No entanto, longe de comprovar essa questão, é inegável o fato de que os espectros diegéticos e empíricos se relacionam de alguma maneira. Um dos recursos que auxiliam na percepção dessa relação fica visível quando a literatura permite uma leitura alegórica de seu conteúdo, deixando mais claro para o leitor como e com que finalidade ela atinge o mundo real. Um modo que lança bastante mão dessa medida para criticar ideologicamente a sociedade é a literatura de ficção científica, pois em muitas ocasiões o futuro distópico é retratado para criticar uma tendência do presente. Embora não seja tão reconhecido pelo trabalho nessa área, C. S. Lewis compôs três livros que se encaixam nos moldes da ficção científica, a sua trilogia cósmica. Nessa coleção, o autor narra as aventuras de Ransom através de viagens espaciais para demonstrar como os aspectos sombrios que a natureza humana abarca podem ser mais bem percebidos a partir de uma realidade alternativa. Na presente pesquisa, buscamos analisar como Lewis estabelece uma crítica social através do primeiro volume da trilogia cósmica, *Além do planeta silencioso*, procurando ressaltar como ele enfatiza aspectos humanos, que, aliados a uma visão holística de seus escritos, podem ser lidos como uma alegoria crítica e apologética. Para esse empreendimento, as principais bases utilizadas foram: Hansen (2016), Benjamin (2016), Suvin (1979), Mendlesohn (2013), Lewis (2018) e McGrath (2013).

Palavras-chave: Ficção argumentativa; ficção científica; alegoria; C. S. Lewis; *Além do planeta silencioso*.

ABSTRACT

The relationship between literature and the real world has always been the subject of considerable discussion in all social circles. The question of whether life imitates art or the other way around has always permeated these debates. However, far from proving this point, the fact that the diegetic and empirical spectrums are related in some way is undeniable. One of the resources that helps in the perception of this relationship is visible when literature allows an allegorical reading of its content, making it clearer to the reader how and for what purpose it affects the real world. A subgenre that makes great use of this measure to politically criticize society is science fiction literature, as on many occasions, the dystopian future is portrayed to criticize a trend in the present. Although he is not as recognized for his work in this area, C. S. Lewis composed three books that fit the science fiction mold: his cosmic trilogy. In this collection, the author narrates Ransom's adventures through space travel to demonstrate how, from an alternative reality, the dark aspects that human nature encompasses can be better perceived. In this research, we seek to analyze how Lewis establishes a social critique through the first volume of the cosmic trilogy, *Out of the Silent Planet*, seeking to highlight how he emphasizes human aspects, which, combined with a holistic view of his writings, can be read as a critical and apologetical allegory. For this venture, the main bases used were: Hansen (2016), Benjamin (2016), Suvin (1979), Mendlesohn (2013), Lewis (2018), and McGrath (2013).

Keywords: Argumentative fiction; science fiction; allegory; C. S. Lewis; *Out of the silent planet*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

1. A ALEGORIA E A LITERATURA DE FICÇÃO CIENTÍFICA 16
1.1 A literatura e sua função 16
1.2 Alegoria ou símbolo 20
1.3 Conceituação de alegoria 22
1.4 A alegoria ao longo da história 23
1.5 Alegoria filosófica na literatura 37
1.6 Alegoria e a literatura de C. S. Lewis 45
1.7 Conceituação de ficção científica 47
1.8 *Space opera* 64
1.9 A ficção científica e a alegoria 77

2. C. S. LEWIS: ESCRITOR, FILÓSOFO E TEÓLOGO 80
2.1 Lewis: literatura, história e influências 80
2.2 Contexto histórico 88
2.2.1 O darwinismo social 94
2.3 O filósofo e teólogo 101
2.3.1 A moral e o naturalismo em C. S. Lewis 107
2.4 O escritor 121
2.4.1 Além de Nárnia 123
2.4.2 A trilogia cósmica 125

3. OS MEANDROS LITERÁRIOS E EXTRALITERÁRIOS DE *ALÉM DO PLANETA SILENCIOSO* 134
3.1 Ficção imaginativa ou retórica argumentativa? 134
3.2 *Além do planeta silencioso* 140
3.3 Análise de personagens 143
3.3.1 Devine: a ganância ilimitada 143
3.3.2 Weston: os perigos do cientificismo 150
3.3.3 Ransom: uma jornada de conversão 154
3.4 A audiência perante Oyarsa 159
3.5 *Hnalidade*, racionalidade e *imago Dei* 182

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS 189

REFERÊNCIAS 194

INTRODUÇÃO

O fascínio pelo universo sempre foi uma característica do ser humano. Desde os sábios da Antiguidade, observar as estrelas era um hábito que causava fascínio e era motivo de fabulação. A partir desse encanto e curiosidade, foram possíveis grandes avanços para a sociedade, como o estabelecimento de um calendário solar/lunar, o reconhecimento das estações do ano etc.

Ao voltar os olhos para o campo da literatura, o olhar para outros planetas e poder habitá-los nunca foi uma fronteira intransponível, como tem sido empiricamente até então. Podemos lembrar de diversos autores que já abriram a imaginação para criar vida em outros planetas e possibilitar a interação desses seres alienígenas com humanos. Essas histórias são comumente agrupadas na literatura chamada de ficção científica, em que as fronteiras da ciência são definidas apenas pela imaginação do autor. Grandes feitos científicos e até mesmo insólitos tomam lugar, sempre sendo explicados por grandes avanços do conhecimento humano. Muitos autores reconhecidos já enveredaram por histórias desse modelo, dentre os quais estão H. G. Wells, Júlio Verne, George Orwell, Isaac Asimov e tantos outros.

Nesse seleto grupo, figura a presença de Clive Staples Lewis, reconhecido mundialmente por seu *magnum opus, As crônicas de Nárnia*. Antes mesmo de trazer ao mundo a coleção que o imortalizaria como autor de fantasia, Lewis publicou três livros nos quais narra histórias embasadas em ficção científica. A coleção, chamada popularmente de Trilogia Cósmica, contém os romances: *Além do planeta silencioso*, *Perelandra* e *Aquela fortaleza medonha*. Embora sejam componentes de uma trilogia, o autor assegura nos prefácios que cada volume pode ser lido sem a necessidade da leitura dos demais. Dos três, o primeiro é o único que se reconhece como ficção científica, pois os outros estão mais conectados à fantasia.

Pessoalmente, conheci a obra de Lewis no final de meu mestrado, no qual trabalhei com literatura comparada, estudando o fantástico em Murilo Rubião e Nikolai Gogol. Enquanto lia as pesquisas de autores que trabalhavam ciência e religião, encontrei e pesquisei Clacir Virmes Júnior e vi como ele fez uma interessante e rica análise de um texto de Lewis em contraste com o problema do mal, estudando literatura que lidasse com temas da filosofia. A partir de então, iniciei um aprofundamento nas leituras lewisianas, de ficção e não ficção, até chegar ao *insight* que gerou essa tese.

O presente trabalho possui como *corpus* o livro que abre essa trilogia, *Além do planeta*

silencioso, por ser o único em que o fator científico se configura e por se configurar como uma narrativa especulativa e dissertativa. Nela, Ransom, personagem principal, é sequestrado por um antigo amigo, Devine, arrogante e avarento, que está envolvido numa empreitada junto a Weston, um físico brilhante e visionário. A partir disso, o protagonista é levado para uma viagem espacial, rumo ao planeta Malacandra. Nesse lugar estranho, ele consegue fugir dos sequestradores e se depara com os monstruosos nativos, de quem também foge até conseguir aprender a língua local. Ao conseguir comunicar-se com eles, Ransom percebe que eles possuem graus de civilidade e moralidade mais avançados que os do ser humano. A sociedade malacandriana está organizada sem um sistema de submissão de classes, embora haja três espécies diferentes convivendo juntas (os *hrossa* – os poetas e cantores, *os sorns* – os sábios, e os *pfifltriggi* – os artesãos). Em determinado momento da narrativa, Ransom se encontra com o representante supremo do povo malacandriano, o Oyarsa, e inicia uma conversa. Ele explica como é a vida na Terra, demonstrando os conflitos éticos e morais que ela enfrenta. Após uma discussão/julgamento com claros fins retóricos/apologéticos, na qual a visão cientificista de Weston é condenada, os humanos são mandados de volta para casa.

Assim, a narrativa estabelece claramente um contraste entre o caráter dos malacandrianos e dos seres humanos. Dessa forma, o texto foge da imagem convencional – oferecida por escritores como H. G. Wells em *The war of the worlds* (1897), por exemplo – em sua visão sobre extraterrestres. O texto de Lewis estabelece o marciano/malacandriano como um ser moralmente mais correto que o humano. Em contraponto à visão do *alien* como mais avançado tecnologicamente e ávido por destruição sem piedade, Lewis descreve uma sociedade igualitária que convive em harmonia com suas diferenças, em que a tecnologia não é sua característica mais chamativa, pois o primor de Malacandra reside no senso moral de seus habitantes.

Quando se menciona uma narrativa dissertativa, procuro indicar que Lewis estabelece uma tese através de sua ficção. Para compreender essa função argumentativa do texto é fundamental perceber que o texto de Lewis foi escrito durante um período de guerra e tensões militares (1938-1945), quando o mundo se encontrava num momento em que havia campos de concentração nazistas e soviéticos, nos quais alguns grupos de pessoas eram desprovidos de direitos básicos, torturados, explorados e, por fim, mortos, apenas por não partilharem uma opinião ou algum traço identitário requerido pelos ditadores. Para Lewis, duas das bases do pensamento que guiava esse tipo de regime eram: o darwinismo social, a importação das ideias de evolução biológica para a sociedade, advogando a subsistência do mais capaz apenas; e o

cientificismo, “a crença de que o fim moral supremo é a perpetuação de nossa própria espécie” (Lewis, 2018, p. 131). Tais práticas, segundo o escritor, levariam invariavelmente à abolição do homem, consequência que é título de um livro publicado posteriormente no qual ele detalha explicitamente essa questão.

Frente a essa observação, nossa pesquisa se estabelece ao buscar compreender como C. S. Lewis cria uma conexão entre sua narrativa e a realidade que o circundava através do recurso narrativo da alegoria. Cabe destacar que as ideias difundidas pelo autor ao longo da narrativa são análogas às estabelecidas no seu livro *A abolição do homem*, no qual ele desenvolve pensamentos sobre como a visão de mundo que relativiza valores morais levará à destruição da humanidade.

Portanto, os objetivos desse trabalho são entender como *Além do planeta silencioso* efetua essa crítica social. Para tanto, iniciaremos o capítulo 1 refletindo sobre como a literatura estabelece conexões com a realidade empírica. Em seguida, buscaremos compreender como a ficção científica se estabelece nesse meio, ao evocar imagens da ciência para efetuar contribuições não só imaginativas, mas sociais para a humanidade, através de sua crítica velada à sociedade. Ademais, analisaremos a categoria da alegoria, visando compreender como ela começou a ser estudada e em quais formas e com quais finalidades foi usada através do tempo.

No capítulo 2, nossa atenção se voltará à obra de C. S. Lewis organizada em três facetas: escritor, filósofo e teólogo. Aqui entendemos que essas faces compõem o autor e o acompanham em todos os seus escritos, visando a inteirar-nos da forma como ele se exprime no texto selecionado. Para tanto, buscaremos refletir sobre as principais obras do autor na área da teologia, como *Cristianismo puro e simples*, para apreender como ele se relacionava com a religião cristã, tema ubíquo em seus escritos. Além disso, perpassaremos pelos seus principais textos mais voltados à filosofia e à apologética, como *Milagres* e *A abolição do homem*. A compreensão desses aspectos da escrita lewisiana é essencial para esse trabalho, pois, como muitos críticos argumentam, sua escrita imaginativa pode ser lida como uma continuação de sua apologética filosófica, como se verá adiante. Desse modo, o autor apenas mudaria o gênero de escrita, mas persistiria tratando do mesmo assunto. Por fim, buscaremos destacar as principais temáticas trabalhadas pelo autor em suas obras de maior destaque.

O capítulo 3, por sua vez, foi reservado à análise de *Além do planeta silencioso*. Nessa etapa da pesquisa, buscaremos demonstrar, com base nos pressupostos dos capítulos anteriores, como Lewis criou sua ficção científica argumentativa. O objetivo principal desse capítulo é

mostrar como a narrativa apresenta as mesmas ideias de *A abolição do homem*, mas incorporadas na história através da composição de personagens e discursos. Ademais, indicaremos como o autor também trata de outros assuntos caros à valorização da vida humana, enquanto efetua críticas a determinadas visões de mundo.

Pesquisas científicas para trabalhos de obtenção de grau acadêmico são, em sua maioria, classificadas de diferentes maneiras, de acordo com sua natureza, abordagem ou procedimentos. Portanto, para fins de esclarecimento metodológico, nossa pesquisa aqui apresentada consiste em um trabalho de análise de um *corpus* textual em diálogo com estudos filosóficos e teológicos. Os procedimentos do estudo proposto classificam-no como pesquisa bibliográfica de cunho ensaístico, de acordo com Prodanov e Freitas (2013), pois é "elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente de: livros" (Prodanov; Freitas, 2013, p. 54).

Nosso aporte teórico é composto, primariamente, da seguinte forma: sobre a área de ficção científica: Tzvetan Todorov (2017), Andy Sawyer (2009), Farah Mendlesohn (2003), Gary Westfahl (2003), Adam Roberts (2018), C. S. Lewis (2018); sobre alegoria: Walter Benjamin (2016), Umberto Eco (1987), João Adolfo Hansen (2016).

A presente narrativa já foi contemplada em análises feitas por outros estudiosos brasileiros e internacionais, na maior parte das vezes em conjunto com a trilogia. Para elaborar uma revisão de literatura, optamos por destacar pesquisas que trabalham com *Além do planeta silencioso* em sua faceta alegórica, filosófica/moral ou teológica, que será o enfoque dessa pesquisa. Dentre os estudiosos, destacamos alguns, inicialmente os pesquisadores nacionais, como Paulo Cruz (2016) – efetua um breve exame da crítica que a narrativa faz ao racionalismo e ao cientificismo –, Caldas Filho (2020) – examina a trilogia em sua apresentação de anjos e seres angelicais, os eldila –, Márcio Vasconcellos (2014) – examina a relação entre teologia e literatura –, Virmes Júnior (2015) – analisa a hermenêutica filosófica e o problema do mal. Na esfera internacional, destacamos outros, como Jim Herrick (1992) – analisa a narrativa como um texto argumentativo –, Margareth Hannay (1969) – investiga o romance como uma mitologia poética de Lewis –, Katrina Bolman (2017) – desenvolve uma análise filosófica para mostrar a reconstituição da alma platônica tripartite nas três espécies de Malacandra e outras conexões do texto com *A abolição do homem* –, John Hollwitz (1985) – elabora reflexões sobre as iniciações, como a guerra molda o crescimento de Ransom e outras experiências no resto da trilogia –, Sanford Schwartz (2003) – investiga as implicações antropológicas e racionais do

texto, contrastando Malacandra, que possui três raças inteligentes com a Terra.

A presente pesquisa está situada entre elas, dando um enfoque diferenciado na reelaboração em forma de narrativa da crítica que Lewis estabelece em *A abolição do homem* à moral relativista e outras vertentes desse pensamento, tendo como base para essa análise um estudo embasado sistematicamente no modo narrativo de ficção científica e sua função alegórica.

CAPÍTULO 1
A ALEGORIA E A LITERATURA DE FICÇÃO CIENTÍFICA

1.1 A literatura e sua função

Uma pergunta para a qual a resposta pode ser muito fácil ou extremamente difícil é: o que é literatura? Quando esse questionamento é endereçado a um vendedor de livros, ele pode indicar a seção de ficção de sua livraria, mas quando ele é feito a um estudioso da área, percebemos que a literatura não é sinônimo de ficção, vai mais além. Alguns teóricos, como Terry Eagleton (2003), Antoine Compagnon (2010) e Jacques Derrida (2018), empreenderam a missão de tentar explicar como essa arte pode ser classificada.

Eagleton, em seu livro *Teoria da literatura: uma introdução* (1985), emprega um discurso interessante para guiar o leitor no caminho da reflexão. Primeiro, ele dá um conceito para depois desconstruí-lo, mostrando sua limitação para classificar a totalidade daquilo que se conhece como literatura. Por exemplo, ele afirma que ela é a escrita imaginativa, no entanto, argumenta que nem toda forma de escrita que se vale de imaginação é literária, assim como há literatura que não conta com imaginação.

A seguir, ele argumenta que ela, como entendida pelos formalistas russos, é a linguagem empregada de forma particular, o que implicaria na literariedade. No entanto, desmonta novamente o castelo de cartas ao indicar que é possível fazer literatura com uma linguagem simples, assim como há linguagem rebuscada fora da literatura, a exemplo das metáforas, tão comuns em algumas línguas. Desse modo, pelo fato de não se poder separar linguagem rebuscada da língua normal, esse critério não é válido para entender o que é literatura.

Ademais, Eagleton novamente postula que a literatura seria um discurso não pragmático, ou seja, que não tem finalidade imediata na prática. Ele explica: “Esse enfoque na maneira de falar, e não na realidade daquilo que se fala, é por vezes considerado como uma indicação do que entendemos por literatura: uma espécie de linguagem autorreferencial” (Eagleton, 2003, p. 12). Sob essa perspectiva, a literatura poderia ser uma linguagem descomprometida com a realidade dos fatos, portanto, voltada a si e a seu universo. Entretanto, novamente o crítico rebate a hipótese por sua limitação ao afirmar a existência da literatura socialmente engajada com a realidade, através da crítica social, ou até mesmo a literatura religiosa. Eagleton explica que se toda a literatura fosse somente autorreferencial, tal fato seria uma surpresa para George Orwell, escritor de *A revolução dos bichos* (1945), que utilizou sua

escrita como uma sagaz crítica ao mundo real. Outrossim, é nítido que "um segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e depois passar a ser valorizado por seu significado arqueológico" (Eagleton, 2003, p. 13).

Ao fim de sua breve reflexão, a conclusão a que chega Eagleton é de que "o que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. [...] [Portanto] não seria fácil isolar, entre tudo o que se chamou de 'literatura', um conjunto constante de características inerentes" (Eagleton, 2003, p. 13). Com essa conclusão, é importante ressaltar que algumas das definições oferecidas pelo crítico têm a ver com a função da literatura além da forma como ela é vista e interpretada pela sociedade.

Trazendo mais luz para o assunto, Antoine Compagnon, em seu livro *O demônio da teoria* (1999), explica que as discussões sobre a natureza da literatura e sua(s) função(ões), portanto, não se tornaram objeto de estudo senão no século XX (Compagnon, 2010, p. 12, 13), com grandes estudiosos como Derrida, Foucault, Barthes, entre outros. Ela encontrava-se dividida entre quem a considerava enquanto forma (formalistas) e enquanto conteúdo (marxistas). Embora Platão e Aristóteles tivessem tratado a respeito do texto literário (que ainda não possuía esse caráter), eles não estavam fazendo teoria.

Embora a teoria da literatura tenha surgido tardiamente, Compagnon ressalta que a própria literatura foi formadora da doxa, ou seja, o conhecimento de senso comum. No entanto, ao mesmo tempo em que cria, ela o questiona e o redefine. Além de não possuir uniformidade no discurso, ora moralista, ora subversivo, ela também não possui forma específica, não se atendo a conceitos que lhe são comuns, como mímese, verossimilhança, entre outros.

A conclusão a que chega o crítico francês é análoga à de Eagleton, pois ele afirma: "a definição de um termo como literatura não oferecerá mais do que o conjunto das circunstâncias em que os usuários de uma língua aceitam empregar esse termo" (Compagnon, 2010, p. 44). Novamente, o poder está com o público leitor; ele é o responsável por classificar o texto em sua literariedade. Assim como Eagleton, pode-se observar no discurso de Compagnon que os conceitos sobre o que é literatura e o que não é estão dentro dos ditames da sociedade, esta que também é, por sua vez, regida por textos literários. O que se pode destacar desse fato é a intrínseca relação entre literatura e sociedade e a clara influência mútua dessas duas instituições.

Nesse sentido, o filósofo francês Jacques Derrida se debruça exatamente sobre o ponto em que chegam os teóricos citados anteriormente. Em seu livro, *Essa estranha instituição chamada literatura* (1992), ele busca explicar sua concepção de literatura à medida que

aproxima o texto literário do filosófico, pois, para ele, ambos os trabalhos possuem teses que são defendidas a partir de seu desenvolvimento.

Para o filósofo franco-argelino, é difícil categorizar a literatura por algumas razões, dentre as quais se encontram a sua transcendência inerente e a sua capacidade de dizer qualquer coisa. Ele afirma: "O espaço da literatura não é somente o de uma *ficção* instituída, mas também o de uma *instituição fictícia*, a qual, em princípio, permite dizer tudo" (Derrida, 2018, p. 49, grifos do autor). Desse modo, a instituição constituída pela literatura se torna abolicionista de seu próprio conceito, pois não possui regra alguma. Nas palavras de Derrida: "A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei" (Derrida, 2018, p. 49). Sendo assim, lidar com literatura é tratar de uma "desinstituição" que critica a realidade ao seu redor através do desafio que impõe ao *status quo* do mundo.

Mesmo assim, em vez de enxergar a literatura nesse viés como um modelo anárquico, Derrida a viu como um preconizador da liberdade de expressão manifestada pela democracia moderna, mas ressalta que "não que ela dependa de uma democracia instalada, mas parece-me inseparável do que conclama a uma democracia por vir" (Derrida, 2018, p. 51). Essa liberdade permite que o escritor possa inserir em seus textos críticas sociais à guisa de escrever puramente coisas sem compromisso com a realidade, fazendo-o conscientemente com a intenção de transformar a sociedade de alguma forma. Essa função crítica, segundo Derrida (2018, p. 52), não é uma necessidade literária e só pode existir em alguns contextos políticos. Ademais, essa falta de responsabilidade confere ao autor um dever ainda maior, pois, como explica o filósofo:

> O escritor [...] pode, eu diria até que deve, às vezes, reivindicar certa irresponsabilidade, pelo menos no tocante a poderes ideológicos [...] que tentam cobrar dele responsabilidades extremamente determinadas perante os órgãos sociopolíticos e ideológicos. Esse dever de irresponsabilidade [...] talvez seja a forma mais elevada de responsabilidade (Derrida, 2018, p. 53, grifos do autor).

A partir do véu de irresponsabilidade, o escritor pode exercer um forte papel na sociedade ao criticar instituições dominantes e poderes, uma vez que não se pode cobrar dele seriedade ou compromisso com os fatos aceitos socialmente.

Desse modo, a experiência de ler literatura pode ser semelhante à leitura de um texto filosófico. Derrida esclarece isso nas seguintes palavras: "a experiência literária, como escritura ou como leitura, é uma experiência filosófica neutralizada ou neutralizante, na medida em que permite pensar a tese; é uma experiência, não *tética* da tese da crença, da posição, da ingenuidade" (Derrida, 2018, p. 67). A experiência propiciada por um texto literário que se propõe a trabalhar uma tese se assemelha deveras a um texto filosófico, no entanto, a literatura

tem a vantagem de poder conceder a seu receptor uma experiência de inconsciência de uma transmissão ideológica. Sendo ainda mais direto sobre esse poder da literatura, Derrida afirmou: "No conteúdo dos textos literários, há sempre teses filosóficas. A semântica e a temática de um texto literário carregam ou assumem [...] alguma metafísica" (Derrida, 2018, p. 72, 73). Cabe destacar que, embora essa potência filosófica da literatura repouse nas mãos do autor, não é necessário que o produtor esteja consciente dessa funcionalidade de seu texto, sequer o intérprete.

A potência filosófica do texto é caracterizada por Derrida dentro do conceito de ficção, que, para ele, é entendido incorretamente como sinônimo de literatura, que seria a tessitura na qual se desenvolvem as explicações téticas no texto. Ele explica:

> A palavra ambígua *ficção* [...] diz algo sobre essa situação. Nem toda a literatura é do gênero ou do tipo "ficção", mas há ficcionalidade em toda a literatura. Seria preciso encontrar uma palavra diferente de "ficção". E é através dessa ficcionalidade que se tenta tematizar a "essência" ou a "verdade" da "linguagem" (Derrida, 2018, p. 73).

Para Derrida, é através da ficção que a literatura tematiza e trabalha conceitos filosóficos, como a verdade, sem se tornar de fato um texto filosófico. Vistos dessa forma, os textos literários podem ser entendidos como investidos de grande poder, ao transmitir ideias filosóficas, podendo ser desconstrutivos, através de narrativas que aparentemente não se propõem a tal fim. O filósofo comenta que "uma obra sobrecarregada de teses 'metafísicas' óbvias e canônicas pode, na operação de sua escrita, ter efeitos 'desconstrutivos' mais poderosos do que um texto que se autoproclama radicalmente revolucionário sem afetar em nada as normas ou os modos da escrita tradicional" (Derrida, 2018, p. 75). Ao apresentar narrativamente um mundo em que opera uma determinada forma de viver com referências clássicas e sem questionamento, o autor pode causar em seus receptores uma reação crítica muito mais forte que a de um texto intencionalmente subversivo, pois a representação ficcional invoca a reflexão. Derrida exemplifica com Joyce e Ponge textos que expõem uma realidade de forma acrítica, mas com forte traço crítico. Isso acontece porque "a experiência, a paixão da língua e da escritura [...] pode atravessar discursos tematicamente 'reacionários' ou 'conservadores' e lhes conferir um poder de provocação, de transgressão ou de desestabilização maior do que o dos pretensos textos 'revolucionários'" (Derrida, 2018, p. 75). A linguagem na qual a narrativa é desenvolvida comunica ao leitor o sentimento ou a postura que ele deve possuir frente à realidade apresentada. Desse modo, mesmo um discurso de elogio ao imperador pode causar risos ou reflexões sérias sobre o imperialismo.

Para Derrida, todo o conteúdo dos textos literários se relaciona com a realidade extratextual ou empírica, sendo essa também uma característica da transcendência da literatura. No entanto, uma questão surge quando o leitor ou ouvinte do texto não consegue apreender o que o autor pretendeu comunicar ao afirmar determinada frase. Um recurso literário para esclarecer o conteúdo pretendido de um texto é a alegoria.

Na análise de *Além do planeta silencioso*, buscamos apresentar como Lewis trabalhou nesse limiar da literatura ao compor uma história espacial que vem carregada de um caráter filosófico e argumentativo, ao defender as ideias elaboradas em seu livro *A abolição do homem*. Essa narrativa é um exemplo do que Derrida explica sobre a força da literatura para a disseminação de ideias.

O motor para a leitura de Lewis que propomos é a alegoria. Esse é um conceito patenteado na Grécia e, talvez, a mais famosa alegoria de todos os tempos seja a alegoria da caverna, de Platão (2018), presente em *A República*. Nesse texto, o filósofo apresenta uma história de pessoas que vivem numa caverna enquanto uma delas decide abandonar o lugar para contemplar o que há do lado de fora. A narrativa é uma ponte para o ensinamento dos princípios filosóficos platônicos do mundo sensível e do mundo inteligível, entre outras questões. Assim, já se pode perceber de antemão a função extratextual e referencial desse tipo de leitura, mas ela coexiste com o símbolo em sua natureza.

1.2 Alegoria ou símbolo?

Para elaborar esse trabalho, precisamos optar por analisar o *corpus* a partir da categoria da alegoria, prescindindo de uma análise simbólica. Mesmo assim, cabe destacar que, apesar de distintos, a alegoria e o símbolo têm natureza semelhante. O símbolo, de acordo com Carl Jung, é "um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além de seu significado evidente e convencional" (Jung, 2022, p. 18). É interessante compreender que o psicólogo destaca, ao caracterizar o objeto dessa maneira, uma natureza de certa forma breve e curta de significado. O símbolo tem a missão de ressignificar o objeto da vivência comum, remetendo-o a uma ideia mais profunda e "implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato" (Jung, 2022, p. 18), ou seja, um signo com significante, mas de significado aberto.

Jung ainda propõe que os símbolos evocam uma interpretação que excede a razão por parte do intérprete, pois ao exigir algo além do que está explícito numa imagem de uma cruz, por exemplo, "esta palavra ou esta imagem tem um aspecto 'inconsciente' mais amplo, que

nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo" (Jung, 2022, p. 19). Desse modo, o símbolo funcionaria como uma abertura ao inconsciente, pois ao evocar uma imagem além do que está exposto ao sentido da visão, como no exemplo, ele engatilharia uma interpretação além do racional, além do nível da consciência.

Nesse sentido, não restaria outro caminho senão admitir que "quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. [...] Nesse ponto, nossa razão vai confessar a sua incompetência" (Jung, 2022, p. 19). Ao tentar conceituar ou explicar a simbologia de um objeto, então, não nos restaria outro meio que não fosse um apelo ao imaterial/inconsciente, pois o racional/consciente não conseguiria envolver toda a complexidade que a missão de descrever um símbolo possui. Jung exemplifica que "quando, com toda a nossa limitação intelectual, chamamos alguma coisa de 'divina', estamos dando-lhe apenas um nome, que poderá estar baseado numa crença, mas nunca em uma evidência concreta" (Jung, 2022, p. 19). Assim, a conceituação linguística simbólica, nesses casos, seria um modo de conceituar (conscientemente) aquilo que não pode ser explicado do mesmo modo. Portanto, o símbolo seria uma representação concreta daquilo que só pode ser compreendido pelo inconsciente.

O crítico e historiador da literatura, Tzvetan Todorov, a seu modo, é menos direto que Carl Jung. Ele, antes de refletir sobre as diversas teorias e tradições sobre o símbolo, reflete prudentemente que "basta indicar que a evocação simbólica vem a inserir na significação direta, e que certas utilizações da linguagem, como a poesia, a cultivam mais do que outras" (Todorov, 1977, p. 11). Nesses termos, Todorov explica que o conceito mais presente em certos tipos de literatura, como a poesia, é o símbolo, cuja significação é direta.

Portanto, compreendemos que a alegoria é mais adequada para o estudo de *Além do planeta silencioso*, pois, como se verá a seguir, ela é capaz de abranger toda a extensão de um discurso que visa ensinar ou criticar algo. Ao contrário do símbolo que transmite uma visão direta de sua significação, a alegoria é construída através de todo o processo da narrativa. Por ser um processo significativo estendido, não se resumindo a apenas alguns fatores, através do texto alegórico existe também a possibilidade de haver símbolos, mas a mensagem (moral) que está sendo estabelecida ao longo da narrativa permanece sendo comunicada. Por essas razões, passaremos a refletir agora sobre esse recurso da retórica e da literatura.

1.3 Conceituação de alegoria

Para compreendermos como a alegoria é manifestada no romance em questão nesse estudo, é necessário analisar o conceito do termo e como ele foi aplicado ao longo dos anos. João Adolfo Hansen, no seu livro *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2016), disserta sobre as definições da alegoria ao longo da história, desde a Antiguidade clássica, quando foi concebida, até o Romantismo.

O estudioso principia por fazer a definição mais simples, a etimológica. Para ele: "a alegoria (grego *allós* = outros; *agourein* = falar) diz *b* para significar *a*" (Hansen, 2016, p. 7). Essa classificação advém de suas fontes clássicas, pois retoma o princípio da retórica, que buscava usar esse recurso para ornamentar determinado discurso. Esse instrumento retórico era usado para ilustrar algo quando uma metáfora não seria o suficiente, deste acerto provém uma segunda definição da alegoria, como metáfora estendida ou continuada.

Esse conceito agrega os pontos que serão centrais na primeira fase da alegoria, chamada "alegoria dos poetas", que é estabelecida como "uma expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações" (Hansen, 2016, p. 7). Dessarte, deixando claro seu objetivo de ser mimética, representativa e não ter o significado expresso *a priori*, a alegoria da retórica ou dos poetas era um recurso linguístico usado para chamar a atenção do público para um trabalho referencial. Hansen explica que "ela é mimética, da ordem da representação, funcionando sempre por semelhança" (Hansen, 2016, p. 8). Para aproximar o conteúdo literal da interpretação, ela não poderia ser elaborada de qualquer maneira, era necessário que a representação tivesse as condições e os recursos necessários para que o ouvinte pudesse ligá-la ao objeto da ilustração.

Essa é a ideia básica do conceito, estabelecida no começo do livro de Hansen. O próprio autor explicita o risco de uma definição simplista de um recurso tão profundo e multifacetado. Dessa maneira, ele supõe os variados tipos de alegoria e como os significados específicos de cada um são únicos e, às vezes, contraditórios. Sobre essa diversidade, ele afirma que "são complementares, podendo-se dizer que são simetricamente inversas: como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar" (Hansen, 2016, p. 8). Enquanto uma atende à forma de escrever ou falar, primordialmente, a outra já se detém na interpretação alegórica dos textos. Portanto, é necessário compreender cada uma para saber qual definição se encaixa no trabalho pressuposto. A escolha, segundo Hansen, depende de quem opta, pois

> Frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria (Hansen, 2016, p. 9).

O leitor do texto terá o encargo de definir se, em sua leitura, buscará analisar a metodologia de escrita do texto para analisar as formas utilizadas e investigar a possibilidade de uma dupla significação, alinhando-se ao molde clássico. No entanto, poderá também lê-lo buscando significados pré-existentes ou ocultos nas coisas apresentadas, aproximando-se da leitura dos teólogos.

Analisaremos a seguir o surgimento e a caracterização de cada uma dessas e outras formas de alegoria.

1.4 A alegoria ao longo da história

O primeiro tipo de alegoria que discutiremos nessa seção é a alegoria clássica ou greco-latina. Ela tem como patronos grandes eruditos que ensinavam a arte de falar. Dentre eles, destacamos Quintiliano, pois ele entendia a alegoria e a metáfora como uma forma de ornamento, sendo distintas pela extensão, que no primeiro caso seria considerável. Por isso, é atribuída a ela a definição de alegoria como metáfora continuada, sendo um paralelo curto, enquanto aquela é uma ilustração mais longa e detalhada. Para explicar como isso era executado, Hansen demonstra um trecho de um poema alegórico de Horácio. Nele, "a alegoria equivaleria a um enunciado: '*Ó nave, levam-te ao mar novas ondas*'. Ela vale, portanto, pelo 'pensamento' que poderia ser expresso por um discurso simples [...]: '*Novas guerras civis ameaçam a República*'" (Hansen, 2016, p. 30). Ao fazer um poema cujo conteúdo ornamental remeta mimeticamente à situação do Estado, Horácio demonstrou categoricamente como a alegoria era usada para ilustrar discursos, nesse caso, políticos. No trecho destacado da citação, pode-se observar que a nave é um símbolo adequado para Roma, pois abriga pessoas em segurança, e as novas ondas, como um fator que agride qualquer barco, significariam as novas insurreições que abateriam a nação. Horácio vale-se de figuras, mas não se atém somente a elas, pois ao agregá-las em sequência estendida, ele transforma sua metáfora em uma alegoria que expressa preocupação com o futuro na nação.

Ainda sobre a definição clássica, Hansen afirma que "Quintiliano pensa a metáfora e a alegoria como ornamentação – portanto, como nomeação concretizante de uma significação

própria [...]. Desta maneira, a alegoria pode facilitar a expressão [...] tornando-a mais fácil" (Hansen, 2016, p. 36, 37). A alegoria, então, é estabelecida aqui como um fator que materializa significações, pois ela torna concreto aquilo que só poderia ser referido através de uma divagação indireta e talvez confusa.

Para se configurar com eficácia, é importante que as representações pretendidas sejam coerentes com os objetos que ilustram, pois "o que aproxima alegoria de metáfora é [...] a estrutura comum das operações com tropos no enunciado" (Hansen, 2016, p. 33). A comunicação de significados feita pelos discursos, tanto na metáfora quanto na alegoria, é configurada por tropos, alterações de significado.

Entretanto, só a alegoria, como apresentada, pode ser aplicada a textos ou poemas, pois somente ela apresenta um "tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio figurado. Por isso, ela é também uma espacialização [...] do inteligível (ou próprio) no sensível (ou figurado)" (Hansen, 2016, p. 31). A alegoria é uma alteração semântica radical e contínua do discurso, pois vai na direção oposta da comunicação clara e torna todo o texto diferente do objeto que busca indicar.

Esse recurso retórico adorna a comunicação e estabelece um paralelo direto entre o discurso e o objeto representado nele. Esse instrumento "foi muitas vezes a interpretação grega e também renascentista dos deuses de Homero, pensados como personificações de faculdades humanas ou princípios morais e metafísicos" (Hansen, 2016, p. 37). Os deuses gregos não eram interpretados como seres divinos literais pelos gregos ou pelos renascentistas, eles eram tidos como personificações discursivas de realidades imateriais, como a moral ou os sentimentos humanos.

Esse processo era feito de uma forma que somente a alegoria poderia efetuá-lo, pois o outro recurso retórico de símile, a comparação, tem função diferente dela. Hansen ainda explica que os retóricos antigos costumavam supor que a comparação atinge a mente do leitor através de seu intelecto, enquanto a metáfora faz o mesmo processo através da imaginação. O estabelecimento dessa distinção é tão importante quanto a diferenciação entre alegoria e metáfora, pois ela indica o caráter de símile desenvolvido pela alegoria e a oposição dela em relação à comparação, "segundo tal oposição, a comparação é *lógica* [...] ao passo que a metáfora é *afetiva* [...]. Segundo essa distinção bastante artificiosa, a alegoria incluiria os dois sentidos [...], sendo ao mesmo tempo intelectual e afetiva" (Hansen, 2016, p. 34, grifos do

autor). Portanto, a alegoria se configura como mais profunda que a comparação, pois enquanto uma se estabelece apenas na lógica, a outra consegue atingir tanto a afetividade quanto a intelectualidade do leitor/ouvinte.

Um fator importante comum quando, na Antiguidade, os retores iniciavam um discurso que se valeria do recurso da alegoria era que os ouvintes já estavam cientes do que a ilustração se tratava, pois o significado do exposto lhes era comum, por serem o público-alvo do texto. Por isso, não era necessário que o autor produzisse uma quantidade de moduladores que buscassem explicitar o caráter simbólico do que expunha. Assim, João Adolfo Hansen explica que "a alegoria pode facilitar a expressão, como pensavam retores antigos: segundo eles, concretizava abstrações, tornando-as mais 'fáceis', e, ao mesmo tempo, indica o próprio procedimento, impedindo que o leitor seja literal" (Hansen, 2016, p. 37). Desse modo, a comunicação era facilitada se a alegoria fosse utilizada, pois ela contava com reconhecimento implícito do símbolo pelo grupo, o que tornava mais acessível a compreensão do significado da mensagem, sem correr o risco de uma interpretação literal.

A alegoria, quando usada em discurso, necessitava ser legível por parte dos seus ouvintes; não se tratando do conteúdo que versava, ela deveria ser clara e usar recursos que assegurassem a compreensão do público. Hansen explica esse critério e expõe como Quintiliano ressalta o uso que Horácio fez em seu poema sobre as guerras em Roma

> [...] o critério da legibilidade da alegoria como expressão retórica é, retoricamente pensando, o critério desse discurso implícito: seu desconhecimento, sua obscuridade ou sua incoerência determinam alterações na recepção. Quintiliano utiliza o exemplo de Horácio porque para ele, evidentemente, o sentido alegórico é o que se impõe (Hansen, 2016, p. 42, 43).

Na ode horaciana, o sentido alegórico é o mais evidente, pois ele é imposto, nas devidas medidas em que a literatura pode impor ao leitor. Essa imposição se dá a partir dos eventos históricos que aconteciam na época da publicação do poema, além de seguir uma lógica completamente ajustável aos eventos a que se referiam. O leitor implícito que conhecesse o contexto histórico-cultural da publicação do texto observaria que a leitura mais coerente é alegórica e não literal. Hansen explica que Horácio deixa a possibilidade alegórica ainda mais aparente, pois se expressa em níveis diferentes:

> [...] a alegoria do poema de Horácio tem, efetivamente, três níveis: a) *um sentido literal* (a rede *descritiva* ou referencial de "nave" ou "mar", referida acima como passível de ser lida como pura descrição); b) *um sentido figurado* (a rede *associativa* ou conceitual de "nave" ou "mar",

> implicando sua substituição ou tradução por c) *outro sentido ausente* (a "*substância*" *temática* do poema "república em perigo", como significado "simples e próprio") (Hansen, 2016, p. 43, grifos do autor).

O poema de Horácio atende aos três níveis de significação, ao possuir figuras concretas, o mar, a nave, que poderiam ser lidas literalmente. Também atende ao segundo nível que trabalha com a associação, criando uma rede associativa entre o navio e o mar que pode representar outras relações. Por fim, configura-se como o terceiro nível, que é o nitidamente alegórico, que guia o leitor a buscar outro sentido para o texto além do literal.

Era comum que os mestres da alegoria, como Horácio, não admitissem a mistura de gêneros ou a criação de subgêneros para ela. A configuração não ia além da classificação de níveis do discurso. No entanto, Hansen explica que a alegoria "admite subdivisões retóricas, [...] que a classificam conforme a maior ou menor clareza da relação *sentido figurado/sentido próprio*. [...] Pode ser *tota allegoria* [toda alegoria]*, permixta apertis allegoria* [alegoria aberta mista] e *mala affectatio* [mau afeto]" (Hansen, 2016, p. 54, grifos do autor).

A primeira categoria, chamada *tota allegoria*, se refere a um tipo de recurso no qual a alegoria está "totalmente fechada sobre si mesma, não se encontrando nela nenhuma marca lexical do sentido próprio representado. [...] Chama-se também *enigma*, [...] que também pode ser defeito, do ponto de vista da prescrição implícita de clareza" (Hansen, 2016, p. 54, grifos do autor). Essa é a categoria que pode ser chamada de enigma, não possui em seu conteúdo explícito nada que venha ligá-la diretamente a seu significado, seu caráter é unicamente simbólico. Por isso, é chamada de alegoria total ou perfeita, pois o significado do texto está em outro lugar, seu conteúdo é puramente alegórico. Exemplos desse subgênero são os próprios enigmas populares e os advindos da literatura clássica, como o enigma da esfinge.

Outro subgênero é a *permixta apertis allegoria*. Essa categoria é oposta à *tota allegoria*, pois não é fechada em si, por isso é também chamada de imperfeita. Hansen explica que esta "é a alegoria em que pelo menos uma parte do enunciado se encontra lexicalmente no nível do sentido próprio" (Hansen, 2016, p. 66). A imperfeição dessa forma está em não atribuir o sentido totalmente a outro lugar, como é o pressuposto etimológico da alegoria. Entretanto, isso não indica um erro, pois "não se refere a uma forma defeituosa ou ao mau funcionamento, mas ao grau de abertura da significação, quando comparada com o enigma" (Hansen, 2016, p. 66). Essa categoria é menos voltada ao mistério da necessidade de buscar significado para o texto e mais aberta ao significado em si, facilitando a identificação. Por essa razão, Quintiliano se refere a ela como o motivo de haver belos discursos adornados sob um tempo claro (Hansen,

2016, p. 66). O discurso que recorre à *permixta apertis allegoria* não deixa de ser ornamentado, ele apenas se torna mais claro no que procura afirmar através de seu conteúdo.

A terceira e última categoria elencada por Hansen é chamada de *mala affectatio* (mau afeto), mas também pode ser chamada de incoerência porque, diferentemente das anteriores, ela "pode ser criticável [pois pratica] a mescla de metáforas que, por pertencerem a campos semânticos disparatados, não se ordenam num único feixe de significações. Em outros termos, *mala affectatio* é *incongruência*" (Hansen, 2016, p. 67, grifos do autor). Ela é incoerente por unir diversos tipos de campos semânticos, ou seja, unir uma metáfora a uma alegoria. Nela "ocorre uma espécie de contrariedade de gênero, não se respeitando as regras específicas que são condição de um conceito proporcionado ou da figuração ordenada" (Hansen, 2016, p. 67). O espaço de significado de determinada imagem é invadido por outra também significativa. Dessa forma, a compreensão pode ficar comprometida. Para dar um exemplo desse subgênero da alegoria, Hansen cita um poema de Horácio, no qual é apresentado um carro, como símbolo do Estado romano, que está navegando sobre um vulcão, simbolizando as guerras que acometiam Roma.

Além da concepção clássica da alegoria dos poetas, tratada até aqui, existe outra alegoria "que não se confunde com a dos poetas épicos greco-romanos e medievais nem com a dos autores hebraicos do *Velho Testamento*. É a que se chamou 'alegoria dos teólogos'" (Hansen, 2016, p. 8). Este tipo de alegoria pode ter outros nomes como figura, exemplo ou antítipo. Ela "não é um modo de expressão verbal retórico-poética, mas de interpretação religiosa das coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados" (Hansen, 2016, p. 8).

A alegoria dos teólogos, "hermenêutica ou 'crítica', é cristã e medieval, tendo por pressuposto algo estranho à Retórica da Antiguidade greco-romana, *o essencialismo*, ou a crença nos dois livros escritos por Deus, o mundo e a Bíblia" (Hansen, 2016, p. 11, 12, grifos do autor). Os adeptos dessa visão entendiam que, se Deus é o Senhor da História e do Mundo, essas coisas devem convergir para a interpretação das Escrituras. De acordo com essa visão, "a alegoria é uma técnica da interpretação que decifra significações tidas como verdades sagradas em coisas, homens, ações e eventos das Escrituras" (Hansen, 2016, p. 91). Sob essa base, os estudiosos de teologia elaboraram suas incursões hermenêuticas na Bíblia.

Hansen explica que os teólogos que compartilhavam dessa visão trabalhavam "formando um conjunto de regras interpretativas, [assim] a alegorização cristã toma determinada passagem do *Velho Testamento* [...] e propõe que, numa passagem determinada do

Novo Testamento, seja a ressurreição de Cristo, há uma repetição [do mesmo tema]" (Hansen, 2016, p. 12). Dessa forma, o conceito de figura ou antítipo é trabalhado. Por exemplo, Moisés se figura como uma *umbra futurorum* (sombra das coisas futuras) de Jesus Cristo, pois é o agente da libertação do povo de Israel, assim como Jesus seria o agente de libertação do mundo.

Cabe destacar que esse conceito de sombra apresentado por Hansen aqui é visto de outra maneira por teólogos, não como alegoria, mas sob o nome de tipologia. Klein, Blomberg e Hubbard Junior diferenciam a tipologia da alegoria mencionando que ambos eram métodos usados pelos teólogos primitivos e pais da igreja. Para os especialistas, a tipologia era utilizada para relacionar o Antigo Testamento ao Novo Testamento, principalmente para fazer conexões com Jesus ou seus ensinos. Já a abordagem alegórica, era mais ampla e acontecia quando a Bíblia era utilizada como texto-base para um ensinamento que não estava diretamente contido nela: "Eles queriam basear seus ensinos nas Escrituras do AT, supostamente para dar à doutrina deles mais credibilidade" (Klein; Blomberg; Hubbard Jr., 2017, p. 104). Assim, a alegorização ia além da tipologia em suas conexões, pois não estava limitada ao Antigo Testamento. Embora essa distinção seja comum entre teólogos, Hansen une os dois conceitos chamando-os de alegoria.

De acordo com Hansen, esse tipo de alegoria (e/ou tipologia) foi desenvolvido pelos líderes da igreja cristã, e os "padres primitivos da Igreja e a Idade Média a adaptaram, pensando-a como simbolismo linguístico revelador de um simbolismo natural, das coisas, escrito desde sempre por Deus" (Hansen, 2016, p. 12). A partir dessa visão, as coisas poderiam ser reinterpretadas pelos teólogos como sendo prefigurações e *umbrae futurorum* de outras coisas. Assim como Moisés, Isaque também era tido como um exemplo do Filho que seria morto. Hansen afirma que "a prática interpretativa dos primeiros Padres da Igreja e da Idade Média *lê* coisas como *figuras* alegóricas – e não as palavras que as representam – para nelas pesquisar o sentido espiritual" (Hansen, 2016, p. 91, grifos do autor). Assim, os personagens citados não eram vistos apenas como eles mesmos, mas como *figuras*. Os teólogos trabalhavam com a interpretação dessas figuras em vez de pesquisar a alegoria ou a metáfora através de palavras, como era feito anteriormente.

Buscando uma teorização para essa forma, os padres e eruditos fizeram distinção "entre *sentido literal*, expresso por 'letras' de palavras humanas, como sentido próprio e sentido literal figurado, e *sentido espiritual*, revelado por coisas, homens e acontecimentos das *Escrituras*" (Hansen, 2016, p. 12, grifos do autor). Assim, para a interpretação bíblica, a forma

que eles viam como mais cabível era a aplicação de uma interpretação do sentido espiritual. Essa interpretação leva em conta três grandes coordenadas para estabelecer sua teoria da alegoria:

> [...] consideração da presença de Deus nas coisas sensíveis; consideração da presença de Deus nos seres espirituais, almas e puros espíritos; consideração da presença de Deus na alma humana segundo graus de maior ou menor proximidade na maneira pela qual figuram Deus (Hansen, 2016, p. 92).

A partir dessas considerações, estabelecer que Deus esteja em todos os seres e nas coisas, unir a interpretação do mundo criado à interpretação bíblica ficaria bastante apropriado, uma vez que – seguindo a linha de pensamento essencialista – ambos possuiriam o mesmo Autor. Nesse sentido, "a interpretação não se ocupa de meras classificações verbais, mas da estrutura mesma do universo e da sua ordem. [...] a interpretação é repetição incansável de um Significado que precede e pré-forma a história humana" (Hansen, 2016, p. 92). Dando mais um passo na direção oposta da alegoria clássica, aqui o objetivo na interpretação é ver como Deus se apresenta através da História. Hansen parafraseia Walter Benjamin enquanto explica que, nesse sentido: "ler é reler o mesmo em suas variações temporais minuciosas, pois Deus é a Causa e Coisa e a natureza e a história são seus efeitos e signos" (Hansen, 2016, p. 92-93). Dessa forma, não haveria como não ler Deus em todas as coisas criadas. Esse era o objetivo dos alegoristas: compreender a revelação divina através da criação. De acordo com Hansen, São Tomás de Aquino endossou essa prática afirmando que "o ponto de partida para o simbolismo generalizado das *Escrituras* é o poder de Deus, que ordena o curso das coisas de modo que elas também se tornam símbolos de outras" (Hansen, 2016, p. 118, 119).

De forma análoga, quando ele "escreve *sentido literal* [...], Santo Tomás de Aquino se refere a um *sentido expresso por letras*, isto é, *palavras*, e *palavras humanas*. O *sentido literal* pode ser [...] *sentido literal figurado* (ou expresso por letras figuradas) (Hansen, 2016, p. 120, grifos do autor). Uma vez entendidos dessa forma, os teólogos poderiam ler alegoricamente os textos bíblicos por mais que não transparecessem como alegóricos.

Para Hansen, essa visão corre o risco de se tornar excludente, pois "os signos falam; mas, no excesso de sentido absoluto que é Deus, são paradoxalmente mudos e vazios: falam fazendo falar o silêncio Dele revelado em coisas, homens e eventos" (Hansen, 2016, p. 94). Uma vez desprovidos de sentido próprio, os signos "têm sentido porque o Sentido está fora deles, na Eternidade, orientando-os providencialmente como *umbra futurorum*, sombra das coisas futuras" (Hansen, 2016, p. 94). Os signos desse mundo, então, são reduzidos à função de

serem sombras de outro mundo que só se torna existente na Eternidade. Nesse sentido, qualquer passagem bíblica poderia ser reinterpretada à luz dessa visão como uma prefiguração do futuro.

As interpretações elaboradas de acordo com essa visão de alegoria deveriam se ater a um modelo que era importado, em parte, da alegoria dos poetas. Assim, ainda que contrarie bastante a perspectiva clássica, a visão dos teólogos se caracteriza por ser "aplicada ao mundo e à história, [como uma] operação [que] cristianiza os métodos greco-latinos como interpretação dos corpos, almas, acontecimentos e coisas, definindo-os como alegorias da Trindade, seu 'sentido próprio'" (Hansen, 2016, p. 98-99). Ou seja, o que antes era aplicado aos conceitos de textos dos gregos e latinos, agora passava por um processo de cristianização, uma vez que a Igreja não adotou processos vistos como pagãos. Portanto, "toda interpretação válida deve pôr em evidência a correspondência existente entre o criado e o Incriado" (Hansen, 2016, p. 99). Sob essa premissa, toda a interpretação deveria voltar-se à imagem do metafísico cristão. Por exemplo, Hansen cita uma análise de um astrônomo e matemático que estudava o universo e a Terra, que era vista como o centro do universo. Nosso planeta foi visto como pequeno, baixo, pois recebia influência de diversos corpos celestes. Essa descrição deveria ser interpretada com relação a Cristo, que foi rebaixado em lugar da humanidade.

Dentro desse contexto de influência grega, destacamos também a visão chamada de tipológica que foi iniciada por Orígenes, por volta do século II. No estudo da Bíblia, ela pesquisa prefigurações do Novo Testamento no Velho Testamento. Hansen explica que "a tipologia tornou-se familiar aos Padres primitivos e, na Idade Média, ocupou posição central na discussão teológica e poética" (Hansen, 2016, p. 100). Apesar dessa forma de análise ter se embasado na alegoria dos teólogos a partir de Orígenes, ele mesmo "lançou mão dos métodos de Fílon de Alexandria, que interpretara baseado no pressuposto platonizante de que o mundo físico é um espelho embaçado do mundo espiritual" (Hansen, 2016, p. 100). Como é evidente, a visão do mundo como sombra ou *umbra futurorum* é bastante similar ao conceito de Platão de mundo inteligível e de como o mundo sensível é apenas uma sombra dele. Assim, fica claro que, mesmo que sejam divergentes em alguns pontos, ambas as concepções estabelecem uma relação entre si.

Para entender um pouco mais sobre os laços entre as duas concepções, destacamos que Fílon tratou de assuntos bíblicos, como a arca da aliança. Hansen explica que ele "escreve que a Arca da Aliança é alegoria, pois os dois lados correspondem aos dois equinócios [...] os querubins aos dois hemisférios etc." (Hansen, 2016, p. 101). Como Fílon já estava analisando

as Escrituras, não bastava ir longe para descobrir como ele influenciou Orígenes em sua visão analítica sobre elas. Assim se deu o processo de cristianização dos métodos de alegoria clássica.

Em outros termos, não foram apenas os processos supracitados que foram importados para a alegoria dos teólogos. Hansen explica que

> Na prática de interpretação alegórica dos primeiros Padres da Igreja, vários dispositivos confluem, assim, como a retórica greco-latina, a etimologia, a filosofia platônica e neoplatônica, a exegese judaica da *Torah*, a astrologia persa etc. Todos eles são adaptados em função da propaganda da fé cristã e da desmitificação da religião "pagã" (Hansen, 2016, p. 101).

Como se pode notar, a alegoria da Idade Média não bebeu apenas na fonte greco-latina, mas era uma mistura de diversos aspectos de diversas religiões e filosofias, desde a retórica até a astrologia persa. No entanto, removendo o que havia de pagão nesses conceitos e adotando formas cristãs.

Para compreender melhor como o símbolo e alegoria se desenvolveram no período medieval, é interessante analisar um pouco da cultura e das manifestações artísticas e compreender como elas sustentam a forma de arte referencial. Num estudo com essa finalidade, o crítico literário e especialista em semiótica, Umberto Eco, em seu livro *Arte e beleza na estética medieval* (2010), procurou abordar tais conceitos relacionados à arte na Idade Média, ressaltando alguns aspectos importantes de como as pessoas daquela época viviam e indicando como isso se relaciona com a forma como elas viam a arte. Segundo ele, "o homem medieval vivia, efetivamente, em um mundo povoado de significados, referências, suprassentidos, manifestações de Deus nas coisas, em uma natureza que falava continuamente uma linguagem heráldica" (Eco, 2010, p. 104). Visto desse modo, fica evidente como o modelo alegórico de fazer arte foi bastante cultivado.

Ademais, Eco explica que uma percepção do mundo assim era certamente oriunda da herança e influência do período clássico não somente da arte, mas da filosofia. Portanto, essa concepção artística não é descabida ou sequer primitiva. Outrossim, existe um claro alinhamento com conceitos comuns ao cristianismo da época:

> Mais do que primitivismo em sentido literal, trata-se de uma disposição para prolongar a atividade mitopoética do homem clássico, elaborando novas figuras e referências em harmonia com o *ethos* cristão; um reavivamento, através de uma nova sensibilidade ao sobrenatural, do sentimento do maravilhoso que a tardia Antiguidade clássica já havia

> perdido há tempo, substituindo os deuses de Luciano e Homero (Eco, 2010, p. 105).

Como uma forma de reviver as emoções e a riqueza proporcionadas pela cultura clássica, os artistas da Idade Média valeram-se da mesma disposição artística e do método hermenêutico, inserindo somente uma roupagem cristã, em detrimento da antiga inspiração pagã.

A visão alegórica ou referencial desse momento, como explicado acima, não era restrita às formas artísticas, pois, uma vez que se entendia que toda forma de arte possuía uma mensagem incutida, a natureza se constituía como o primor do Criador. Sendo assim, ao descrever a beleza natural, dissertava-se também a respeito da perfeição de Deus incutida em sua obra. Desse modo, Eco completa afirmando que

> Na visão simbólica, a natureza, até em seus aspectos mais temíveis, torna-se o alfabeto com o qual o criador nos fala da ordem do mundo, dos bens sobrenaturais, dos passos a serem dados para nos orientar ordenadamente no mundo a fim de adquirir prêmios celestes (Eco, 2010, p. 106).

Portanto, a forma simbólica de interpretar também estava profundamente comprometida com uma cosmovisão cristã, que buscava ressaltar a universalidade da bondade e perfeição divina até mesmo onde ela não estava ostensivamente evidente. Percebe-se, então, uma predisposição hermenêutica do homem medieval, o qual enxergava o mundo e a arte com olhos cristãos.

Mais voltado ao trabalho com a arte, Eco explica também que o processo hermenêutico de elaborar imagens que incutissem ideias era uma prática comum da época. Até mesmo pessoas humildes conseguiam esse feito. No entanto,

> Se por um lado era fácil para o simples converter em imagens as verdades que conseguiam compreender, aos poucos seriam os próprios elaboradores da doutrina, os teólogos, os mestres, a traduzir em imagens as noções de que o homem comum não aferraria, caso tivessem sido comunicados no rigor da forma teológica (Eco, 2010, p. 107).

Para fortalecer a distinção entre povo e clero, Eco ressalta que a Igreja iniciou um processo de codificação da arte. Desse modo, ela continuaria sendo alegórica, mas seu sentido passaria a ser menos evidente a olhos não treinados. Isso encarregaria o povo da necessidade de ouvir e obedecer ao seu líder espiritual para obter conhecimento. Esse processo é claramente descrito por Eco quando diz que ‘‘os teólogos resolveram se aprofundar nesse método para

codificar as grandes verdades espirituais. No entanto, o populacho não atinaria com seus significados naturalmente, seria necessário iniciá-los teologicamente" (Eco, 2010, p. 107).

Apesar dessa empreitada de um elitismo hermenêutico, Eco ressalta que "como resultado desse intento surgiu a grande campanha [...] para educar o simples através do deleite da figura e da alegoria, através da pintura" (Eco, 2010, p. 107). A Igreja então encontrou-se dividida entre aqueles que queriam limitar o conhecimento e aqueles que buscavam mantê-lo acessível.

Uma vez que na tentativa dos teólogos a arte se tornara mais hermética, era necessário que a população aprendesse a interpretá-la em sua presente complexidade. Portanto, a Igreja elaborou um método que buscaria, através de imagens, comunicar as verdades eternas. Eco reflete que é desse modo que "a teoria didascálica insere-se no cerne da sensibilidade simbólica como expressão de um sistema pedagógico e de uma política cultural que explora os processos mentais típicos da época" (Eco, 2010, p. 107). Adotando essa abordagem, a religião conquistou ainda mais espaço, explorando uma arte conhecida por parte do povo.

Sobre o método para a elaboração simbólica, Eco explica, valendo-se às vezes de conceitos de Johan Huizinga, que "propriedades afins de dois entes são abstraídas e confrontadas" (Eco, 2010, p. 108). O símbolo e seu referente, dois entes distintos, eram compostos por realidades à parte que precisavam ser abstraídas e então confrontadas durante o processo interpretativo. Para que a interpretação fosse plausível, então, uma relação entre eles deveria ser evidente de algum modo. Como explica Eco, "em todo caso o curto-circuito ou a identificação por essência baseiam-se em uma relação de proporção" (Eco, 2010, p. 109).

Esse discurso voltado ao símbolo passa a impressão de que Eco não estava tratando da alegoria. Entretanto, cabe destacar que, para ele, a "alegoria não é senão uma cadeia de metáforas codificadas e extraídas uma da outra" (Eco, 2010, p. 109). Seguindo a conceituação clássica de uma metáfora continuada, Eco propõe que a alegoria se trata de uma sequência de ideias em forma de códigos. Desse modo, o processo de decodificação de cada símbolo é essencial para compreender toda a figura representada alegoricamente.

Ainda sobre a composição do enigma da alegoria, Eco ressalta que é necessário haver uma incongruidade no processo narrativo, pois somente através da existência dela é que se percebe a necessidade de uma interpretação alegórica. Para ele, "se não existisse incongruidade, mas só identidade, não existiria relação proporcional [...] é exatamente da incongruidade que

nasce o esforço deleitoso da interpretação [...] porque é justamente a estranheza do símbolo que o torna palpável e estimulante para o intérprete" (Eco, 2010, p. 109). Sendo assim, o intérprete não somente perceberia que se trata de uma alegoria, mas teria prazer em interpretar o texto.

Esse prazer é outro ponto característico do processo alegórico para Eco. Segundo ele, "entender uma alegoria é entender uma correspondência e fruir esteticamente tal relação, graças também ao esforço interpretativo" (Eco, 2010, p. 109, 110). Ao perceber a natureza referencial do texto e conseguir interpretá-lo, o leitor estaria fruindo de todo o potencial estético que reside no texto. Esse sentimento, inclusive, seria característico do intérprete da época, pois "o medieval é fascinado por este princípio. [...] As alegorias aguçam o espírito, reavivam a expressão, adornam o estilo" (Eco, 2010, p. 110). Esse adorno estilístico era composto não só de estética, mas também de conteúdo catequético para seu intérprete.

Eco faz o mesmo destaque a Fílon de Alexandria feito por Hansen no tópico anterior. Para ele, a tendência extravasa as imagens e textos artísticos, sendo trabalhada até mesmo na Bíblia: "Nasce em ambiente estoico uma tradição alegórica escritural patrística que aspira a ver na épica clássica o travestimento mítico de verdades naturais, há uma exegese alegórica da Torá hebraica" (Eco, 2010, p. 111). Fílon é o responsável por iniciar um tratamento hermenêutico da Bíblia de acordo com os princípios alegóricos. Essa tendência foi, posteriormente, exercitada em massa pelos teólogos cristãos.

Importa destacar que para além de sua concepção de alegoria como uma sucessão de símbolos, Eco explica que essa distinção é deveras recente, quando se observa a história da escrita:

> A tradição ocidental moderna está habituada a distinguir alegoria de simbolismo, mas a distinção é muito recente: até o século XVIII esses dois termos são considerados praticamente sinônimos, como o foram para a tradição medieval. A distinção começa a aparecer com o romantismo (Eco, 2010, p. 111).

Somente no século XIX é que as distinções entre símbolo e alegoria começam a ser postuladas. Até então, ambos os conceitos eram vistos como complementares, distintos apenas em extensão, o que se evidencia a partir da conceituação de alegoria oferecida por Eco. Ele ainda explica que no período clássico, "eles usavam com muita desenvoltura termos como simbolizar e alegorizar quase como se fossem sinônimos. [...] Também o mundo clássico entendia símbolo e alegoria como sinônimos [...] E a Idade Média está adequada a este uso"

(Eco, 2010, p. 113). Sendo assim, não há muita profundidade em estabelecer uma distinção entre os dois nesses períodos.

Outro processo bastante trabalhado na hermenêutica alegórica medieval era a tipologia. Eco explica que ela "era vastamente praticada pela exegese medieval, quando tomava personagens do Antigo Testamento como 'figuras' dos personagens ou dos eventos do Novo. Os medievais consideravam este procedimento como alegórico" (Eco, 2010, p. 114). Quando um personagem do Antigo Testamento preconizava outro do Novo Testamento, por exemplo, Moisés e Jesus, que possuem coincidências em suas biografias (principalmente no decreto de morte após o nascimento e na necessidade de fuga), os intérpretes medievais viam também nessa similitude uma alegoria tipológica.

Esse procedimento levaria alguns pais da Igreja a estabelecerem uma relação específica dos dois Testamentos, como explica Eco: "Clemente de Alexandria estabeleceu uma distinção e uma complementaridade entre os dois Testamentos, e Orígenes aperfeiçoará a posição, afirmando a necessidade de uma leitura paralela" (Eco, 2010, p. 122). Desse modo, um Testamento passará a ser visto como uma figura do que é cumprido no outro. Em outras palavras, "o Antigo Testamento é a figura do Novo, é a literalidade de que o outro é o espírito, ou, em estudos em termos semióticos, é a expressão retórica de que o Novo é o conteúdo" (Eco, 2010, p. 122). Nesses moldes, o AT passa a servir o NT como aporte alegórico/simbólico. Sendo assim, o que está contido no Antigo só possui significado se completado/interpretado pelo Novo.

Mesmo carecendo de uma interpretação posterior, o Antigo Testamento ainda era visto como contendo fatos objetivos por parte de alguns alegoristas, pois o fato de uma realidade necessitar de interpretação não a descaracteriza como real. Eco explica isso afirmando que pode haver "uma alegoria que não concerne ao modo no qual a linguagem representa os fatos, mas sim aos próprios fatos" (Eco, 2010, p. 124).

A partir da percepção de uma realidade objetiva no texto bíblico não poético, mas alegórico do AT, uma questão importante precisava ser ressaltada: em que medida é possível saber se um texto pode ou não ser lido de forma alegórica. Para tentar sanar essa dúvida, apresentou-se Agostinho de Hipona. Eco afirma que "Agostinho diz que devemos pressentir o sentido figurado toda vez que a escritura, ainda que diga coisas que literalmente fazem sentido, parece contradizer a verdade da fé, ou os bons costumes" (Eco, 2010, p. 126). Como se pode notar, ao buscar estabelecer conceitos coesos de fé e moralidade na Bíblia, o bispo de Hipona

sugeriu que quando surgisse algum acontecimento que parecesse ferir a moral ou o ensino da Igreja, tal descrição deveria ser interpretada alegoricamente, pois não poderia ser uma representação objetiva, uma vez que seria contraditória aos ensinos eclesiológicos.

Após citar outros métodos de interpretação teológica através da alegoria, Eco ressalta que com todas as suas variações inseridas por diversos teólogos importantes, "é bem verdade que para o medieval a poesia e as artes plásticas são, inicialmente, um meio didascálico: Santo Tomás [...] dirá que é próprio da poesia representar a verdade de forma figurada" (Eco, 2010, p. 140). Fica então evidente que o principal traço da alegoria medieval para Eco é seu caráter didático, ou seja, sua capacidade de ensinar ao seu público. Nesse caso, o objetivo era ensinar religião e bons costumes, mas, como se verá a seguir, a alegoria já foi encarregada de ensinar muitas outras coisas.

Além da alegoria clássica e teológica, Hansen apresenta também o modelo que se sucedeu a essa, a Alegoria do Renascimento. Após o domínio exclusivo exercido na Idade Média, esse modelo foi "o instrumento principal de interpretação e construção dos discursos. [...] [a alegoria foi] largamente utilizada no século XV e que atinge o auge na pintura e livros de emblemas do século XVI e na poesia do conceito engenhoso do século XVII" (Hansen, 2016, p. 139). A importância da alegoria nesse momento histórico é inegável, uma vez que ela era amplamente utilizada, como veremos. Importa também identificar a conceituação feita pelos teóricos desse momento para compreender o que foi importado de modelos anteriores e o que foi adicionado.

Hansen constata um fator importante ocorrido nos anos finais do século XV para o surgimento da visão em questão:

> Humanistas como Marsílio Ficino, Pico della Mirandola, Christoforo Landino, Lourenço de'Medici, Ângelo Poliziano e outros eruditos florentinos patrocinados pelos Médici releem a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, as *Bucólicas* e a *Eneida*, de Virgílio, as *Metamorfoses*, de Ovídio, e outros textos da tradição greco-latina. Tratam-nos como se fossem uma outra *Escritura*, agora clássica (Hansen, 2016, p. 140).

Versados nos clássicos gregos e latinos, os eruditos do Renascimento em Florença se debruçaram sobre esses livros assim como os teólogos haviam feito com a Bíblia. Hansen ressalta que durante esse período a "alegoria é operada multiplamente: técnica da invenção e da interpretação de enigmas, ela ocorre também como composição de emblemas, divisas e *rebus*; como arte combinatória mágica; como ornamento verbal e plástica etc" (Hansen, 2016, p. 140,

grifos do autor). A alegoria era praticada em formas múltiplas; por isso, é difícil delimitá-la. Seus modelos saíram do discurso comum para gerar outros tipos de imagens textuais, como é o caso do rebus.

Nesse estágio de seu desenvolvimento, "a alegoria deixa de ser pensada como a antiga instituição retórica a pensara [...]. Deixa, também, de funcionar como hermenêutica medieval, que sob a letra da *Escritura* revelava a voz do Autor nas coisas" (Hansen, 2016, p. 140). Há um abandono das formas praticadas de outrora, tanto da visão de escrita ornamentada quanto da interpretação teológica do mundo. A partir do período histórico do Renascimento, Hansen exemplifica com a visão de Ficino que a alegoria se torna "um misto *retórico-hermenêutico* pois, segundo a orientação neoplatônica da sua interpretação, as 'coisas reveladas' da ordem poética estão para além de qualquer conceito e a alegoria efetua um sentido inefável" (Hansen, 2016, p. 140, 141, grifos do autor). O artista e a qualidade de sua produção eram mais valorizados, em detrimento da inspiração divina de outrora. Nesse momento, era através da alegoria do texto que se buscava expressar o transcendental, o inalcançável, o que ressoaria, mais tarde, num anseio romântico.

Assim, Adolfo Hansen faz sua viagem histórica de conceituação da alegoria. Como vimos, desde a Antiguidade esse método já era utilizado, mas dentro da retórica como uma forma de ornamentar o discurso. Num segundo momento, a alegoria dos teólogos principia um novo tipo de alegoria, dessa vez, buscando entender o mundo e a Bíblia como dois livros escritos por Deus, servindo um para entender o outro. Num último momento, a alegoria passa a recolher determinadas partes de seu passado para se remontar no Renascimento, valorizando mais o engenho artístico e situando-se numa busca pelo inexprimível.

1.5 Alegoria filosófica na literatura

O ensaísta Walter Benjamin, em seu livro *A origem do drama trágico alemão* (2016), trata da alegoria como forma de representação de uma realidade extratextual. Assim, ele apresenta o alegórico como um oriundo dos clássicos que foi reinterpretado pelos teólogos e depois fragmentado no Barroco.

Benjamin inicia seu texto propondo o seguinte: "Há mais de cem anos a filosofia da arte é dominada por um usurpador que chegou ao poder no caos gerado pelo Romantismo" (Benjamin, 2016, p. 169). Esse "usurpador" (o símbolo) tratado por ele é assim posto por nada

ter a ver com o conceito autêntico ou clássico do símbolo. Sobre esse uso fraudulento, Benjamin continua propondo que

> [...] o que mais chama a atenção no uso corrente desse termo é o fato de o conceito, que remete de forma quase imperativa para a indissociabilidade de forma e conteúdo, ser posto a serviço de uma eufemização da impotência filosófica que, por falta de têmpera dialética, perde de vista o conteúdo da análise formal e deixa cair a forma quando pratica uma estética dos conteúdos (Benjamin, 2016, p. 170).

Desse modo, Benjamin entendia o conceito de símbolo: uma manifestação de uma ideia através de um determinado conteúdo, sendo que os dois estão ligados profundamente. No entanto, em sua época, o símbolo estava sendo estudado de uma forma pouco produtiva, através da análise formal a favor de uma filosofia que estava enfraquecida. Assim, havia um paradoxo no conceito de símbolo. Essa barafunda, ao que ele chama de abuso, é vista como a razão pela qual "a introdução na estética desse conceito de símbolo distorcido precedeu [...] o deserto da moderna crítica de arte. Na sua configuração simbólica, o belo formaria com o divino um todo contínuo" (Benjamin, 2016, p. 170). Este tipo de símbolo é considerado oriundo da estética teosófica do Romantismo, porém, a análise autêntica do assunto era mais antiga, tendo sua origem no Classicismo. Dessa forma, para compreender o fenômeno paradoxal existente, fazia-se necessário entender as mutações sofridas pelo símbolo.

Ao contrário dessa visão paradoxal do símbolo romântico, Benjamin estabelece a apoteose do Barroco, pois ela é dialética. O que se daria da seguinte forma:

> A interioridade sem contrastes do Classicismo não desempenha qualquer papel nesse movimento excêntrico e dialético, e isso acontece porque os problemas da atualidade do Barroco, que são de natureza político-religiosa, não tinham tanto a ver com o indivíduo e a sua ética, mas mais com a sua comunidade religiosa. Simultaneamente com o conceito profano do símbolo, no Classicismo, emerge o seu contraponto especulativo e o alegórico (Benjamin, 2016, p. 170-171).

Esse contraponto – o alegórico – satisfará as condições não supridas pelo símbolo, apresentado como profano. A alegoria deixa de trabalhar com conceitos contraditórios para ser dialética em sua relação entre forma e conteúdo. Embora não tenha surgido teoricamente, ela pode ser considerada como especulativa porque estava destinada a ser "o fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso do símbolo" (Benjamin, 2016, p. 171). Assim, esse novo símbolo (a alegoria) se coloca em oposição ao antigo modelo, pois

> O pensamento simbolizante de finais do século XVIII era tão estranho à forma de expressão alegórica original que as tentativas, muito

> esporádicas, de discussão teórica conducente ao esclarecimento da alegoria não têm qualquer valor – fato bem representativo desse antagonismo profundo (Benjamin, 2016, p. 171).

Essa polarização entre a antiga forma de símbolo e a atual se dava naturalmente com o desenvolvimento da alegoria. No entanto, esse antagonismo gerou uma desvalorização do pensamento alegórico quando comparado ao símbolo clássico. Um exemplo dessa visão é a aparente falta de importância que Goethe dá à alegoria. De acordo com o autor de *Fausto*, na poesia, o poeta procuraria o particular para expressar o geral. Entretanto, na alegoria, dever-se-ia contemplar o geral no particular. Esse movimento inverso coloca as duas formas em rota de colisão. Arthur Schopenhauer também critica a alegoria nas seguintes palavras: "não poderemos aceitar que se faça uma obra de arte, deliberada e declaradamente, expressão de um conceito: mas é esse o caso da alegoria" (Schopenhauer *apud* Benjamin, 2016, p.172). Como supracitado, Benjamin explica que a motivação da arte alegórica no Barroco estava envolvida com sua realidade político-religiosa. Assim, era uma arte de expressão de conceitos. Sob essa ótica, o filósofo pessimista a condena, argumentando que "se então uma imagem alegórica tem também valor artístico, este será totalmente distinto e independente daquele que lhe cabe enquanto alegoria" (Schopenhauer *apud* Benjamin, 2016, p.172). Assim, ele estabelece em extremos opostos o artístico e o alegórico, pois a força interpretativa de uma obra de arte não deveria ser levada em conta para sua classificação como tal, apenas sua forma.

Para Schopenhauer, a alegoria, como transmissão de um conceito, poderia ser substituída por uma simples inscrição, assim sendo equiparada à escrita. Em vez de precisar enxergar em um quadro a representação de sucesso, bastaria ver a palavra escrita. Para ele, o efeito seria o mesmo. Um exemplo que demonstra como essa visão se estabelece poderia ser visto, tomando como base a alegoria que o profeta Natã conta para o rei Davi, em 2 Samuel 12. Sob o ponto de vista de Arthur Schopenhauer, não seria necessário guiar o ouvinte à reflexão a partir da imagem alegórica; seria suficiente que a repreensão viesse por meio da simples exposição do pecado do rei, de forma clara e explícita. Benjamin se opõe a essa perspectiva, pois ela reduz a alegoria:

> [...] muito embora a última observação aflore de perto a essência da alegoria, o fundo logicista da argumentação, que, na distinção entre "a expressão de um conceito e a expressão de uma ideia" aceita precisamente a proposta moderna e insustentável da distinção entre alegoria e símbolo, [...] impede estas observações de sair do círculo das definições redutoras da forma de expressão alegórica (Benjamin, 2016, p. 172).

Observações e tentativas de classificação redutoras, como a proposta por Schopenhauer, de acordo com Benjamin, não deveriam ser levadas em consideração, pois a alegoria não deve ser vista como um conceito simples, assim como não é simples distingui-la do símbolo tanto quanto distinguir a expressão de um conceito da expressão de uma ideia. Tomando ainda o exemplo de Natan e Davi, ao pressupor que a alegoria do profeta poderia ser substituída pela mensagem clara a respeito do pecado do rei, desconsidera-se o risco que a exortação poderia ocasionar ao profeta, além de não se levar em conta o fato de que a narrativa guia o rei a uma conclusão que o condena. Desse modo, a alegoria não só transmite uma ideia, mas guia o ouvinte pelo conceito sem que ele observe à primeira vista do que se trata, de modo que a ideia, sendo transmitida, seja mais eficaz ao convencer ou ensinar.

Esse ponto discutido pelo filósofo pode ser visto ao longo da obra de C. S. Lewis. Desde *As crônicas de Nárnia*, que apresentam um pano de fundo claramente teológico, num nível de alegoria mais direta, *Cartas de um diabo a seu aprendiz*, que busca dar conselhos para a vida cristã prática, seguindo o mesmo nível do livro anterior. No entanto, o texto mais claramente alegórico de Lewis é *O regresso do peregrino*, no qual ele narra seu processo de conversão do racionalismo ao cristianismo. Nessa obra, em especial, o autor entra no campo da alegoria plenamente direta, seguindo claramente os passos de John Bunyan, escritor de *O peregrino*, que descreve os desafios da vida cristã até a chegada ao céu. Lewis, por sua vez, apresenta os desafios da crença em Deus em um tempo em que crer parecia ser oposto à razão clara.

Portanto, para fundamentar a compreensão do filósofo, importa identificar o conceito de alegoria apresentado por Benjamin. Ela é apresentada aos poucos através de seu texto. Inicialmente, ele propõe: "Ora, a alegoria [...] não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem e também a escrita. E nisto reside o *experimentum crucis*, porque a escrita era vista como o sistema convencional de signos por excelência" (Benjamin, 2016, p.173, grifos do autor). Benjamin expõe um conceito complicado, pois tanto a escrita como a alegoria são signos. Ambas não são uma retórica que busca ilustrar imagens, mas são formas de expressão. Assim, podemos diferenciá-las, pois se possuem esse conceito em comum e não têm o mesmo procedimento de realização, são formas distintas.

Para melhor estabelecer a distinção entre símbolo e alegoria, Benjamin explica que: "O 'humano' como 'suprema plenitude da essência do ser' era o que o Classicismo buscava; mas ao desprezar a alegoria, apreendeu nesse anseio apenas uma miragem do simbólico"

(Benjamin, 2016, p. 175). Isso se deu por causa de uma desordem entre os conceitos de símbolo e alegoria. O ensaísta, para explicar esse conceito, explana primeiramente a opinião de Creuzer, para depois refutá-la: "a 'diferença entre a representação simbólica e a alegórica' está em que 'esta significa apenas um conceito geral, ou uma ideia, diferentes dela mesma, enquanto aquele é a própria ideia tornada sensível, corpórea'" (Benjamin, 2016, p. 175). Assim, podemos entender que, para Creuzer, o símbolo não é uma representação, mas o próprio significado corporificado, enquanto a alegoria se trata de uma expressão de uma realidade que não é ela mesma. No entanto, Benjamin explica que "este novo ponto de vista, longe de levar a uma nova apreciação do modo de expressão alegórico, produz pelo contrário [...] um comentário sobre os filósofos jônicos da natureza" (Benjamin, 2016, p.175). Mais do que fazer uma caracterização da alegoria, Creuzer estava defendendo seu ponto de vista contra o dos filósofos jônicos, pois, diferente do grupo, ele achava que a alegoria era a melhor forma de expressão mitológica. Para uma base mais firme nesta distinção, Benjamin cita Görres, propondo:

> Não aposto muito na hipótese distintiva que diz que o símbolo é e a alegoria significa... Basta-nos a explicação do primeiro como signo das ideias – autárquico, compacto e entrincheirado em si mesmo –, e da segunda como figuração das mesmas em progressão contínua, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial (Görres *apud* Benjamin, 2016, p. 176).

Assim, Görres deixa mais claro que o símbolo se basta, mas a alegoria não é um conceito autossuficiente. Benjamin aprofunda ainda mais a visão do teórico, explicando que "o símbolo absorve o sentido no seu âmago mais oculto, por assim dizer, na floresta, da sua interioridade" (Benjamin, 2016, p. 176). Enquanto isso, "a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo entre o ser figural e a significação não tem nada da autossuficiência [...] do signo" (Benjamin, 2016, p.176). Isto posto, a proposição de Schopenhauer desvanece, pois o alegórico não pode ser substituído pelo simbólico, uma vez que aquele é dependente de sua progressão para possuir sentido.

Num exemplo, a distinção entre símbolo e alegoria pode ser disposta da seguinte forma:

> Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro,

> ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira (Benjamin, 2016, p. 176, grifos do autor).

A decadência pode ser representada de formas diferentes, a partir da perspectiva do símbolo e da alegoria. No primeiro caso, poderia ser apresentada através de uma face desfigurada da natureza sob uma luz redentora; já no segundo caso, a representação se daria através da face esvaída de vida situada contextualmente. Assim, a história decadente seria expressa alegoricamente através de uma caveira. Para Benjamin, "está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa ela o é apenas nas estações da sua decadência" (Benjamin, 2016, p. 177, grifos do autor). Dessa forma, o ensaísta estabelece a íntima ligação entre a alegoria, a morte e a decadência. Além disso, Benjamin acrescenta o conceito da natureza à alegoria, propondo que "a expressão alegórica nasceu de uma curiosa combinação de natureza e história" (Benjamin, 2016, p. 178). Essa combinação é responsável por representar a decadência do mundo através da alegoria.

A possibilidade de decifração da alegoria só foi aberta com a obra de Karl Giehlow, que propunha historicamente uma decifração histórico-filosófica da forma. Isso se deu mediante os "esforços dos eruditos humanistas para decifrar os hieróglifos" (Benjamin, 2016, p. 179). Assim, podemos propor que, de acordo com o autor, a alegoria deve seu surgimento à decifração dos hieróglifos. Como afirma Benjamin:

> De fato, partindo da exegese alegórica dos hieróglifos egípcios, na qual lugares-comuns da filosofia da natureza, morais e místicos se substituíram aos dados históricos e do culto, os literatos empreenderam a elaboração desta nova forma de escrita (Benjamin, 2016, p. 179).

Assim, surgem as escritas enigmáticas como os rebus, as colunas, os medalhões, os arcos triunfais etc. A relação com o símbolo e a hierática também é ressaltada como estando no apogeu do Barroco. Dessa forma, a partir de um caráter simbólico-hierático, a alegoria se aproxima ainda mais dos hieróglifos que eram imagens divinas.

Embora possuísse caráter religioso, a alegoria barroca não pode ser vista como a alegoria dos teólogos que era praticada pelos líderes da Igreja Cristã para interpretar a Escritura. As raízes do Barroco são mais profundas, pois "a alegoria medieval é cristã e didática; o Barroco regressa à Antiguidade, num sentido místico e histórico-natural. Essa Antiguidade é egípcia, e será depois também grega" (Benjamin, 2016, p. 182).

A linguagem emblemática encerrava “linguagens figuradas egípcias, gregas, cristãs” (Benjamin, 2016, p. 183). Benjamin aponta que, de acordo com alguns estudiosos, esse estilo variava de público. Por exemplo, Caussinus e Herder concordavam com a seguinte máxima: “nenhuma escrita parece mais adequada do que esta escrita de enigmas, apenas acessível aos eruditos, para encerrar no seu hermetismo as máximas intrinsecamente políticas da autêntica sabedoria da vida” (Benjamin, 2016, p. 186). Para eles, a escrita alegórica seria uma forma de rebuscar a linguagem para torná-la acessível a poucos. No entanto, Opitz acreditava que a poesia estava mais para uma teologia oculta que tem por objetivo ensinar o povo mais simples através de imagens para que este entenda e memorize com facilidade. Ele explica dessa forma: “Os homens sábios tiveram de esconder e ocultar em rimas e fábulas, que o povo gosta mais de ouvir, aquilo que inventaram para a edificação do temor de Deus, dos bons costumes” (Opitz *apud* Benjamin, 2016, p. 183). Frente a essa controvérsia, Benjamin esclarece que “para cada ideia o momento expressivo encontra uma verdadeira erupção de imagens, que espalha pelo texto uma massa verdadeiramente caótica de metáforas” (Benjamin, 2016, p. 184). Assim, o amplo campo de uso das metáforas pode servir a ambas as definições supracitadas.

Benjamin ainda afirma que nessa forma de escrever/interpretar “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa. Esta possibilidade profere contra o mundo profano um veredicto devastador, mas justo” (Benjamin, 2016, p. 186). Esse jogo de representação que caracteriza a alegoria efetua uma crítica ao mundo comum, mas também pode exaltá-lo, pois “o mundo profano visto da perspectiva alegórica, tanto pode ser exaltado como desvalorizado” (Benjamin, 2016, p. 186). Assim, uma expressão alegórica não é necessariamente uma crítica à realidade cotidiana.

Benjamin também destaca que a história natural está presente na alegoria através da representação da ruína, porque “o que a Antiguidade lhes legou [aos poetas barrocos] são os elementos com os quais, um a um, amassam a nova totalidade. Melhor: a constroem. Pois a visão acabada desse ‘novo’ era a ruína” (Benjamin, 2016, p. 190). A constituição dos alegoristas advém da Antiguidade e ela lhes concede ferramentas com as quais comprimem a realidade cotidiana, pois o que contemplavam era a ruína. Por isso, a construção da história através da alegoria é vista negativamente, pois abandona a Antiguidade. Assim, o que se “procurava era o domínio exuberante dos elementos antigos numa construção que [...] fosse ainda assim, mesmo na destruição, superior à harmonia das antigas” (Benjamin, 2016, p. 190). Uma grande obra de arte barroca deveria estar embasada nos clássicos, pois seria a partir dessa construção que ela representaria melhor a ruína do novo. Ainda que, com base no classicismo, ela pudesse exprimir

harmonia, algumas vezes até superior à da Antiguidade. Para exemplificar esse conceito, Benjamin cita Opitz, afirmando que ele é inatingível em qualidade porque ele é versado nos clássicos e produz a partir deles.

A partir da valorização do antigo, constitui-se a crítica filosófica que tem por objetivo "demonstrar que a função da forma artística é a de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais históricos presentes em toda a obra significativa" (Benjamin, 2016, p. 194). A visão de ruína prefigurada na visão de mundo da arte barroca passa a ser vista como filosófica, na qual a obra outorga a função de transmissora de verdades filosóficas. Assim como o fantástico busca transmitir críticas, que podem ser entendidas como filosóficas, à realidade em que está situado.

Diferente do Romantismo, no Barroco, "a função da escrita figurativa [...] não é tanto o desvelamento das coisas sensíveis, mas o desnudamento" (Benjamin, 2016, p. 197). O objetivo do Barroco, então, era mostrar as coisas como realmente são, para, com isso, provocar a reflexão e a meditação. Benjamin explica que "o espectador ideal destes dramas mergulhava neles meditativamente, nisto se aproximando do leitor" (Benjamin, 2016, p. 197).

Sobre as personagens do drama barroco, o ensaísta propõe que elas não se mantenham ao nível comum que lhes é naturalmente atribuído, pois elas se tornam emblemas. Ele explica: "As personagens alegóricas cedem o lugar aos emblemas, que geralmente se oferecem ao olhar num triste e desolado estado de dispersão" (Benjamin, 2016, p. 198). Cada persona se transfigura em emblema do que representa para, assim, oferecer uma visão alegórica e melancólica.

Benjamin, tratando da teorização da alegoria, cita Görres e afirma que ele via esta prática como inferior ao símbolo. Isso se dava pela falta de robustez na significação que o símbolo teria. Esse é um reflexo da visão da crítica em relação à alegoria. No entanto, o estudioso da Escola de Frankfurt explica que "a alegoria é o contraponto do símbolo, mas por isso mesmo igual a ele em força" (Benjamin, 2016, p. 199). Além disso, diferente de outros meios, a função da alegoria "não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar forma mais imponente às coisas, vestindo-as de personagens" (Benjamin, 2016, p. 199). Fica claro, portanto, que alegoria e símbolo são coisas opostas, enquanto uma simboliza coisas, a outra as personifica.

A perspectiva de Benjamin sobre a alegoria até aqui descrita encontra sua base principal no drama barroco alemão, como o livro do filósofo explicita. Um exemplo de literatura desse momento histórico que reflete bem as ideias aqui apresentadas é *Leo Armenius*, de Andreas Gryphius. Nessa tragédia barroca são abordados temas relevantes, como tirania, ambição e traição, assim como a transitoriedade de poder. Nela encontra-se narrada a história de Leo Armenius, que ascende ao trono bizantino, mas vê intrigas e oposição suscitadas pelo seu autoritarismo. Frente a essa realidade, o general e amigo pessoal do imperador, Michael Babus, comete traição e coloca Armenius numa inevitável derrocada. Por fim, o imperador é assassinado na igreja, na noite de Natal. Essa história reflete a transitoriedade de poder e a fragilidade humana de uma forma rica, pois incorpora o princípio do adágio: "o orgulho precede a queda", do mesmo modo que apresenta a morte do imperador e a mudança de governo com o Natal, que simboliza o nascimento de um novo rei, ao mesmo tempo que ressalta a sua vulnerabilidade, ao vir ao mundo como uma criança.

Como pudemos ver, Walter Benjamin traça uma teoria profunda sobre a alegoria no drama barroco da Alemanha. Diferente da visão de alegoria clássica e da praticada na Idade Média, neste momento ela se caracteriza por assumir papéis de representação com fins sociais, buscando personificar as coisas para torná-las mais visíveis. A arte alegórica é a expressão de um conceito que está relacionado com a realidade político-religiosa de seu momento histórico. Nisso, ela se aproxima da alegoria praticada em outros textos.

1.6 Alegoria e a literatura de C. S. Lewis

A partir das reflexões feitas até esse momento, é possível perceber que a literatura de fantasia e a alegoria não estão distantes uma da outra, mas bem próximas. A alegoria já foi entendida e conceituada de diversas maneiras através dos tempos, mas uma ideia nunca foi alterada: ela está presente quando algo é narrado com a intenção de significar outra coisa. Esse conceito se popularizou na interpretação dos clássicos gregos, da Bíblia, de contos maravilhosos etc. Em todos esses casos, os leitores interpretavam do texto lições para sua vida através da narrativa. Tal efeito nem sempre precisava ser pretendido pelo autor, pois o que estava em jogo era a capacidade do intérprete de estabelecer um sentido coerente com a vida e o texto.

O filósofo Walter Benjamin adiciona à conceituação do termo seu caráter de crítica. Quando uma alegoria é proposta por um autor, ele não somente quer enfatizar algo além do dito, mas também quer colocar uma situação comum em questão, podendo ser até mesmo o

governo. Tal crítica satírica encontraria um lugar seguro nas entrelinhas de um texto que não a pronunciasse, mas apenas a insinuasse alegoricamente.

Tais características também podem ser encontradas no discurso da ficção científica, pois esse é um estilo literário que conta cenários futuristas com tecnologia avançada, mas também busca proporcionar uma reflexão crítica sobre a realidade em que está inserida cronologicamente. Muitas críticas sociais podem ser compreendidas através dessas histórias, principalmente no subgênero da FC, a distopia[1]. Esse compromisso com a transformação social através da literatura indica que os textos de ficção científica podem ser interpretados alegoricamente para ensinar algo ao seu público-alvo. Esse caráter didascálico, ou seja, que visa o ensino, poderia ser entendido como um sinal de alerta para seus leitores sobre como as coisas poderiam ficar, caso não mudem a sua forma de viver.

Um autor que trabalhou tanto com ficção científica quanto com recurso à alegoria foi C. S. Lewis. O escritor irlandês utilizou seus talentos literários para dar forma a diversos mundos e ensinar a seus leitores verdades que lhe eram caras. Ademais, cabe salientar que ele, por sua formação clássica, possuía uma ideia estabelecida sobre alegoria e classicismo, descrita em seu livro *A alegoria do amor* (1936). Por isso, talvez, não visse parte de sua obra como alegórica, mesmo que seja conceituável desse modo de acordo com os pressupostos já explicados aqui. Um exemplo dessa dissonância é que mesmo que Lewis não concebesse as narrativas sobre Nárnia como alegoria, Alister McGrath afirma:

> As crônicas de Nárnia repercutem fortemente a básica intuição humana de que nossa própria história é parte de algo maior — o qual, uma vez entendido, nos permite ver nossa condição de uma forma nova e mais significativa. Um véu é retirado, uma porta é aberta, uma cortina é afastada, e nós temos a possibilidade de entrar num novo reino. Nossa própria história é agora vista como parte de uma história mais abrangente (McGrath, 2013, p. 294).

De acordo com essa visão, o retirar o véu explicado pelo autor é a ação de transposição realizada do texto narrativo para a vivência do leitor. O efeito alegórico nas crônicas de Nárnia pode ser entendido como uma demonstração do conflito entre o bem e o mal dentro de uma perspectiva cristã. Tais ideias residem no interior do texto através da figura de Aslam, na sua morte e ressurreição, e da Feiticeira Branca. No entanto, carecem de ser lidas alegoricamente para, então, poderem ser contempladas em sua totalidade.

---

[11] Entende-se por distopia os textos que apresentam "uma sociedade não existente descrita em considerável detalhe e normalmente localizada no tempo e no espaço que o/a autor/a intencionou que fosse vista por um/a leitor/a contemporâneo/a como consideravelmente pior do que a sociedade em que tal leitor/a vive" (Sargent, 1994, p. 9).

Essa funcionalidade narrativa para Lewis não era entendida como alegórica, mas como característica dos mitos, como explica McGrath: “Como Tolkien, Lewis tinha plena consciência do poder imaginativo dos “mitos” — histórias que tentaram entender quem somos, onde nos encontramos, o que deu errado e o que se pode fazer em relação a isso” (McGrath, 2013, p. 294). Era papel dos mitos guiar o homem no mundo, demonstrando o que era bom e mal e como ele deveria viver aqui. Tanto Lewis quanto Tolkien se valeram desses poderes criativos em suas narrativas.

Ademais, cabe pontuar que Lewis não se limitou, em seu *magnum opus*, ao seu trabalho de literatura mítico-pedagógica; outro livro de sucesso publicado pelo autor tem intenções análogas, como explica McGrath: “A obra *Cartas de um diabo a seu aprendiz* trouxe uma nova perspectiva às lutas cristãs contra a tentação e a dúvida através de sua engenhosa estrutura narrativa envolvendo um mestre-diabo e seu aprendiz” (McGrath, 2013, p. 297). Diferentemente das narrativas narnianas, nesse texto as intenções de Lewis são bem mais claras aos seus leitores. Ele buscava claramente ensinar através de sua literatura. Tal intenção e possibilidade interpretativa podem ser entendidas coerentemente como alegóricas. Alister McGrath deixa isso claro quando defende que

> as crônicas de Nárnia têm um escopo e um alcance muito maiores, usando uma versão transposta de narrativa cristã para capacitar seus leitores a entender as ambiguidades e os desafios da vida de fé e a lidar com eles. Um envolvimento com Nárnia viabiliza e promove uma internalização mais sensata e madura da magnífica narrativa cristã. Poucas vezes uma obra literária combinou tanto vigor narrativo, discernimento espiritual e sabedoria pedagógica (McGrath, 2013, p. 297).

Portanto, como se pode observar, C. S. Lewis foi um autor que utilizava largamente o recurso da alegoria em seus escritos para comunicar a seu público leitor lições que ele considerava de grande importância para a formação do ser humano.

Como o foco desse trabalho é estudar como Lewis trabalhava a alegoria em suas histórias de ficção científica, seguiremos refletindo mais sobre esse tema da literatura universal para compreender como ele se relaciona com a alegoria.

1.7 Conceituação de ficção científica

Tzvetan Todorov é o crítico e teórico da literatura reconhecido por sua obra *Introdução à literatura fantástica* (1970), na qual busca estabelecer as estruturas da narrativa fantástica, tratando da literatura sobrenatural em geral: o estranho e o maravilhoso. Nessa

discussão, ele delimita como a ficção científica (FC)[2] se estabelece entre esses gêneros.

O vizinho do fantástico mais próximo da FC, segundo Todorov, é o maravilhoso. Para ele, nessas narrativas

> os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (Todorov, 2017, p. 60).

A distinção é notoriamente mais clara que a estabelecida para o estranho. Todorov explica que o maravilhoso não depende de uma determinada atitude do leitor ou dos personagens, ele é caracterizado pela natureza de seus próprios eventos expressos no corpo da narrativa.

Esse gênero é comumente relacionado a determinados tipos de literatura, como afirma o crítico:

> Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns dos elementos dos contos de Perrault) (Todorov, 2017, p. 60).

Embora não classifique todo o maravilhoso como conto de fadas, Todorov ressalta algumas características que eles têm em comum: a falta de surpresa em face do sobrenatural explícito. Tudo é aceito como comum, quer seja um sono insólito em sua duração, um animal pensante e falante ou seres dotados de poderes sobrenaturais.

Então, seguindo o raciocínio e buscando explicar melhor o que seria o maravilhoso, o crítico búlgaro oferece uma das clássicas descrições dos tipos de narrativas que esse gênero envolve. Ele principia citando o "maravilhoso hiperbólico. Os fenômenos não são aqui sobrenaturais a não ser por suas dimensões, superiores às que nos são familiares" (Todorov, 2017, p. 60). Aqui estariam dispostas histórias como as de Simbad, o marujo, pois os animais apresentados são de dimensões exorbitantes. Embora Simbad esteja incluído aqui, o mesmo não se pode dizer a respeito do conjunto de narrativas *Mil e uma noites* no qual a narrativa náutica está incluída, pois a diversidade das histórias não pode ser resumida a apenas uma parte do maravilhoso.

Além desse tipo, Todorov elenca mais um subgênero que ele chama de "maravilhoso exótico". Nesse caso, são narrados "acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais;

[2] Ou SF, caso trate do nome em inglês (s*cience fiction*).

supõe-se que o receptor implícito desses contos não conheça as regiões onde se desenrolam os acontecimentos; por conseguinte, não tem motivos para colocá-los em dúvida" (Todorov, 2017, p. 61). Neste tipo, o espaço em que se dão os acontecimentos é exótico aos olhos dos leitores implícitos, tratando-se de locais ainda desconhecidos pela sociedade a que se destina a história. Essas narrativas eram comuns na época de grandes descobertas, quando muitos países tinham suas colônias espalhadas pelo mundo. O próprio C. S. Lewis se valeu desse modo quando principiou seu processo de escrita, pois, em sua infância, costumava confabular usando a Índia como um país encantado (Hooper, 2018, p. 13).

Todorov ainda explana mais uma vertente, o maravilhoso instrumental. Ele diz que "aparecem aqui pequenos *gadgets*, aperfeiçoamentos técnicos irrealizáveis na época da escrita, mas no final das contas perfeitamente possíveis" (Todorov, 2017, p. 62, grifos do autor). Esse modo já se aproxima do conceito conhecido por ficção científica, pois o que é manifestado nele são grandes inovações tecnológicas impossíveis no mundo real na época de publicação.

Então, por fim, o crítico oferece o que chama de "maravilhoso científico". Ele propõe que nesse tipo de literatura "o sobrenatural é explicado de uma maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece" (Todorov, 2017, p. 63). Além disso, ele ainda estabelece que "a *science fiction* atual, quando não desliza para a alegoria, obedece ao mesmo mecanismo. São narrativas em que, a partir de premissas irracionais, os fatos se encadeiam de uma maneira perfeitamente lógica" (Todorov, 2017, p. 63). Assim, ele afirma que a ficção científica é comumente lida alegoricamente, mas, mesmo assim, essas narrativas obedecem a um padrão, pois se desenvolvem logicamente a partir de bases que não podem ser sustentadas pela razão conhecida do senso comum.

Assim, Todorov estabelece seu raciocínio sobre como a narrativa de ficção científica se estabelece em relação ao gênero fantástico, não participando dele, pertencendo a um ramo do maravilhoso.

Em contraste, de acordo com Ramachandra, a origem do termo ficção científica (cientificção) é atribuída a Hugo Gernsback, que trabalhava com revistas em quadrinhos que tinham como característica a especulação científica, no século XX. No entanto, o sucesso do termo só foi possível após um processo de falência:

> Quando, em 1929, Hugo Gernsback abriu falência, além de perder a revista *Amazing Stories*, sua principal publicação, para o editor Bernard Macfadden, foi destituído também dos direitos de uso da palavra "cientificção" (*scientfiction*, ou SFT, que ele havia criado em 1926 para definir o gênero literário da *Amazing Stories*) (Ramachandra, 2016, p. 7).

O que deveria ser um ponto negativo na história do ficcionista se tornou a centelha de seu sucesso, pois "Gernsback 'criou' o termo ficção científica (*science fiction*, ou SF), que surgiu pela primeira vez em outra publicação sua, na edição inicial de junho de 1929: a *Science wonder stories*" (Ramachandra, 2016, p. 7). Embora haja indícios do surgimento do termo no século XIX, foi somente com Gernsback que a SF foi popularizada e se impôs como forma literária, sendo trabalhada de diversas formas.

A visão de C. S. Lewis sobre a ficção científica é feita em formato de ego-história. Para conceituar e criticar, ele explica como essa literatura chegou em sua vida e quando percebeu o crescimento exponencial dela, diz:

> Li obras incríveis de ficção de todos os tipos desde que aprendi a ler, incluindo, claro, o tipo particular que Wells usou em *A máquina do tempo, Primeiros homens da lua* e outros. Então, há aproximadamente quinze ou vinte anos, tomei consciência de um crescimento na produção de histórias desse tipo (Lewis, 2018, p. 103).

O escritor dá exemplos de narrativas de Wells, que foram usadas como modelos – positivos e negativos – para suas aventuras especiais em *Além do planeta silencioso*. A partir da qualidade vista nessas narrativas, Lewis se formou como leitor e, futuramente, como escritor, quando a FC já estava sendo praticada.

Sobre a nomenclatura "ficção científica", consoante a visão de Ramachandra, ele explica que não é o nome original desse estilo literário: "Por volta dessa época, o nome cientificção, em breve alterado para ficção científica, começou a ser comum" (Lewis, 2018, p. 103, 104). Então, podemos observar que ele estava consciente do desenvolvimento da FC no mundo, além de ser consumidor desse tipo de narrativa.

Após registrar como conheceu e percebeu o desenvolvimento da FC, como estudioso da literatura, Lewis avança para um estudo mais profundo, não da forma exata, mas dos temas de algumas narrativas e de como elas podem ser classificadas em relação a eles. Ele afirma:

> Começarei com a subespécie que considero radicalmente ruim, para tirá-la do caminho. Nessa subespécie, o autor avança para um futuro imaginado em que as viagens planetárias, siderais ou mesmo galácticas se tornaram comuns. Com esse enorme pano de fundo, ele, então, desenvolve uma história comum de amor, de espionagem, de naufrágio ou de crime. Isso me parece insípido. Em uma obra de arte, tudo o que não é usado está causando dano (Lewis, 2018, p. 106, 107).

Não se eximindo de classificar como ruim, Lewis explica por que esse primeiro subgrupo de narrativas não tem qualidade. O que se dá mediante uma pobreza criativa, pois se trata de apenas alterar o cenário terrestre para um espacial e repetir os mesmos enredos já praticados em textos anteriores. Ele explica que não usar a riqueza do novo espaço é algo

danoso à imagem interestelar.

De forma análoga ao modelo classificatório de Todorov, Lewis descreve dentro do próprio conceito de FC. Partindo de uma definição, ele segue para o estabelecimento de classes. Em sua ótica, para que uma narrativa de ficção científica seja legítima é necessário que esteja claro na mente dos ficcionistas que "um salto para o futuro, uma rápida suposição de todas as mudanças que se crê terem ocorrido, é um "motor" legítimo se permitir ao autor desenvolver uma história de valor real que não poderia ter sido contada (ou não tão economicamente) de alguma outra forma" (Lewis, 2018, p. 107). A história não deve ser independente do cenário, é necessário que as ocorrências exijam o espaço em que estão presentes, caso contrário, este se torna supérfluo e descaracteriza a FC.

Ainda tratando a respeito das narrativas futuristas, Lewis comenta uma tendência comum delas: "Um uso muito mais frequente de salto para o futuro, em nosso tempo, é satírico ou profético: o autor critica as tendências do presente, imaginando-as implementadas ('produzidas', como diria Euclides) em seu limite lógico" (Lewis, 2018, p. 108). Talvez essa descrição seja feita pensando em *A máquina do tempo*, de Wells. Nessa narrativa, o autor traça exatamente esse plano descrito acima: através de um viajante do tempo que viaja para o futuro e vê que as decisões humanas levarão ao caos. Dessa forma, esse romance é entendido como profético.

Outrossim, de acordo com a visão de Lewis, as narrativas de ficção científica precisam que o fator de inovação seja necessário ao enredo. Em suas palavras: "não estou condenando todos os livros que supõem um futuro muito diferente do presente, mas aqueles que o fazem sem uma boa razão, que saltam mil anos para encontrar enredos e paixões que poderiam ter sido encontrados em casa" (Lewis, 2018, p. 108, 109). Assim, ele defende a relevância do fator científico fantástico para o enredo da narrativa, combatendo aqueles que, de forma formulaica, seguem uma fórmula pronta.

Seguindo com a descrição das categorias, ele descreve a ficção dos engenheiros:

> Se a primeira é a ficção das Pessoas Deslocadas, esta pode ser chamada de ficção de Engenheiros. São livros escritos por pessoas que estão principalmente interessadas em viagens espaciais ou em outras técnicas não descobertas como possibilidades reais no universo atual. Elas nos dão, na forma imaginativa, suas suposições sobre como a coisa pode ser (Lewis, 2018, p. 109).

A esta subespécie ele adiciona as narrativas de Júlio Verne, de H. G. Wells, novamente, de Arthur C. Clarke, entre outros. É importante compreender que, embora essa ficção seja especulativa, Lewis a restringe a criações humanas, como a nave espacial, o

submarino etc. Entretanto, ele ressalta algo necessário: “Penso que seja útil distinguir dessas Histórias de Engenheiros uma terceira subespécie em que o interesse é, em certo sentido, científico, embora especulativo” (Lewis, 2018, p. 110). Dessa maneira, ele explica que, dentre o arcabouço de textos da FC, sob a descrição de ficção especulativa, não cabem apenas narrativas que segurem a mão da ciência, mas também aquelas que dão ampla margem à imaginação.

Para descrever melhor seu conceito do subgrupo especulativo, ele explica as seguintes ponderações: “Por acaso algum homem é tão cabeça-dura que consiga olhar para a Lua através de um bom telescópio sem se perguntar o que seria andar entre aquelas montanhas debaixo de um céu escuro e estrelado?” (Lewis, 2018, p. 110). Ao começar a imaginar coisas de que não se tem evidência física de sua existência, estaríamos elaborando especulações. “E, claro, os homens estão fazendo isso há séculos. Como seria o Hades se você pudesse ir vivo até lá? Homero envia Odisseu para lá e responde. [...] É um efeito perfeito de ficção científica” (Lewis, 2018, p. 110, 111). Através dessa afirmação, Lewis procura explicar que a natureza do método trabalhado na FC é muito anterior à criação da ciência, como entendida modernamente. Desde os métodos mais antigos de conhecimento, como a literatura grega oral, a especulação sobre questões pouco entendidas pela população comum era praticada.

Apesar de ser tão ampla, nos moldes descritos, o autor explica que toda especulação é limitada a apenas um uso: “embora eu pense que essa espécie de ficção científica seja legítima e dotada de grandes virtudes, não é uma espécie que pode manter uma produção abundante. É apenas a primeira visita à Lua ou a Marte que é, para esse fim, um bem” (Lewis, 2018, p. 113). A partir da reprodução de uma ideia já trabalhada, a história então perderia seu brilho. A validade, dessa forma, para cada conjectura é de apenas um uso.

Adiante, nas subespécies da FC, Lewis afirma:

> Minha próxima subespécie é a que eu chamaria de Escatológica. É sobre o futuro, [...] É aqui que uma definição de ficção científica que a separa inteiramente do romance torna-se imperativa. A forma de *Last and First Men* não é nada romanesca. É de fato uma nova forma: a pseudo-história (Lewis, 2018, p. 113, 114).

Nessa classe, o autor explica que não entrariam os textos com cunho social ou político, como *Admirável mundo novo*, também classificados como distopias. Aqui, o foco não reside na especulação, mas num imperativo, buscando despertar um incômodo. O traço atribuído pelos ficcionistas não é comum aos romances, mas se assemelha mais à narrativa histórica, sendo assim chamada de “pseudohistória”. Nela, “o ritmo, a preocupação com movimentos

amplos e gerais, o tom são todos do historiador, não do romancista. Era a forma certa para o tema" (Lewis, 2018, p. 114).

Lewis faz questão de ressaltar o efeito produzido por essas narrativas e a importância dele:

> Obras dessa espécie dão vazão a pensamentos e emoções com os quais, penso, é bom às vezes nos entretermos. É sóbrio e catártico lembrar, de vez em quando, nossa pequenez coletiva, nosso aparente isolamento, a aparente indiferença da natureza, os lentos processos biológicos, geológicos e astronômicos que podem, no longo prazo, tornar ridículas muitas de nossas esperanças (possivelmente alguns de nossos medos) (Lewis, 2018, p. 114).

Como um pensador de literatura e também filósofo, o escritor afirma a necessidade de narrativas que produzam uma reflexão implícita no leitor implícito, para fazê-lo rever suas atitudes em relação ao mundo e à sua vida. Ademais, Lewis ainda propõe que esses textos são como um escape análogo ao efetuado no mito da caverna, de Platão, deixando para trás o aconchego do alojamento e enfrentando a realidade do mundo. Ele afirma: "Histórias da espécie que estou descrevendo são como essa visita ao convés. Elas nos resfriam. [...] Daí o mal-estar que essas histórias suscitam naqueles que, por qualquer motivo, desejam nos manter totalmente aprisionados no conflito imediato" (Lewis, 2018, p. 115). Ademais, a função social que esse texto possui causa desconforto àquelas vozes políticas que podem desejar produzir um sentimento de falso *status quo* na população. Essas são como "carcereiras da mente" que não permitem divagações que possam gerar insurreições contra seu regime. Nessa classe, Lewis explica que "fascistas, bem como comunistas, são carcereiros; ambos nos assegurariam que a sala de estudos adequada de prisioneiros é a prisão" (Lewis, 2018, p. 116). Todos aqueles que buscam limitar a liberdade humana se veriam ameaçados por esse subgrupo da FC.

Sem esconder sua opinião, C. S. Lewis admite que a seguinte classe é a sua favorita: "A última subespécie de ficção científica representa simplesmente um impulso imaginativo tão antigo quanto a humanidade operando sob as condições especiais de nosso próprio tempo" (Lewis, 2018, p. 116). Nessa categoria, o autor delimitará o que se entende como fantasia científica ou fantasia de ficção científica, uma vertente com maior potencial de exploração do imaginário.

Ele explica que "nela (como também em muitas outras publicações do mesmo tipo) você encontrará não apenas histórias sobre viagens espaciais, mas também histórias sobre deuses, fantasmas, zumbis, demônios, fadas, monstros etc. Isso nos dá uma pista" (Lewis, 2018, p. 116). Desse modo, aqui encontram-se misturados tanto fatores comuns do mundo da fantasia como da FC, mas a subespécie permanece sendo submissa à ficção científica pelo espaço em

que ocorrem os eventos.

Lewis afirma que ao tratar de uma terra desconhecida, como outro planeta, as possibilidades criativas são inúmeras, pois "quanto menos conhecido for o mundo real, mais plausivelmente suas maravilhas podem ser localizadas por perto. À medida que a área de conhecimento se espalha, mais as distâncias aumentam" (Lewis, 2018, p. 117). Então, pode-se inferir que o avanço do conhecimento científico sobre o espaço cósmico coloca em perigo as divagações feitas por esse estilo de literatura.

Sobre a relação entre a ciência e a fantasia, explica-se que, além do cenário, "nessa espécie de história, o aparato pseudocientífico deve ser tomado simplesmente como um 'motor' no sentido em que essa palavra aborreceu os críticos neoclássicos" (Lewis, 2018, p. 119). Um motor, um motivo, uma razão. É desse modo que a ciência apoia a imaginação fantasiosa nessa subespécie.

Para exemplificar com sua própria obra, Lewis explica: "Certa vez, levei um herói a Marte numa nave espacial, mas, quando pensei melhor, eu o transportei para Vênus por meio de anjos. Nem precisamos que os mundos estranhos, quando chegarmos lá, sejam estritamente vinculados às probabilidades científicas" (Lewis, 2018, p. 119). Aqui ele se refere, respectivamente, a *Além do planeta silencioso* e a *Perelandra*, os dois primeiros volumes da sua trilogia cósmica. É importante ressaltar que, como será aprofundado no capítulo 3, essas narrativas são entremeadas por traços de ficção científica e fantasia, sendo perfeitamente descritas nos termos de *fantasy* (*science*) *fiction* que o autor estabelece.

De modo análogo à visão de Lewis, para o crítico brasileiro, Bráulio Tavares, a fronteira entre ficção científica e fantasia não é muito grande. Ele propõe que

> Grande parte da fc está mais voltada para a magia do que para a ciência: todo o aparato tecnológico que a reveste não consegue disfarçar o caráter não-científico da maioria de suas visões. As coisas acontecem magicamente [...] Nesse tipo de história, a ciência é um mero pretexto: é de fantasia que se trata (Tavares, 1986, p. 3).

No processo de construção de máquinas tecnológicas ou de uma raça extraterrestre, a FC normalmente não busca propor todas as bases científicas para o que apresenta na narrativa, pois os fatores inovadores não são conhecidos ainda pela humanidade. Assim, o pacto que o leitor faz de crença no texto é mais com a fantasia do que com a ciência, que se transforma aqui em um pretexto para a crença no sobrenatural.

Para Lewis, a fascinação por criar, no espaço desconhecido, o futuro, outro planeta ou até mesmo a Lua,

> É a maravilha ou a beleza deles ou o que sugerem que importa. Quando

> eu mesmo coloco canais em Marte, acredito que já sabia que os melhores telescópios tinham dissipado essa antiga ilusão óptica. O objetivo era que fizessem parte do mito marciano que já existia na mente comum (Lewis, 2018, p. 119).

Não há nesse estilo interesse por exatidão científica, pois o escritor buscará trabalhar dentro dos limites da verossimilhança que são cabíveis e não por outros. Por essa razão, Lewis opta em sua descrição de Marte/Malacandra por estabelecer linhas em desacordo com as recentes descobertas astronômicas, mas em consonância com a imaginação mitológica.

Nesse subgrupo da literatura de ficção científica, Lewis explica que

> A defesa e a análise dessa espécie não são, portanto, diferentes daquelas da literatura fantástica ou mitopeica em geral. Mas aqui as subespécies e as subsubespécies afloram em multidão desconcertante. O impossível — ou coisas tão imensamente improváveis que tenham, na esfera da imaginação, o mesmo status que o impossível — pode ser usado na literatura para muitos propósitos diferentes (Lewis, 2018, p. 119).

As finalidades práticas desse tipo de literatura são as que o autor destaca, além de suas possibilidades criativas.

Adicionalmente à discussão, cabe também considerar a visão da estudiosa Farah Mendlesohn, no *Cambridge companion to science fiction* (2003), onde ela buscou traçar as linhas da história do gênero/modo discursivo e como ele tem se desenvolvido através do tempo. De acordo com a especialista, "a ficção científica é menos um gênero – um conjunto de textos dos quais se podem esperar certos elementos do enredo e tropos específicos – do que uma discussão em andamento" (Mendlesohn, p. 1, 2003)[34]. Ela estabelece aqui os parâmetros do que entende ser um gênero literário, pois possui características particulares, embora desconsidere a nomenclatura posteriormente.

Como outros textos, a FC também depende da recepção, pois as expectativas do leitor de FC são governadas mais pela forma como o acontecimento é descrito do que pelo acontecimento em si, assim como pelas ferramentas descritivas usadas pelo leitor para aproximar-se do texto, ou seja, o acontecimento não é o principal elemento que determina a verossimilhança. Assim, a descrição que é feita dele é basilar nesse aspecto, pois, ainda que o acontecimento seja o mais elaborado, se não for descrito de forma convincente e apropriada, cairá irremediavelmente no descrédito.

---

[3] "Science fiction is less a genre– a body of writing from which one can expect certain plot elements and specific tropes– than an ongoing discussion".

[4] Todas as traduções do inglês foram feitas pelo autor do trabalho.

A partir de então, Mendlesohn segue buscando caracterizar formalmente a narrativa de FC. Estabelecendo as premissas de sua teoria, ela afirma uma ideia polêmica de que a FC é um discurso, não um gênero literário. Embora já tenha usado as duas formas para se referir ao mesmo objeto, aqui ela determina que a FC não pode ser chamada de gênero, porque pode ser um discurso presente nos mais diversos gêneros da literatura. Dito isso, ela exemplifica como fatores característicos desse modo podem estar presentes em narrativas fantásticas, de mistério, de suspense etc. A partir disso, afirma-se que

> Tendo demonstrado que a FC é bastante feliz em extrair suas estruturas de enredo de qualquer gênero disponível e, portanto, cada livro individual poderia potencialmente ser identificado com um desses gêneros em vez de FC, precisamos considerar se a FC 'possui' uma narrativa (Mendlesohn, 2003, p. 3)[5].

Para começar uma tentativa de definição da antiga ficção científica, a especialista parte do pressuposto estabelecido de que a narrativa não pode constituir um gênero. Cabe ressaltar aqui a importância de não se classificar um modo narrativo, como a ficção científica, como um gênero literário, nos moldes todorovianos previamente apresentados, pois, compreendendo a raiz de cada estrutura de gênero, como conto, crônica, romance etc., é possível observar que cada uma delas pode contar com os elementos narrativos da FC. Logo, constituí-la como um gênero específico limitaria seu uso e versatilidade de reprodução, assim como desconsideraria a natureza dos modelos estabelecidos.

Uma marca em modos discursivos é sempre seu traço distintivo, como a vacilação no fantástico. Assim, o primeiro momento da narrativa de ficção científica estabelece o senso de deslumbramento, ocasionado pela apresentação do cenário, objeto, seres etc. que não pertencem ao mundo empírico no momento em que a história foi escrita. A questão histórica é um importante ponto a ser levado em consideração, uma vez que a FC existe há muito tempo, avanços científicos sobrenaturais para os escritores antigos já foram alcançados, como a inteligência artificial, o helicóptero e o submarino. Desse modo, os textos podem possuir uma potencial data de validade para com seu público, pois esse senso é suportado através do desconhecimento e da surpresa dos leitores. Ademais, essa característica é fundamental para o texto, pois "o senso de surpresa é o coração emocional da FC. David Nye descreveu essa reação como a apreciação do sublime, seja natural, como os anéis de Saturno, ou tecnológico: uma

[5] "Having demonstrated that SF is quite happy to extract its plot structures from any available genre, and thus each individual book could potentially be identified with one of these genres rather than with SF, we need to consider whether SF does 'own' a narrative".

estação espacial ou um foguete" (Mendlesohn, 2003, p. 3)[6]. Ao tornar real o sublime tecnológico, o leitor, aqui implícito, experimentaria uma sensação de deslumbre.

Com os escritores voltados a alimentar seu público com tal emoção, da superação de horizontes científicos e/ou de engenharia, nos primeiros quinze anos de desenvolvimento da FC, essa foi a base de boa parte da ficção nas revistas dos EUA. Assim, para conseguir despertar essa reação em seus leitores, eles usavam repetidamente determinados recursos que foram se naturalizando, moldando o estilo da narrativa: "O tom era primariamente descritivo, o protagonista estranho a seu cenário descrevendo ao leitor, ou audiência, uma palestra em nosso favor" (Mendlesohn, 2003, p. 3)[7]. Um clássico exemplo dessa descrição é *The time machine* (1895), de H. G. Wells. Nesse texto, o protagonista reúne um grupo de especialistas e narra suas histórias sobre como desenvolveu uma máquina do tempo e em seguida conta como visitou o futuro distante. O caráter de descrição é predominante nesse texto, pois o narrador precisa comunicar à sua plateia o que viu, como era e o que viveu enquanto esteve lá. Por isso, ele não pode ser classificado na antiga FC.

Histórias parecidas com essa se tornaram bastante comuns, o que auxiliou a organização do discurso narrativo. Mendlesohn, atribuindo mais detalhes sobre elas, afirma que

> Quase todas as histórias terminavam ou com uma paz universal ou com a destruição da invenção e do inventor porque faltava aos escritores a habilidade de ir além da ideia. Assim, empregaram a explosão como o equivalente da FC para 'Eu acordei e tudo tinha sido um sonho', talvez buscando evitar qualquer senso de *consequência* (Mendlesohn, 2003, p. 3)[8].

Para evitar que a viagem no tempo ou interplanetária afetasse o mundo empírico, para se distanciar de um realismo, era comum que os escritores evitassem expor as consequências das ações de tais inventos. A narrativa já citada de Wells não se adapta a essa categoria, pois a máquina não é destruída e a narrativa finaliza com uma espera contínua pelo retorno do viajante do tempo. A verossimilhança se responsabiliza por não haver consequências para o presente, pois a viagem realizada foi projetada para o futuro. Caso houvesse algo a ser enfrentado, ainda não teria acontecido.

---

[6] "The sense of wonder is the emotional heart of sf. David Nye has described this reaction as the appreciation of the sublime, whether natural, such as the rings of Saturn, or technological: a space station or rocket ship".
[7] "The tone was primarily descriptive, the protagonist unfamiliar with his/her surroundings describing to the reader, or auditing a lecture on our behalf".
[8] "Almost all stories ended either in universal peace or with the destruction of invention and inventor because the writers either lacked the skill to go beyond the idea and employed the explosion as the SF equivalent of 'I woke up and it was all a dream', perhaps in order to avoid any sense of consequence".

Para tornar didática sua explicação do conceito, a própria estudiosa usa uma ficção que, segundo ela, comporta as definições do modo e suas mutações. O texto escolhido para essa empreitada é *Schild's Ladder* (2002), pois "essa densa FC de *space opera* [viagem espacial] é curiosamente suscetível a tal mapeamento. Ela contém em si a exata história do gênero, as ideias das quais surge o discurso crítico" (Mendlesohn, 2003, p. 2)[9]. Como um texto metalinguístico ou metarreferencial, essa narrativa estabelece a história do próprio modo.

Ainda segundo Mendlesohn, as primeiras trinta e cinco páginas dessa obra são independentes: um conto clássico. Num primeiro momento, o texto retrata as condições iniciais da FC, construídas centralizadamente sobre o senso de surpresa para depois os personagens conseguirem entrar em contato com alienígenas enquanto buscam testar uma teoria física:

> Mais velhos e mais sábios que nós, eles aconselham cautela e quebram o experimento em quinze partes menores. Quando eles finalmente permitem que o experimento inteiro seja efetuado, ele dá errado, resultando numa 'explosão' que começa a engolir o universo. E o conto termina (Mendlesohn, p. 3-4, 2003)[10].

Para introduzir o senso de responsabilidade na narrativa, o final feliz não é admitido aqui. Mesmo avisados sobre os riscos, quando os humanos efetuam o experimento potencialmente suicida, a consequência decorrente é inevitável.

> Na tradição da qual o antigo gênero de FC tinha o senso de surpresa (as possibilidades matemáticas); os sábios alienígenas (apesar de nesse caso serem pós-humanos); o cometimento de uma *hybris*; e uma fria equação do universo, a tradicional FC substitui a punição divina pela ingenuidade humana em seu processo (Mendlesohn, 2003, p. 4)[11].

O orgulho que precede a queda ou a aniquilação é também uma parte integrante da antiga FC, juntamente com os fatores já descritos. Como um avanço em relação às narrativas antigas e teocêntricas, agora, as consequências são os juízes dos erros humanos.

Descrita nesses termos, a antiga FC predominou por certo período de tempo, mas a ficção científica não permaneceu estática. Ademais, cabe refletir sobre esse modelo em que o senso de surpresa por si só é uma coisa frágil, pois cada vez mais se torna difícil conquistar a infamiliaridade do leitor, e ainda assim, para uma sensação ainda maior e melhor, invenções

---

[9] "This hard SF *space opera* is curiously susceptible to such mapping. It contains within it the very history of the genre, the ideas which underpin the critical discourse".

[10] "Older and wiser than we, they counsel caution and break the experiment down into fifteen smaller experiments. When they finally permit the entire experiment to be enacted, it still goes wrong, and the resulting 'explosion' begins to swallow the universe. And the 'short story' ends".

[11] "In the tradition of that early genre sf we have the sense of wonder (the possibilities of maths); the wise aliens (although in this case they are post-humans); the show of hubris; and the cold equations of the universe, the traditional sf substitute for divine punishment, halting human ingenuity in its tracks".

maiores e mais complicadas deveriam ser criadas para suplantar as anteriores. Desse modo, deixar ao cargo do senso de surpresa todo um modo narrativo é uma visão frágil, pois não há como prever as reações do leitor empírico e elaborar uma situação em que todos reajam plenamente como esperado. O fator que pode gerar deslumbramento para um grupo pode igualmente despertar tédio em outro.

Exemplo disso é o efeito causado pelo que é chamado de grotesco:

> O senso de surpresa permite que alguém admire a estética de uma nuvem de cogumelo; o senso do grotesco guia e deixa o escritor e o leitor considerarem a queda. A ficção científica começou a alterar a consideração para com as consequências no final da década de 1930 [...] (Mendlesohn, 2003, p. 4)[12].

Embora seja temerário afirmar que na literatura algo mudou a partir de determinada data, Mendlesohn afirma que de 1930 em diante se iniciou outra consideração para com o efeito de surpresa. Para tratar doravante da ficção científica contemporânea, a teórica afirma que a ideia da surpresa foi alterada para a reflexão de possibilidades e o foco na ideia desenvolvida no enredo:

> O pensamento experimentado, o 'e se?' (ao qual Darko Suvin chama de *novum*) é crucial para toda a FC, e tem levado à mais popular interpretação de 'FC': ficção especulativa. É aqui que a FC parte da literatura contemporânea, pois em FC 'a ideia' é o herói (Mendlesohn, 2003, p. 4)[13].

Como uma ficção reconhecida por especular possibilidades tecnológicas e suas implicações para o futuro, a FC começa a ser distinguida por fatores independentes da reação de seu público. A ideia desenvolvida passa a ser protagonista da narrativa, não apenas o personagem, que aqui é um veículo motor/realizador da possibilidade.

O conceito do *novum* de Suvin é elaborado pelo especialista em seu livro *Metarmophosis of science fiction* ligado ao estranhamento, como proposto pelos formalistas russos. Para ele, a descoberta de um fator inovador está intrinsecamente conectada ao estranhamento, e é parte essencial para a narrativa de ficção científica. Suvin afirma:

> Não é apenas a curiosidade humana básica e humanizadora que dá origem à ficção científica. Além de uma curiosidade não direcionada, que resulta em um jogo semântico sem um referente claro, esse gênero sempre esteve ligado à esperança de encontrar no desconhecido o

[12] "The sense of wonder allowed one to admire the aesthetics of the mushroom cloud; the sense of the grotesque led the writer and reader to consider the fall-out. Science fiction began to shift to the consideration of consequences in the late 1930s […]".

[13] "The thought experiment, the 'what if?' (which Darko Suvin calls the novum), is crucial to all SF, and has led to the most popular alternative interpretation of 'SF': speculative fiction. It is here that SF most departs from contemporary literature, because in SF 'the idea' is the hero".

> ambiente, a tribo, o estado, a inteligência ou outro aspecto ideal do Bem Supremo (ou ao medo e à repulsa de seu contrário). Em todo caso, assume-se a possibilidade de outros sistemas de coordenadas e campos semânticos estranhos e covariantes (Suvin, 1979, p. 5)[14].

Ao citar alguns elementos que compõem narrativas clássicas de FC, Suvin os conecta pela característica da busca e do consequente estranhamento pelo *novum*. Ele descreve essa busca como um traço geral da literatura, mas especificamente particular à FC, pois nela a atitude de estranhamento ganhou ênfase e se tornou seu traço distintivo (Suvin, 1979, p. 7).

Retornando à classificação de Mendlesohn, ela, mais uma vez citando uma narrativa metalinguística, explica:

> *Schild's Ladder* começa com um experimento ideal tornado realidade, o teste da teoria de Sarumpaet; o motor principal parece ser as consequências desse experimento. Entretanto, através do romance, nós também temos o pensamento ideal tornado metáfora: a física se torna o pé de cabra com o qual abrimos o universo, o código para preservar o intelecto e o caráter em si mesmos, um assunto de sublime beleza (Mendlesohn, 2003, p. 4)[15].

O heroísmo da narrativa não repousa nos ombros dos personagens, que se precipitam na *hybris*. O protagonismo pertence à possibilidade aberta pela ideia trabalhada no texto, o resultado do experimento executado por eles. Além dessa característica, a teórica destaca que na FC contemporânea o pensamento idealizado é metaforizado. Isso se dá através de um jogo estabelecido entre o potencial acontecimento, a ruptura de uma lei da física e a ideia de verdade pré-estabelecida pelo senso comum.

Ademais, esse jogo de quebra de expectativa da realidade é ainda mais complexo que o senso de surpresa protagonizado pela antiga FC. Mendlesohn diz que

> Isso é na verdade mais desafiador que o experimento inicial de destruir o universo. Esse tipo de estrutura é o clássico blefe duplo da FC: definindo um experimento pensado dentro de outro, força-se o leitor a olhar além do horizonte de seus olhos para o contexto da aventura, mistério ou romance (Mendlesohn, 2003, p. 4-5)[16].

---

[14] "Thus it is not only the basic human and humanizing curiosity that gives birth to SF. Beyond an undirected inquisitiveness, which makes for a semantic game without a clear referent, this genre has always been wedded to a hope of finding in the unknown the ideal environment, tribe, state, intelligence, or other aspect of the Supreme Good (or to a fear of and revulsion from its contrary). At all events, the possibility of other strange, covariant coordinate systems and semantic fields is assumed".

[15] "*Schild's Ladder* begins with a thought experiment made literal, the testing of Sarumpaet's theory; the main driver appears to be the consequences of that experiment. But throughout the novel we also have the thought experiment made metaphor: physics becomes the crowbar with which we break open the universe, the code to preserve intellect and character, in themselves a matter of sublime beauty".

[16] "This is actually much more challenging than the initial experiment which threatened to destroy the universe. This kind of structure is the classic double bluff of SF: setting up one thought experiment within another, to force the reader to look out of the corner of his/her eye at the context of the adventure, mystery, or romance".

Esse olhar através do horizonte da possibilidade gera uma leitura crítica do texto, na qual o leitor poderá interpretá-lo de forma contextual. Essa interpretação poderá levar a uma reflexão que critique certas entidades/ideias consolidadas apresentadas na narrativa.

O elemento questionador ou reflexivo proposto pela ficção científica fica bastante claro na construção de *Além do planeta silencioso*, quando Lewis leva seu leitor para uma viagem espacial para que ele contemple melhor a realidade da Terra em face de uma nova cultura, para desse modo incutir que a(s) visão(ões) comum(ns) não são as únicas que podem ser nutridas sobre o homem, o valor da vida, o progresso científico etc. Ao apresentar a realidade de Malacandra, o texto apresenta igualmente críticas ao mundo dos homens, críticas essas já familiares ao leitor da não ficção de C. S. Lewis, mas apresentadas dentro da FC.

Outra questão importante para destacar sobre a ficção científica contemporânea é:

> Ainda que o motor de muitos romances de FC dependa de um problema científico específico, a estrutura e as formas do gênero/modo são muito mais embutidas na questão contextual, porque enquanto o primeiro pensamento pode prover o senso do sublime, ele é a combinação do oculto "e se" e do experimento pretendido inicialmente que cria o que Darko Suvin chamou de estranhamento cognitivo (Mendlesohn, 2003, p. 5)[17].

Desse modo, pode-se observar que o questionamento gerado a partir da possibilidade do desconhecido gera o chamado estranhamento. O senso de cognição aqui descrito tem a ver com o senso comum plenamente estabelecido. Sendo assim, mesmo que a motivação do romance seja científica, a questão contextual explicada acima deve carregar a responsabilidade pela qualidade da narrativa.

Em outras palavras, o conceito de Suvin supracitado pode ser entendido como a noção de que alguma coisa no mundo da narrativa é dissonante da experiência de mundo empírico. O "problema" contextual da narrativa para causar o estranhamento cognitivo deve estar em conflito direto com a verdade do público.

Reside na compreensão desse conceito um risco para o ficcionista, pois, se entendida em um nível superficial, essa diferença pode ser atingida através de mudanças no tempo, no espaço ou no cenário tecnológico. No entanto, caso esses pontos sejam assimilados e vistos como uma totalidade em si, o resultado pode ser uma ficção didática e demasiadamente descritiva. Para que o questionamento contextual seja profundo e realmente efetivo, a FC deve

[17] "Although the driver of many an sf novel depends on a specific scientific problem, the structure and forms of the genre/mode are much more embedded in this contextual issue, because while that first thought experiment may provide the sense of the sublime, it is the combination of the hidden 'what ifs' and the initial thought experiment that create what Darko Suvin has called cognitive estrangement ".

ser sutil. Enquanto as ideias do duplo blefe (possibilidades científicas e lógicas) estiverem na superfície do texto, a qualidade não estará num nível razoável, pois a sutileza da colocação desses conceitos é o que classifica uma boa narrativa.

Desse modo, segundo esses pressupostos, a FC não deve estar somente repousada em descrições de mundos possíveis, mas enraizada no questionamento, no estranhamento cognitivo. Tais características devem estar presentes no texto com uma linguagem adequada.

Ao tratar da linguagem da narrativa de ficção científica, a teórica afirma peremptoriamente que ela não pode ser digna de confiança, pois na FC a metáfora se torna literal. Como já explicado acima, a metáfora do texto pode ser parte natural do processo de leitura ou do enredo. A riqueza desse traço então subsiste na sua efetividade em criar uma dissonância, pois ela "depende da expectativa de que o leitor entenda o que está escrito ou complete as lacunas, criando significado onde não há" (Mendlesohn, 2003, p. 6)[18]. Caso a clareza e a profundidade não estejam presentes no texto, a possibilidade de que o leitor implícito atenda às necessidades de entendimento e criação imagética estará comprometida.

A evolução da linguagem popular providenciou facilidades para a FC, pois a explicação de certos fatores não precisa mais ser exaustiva. Mendlesohn explica que

> A ficção científica veio a depender de uma evolução de vocabulário, da estrutura e de um conjunto de ideias compartilhadas que estão profundamente embutidas na psique do gênero. Não é mais necessário, por exemplo, para autores descreverem os meios pelos quais sua nave interestelar é propulsionada através de vastas distâncias, uma simples referência a "MRL" (mais rápido que a luz) evitará muitas páginas de descrição (Mendlesohn, 2003, p. 6)[19].

Desse modo, existe um claro intercâmbio linguístico entre o popular e o fictício. Com essas considerações, Farah Mendlesohn designa os pontos mais característicos da ficção científica, indo além de uma classificação formal ou simplesmente centrada no leitor.

Para Roger Luckhurst, o caráter multifacetado da FC é oriundo do constante esfacelamento do conceito, que sempre se encontra em decadência. Para ele: "A ficção científica está morrendo; mas, na verdade, a ficção científica sempre esteve morrendo, desde o momento de sua constituição" (Luckhurst, 1994). A morte e o renascimento, sob uma nova roupagem, têm sido o caminho comum da FC ao longo do tempo para que ela esteja sempre

[18] "Relies on the expectation that the reader will either understand what is written or will fill in the gap, creating meaning where none is provided".
[19] "Science fiction has come to rely on the evolution of a vocabulary, of a structure, and a set of shared ideas that are deeply embedded in the genre's psyche. It is no longer necessary, for example, for authors to describe the means by which their interstellar ships are propelled across vast distances, a simple reference to 'FTL' ('faster-than-light') will collapse several pages of description".

adaptada a novas visões de mundo, novos problemas etc. “A morte do gênero é a única maneira pela qual a ficção científica poderia sobreviver como literatura” (Luckhurst, 1994). De outra maneira, se fixada como um gênero imutável, a FC jazeria na história como uma forma ultrapassada de escrever narrativas.

Para complementar essa visão, é interessante perceber que Adam Roberts propõe que existem mais de dezesseis diferentes definições para a ficção científica, mas sem consenso entre os teóricos,

> além do acordo de que é uma forma de discurso cultural [...] que envolve a concepção de um mundo, de um modo ou de outro, diferenciado do mundo [...]. O grau de diferenciação – a estranheza do *novum*, para usar a terminologia de Suvin – varia de um texto para outro, mas na maioria das vezes envolve exemplos de *hardware* tecnológico que se tornaram, até certo ponto, reificados pelo uso: a espaçonave, o alienígena, o robô, a máquina do tempo” (Roberts, 2016, p. 42).

Embora haja grandes discordâncias entre os teóricos da FC, o ponto de consonância entre eles é que o *novum*, fator insólito e inovador tecnologicamente, varia entre os textos, mas é sempre normalizado a partir do seu uso. Darko Suvin classifica o conceito afirmando que não há categorização sustentável que não esteja apoiada na ideia do *novum*. Esse fator seria uma inovação cognitiva, um fenômeno responsável por causar um desvio ou uma integração com o conceito de realidade do leitor implícito (Suvin, 1979, p. 78). Esses fatores de inovação cognitiva são diversos, mas sempre se caracterizam como invenções estranhas à ciência contemporânea de cada texto. Roberts propõe que “esse *novum* pode ser algo material, como uma espaçonave, uma máquina do tempo ou um dispositivo de comunicação mais-rápido-que-a-luz; ou pode ser algo conceitual, como uma nova versão de gênero ou consciência” (Roberts, 2016, p. 40). Diferente do que é comumente visto, a ficção científica não carece necessariamente de um *novum* tecnológico ou material; ela pode ser desenvolvida a partir de uma inovação conceitual, como um novo homem ou uma nova sociedade. Mudanças notórias e estranhas ao pensamento corrente são a mola propulsora da FC.

Ainda que Todorov a situe fora da sua definição de fantástico, Roberts afirma que “alguns críticos definem ficção científica como o ramo da ficção fantástica ou não realista em que a diferença se encontra em um discurso *materialista*, *científico*, quer a ciência evocada esteja ou não em acordo estrito com a ciência como a compreendemos hoje” (Roberts, 2016, p. 42, grifos do autor). Dessarte, ainda que a ciência da narrativa seja pseudocientífica no mundo empírico, ou seja, se no texto ela é trabalhada em discurso semelhante ao acadêmico, mas não haja condições de aplicá-la no mundo real, ela está justificada no texto, desde que seja

coerente aceitá-la sob as normas propostas diegeticamente.

Um exemplo de pseudociência comum nos textos de FC é a viagem em velocidade superior à da luz. Roberts explica que

> a viagem mais-rápida-que-luz [...] é um insumo básico da ficção científica, desde que tal viagem seja racionalizada no interior do texto através de algum dispositivo ou tecnologia. Uma história em que um personagem viajasse da Terra a Marte apenas desejando ou imaginando a viagem poderia ser definida antes como fantástica ou de realismo mágico (Roberts, 2016, p. 42).

Segundo ele, a justificativa do *novum* deve ser estritamente da ficção e modulada com um discurso científico. Caso o fenômeno possa ser justificado por outro viés, como um sonho ou devaneio, não é possível classificá-lo como ficção científica; ele estaria mais ligado a outras formas de literatura insólita.

1.8 *Space opera*

Se entendida como um modo narrativo, mesmo em meio às controvérsias sobre essa designação, a ficção científica possui uma série de submodos ou subgêneros do modo[20]. Dentre esses, Westfahl (2003) propõe que a *space opera* é a mais comum e a menos respeitada forma de ficção científica. Assim, a ópera espacial ou viagem espacial/interplanetária[21] é, para algumas pessoas, sinônimo de FC. Isso se dá mediante o "uso do espaço e da viagem espacial como um local predefinido para uma história de FC" (Sawyer, 2009, p. 508)[22]. Talvez pelo cenário clássico de uma visão superficial do gênero, essa metonimização seja tão comum. A respeito disso, é possível observar que muitas referências populares à ficção científica são baseadas em obras cinematográficas que alcançaram o nível de clássicas do gênero, como Star Wars e Star Trek. Assim, cabe refletir que essa constatação que parece encolher o valor da *space opera* não deve ser vista como negativa, pois estaríamos condenando o cinema como uma arte inferior. Pelo contrário, podemos refletir sobre como o cinema foi responsável pela popularização desse tema da FC e ainda por suas reverberações em diversas plataformas, tanto na literatura como na frente das câmeras.

A popularização da *space opera* (SO) ocorre ainda no momento em que a ficção científica era promovida substancialmente pelas revistas, no período que envolve as décadas

[20] Tendo estabelecido previamente a FC como um modo narrativo, entendemos a *space opera* como uma vertente dele, à qual nos referiremos doravante como subgênero.
[21] Devido a problemas semânticos tradutológicos, usaremos neste estudo o termo original: *space opera*, ou a sigla SO.
[22] "The use of space and space travel as a default location for an SF story".

de 1920 e 1930, emergência essa que auxiliou na composição da SF como um gênero, o qual é substancialmente marcado pela SO. Uma vez no gosto do público, a *space opera* proveu um grande auxílio para a consolidação da FC como gênero ou discurso com características específicas.

Apesar de ter servido como suporte para a FC, por ser normalmente vista como uma literatura previsível, a SO caiu em descrédito. No entanto, "ainda que castigada por falta de mérito e por danificar a reputação da FC, a *space opera* tem resistido, evoluído e crescido tanto que escritores sofisticados e acadêmicos aumentaram seu olhar para essa forma" (Westfahl, 2003, p. 197)[23]. Após ter caído no critério da crítica, a *space opera* retorna aos holofotes com um rebuscamento na escrita e mais profundidade de enredo proporcionada por grandes escritores que se aventuraram na forma.

A respeito de uma definição da *space opera*, é importante ressaltar que apenas alguns acadêmicos têm tentado esboçar alguma definição rigorosa desse modo narrativo. Sendo assim, não é possível encontrar tratados ou longos estudos sobre uma conceituação estrutural da SO.

No entanto, é possível afirmar que a primeira tentativa de elaborar uma definição foi feita por Tucker, como estabelece Westfahl: "Wilson Tucker é o pioneiro, em 1941, providenciando uma útil estrutura para descrever o subgênero" (Westfahl, 2003, p. 197)[24]. Mesmo assim, é importante ressaltar que, de acordo com Sawyer (2009), apesar da alegação de pioneirismo, esse tema narrativo recebe seu nome a partir do termo inglês *opera*, oriundo de "soap opera", que lhe foi atribuído para caracterizar negativamente a narrativa. Entretanto, os adeptos da FC começaram a denominar assim as histórias de que eles gostavam, alterando a semântica do termo, consolidando assim a *space opera*.

Ainda segundo o estudioso, a definição oferecida por Tucker atribuía às narrativas de *space opera* três características distintivas. Analisaremos cada uma delas a seguir:

> Primeiro, a *space opera* envolve uma 'nave espacial': como a ficção náutica descreve jornadas através de reinos desconhecidos em embarcações levando humanos ao contato com coisas misteriosas separadas de seu porto seguro. Ainda que as narrativas ocorram na superfície de planetas alienígenas, devem ter portos espaciais próximos, criando a possibilidade de decolagens e chegadas de outros mundos (Westfahl, 2003, p. 197)[25].

[23] "Still, although chastised for lacking merit and damaging the reputation of sf, space opera has endured, evolved and grown, so that sophisticated writers and scholars increasingly look to the form with bemused affection, or even genuine admiration".
[24] "Wilson Tucker's pioneering 1941 definition provides a useful framework for describing the subgenre".
[25] "First, space opera involves a 'space-ship': like the nautical fiction from which it borrows terminology and tropes, space opera depicts journeys through uncharted realms in vessels bringing humans into contact with the mysterious stuff separating their safe harbours. Even narratives occurring on the surfaces of alien planets must have nearby spaceports, creating the possibilities of departures to or arrivals from other worlds".

Portanto, a presença de uma nave espacial era condição *sine qua non* para a caracterização da narrativa como *space opera*, pois seria uma grave falta que o texto não apresentasse o veículo necessário para a excursão estelar. Desse modo, primeiramente, assim como em outras narrativas de viagem, a "nave" é essencial.

No caso da narrativa estar somente ambientada num espaço interestelar ou alienígena, na ausência de naves espaciais, não há, segundo essa definição, como classificá-la como SO, pois "histórias em mundos sem acesso à viagem espacial, ou destacando viagem a outros planetas por meios místicos, são melhor chamadas de romances planetários" (Westfahl, 2003, p. 197)[26]. Destarte, fica evidente a necessidade do veículo de transporte espacial para a *space opera*.

A segunda condição básica para o subgênero seria a narrativa ser uma história emocionante de aventura. Sendo particularmente caracterizada por dispor de um universo repleto de naves espaciais tripuladas por homens e extraterrestres, dos quais parte seria hostil. Desse modo, a *space opera* se constituiria em uma literatura de resolução de conflitos, pacificamente ou não, na maioria das vezes.

A partir dessa resolução não é difícil entender por que os arquétipos populares da SO são *Star Trek* ou *Star Wars*. A narrativa precisa se desenvolver em forma de uma aventura excitante, com conflitos e guerras entre dois lados: o bem e o mal. É importante perceber que

> No ano em que Tucker nomeou a 'space opera', uma carta em *Astounding Science-Fiction* descreveu as histórias de E. E. 'Doc' Smith como 'melodrama científico', sintetizando esse aspecto do subgênero, enquanto alguns acadêmicos elogiam-no por suas empolgantes visões do cosmo [...], prescindindo de um propósito sério (Westfahl, 2003, p. 198)[27].

Sendo assim, a narrativa não precisa ser formativa para o leitor, no sentido de trazer um ensinamento ou uma moral, mas ela deve provocar emoções a partir do deslumbramento da descrição do cosmo e do drama descrito.

Por fim, sem ser necessariamente um traço característico, mas talvez uma maldição, o terceiro aspecto pressupõe que a

> *Space opera* tende a se tornar 'cortada, moída, fedorenta, desgastada';

[26] "Stories on worlds without access to space travel, or stories featuring travel to other planets by mystical means, are better termed planetary romances".
[27] "In the year Tucker coined 'space opera', a letter in Astounding Science-Fiction described E. E. 'Doc' Smith's stories as 'scientific melodrama', epitomizing this aspect of the sub-genre, 4 and while some scholars laud the sub-genre for breathtaking visions of the cosmos, most emphasize that space opera is 'heady, escapist stuff' and 'pure entertainment', lacking a serious purpose".

> como faroestes e dramas domésticos, muitas vezes sucumbe a enredos estereotipados e mediocridade. Quase qualquer ópera espacial bem recebida gera sequências; muitas geram aventuras infinitas envolvendo os mesmos personagens em situações semelhantes; mesmo histórias que não estão em sequências podem se assemelhar muito a inúmeros predecessores (Westfahl, 2003, p. 198)[28].

O problema reside na ausência de originalidade por parte dos desenvolvedores que se embasam demasiadamente em histórias que caíram no gosto popular. As continuações, às quais o crítico se refere, acabavam por tornar as histórias enfadonhas. Sendo necessário para a *space opera*, portanto, para permanecer na vanguarda da ficção científica, a qual tem muita consideração pela novidade e originalidade, reinventar-se de forma contínua.

Temos demonstrado até aqui as características que serviram para definir a *space opera* desde o momento de seu surgimento. Entretanto, é bom ressaltar que, apesar das diversas perspectivas apresentadas, a definição não é tão assertiva, pois nem todas as ficções que envolvem viagem espacial, além de conflitos, enormes paisagens e objetos gigantescos, são *space opera*. Isso se dá porque, diferente de algumas narrativas, esse modo narrativo é comprometido com a ação e aventura "focada no heroico e frequentemente precisa de [...] um sentido de escalada ou constantes variações em um conjunto de temas comparativamente curto" (Sawyer, 2009, p. 505)[29]. Desse modo, nem todas as narrativas que estão situadas num espaço interestelar são necessariamente SO. Embora aqui tenhamos que ressaltar a dificuldade de limitar em forma de (sub)gênero alguma definição da literatura, que por definição é rompedora de barreiras.

Para apoiar sua explicação, Sawyer explica que

> Jonh Wyndham divide o gênero [FC] em várias categorias, incluindo *Space opera*, que ele define como a mistura de 'truques' científicos de histórias inventivas das quais um pioneiro da FC como Júlio Verne é exemplo com sua ficção de aventura (de velho oeste, histórias de guerra, histórias marítimas) realocadas no espaço. Em contraste com a FC centrada na ciência ou em um problema científico, a ficção especulativa/extrapolativa explica as implicações de uma mudança particular na tecnologia ou sociologia (Sawyer, 2009, p. 506)[30].

---

[28] "Space opera tends to become 'hacky, grinding, stinking, outworn'; Like westerns and domestic dramas, it often succumbs to formulaic plots and mediocrity. Almost any well-received space opera generates sequels; many spawn endless adventures involving the same characters in similar situations; even stories not in sequences may closely resemble innumerable predecessors".

[29] "Focused upon the heroic, and frequently takes a series or serial form which allows for either a sense of escalation or constant variations on a comparatively narrow set of themes".

[30] "John Wyndham divides the genre into various categories, including space opera, which he defines as mixing the scientific "gimmicks" from the invention stories of such SF pioneers as Jules Verne with adventure fiction (westerns, war-stories, sea-stories) relocated in space. In contrast to sf centered on science or a scientific problem and to extrapolative/speculative fiction which explores the implications of a particular technological or sociological change".

Assim, conceituando negativamente a seu modo, o teórico explica novamente que o espaço não é suficiente para caracterizar a narrativa como *space opera*, pois as simples transferências de conflitos, que acontecem em outras formas de ficção, para lá, as transformariam automaticamente em SO. Por sua vez, Wyndham (1965) explica que nesse subgênero é importante que haja uma revolta selvagem da imaginação, o que complementa Sawyer, afirmando que o movimento deve ser a respeito das leis da ciência ou da plausibilidade narrativa. Então, é necessário haver essa quebra de paradigma científico ou narrativo.

Esse mesmo crítico também chama a atenção para o fato de que o termo *space opera*, inicialmente, foi atribuído a séries interestelares da década de 1930, como *Interstellar Patrol* (1929-1930), de Edmond Hamilton, *Legion of Space* (1934-1948), de Jack Williamson, entre outras. No entanto, eram chamadas de *space opera* aquelas aventuras com que o leitor havia entrado em contato na infância, mas já tinha superado e não lhe diziam mais respeito, eram apenas uma lembrança afetiva. Sobre essa conceituação, ele estabelece o seguinte:

> A *space opera* estereotipada tem uma caracterização mínima e uma vastidão de definições de conflitos interestelares entre o que é bem definido como lado do 'bem' e do 'mal' (tipicamente humano e alien, respectivamente, ainda que Smith tenha tido cuidado ao enfatizar que nem todos os alienígenas fossem 'maus') (Sawyer, 2009, p. 505)[31].

O conceito de então era simplesmente definido como um conflito que ocorre em cenário espacial, em outro planeta ou até mesmo em órbita, entre o lado do bem e do mal. É interessante ressaltar que, embora seja destacada, nem sempre a representação desses lados era de humanos-bons contra alienígenas-maus. Ele cita E. E. Smith, que produziu a *space opera Lensman* (1934-1948), demonstrando que os extraterrestres podem ser bons. Nota-se que a bondade imanente sempre está do lado do ser humano e, apenas às vezes, outros seres compartilham dela.

Apesar de Sawyer apontar esse caminho como o princípio da aplicação do conceito, Westfahl destaca que, embora a conceituação tenha sido feita por Tucker e o conceito tenha sido atribuído a diversas obras, "as origens da *space opera* são disputadas, desde as aventuras espaciais que precederam as revistas de FC" (Westfahl, 2003, p. 198)[32]. Desse modo, não é tão fácil demonstrar quando o primeiro exemplo arquetípico do modelo foi desenvolvido.

---

[31] "Stereotyped space opera has minimal characterization, and vast settings of interstellar conflicts between clearly defined 'good' and 'bad' sides (typically human and alien, respectively, although Smith was careful to emphasize that not all aliens are 'bad')".

[32] "The origins of space opera are disputed, since space adventures preceded the sf magazines".

A despeito dessa informação, o próprio Westfahl afirma que "o trabalho que primeiro estabeleceu e popularizou a *space opera* foi inquestionavelmente o *The Skylark of Space* (1928) de Smith" (Westfahl, 2003, p. 198)[33]. O crítico indica certeza plena de que a história de E. E. Smith ter sido a pioneira, que patenteou a forma tão seguida e replicada, ainda na década de 1920.

Foi somente na década seguinte que a *space opera* teria seu apogeu, pois os anos 1930 testemunharam a era de ouro da *space opera* clássica, sendo repleta de histórias que cruzavam esse horizonte temático. Iniciada dois anos antes, ainda de certa forma prematura, a *space opera* chega à sua fase de pleno desenvolvimento, metamorfoseando-se em diversas narrativas e expandindo seu potencial. As histórias dessa época envolviam os mais diversos enredos:

> Num extremo, histórias sobre o sistema solar de um futuro próximo, servindo-se de avanços científicos modestos, semelhantes à literatura náutica, ficção detetivesca ou de velho oeste. [...] Agentes perseguiam foras-da-lei em luas desconhecidas; garimpeiros procuravam asteroides de ouro. Esses trabalhos ocasionalmente dominavam a atenção [...], a despeito do número dessas histórias, raramente são apreciados em antologias (Westfahl, 2003, p. 199)[34].

Já tendo usado por muito tempo a Terra como palco para suas aventuras, com a abertura da possibilidade de trabalhar com o espaço cósmico, os escritores aproveitaram para usar sua criatividade no desenvolvimento das narrativas espaciais. Com muita ação e enredos que talvez não precisassem ser necessariamente interestelares, muitas histórias foram publicadas. Apesar da maioria não ser das melhores, Westfahl afirma que

> Elas serviram para um propósito importante: desde que o espaço era uma definição relativamente nova para a ficção, uma fronteira literária como era, escritores sensatamente usaram traços familiares de outros gêneros lidando com essas fronteiras, como o oceano, o submundo do crime do velho oeste, para introduzir o universo para os leitores com estilo assegurado e abrir um caminho para trabalhos que disporiam de mais imaginação (Westfahl, 2003, p. 199)[35].

---

[33] "The work that first established and popularized space opera was unquestionably Smith's *The Skylark of Space*".

[34] "At one extreme, stories about the solar system of the near future, positing only modest scientific advances, resembled nautical literature, detective fiction or westerns. Space pirates preyed upon passenger liners; interplanetary agents chased outlaws to uncharted moons; prospectors searched for asteroids of gold. These works might occasionally command attention – such as Ross Rocklynne's stories about a policeman pursuing a criminal that placed the friendly adversaries in intriguing scientific traps, such as the 'Center of Gravity' of a huge hollow sphere or the surface of a frictionless concave mirror – but despite their numbers these stories are rarely appreciated or anthologized".

[35] "They served an important purpose: since space was a relatively new setting for fiction, a literary frontier as it were, writers sensibly used familiar storylines from genres dealing with frontiers, such as the ocean, criminal underworld, and Wild West, to introduce the universe to readers in a reassuring fashion and blaze a trail for works that would display more imagination".

Embora o uso de traços familiares pudesse ser devido a uma falta de criatividade correspondente ao novo espaço narrativo, o crítico afirma que isso serviu para não causar estranhamento desnecessário no leitor. Já que o ambiente era outro, o estilo foi semelhante ao conhecido.

Por outro lado, a criatividade não ficou muito tempo estacionada em um estilo comum. Com o passar dos anos, o cenário mudaria:

> Movendo-se ao longo do espectro, encontram-se histórias mais ambiciosas, frequentemente reminiscentes de romances de guerras futuras, com alienígenas ameaçadores de planetas próximos – usualmente humanoides de aparência, mas exoticamente coloridos ou criaturas de aparência repugnante – batalhando com a humanidade, possivelmente ajudada por alienígenas melhores e mais atraentes (Westfahl, 2003, p. 199)[36].

O desenvolvimento da qualidade da narrativa se dá diacronicamente. Com enredos cada vez mais densos, a presença de alienígenas se torna mais frequente e mais complexa. Eles não somente figuram como inimigos, mas servem às vezes de aliados da raça humana no combate a outros extraterrestres.

Adicionalmente, esse subgênero de FC é repleto de cenas de massiva destruição, ainda que possa ser inundado por um romance subjacente que traz cor e um senso de sofisticação no estilo barroco (Sawyer, 2009, p. 505). Esses traços característicos destacados pelo crítico vêm a culminar em *Star Wars: Episode IV* – A New Hope (1977) de George Lucas. Esse filme foi responsável por uma revolução no modelo e no gosto do público pelo estilo espacial. O crítico ainda afirma que "esses aspectos talvez tenham culminado em *Star Wars*: Episódio IV – Uma Nova Esperança […], no qual o pastiche de tropos de *space opera* apresentados com efeitos especiais de última geração trouxe prazer aos fãs mais velhos e criou um vasto novo público para o modo entre os mais jovens" (Sawyer, 2009, p. 505)[37]. Além desses pontos destacados, poderíamos mencionar como outra obra cinematográfica traz novos tons, mais maduros no modo de *space opera*, que é *2001*: Uma Odisseia no Espaço, produzida por Stanley Kubrick. Produção que representou um grande avanço na formação do imaginário espacial no período de seu lançamento.

Esse sintoma de migração da SO para outras plataformas que não as revistas, como

---

[36] "Moving along the spectrum, one finds more ambitious stories, often reminiscent of future-war novels, with menacing aliens from nearby planets – usually humanoid in appearance but exotically hued or resembling loathsome creatures – battling humanity, possibly aided by nicer, more attractive aliens".

[37] "These aspects perhaps culminated in *Star Wars: Episode IV* – A New Hope […], in which a pastiche of space-operatic tropes presented with state-of-the-art special effects brought knowing pleasure to older fans and created a vast new audience for the mode among younger ones".

apontado na citação, demonstra a conquista de novos públicos, como afirma Westfahl: "Ainda que a *space opera* clássica encontrasse novas audiências nos jornais, teatros, televisão e quadrinhos, ela foi sendo abandonada nas revistas de FC, onde Campbell, agora editor-chefe, promovia aproximações do gênero mais maduras" (Westfahl, 2003, p. 201)[38]. Com o consequente amadurecimento e complexidade do gênero, a migração para outras plataformas foi natural, embora seja importante ressaltar que o cinema não era o principal meio de veiculação da *space opera*, como Sawyer dá a entender.

Com um surgimento focado no "o quê", em objetos e espaços, restava à SO trabalhar o "como", questões relativas ao desenvolvimento e aprofundamento dos enredos das narrativas apresentadas. Deixando de ser novidade o espaço interestelar e a companhia de alienígenas, era necessário haver uma problematização de certas questões. Sobre esse fato, Westfahl afirma que a

> A *space opera* tinha se focado em conquistar o universo, mas depois da conquista novas questões surgiam, tais como: como governar o universo ou como ganhar a vida no universo. Escritores como Isaac Asimov e Robert A. Heinlein estavam trabalhando essas questões em histórias que cativaram os leitores não pela ousadia, mas com discussões profundas e retratos imaginativos de perspectivas de future (Westfahl, 2003, p. 201)[39].

Nessa situação crucial para o progresso contínuo da SO, grandes ficcionistas usam sua imaginação para contribuir com o avanço da narrativa. Asimov e Heinlein começam a desenvolver discussões profundas sobre as questões suscitadas em suas narrativas, contribuindo desse modo com o fator que faltava à *space opera*.

Por outro lado, os desafios não pararam com a inserção de complexas discussões nas narrativas, pois, com o passar dos anos, o programa espacial estava em progresso e logo o público teria evidências verídicas de como era o espaço cósmico. Isso exigiu novamente outro grau de aprofundamento e "realismo" para a *space opera*. Desse modo, o crítico desenvolve que com os "programas do pós-guerra desenvolvidos para colocar humanos em órbita apareceram para demandar histórias mais realistas sobre os pioneiros no espaço para informar e promover essas iniciativas, tais como *Prelude to Space* de Arthur C. Clarke" (Westfahl, 2003,

[38] "Even as classic space opera found new audiences in newspapers, theatres, television and comics, it was being abandoned by sf magazines, where Campbell, now a major editor, promoted more mature approaches to the genre".
[39] "Space opera had focused on conquering the universe; but after conquest, new questions arise, such as how to govern the universe or how to make a living in the universe, and writers such as Isaac Asimov and Robert A. Heinlein were addressing these issues in stories that captivated readers not with derring-do but with thoughtful discussions and imaginative portrayals of future prospects".

p. 201)[40].

Descrições mais realistas em comparação com o conhecimento obtido pelos meios científicos exploratórios foram introduzidas na literatura a partir da obra de Arthur C. Clarke. Esse autor se reuniria aos dois citados anteriormente para formar a tríade da complexidade da ficção científica. Westfahl propõe que chegou o tempo em que "provendo essas especulações científicas e sociais, Asimov, Heinlein, Clarke e autores de mentes similares recuaram da sugestão de que seus trabalhos eram simplesmente *space operas*" (Westfahl, 2003, p. 201)[41]. Eles não queriam que seus trabalhos especulativos sobre ciência, ética etc. dentro de suas narrativas fossem reconhecidos apenas no domínio da SO, pois o trabalho havia em muito expandido as fronteiras da conceituação dada por Tucker. É notável perceber aqui que esses ficcionistas possuíam ainda a visão limitada da *space opera*, pois não perceberam que seus trabalhos desenvolveram e deram mais qualidade a esse subgênero da FC.

Sobre os desmembramentos da *space opera*, percebemos que há duas formas de narrativa que surgiram a partir de enredos semelhantes a ela, sendo o romance planetário e a *space opera* ruritariana. Essas histórias se alimentam do mesmo espaço, mas não contam com outros traços distintivos da SO. Elas compõem

> Um tipo de história nutrida nessa nova atmosfera pertencente ao subgênero. Em regiões estabelecidas do espaço, com mundos funcionando como principados independentes ou feudos de impérios maiores, novos tipos de aventureiros poderiam buscar recompensas, como barganhas lucrativas ou alianças, em planetas remotos. Embora a força física possa ser necessária, esses heróis também precisariam ser eloquentes, diplomáticos e vigilantes ao negociar seu caminho através de sociedades alienígenas cheias de mercadores obscuros e funcionários corruptos (Westfahl, 2003, p. 201)[42].

Como se pode notar, tais ficções são derivadas da complexidade adquirida pela *space opera* em seu trajeto, pois há a problematização através de discursos, são situadas em espaços cósmicos etc. Dentre essas variantes, o crítico se detém a detalhar o romance ruritariano. O nome se dá mediante o local chamado Ruritânia, um país puramente fictício, mas que serve de espaço para diversas narrativas do século XIX. Sendo um espaço imaginário, é plenamente útil

[40] "Postwar programmes designed to send humans into orbit appeared to demand more realistic stories about space pioneers to inform and promote such initiatives, such as Arthur C. Clarke's *Prelude to Space*".
[41] "Providing these important social and scientific speculations, Asimov, Heinlein, Clarke and similar-minded authors would recoil at suggestions that their works were merely space operas".
[42] "One type of story nurtured in this new atmosphere belongs to the sub-genre. In settled regions of space, with worlds functioning either as independent principalities or fiefdoms of larger empires, new sorts of adventurers could seek rewards, such as profitable bargains or advantageous alliances, on remote planets. While physical strength might be required, these heroes would also need to be eloquent, diplomatic, and vigilant while negotiating their way through alien societies filled with shady merchants and corrupt officials".

para o desenvolvimento narrativo interestelar. O crítico explica a denominação da seguinte forma:

> Contos de intrigas em nações europeias imaginárias são chamados de romances ruritarianos, pode-se chamar essas histórias de ópera espacial ruritariana, especialmente porque elas frequentemente tomam emprestados os ornamentos da Europa medieval ou moderna para culturas planetárias (Westfahl, 2003, p. 201, 202)[43].

As narrativas de SO que utilizassem artifícios oriundos da era medieval ou moderna poderiam ser caracterizadas como *space opera* ruritariana. De forma análoga à inconsequência das histórias antigas de piratas ou outras semelhantes, as *space operas* ruritarianas se diferenciavam de outras por possuírem um estilo sofisticado, com tons irônicos e vivos de descrição de detalhes. Além disso, é possível notar que "os heróis peripatéticos da *space opera* ruritariana eram tipicamente comerciantes, espiões e diplomatas, mas outras profissões estavam representadas, incluindo os cantores de ópera de Vance" (Westfahl, 2003, p. 203)[44]. Sob esses traços se fundamentou uma variação da *space opera* que possuía fundo mais medieval e histórico.

Entretanto, nem todas as variações da *space opera* contribuíam positivamente para sua imagem. Westfahl destaca que na década de 1960, surgiu uma nova geração de escritores que geralmente procurava evitar a *space opera*, embora ocasionalmente estivesse disposta a zombar dela – gerando uma nova forma, a *space opera* satírica. Assim, essa variante foi amplamente difundida nesse tempo, sendo responsável em parte pelo clássico descrédito que o subgênero possui.

Um exemplo de escritor que trabalhou com esse viés é Jack Vance, que produziu *Space opera* (1965) em que desenvolve uma turnê espacial de um grupo musical. A reação de outros ficcionistas foi grande, pois tais histórias lançavam demérito sobre o modelo. No entanto, essas tentativas apenas serviram para que outros escritores dessem passos avançados na arte dessa narrativa (Sawyer, 2009).

No crepúsculo das sátiras surge um fator que alteraria o rumo das obras de SO, na década de 1960 (1966-1969): a série *Star Trek*, que, assim como as suas sucessoras, mostra a possibilidade de cruzar o espaço e enfrentar os seus desafios com total seriedade. Nesses termos, é possível perceber que cabe atribuir um papel redentor ao seriado interestelar, pois ele

---

[43] "Tales of intrigues in imaginary European nations are called Ruritanian romances, one might call these stories Ruritanian space opera, especially since they frequently borrow the trappings of medieval or early modern Europe for planetary cultures".

[44] "The peripatetic heroes of Ruritanian space opera were typically traders, spies and diplomats, but other professions were represented, including Vance's opera singers".

resgatou a veracidade e a circunspecção da forma, retirando-o do terreno da comédia. Ademais, ressalta Westfahl:

> *Star Trek* projetou o suficiente da ambiência de um romance para justificar o rótulo de *space opera* romântica, e isso ajudou a fazer de Jornada nas Estrelas a primeira forma de *space opera* a atrair um público feminino significativo, contribuindo para sua longevidade surpreendente na televisão, filmes, mercadorias e vários romances de *Star Trek* (Westfahl, 2003, p. 204)[45].

Além de apenas redimir a SO, *Star Trek* foi responsável por evoluir o subgênero e dirigi-lo a um público mais amplo, o feminino. Até então, as histórias de batalhas e conquistas eram elaboradas pensando num público essencialmente masculino. Por isso, o viés da série é tão importante.

Uma consequência natural dessa popularização entre as mulheres se reflete também nas narrativas, pois a atração de um novo público gerou a construção de novos personagens femininos como heroínas em aventuras espaciais, como *The ship who sang*, de Anne McCaffrey. Através dessa mudança, ficou mais comum ter uma diversidade entre os personagens principais.

Sobre a produção contemporânea de SO, é importante observar que uma nova forma de *space opera* está surgindo, representada por textos permeados pela pós-modernidade. Assim, o caráter dessas narrativas pode ser diverso, pois

> As histórias aspiram ao escopo épico da *space opera* clássica, mas podem ser temperadas por um cinismo afiado, mais profundo do que o pragmatismo egoísta da *space opera* ruritariana, ou mesmo um grave pessimismo sobre o futuro da humanidade (Westfahl, 2003, p. 206)[46].

Como o próprio conceito de pós-modernismo, as histórias não seguem em apenas uma linha, mas se diluem em reproduções dos tipos passados, variando entre o pragmatismo e o pessimismo. A evolução da tecnologia auxiliou no desenvolvimento dos personagens, pois em vez de apresentar apenas humanos e alienígenas humanoides, os autores adotaram uma ampla variedade de formas de vida inteligente, envolvendo humanos, alienígenas, máquinas ou suas combinações, que podem surgir através da evolução, tecnologia ou bioengenharia, como em A *Fire Upon the Deep*, de Vernor Vinge, ou *Hyperion*, de Dan Simmons. Podemos notar também que as figuras ganharam bastante com o passar do tempo, sendo desenvolvidas das mais

[45] "Star Trek projected enough of the ambience of a romance novel to warrant the label of romantic space opera, and this helped to make Star Trek the first form of space opera to attract a significant female audience, contributing to its astounding longevity in television, films, merchandise, and numerous Star Trek novels".
[46] "Stories aspire to the epic scope of classic space opera but may be tempered by a hard-edged cynicism, deeper than the self-serving pragmatism of Ruritanian space opera, or even grave pessimism about humanity's future".

diversas formas, naturais ou artificiais.

A quebra de alguns dos princípios instituídos por Tucker também ocorre na produção contemporânea, juntamente a outros fatores "estranhos" que podem ser chamados de "heresias":

> Outras heresias incluem um universo em que os humanos não são dominantes, meios de transporte que não sejam naves estelares, uma rica textura de alusões literárias e culturais e uma intenção abertamente séria justaposta com uma aura persistente de aventura escapista (Westfahl, 2003, p. 206)[47].

A sofisticação profunda, então, toma conta dos enredos que se tornam mais complexos do que nunca vistos. A inversão de papéis, a base arquetípica e o clima são combinados de formas nunca trabalhadas antes. Por isso, se tais características tornam essas obras "pós-modernas", como os estudiosos definem a palavra, é problemático, pois essa terminologia pode significar apenas algo "sofisticado", diverso.

Se essa rica quebra de paradigma conceitua negativamente o subgênero, há um problema em curso. Para evitar essa discussão, o crítico sugere que o termo que ele julga ser negativo, pós-moderno, seja alterado para o positivo, como sofisticado ou diverso. Por isso, trabalhos que exploram uma diversidade de ideias são geralmente associados com o pós-modernismo.

Todavia, com essa possível extrapolação de temas visto nessa presente variação da *space opera*, possamos chegar à conclusão de que

> Romances como esses, em vez de culminações das gloriosas tradições da *space opera*, podem ser interpretados como precursores da exaustão do subgênero. Alguns escritores podem se sentir assim, como indicado pelo tom elegíaco não apenas da série de Banks, mas também dos romances *Hyperion* e *Appleseed* (Westfahl, 2003, p. 207)[48].

Insinuando o falecimento próximo do subgênero, alguns escritores já estão preparando o discurso pela mudança de tom. Após exaurir todas as possibilidades e enredos, restando apenas misturar todos, para o crítico, o desaparecimento parece ser o próximo passo. No entanto, é necessário cautela ao condenar à extinção uma forma que pode ser reinventada ou recombinada infinitamente.

---

[47] "Other heresies include a universe where humans are not dominant, means of transportation other than starships, a rich texture of literary and cultural allusions, and an overtly serious intent juxtaposed with a lingering aura of escapist adventure".

[48] "Novels such as these, rather than culminations of space opera's glorious traditions, might be interpreted as harbingers of the sub-genre's exhaustion. Some writers may feel that way, as indicated by the elegiac tone of not only Banks's series but also the *Hyperion* novels and *Appleseed*".

A visão de mundo de descobrimento e fascinação com o espaço, originada nos primeiros autores, parece ter sido perdida de vista na contemporaneidade. Entretanto, isso não precisa ser um fator de demérito para as presentes produções, como explica Westfahl:

> Por toda a criatividade despejada nas *space opera*s pós-modernas, elas podem, como resultado, exalar a aura de exercícios, brilhantemente realizados, mas sem a convicção fervorosa sobre o destino manifesto da humanidade no cosmos que distinguiu a *space opera* clássica (Westfahl, 2003, p. 207)[49].

O brilho de um conjunto ainda não realizado é o grande traço de originalidade da SO contemporânea. Apesar de fazer um discurso aparentemente pessimista, ele ainda ressalta que a *space opera* pós-moderna permanece relativamente nova, assim como capaz de evoluir em direção ao seu próprio tipo de convicção, e com os leitores ainda clamando por histórias tradicionais, escritores talentosos ampliando cada vez mais os limites do subgênero, proclamar a morte dessa literatura seria prematuro e inapropriado.

Uma vez perdida a convicção dos primórdios, a morte não é tão certa quanto a busca por outras ideias motivadoras. O crítico comenta a função social que foi atribuída à ficção científica como um possível motor para as narrativas de *space opera*:

> Entre a *space opera* de espaço-tempo surgida nas revistas e hoje, a ficção científica se vinculou a muitas responsabilidades sérias – orientar cientistas, preparar cidadãos para o futuro, analisar problemas sociais e emular obras-primas literárias – e obras que visivelmente abordaram esses objetivos receberam a maioria da atenção, enquanto *space opera*s aparentemente frívolas, comprometidas apenas em apresentar aventuras emocionantes, foram negligenciadas (Westfahl, 2003, p. 207)[50].

Acresce-se então a responsabilidade social à *space opera* como traço importante para o reconhecimento por parte do público em relação à qualidade da narrativa. SOs sem engajamento "profético" e apenas com enredos frívolos começam então a cair em descrédito. A partir dessas mudanças, o olhar dos escritores começou a mudar. Antes, para se ter respeito, negavam que suas obras fossem space opera; hoje, a mesma classe tende a afirmar positivamente que são tais.

---

[49] "For all the creativity poured into postmodern space operas, they may resultingly exude the aura of exercises, brilliantly accomplished but lacking the fervent conviction regarding humanity's manifest destiny in the cosmos that distinguished classic space opera".

[50] "Between the time space opera emerged in the magazines and today, science fiction has linked itself to many sobering responsibilities – guiding scientists, preparing citizens for the future, analysing social problems and emulating literary masterpieces – and works that have visibly addressed such goals have received most of the attention, while seemingly frivolous space operas, committed only to presenting exciting adventures, have been overlooked".

Sobre a relação dessas narrativas com o leitor, Sawyer adiciona a função que a SO normalmente busca causar. Segundo ele, "a *space opera* desenvolveu uma espécie de 'outro mundo' compartilhado, no qual os leitores podem compartilhar sua familiaridade com um megatexto enquanto observam as questões de seu próprio mundo transformadas" (Sawyer, 2009, p. 508, 509)[51]. É importante denotar aqui que, mesmo que não possamos resumir esse modo narrativo ao seu espaço, é essa característica que faz dele um "trampolim alegórico", pois, quando o leitor percebe questões e problemas comuns ao seu mundo sendo tratados nesse lugar-estranho, perfaz assim uma leitura alegórica do fator.

Essa é uma característica comum de narrativas assim. O mesmo teórico afirma, por exemplo, que na série *Lensman* uma grande metanarrativa moral pode ser observada, tratando do totalitarismo contra a democracia, de modo análogo a *A revolução dos bichos* ou *1984*, de George Orwell. Esse vetor alegórico da metanarrativa pode ainda ser visto como forma de tratar outras questões sociais, como segue demonstrando o crítico que aponta a forma como a obra acima citada abordou as disputas por igualdade racial dentro do modelo de SO.

Ademais, além de poder ser lida alegoricamente, como afirma Bráulio Tavares, a *space opera* também é responsável por despertar em seus leitores um forte "sentido de missão, de tarefa, de processo iniciatório; [...] Isso liga a FC às mitologias religiosas e narrativas heróicas em geral, bem como aos contos de fadas, às narrativas folclóricas, aos mitos das sociedades primitivas, às lendas e narrativas épicas em geral..." (Tavares, 1986, p. 14). Portanto, a importância desse subgênero, às vezes metonímico, da ficção científica é inegável em um estudo histórico do gênero/modo narrativo e para um escritor que pretende efetuar uma crítica social contundente.

1.9 A ficção científica e a alegoria

A reflexão sobre o efeito de algum texto só pode ser medida, como afirmado antes, através do trabalho com o leitor implícito, e é sobre ele que Lewis afirma que a mensagem do texto busca agir como motor de uma moral. Ele afirma que "às vezes, é um postulado que liberta consequências muito distantes do cômico, e, quando é assim, se a história é boa, ele geralmente aponta para uma moral, de si mesma, sem qualquer manipulação didática pelo autor no nível consciente" (Lewis, 2018, p. 120). Esse fator moralizante, diferente dos clássicos contos de fadas, como os de Charles Perrault, não vem ao fim do texto, mas está incutido numa

[51] "Space opera has developed a kind of shared 'otherworld' in which readers can share their familiarity with a megatext while they observe their own world's issues transformed".

leitura crítica dele através de uma reflexão sobre seus pressupostos sobre a vida, o mundo ou a sociedade. Como será trabalhado no capítulo a seguir, essa interpretação é chamada classicamente de alegoria, mas o autor ressalta que "os leitores que não são escritores geralmente descrevem histórias assim como alegorias, mas duvido que surjam na mente do autor como alegorias" (Lewis, 2018, p. 121). Essa afirmação pode dar a entender que tais textos não são alegóricos; no entanto, o que Lewis afirma é que o fator primário dessas narrativas não é a alegoria.

Para o também escritor, George Orwell, existem algumas razões para escrever uma história: puro egoísmo (desejo de parecer sábio), entusiasmo estético (percepção da beleza), impulso histórico (desejo de ver armazenar fatos para a posteridade) e objetivo político. Esse último motivo é explicado pelo autor de *A revolução dos bichos* da seguinte maneira:

> Usar a palavra "político" no sentido mais amplo possível. Desejo de empurrar o mundo em uma determinada direção, de alterar a ideia de outros povos sobre o tipo de sociedade que eles deveriam se esforçar para se tornar. Mais uma vez, nenhum livro está genuinamente livre de viés político. A opinião de que a arte não deve ter nada a ver com política é, em si mesma, uma atitude política (Orwell, 2021, p. 121).

Quando Orwell menciona que toda literatura é política, ele não afirma que ela possui viés partidário, mas que defende uma visão de como o mundo deveria ser ou de como ele não deveria ser. Para ele, esse é o compromisso da literatura com a humanidade, ainda que essa não seja a motivação primária do autor. Ele ainda adiciona, referindo-se à sua obra, que "em uma era pacífica, eu poderia ter escrito livros ornamentados ou meramente descritivos e poderia ter permanecido quase inconsciente de minhas lealdades políticas. Como as coisas são, fui forçado a me tornar uma espécie de panfletário" (Orwell, 2021, p. 121). O escritor não pôde permanecer imóvel ao contemplar a realidade preocupante que o cercava e manifestou sua posição, crítica e sátira através de suas histórias.

Até mesmo na visão de J. R. R. Tolkien, conhecido como crítico da literatura alegórica, como se verá adiante, a alegoria está de alguma forma conectada às histórias. Em carta ele afirmou:

> Há uma "moral", suponho, em uma história digna de ser contada. Mas isso não é a mesma coisa [que a alegoria]. Até mesmo a luta entre escuridão e luz [...] para mim é apenas uma etapa particular da história, um exemplo de seu padrão, talvez, mas não O Padrão; e os atores são indivíduos — cada um deles possui, é claro, pressupostos universais, ou eles simplesmente não viveriam, mas eles nunca representam os pressupostos como tais. Naturalmente, Alegoria e História convergem, encontrando-se em algum lugar na Verdade, de modo que a única alegoria perfeitamente consistente é a vida real; e a única história

> completamente inteligível é uma alegoria. E descobre-se, mesmo na "literatura" humana imperfeita, que quanto melhor e mais consistente for uma alegoria, mais facilmente ela pode ser lida "apenas como uma história"; e quanto melhor e mais intimamente tecida for uma história, mais facilmente aqueles com essa mentalidade podem encontrar alegorias nela. Mas as duas partem de extremidades opostas. É possível fazer do Anel uma alegoria de nossa própria época, caso se queira: uma alegoria do destino inevitável que espera por todas as tentativas de derrotar o poder do mal com poder. Mas isso ocorre unicamente porque todo poder mágico ou mecânico sempre trabalha desse modo. Não se pode escrever uma história sobre um anel mágico aparentemente simples sem que isso acabe surgindo, caso realmente se leve esse anel a sério e faça acontecer coisas que aconteceriam se tal objeto existisse (Tolkien, 2023, p. 204).

Ao admitir que as "boas" histórias são alegorias ou podem ser lidas desse modo, Tolkien conecta alegoria com moral. O escritor enxerga que uma história que possui uma alegoria fácil de ser compreendida é oposta àquela bem construída em seus detalhes. Mesmo assim, ele assume que até mesmo as suas histórias podem ser lidas como alegorias, uma vez que tratam de temas universais que tocam inevitavelmente a vida real, como em *O senhor dos anéis*.

Assim, após essas reflexões, podemos concluir que há alguns níveis alegóricos na literatura. Uma vez que a alegoria é entendida como a transmissão de um conteúdo não explícito ao leitor/receptor ao longo da história de maneiras distintas, a literatura continua tendo essa função argumentativa. Como se vê na visão de Walter Benjamin, a arte é um forte veículo de críticas sociais e políticas. No entanto, algumas obras possuem um nível mais claro de leitura alegórica, enquanto outras requerem um estudo sobre o contexto e sobre o autor para serem entendidas alegoricamente. Nesse sentido, podemos estabelecer dois níveis simples para essas leituras: alegoria direta, quando o texto deixa explícitos seus objetivos ao apresentá-los na escrita; alegoria indireta, quando é necessário conhecer contextos sociais, políticos etc. para entender a camada argumentativa da leitura.

Situada na segunda classificação, *Além do planeta silencioso* requer uma compreensão extratextual para ser compreendido. Assim, a seguir, conheceremos mais sobre a pessoa de C. S. Lewis como polímata e sua obra, para compreendermos o conteúdo que ele procurava ensinar através de suas narrativas.

CAPÍTULO 2

C. S. Lewis: ESCRITOR, FILÓSOFO E TEÓLOGO

2.1 Lewis: vida e obra

C. S. Lewis, ou simplesmente Jack, como gostava de ser chamado, foi um dos mais influentes escritores do século XX. Aclamado em diversas áreas do saber, como a literatura, a teologia e a filosofia, ele somente buscava viver sua vida tranquilamente, rodeado por seu irmão e amigos.

Sua infância foi conturbada, pois a perda da mãe, quando tinha nove anos, também lhe significou perder afetivamente seu pai. A situação o condicionou a apegar-se cada vez mais ao irmão (Lewis, 2021). Mesmo assim, ele relembra em *Surpreendido pela alegria* (1955) que tivera muitos momentos bons com eles, inclusive de leitura, pois seu pai era um ávido comprador de livros. Apesar dessa influência paterna, ele afirma: "Se sou um romântico, meus pais não tiveram nenhuma responsabilidade nisso" (Lewis, 2021b, p. 15). Tanto seu pai quanto sua mãe tinham afinidades literárias diferentes, enquanto ele, influenciado pela busca de uma alegria ou beleza transcendente, mergulhou no romantismo. Lewis diz que a fantasia, o surrealismo ou quaisquer outros tipos de literatura que saíssem do comum eram seu fascínio:

> Desenvolvi um forte gosto por toda obra de ficção sobre o mundo antigo que eu conseguia arrumar: *Quo Vadis, Darkness and Dawn, The Gladiators, Ben Hur*. [...] O que trouxe melhores resultados, e que ao mesmo tempo passei a frequentar, foi a obra de Rider Haggard; e também a ficção científica de H.G. Wells. A ideia de outros planetas exercia sobre mim uma atração peculiar e inebriante, bem diferente de quaisquer outros dos meus interesses literários (Lewis, 2021b, p. 47).

A literatura que o expunha a um mundo desconhecido, quer fosse no tempo ou no espaço, era seu maior deleite. A imaginação do jovem Lewis era atiçada pela curiosidade de conhecer um mundo com o qual não podia entrar em contato. Essa sensação o guiou ao escrever suas ficções, como ele mesmo alegou:

> Posso, talvez, acrescentar que meus próprios romances planetários foram nem tanto a satisfação dessa ardente curiosidade quanto seu exorcismo. O exorcismo funcionou conciliando essa curiosidade com outro impulso — mais esquivo e genuinamente criativo. Ou quem sabe submetendo-a a este impulso (Lewis, 2021b, p. 48).

A paixão ou impulso pelo desconhecido, somado ao desejo que ele tinha por essas leituras, o guiaram no "exorcismo" autoral, quando escreveu e publicou a trilogia cósmica.

Sua relação com Warren Lewis, seu irmão, sempre foi significativa até mesmo no fim de sua vida. A imaginação de C. S. Lewis começou a ser despertada nas brincadeiras simbólicas que ele tinha com seu irmão: “Eu, quando não imitava os desenhos do meu irmão, desenhava aquilo que nós dois chamávamos de ‘animais vestidos’ — os bichos antropomórficos da literatura infantil” (Lewis, 2021b, p. 16). Por possuir uma deficiência física nas mãos, ele alega que não se tornou artista, mas escritor: “O que me levou a escrever foi a extrema falta de destreza manual da qual sempre sofri. Atribuo essa fraqueza a um defeito físico que eu e meu irmão herdamos de nosso pai; temos somente uma articulação no polegar (Lewis, 2021, p. 22). Seu desejo de ilustrar um mundo animado e feliz saiu das telas de pintura e do artesanato para o papel de escrita:

> Eu desejava muito construir coisas — navios, casas, motores. Estraguei muitas folhas de cartolina e muitas tesouras, só para transformar em lágrimas os meus fracassos inevitáveis. Como último recurso, *pis aller*, fui forçado então a escrever histórias [...] Logo reclamei soberania sobre um dos sótãos de casa e fiz dele o "meu escritório" (Lewis, 2021b, p. 23).

Agora, alegadamente um escritor amador, Lewis assume com orgulho infantil um quartel-general que seria seu primeiro laboratório literário.

Em suas aventuras literárias, ele podia contar com a companhia de seu irmão que também gostava de escrever. Sobre a produção de Warren Lewis, C. S. Lewis comentou: “Sua primeira história — como irmão mais velho, ele me precedeu na transição dos desenhos aos textos — chamava-se *O jovem rajá*. Ele já tinha feito da Índia ‘seu país’; a terra dos bichos era minha” (Lewis, 2021b, p. 16). A “terra dos bichos” que mais tarde veio a ser chamada de Boxen foi a primeira incursão literária do garoto Lewis. Ele já demonstrava fascínio pela fantasia e por bichos falantes, características que foram consagradas em sua *magnum opus*, *As crônicas de Nárnia*.

Algumas vezes a brincadeira em seu mundo era ampliada pela participação de seu irmão, como ele afirmou: “A Terra dos Bichos que entrava em ação nos feriados em que meu irmão estava em casa era uma Terra dos Bichos moderna; precisava ter trens e navios a vapor, para ser um país que eu pudesse partilhar com ele” (Lewis, 2021b, p. 24). Assim, a brincadeira imaginativa era composta por um senso de companheirismo com seu irmão.

Após o falecimento de sua mãe, muita coisa mudou em sua vida, além da distância sentimental do pai, Warren foi enviado a um colégio interno. Após um período de solidão, aos treze anos, ele começou sua formação acadêmica: “Chartres, um edifício alto e alvo que ficava num ponto mais elevado em relação ao colégio secundário, era uma escola pequena, com menos

de vinte alunos internos; mas era bem diferente da do Velho. É aqui que começam de verdade os meus estudos" (Lewis, 2021b, p. 71). A escola "do Velho" a que ele se refere aqui trata-se de um local em que seu pai o colocara para ser iniciado nos estudos, mas que contribuiu apenas com o senso de opressão que o garoto já possuía, pois o responsável era um idoso violento. Agora, então, em Wyvern, Inglaterra, numa escola formal, ele começou realmente a ser introduzido à educação.

Além de educar-se, ele pôde estabelecer algumas relações sociais e mudar alguns conceitos sobre a vida: "em Chartres fiz meus primeiros amigos de verdade. Mas ali, também, algo muito mais importante aconteceu comigo: deixei de ser cristão" (Lewis, 2021b, p. 72). O acréscimo dos amigos foi em consequência do decréscimo da fé. Nessa fase juvenil de sua vida, longe de seu pai, Lewis abandona a fé que pouco compreendia para aliar-se a seu novo meio social que se estabelecia como superior por não estar preso às amarras da religião: "do tirano meio-dia da revelação, passei ao frio ocaso do Pensamento Superior, onde nada havia a obedecer, nem nada a crer, salvo o que consolasse ou empolgasse" (Lewis, 2021b, p. 73). Agora, como seus companheiros, ele passou a um estilo de vida utilitarista, envolvendo-se apenas com o que lhe agradava e prescindindo de tudo o que lhe fazia mal.

Sobre o cristianismo, ele alega:

> Eu já estava desesperadamente ansioso para me livrar da religião; e isso por um motivo que merece registro. Por um completo erro — e ainda creio ter sido um erro sincero — de método espiritual, eu havia transformado minha devoção particular num fardo quase intolerável (Lewis, 2021b, p. 75).

Lewis afirma que sua relação com Deus era resumida às obrigações religiosas que sua família lhe ensinara, como sempre orar antes de dormir e algumas obrigações morais. Para ele, a oração noturna era uma tortura, pois encontrava-se imensamente cansado. Por isso, abandonar o teísmo fora-lhe livrar-se de um fardo. Ao contrário do esperado por seu público, Lewis não cresceu em um ambiente religiosamente harmonioso, como ele explicou:

> Se as experiências estéticas eram raras, as religiosas simplesmente não existiam. Algumas pessoas que leem meus livros têm a impressão de que fui criado num puritanismo rígido e vivido, mas isso nada tem de verdade. Ensinaram-me as coisas habituais, a orar inclusive, e na época certa fui levado à igreja. Eu aceitava naturalmente o que me era ensinado, mas, que eu me lembre, não me interessava muito por nada disso (Lewis, 2021b, p. 18).

Para o garoto C. S. Lewis, a religião não passava de um formalismo que seus pais o orientavam a seguir. Como uma criança apaixonada pela vida, isso não lhe chamou a atenção.

Anos mais tarde, já um ateu convicto, ele afirmou: “em mim, seja como for, não continha nenhum elemento fosse de crença, fosse de ética; por mais que eu a levasse adiante, ela jamais me faria nem mais sábio nem melhor” (Lewis, 2021b, p. 190). Com o passar do tempo, ele percebeu a desvantagem de sua nova cosmovisão; mesmo assim, refletia que

> Podia ser desagradável e sombrio, mas pelo menos estava livre do Deus cristão. Algumas pessoas (nem todas) vão achar difícil entender por que isso me parecia na época uma vantagem tão suprema. Mas o leitor precisa levar em conta tanto meu passado quanto meu temperamento. O período de fé que eu vivera na escola do Velho implicara uma boa dose de medo (Lewis, 2021b, p. 193).

A desesperança de seu ateísmo era-lhe preferível à consciência de viver com um ser superior e todo-poderoso pronto a fulminar por causa de seus erros. O temor incutido a respeito de Deus em sua formação inicial lhe causara grande impacto a respeito de quem era o Deus cristão.

Cabe destacar que a relação que Lewis nutria para com a literatura foi um dos pontos que alterariam a sua bússola em relação à religião, pois através da leitura de textos de George MacDonald e G. K. Chesterton é que ele começaria a ser guiado de volta para uma compreensão saudável sobre Deus. Embora sua conversão tenha se dado a passos demorados (Duriez, 2018, p. 74), sua percepção sobre a divindade começou a ser notadamente alterada a partir da busca da alegria que sentira pela primeira vez na infância e nunca mais a desfrutara verdadeiramente. Na literatura, especificamente em *Phantastes* (1858), de MacDonald, Lewis afirmou

> Na profundeza das minhas ignomínias, na então inabalável ignorância do meu intelecto, tudo isso me foi dado sem questionamento, sem consentimento até. Naquela noite minha imaginação foi, num certo sentido, batizada; o restante de mim, não sem razão, demorou mais tempo. Eu não tinha a menor noção daquilo em que me envolvera ao comprar *Phantastes* (Lewis, 2021b, p. 203).

A alegria o reencontrara nas páginas de MacDonald; a imagem passada pelo livro de fantasia o reconduziu à busca dela. Sobre essa sensação, Lewis comentou: “até então cada visita da Alegria transformava o mundo comum momentaneamente num deserto [...], mas agora via a sombra brilhante saindo do livro, entrando no mundo real e pairando ali, transformando todas as coisas comuns sem, no entanto, se alterar” (Lewis, 2021b, p. 203). A partir desse contato com uma literatura cristã, ele começou a ser moldado para ir de encontro ao seu maior anseio.

Anos mais tarde, após ganhar uma bolsa em Oxford, ele foi convocado para defender seu país na Primeira Guerra Mundial. Sua participação foi concluída quando foi ferido por estilhaços de uma bomba que estourara perto de onde estava, matando seu companheiro.

Ferido, ele foi conduzido a um hospital militar. Ao chegar ao local, ele pôde dar continuidade a suas leituras, dessa vez com os escritos de Gilbert Keith Chesterton. Sobre essa experiência ele comentou:

> Foi aqui que li pela primeira vez um volume dos ensaios de Chesterton. Jamais ouvira falar dele e não tinha a menor ideia do que ele representava; tampouco posso explicar por que ele me conquistou tão prontamente. Talvez fosse de esperar que meu pessimismo, ateísmo e ódio do sentimentalismo fizessem dele para mim o menos atraente de todos os escritores. Parece até que a Providência, ou alguma "causa segunda" de uma espécie bem obscura, supere nossas inclinações anteriores quando decide aproximar duas mentes (Lewis, 2021b, p. 213).

O gosto pela escrita chestertoniana o aproximou cada vez mais dos escritos do autor cristão. A coincidência e afinidade que Lewis encontrou nesses textos o deixaram arrebatado pelo autor, assim como por MacDonald. Para explicar o que lhe fascinava nesses escritores, ele explicou que

> Na leitura de Chesterton, como na de MacDonald, eu não sabia aquilo em que me estava enredando. O jovem que deseja se conservar ateu ortodoxo não pode ser seletivo demais nas leituras. As ciladas estão em toda parte — "Bíblias abertas, milhões de surpresas", como diz Herbert, "finas malhas e armadilhas". Deus é, se é que posso dizê-lo, muito inescrupuloso (Lewis, 2021b, p. 214).

Deus estava sendo revelado nos escritos de seus autores favoritos. Em seu gosto pela escrita, fora enredado pela teologia que lá estava implícita. Ele até mesmo adverte que alguém que deseja permanecer um ateu verdadeiro não pode se expor a esse tipo de leitura.

Ao contrário do que afirmava sua advertência, ele permaneceu lendo Chesterton e arriscando seus princípios. Sobre o momento em que leu *O homem eterno* (1925), ele afirmou:

> Depois li *The everlasting man*, de Chesterton, pela primeira vez enxerguei todo o esboço cristão da história delineado de uma forma que para mim parecia fazer sentido, de alguma forma consegui evitar então um abalo muito forte. O leitor lembrará que eu já considerava Chesterton o homem mais sensato da face da Terra, "tirante seu cristianismo". Creio sinceramente que então eu já pensava — é claro que não disse; as palavras teriam revelado o absurdo — que o cristianismo era ele mesmo bastante sensato, "tirante seu cristianismo" (Lewis, 2021b, p. 248).

A percepção que possuía do cristianismo começou a ser minada pela sensatez de Chesterton. O escritor era conciso, perspicaz e mostrava o Deus cristão de uma forma como nunca fora vista por Lewis. Ao reconhecer essas verdades, ele só pôde concluir que a religião cristã era verdadeiramente o melhor caminho, mas não o que fizeram dela. A aversão mudara

em curiosidade; o ateu em sua mente já não falava mais tão forte e o cristão começara a pronunciar suas primeiras palavras.

Anos mais tarde, quando já se tornara um cristão convicto e evangelista, ele pôde afirmar que "as coisas que defendo com mais veemência são aquelas às quais resisti por muito tempo, aceitando só mais tarde" (Lewis, 2021b, p. 237). Sem renunciar à sua perspicácia ou senso crítico, Lewis pôde trilhar o caminho para fora e em seguida para dentro da religião cristã.

A conversão do autor iniciou-se com essas influências, mas foi "só em setembro de 1931, depois de uma longa conversa com Tolkien e Hugo Dyson sobre metáfora e mito, que Lewis finalmente aceitou o cristianismo como aquilo que chamou de 'um verdadeiro mito'" (MacSwain, 2015, p. 7). Primeiro ele foi convencido de que o teísmo era verdadeiro e somente após essa percepção estava disposto a aceitar o cristianismo.

O fato de Lewis ter se convertido causou um grande impacto em sua vida, pois "deu origem a uma carreira complementar, ao mesmo tempo que liberava sua força de imaginação, intelecto e persuasão de maneira excepcional" (MacSwain, 2015, p. 9). Tornar-se cristão não foi apenas um acontecimento, mas o capacitou a explorar todo o seu potencial criativo e crítico.

Os amigos supracitados, Tolkien e Dyson, integraram outra parte essencial da vida de Lewis: um grupo de escritores chamados Inklings. Essa associação informal "tinha por objetivo estudar a mitologia e teorizar a partir dela, cujos membros também pretendiam analisar e criticar os escritos uns dos outros" (Gaspar; Greggersen, 2021, p. 7). Tratava-se de um grupo que se reunia para leituras, discussão, crítica e incentivo à escrita mútua.

Ademais, Gaspar e Greggersen comentam que "os Inklings eram como os hobbits: gentis e amantes de histórias. Reunidos no salão aconchegante de um *pub* ou nos aposentos de um dos seus membros, em Oxford, liam histórias que escreviam e discutiam sobre seus escritos" (Gaspar; Greggersen, 2021, p. 11).

Um dos participantes era o doutor Robert Harvard, com quem Lewis consultou-se como clínico geral. Harvard, juntamente com Hugo Dyson, J. R. R. Tolkien, Warren Lewis, Charles Williams e C. S. Lewis, era um dos membros principais dos Inklings. Outros integrantes se envolveram, mas sua passagem não passou de um evento esporádico. É interessante perceber que os convidados eram selecionados não somente por nível de proximidade, mas por interesse em discussão religiosa e filosófica. Isso evidencia que o grupo possuía interesses em comum, como o tipo de literatura que compartilhavam e sua cosmovisão. Embora seja verdade que algumas exceções foram abertas para a entrada de pessoas com ideias diversas, o núcleo sempre se manteve conciso.

O caráter informal era o pretendido pelos Inklings. Eles buscavam somente se reunir como amigos e conversar sobre coisas que lhes interessavam, sendo a literatura a principal delas. Os encontros eram quase sempre mediados por C. S. Lewis, que também era o fundador do grupo. Para conhecer melhor a logística das reuniões, Gaspar e Greggersen comentam que

> Humphrey Carpenter chegou a afirmar: "nas noites de quinta-feira, eles se encontravam na grande sala de estar de Lewis em Magdalen, depois das nove horas. [...] e então Lewis dizia retumbante: "bem, ninguém tem nada para ler?". Alguém surgia com o manuscrito e começava a lê-lo em voz alta - podia ser um poema, uma história, um capítulo. Em seguida vinham as críticas dos pontos, às vezes elogio, às vezes censura (Gaspar; Greggersen, 2021, p. 21).

Quando todos estavam bem à vontade, depois de um tempo de confraternização, Lewis erguia-se para dar início à sessão de leituras. Os participantes que eram escritores usavam esse momento para obter críticas e opiniões de seus amigos a respeito de seus escritos.

Essa rotina era bem adequada para o fundador do grupo, pois como afirmou Tolkien:

> C. S. L. tinha paixão por ouvir histórias lidas em voz alta, um poder de memória para coisas recebidas dessa forma e também facilidade de improvisar críticas, atributos (especialmente o último) que não eram compartilhados em semelhante grau por nenhum de seus amigos (Tolkien *apud* Gaspar; Greggersen, 2021, p. 22).

O grupo, como se pode notar, girava em torno de seu eixo: C. S. Lewis. Ele guiava as sessões de leitura, também as de crítica, contribuindo com o trabalho de seus amigos e tornando coerente o rumo da escrita literária produzida por seu grupo. Tal ofício não lhe era pesado de forma alguma, pois desde a infância as histórias de fantasia o encantavam.

A contribuição para a literatura oferecida pelo grupo de Lewis e Tolkien não foi pequena. Gaspar e Greggersen ressaltam que os autores advindos dos Inklings foram essenciais para o que Harry Blamires chamou de Renascença Cristã literária. É importante notar que "Lewis começou a escrever exatamente no ponto em que essa pequena Renascença Cristã na literatura estava decolando" (Blamires *apud* Gaspar; Greggersen, 2021, p. 23). Ele compõe esse destacado rol de escritores juntamente com alguns de seus colegas e nomes reconhecidos pela crítica, como Evelyn Waugh, G. K. Chesterton, T. S. Eliot, Graham Greene, entre outros.

Ademais, as contribuições dos Inklings não foram represadas no campo literário; eles se arvoraram em diversas áreas de conhecimento para promover o cristianismo de uma forma diferenciada: através da literatura. Entre eles não havia teólogo ou pastor, mas os cristãos "simples" usaram de seus dons para contribuir ricamente com o imaginário religioso de seu tempo com diversas questões, como "o conceito de subcriação de Tolkien; a teologia romântica

de Charles Williams; a abordagem do antropomorfismo de Lewis" (Gaspar; Greggersen, 2021, p. 31). Assim, através de alguns modos, eles buscavam unir um apelo racional ao imaginativo.

Enquanto tinham uma visão crítica sobre o estado do cristianismo de seu tempo, eles resolveram reproduzir a fé da forma que achavam mais adequada: através da razão e da imaginação, tocando tanto o coração quanto a razão das pessoas. Talvez seja por essa visão de promoção da fé cristã que seja possível afirmar que "Lewis contribuiu mais para a teologia por meio da apologética, justamente baseada na razão e por meio do apelo imaginativo, presente principalmente em *As crônicas de Nárnia*". O próprio Lewis havia se tornado um cristão caminhando pelas vias da razão e da imaginação" (Gaspar; Greggersen, 2021, p. 32).

Assim, como se reflete em sua própria experiência, é possível observar que a obra de Lewis, com seu apelo ao imaginativo, através da ficção, e à razão, através de suas obras de filosofia/apologética cristã, estendeu ao público o que viveu. Desse modo, Lewis propiciou um caminho talvez menos tortuoso que o seu para um leitor que tivesse as mesmas dúvidas que ele teve. Levando em consideração uma visão holística de sua obra, podemos concluir que Lewis efetuou uma grande contribuição através de seus escritos para a teologia, não somente a racional, através da não ficção, como também a imaginativa.

Levando em conta essa contribuição de Lewis para a teologia de uma maneira multiforme, o fato de ele não possuir formação acadêmica na área em que tanto trabalhava não era bem visto por alguns dos Inklings. Por exemplo, Tolkien criticou o fato de Lewis escrever sobre teologia. Para o escritor de *O senhor dos anéis*, as fronteiras das especialidades deveriam ser estritamente respeitadas.

Entretanto, apesar de ter esse pensamento aparentemente inflexível sobre esse assunto, em seu livro, *O Messias vem à Terra-Média*, o teólogo Philip Ryken observa a tríplice figura de Cristo encontrada em *O senhor dos anéis*, indicando que o próprio crítico de Lewis tratava de teologia. Na discussão, Ryken explica que Gandalf, o Cinzento, representa na narrativa uma imagem de Cristo como profeta, enquanto Frodo, como sacerdote, e Aragorn, como rei (Ryken, 2017). Assim, podemos entender que Tolkien caiu na prática que criticava, pois a teologia, como se pode notar, era produzida naturalmente pelos Inklings, ainda que alguns defendessem o contrário.

Sobre essa produção "involuntária" de teologia através de suas narrativas, podemos observar que a união entre teologia e imaginação pode criar uma categoria chamada teologia narrativa ou imaginativa, que busca tratar e estabelecer conceitos sobre Deus, a vida e Cristo, não através dos clássicos moldes de discussão bíblica e filosófica, mas pela imaginação através da suposição ou alegoria. Embora a maioria dos Inklings não se arvorasse a debater aspectos

relevantes da fé cristã em suas obras, eles estavam sensíveis à necessidade humana da transcendência; como eram cristãos, sabiam qual era o caminho seguro para se chegar a Deus e deixavam isso evidente em suas histórias.

Em suma, é importante ressaltar a contribuição que essa reunião de amigos ofereceu tanto para eles quanto para o público em geral, pois quando as reuniões informais tiveram início, nenhuma das grandes obras dos participantes havia sido escrita nem seria nos próximos anos. Apenas na década de 1930, alguns se tornaram autores consagrados pelo público. Assim, reunidos e crescendo em união, grandes nomes da literatura mundial afloraram a partir desses encontros. A motivação que os unia era o fato de não encontrarem disponível o tipo de literatura que gostariam de ler, por isso, eles resolveram estabelecer uma comunidade que fosse contra a maré de seu tempo, ressuscitando uma abordagem literária que caíra em desuso. Portanto, não lhes é descabida uma parte na participação no renascimento cristão na literatura.

2.2 Contexto histórico[52]

É vital destacar a importância do contexto histórico, cultural, social e literário em que Lewis viveu para compreender como sua obra se relaciona com o mundo a seu redor. Para tanto, analisaremos os principais eventos históricos do século XX que afetaram o autor, assim como o ambiente intelectual e literário do período.

Tendo nascido no final do século XIX, a vida jovem e adulta de Lewis é toda desenvolvida no século seguinte. Esse período histórico foi marcado por diversos eventos importantes, dentre os quais destacamos as duas grandes guerras. Ambos os conflitos mundiais contaram com a presença ativa do Reino Unido, por consequência, o jovem Lewis foi recrutado para a I Guerra, na qual serviu até ser ferido. Já na II Guerra, seu papel foi diferente, uma vez que não serviu diretamente, cabendo-lhe fortalecer seus compatriotas e parte da Europa com suas palavras. Em 1941, ele fez quatro palestras para o Programa Nacional na BBC de Londres a respeito das bases do cristianismo, conteúdo esse que seria posteriormente compilado para ser publicado como seu *best-seller* sobre a fé cristã, *Cristianismo puro e simples*.

O impacto das grandes guerras não foi somente de destruição física, mas também psicológica e espiritual para a humanidade. O sociólogo Zygmunt Bauman explica que

[52] O recorte de informações denominado de contexto histórico envolve pontos da História, filosofia, teologia e literatura evocados por C. S. Lewis em *Além do planeta silencioso*. Os estudiosos (Wiker, Weikart, Geisler, entre outros) trabalhados nessa seção buscam expor os fatos discutidos sob uma visão de mundo análoga à de C. S. Lewis. A visão de Lewis é crítica e apologética sobre diversas questões sociais de seu tempo; a premissa desse capítulo é compreender esses fatos sob essa ótica. O objetivo dessa seção é dar um subsídio necessário para o entendimento dos pontos que serão trabalhados no capítulo 3, de análise da obra.

enquanto o terremoto de Lisboa, em 1755, implodiu as estruturas do teocentrismo e direcionou a humanidade à fé na ciência, as I e II Guerras, principalmente com Auschwitz, demonstraram que nenhum substituto à religião se saiu bem no papel de guia da humanidade (Bauman, 2008). Ademais, "no que diz respeito a solucionar o mistério do mal, o arcabouço cognitivo moderno não se saiu melhor que os paradigmas anteriores que possibilitaram/restringiram os esforços dos teólogos do Livro de Jó e que a mente moderna rejeitou enfaticamente" (Bauman, 2008). Desse modo, a humanidade entrava num estado de vácuo existencial e de desesperança, uma vez que nem a religião nem a ciência conseguiram dar-lhe relativa segurança para viver. A tecnologia que lhe prometia um futuro seguro e confortável acabara de criar armas de destruição em massa, como a bomba atômica e as câmaras de gás.

Além da esfera histórica de desilusão, na área das ciências e humanidades, se fortalecia cada vez mais a aderência às ideias de Charles Darwin e sua teoria da evolução das espécies. Embora Lewis não se opusesse à possibilidade de uma evolução biológica, o que pensava ser até mesmo coerente com a narrativa bíblica (Vanhoozer, 2015), a preocupação do escritor voltava-se às aplicações sociais da teoria darwiniana que estavam sendo desenvolvidas em sua época. Uma vez que o naturalista inglês advogava a seleção natural como *modus operandi* de dominação exercida pela espécie biológica da qual advém o ser humano, os promotores do darwinismo social alegavam que o mesmo princípio deveria ser aplicado à sociedade. Como Darwin afirmou: "dei o nome de seleção natural ou de persistência do mais apto à conservação das diferenças e das variações individuais favoráveis e à eliminação das variações nocivas" (Darwin, 2005, p. 94).

Na visão de Stephen Jay Gould, a teoria da evolução reformulou o cenário científico, atingindo quase todos os seus ramos, o que a levou a ser reapropriada para a sociobiologia, onde foi deturpada de forma generalizada com a alcunha do conceito de darwinismo social (Gould, 2014, p. 124). Ademais, o paleontólogo e biólogo afirma: "A sociobiologia humana é uma teoria da origem e da conservação dos comportamentos adaptativos por seleção natural; esses comportamentos devem ter, portanto, uma base genética porque a seleção natural não pode funcionar se não existe variação genética" (Gould, 2014, p. 367). Logo, pode-se observar que a ideia por trás da seleção natural de seres humanos era o progresso da humanidade, assim como preconizava a teoria de Darwin. No entanto, como explica Gould (2014), mecanismos falsos de quantificação foram elaborados, como craniometria, o que resultou no fortalecimento de preconceitos e na desestruturação social.

Quando teorias dessa categoria são descontextualizadas e aplicadas à organização social, diversos problemas graves surgem. Por exemplo, um princípio análogo à seleção natural,

a prosperidade da raça humana, estava sendo utilizado por Adolf Hitler em sua dominação da Europa e extermínio dos judeus.

Através desses pressupostos, Hitler afirmou em seu livro *Minha luta* (1925) que para dar continuidade ao processo evolutivo, os seres humanos mais capazes deveriam aniquilar os inferiores, além de evitar a miscigenação. De acordo com o ditador alemão: "Inúmeras provas disso nos fornece a experiência histórica. Com assombrosa clareza, ela demonstra que, em toda mistura de sangue entre o ariano e povos inferiores, o resultado foi sempre a extinção do elemento civilizador" (Hitler, 1925). Nesse viés, ele poderia argumentar que possuía embasamento científico para estabelecer seu domínio de terror nos escritos de Darwin. Cabe ressaltar que o intuito dessa explicação não é vincular as ideias de Darwin ao genocídio de Hitler de alguma maneira, mas exemplificar como as ideias do naturalista foram reinterpretadas e redirecionadas para fins catastróficos.

Outro prisma importante a ser considerado no entendimento do contexto histórico em que C. S. Lewis escrevia está no campo da filosofia. No que tange às perspectivas sobre a moral, destacaremos dois filósofos que foram grandes influenciadores do século XX nesse tema: Immanuel Kant, que via a moral humana como derivada da razão intrínseca/a priori, e Friedrich Nietzsche, que desestabilizava as bases para o estabelecimento de preceitos morais.

De acordo com Geisler, Kant "combinou um ceticismo absoluto acerca do conhecimento metafísico com um otimismo de que existe o conhecimento universal e necessário (a priori) acerca das condições da experiência possível" (Geisler, 2016, p. 83). Desse modo, o filósofo alemão encontrava conforto em não afirmar possuir certezas a respeito do transcendental. Embora estivesse inserido em uma tradição filosófica e teológica na qual os argumentos sobre a existência de Deus eram reconhecidos, como o ontológico[53], o cosmológico[54] e o teleológico[55]/físico-teológico, o filósofo defendia que não é possível conhecer ou demonstrar a existência de um criador. Mesmo assim, admitia a vigência de valores morais universais, o que, dentro da razão prática, postularia um criador.

---

[53] "Argumento que parte da ideia de Deus para a realidade de Deus. Foi formulado claramente pela primeira vez por Santo Anselmo em seu *Proslogion* (1077-78); uma versão posterior famosa foi apresentada por René Descartes. Anselmo partiu do conceito de Deus como aquilo além do qual nada maior pode ser concebido" (Britannica, 2026a).

[54] "Forma de argumento usada na teologia natural para provar a existência de Deus. Tomás de Aquino, em sua Suma Teológica, apresentou duas versões do argumento cosmológico. [...] O argumento da primeira causa parte do fato de que há mudança no mundo, e uma mudança é sempre o efeito de alguma causa ou causas" (Britannica, 2026b)

[55] "Argumento para a existência de Deus. Segundo uma versão, o universo como um todo é como uma máquina; máquinas têm projetistas inteligentes; efeitos semelhantes têm causas semelhantes; portanto, o universo como um todo tem um projetista inteligente, que é Deus" (Britannica, 2026c).

Com base nisso, Kant justifica a existência dos valores morais humanos da seguinte maneira, em seu livro *Crítica da razão prática*:

> As ideias de Deus e da imortalidade não constituem, porém, condições da lei moral, mas somente condições do objeto necessário de uma vontade determinada por essa lei, isto é, pelo uso meramente prático da nossa razão pura; do mesmo modo, com essas ideias, podemos afirmar que não conhecemos nem penetramos, não direi tão somente a realidade, mas nem mesmo a possibilidade. Mas, contudo, são elas as condições da aplicação da vontade, moralmente determinada, a seu objeto, que lhe é facultado a priori (o supremo bem) (Kant, 2004, p. 21).

O filósofo esclarece a ausência de necessidade de uma ideia do divino para que leis morais objetivas existam, colocando a razão da existência delas na razão pura do ser humano. Ao utilizar sua razão para fins práticos, o ser humano deveria chegar ao estabelecimento de imperativos para a organização social, sendo esses necessários à vida e à organização social.

Ao conceituar seu entendimento desses imperativos, Kant estabelece dois tipos: o hipotético e o categórico. A fundamentação moral estaria assegurada pelo segundo conceito. Segundo ele, "o imperativo categórico seria aquele que representa uma ação como necessária por si mesma, sem relação com nenhum outro escopo, como objetivamente necessária" (Kant, 1964, p. 18). Logo, quando o exercício de determinada ação for logicamente necessário para o homem e para a sociedade, tratar-se-á de um imperativo categórico e racional, que não precisa de justificativa exterior. Por exemplo, uma vez que não matar constitui algo que preserva a vida e a estabilidade social, essa ordem seria logicamente correta.

Essas ordens essenciais são a base do conhecimento moral humano, segundo Kant. Ele detalha ainda mais o conceito, afirmando que

> Há um imperativo que, sem assentar como condição fundamental a obtenção de um escopo, ordena imediatamente este procedimento. Tal imperativo é CATEGÓRICO. Diz respeito, não à matéria da ação, nem às consequências que dela possam redundar, mas à forma e ao princípio donde ela resulta; donde o que no ato há de essencialmente bom consiste na intenção, sejam quais forem as consequências. A este imperativo pode dar-se o nome de IMPERATIVO DA MORALIDADE (Kant, 1964, p. 19).

Desse modo, o imperativo categórico não visa ao prazer ou à obtenção de algum ganho pessoal ao fazer ou evitar determinadas ações. Trata-se de um caminho natural e necessário para a organização social, mantendo e cultivando práticas lógicas que evitam a autodestruição ou desorganização. Essa visão se contrapõe à percepção de Lewis sobre a moral, pois o escritor a via como um aspecto humano que apontava inevitavelmente para o divino, como demonstrou em *Além do planeta silencioso*, não como algo autônomo do ser humano, mas algo absoluto,

exterior, transcendente e imutável. Sua controvérsia indireta à visão de Kant, no entanto, é menos incisiva que sua divergência com Nietzsche. Ademais, a oposição a uma percepção natural de moralidade será demonstrada na narrativa de Lewis mediante a necessidade de um juízo superior para julgar as ações humanas (papel do Oyarsa primariamente, e de Maleldil soberanamente, como se verá no capítulo 3).

Outro intelectual notável por suas considerações sobre a moralidade humana é o filósofo Friedrich Nietzsche. Ele apregoa uma moral que vai na direção oposta dos preceitos teístas e cristãos, uma vez que essas cosmovisões estão ultrapassadas, na sua percepção. Para Nietzsche, uma vez que grande parte da sociedade renunciou à fé cristã, essas pessoas deveriam igualmente rejeitar a moralidade defendida por essa visão de mundo. Por isso, ele afirma, tendo os ingleses como alvo:

> Se se renuncia à fé cristã, despoja-se alguém [a Inglaterra] ao mesmo tempo do direito à moral cristã. [...] O cristianismo é um sistema, um conjunto de ideias e de opiniões acerca das coisas. Se se extrai dele uma parte essencial, a crença em Deus, destrói-se tudo, e não nos fica nada necessário entre os dedos. O cristianismo supõe que o homem não sabe nem pode saber por si o que é bom e o que é mau: crê que só Deus o sabe. A moral cristã é um mandamento, sua origem é transcendente, está fora de toda crítica, de todo direito à crítica (Nietzsche, 2001, p. 57).

Entendendo bem a natureza da moralidade cristã, a crença em Deus, na queda do homem e na restauração, o filósofo niilista deixa claro que esses pressupostos só deveriam ser levados em conta por seus adeptos. Uma vez que a sociedade inglesa, como afirma, renunciou à crença geral na existência de Deus, deveria abdicar também dos pressupostos que essa crença estabelece, a saber, um conceito sólido e imutável de moral, oriundo de uma revelação superior e baseada na Bíblia.

Além de caracterizar como um erro todas as filosofias que procuram suprimir os instintos, Nietzsche considera a moral cristã como antinatural, uma vez que busca ensinar o homem a evitar ter comportamentos que lhe são comuns. Ele explica o conceito da seguinte maneira:

> A moral antinatural, isto é, toda moral ensinada, venerada e predicada até agora, se dirige, ao contrário, contra os instintos vitais e é uma condenação já secreta, já ruidosa e descarada desses instintos. Quando se diz: "Deus vê dentro dos corações", se diz não às aspirações internas e superiores da vida e se considera Deus como inimigo da vida. O santo que agrada a Deus é o castrado ideal. A vida finda ali onde inicia o reino de Deus (Nietzsche, 2001, p. 31).

Estabelecida desse modo, o filósofo descreve sua crítica contra a moral cristã por sua natureza contraintuitiva. Por isso, ele se opõe às premissas cristãs sobre um ser superior, legislador e benevolente, pois ao dar crédito a essa ideia, o ser humano seria visto como injusto e seus instintos como pecaminosos, como descrito na Bíblia. Então, Nietzsche conclui, desse modo, que a maneira cristã de ver o mundo é incompatível com a vida e a felicidade do homem. A figura divina então age como um juiz implacável que não apenas julga ações, mas sonda o íntimo para analisar as intenções humanas, não restando escapatória para seu juízo.

Ademais, Nietzsche estabelece que o cristianismo e aqueles que buscam falar sobre a moral pervertem não apenas a moralidade humana, mas a própria razão. Ele afirma que "toda proposição formulada pela religião ou pela moral encerra esse erro; sacerdotes e legisladores da moral são os promotores dessa perversão da razão" (Nietzsche, 2001, p. 34). Esse pensamento é naturalmente condizente com a visão do filósofo sobre a humanidade, ao enxergar que ela é apenas o que se vê, não há como exigir do humano algo que não lhe seja natural, como fazem as visões criticadas. Uma vez que buscam ensinar o homem a rejeitar seus instintos, Nietzsche conclui que não há racionalidade em tal prática ou ideologia e a condena enfaticamente.

Em direção a postular outro conceito de moral, Nietzsche procura desconstruir não somente o modelo cristão, mas também o socrático, entendendo que ambos apregoam uma procura pelo autocontrole juntamente à valorização da vida superior. Para ele, no entanto, o valor maior está ligado aos instintos humanos, como afirma:

> O caso de Sócrates representa um erro; toda a moral de aperfeiçoamento, inclusive a moral cristã, foi um erro. Buscar a luz mais viva, a razão a todo preço, a Vida clara, fria, prudente, consciente, despojada de instintos e em conflito com eles, foi somente uma enfermidade, uma nova enfermidade, e de maneira alguma um retorno à virtude, à saúde, à felicidade. Ver-se obrigado a combater os instintos é a fórmula da decadência, enquanto na vida ascendente, felicidade e instinto são idênticos (Nietzsche, 2001, p. 19).

Portanto, o valor da vida não estaria na supressão do prazer/instintos em busca de um bem-estar comum. Uma percepção que defende essa ideia estaria equivocada na visão de Nietzsche, pois se distanciaria da virtude suprema ao postular mais uma disfunção, a supressão dos instintos. O combate ao que é realmente humano, a saber, os instintos, não poderia redundar numa solução saudável para a raça. Por isso, Nietzsche propõe que a felicidade se encontre na valorização deles.

Seguindo a aplicação de seu conceito de moralidade à sociedade, Nietzsche afirma que o médico que não estivesse preso às amarras de uma moral ultrapassada e antirracional seria

um agente que poderia garantir a morte a seus pacientes, uma vez que a vida não lhes fosse mais útil. Ele afirma:

> O doente é um parasita da sociedade. [...] Quando se chega a certo estado, não é conveniente viver mais tempo. É necessário criar uma nova responsabilidade, a do médico, para todos os casos em que o interesse mais elevado da vida, da vida ascendente, exige que se atropele e corte sem compaixão a vida degenerada, em nome do direito de viver (Nietzsche, 2001, p. 76, 77).

A proposição de Nietzsche para a sociedade se assemelha à perspectiva hedonista, que procura viver somente para o prazer. Para ele, uma vez que uma pessoa doente não tem mais utilidade para a sociedade, caberia aos médicos a responsabilidade de concluir o ciclo de vida dessas pessoas em vez de buscar prolongar um curto período de sobrevivência em que se perde cada vez mais a dignidade.

Essas questões foram bastante emergentes nos séculos XIX e XX, nos quais o assunto da moral e dos direitos humanos foi tratado sob uma filosofia social chamada de darwinismo social/moral. Os adeptos dessa teoria estudavam a obra de Charles Darwin buscando encontrar embasamento para estabelecer uma filosofia política de controle de massas.

2.2.1 O DARWINISMO SOCIAL

Charles Robert Darwin foi um biólogo naturalista britânico que ganhou renome mundial a partir da publicação de seu livro *A origem das espécies* (1859). Nele, Darwin postula que o ser humano é o resultado de uma seleção natural que vem sendo praticada há eras na Terra. Através dessa ideia, o escritor retirava substancialmente a necessidade da criação divina para a existência e organização da sociedade humana. O eco que essa publicação gerou no mundo científico não foi pequeno e inúmeros estudos se seguiram comprovando e aprofundando as ideias, doravante chamadas darwinianas/darwinistas.

No entanto, ao retirar completamente a interação divina da formação da sociedade, Darwin não fez mais que ecoar um clamor antigo, primeiramente lançado pelas ideias de Epicuro, que buscava elaborar uma cosmovisão sem um deus, em contraposição evidente ao sincretismo grego da época do filósofo. De acordo com o estudioso Benjamin Wiker, em seu livro *Darwinismo moral* (2011):

> De acordo com Epicuro, há na verdade duas causas relacionadas de desassossego, a segunda resultante da primeira. A primeira é a crença de que coisas no céu [...] são elas mesmas deuses ou consequências das tentativas por parte dos deuses de comunicar seu prazer ou desprazer aos seres humanos. Essa suspeita de que coisas no céu são divinas (ou são

> meios de comunicação divina) é, para Epicuro, a causa de todas as ansiedades e apreensões associadas à religião (Wiker, 2011, p. 41).

Colocada nestes termos, a religião, organizada ou não, seria uma causa constante de inquietação ao homem, pois ele estaria sendo assombrado com os supostos sinais emitidos pela natureza, inquietando-se para descobrir se se trata de uma aprovação ou repreensão severa por parte da divindade. Além desse aspecto holisticamente religioso, Epicuro cita outro motivo para o desconforto humano. Sendo mais específico dessa vez, de acordo com Wiker, a segunda causa

> De desassossego é a crença na vida após a morte. Mesmo se julgarmos poder espaçar da ira dos deuses nesta vida, ainda temeremos seu domínio sobre nós na vida após a morte. Em vez de passar a vida em um estado de contentamento, nós a desperdiçamos, correndo de um lado para o outro na tentativa de aplacar os deuses com sacrifícios e orações (Wiker, 2011, p. 41).

Além de questionar a função da atividade religiosa para o bem-estar do ser humano, Epicuro coloca em xeque a crença na vida após a morte, pois ela manteria o homem em eterno estado de suspense, pois ainda que conseguisse "escapar" da ira da divindade nessa vida, estaria sujeito a ela na próxima. Essa seria a segunda causa do desperdício da vida na terra, pois além de tentar fazer a divindade contente, haveria uma busca por escapar de futuras consequências eternas.

Em suas reflexões sobre esse sistema, Epicuro foi o primeiro filósofo a propor o seguinte raciocínio: se nada advém do nada, deve haver algo para outra coisa existir. Como não admitia a existência de deuses, ele chegou à conclusão de que a natureza é que deve ser eterna. "Epicuro concluiu, deve haver alguma coisa que nunca nasce e nunca morre. Portanto, o universo deve ser eterno" (Wiker, 2011, p. 44). Essa conclusão é a mesma defendida por pensadores que tardiamente receberam a alcunha de darwinistas, como Carl Sagan, entre outros.

Os riscos e consequências de se chegar a uma perspectiva antiteológica da ciência não foram tão bem compreendidos até a Idade Moderna, pois até então o regime teocêntrico e monarquista imperava no Ocidente durante a Idade Média. Entretanto, quando Darwin publicou *A origem das espécies*, segundo Richard Weikart (2021), "muitos contemporâneos consideraram as implicações morais de Darwin inquietantes [...]. Boa parte da resistência ao darwinismo se deveu à percepção de uma ameaça à ordem moral" (Weikart, 2021, p. 11). Ao retirar Deus da questão, o homem fica sozinho para ser o guia e luz da moral terrestre. Essa perspectiva, quando defendida substancialmente pelo cientista inglês, gerou perplexidade a respeito das consequências que acarretaria à visão sobre a ética.

Uma das pessoas que demonstrou essa preocupação moral a respeito da teoria agora defendida por Darwin foi Adam Segdwick, antigo mentor do naturalista, em carta enviada a ele:

> Há uma parte moral ou metafísica da natureza assim como uma física. Um homem que nega isso está mergulhado no lamaçal da loucura. A coroa e a glória da ciência orgânica está em fazer, através de uma causa final, uma ligação entre o material e o moral. [...] Você ignorou esta ligação. Se não me enganei, você fez o seu melhor em um ou dois casos promissores para quebrá-la. Se fosse possível (o que graças a Deus não é) quebrá-la, a humanidade em minha mente sofreria um dano que poderia brutalizá-la – e afundar a raça humana em um grau de degradação mais baixo do que qualquer outro em que caiu desde que os registros escritos registram sua história. [...] Passagens no seu livro, [...] chocaram grandemente meu gosto moral (Segdwick, 1859)[56].

Essa crítica buscava alertar Darwin de que suas conclusões com relação ao mundo natural tinham premissas que atingiam a filosofia humana. Não se podia pressupor a seleção natural das espécies sem impor uma visão sobre a moral humana no conjunto. Segdwick alega que uma visão naturalista sobre a ética poderia embrutecer o ser humano a um ponto jamais visto em sua história, pois ele não teria mais valores morais objetivos a que se ater.

De acordo com Weikart, o ex-secretário de Estado dos Estados Unidos, William Jennings Bryan, promoveu uma campanha contra o darwinismo após a Primeira Guerra, mediante sua "preocupação com as implicações morais do darwinismo [...]. Horrorizado com o massacre sem sentido de nações supostamente civilizadas, concordou com Segdwick em que o darwinismo exerceria sobre as pessoas um efeito embrutecedor e degradante" (Weikart, 2021, p. 12). Assim como Bryan, muitos outros pensadores estavam demonstrando preocupação com o efeito potencialmente devastador da teoria derivada das ideias de Darwin, pois na ausência de uma fonte moral absoluta, os homens ficariam à sua mercê para legislar.

Um eco dessa visão naturalista é a proposta feita por Robby Kossmann (1880), sobre como o darwinismo deveria agir em concordância com o Estado, quando afirma que essa cosmovisão deveria ser ativa na concepção do valor da vida do ser humano, pois a ideia sentimental atribuída a esse valor atrapalha o progresso da humanidade. Segundo Kossmann, caberia ao Estado o progresso da sociedade através da destruição de indivíduos que se

[56] "There is a moral or metaphysical part of nature as well as a physical A man who denies this is deep in the mire of folly Tis the crown & glory of organic science that it does thro' final cause, link material to moral; […] You have ignored this link; &, if I do not mistake your meaning, you have done your best in one or two pregnant cases to break it. Were it possible (which thank God it is not) to break it, humanity in my mind, would suffer a damage that might brutalize it—& sink the human race into a lower grade of degradation than any into which it has fallen since its written records tell us of its history. […] Passages in your book, like that to which I have alluded (& there are others almost as bad), greatly shocked my moral taste".

apresentassem como menos dotados, para que os mais capacitados ganhassem espaço tanto para sua expansão quanto para sua descendência (Kossmann, 1880, p. 420, 421).

Essa seria uma definição objetiva da aplicação social da seleção natural que Darwin aplicou da natureza animal ao homem: o mais capaz sobrevive destruindo o menos capaz. Weikart ainda afirma que "muitos biólogos e teóricos sociais darwinianos explicaram que a extinção racial era inevitável e até mesmo benéfica, porque levaria ao progresso evolucionário da espécie como um todo" (Weikart, 2021, p. 22).

Na cronologia da I à II Guerra Mundial, essas premissas embasaram uma ideologia conhecida e representada por um odiado líder, como afirma Weikart: "entre esse darwinismo social abrangente e uma versão racista da eugenia estava um político alemão de ascendência austríaca, cujo nome – Hitler – imediatamente conjura imagens de terror e morte" (Weikart, 2021, p. 13). Não era antinatural, então, que ideias como o Holocausto surgissem em um mundo que tinha uma cosmovisão como a darwinista, pois o embasamento filosófico era semelhante, embora Darwin nunca tenha sugerido algo do gênero.

Infelizmente, dentro do curso da História, Weikart demonstra que diversas das ideias que levaram ao nazismo foram retiradas de acadêmicos respeitáveis que estavam envolvidos diretamente e indiretamente com aplicações sociais das concepções darwinistas. Através dessa visão, a seleção natural por meio de um massacre poderia ser vista como apenas mais uma etapa da evolução humana, pois não haveria como duvidar de que "a natureza triunfa sobre a ética sempre, com a ciência nos ensinando a resignar-se ao fato de que não existem direitos humanos universais, nem mesmo o direito à vida" (Weikart, 2021, p. 23). Embora pareçam ideais nefastos, são logicamente plausíveis dentro da ética darwinista social.

Ainda que Charles Darwin tenha tentado se explicar em *A descendência do homem* (1871) sobre os pressupostos morais de sua teoria, ele acabou propondo que "os instintos sociais e a seleção gregária do homem haviam rapidamente conduzido – sem necessidade duma intervenção sobrenatural – à Regra de Ouro" (Weikart, 2021, p. 42). Ainda que ele tente explicar que a ideia de não fazer com os outros aquilo que não queremos que eles nos façam seja um fruto da seleção natural, e, portanto, não tendo intervenção sobrenatural, sendo advinda da mente humana, não haveria uma forma absoluta de afirmar essa regra como soberana ou melhor que as outras. Nessa maneira de ver, os comportamentos humanos que são transformados em regras por alguns grupos são somente interpretações pessoais de como a vida deveria ser, às quais não se pode atribuir valor, pois são frutos da biologia humana. Dessa maneira, não importa qual seja o comportamento dominante, existe o risco de ele ser suplantado a qualquer momento por um instinto mais forte sentido pelos mais capazes da raça. Outra

conclusão direta é que "direitos humanos são, assim, historicamente maleáveis, não fixos e eternos" (Weikart, 2021, p. 49). Portanto, uma ética maleável, sem direitos inalienáveis nem valores morais absolutos, é a conclusão inevitável sob a ótica do darwinismo moral.

Essas questões apresentadas no texto até aqui, tanto sociais quanto filosóficas, foram alvo de extrema preocupação e estudo por parte de C. S. Lewis. Ao longo de sua obra, o autor procurou responder a cada uma delas de diferentes maneiras, buscando apresentar um ponto de vista tanto racional quanto cristão para elas. Em seu clássico de não ficção, *Cristianismo puro e simples*, ele apresenta uma abordagem apologética para diversos questionamentos levantados pelas pessoas durante a II Guerra Mundial. Já em *Milagres*, ele se lança à discussão a partir da filosofia sobre como a crença em Deus e a crença numa moral absoluta são razoáveis. Entretanto, é em *A abolição do homem* que Lewis introduz seu argumento mais bem elaborado sobre a moralidade humana e a sombra do darwinismo social. Esses livros serão analisados no decorrer do texto para entendermos a visão do autor sobre esses assuntos e também para nos servirem de subsídio para podermos compreender melhor como eles foram representados em *Além do planeta silencioso*.

Cabe destacar que os dois tipos de discursos, ficção e não ficção, foram usados por Lewis para abordar suas preocupações com a ética e o avanço científico. McGrath afirma que: "Lewis parece ter percebido que o debate era apenas uma das muitas maneiras de tratar das ansiedades culturais acerca da fé cristã, ou de desafiar suas alternativas. A partir de mais ou menos 1937, Lewis parece ter percebido que a imaginação é o porteiro da alma humana" (McGrath, 2013, p. 248). É relevante destacar que a partir da publicação de *Milagres*, Lewis não mais se dedica à apologética com linguagem filosófica, mas a aborda em outra modalidade, através d'*As crônicas de Nárnia*, como já tinha feito anteriormente na Trilogia Cósmica.

Cabe ressaltar que essa janela hermenêutica foi percebida por Lewis desde antes de sua conversão, quando lia as histórias de George MacDonald. No entanto, ele ainda não se via capaz de aventurar-se na produção de narrativas significativas como a de seu mestre.

Muito tempo antes de ler MacDonald e experienciar a transformação da mente através da leitura de *Phantastes*, Lewis já conhecia narrativas do gênero imaginativo e especulativo:

> Na infância, Lewis leu voraz e extensamente, saqueando as abarrotadas estantes da biblioteca de Little Lea para passar o tempo. E assim ele entrou em contato com autores como Júlio Verne (1828-1905) e H. G. Wells (1866-1946), cujos romances falavam de viagens no espaço e no tempo e exploravam como a ciência estava mudando nosso entendimento do mundo (McGrath, 2013, p. 248, 249).

H. G. Wells é o algoz escolhido por C. S. Lewis ao escrever o primeiro volume de sua Trilogia Cósmica, *Além do planeta silencioso*; nas primeiras páginas já há uma nota citando o autor de FC tanto como influência positiva quanto negativa. Lewis, já na fase adulta, percebeu que narrativas como as de Wells procuraram estabelecer uma visão de mundo chamada de cientificismo. Assim, é essencial compreender esse conceito na visão do autor para entender as suas preocupações em relação a esse assunto.

Em fins da década de 1920 e começo dos anos 1930, o mundo cultural europeu mudou bastante, e a visão de mundo chamada de cientificismo começou a predominar em alguns círculos de intelectuais. Para explicar o conceito, McGrath propõe que "o surgimento do que poderíamos chamar de 'cientificismo' como uma visão de mundo. Nessa época, essa visão era defendida abertamente nos escritos de J. B. S. Haldane (1892-1964), [...] para a defesa dos méritos da ciência como uma cura para todos os males da humanidade" (McGrath, 2013, p. 249). Assim, essa perspectiva evocava a ciência como um tipo de narrativa redentora, que poderia salvar o mundo. Portanto, toda a fé e esperança para uma vida melhor eram depositadas no progresso científico. Por conseguinte, tudo o que se opusesse a ele deveria ser destruído para que a humanidade pudesse prosperar.

Assim, de forma análoga ao ambiente líquido-moderno descrito por Bauman, o cientificismo se configurava como motivo de grande preocupação para Lewis. No entanto, cabe destacar que essa cosmovisão não é sinônimo de ciência, pois, como ressaltam alguns estudiosos (McGrath, 2013; Vanhoozer, 2015), o autor de *As crônicas de Nárnia* possuía grande apreço pelos estudos e inovações científicas, chegando a ter em estima alguns aspectos da teoria da evolução, nos quais não via oposição ao seu cristianismo. Assim, suas preocupações aqui destacadas voltavam-se ao desequilíbrio que enxergava entre ciência e ética, pois os avanços numa área poderiam retirar o valor da outra.

A preocupação e a combatividade empregadas por Lewis contra o cientificismo não se davam por um negacionismo científico ou discurso anticiência, ou sequer por sua perspectiva religiosa. Pelo contrário, ele estava preocupado com a ideia do ser humano avançar demasiadamente na área científica de modo a não amadurecer eticamente para saber lidar com as inovações. Esse desnível poderia ocasionar uma drástica desvalorização da vida humana, a qual poderia ocasionar até mesmo pessoas como cobaias para o sucesso de alguma pesquisa.

Sua revolta com o cientificismo aumentou ainda mais quando Lewis percebeu que as narrativas de ficção científica que faziam sucesso em sua época tratavam dessa visão como redentora. Tendo em vista o poder que o autor sabia que as narrativas têm de comunicar ideias às mentes humanas, a defesa implícita que ele enxergou nos textos, principalmente de H. G.

Wells “que usavam narrativas ficcionais para argumentar que a ciência atua como profetiza e também como salvadora da humanidade, dizendo-nos o que é verdadeiro e o que nos salva da difícil condição humana” (McGrath, 2013, p. 249, 250).

Por conseguinte, pode-se observar que Lewis opõe-se diretamente a Wells na introdução de *Além do planeta silencioso* devido à sua preocupação com o cientificismo que via ser comunicado através de suas histórias. O autor de *Guerra dos Mundos* estava transmitindo ideias “amorais” na ótica de Lewis. Assim, o choque gerado pela percepção dessa veiculação de ideias levou o amigo de Tolkien a contra-argumentar usando as mesmas armas. Para tanto, na trilogia cósmica, ele elaborou uma nova mitologia para tratar de ideias planetárias, de modo que pudesse, com engenho e arte, apresentar uma narrativa com suas pressuposições que pudesse mostrar que o gênero de ficção científica não era um terreno tomado pelo cientificismo.

Além de caracterizar os seres extraterrestres como destruidores insanos, como em *Guerra dos mundos*, ou seres a serem explorados, em *First men in moon*, H. G. Wells enfatizava em suas narrativas as boas novas da ciência como o caminho da salvação para a humanidade. A partir da discordância, Lewis viu não apenas uma preocupação, mas também uma oportunidade, pois ele estava ciente do poder que a literatura, especialmente de ficção científica, possui para desenvolver e expandir a mente humana ao criar suposições

Desse modo, ele concebe o que viria a ser a Trilogia Cósmica, tanto como uma resposta aos anseios de seu tempo quanto um libelo ao crescente cientificismo. Além disso, a ficção científica foi enxergada por Lewis como um texto com grande potencial formador, como explica McGrath: “escrever o tipo certo de ficção científica era assim um processo de expansão da alma, algo que poderia potencialmente comparar-se com a melhor poesia do passado” (McGrath, 2013, p. 249).

No leque de ideias que recebiam apoio da visão cientificista de mundo encontrava-se em grande apreço o darwinismo social. Lewis, por sua vez, tinha especial desconforto com essa noção, pois ela era uma das grandes adversárias da ética e do respeito pela vida humana.

É notável que a ética e o respeito pelo indivíduo estavam em desconsideração nessa perspectiva. A despeito disso, ela era defendida à guisa de descobertas científicas potenciais. O darwinismo social trazia consigo a eugenia, que, de acordo com a *Enciclopédia Britannica* online, pode ser entendida como uma teoria que estabelece a “seleção de características hereditárias desejadas, a fim de melhorar as gerações futuras, normalmente em referência aos

humanos" (Britannica, 2023)[57]. Essa ótica é atualmente atribuída aos nazistas com sua política ariana. No entanto, a ideia gozava de certo prestígio social no século XX, tendo entre seus mais notáveis defensores o filósofo Bertrand Russell, que, em *O casamento e a moral*, defende em certos graus a esterilização de pessoas que possuam desordens mentais, assim diagnosticadas por especialistas (Russell, 1929, p. 259).

Portanto, os receios de Lewis não eram sem motivação, pois ele temeu pelo desprezo à ética que essas políticas poderiam gerar e lutou com papel e tinta contra elas, mesmo antes de Auschwitz. Atuando como profeta desacreditado, Lewis fazia sua voz ecoar com poucas outras, enquanto no mundo houve "três conferências mundiais de eugenia (Londres, 1912; Nova Iorque, 1921; e Nova Iorque, 1932) que argumentaram em defesa da 'seleção de natalidade' (contrapondo-se ao 'controle de natalidade') e da eliminação genética dos que eram considerados insuficientemente bons" (McGrath, 2013, p. 251). Como se pode notar, as ideias foram totalmente desacreditadas após a II Guerra e o fenômeno do nazismo.

McGrath reconhece o desiludido papel profético de Lewis, que buscava sustentar que essas políticas não deveriam ser à prova de questionamentos. Mesmo podendo ser alvo de crítica como opositor do progresso científico, C. S. Lewis sempre se manteve firme nas críticas ao cientificismo. Sua motivação para isso era devida à sua ética embasada em princípios cristãos de estilo de vida em sociedade, além de levar em conta os animais, pois o autor era um ferrenho questionador da vivissecção, processo pelo qual um animal é dissecado ainda com vida.

Desse modo, pode-se notar que a percepção religiosa de Lewis não somente contribuiu para se opor de forma devida aos excessos da ciência, mas o auxiliou a equilibrar-se em relação à ética, fundamentando-se numa norma absoluta da crença. Por suas percepções sobre todo esse cenário, ele buscou atuar em sua obra não só como ficcionista, mas também como filósofo e teólogo.

2.3 O filósofo e teólogo

As controvérsias sobre em que áreas Lewis era realmente especialista não são simples de dirimir. Enquanto estava na academia, ele fora um aluno de destaque, tendo recebido três certificados de distinção nos estudos (MacSwain, 2015, p. 6), aprofundando-se em estudos voltados às letras clássicas, tendo contato também com a filosofia metafísica de Hegel, que

[57] "The selection of desired heritable characteristics in order to improve future generations, typically in reference to humans".

predominava em Oxford. No entanto, nunca recebeu educação formal na área de teologia (MacSwain, 2015, p. 7).

Ao mesmo tempo em que possuía esse currículo, tendo publicado *Alegorias do amor: um estudo da tradição medieval* (1936), iniciou sua carreira no magistério superior lecionando disciplinas voltadas à filosofia, além de ter sido classificado pelo periódico americano *Christianity Today* como um dos dez teólogos mais influentes do século XX, na matéria: *The ten most influential Christians of the twentieth century* (2000)[58]. Essa pluralidade que faz dele um polímata, de certo modo, amplia as áreas de conhecimento a serem pesquisadas para que seja possível compreender a natureza de sua obra.

Como cristão e teólogo declarado de um cristianismo simples (visão que buscava não defender crenças de uma denominação religiosa específica, mas dar suporte às principais doutrinas da fé comum) com um estilo ensaístico de escrita, Lewis escreveu centenas de páginas tratando diretamente da relação entre Deus e as grandes questões da vida, como o mal, o sofrimento, e outros pontos apologéticos. Ele conquistou o público de sua época pela ausência de um vocabulário rebuscado, como era característico dos famosos teólogos de seu tempo. É importante ressaltar que algumas percepções sobre a Bíblia e outros temas teológicos nutridos pelo autor podem ser vistas por alguns como pouco ortodoxas.

A ligação que um ficcionista tem com áreas do conhecimento é bastante evidente a partir de uma análise de sua obra. Lewis sempre tratou em suas histórias de conceitos voltados à filosofia e à teologia cristã, assuntos mais trabalhados em suas obras de não ficção. No entanto, cabe ressaltar que o fato de ele trabalhar no campo da ficção não traz ônus para suas percepções. Por isso, Lewis não deve ser visto como um teólogo raso. Para ele, a balança era inversa, como explica Alister McGrath, pois

> o "imaginativo" é algo produzido pela mente humana em sua tentativa de responder a algo maior do que ela mesma, lutando para descobrir imagens adequadas da realidade. Quanto mais imaginativa for uma mitologia, tanto maior será sua capacidade de "nos comunicar mais realidade" (McGrath, 2013, p. 179).

Ao trazer assuntos de densidade teórica para a ficção, Lewis buscava torná-los mais compreensíveis a seus leitores. Ao injetar imaginação nos conceitos, ele buscava diminuir a complexidade. McGrath ressalta que "os contos infantis lhe proporcionavam uma maneira maravilhosa de explorar questões filosóficas e teológicas" (McGrath, 2013, p. 180). Embora

[58] Disponível em: https://www.christianitytoday.com/history/issues/issue-65/16.44.html. Acesso em: 31 de jan. 2023.

seja um gênero tipicamente voltado para o público infantil, Lewis não encontrava problemas em ler contos de fadas nem em escrever nesse gênero para pessoas de todas as idades.

Lewis possuía uma vívida percepção da capacidade das histórias de transmitir conceitos e filosofias para seus leitores. Por isso, ele lançou mão da literatura para propagar conhecimento a respeito de assuntos que tinha como relevantes. Para ele, a literatura era plenamente extrarreferencial: "Um poeta não é um homem que pede para olhar para ele; é um homem que me diz: 'Olhe para aquilo' e aponta" (Lewis, 1939, p. 11). Portanto, podemos observar que a diferença entre os livros de ficção e não ficção de Lewis é apenas o formato e o estilo, pois, em ambos, densos conceitos são trabalhados.

Sobre os livros de não ficção, mais voltados à instrução ou à apologética cristã, McGrath comenta que a substancial produção literária de Lewis se inicia com *O problema do sofrimento* (1940). Nele, o autor se deu ao trabalho de identificar o porquê de algumas pessoas não acreditarem no cristianismo e lidar com esses questionamentos, ao mesmo tempo em que demonstra o potencial que a fé tem para lidar com as grandes questões da vida. Ao abordar uma das grandes questões da vida: "por que há sofrimento?", Lewis trouxe relevantes contribuições para o pensamento cristão e filosófico.

A linguagem simples utilizada por Lewis nesse livro lhe proporcionou a grande oportunidade de fazer palestras radiofônicas pela British Broadcasting Corporation (BBC). McGrath descreve da seguinte maneira o ocorrido:

> Welch descobriu por acaso um livro escrito por um professor de Oxford — e o tranquilizou saber que se tratava de um leigo. Ele gostou do que leu. O livro era *O problema do sofrimento*. Lewis não poderia fazer ideia disso, mas o "cristianismo puro e simples" que ele defendia cada vez mais — embora naquela época não nesses termos — era precisamente o que a BBC procurava (McGrath, 2013, p. 223).

O estilo lewisiano começou a ganhar projeção a partir de então. Da mesma forma, ficava evidente que uma linguagem rebuscada e repleta de termos técnicos não era a única forma de comunicar conceitos importantes às pessoas.

A trajetória de Lewis na filosofia vai além de seus escritos apologéticos. Além de ter iniciado sua carreira docente com cadeiras de filosofia (Taliferro, 2015), ele foi escolhido para dirigir na Universidade de Oxford um Clube Socrático, voltado à discussão filosófica de assuntos relevantes. Assim, C. S. Lewis, que em 1942 já possuía projeção nacional na Inglaterra, foi escolhido em detrimento de outros especialistas por ser o que era entendido como uma estrela em ascensão da apologética em Oxford (McGrath, 2013, p. 266). As discussões

giravam em torno de assuntos relevantes à fé cristã, uma vez que elas não tinham espaço nas congregações inglesas.

Ademais, se faz necessário destacar também uma questão que gera controvérsia entre alguns biógrafos de Lewis, em relação a Elizabeth Anscombe: a controvérsia sobre seu livro Milagres e o efeito que ela pode ter causado em sua carreira na ficção. De acordo com A. N. Wilson, o primeiro capítulo de *As crônicas de Nárnia* foi desenvolvido após a "derrota" que o autor sofreu no clube de debates de Oxford (Wilson, 1990, p. 220). Desse modo, Wilson sugere que a carreira apologético-literária de Lewis surgiu diretamente como resultado da influência de Anscombe. Para compreender melhor a relação entre apologética e literatura, é necessário refletir sobre esse episódio, que tange também *Milagres*.

Defensor de uma posição contrária à de Wilson, Alister McGrath afirma que Lewis recebeu uma crítica da filósofa após apresentar um manuscrito de seu futuro livro. No entanto, tal reação era deveras esperada, uma vez que se tratava de um grupo de debates. McGrath explica:

> Considerando o papel importante de Lewis no clube, era natural que palestrantes visitantes discutissem suas ideias e promovessem um debate com ele. Assim, quando Lewis publicou *Milagres* em 1947, era de se esperar que os temas de seu livro fossem apresentados para discussões e debates (McGrath, 2013, p. 267).

Percebe-se então que a réplica recebida por ele não foi fruto de uma ação grosseira ou anárquica por parte de Anscombe, pelo contrário, foi uma contribuição para a obra. A crítica, aliás, ressalta McGrath, foi bastante necessária, uma vez que, observando o conteúdo apresentado, é possível perceber algumas problemáticas, como ele destaca: "Temos aqui sinais de atalhos lógicos, talvez porque Lewis estivesse tão familiarizado com sua argumentação [...]. Se Elizabeth Anscombe não houvesse censurado Lewis em relação a essas fraquezas, alguma outra pessoa o teria feito (McGrath, 2013, p. 268, 269).

Mesmo que tenha sido uma reação natural para um clube de debates, a confrontação foi desconfortável para Lewis, não tanto por quem a elaborou, mas pelo que foi criticado, no caso, sua elaboração das teses defendidas. A conclusão estava certa, na visão de seu público, mas o destaque feito pela filósofa foi voltado à fragilidade do estabelecimento retórico das ideias. Assim, uma vez ciente das melhorias necessárias que deveriam ser feitas em seu livro, Lewis acatou a crítica e efetuou as correções de que ele carecia. Desse modo, em vez de desmoralização, o autor lidou com a fala de Anscombe da mesma maneira que via a de seus amigos Inklings, como sábios conselhos.

Mesmo assim, uma questão persiste: se Lewis não interrompeu sua carreira ensaística por causa de um trauma na área da apologética, por que ele teria mudado de foco? Uma vez que ele não foi intimidado por Anscombe, como sugeriu Wilson, McGrath explica que "não há provas de que Lewis tenha se isolado em alguma espécie de fideísmo não racional ou na fantasia livre da razão em consequência desse confronto" (McGrath, 2013, p. 270). Sendo assim, Lewis não se encerrou numa simples escrita infantojuvenil para não se arriscar no debate apologético, pois as próprias histórias de *Nárnia* podem ser lidas como uma apologia ao cristianismo. Ademais,

> os escritos subsequentes de Lewis continuaram a mostrar um forte sentimento da coerência racional da fé cristã e da importância da apologética no contexto cultural contemporâneo. Textos posteriores — como "Is Theism Important?" [O teísmo é importante?] (1952) e "On Obstinacy in Belief" [Sobre a obstinação na crença] (1955) — mostram claramente um reconhecimento continuado da importância da argumentação raciocinada no campo da apologética (McGrath, 2013, p. 270).

Dedicação análoga à demonstrada anteriormente pelo autor, então, foi apenas mudada de foco. O trabalho com apologética teórica, como viera praticando, se tornou austero para ele e McGrath indica três motivos pelos quais Lewis optou por dedicar-se mais à ficção: dar espaço a outras mentes mais jovens, evitar o desgaste que a área requeria e uma consciência de seu fracasso após não conseguir converter pessoas próximas a ele (McGrath, 2013, p. 274).

Portanto, pode-se concluir substancialmente que "Nárnia não foi a rota escolhida por Lewis para fugir de uma apologética-racional fracassada; foi uma de suas várias maneiras de abordagem, unidas por sua celebrada reconciliação da racionalidade com a imaginação na visão cristã da realidade" (McGrath, 2013, p. 271). Esse traço estilístico de Lewis, de misturar ficção e apologética, inspirado em John Bunyan, já havia sido exercitado em sua trilogia cósmica, como se verá adiante.

Ao contemplar a singular obra de Lewis em que ficção, filosofia, teologia e apologética são arregimentadas em uníssono, torna-se complexo distinguir os trechos de sua obra ou de sua pessoa em que apenas a teologia é desenvolvida (além de *Cristianismo puro e simples*) para examiná-lo somente como teólogo. Mesmo assim, há relevância em examinar como ele considerava a Bíblia e seus assuntos.

A relação de Lewis com a Bíblia, MacSwain afirma ser conservadora, admitindo "alguma forma de evolução cósmica e biológica, não se apegou à infalibilidade das Escrituras e não se comprometeu com nenhuma teoria específica de expiação" (MacSwain, 2015, p. 8). Desse modo, vemos que C. S. Lewis buscava compreender o livro sagrado sem apegar-se ao

fundamentalismo, que entendia que a Bíblia foi ditada por Deus aos escritores; portanto, ela é inerrante; nem à Alta Crítica, que percebia a Bíblia como um livro que pode ser analisado somente pelo lado humano, através da análise das fontes, formas etc.; tendências teológicas que estavam em vigência naquele tempo. Enquanto a primeira admitia uma inspiração verbal da Palavra pelo próprio Deus, a outra entendia a Bíblia como um livro escrito por homens, mas que poderia ocasionar um encontro com Deus. Lewis optou por manter uma posição de neutralidade, alegando que a Bíblia era inspirada, mas não um livro perfeito. Tal postura pode ser observada na maioria de seus escritos, pois ele busca sempre manter-se na superfície dessa discussão, sem aprofundar conceitos que não considera relevantes e que podem causar divisões entre algumas visões predominantes na teologia.

O mito verdadeiro, como ele entendia as Escrituras, fora objeto de minuciosa análise antes de converter-se ao cristianismo. Essa forma de ver a Bíblia faz bastante sentido dentro do conceito de mito estabelecido por Lewis. Kevin Vanhoozer comenta que "a concepção das escrituras de Lewis é inseparável de sua concepção do mito. [...] Portanto, ele se diferenciava dos fundamentalistas que perdem o mito (sua imaginação) e dos críticos bíblicos modernos que eliminam a transformação (da história) em fato" (Vanhoozer, 2015, p. 95). Essa postura própria pode ser fruto tanto de sua formação clássica quanto de seu não envolvimento com a teologia de sua época, pois em vez de se engajar nos debates contemporâneos, ele procurou abordar a Bíblia de forma direta, abordando o conteúdo expresso nela. Assim, mais ligado à prática que às teorias sobre a Revelação, Lewis via o mito como uma forma de falar sobre assuntos eternos.

Vanhoozer afirma ainda que

> Lewis não tinha escrúpulos em chamar de mitos tanto a queda de Adão quanto as histórias de Jó ou de Jonas [...] Os mitos são, portanto, "extraliterários" - relatos ornamentados com cenas daquilo que "pode ter sido o fato histórico". Eles se dirigem basicamente à imaginação, e não ao intelecto, e são intermediários (Vanhoozer, 2015, p. 94-95).

O olhar de Lewis para a Bíblia não estava voltado à busca da factualidade daquilo que lia, não importando o grau de fantasticidade do relato. Como no caso de Jonas, ele voltava-se a um olhar mítico, focando no que se quer dizer através da descrição, seja histórica ou não.

Embora pudesse ser visto como heterodoxo por essa percepção, Lewis não foi mais longe do que outros grandes nomes da teologia cristã, como Jerônimo ou Calvino, ao exaltar a riqueza literária da Bíblia prescindindo de uma análise das formas para classificar o texto como histórico ou fictício. Ou seja, para ele não importava se a narrativa de Jonas de fato aconteceu, ele queria entender e explicar o que aquele texto procurava comunicar.

No entanto, de forma diferente de alguns teólogos consagrados pela história, “Lewis não vivia mergulhado em preocupações com suas credenciais evangélicas ou com a falta delas. Ele não era nenhum erudito dos textos bíblicos, nenhum teólogo profissional, mas um mero cristão e um profundo conhecedor da literatura inglesa, medieval e renascentista” (Vanhoozer, 2015, p. 93). Com seu conhecimento de mundo e as reflexões desenvolvidas no período de sua conversão, Lewis se transformou no porta-voz de uma teologia simples, voltada ao mero/comum, o que o faz ser aclamado pelas mais diversas religiões.

Além de ser um grande comunicador da fé simplificada, Lewis também colaborou para a teologia em diversas áreas, dentre elas a apologética. Ele é o responsável por formular um famoso trilema que busca demonstrar de forma justificada a divindade de Cristo. Nas palavras dele:

> Um homem que fosse meramente um ser humano e dissesse o tipo de coisa que Jesus disse não seria um grande mestre de moral. De duas uma, ou ele seria um lunático — do nível de alguém que afirmasse ser um ovo frito — ou então seria o diabo em pessoa. Faça a sua escolha. Ou esse homem era, e é, o Filho de Deus; ou então um louco ou algo pior (Lewis, 2017, p. 86).

Frente às informações apresentadas no Novo Testamento, para Lewis, Jesus se transforma em uma personalidade frente à qual a neutralidade não parece ser uma opção razoável, tendo em vista seus ensinamentos e as declarações ontológicas feitas por ele. A partir disso, o autor estabelece que Jesus não pode ser visto como um mestre da moral, como Mahatma Gandhi ou Confúcio, pois nenhum deles outorgava natureza divina a si.

2.3.1 A MORAL E O NATURALISMO EM C. S. LEWIS

Lewis nunca se furtou a usar os instrumentos que tinha à disposição para tratar de assuntos que achava relevantes e criticar outros que achava serem danosos. Em seus livros *Milagres* e *A abolição do homem*, ele estabelece um forte raciocínio contra a cosmovisão naturalista[59], expondo uma autocontradição lógica da perspectiva, além de demonstrar como a moral é essencial para que a humanidade siga existindo em paz.

Esse último tem um vínculo íntimo com a trilogia cósmica, como o próprio autor afirma no prefácio do terceiro livro: “Esta é uma ‘história inacreditável’ sobre a malignidade,

[59] O termo “naturalista” nesse trabalho é entendido a partir da seguinte definição do próprio C. S. Lewis: “Faço uso da palavra Milagre para indicar uma intervenção na natureza mediante poder sobrenatural. A não ser que exista, em adição à natureza, algo mais que possamos chamar de sobrenatural, não pode haver milagres. *Alguns acreditam que não existe nada além da natureza*. Chamo essas pessoas de *Naturalistas*” (Lewis, 2021, p. 6, destaque nosso).

ainda que por detrás dela haja um ‘ponto’ sério, que tentei demonstrar em meu livro *A abolição do homem*” (Lewis, 2019, p. 11). Ainda que Lewis tenha escrito essas palavras sobre *Aquela fortaleza medonha,* demonstraremos, a partir de uma reflexão sobre o conteúdo do livro, que as premissas ali contidas estão semeadas também em *Além do planeta silencioso*.

A veemência, a profundidade e as quantidades de páginas gastas por Lewis ao escrever sobre a importância da moral e dos valores objetivos se dão tanto pela importância do tema quanto pela efervescência do naturalismo em sua época. Taliaferro comenta que “a única coisa que tanto os naturalistas latos quanto os estritos concordam é que Deus não existe, nem as almas nem a vida após a morte, assim como também inexistem quaisquer valores morais irredutíveis e objetivos” (Taliaferro, 2015, p. 131). A ameaça para as ideias de Lewis era real e lhe cercava diariamente em círculos universitários e filosóficos. Os naturalistas se levantavam contra um sistema de valores absolutos que buscava fundamentar a sociedade sobre firmes bases estabelecidas em Deus. Taliaferro explica que, para combater essa percepção, Lewis se armou de dois grandes argumentos filosóficos: a moral e a razão. Ele desenvolveu seus argumentos ao longo de alguns livros, mas principalmente em *Milagres*, *A abolição do homem* e *Cristianismo puro e simples*.

Cabe ressaltar, antes de aprofundar as perspectivas de Lewis sobre o assunto, que ele não empreendeu de forma pioneira as defesas que serão expostas. Ainda no século XI, Anselmo de Cantuária propôs que

> há, então, um ser que existe por si só no maior e mais alto grau de todos. Entretanto, esse que é o maior de todos, e através do qual tudo bom ou grandioso existe e, resumindo, tudo tem alguma existência – necessariamente deve ser supremamente bom e supremamente grande e o mais elevado de todos os seres existentes (Anselmo, 1962, p. 42, 43).

Sendo Deus a realidade última, é também a fonte de toda a bondade para Anselmo. Logo, tudo o que é entendido como bom tem sua origem em Deus. Roger Olson explica a partir disso que o arcebispo da Cantuária está tratando de “julgamentos universais e, em muitos casos, proposições de fatos objetivos e não simples expressões de gosto pessoal. Segundo Anselmo, essas afirmações não poderiam ser fatos objetivos se Deus não existisse” (Olson, 2001, p. 335). Percebe-se, portanto, que a ideia de uma fonte absoluta para a moral humana deriva de muitos séculos antes de Lewis. Ele buscou primeiramente contrapor os naturalistas à necessidade de uma sólida base para juízos morais, para, em seguida, à semelhança de Anselmo, demonstrar que desse fato pressupõe-se a necessidade de um legislador supremo, a saber, Deus.

Em seu livro *Milagres*, Lewis busca demonstrar sistematicamente a racionalidade da crença em milagres. Isso é feito a partir do desenvolvimento de alguns raciocínios estabelecidos pelo autor que buscam desestabilizar a perspectiva naturalista do mundo. Ele principia suas considerações estabelecendo uma verdade comum: "A menos que o raciocínio humano seja válido, nenhuma ciência pode ser verdadeira" (Lewis, 2021, p. 27). Ao afirmar a necessidade de confiabilidade do raciocínio humano, Lewis esclarece que "uma teoria que explicasse tudo o que há no universo inteiro, mas tornasse impossível acreditar que nosso pensamento fosse válido, seria totalmente excluída" (Lewis, 2021, p. 27). Partindo de um pressuposto comum, C. S. Lewis desfere um ataque direto ao naturalismo.

O embasamento para a proposição de Lewis está no fato de que um dos mais famosos naturalistas do século XX, o geneticista J. B. S. Haldane, afirmou: "Se meus processos mentais são determinados inteiramente pelos movimentos dos átomos em meu cérebro, não tenho motivos para supor que minhas crenças sejam verdadeiras […] e, portanto, não tenho razão para supor que meu cérebro seja composto de átomos" (Haldane, 1927, p. 209). O autor dessas palavras era um dos grandes promotores do naturalismo e do darwinismo social, como explica McGrath:

> Haldane defendia a otimização da totalidade dos genes humanos por meio da prevenção da procriação de certos tipos de pessoas. Essa atitude socialmente antiliberal era vista como profundamente enraizada na melhor ciência, com a melhor motivação possível, para garantir a sobrevivência da raça humana. Mas a que preço, perguntava-se Lewis (McGrath, 2013, p. 250, 251).

Ao afirmar um naturalismo absoluto, a inexistência de um criador racional, Haldane assume que o ser humano não possui motivo para arrogar ao seu raciocínio valor de verdade. Uma vez que seu pensamento foi formado por simples e puro acaso, o que se pensa ser verdade pode ser simples absurdo. Taliaferro afirma que "Lewis buscou desenvolver um argumento significativo de que os naturalistas não conseguiam explicar o raciocínio. [...] Trata-se de uma objeção devastadora, pois os próprios naturalistas expressam sua posição em bases racionais (Taliaferro, 2015, p. 132).

Portanto, pode-se observar que Lewis busca demonstrar de forma justificada que o naturalismo é uma ciência que anula a si mesma, uma vez que suas conclusões levam à descrença no pensamento lógico. Ao mesmo tempo que desconstrói o naturalismo, Lewis explica que a crença em milagres, que se embasa numa percepção sobrenaturalista de mundo, encontra-se mais próxima do racional, uma vez que admite a criação da humanidade por uma mente racional superior, sendo a própria razão humana derivada dela.

Ademais, Lewis argumenta ainda que, além de abolir uma sólida base para a razão humana, o naturalismo busca desestabilizar os valores morais objetivos. Ele explica que "se o naturalismo é verdadeiro, 'eu devo' é o mesmo tipo de afirmação que 'eu me coço' ou 'eu vou ficar doente'" (Lewis, 2021, p. 56). Uma vez que os valores humanos, entendidos como deveres gerais, éticos ou morais, são frutos das experiências humanas, é impossível afirmar algum deles como absoluto, uma vez que essa percepção diz respeito à pessoa ou à sociedade que a afirma, e não se trata de uma verdade/princípio geral. Essa percepção gera alguns problemas ligados diretamente aos direitos humanos à vida, à liberdade etc., pois eles precisam ser universais.

Sobre a percepção naturalista da moral, Taliaferro destaca que "alguns naturalistas latos simplesmente postulam que, em determinado ponto de nossa história evolutiva, a consciência aparece, (eventualmente) tornamo-nos capazes de engajamento no raciocínio normativo" (Taliaferro, 2015, p. 135). Tratando desse tópico, o famoso evolucionista, Thomas Huxley, afirmou que "a evolução pode nos ensinar como as tendências boas e más do homem podem ter surgido; mas, por si só, ela é incompetente para nos dar uma boa razão para que o que chamamos 'bem' seja preferível ao que chamamos de 'mal'" (Huxley, 1905, p. 81, 82). Mesmo alegando que, em determinado ponto da evolução humana, a moral surgiu como um dos tipos de comportamentos instintivos dos homens, não há como defender alguma norma ética como superior a quaisquer outras, pois todas são, afinal, frutos do acaso. Desse modo, não haveria como afirmar uma moral absoluta, de acordo com o naturalismo. Alister McGrath comenta que "em suas *Romanes Lectures*, [...] Huxley deixou claro que considerava a ética e a teoria evolutiva darwiniana radicalmente incompatíveis" (McGrath, 2020, p. 282). Ademais, para Huxley, o ponto principal dessa visão é que a raça humana é um animal que venceu através da prevalência do mais forte na luta pela existência ao lançar mão de uma destrutividade implacável. No entanto, essa capacidade que lhe concedeu a vitória se tornou um vício negativo com o surgimento da cultura social.

Logo, a moral seria um decaimento da natureza humana e de seu potencial para a destruição de ameaças. No entanto, esse *status quo* "negativo", para Huxley, estaria mantido somente enquanto a sociedade estivesse em ordem, pois "o colapso da cultura humana levaria à reversão da humanidade ao seu estado animal natural" (McGrath, 2020, p. 283).

Para desconstruir essas percepções, Lewis introduz sua tese da seguinte maneira:

> Se os "eu deveria" do Sr. Wells [H. G. Wells] e, digamos, de Franco [general totalitário espanhol] são igualmente os impulsos que a Natureza condicionou cada um a ter, e ambos não nos dizem nada sobre nenhum certo ou errado objetivos, de onde vem toda a veemência? [...] Minha ideia é que às vezes eles se esquecem disso. Essa é a glória deles.

> Ao sustentar uma filosofia que exclui a humanidade, eles ainda permanecem humanos (Lewis, 2021, p. 57).

O autor cita o escritor H. G. Wells, que era naturalista, para questionar a percepção de moral como produto dos impulsos humanos condicionados pela natureza. Se as percepções de Wells possuíam o mesmo embasamento e valor das do ditador espanhol, não há motivo aparente para que o ficcionista questione as ações de Franco. Entretanto, quando isso acontece, Lewis propõe que os naturalistas se valem de regras que estão além de sua percepção de mundo, pois buscam defender conceitos objetivos de humanidade e moralidade. Para que o questionamento da moral alheia seja possível, é necessário possuir uma base sólida e verdadeira. Como explica Lewis:

> Se quisermos continuar a fazer julgamentos morais (e mesmo que digamos o contrário, nós vamos, de fato, continuar), devemos acreditar que a consciência do homem não é um produto da Natureza. Ela só pode ser válida se for uma ramificação de alguma sabedoria moral absoluta, uma sabedoria moral que existe absolutamente "por si mesma" [...]. Em outras palavras, agora sabemos algo mais sobre Deus (Lewis, 2021, p. 59).

Para que a moral humana seja analisada, é necessário ter um prisma de uma moral superior, pois, do contrário, seria um debate de opiniões pessoais. Lewis propõe que a moral objetiva só pode existir e ser absoluta embasando-se em um ser absoluto, a saber, Deus. Esse argumento, entretanto, foi mais bem desenvolvido no seu livro *A abolição do homem*.

Para quem principia na leitura de *A abolição do homem*, as intenções de Lewis podem parecer ocultas, pois ele inicia criticando um livro didático que recebera pelo correio. Para não condenar publicamente o livro ou seus autores, ele o chama de "livro verde" e seus produtores de Gaio e Tito.

Lewis demonstra que esse livro, que se propusera a ser de gramática, ensina um tipo particular de filosofia perigosa, pois através das análises textuais que ele orienta, o manual condena as reações naturais do ser humano, como o deslumbramento, classificando-o como uma atitude vazia, ao mesmo tempo em que valoriza um pensamento puramente analítico, desprovido de emoções que nada falam a respeito do mundo, mas apenas sobre o próprio indivíduo. De acordo com o ensaísta, os autores "podem estar perfeitamente prontos para admitir que uma boa educação deva construir certos sentimentos, enquanto destrói outros" (Lewis, 2017, p. 21). Para Lewis, essa metodologia é impraticável e até mesmo absurda, pois ao colocar sobre o educador a missão de legislar sobre sentimentos, dizendo o que pode ou não

ser sentido, valores como a compaixão, o amor, entre outros, são colocados sob o domínio desses analistas.

Esse tipo de pensamento, de acordo com o ficcionista, pode "produzir o que pode ser chamado de Homens sem peito. Trata-se de um ultraje o fato de usualmente se falar deles como intelectuais" (Lewis, 2017, p. 29). Lewis critica a comum consideração de que pessoas que não atendem a seus sentimentos são mais acuradas e analíticas, sendo assim mais inteligentes e voltadas para coisas mais nobres do que a natureza humana. O comentário é explicado pelo espectro que ele cobre, pois não se trata de uma crítica a homens da ciência, mas de um preconceito para com esses, pois "não é o excesso de pensamento, mas uma carência de emoções férteis e generosas, que os marca" (Lewis, 2017, p. 29). Desse modo, ele denota que não há paradoxo entre pensamento e emoção, até porque sem contar com o apoio das emoções sob o domínio da razão, o intelecto humano não seria diferente em relação ao organismo dos animais (Lewis, 2017, p. 28). A proposta do autor, sendo aqui um filósofo, é que para se obter uma sociedade melhor e mais ética, a solução não é extinguir as emoções das pessoas, mas treiná-las para que não sejam unicamente baseadas em instintos inadequados.

O problema do *livro verde* e de parte da sociedade é que a expressão de sentimentos, como o sublime, é condenada, mas ainda assim exige-se que o indivíduo seja ético e educado. Para Lewis, isso é uma controvérsia, pois uma vez retirada a objetividade dos valores básicos, como os sentimentos, não há nada que nos atenha a um código de regras ou de conduta. Desse modo, "em uma espécie de ingenuidade macabra, removemos o órgão e demandamos sua função. Criamos os homens sem peito e esperamos deles a virtude e a iniciativa. Zombamos da honra e ficamos chocados ao encontrar traidores em nosso meio" (Lewis, 2017, p. 30). Para o escritor, não há como retirar a importância dos sentimentos e ainda demandar dos seres humanos coisas que advêm deles e que são abstratas, como a honra e a iniciativa pelo bem. Isso contraria os grandes códigos morais da humanidade, como demonstra o escritor, pois os valores básicos da humanidade são imutáveis e objetivos. O código dos valores verdadeiros e basilares, o autor demonstra, tem nomes diferentes em diversas sociedades, sendo *Tao* para os chineses, *Torah* para os judeus, *Rta* para os hindus etc. Esse é o "Caminho pelo qual o universo caminha [...], Via que todo o homem deve trilhar [...], conformando todas àquele grande exemplar" (Lewis, 2017, p. 23, 24).

A grande questão ressaltada aqui é que existem valores que são inalteráveis, sendo básicos e inevitáveis. Com a "evolução" da cultura e do pensamento tido por científico, é comum que tais valores sejam vistos como particulares e não universais. A cosmovisão evolucionista, por exemplo, postula que o homem evoluiu adaptando-se à melhor forma de

sobrevivência, sendo chamada de moral. No entanto, esse pressuposto, segundo Lewis, é arriscado, pois confere caráter passageiro ao *Tao*, que poderia ser alterado a depender da vontade dos líderes da humanidade. É sobre essa tendência que o autor levanta sua bandeira.

Lewis segue argumentando que "a consequência prática da educação do espírito do *Livro verde* deve ser a destruição de uma sociedade que o aceita [...]. A verdadeira doutrina pode ser tal que, se a aceitarmos, morreremos" (Lewis, 2017, p. 33). Uma vez que o *Tao* é imutável e absoluto, a prática de uma educação que o anule pode acabar por destruir a humanidade conhecida. A partir do momento em que concebemos que a sociedade é baseada numa ética de valores, tentar destituir a verdade que há neles é encaminhar-se à destruição.

O autor ainda argumenta que, numa tentativa de retirar de cena a verdade praticada como absoluta, quem entra como legislador é quem determina o que será a verdade doravante acreditada pela população. Como explica o autor: "Eles escrevem para produzir certos estados de espírito [...] porque supõem que sejam o meio para algum estado da sociedade que consideram desejável" (Lewis, 2017, p. 33). Há uma intencionalidade na tentativa de mudar a moral. Infelizmente, prossegue Lewis, os ideais que movem os promotores dessas ideias são concebidos por eles como o ápice do progresso:

> Muitos daqueles que "depreciam" valores tradicionais ou (como eles chamariam) "sentimentalistas" têm valores próprios que eles acreditam serem imunes a tal processo de depreciação. Eles alegam estar interrompendo o crescimento parasitário das emoções, sanção religiosa e tabus herdados, a fim de que os valores "reais" e "básicos" pudessem emergir (Lewis, 2017, p. 34, 35).

Adicionalmente, Lewis indica que a alteração do sistema ancestral de valores é apenas uma troca por outro, formulado por aqueles que detêm o poder. Desse modo, ficaria a cargo dessa minoria estabelecer um ideal moral de acordo com o que quiserem. Nessa busca, o "Inovador" pode se pautar pela utilidade de certos sentimentos:

> O 'bem', ele pode dizer, 'significa o que é útil para a sociedade'. Mas é claro que a morte de toda a comunidade não pode ser útil para ela – apenas a morte de alguns de seus membros. [...] Mas com base em que esses homens estão sendo solicitados para morrer em benefício de outros? Todo e qualquer apelo ao orgulho, honra, vergonha ou amor é excluído por hipótese (Lewis, 2017, p. 35).

A dificuldade de estabelecer um sistema baseado na utilidade de certos valores está em que sempre chegará um momento em que uma ação requerida não será útil para aquele que a pratica, a exemplo da morte vicária. Nesse caso, o Inovador estará em maus lençóis, pois o

apelo a sentimentos “inúteis” que serviriam para motivar tal ação desinteressada estará incapacitado.

O texto segue em modelo de discussão, então, o “Inovador” propõe solucionar o problema supracitado através do argumento do instinto. Ele seria a solução para a promoção da comunidade em detrimento do bem-estar próprio, pois seria o responsável por ações inatas que contribuem para a vida. No entanto, Lewis afirma que essa é uma resposta insuficiente, pois “não temos urgência instintiva de manter promessas ou de respeitar a vida individual: eis por que podem ser devidamente ignorados todos os escrúpulos de justiça e humanidade [...] quando se está em conflito com [...] a preservação da espécie” (Lewis, 2017, p. 37). Destarte, ainda que essa solução fosse primariamente viável, o instinto se mostra insuficiente para ser a base moral para a sociedade.

Além disso, outros questionamentos podem ser feitos. Por exemplo, pergunta Lewis: “Por que deveríamos obedecer ao Instinto? Por acaso há algum instinto de ordem superior que esteja nos dirigindo para obedecer especificamente a *este* e a um terceiro instinto [...] Uma regressão infinita de instintos?” (Lewis, 2017, p. 39). O autor alega razoadamente que há instintos com pulsões contraditórias, logo, caberia à pessoa escolher a qual daria curso. Sendo assim, deveria haver algo supremo que guie à resposta certa e adequada. Por isso, é necessário que haja uma razão estabelecida para a ética humana, porque “se não examinarmos nossos instintos comparando a dignidade de cada um, nunca conseguiremos aprender essa dignidade com eles. Essa compreensão não pode ser instintiva” (Lewis, 2017, p. 40). Afinal, o instinto não pode ser dominado por ele mesmo.

Em consequência, Lewis explica que “o Inovador não encontrará bases para um sistema de valores em operações com proposições fatuais, nem naquelas com apelo ao instinto” (Lewis, 2017, p. 42) porque “todos os princípios práticos por trás da luta do Inovador pela posteridade ou sociedade ou espécies estão, desde tempos imemoriais, no *Tao*, e em nenhum outro lugar” (Lewis, 2017, p. 43). Para que haja uma escolha adequada de decisões que valorizem a vida, a verdade e a prosperidade humana, é necessário que haja um código de valores determinado e não desenvolvido pelo homem.

Mesmo assim, aquele que se coloca como inovador exerce uma tarefa perspicaz ao procurar atacar os valores tradicionais da sociedade ao mesmo tempo em que se coloca ao lado de valores diferentes, que podem até ser chamados de biológicos. No entanto, a mesma base que ele utiliza para atacar o *Tao* não deriva de outra fonte senão do próprio *Tao* (Lewis, 2017, p. 44). Desse modo, a incoerência reside no fato do homem se voltar contra a moral que o

protegeu e tentar alterá-la, retirando-lhe a base absoluta em benefício de algo desconhecido a que se chama de valores da razão ou da biologia.

O problema dessa alteração reside no fato de que a conquista do homem (ou de alguns homens) sobre a natureza tem por consequência o domínio dessa minoria sobre ela. Logo, a conquista dessa classe sobre a moral seria sucedida por uma ditadura moral. Lewis explica: "O que chamamos de poder do Homem sobre a Natureza revela-se como o poder exercido por algumas pessoas sobre as outras, tendo a Natureza por seu instrumento" (Lewis, 2017, p. 56). Uma mudança nos valores do *Tao* teria por consequência a concessão de poderes absolutos para aqueles que se responsabilizassem por essa nova educação. Uma ditadura global poderia ser instalada sob o pretexto de ser científica: "A conquista da Natureza pelo Homem, se os sonhos de alguns planejadores científicos se realizarem, significa o governo de algumas centenas de pessoas sobre bilhões e mais bilhões" (Lewis, 2017, p. 59).

Como um tom filosófico e quase profético, Lewis afirma a consequência final dessa nova visão de mundo:

> O último estágio terá chegado quando o Homem tiver obtido controle total sobre si mesmo por meio da genética, do condicionamento pré-natal e da educação e da propaganda baseadas em uma psicologia perfeitamente aplicada. A natureza *Humana* será a última parte da Natureza a se render ao Homem. [...] Mas quem, mais precisamente, terá vencido? (Lewis, 2017, p. 59).

Tais eventos não eram insólitos no momento histórico em que o autor enunciou suas preocupações, pois a vivisecção, ideias como a eugenia, somadas ao avanço do darwinismo social, formavam um horizonte que tornava razoáveis tais temores. Segundo Taliaferro, o problema existe quando o darwinismo é levado a sério, pois

> o naturalismo darwiniano simplesmente nos deixa com uma descrição do que sobrevive ou não; em parte alguma ele nos informa sobre o porquê de determinado ato ser mal. Isso é particularmente problemático, tendo em vista as ideias de Darwin sobre a inevitabilidade do extermínio racial na teoria evolutiva humana (Taliaferro, 2015, p. 137).

Desse modo, torna-se compreensível que Lewis apelasse a imagens tão fortes com o intuito de evitar o que seria um genocídio sem precedentes por qualquer motivo, científico, genético ou racial. Contra essa possibilidade, a valorização do *Tao* torna-se essencial.

Além disso, Lewis explica que um novo sistema moral ou uma evolução moral não pode resolver o problema ou sequer ser comparado ao *Tao*, pois, uma vez que será formado por um grupo de pessoas, elas influenciarão o resultado para o benefício próprio. Assim, "os

Manipuladores, portanto, devem vir a ser motivados simplesmente pelo seu próprio prazer. [...] Se não julgarem que a 'benevolência é boa' [...] eles não podem ter base para promover ou estabilizar esses impulsos mais do que quaisquer outros" (Lewis, 2017, p. 65-67). O poder de remodelar a moral é infinito, pois a distinção entre bem e mal não mais existe assim. Em consequência desse fenômeno, o homem regrediria ao estado de irracionalidade.

Portanto, é impossível expandir o *Tao* sem contar com as diretrizes que ele preconiza. Uma vez que ele nos orienta a amar e cuidar o mais fraco ou fazer outros atos de bondade genuína, alterá-lo de fora poderia tornar atos de pura crueldade em atitudes aceitáveis. Lewis afirma peremptoriamente tal questionamento:

> Como formular um *Tao* estando fora dele? A concepção de dever e moral não existe. Sendo assim, o que é entendido por homem e humano não pode passar de um conceito que pode ser ultrapassado. "Eles sequer são humanos. Dando um passo para fora do *Tao*, adentraram no vazio. [...] A conquista final do Homem revelou-se a abolição do Homem" (Lewis, 2017, p. 64).

A conquista de uma sociedade com valores baseados na razão é uma armadilha, pois destitui o homem de seu caráter mais básico: a condição de ser humano. Uma vez desprovido dela, pode se tornar qualquer coisa que seus líderes desejarem. Tal distopia já foi representada de forma semelhante em *1984*, de George Orwell, em que não há base fixa para o que é certo ou errado senão aquilo que os líderes do Partido afirmam. A manipulação é livre, pois não há o que afirme que ela esteja incorreta ou que seja algo ruim. O passado não é imutável nem a consequência e a vida são invioláveis. Tudo se torna possível se o homem dá um passo para além do *Tao*.

Lewis não pretendia, com esse discurso, fazer um argumento sobre a existência de Deus, o que pode ser claramente inferido sobre o *Tao*. Isso ele alega explicitamente em seu texto. A ideia fundamental do escritor é demonstrar que o ser humano não pode se distanciar, sob quaisquer pretextos filosóficos, científicos ou hedônicos, daquilo que o confirma na humanidade: o senso de valores objetivos.

Ademais, sobre as considerações de C. S. Lewis sobre a moral, tanto em sua obra de ficção quanto em sua obra não ficcional, Gilbert Meilaender afirma sobre as leis morais que "para Lewis, elas não são criação de ninguém, nem mesmo - embora isso seja complicado - de Deus" (Meilaender, 2015, p. 150). Esse raciocínio não procura estabelecer uma teologia sobre a bondade e a divindade, mas busca apenas mostrar que a moral não pode ser alterada em qualquer ponto da história humana por outro modelo que a substitua plenamente, pois ela é inerente a todos os seres.

O professor de ética segue argumentando que, de acordo com *A abolição do homem*, "se tentarmos ficar à margem do Tao em bases moralmente neutras ou vazias, veremos que é impossível gerar absolutamente qualquer raciocínio moral" (Meilaender, 2015, p. 150, 151). Isso se aplica a situações do cotidiano, pois não é possível debater a moralidade sem reconhecer nela um fundamento absoluto. Não haveria discussão sem pré-entendimentos de respeito, lógica e verdade. Tudo isso implica no Tao. Portanto, o Tao é o ponto de convergência da moralidade. Sendo assim, como explica Lewis em *Milagres*, as verdades sobre esse conceito são autoevidentes, não cabendo ao homem discutir com elas, mas a partir delas somente.

O eticista ressalta também que Lewis faz uma profecia terrível, baseada no contexto que via em sua época:

> Em *The abolition of man*, Lewis descreve poderosamente o movimento pelo qual as coisas passaram a ser entendidas como meras partes da natureza, objetos que não têm nenhuma finalidade ou *télos* intrínsecos que, portanto, se tornam recursos disponíveis à utilização humana. Assim, o longo e lento processo daquilo a que nos referimos como "conquistar a natureza" poderia ser mais apropriadamente descrito como reduzir à "mera natureza", desprovida de finalidade ou valor (Meilaender, 2015, p. 160).

No contexto da II Guerra, C. S. Lewis expôs seu temor de que a humanidade perdesse sua identidade na busca por transcender a natureza. Ele defendeu que os valores são mais importantes que o sucesso a qualquer custo, pois eles mantêm o homem ligado à sua verdadeira identidade.

Em conclusão, os fins não justificam os meios para os que permanecem no Tao, não valeria a pena renunciar a um princípio moral para se chegar a um conhecimento mais profundo sobre a ciência ou sobre a humanidade. Em suma, o valor humano deve ser mantido acima de qualquer avanço que o ponha em risco.

A partir dessa exposição, fica clara a contribuição que tais perspectivas oferecem para a cosmovisão filosófica cristã. Como escritor, professor e filósofo, Lewis nunca negou que suas obras buscavam transmitir conceitos.

Em *Cristianismo puro e simples*, Lewis inicia suas discussões que culminarão numa explicação profunda do que é o cristianismo partindo do que chama de lei natural, a qual não recebe o título de Tao, uma vez que escrevia diretamente sobre a fé. Para explicar esse conceito, ele comenta sobre regras de convivência implícitas em todas as sociedades. Ele apregoa que as comunidades

> dizem coisas do tipo: "Como você se sentiria se alguém fizesse o mesmo com você?" — "Esse lugar é meu, eu cheguei primeiro" —

> "Deixe-o em paz, ele não está incomodando-o" — "Você empurrou primeiro" — "Dê-me um pedaço de sua laranja, eu te dei um pedaço da minha" — "Vamos lá, você prometeu!" (Lewis, 2017b, p. 29).

Lewis argumenta que, ao apelar a essas regras implícitas que toda a humanidade deveria conhecer, os seres humanos, então, recorrem a um princípio moral. Ele explica: "O que me interessa em comentários desse tipo é que a pessoa que os faz não está dizendo simplesmente que o comportamento do outro não lhe esteja agradando. Ela está apelando para um tipo de padrão de comportamento que espera que o outro conheça" (Lewis, 2017b, p. 29). Nesse caso, não há como uma pessoa se apoiar num princípio totalmente desconhecido pela outra. Aqui está pressuposto um conhecimento geral de uma regra de convivência.

Tais comentários deixam claro que existem regras naturais de convívio, pois em casos assim o circunstante nunca responde desconsiderando o padrão de justiça subtendido na conversa. Na verdade, ele procura seguir estritamente as regras para demonstrar que não infringiu conceito algum, ou no caso de constatar que o fez, oferecer desculpas. Com casos assim, não há muito questionamento a respeito da existência ou não dessas regras morais.

A partir desse raciocínio, Lewis reflete que

> Tudo nos leva a crer que ambas as partes tinham algum tipo de Lei ou Regra de justiça, comportamento digno ou moral, ou coisa do tipo, sobre o qual elas realmente concordam. E eles concordaram. Se não o tivessem feito, poderiam até mesmo lutar como animais, mas não conseguiriam brigar no sentido humano da palavra. O intuito da briga é mostrar que o outro está errado, mas não teria sentido fazer isso a menos que você e ele tivessem algum acordo sobre o que é certo e errado, da mesma forma como não tem sentido dizer que o jogador de futebol cometeu uma falta se não houvesse algum acordo sobre as regras de futebol (Lewis, 2017b, p. 30).

Toda discussão sobre aplicação da justiça deve estar fundamentada em um claro princípio conhecido por ambas as partes. Para provar o acerto próprio ou o erro de outrem, os seres humanos tentam recorrentemente aplicar a regra a seu favor. Tais ações apenas reafirmam a existência de uma regra geral e comum.

Um tratado sobre uma lei natural na contemporaneidade poderia ser rapidamente visto como algo que lidasse com regras da física, química ou biologia. No entanto, o que Lewis destaca são regras morais inerentes ao ser humano tanto quanto as outras, chamadas de científicas:

> Da mesma forma que todos os corpos são governados pela lei da gravidade e os organismos, por leis biológicas, a criatura chamada ser humano também tinha a sua lei — com uma grande diferença: um corpo não pode escolher obedecer ou não à lei da gravidade, ao passo que uma

> pessoa pode escolher se obedece ou não à Lei da Natureza Humana (Lewis, 2017b, p. 30, 31).

A Lei da Natureza Humana, portanto, seria a responsável pelo senso de responsabilidade e compromisso com a verdade que os seres humanos tentam a tanto custo defender numa discussão sobre certo e errado. Tal como as outras leis naturais, as pessoas não podem fugir da realidade ou da aplicação dela sem sofrer alguma consequência. Apesar disso, ela pode ser infringida, como ele segue explicando:

> Essa lei foi chamada de Lei Natural porque as pessoas acreditavam que todos a conhecessem por natureza e não precisavam ser ensinados por outros. É claro que eles não estavam dizendo que não seria possível encontrar um indivíduo estranho por aí que não a conhecesse, da mesma forma que você é capaz de encontrar pessoas que sejam daltônicas ou que não levem jeito para a música. Entretanto, tomando a raça como um todo, eles achavam que a ideia humana de comportamento digno fosse óbvia para todo o mundo (Lewis, 2017b, p. 30, 31).

O senso comum, chamado de "eles" pelo escritor, entende que a Lei Natural não precisa ser ensinada, pois ela é inerente ao ser humano, assim como a percepção das cores que revestem o mundo. No entanto, tal percepção não se exime de exceções, assim como há pessoas que são incapazes de reconhecer o colorido do arco-íris, também deve haver aqueles que não reconhecem a lei em questão.

Para exemplificar as exceções à regra, Lewis exemplifica a concepção geral do bem em contraposição ao movimento nazista na II Guerra Mundial. Segundo ele,

> Que sentido teria dizer que o inimigo está errado se o certo não for algo real que, no fundo, os nazistas conheciam tão bem quanto nós e tinham o dever de pôr em prática? Se não tivéssemos tido noção do que queríamos dizer com o certo e o errado, então, por mais que continuássemos tendo de combatê-los, não poderíamos culpá-los mais por isso do que pela cor do seu cabelo (Lewis, 2017b, p. 31, 32).

Em outras palavras, Lewis apela a uma verdade indiscutível: os nazistas estavam errados. Sem inferir uma lei natural subjacente à humanidade, não seria possível estabelecer essa máxima que é entendida como verdadeira por grande parte da população. Negar essa verdade seria o mesmo que afirmar que a guerra travada contra Hitler foi sem sentido, pois ele não estaria errado em seus intentos. Afirmar que ele estava errado e deveria ser combatido por isso é segurar firme na mão de uma lei moral.

Contra essa afirmação existem diversas máximas éticas que se interpõem a um princípio moral universal, defendendo que o princípio é relativo às sociedades. Lewis comenta que está ciente de tais posições:

> Sei que algumas pessoas consideram a Lei Natural, ou lei do comportamento digno, conhecida de todos os homens, sem fundamento, porque as diversas civilizações e os povos das várias épocas erigiram doutrinas morais muito diferentes.
> Mas isso não é verdade. Está certo que há diferenças entre as suas moralidades, mas estas nunca chegaram a se configurar como uma diferença total. Se alguém se desse ao trabalho de comparar o ensinamento moral dos antigos egípcios, dos babilônios, dos hindus, dos chineses, dos gregos e dos romanos, ficaria de fato impressionado com a semelhança que têm entre si e também em relação ao nosso ensinamento moral (Lewis, 2017b, p. 32).

Ele afirma que as diferenças entre concepções morais existem em cada cultura, no entanto, é firme em estabelecer que elas não são tão relevantes a ponto de deformarem sua base moral. Embora algumas regras de convivência variem de uma sociedade para outra, os princípios sobre os quais elas se estabelecem são imutáveis. Isso pode ser verificado a partir de um estudo comparado das civilizações, como atestou Lewis no epílogo de seu livro *A abolição do homem*.

A ausência de argumentos para quem alega com veemência que não existem regras morais absolutas demonstra que a realidade dos fatos aponta fortemente para a posição estabelecida pelo autor. Como ele explica:

> O fato mais impressionante é o seguinte: mesmo que você consiga encontrar uma pessoa que afirme com toda certeza que não crê que haja realmente o certo e o errado, essa mesma pessoa vai apelar para isso logo em seguida. Ela poderá até quebrar a promessa que fez a você, mas, se você tentar quebrar a sua com ela, num piscar de olhos ela ficará reclamando que "não é justo" (Lewis, 2017b, p. 33).

O senso de justiça e verdade é inerente aos seres humanos. Quem tenta negar isso, a partir de afirmações sobre culturas variadas, acaba, segundo Lewis, por demonstrar desconhecimento a respeito do assunto e contradição, pois quando contrariado ou "injustiçado", o mesmo indivíduo clamará por uma justiça absoluta.

A conclusão de C. S. Lewis sobre o tema é categórica: "Parece, então, que seremos forçados a aceitar que existem o certo e o errado. As pessoas podem muitas vezes enganar-se sobre eles, da mesma forma que as pessoas às vezes erram os cálculos; mas isso não é uma mera questão de gosto ou opinião, mas de tabuada" (Lewis, 2017b, p. 33). Embora exista a possibilidade de erro humano, os valores morais existem e são absolutos, assim como a matemática.

A percepção de Lewis sobre o assunto da moral é fundamental em sua discussão sobre a existência de Deus e a perversidade da humanidade. A partir do estabelecimento das leis

morais, o teólogo conclui que existe um legislador que antecede a humanidade e lhe impôs tal código de conduta. Além disso, o fato de quebrarmos conscientemente a Lei Natural no dia a dia nos põe em débito com o Legislador; somos, portanto, naturalmente maus. Assim, a percepção do escritor sobre a vida e a teologia está embutida em seu conceito de Lei Moral.

Esses conceitos apresentados estão largamente presentes na trilogia cósmica do autor, como se verá no capítulo três desse trabalho. Essa convergência entre filosofia e literatura, pois o escritor buscava através da ficção um meio a mais para expor suas ideias. Sobre essa relação literária-filosófica, McGrath comenta que "podemos perfeitamente ver Nárnia como a elaboração imaginativa do núcleo de ideias filosóficas e teológicas que Lewis havia desenvolvido desde meados da década de 1930, expressa de maneira narrativa em vez de racional" (McGrath, 2013, p. 275). O biógrafo também assume que

> *As crônicas de Nárnia* expressam na forma de uma história os mesmos argumentos teológicos e filosóficos apresentados em *Milagres*. A ficção se torna o meio de permitir que os leitores contemplem — mais que isso, desfrutem — a visão da realidade que Lewis já havia apresentado em suas obras mais apologéticas (McGrath, 2013, p. 275).

Portanto, é observável que o Lewis, filósofo e teólogo, não distinguia entre essas funções, pois navegava de uma para outra sem distinguir livros e público. O que o autor entendia da teologia expressava filosoficamente em seus escritos, buscando transmitir o que considerava importante para seu público de todas as idades.

2.4 O escritor

A grande esfera na qual C. S. Lewis é reconhecido mundialmente é, certamente, a literária. De acordo com o *site* oficial dedicado ao autor[60], *As crônicas de Nárnia* é sua coleção de livros mais vendida, tendo números de venda acima de 100 milhões de cópias (2023), demonstrando o sucesso e o reconhecimento de Lewis na área de ficção.

Embora as histórias de Nárnia sejam conhecidas no imaginário popular como uma alegoria cristã, Lewis aparentemente não pretendia desenvolver algo do gênero, mas propor o que ele chamou de uma suposição. Sobre essa questão, Jacobs afirma que "Aslam é o filho do grande Imperador de Além-Mar. Ele não precisa ser de nossa mesma espécie uma vez que não [...]; mas é imprescindível que seja capaz de se comunicar conosco" (Jacobs, 2015, p. 342). Desse modo, é possível compreender que Lewis empreendeu um caminho de similitude, buscando retratar o enredo da salvação nos moldes bíblicos, mas para uma espécie diferente,

[60] cslewis.com

porém análoga à humanidade. Essa relação aproximada pode gerar uma *sensação* de alegoria (Jacobs, 2015, p. 342). No entanto, o mesmo pesquisador alega que há "passagens nitidamente alegóricas nas Crônicas" (Jacobs, 2015, p. 342). Portanto, é notável que, para compreender adequadamente o conceito de alegoria estabelecido por Lewis e como ele o utiliza, é necessário entender as funções desse recurso, como foi discutido no capítulo 1 desse trabalho. Sob a ótica estabelecida, considera-se que o autor criou conexões entre a realidade diegética e empírica de tal modo que seu texto pode ser lido alegoricamente.

Ademais, Gaspar e Greggersen defendem que, em *As crônicas de Nárnia*, Lewis não explorou ao máximo seu potencial imaginário como fez em outras obras, mas executou um procedimento indireto de referência às suas pressuposições filosóficas e teológicas. Isso apenas ressalta que o autor continuou seu trabalho como apologista, no entanto, tangenciou a discussão, dando mais enfoque a fatores narrativos e estilísticos. Os críticos ainda afirmam que há mais traços teológicos nítidos em algumas partes do que em outras, por exemplo, "os livros *O sobrinho do mago*, *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* e *A última batalha* são os mais significativos do ponto de vista teológico imaginativo, pois neles vemos os grandes temas da teologia cristã: criação, queda, redenção e consumação" (Gaspar; Greggersen, 2021, p. 43). Portanto, observamos que, para Lewis, a literatura era escrita em uma linguagem deveras referencial. Ele buscava incutir através de símbolos e alegorias a sua filosofia cristã nas suas linhas de ficção. Assim, mesmo que Lewis haja proposto que sua saga não seria uma alegoria, mas uma suposição, é inegável que "a alegoria criada pelo autor cria e recria fatos e personagens que se recombinam pelo viés da literatura fantástica, apresentando acontecimentos que, sob um olhar mais realista do mundo, não seriam possíveis" (Oliveira; Castro, 2021, p. 100).

Quanto a Wilson, o biógrafo que entende que Nárnia fora uma fuga da mente de Lewis, ainda que ele visse dessa maneira, não pôde diminuir a grandeza da saga lewisiana. Descrevendo as crônicas, ele afirmou:

> Conta a história de como quatro crianças, hospedadas na casa de um velho professor no coração do país, encontram um guarda-roupa em uma parte remota de sua casa que leva a outro mundo, um mundo chamado Nárnia. Escrever um esboço da história, que acaba por ser a redenção de Nárnia por um grande leão chamado Aslam, que se entrega pelos pecados das crianças e ressuscita dentre os mortos, seria apresentar como uma "ideia" - o que o próprio Lewis teria chamado de "uma verdade sobre algo" – uma história que é sentida, na leitura, como sendo a própria realidade. Esta história é encantadora, uma narrativa totalmente absorvente por si só (Wilson, 1990, p. 220).

A crítica de Wilson aborda tanto a qualidade estética do texto quanto a temática, pois ele reconhece a beleza tanto do enredo da história quanto da qualidade dela em comunicar uma

verdade através das linhas narrativas. Quanto à recepção do texto, ele afirma que o público infantil a acolheu com identificação, porque Lewis escrevera para sua criança interior. Ademais, ele ainda explica que

> gerações de crianças podem agora testemunhar a irresistível legibilidade das histórias de Nárnia. Isto deve derivar – correndo o risco de expressar mais uma vez a "heresia pessoal" – do fato de Lewis as ter escrito para a criança que estava dentro de si. Não é exagero dizer que Nárnia é o interior da mente de Lewis, povoada por um rico prazer em livros antigos, em histórias antigas e nas belezas da natureza, mas sempre ameaçada por um terrível sentimento de perda, de fragilidade do amor. Seu método, de absorção heterodoxa de tantas influências diferentes em uma alegoria cristã - MacDonald, Malory, Nesbit, Ovídio, todos têm aqui seus ecos deliberados - é emprestado de Spenser; ou talvez fosse mais verdadeiro dizer que está de acordo com a leitura que Lewis fez desse poeta (Wilson, 1990, p. 221).

Ao buscar tantas reminiscências em sua experiência de leitor e apreciador da literatura clássica, Lewis pôde estar apto a recriar as experiências de alegria, que experimentara na infância, através de sua saga para milhões de pessoas ao redor do mundo. Além disso, movido por suas convicções, ele enriqueceu seu texto com um pano de fundo cristão, buscando também comunicar seus pressupostos.

A repercussão de *As crônicas de Nárnia* até a contemporaneidade tem sido diversa. Além de muitos ensaios e trabalhos acadêmicos, é possível encontrar muitos livros que se propõem a ensinar um estilo de vida através das páginas dos livros. Um exemplo disso é *Viva como um narniano*, de Joe Rigney. O autor, inspirado na obra, procura comunicar um *modus operandi* de viver cristão através das crônicas. Mesmo buscando esclarecer o que Lewis expôs em seu texto, Rigney admite: "Lewis é um mestre dessa comunicação narrativa, tácita e implícita. Sua maneira de 'descrever' algo deixa uma impressão mais profunda do que qualquer ensaio pode esperar conseguir" (Rigney, 2020, p. 13, 14).

Assim, notamos que, em suas diversas facetas, *As crônicas de Nárnia* foi, e ainda é, um livro que representa bastante no cenário literário mundial, tanto na área de literatura quanto na de teologia.

2.4.1 ALÉM DE NÁRNIA

Ainda que a fama de Lewis seja em grande parte devida ao sucesso de sua mais famosa saga, a obra do autor na área de ficção transcende de diversas formas o universo narniano. Clive Staples Lewis foi um grande escritor de romances, ensaios e obras que são disputadas entre a literatura e a teologia. Sobre a paixão do autor pelo texto insólito demonstrado nas histórias de

Aslam, Walter Hooper expõe que “a maioria das histórias ainda inéditas que Lewis começou a escrever quando tinha cerca de seis anos e continuou até os quinze anos era, em primeiro lugar, sobre seu mundo imaginário da Terra dos Bichos e os animais antropomórficos que nela habitam” (Hooper, 2018, p. 13). A semente da qual brotaria o mundo de animais falantes de Nárnia começou a germinar desde a tenra idade do autor. Ele ainda adotou outra postura, mais voltada a fantasiar a partir do mundo real, quando “a Índia foi retirada do lugar [...] e colocada ao lado da Terra dos Bichos – ambas se tornaram assim, no tempo, o país de Boxen. Pouco depois, os mapas de Boxen incluíam as principais toras de trem e navio a vapor” (Hooper, 2018, p. 13). Assim, podemos perceber que o imaginário de Lewis principiou por fantasias num mundo real distante ao fabular sobre como seria o distante mundo exótico indiano a partir de sua mente, criando o encantado país. Ainda, segundo Hooper, “há muito para admirar sobre Boxen. Lord Big é um sapo de imensa personalidade, e eu o considero quase tão inesquecível como Ripchip, o rato [...] das histórias de Nárnia. [...] E o humor [...]. Ele estava treinando, sem saber disso, para ser um romancista” (Hooper, 2018, p.14). O protótipo literário já demonstrava a qualidade de Lewis que seria demonstrada futuramente na trilogia cósmica.

Como se pode notar, C. S. Lewis era muito apegado à ideia de criar mundos imaginários, como o país de Boxen e Nárnia, mas sua mente divagou também na conceituação de lugares reconhecidos do imaginário humano, como o céu ou uma variante dele. Em seu livro, *O grande divórcio* (1946), ele se entrega à descrição espacial do lugar que escolheu chamar de “Vale da Sombra da Vida”, em que espíritos e fantasmas convivem enquanto os primeiros tentam convencer os outros a aceitar o caminho da verdade. Esse ambiente é aproveitado pelo autor para fazer uma apologia da separação eterna entre céu e inferno.

Nesse livro, Lewis não somente se detém na invenção de um espaço, mas também se dedica a uma apologética de estilo de vida cristão. Através de diálogos que são travados entre fantasmas (seres não convertidos) e espíritos (os convertidos). Assim, a narrativa perpassa diversas situações, de modo análogo a *Cartas de um diabo a seu aprendiz* (1942), em que os personagens contam como fora sua vida enquanto os espíritos com boas intenções tentam convencê-los a ficar no Vale.

Já próximo à conclusão do texto, o caráter alegórico é exposto, pois o narrador questiona: “Quer dizer que tudo o que vi neste mundo é falso? Esses diálogos entre Espíritos e Fantasmas não passavam de uma imitação das escolhas que realmente foram feitas há muito tempo?” (Lewis, 2020, p. 110). A essa questão, o interlocutor, George MacDonald, responde afirmando: “Você viu as escolhas um pouco mais nitidamente do que aparecem na Terra, visto que a lente era mais clara. Ainda assim, viu-as através dessa lente. Não peça de uma visão em

um sonho mais do que ela pode dar" (Lewis, 2020, p. 110). Assim, novamente Lewis dá a entender que seu texto não é alegórico, mas oriundo de uma suposição. No entanto, a alegoria permanece, pois as lições permanecem para serem acolhidas ou rejeitadas pelos leitores.

Além da fantasia, ele trilhou caminhos mais próximos do realismo quando elaborou seus textos de ficção científica. Sobre a FC, Hooper observa que, embora Lewis fosse "admirador de longa data do que costumava ser chamado de 'cientificção', ele entendia que era um defeito grave que a maioria das histórias fosse usada como veículo para exaltar algumas das tendências mais egoístas do ser humano" (Hooper, 2018, p. 20). As histórias de FC comuns na época que tratavam de viagens interplanetárias ou de contato com alienígenas enalteciam questões como o desprezo pelo diferente, o senso de colonização do mais fraco etc., coisas que Lewis considerava o mais puro egoísmo. Embora fosse um crítico das mensagens veiculadas por essas histórias fictícias, não elaborou uma resposta de forma premeditada, pois "demorou algum tempo até que ele criasse algo como uma 'mitologia' própria, mas sabemos, como dito por ele mesmo, que seus romances interplanetários e suas histórias narnianas começaram com ele 'vendo imagens' em sua mente" (Hooper, 2018, p. 20).

As ideias para criar Nárnia e Malacandra são provenientes de imagens mentais elaboradas pelo autor e não propriamente da necessidade de criar alguma literatura do gênero desejado. Dessa maneira, "nunca, como ele afirmou, *começou* uma história com uma 'mensagem' ou uma 'moral'; elas surgiam durante o processo de escrita" (Hooper, 2018, p. 20, grifos do autor). Assim, embora não fosse a raiz da ideia para a criação literária, a moral era uma parte importante dos textos de Lewis, mas somente surgia durante o processo de criação do texto. Esses e outros aspectos tomaram espaço no que se chamou de trilogia cósmica.

2.4.2 A TRILOGIA CÓSMICA

Embora menos reconhecida mundialmente do que *As crônicas de Nárnia*, a trilogia cósmica de Lewis começou a ser publicada alguns anos antes da primeira publicação de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*. Em 1938, o escritor trouxe ao público *Além do planeta silencioso*, narrativa na qual descreve a viagem de Ransom para o planeta Malacandra e as aventuras que tomam lugar lá. Em 1943, *Perelandra* é publicado, texto que continua a narração dos desafios do mesmo protagonista, mas agora tendo que ir ao planeta homônimo do livro para colaborar com a liderança planetária, o Oyarsa, a fim de proteger uma raça recém-criada. Dois anos depois, em 1945, *Aquela fortaleza medonha* é publicada completando a trilogia. Nesse romance, o protagonismo é alterado para o casal Mark e Jane Studdock, que, junto a

Ransom e outros personagens, participarão, inicialmente em lados opostos, de um conflito que definirá o futuro da humanidade.

Quando foi completamente publicada, a trilogia de Ransom foi alvo da crítica especializada e também de libelos de outros escritores, como o naturalista Haldane, que escreveu um artigo dedicado somente a essa parte da obra de Lewis.

Haldane começa seu texto apresentando o assunto a ser tratado: a obra de Lewis. Segundo ele, C. S. Lewis é um escritor prolífico de livros que buscam em larga escala defender o cristianismo. Dentre eles, ele destaca que alguns deles são em forma de ficção (Haldane, 1946). Ele já estabelece no preâmbulo o que entende que seja a ficção do autor: uma defesa da cosmovisão cristã em forma de ficção.

A partir desse preâmbulo, ele resume os três volumes em breves comentários. Em seguida, ele afirma: "A história é contada com muita habilidade e as descrições das paisagens celestiais, do comportamento humano e não humano são frequentemente brilhantes. Eu não poderia fazer um cumprimento maior do que compará-lo com Dante e Milton" (Haldane, 1946)[61]. No entanto, embora pareça um elogio, Haldane o faz com o objetivo de criticar o escritor irlandês, pois continua afirmando que Dante e Milton eram conhecedores da ciência de seu tempo. Dessa maneira, caracteriza-se a primeira crítica direcionada ao texto: falta de acurácia científica. O crítico explica que o texto está frequentemente incorreto em diversas questões, como o cálculo da atmosfera de Marte e da aparência dos outros planetas a partir dele (Haldane, 1946).

Embora buscasse fazer uma apologética do cristianismo, Haldane afirma que o "senhor Lewis defendeu as crenças em astrologia, magia negra, Atlântida e até mesmo no politeísmo [...] Muitos cristãos sinceros pensarão que ele não fez mais a serviço de Jesus do que Velenovsky a Júpiter" (Haldane, 1946)[62]. Além de, supostamente, desconhecer a ciência da época, Lewis aparentemente também usou de artifícios que estavam fora da religião cristã tradicional sob o pretexto de incentivá-la.

O professor Haldane também declara que nos textos de Lewis, a ciência é vilanizada e demonizada:

> A ideia do senhor Lewis é suficientemente clara. A aplicação da ciência aos assuntos humanos somente pode levar ao inferno. Esse mundo é dominado amplamente pelo Demônio [...]. E o melhor que podemos

[61] "The tale is told with very great skill, and the descriptions of celestial landscapes and of human and nonhuman behaviour are often brilliant. I cannot pay Mr. Lewis a higher compliment than to compare him with Dante and Milton".

[62] "Mr. Lewis has also defended the beliefs in astrology, black magic, Atlantis, and even polytheism; […] Many sincere Christians will think that he has done no more service to Jesus than Velenovsky to Jupiter".

> fazer é trabalhar para nossa própria salvação com temor e tremor (Haldane, 1946)[63].

Essa opinião emitida é embasada em diversas ocasiões, especialmente do terceiro livro da série – *Aquela fortaleza medonha* –, em que cientistas se revelam trabalhando para forças ocultas sob o disfarce de estarem a favor da ciência. Além disso, e empresa em que eles trabalham é voltada para a aplicação dos estudos da ciência na vida humana. Além de Weston, em *Além do planeta silencioso*, Lewis continuou mostrando uma face diferenciada daqueles que têm o conhecimento científico como seu trabalho.

Haldane afirma que, escrevendo dessa maneira, Lewis nunca conquistará seu objetivo: "Ele, de maneira alguma, desencorajará os avanços mais inumanos para o desenvolvimento da ciência, como a manufatura de bombas atômicas. Mas ele tornará ainda mais difíceis as coisas para aqueles que tentam aplicar ciência para melhorar a vida humana" (Haldane, 1946)[64]. Dessarte, em vez de fazer um serviço público ao criticar algo que de fato onera a vida humana, de acordo com esse crítico, Lewis performou um desserviço àqueles que tentam melhorar a qualidade de vida na Terra.

Sobre a história em si e não sua função, Haldane explica que Lewis delineou uma sociedade extraterrestre comunista:

> Então, o senhor Lewis é mais útil para propor a existência da ordem social [...], suas criaturas parecem praticar algum tipo de comunismo primitivo sob uma guia angelical [...]; condenando o capitalismo como um produto da queda do homem, enquanto não adota passos para substituí-lo por um sistema melhor (Haldane, 1946)[65].

No primeiro volume da trilogia, como descrito, a sociedade malacandriana que Ransom encontra no planeta vermelho é igualitária; não há submissão ou dominação nem sistema de castas que as divida em importância, mas todas as três são respeitadas, possuindo funções diferentes para a organização do mundo. Essas criaturas são lideradas por um líder: o Oyarsa de Malacandra. Por esses traços, Haldane compara essa sociedade a um mundo comunista em que não há regime capitalista.

Sobre o trato social que C. S. Lewis concedeu a seus personagens malacandrianos,

---

[63] "Mr. Lewis's idea is clear enough. The application of science to human affairs can only lead to hell. This world is largely run by the Devil. […] and the best we can do is to work out our own salvation in fear and trembling".
[64] "He will in no way discourage the more inhuman developments of science, such as the manufacture of atomic bombs. But he will make things more difficult for those who are trying to apply science to human betterment".
[65] "So Mr. Lewis is a most useful prop to the existing social order, the more so as his Martian creatures seem to practice some kind of primitive communism under angelic guidance; […] condemning capitalism as a by-product of the fall of man, while taking no concrete steps to replace it by a better system".

Haldane afirma que há neles uma estranha admissão imaginativa nessa construção de mundo teísta, pois "criaturas sem pecado em Marte tinham teologia, mas não possuíam religião. Eles acreditavam em um criador e no pós-vida [...]. Mas durante a estadia de muitos que o senhor Ransom passou entre eles, não houve cerimônias religiosas nem orações privadas" (Haldane, 1946)[66]. Isso, o crítico afirma, também se assemelha a uma máxima de Marx em que um mundo ideal não precisaria de religião, porque os homens seriam completos. Assim, ele expressa sua confusão mediante a posição política de Lewis, que em sua ficção dantesca, *The great divorce* (1945), apresentou um comunista em uma das visões de seu personagem no inferno.

Além do comportamento dos personagens, Haldane também se deteve na língua usada pelos malacandrianos, que é falada também em Perelandra, no segundo livro. Essa "língua celestial", como chama o crítico, é diferente do que ele pensara que deveria ser. Em suas palavras:

> Eu deveria ter pensado que o traço mais impressionante de uma língua usada por seres que não pecaram que amam seus próximos como a si mesmo deveria ser ausente de quaisquer equivalentes da palavra "meu" e muito provavelmente da palavra "eu" e de outros pronomes pessoais e inflexões (Haldane, 1946)[67].

Sob o ponto de vista do crítico, numa sociedade ideal e sem pecado, não deveria haver sequer palavras (pronomes, substantivos) que indicassem propriedade privada. Sequer o "eu" deveria ser usado na língua apropriada para Haldane. Essa parte da crítica demonstra que a visão de mundo ideal comunista que ele pensava era diferente da que Lewis possuía, sendo ele alegadamente democrata.

Como se pode notar pelo tom dos comentários do professor, havia uma disputa pessoal entre os dois. Haldane deixa isso explícito quando afirma o motivo: os problemas morais trabalhados na obra de Lewis. De acordo com ele:

> Minha querela principal com o senhor Lewis não é por seu ataque à minha profissão, mas pelo seu ataque à minha espécie. Eu acredito que, sem nenhum assunto sobrenatural, homens podem ser extremamente bons ou extremamente maus. Ele necessita explicar o mal humano pelo Diabo e a virtude humana por Deus. Para ele, a liberdade humana é apenas uma escolha entre alternativas apresentadas a nossas almas por seres sobrenaturais. Para mim, isso é algo criativo, no sentido de que cada geração faz novas e grandes possibilidades de bem ou mal

[66] "The sinless creatures on Mars had a theology but no religion. They believed in a creator and an afterlife, […]; but during a stay of several months among them Mr. Ransom reported no religious ceremonies, or even private prayers".

[67] "I should have thought the most striking character of a language used by sinless beings who loved their neighbours as themselves would have been the absence of any equivalent of the word "my" and very probably of the word "I," and of other personal pronouns and inflexions".

(Haldane, 1946)[68].

Haldane compreende e discorda da premissa do texto de Lewis: uma visão sobre a moral humana. O crítico afirma que enquanto o autor possui uma visão embasada completamente na dicotomia entre bem/mal que é igual a Deus/Diabo entremeada pela capacidade humana de escolher um dos dois através do livre-arbítrio, ele pensa diferente, retirando o sobrenatural da perspectiva e vendo apenas fatores sociais e possibilidades que podem ou não ser alcançadas pela raça humana.

Sobre o fato de o planeta ser liderado por um Oyarsa, eldil[69] ou anjo, Haldane comenta que isso dá margem à teocracia como praticada outrora, pois

> Como os anjos não dão à maioria de nós ordens muito explícitas, deveria parecer que nós deveríamos confiar nossos destinos a alguém como o Dr. Frank Buchan ou o Papa, que alega ser divinamente guiado. Se o senhor Lewis não tem a intenção de comunicar essa conclusão, o que ele quer dizer com essa passagem? (Haldane, 1946)[70].

O crítico faz uma denúncia a respeito do texto de Lewis, postulando que ele pretende que a Terra, para alcançar o estado de mundo ideal como Malacandra, deva ser guiada por seres angelicais, mas esses seriam representados por porta-vozes humanos, sendo uma dessas figuras o Papa. Assim, Haldane faz a provocação de que o escritor deseja o retorno da conjuntura de mundo da Idade Média.

Essa crítica de Haldane a Lewis foi feita e sua repercussão levou a uma resposta escrita pelo próprio autor, o que concede ao estudo um aprofundamento maior na fortuna crítica da obra. De acordo com C. S. Lewis, o artigo do geneticista possui três ataques específicos à sua trilogia, sendo estes: "(1) minha ciência está geralmente errada; (2) eu difamo cientistas; (3) e minha opinião é de que o planejamento científico 'só pode levar ao inferno'" (Lewis, 2018, p. 128). Ao sintetizar nesses termos o texto de Haldane, ele trabalha cada ponto com profundidade.

A respeito de não ser cientificamente embasado em seu texto, Lewis esclarece que "eu

---

[68] "My main quarrel with Mr. Lewis is not for his attack on my profession, but for his attack on my species. I believe that, without any supernatural promptings, men can be extremely good or extremely bad. He must explain human evil by the Devil, and human virtue by God. For him, human freedom is a mere choice between alternatives presented to our souls by supernatural beings. For me, it is something creative, in the sense that each generation makes newer and greater possibilities of good and evil".

[69] Nomenclatura atribuída ao ser translúcido que habita Malacandra. Espécie à qual pertence o líder do planeta, o Oyarsa.

[70] "As angels do not give most of us very explicit orders, it would seem that we should entrust our destinies to someone like Dr. Frank Buchan or the Pope, who claims to be divinely guided. If Mr. Lewis does not mean us to draw such a conclusion, what does he mean by this passage?".

precisava de, para alcançar meu objetivo, apenas de suficiente astronomia popular para criar no ‘leitor comum’ uma ‘suspensão voluntária da descrença’. Ninguém espera, em tais fantasias, satisfazer um verdadeiro cientista” (Lewis, 2018, p. 129). O escritor irlandês não esconde que, de fato, não foi preciso com a ciência apresentada em seu texto, mas explica que não havia essa intenção, pois o objetivo da obra era outro. Não havia intenção ou necessidade de fazer um tratado científico de astronomia, mas apenas de preencher as lacunas necessárias para colocar em funcionamento a imaginação do leitor. Além disso, ele explica que “o poeta, segundo Sidney, é o único que não mente, porque ele nunca reivindica que suas declarações são verdade” (Lewis, 2018, p. 130). Dessa maneira, ele encerra a questão sobre não ser preciso na ciência descrita em seu texto.

Sobre produzir uma crítica aos cientistas, Lewis explica que

> Se algum dos meus romances pudesse ser acusado plausivelmente de um libelo contra cientistas, esse seria *Além do planeta silencioso*. Certamente é um ataque, se não sobre cientistas, sobre algo que pode ser chamado de *cientificismo* [...], a crença de que o fim moral supremo é a perpetuação de nossa própria espécie (Lewis, 2018, p. 131).

Segundo o autor, o professor Haldane fez uma generalização à crítica que é feita no primeiro romance da trilogia, pois Weston, o físico que cria a nave que leva todos para Malacandra, busca como seu objetivo supremo a preservação da espécie, sendo exatamente esse o motivo de cair em descrédito no texto. Ele não é rebaixado por ser um físico ou um grande engenheiro, mas por subverter os padrões da moral pelo modelo cientificista. Lewis não nega que o texto foi escrito com o objetivo de reificar a ética a que se opunha: “Foi contra tal perspectiva da vida, tal ética, se você quiser, que eu escrevi minha fantasia satírica, projetando em Weston uma imagem de bufão-vilão da heresia ‘metabiológica’” (Lewis, 2018, p. 131, 132). Dessa maneira, o texto não é uma crítica direta aos cientistas, como entendeu o professor, mas contra o cientificismo, como esclarecido.

Novamente demonstrando sua posição sobre a ciência em geral, Lewis expõe que no terceiro livro “o cientista ‘bom’ é colocado precisamente para mostrar que ‘cientistas’, como tais, não são o alvo. Para deixar mais claro, ele sai do INEC porque descobre que estava errado em sua crença original de que aquilo ‘tinha algo a ver com a ciência’” (Lewis, 2018, p. 132, 133). Isso ocorre com o personagem Mark Studdock, que abandona o Instituto Nacional de Experimentos Coordenados (INEC) ao se decepcionar com o objetivo nada científico de suas experiências. Assim, “o herói [...] é feito para dizer que as ciências físicas são ‘boas e inocentes em si’, embora o cientificismo maligno esteja se insinuando para dentro delas” (Lewis, 2018,

p. 133).

Lewis explica que também não estava indo contra o planejamento científico, pois se o romance pudesse ser resumido a uma simples sentença, não seria que a ciência leva ao inferno, mas que "'sob as condições modernas, qualquer convite efetivo ao inferno certamente aparecerá à guisa de planejamento científico' – como o regime de Hitler de fato o fez. Todo tirano deve começar reivindicando ter o que suas vítimas respeitam e dar o que elas querem" (Lewis, 2018, p. 135, 136). Desse modo, o autor esclarece totalmente a sua relação com a ciência enquanto mostra que sua defesa através da narrativa tem realmente a ver com questões religiosas, como a salvação de seu público. Nessa citação, ele chega a usar um exemplo extremo, como o nazismo, para mostrar o quão grande era a sua preocupação com a filosofia objeto de sua crítica.

Sobre retratar uma sociedade aparentemente comunista, Lewis também contrapõe Haldane, explicando primeiramente que é democrata (Lewis, 2018, p. 137) e acrescentando: "ele se baseia numa passagem de *Além do planeta silencioso*, em que não estou discutindo as relações de uma espécie consigo mesma (política), mas as relações de uma espécie com a outra [...]. Se ele tivesse entendido, teria considerado simplesmente desinteressante" (Lewis, 2018, p. 137). O autor irlandês explica que o trecho do texto destacado pelo geneticista não é suficiente para determinar o regime político do planeta descrito e que o texto tem a intenção de retratar outras questões.

Além disso, Lewis propõe que, para longe de ser comunista, como insinuou Haldane, ele é democrata porque entende que "nenhum homem ou grupo de homens é bom o suficiente para lhe ser confiado poder absoluto sobre os outros" (Lewis, 2018, p. 137). Assim, ele nos esclarece que a possível semelhança das sociedades interestelares com o comunismo não é factual, pois nelas ele não estabeleceu governo humano, mas os mundos eram governados por seres perfeitos. Desse modo, não há parâmetro para estabelecer uma similitude entre os tipos de governo, uma vez que o fictício é regido por seres extraterrestres.

O último ponto que o autor se propõe a esclarecer se trata da língua que atribui aos malacandrianos. Sobre o fato de possuir pronomes possessivos, ele explica que a língua é assim porque: "uma sociedade em que ninguém estivesse consciente de si mesmo como pessoa contra outras pessoas, em que ninguém poderia dizer 'eu amo você', seria, de fato, livre do egoísmo, mas não pelo amor. Seria 'altruísta' como um balde de água é altruísta" (Lewis, 2018, p. 141). Destarte, a presença da primeira pessoa do singular em pronomes não seria uma característica de egoísmo latente, mas de pessoalidade. Logo, Lewis concede a seus personagens através da língua o dom do livre-arbítrio e da autoexpressão.

Essas considerações feitas pelo autor sobre seu próprio texto nos revelam muitos aspectos sobre a obra. Ele buscava realmente criticar a visão cientificista de mundo, ao mesmo tempo, não condenava o trabalho científico. A preocupação de Lewis não era com o desenvolvimento da ciência, mas com o encolhimento da consciência moral dos seres humanos. Ele não buscava impedir o homem de ir a Marte, mas evitar que, nessa busca, vidas humanas fossem desperdiçadas com o pretexto de se atingir um fim supremo em nome da ciência.

Ademais, tendo em vista as questões ideológicas acima destacadas, T. A. Shippey argumenta que o primeiro volume da trilogia possui um grande potencial para a análise alegórica ou metafórica de alguns personagens. Ele declara que

> o verdadeiro perigo não eram apenas os cínicos que viviam atrás de ouro, como Devine, mas os idealistas, como Weston – ou Wells e Haldane e toda uma galeria [...] com seu apoio a Stálin e sua convicção de que os fins justificam os meios, mesmo que os fins incluam o genocídio, mas, no fim da década de 1930, quando Lewis estava escrevendo, o genocídio na Terra não estava muito distante (Shippey, 2015, p. 303).

O crítico evidencia que o texto de Lewis busca criticar uma classe de pessoas cujo foco principal não é a ganância, mas o idealismo sem limites que anula a moral humana, buscando um tipo de supremacia racial, cogitando para tal sucesso até mesmo um genocídio.

Shippey ainda afirma que, no texto, há uma inversão de ponto de vista, quando Ransom, e por consequência o leitor implícito, passa a ver os terráqueos da maneira que os malacandrianos veem, como seres gananciosos e supremacistas:

> No capítulo 17, de repente mostrou Ransom vendo os Terráqueos como os Malacandrianos os veem, impossivelmente pequenos, compactados, atarracados. Sua conversa sobre os *eldils*, com Augray, o *sorn* [...] deixa-o com a sensação de que o universo ficou "um tanto estranhamente ao avesso", mas isso, como ele observa, é algo a que ele vem se acostumando (Shippey, 2015, p. 303).

Desse modo, com a visão invertida, pensando como um extraterrestre, Ransom começa a observar a pequenez da raça humana em contraste com a grandeza, não apenas física, mas de caráter, demonstrada pelos malacandrianos. Ao perceber isso, ele começa a naturalizar uma inversão do conceito que mantinha a relação entre o homem e o alienígena.

O estudioso Virmes Júnior, que analisou a natureza hermenêutica do livro, propõe que

> o papel da humanidade também pode ser visto na narrativa. Ao passo que Weston vê os malacandrianos como um bando de aborígenes subdesenvolvidos que precisam ser dominados e, se necessário, eliminados [...] O cientista está cego em sua arrogância tendo por certo a superioridade da raça thulcandriana [terráquea]" (Virmes Júnior, 2015, p. 159).

Dessa maneira, podemos observar que a narrativa deixa clara a postura prepotente e soberba da visão cientificista terrestre simbolizada no personagem frente a outra espécie, chegando a cogitar sobre ela apenas a submissão ou a morte. O desrespeito pelo diferente e o desejo de progresso a qualquer custo são evidenciados no comportamento de Weston.

Green e Hooper analisam o próprio conceito do ser chamado Oyarsa que interroga os humanos na narrativa. De acordo com os críticos, uma importante questão é o pano de fundo de *Além do planeta silencioso* ser a concepção medieval dos planetas, como se contivessem alguns reflexos das divindades clássicas. Assim, os oyarsas não são exatamente anjos, mas inteligências ou entidades (Green; Hooper, 2002, p. 185). Assim, o ser mantenedor do planeta que questiona os personagens é a própria inteligência, uma reificação da sabedoria, como explicitado no texto. Além disso, os críticos ligam a narrativa à tradição clássica, o que deixa mais evidente uma leitura alegórica que visa estabelecer uma crítica social.

Concluindo esse capítulo, pudemos observar a influência que C. S. Lewis exerceu com sua vida e sua obra, podendo ser reconhecido não só como escritor, mas também como filósofo e teólogo. Seus escritos abordam assuntos que o tornam alvo de estudos nessas três áreas, ainda que não tenha especialização em uma delas.

Ademais, pudemos refletir sobre algumas de suas obras teológicas e apologéticas, mas principalmente literárias, como a trilogia cósmica, que é o alvo da análise a seguir. Nessa trilogia, vimos que Lewis não se furta à confrontação de ideias às quais se opunha com veemência, mas ao mesmo tempo não permite que sua opinião assuma o controle de sua criatividade, pois ele não cria uma literatura com uma finalidade específica. Seu texto é um compêndio para análises de espaço, política, linguística, alegoria etc., algumas das quais buscaremos expor no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 3

Os meandros literários e extraliterários de *Além do planeta silencioso*

3.1 Ficção imaginativa ou retórica argumentativa?

Para diversos críticos, *Além do planeta silencioso*, de Lewis, extrapolou o nível apenas narrativo e imaginativo de uma ficção científica e fantasiosa, entrando no caminho da argumentação retórica. De acordo com Shumaker, a trilogia articula narrativamente de modo diferenciado temas essenciais. Ele afirma:

> É essencial compreender desde o início que os três romances pretendiam tornar atraente, tanto intelectualmente como emocionalmente, todo um complexo de ideias que os preexistia. Outros romancistas podem ter forjado significados nas forjas de suas almas enquanto escreviam, mas Lewis não. Seus significados foram compreendidos com firmeza suficiente para serem expressos tanto em imagens raciocinativas quanto em imagens ficcionais, e, de fato, logo se tornariam séries inteiras de volumes lúcidos que haviam sido encaixados poderosamente em estruturas discursivas por Agostinho e Tomás de Aquino, entre outros, e em estruturas imaginais de poetas como Dante, Chaucer, Spenser e Milton (Shumaker, 1995, p. 241).

Portanto, de modo análogo a grandes autores clássicos, Lewis se devotou a um empreendimento de construir uma mitologia para explicar conceitos filosóficos complexos de sua contemporaneidade. Sua tentativa se consolidou, na visão do crítico, como uma forma magistral de lidar com a criação de significados e a construção de sentido através da história.

Uma perspectiva semelhante é compartilhada por Vasconcellos, que afirma:

> O que é refletido por Lewis através de sermões é ampliado e concretizado em sua ficção. Na Trilogia Cósmica, por exemplo, composta pelos livros *Além do planeta silencioso*, *Perelandra*, e *Uma força medonha*, Ransom, o protagonista, após ter experiências fantásticas em Perelandra, conclui que toda a mitologia terrestre bem poderia ser realidade palpável em outros mundos, isto é, qualquer divisão entre imaginação, mito e realidade só existiriam num mundo em que se experimentou a Queda (Vasconcellos, 2019, p. 203).

Nesse comentário, o crítico equipara a trilogia aos sermões de Lewis, entendidos também como as exposições de ideias realizadas em seus livros. Através do estabelecimento desse paralelo, o autor britânico conseguiu tratar de um assunto e abordar outro, descrevendo ações em Malacandra, mas tratando diretamente de problemas terrestres. Ademais, o crítico adiciona, uma ideia platônica de mundo das coisas e das ideias é aderida ao texto quando o autor supõe que a distinção entre imaginação e realidade só existe em mundo caído em pecado,

como a Terra.

Outrossim, com a intenção de estabelecer uma discussão hermenêutica ou alegórica, Vasconcellos destaca que Lewis utiliza a literatura como veículo para uma discussão:

> Para Lewis, a literatura (em especial, a fantástica) também é capaz de levar o(a) leitor(a) a reconhecer a si mesmo e ao outro por meio da narrativa. Mas Lewis vai além disso e considera a literatura fantástica como meio de transposição do próprio mundo, como ponte para uma nova realidade que não rejeita a percebida pelos sentidos, mas a amplia, fornecendo a ela plenitude de graça e glória (Vasconcellos, 2019, p. 204).

Assim, o próprio gênero e subgênero escolhidos para trabalhar o texto em questão não se deram por acaso, pois, como já explicado no capítulo anterior, Lewis via na ficção científica e na fantasia modos de trabalhar com conceitos realistas de forma mais forte do que ser realista. Desse modo, ao unir a imaginação à inovação científica, o escritor deixou claro, como afirma Karen Armstrong, que "assim como a ciência e a tecnologia, a mitologia… não se trata de optar por sair deste mundo, mas de nos permitir viver mais intensamente dentro dele" (Armstrong, 2005, p. 2). Como detalha Vasconcellos:

> Para Lewis, a força da literatura fantástica é sua capacidade de romper os limites impostos por uma visão de mundo deficiente e fechada em si mesma. Esse ultrapassar fronteiras também é proposto pela experiência mística cristã. Mas isso não cria um novo dualismo que ressaltaria a dimensão espiritual em detrimento da sensorial. Ao contrário, a mística cristã e a literatura fantástica, especialmente a maneira como Lewis a compreende, propõem uma integração verdadeira, uma interpenetração que compreende todas as coisas em sua relação com Deus (Vasconcellos, 2019, p. 206).

Sendo assim, ao trabalhar com uma forma de maravilhoso-cristão, Lewis abre uma nova seção escrevendo uma ficção científica cristã, ainda que o primeiro volume da trilogia não envolva conceitos de forma clara, como fazem os outros. Nesse viés, portanto, o autor inclui ao longo de seu texto ficcional uma série de colocações que visam desconstruir ou criticar algumas ideias ou visões de mundo. Downing comenta sobre essa tendência afirmando que

> Ele [Lewis] começa a trilogia como uma crítica deliberada do que ele chamava de evolucionismo, uma filosofia que projeta o darwinismo na esfera metafísica, especulando que a humanidade pode eventualmente evoluir em sua própria espécie de divindade, pulando de planeta para planeta e de estrela para estrela (Downing, 1992, p. 36).

Essa é apenas uma das perspectivas que são criticadas por Lewis no primeiro volume da trilogia cósmica. Ele não só critica, mas procura argumentar contra a ideia demonstrando que ela não faz sentido dentro do mundo diegético. No entanto, é cabível destacar que o autor

em momento algum procurar fazer um negativo juízo de valor contra a ciência, mas contra uma tendência que se confundia com ela:

> Para Lewis, a maior e mais significativa mudança que a sociedade ocidental havia enfrentado havia ocorrido em algum momento do século XIX. Neste século, como se depreende da visão lewisiana espalhada tanto em seus textos de ficção como não ficcionais, houve uma ruptura no ser humano: perdeu-se, em grande parte, uma visão integral da vida e o vínculo do homem com a natureza foi abalado; a ciência tornou-se árida e departamentalizada, enfaticamente racionalista; e a própria produção literária ficcional revelou-se pobre de sentido (Vasconcellos, 2014, p. 131)

Portanto, Lewis elaborou em *Além do planeta silencioso* uma visão invertida daquela defendida por outros escritores em seu tempo, como afirma:

> No meu tempo, ouvi dois argumentos bem diferentes contra minha religião apresentados em nome da ciência. Quando eu era jovem, as pessoas costumavam dizer que o universo não era apenas hostil à vida, mas positivamente hostil a ela. A vida apareceu neste planeta por uma milionésima chance, como se em um ponto tivesse ocorrido uma quebra das elaboradas defesas geralmente impostas contra ela. Deveríamos ser precipitados em supor que tal vazamento ocorreu mais de uma vez. Provavelmente a vida era uma anormalidade puramente terrestre. Estávamos sozinhos em um deserto infinito. O que apenas mostrou o absurdo da ideia cristã de que havia um Criador que estava interessado em criaturas vivas (Lewis, 2024).

Para estabelecer bem o seu ponto de vista, a favor do cristianismo, então, ele elaborou uma narrativa que contava com os mesmos recursos estilísticos das outras para mostrar que boa literatura espacial não precisava estar ligada a uma cosmovisão específica.

Ademais, o autor buscou desconstruir a ideia de que os seres extraterrestres são necessariamente destrutivos e perigosos, como eram comumente retratados. Essa percepção tinha uma premissa perigosa: os seres humanos seriam o melhor exemplar de ser vivo ético, o que não condiz com a antropologia cristã, que entende o homem como pecador e destituído de graça. Outrossim, os horrores da guerra vivenciados no período de escrita do livro ressaltaram com clareza o pior do ser humano. Por isso, Lewis esclareceu que mesmo que outros seres sejam distintos dos humanos na aparência,

> Como cristãos, devemos acreditar que a aparência é falsa; em algum lugar sob essa superfície superficial, espreita, por mais atrofiada que seja, uma alma humana. Mas em outros mundos pode haver coisas que realmente são o que parecem ser. Por outro lado, pode haver criaturas genuinamente espirituais, cujos poderes de criação e pensamento abstrato eram tão humildes que deveríamos confundí-los com meros animais. Deus os proteja de nós! (Lewis, 2024).

Desse modo, a viagem interestelar sempre foi uma questão para o autor, pois longe de desejá-la, ele parecia temê-la. Isso se dava por algumas questões teológicas/filosóficas, como: se há espécies, e espécies racionais, além do homem, algumas ou todas elas, como nós, são caídas? Este é o ponto que os não cristãos sempre parecem esquecer (Lewis, 2024). O que o levava a concluir: “Agradeçamos a Deus por ainda estarmos muito longe de viajar para outros mundos” (Lewis, 2024).

Essa relação retórica que Lewis mantém com as viagens espaciais é oposta à defendida por H. G. Wells. Em *First men in moon* (1901), Wells apresenta uma narrativa que conta a história de dois homens que vão à Lua e se relacionam com os seres que lá habitam. Esse livro foi usado, não declaradamente, por Lewis para a construção de *Além do planeta silencioso*. Como se poderá observar, ambos possuem grandes paralelos, diversas vezes contrastantes. Adicionalmente, cabe destacar que o livro de Lewis é introduzido com a seguinte nota:

> Algumas referências desrespeitosas a histórias anteriores deste tipo que serão encontradas nas páginas a seguir foram feitas com propósitos puramente dramáticos. O autor sentiria muito se qualquer leitor imaginasse ser ele tão tolo a ponto de apreciar as fantasias de H. G. Wells ou tão ingrato a ponto de não reconhecer sua dívida com elas (Lewis, 2019, p. 6).

Nesses termos, o autor já reconhece que se relacionará de uma maneira no mínimo inquieta com a obra de Wells.

Assim, *First Men in Moon* é iniciado com dois homens, Bedford e Cavor, sendo o primeiro ganancioso e o segundo um cientista. Enquanto um cria uma máquina que torna possível a viagem espacial, o outro se interessa pelo assunto visando ganhos financeiros. Quando eles chegam à Lua, os habitantes nativos são vistos como insetos. De forma análoga, Divine e Weston são uma dupla formada por um ambicioso e um físico, que possuem interesses egoístas na escalada interplanetária. Ambos veem com desprezo os malacandrianos, considerando-os não nominalmente como insetos, mas certamente como formas de vida inferiores. Uma importante diferença nas narrativas é que, próximo à conclusão de *First Men in Moon*, Bedford retorna à Terra, deixando seu companheiro para trás e ficando com o espólio encontrado na Lua. Esse desfecho não se apresenta no texto de Lewis devido ao fator Ransom, que será destacado brevemente a seguir.

Ransom é um personagem particular à narrativa de Lewis, pois ele é o único humano dentre os personagens que passará por uma transformação de cosmovisão. Uma vez temendo os seres que encontrou fora da Terra, ele se desenvolve, aprende a língua, conhece a cultura, confia e, por fim, percebe que os malacandrianos são melhores que os humanos. Assim, ele

consegue se entender até mesmo com o líder do planeta, possibilitando um retorno seguro à Terra para os três.

Ademais, os mundos criados pelos autores também apresentam algumas questões contrastantes. Enquanto a Lua de Wells é vista como selvagem, desolada e rochosa, com cactos, fungos e líquens, sendo um mundo oco formado por um sistema de cavernas, Malacandra é um mundo belíssimo, embora diferente da Terra. Lewis ressalta com cuidado os contornos das paisagens com florestas, nuvens, formações rochosas etc., sendo tudo bastante colorido, embora seja também afirmado que é um mundo que está próximo do fim.

Outrossim, destacamos também que os nativos espaciais apresentam algumas semelhanças. Os selenitas vivem numa sociedade subterrânea e hierárquica. Eles possuem inúmeras formas, sendo cada uma adaptada a um modelo primário de corpo para a função que o ente desempenhará. Assim, a Lua se organiza com uma aristocracia, os eruditos que possuem cérebros enormes e membros atrofiados; a classe operária, que é especialista em tarefas específicas; mães; policiais; e o governante supremo. De forma análoga, os malacandrianos são divididos em três espécies: os séroni, os conhecedores/filósofos; os hrossa, poetas, músicos e também guerreiros; e os pfifltriggi, artesãos e construtores. Há igualmente os eldila, que não são particulares de Malacandra, e o líder supremo local, o Oyarsa. No entanto, uma diferença pontuada por Lewis é que, embora haja funções diferentes, não há hierarquia entre elas. Um sorn não é mais importante que um hross ou um pfifltriggi.

Como se pode observar, há semelhanças contrastantes entre as duas narrativas, como se Lewis tivesse pretendido reescrever a ficção de Wells nos parâmetros adequados. Isso não só indica uma divergência narrativa entre os autores, como também aponta para a grande disparidade na cosmovisão de cada um sobre o homem, a ciência, Deus e outros assuntos. Assim, como indicado na nota que antecede a narrativa de *Além do planeta silencioso*, "Lewis admirava Wells como um contador de histórias e, ao mesmo tempo, cordialmente abominava a visão de mundo tão fortemente defendida em suas obras" (McGrath, 2014, p. 52).

Essa relação conturbada entre os autores, realçada tanto na nota quanto na narrativa de C. S. Lewis, como explicado por McGrath, gerou a trilogia cósmica, como segue explicando o estudioso:

> Lewis imaginou se poderia usar o mesmo meio para desafiar algumas das suposições ingênuas dessa perspectiva. As três obras resultantes disso são comumente citadas como a "Trilogia cósmica" "ou "Trilogia de Ransom" (por conta do personagem principal). Em uma carta a seu amigo Roger Lancelyn Green, datada de dezembro de 1938, Lewis comentou que gostava das "ideias interplanetárias como uma mitologia", e que queria ver se poderia usar o gênero para defender seu

> próprio ponto de vista cristão, em vez de deixar que se rendesse "ao lado oposto" (McGrath, 2014, p. 52).

Sendo assim, uma vez que o ficcionista observou que as narrativas de ficção científica estavam se voltando para a colonização espacial, o que implicava na existência eterna da humanidade, e para uma futura supremacia do homem, que identifica outras formas de vida como inferiores ou como subservientes à sua existência, ele procurou elaborar no mesmo terreno histórias que contassem com pressupostos diferentes.

Esse processo poderia tornar as narrativas em simples exemplos de literatura engajada ou elaborada para um fim retórico. No entanto, o fruto das inquietações de Lewis foi uma trilogia criativa e inovadora. Como coloca McGrath, C. S. Lewis

> escreveu três obras de ficção científica que mostram o otimismo evolutivo secular como insubstancial e ingênuo, e destacou o lado mais sombrio da natureza humana. As ideias que Lewis desenvolve nesses três livros são, é claro, interessantes. Mas o que é ainda mais interessante é o meio que ele usa para desenvolvê-las: não um constante argumento lógico que conta por que o humanismo secular é problemático, mas uma história cativante, que mostra a mesma coisa (McGrath, 2014, p. 52).

Assim, procurando refutar criativamente e literariamente pressupostos dos quais ele discordava, "o primeiro livro usa o *leitmotiv* da viagem espacial da ficção científica e formula uma resposta a *War of the Worlds* (1898) de H. G. Wells, pintando, diferentemente de Wells, marcianos benevolentes ao invés de beligerantes" (Ferreira, 2019, p. 125). Portanto, como se pode perceber, Lewis realmente deveu a Wells a sua inspiração para a criação da trilogia, embora não tenha sido uma inspiração positiva.

Portanto, mediante essa perspectiva, Herrick destaca que não somente *Além do planeta silencioso*, mas toda a trilogia cósmica de Lewis é uma narrativa argumentativa que busca persuadir o leitor sobre determinados assuntos enquanto o encanta com o brilho e a criatividade do texto. Nas palavras de Herrick:

> Este artigo sustenta que *Além do planeta silencioso* é principalmente um esforço argumentativo no qual Lewis está explorando e explorando o potencial persuasivo e argumentativo da narrativa, e em particular do gênero de ficção científica. *Além do planeta silencioso* é aqui visto como um argumento narrativo que aborda questões que não poderiam ser tão bem-sucedidas ou tão prontamente abordadas usando prosa expositiva, lógica proposicional, ou a dialética da linguagem natural de obras como *Milagres* ou *O problema do sofrimento* (Herrick, 1992, p. 15)[71].

[71] "This paper maintains that *Out of the Silent Planet* is principally an argumentative effort in which Lewis is exploring and exploiting the persuasive, argumentative potential of narrative, and in particular of the science fiction genre. *Out of the Silent Planet* is here viewed as a narrative argument which addresses issues that could not as

Entendida como um esforço argumentativo, a narrativa de Lewis não perde seu caráter literário ou beleza, mas ganha uma grande complexidade retórica, pois ao mesmo tempo em que o autor conseguiu reunir diversos *insights* criativos para a criação de Malacandra, da língua malacandriana, entre outras coisas, ele ainda estava atendendo a uma necessidade discursiva. Assim, de maneira distinta de outros livros de não ficção de Lewis, Herrick destaca: "Lewis, eu sustento, procurou explorar a capacidade persuasiva da ficção científica em *Além do planeta silencioso* testando a habilidade do gênero de avançar secretamente um argumento ao mesmo tempo social e teológico" (Herrick, 1992, p. 20)[72]. Portanto, o autor utilizou a ficção científica como uma forte aliada na divulgação de suas ideias, sem, contudo, corromper o modelo literário.

Sendo assim, podemos concluir que Lewis observou o potencial narrativo e instrutivo que a ficção científica possui e decidiu aventurar-se no terreno, aproveitando para tanto cumprir uma aposta feita com Tolkien quanto realizar mais um enfrentamento contra as ideias difundidas pelo cientificismo.

3.2 *Além do planeta silencioso*

A possibilidade de uma leitura alegórica do romance de C. S. Lewis é ressaltada pela crítica através da análise de alguns personagens. T. A. Shippey, por exemplo, analisou a trilogia inteira e sobre o primeiro livro declarou que

> o verdadeiro perigo não eram apenas os cínicos que viviam atrás de ouro, como Devine, mas os idealistas, como Weston – ou Wells e Haldane e toda uma galeria [...] com seu apoio a Stálin e sua convicção de que os fins justificam os meios, mesmo que os fins incluam o genocídio, mas, no fim da década de 1930, quando Lewis estava escrevendo, o genocídio na Terra não estava muito distante (Shippey, 2015, p. 303).

O crítico evidencia que o texto de Lewis busca criticar uma classe de pessoas cujo foco principal não é a ganância, mas o idealismo sem limites que anula a moral humana, buscando um tipo de supremacia racial, cogitando para tal sucesso até mesmo um genocídio.

Shippey ainda afirma que no texto há uma inversão de ponto de vista, quando Ransom, e por consequência o leitor implícito, passa a ver os terráqueos da maneira que os

successfully or as readily be addressed using expository prose, propositional logic, or the natural language dialectic of works like *Miracles* or *The Problem of Pain*".

[72] "Lewis, I maintain, sought to exploit the persuasive capacity of science fiction in Out of the Silent Planet by testing the genre's ability to covertly advance an argument at once both social and theological".

malacandrianos veem, como seres gananciosos e supremacistas:

> No capítulo 17, de repente mostrou Ransom vendo os Terráqueos como os Malacandrianos os veem, impossivelmente pequenos, compactados, atarracados. Sua conversa sobre os *eldils*, com Augray, o *sorn* [...] deixa-o com a sensação de que o universo ficou "um tanto estranhamente ao avesso", mas isso, como ele observa, é algo a que ele vem se acostumando (Shippey, 2015, p. 303).

Destarte, com a visão invertida, pensando como um extraterrestre, Ransom começa a observar a pequenez da raça humana em contraste com a grandeza, não apenas física, mas de caráter, demonstrada pelos malacandrianos. Ao perceber isso, ele começa a naturalizar uma inversão do conceito que mantinha da relação entre o homem e o alienígena.

Outrossim, cabe ressaltar que Lewis aventurou-se no desenvolvimento de uma amálgama pouco comum na literatura: ficção científica e fantasia voltada à mitologia. Essa união colaborou para o desenvolvimento de seu texto, pois, como afirma Menzies,

> Em vez de o mito ser algo descartado pela ciência e pela tecnologia ou como algo oposto à religião, o mito é capaz de transcender essas disciplinas e reuni-las de uma forma que, para muitos, resulta em uma vida mais profunda e plena (Menzies, 2015, p. 206).

Portanto, para o crítico, a dimensão que mais se destaca do texto de Lewis é a mitológica, pois ela reúne todas as disciplinas que o autor tinha intenção de desenvolver e as organiza de forma ordenada e clara, oferecendo um viés aplicacional/alegórico mais evidente para o leitor ou estudioso.

Ademais, Virmes Júnior, que analisou a natureza hermenêutica do livro, propõe que

> o papel da humanidade também pode ser visto na narrativa. Ao passo que Weston vê os malancandrianos como um bando de aborígenes sub-desenvolvidos que precisam ser dominados e, se necessário, eliminados. [...] O cientista está cego em sua arrogância tendo por certo a superioridade da raça thulcandriana [terráquea]" (Virmes Júnior, 2015, p. 159).

Dessa maneira, podemos observar que a narrativa deixa clara a postura prepotente e soberba da visão cientificista terrestre simbolizada no personagem frente a outra espécie, chegando a cogitar sobre ela apenas a submissão ou a morte. O desrespeito pelo diferente e o desejo de progresso a qualquer custo são evidenciados no comportamento de Weston.

Green e Hooper analisam o próprio conceito do ser chamado Oyarsa que interroga os humanos na narrativa. De acordo com os críticos:

> O ponto é que o pano de fundo de *Além do planeta silencioso* é a concepção medieval dos planetas como contendo e incorporando algumas reflexos das divindades clássicas. [...] "Os oyarsas", disse

> Lewis em *Aquela fortaleza medonha*, "não são exatamente anjos [...]. Tecnicamente eles são Inteligências" (Green; Hooper, 2002, p. 185).

O próprio ser mantenedor do planeta e que questiona os personagens é a própria inteligência, uma reificação da sabedoria. Além disso, os críticos ligam a narrativa à tradição clássica, o que deixa mais evidente uma leitura alegórica que visa estabelecer uma crítica social. De modo análogo, Gaspar e Greggersen destacam que a "abordagem de Lewis em *Cristianismo puro e simples* é semelhante à que o autor trabalha em *Além do planeta silencioso*, pois busca 'mostrar que existe uma lei moral e nós lhe desobedecemos'" (Gaspar; Greggersen, 2021, p. 34). Portanto, o fato de o autor buscar defender um ponto de vista através de seu texto fica bastante evidente. Ademais, "'o certo e o errado como chaves para compreensão do sentido do universo', título da primeira parte do livro, é justamente sua argumentação sobre a existência de uma moral inerente ao ser (Gaspar; Greggersen, 2021, p. 35). Desse modo, os críticos evidenciam que a discussão será filosófica, buscando defender ideias ligadas à teologia para a ordem do mundo através de uma razoável compreensão da moral e de sua função social.

Tão importante quanto as impressões do crítico é a percepção do próprio autor, ainda mais tendo em vista que lecionou literatura. Assim, Lewis, em algumas cartas enviadas a alguns de seus amigos, revelou alguns pontos importantes, como suas inspirações para a narrativa, sua surpresa quanto à recepção dele. Primeiramente, destacamos que Lewis afirma:

> O que me pôs para escrever o livro foi a descoberta de que um aluno meu tinha levado todo aquele sonho sobre colonização interplanetária muito a sério e a conscientização de que milhares de pessoas, de uma forma ou de outra, dependem de alguma esperança de perpetuação e aprimoramento da espécie humana para todo o sentido do universo — de que a esperança "científica" de derrotar a morte rivaliza realmente com o cristianismo (Lewis, 2021c, p. 277).

Sendo assim, podemos razoavelmente concluir que a narrativa é declaradamente uma ficção argumentativa que procura estabelecer e disseminar uma visão sobre o mundo, a vida e a humanidade, dentro dos pressupostos cristãos defendidos pelo autor. Lewis escreveu quando observou o desenvolvimento de uma tendência rival ao cristianismo, também disseminada através da literatura, sendo a necessidade de uma oposição no mesmo campo o fator que o motivou à escrita de *Além do planeta silencioso* e, posteriormente, de toda a trilogia.

Ademais, agora sobre as suas inspirações, Lewis escreve que

> O pai real do meu livro planetário é o *Voyage to Arcturus* (Viagem para Arcturus) de David Lindsay, que você também vai amar, caso ainda não o conheça. Eu fui criado ouvindo histórias de Wells desse tipo: foi Lindsay o primeiro a me dar a ideia de que o apelo da "ficção científica"

> poderia ser combinado com o apelo "sobrenatural" — ele sugeriu a "cruz" (no sentido biológico) (Lewis, 2021c, p. 337).

Portanto, estabelecendo mais um ponto já destacado por alguns críticos supracitados, Lewis admite que, embora tenha se valido mais claramente do modelo da ficção científica, seu interesse não era puro no modo, pois ele transborda os limites do tema narrativo, fazendo incursões longas na fantasia, no imaginário e na alegoria. Esses são traços bem presentes na obra-pai, destacada pelo autor. *Voyage to Arcturus* (1920) é, de acordo com E. H. Visiak, um livro que envolve ficção científica, pois trata de uma viagem espacial, mas também ultrapassa o modelo por se tratar de uma história alegórica, na qual os personagens são abstrações e tipos, cujo ambiente é fantástico. Esse livro também é visto como um paralelo a *Pilgrim's progress*, de John Bunyan, uma alegoria arquetípica da caminhada de Cristão rumo à Cidade Celestial (Visiak, 1946, p. 7).

Por fim, destacamos a surpresa de Lewis quanto à consciência popular do conteúdo teológico que estava sendo veiculado em seu livro. Ele escreve:

> Você sofrerá e se divertirá de saber que de mais ou menos sessenta resenhas, apenas duas mostraram algum conhecimento de que a minha ideia da queda do *Bent One* [O torto] era qualquer coisa diferente de uma invenção particular minha! Mas se ao menos houvesse alguém com um talento mais rico e mais lazer, acredito que esta grande ignorância possa ser uma ajuda para a evangelização da Inglaterra: qualquer porção de teologia pode agora ser contrabandeada para as mentes das pessoas, sob o disfarce de romance, sem que elas o percebam (Lewis, 2021c, p. 278).

Nessas linhas, Lewis apresenta sua visão sobre a ação de seu livro sobre o público primariamente inglês, a evangelização, a disseminação de ideias cristãs através de uma literatura de ficção de qualidade. Ele ainda denomina essa capacidade literária de "contrabando de ideias" imperceptível. Aparentemente, ele encontrou um método através do qual poderia rebater as ideias que também eram "contrabandeadas" através da literatura, igualando assim o jogo dentro de sua visão.

Estabelecidos esses pressupostos sobre a obra, prosseguiremos analisando os personagens: Devine, Weston e Ransom para, em seguida, colocá-los em paralelo com os malacandrianos, descritos ao longo da narrativa, mas em especial na audiência que o Oyarsa de Malacandra concede aos visitantes terráqueos.

3.3 Análise de personagens

3.3.1 DEVINE: A GANÂNCIA ILIMITADA

Um dos personagens centrais, mas o que menos recebe detalhamento da narrativa é o ganancioso, Devine. Ele é primariamente indicado como um desinteressante e antigo colega de Ransom: “antes de concluir o curso em Wedenshaw, Ransom já começara a achar que Devine era um chato, e em Cambridge procurava evitá-lo, admirando-se muito de como alguém tão exibido pudesse fazer tanto sucesso” (Lewis, 2019, p. 19). Detalhando mais o sucesso desse personagem, o narrador adiciona que ele ainda ganhou misteriosamente um bolsa de estudos em Leicester, ficando cada vez mais rico de maneira desconhecida, mas sendo cada vez mais reconhecido como um “figurão” na cidade. Ademais, ele despertava comentários para si, como: “Devine é, do jeito dele, um sujeito danado de inteligente” ou “é um mistério para mim como aquele homem chegou aonde chegou” (Lewis, 2019, p. 19). Ao concluir essas considerações sobre a pessoa em questão, o narrador destaca que aos olhos de Ransom, seu colega mudara muito pouco. Portanto, podemos observar que, na primeira descrição realizada sobre esse personagem, ele é visto como alguém misterioso, que, sem grandes qualidades observáveis, conseguiu alcançar pontos altos de sucesso e destaque.

Antes desse primeiro momento de descrição, o texto nos apresenta Devine envolvido com Weston numa operação secreta envolvendo um jovem, que possui aparentemente problemas mentais: Harry. Esse é o jovem cuja mãe preocupada solicitou a Ransom que o buscasse na casa de seus empregadores, pois poderia se perder com facilidade. Mediante esse cuidado para com a mãe do rapaz é que o trio se encontra.

Devine e Ransom são descritos anonimamente de início como dois homens que prendiam Harry: “Ransom não teve dúvidas de que a figura que estava no meio, a quem os dois outros queriam segurar a despeito da resistência dele, era Harry, o filho da velha senhora” (Lewis, 2019, p. 14). Então, à primeira vista, o narrador descreve uma cena de imposição de força de duas pessoas sobre outra indefesa, cuja mãe precisara pleitear por sua segurança. Quando Ransom questiona os homens sobre o que tentavam fazer com o rapaz, Devine responde:

> Doido. [...] Ele sempre trabalha feito um burro de carga, mas de vez em quando fica deste jeito. Nós estávamos tentando levá-lo para a lavanderia e mantê-lo quieto por uma hora, mais ou menos, até que ele voltasse ao normal. Eu não posso mandá-lo para casa neste estado. A gente fez isso por bondade (Lewis, 2019, p. 16).

Indicando inicialmente a incapacidade cognitiva do jovem Harry, Devine procura justificar sua atitude de subordinação para seu interlocutor, afirmando que fez isso pelo bem do

jovem. Afinal, ele não poderia mandar o rapaz para casa sem que ele tivesse concluído seu trabalho, que deveria ser finalizado na "lavanderia", onde ele também deveria se lavar.

Esse mesmo lugar é em seguida questionado pelo próprio Harry, que afirma não se tratar de uma lavanderia, mas uma coisa que ele não sabia denominar: "'Não era a lavanderia', soluçou o rapaz tolo, 'você sabe que não era. Eu não quero entrar naquela coisa outra vez'" (Lewis, 2019, p. 17). Ao ouvir que o jovem estava falando demais, Devine o interrompe explicando: "Ele quer dizer laboratório. [...] Uma vez ele entrou lá e ficou preso por acidente durante algumas horas, e isso o deixou traumatizado por alguma razão. Veja só, o pobre coitado" (Lewis, 2019, p. 17). No decorrer da narrativa, fica claro que Devine estava procurando enganar Ransom a partir dessas histórias, pois eles estavam procurando forçar a entrada de Harry em sua nave espacial para, uma vez em Malacandra, oferecê-lo a terríveis alienígenas que lá moravam e demandavam um sacrifício humano. Essa faceta apresentada por essa aparentemente despretensiosa descrição da narrativa indica que Devine, junto a Weston, estava disposto a submeter uma vida humana a servir de sacrifício para o sucesso de seus fins em Malacandra. A primeira escolha deles foi um jovem limitado por sua capacidade cognitiva, sendo visto como um membro inferior da raça, deveria ser morto para servir de degrau para a aquisição de bens por parte de Devine.

Uma vez liberto pela presença de Ransom, Harry volta para casa. No entanto, o protagonista permanece na casa da dupla. Após uma breve conversa com Devine, ele afirma que está de férias e que ninguém sabe onde ele está porque gosta de fazer aventuras sozinho. Ao saber disso, Devine lhe oferece uma bebida que logo após se revela como um tranquilizante. Em conversa com Weston, ele revela que, embora esteja preocupado com o futuro do empreendimento deles, pois investiu bastante dinheiro, afirma: "Eu lhe garanto que Ransom será tão bom quanto o rapaz e melhor em outras coisas. Ele vai voltar a si rapidamente e nós precisamos colocá-lo no negócio de uma vez" (Lewis, 2019, p. 24). Desse modo, é revelado ao leitor que Ransom agora é o sacrifício que será levado pela dupla aos seres espaciais.

Fica claro ao longo da descrição até aqui que a preocupação de Devine em toda essa empreitada ao lado de Weston era financeira, pois diversas vezes é ressaltado que ele enriquecera de repente e de forma misteriosa, enquanto ele reclama com Weston: "Estou ficando cansado disso, Weston [...] especialmente porque é meu dinheiro que está em risco" (Lewis, 2019, p. 24). Essa sentença é pronunciada pelo personagem logo antes de ele afirmar que Ransom seria um sacrifício mais adequado do que Harry, pois ninguém daria pela falta dele ou o procuraria naquele lugar. Portanto, já de início, pode-se perceber que para Devine a obtenção de lucro está acima do valor da vida humana.

Outrossim, já dentro da nave em viagem à Malacandra, Devine não é tão retratado quanto Weston e Ransom, mas em suas poucas citações são destacados momentos em que ele gargalhava em conversa com seu refém: “Devine era mais falante, e sempre gargalhava com o prisioneiro até que Weston batesse na parede da sala” (Lewis, 2019, p. 39). Além disso, é descrito outro momento quando ele se encontrava fechado em si, quando o narrador afirma: “Ele estava disposto a rir do idealismo científico solene de Weston e disse que não dava a mínima para o futuro da espécie ou para o encontro de dois mundos. ‘Há mais em Malacandra do que isso’, disse ele, piscando um olho” (Lewis, 2019, p. 39). Mesmo quando Ransom o interpelava a respeito da vida no planeta e de outras questões importantes, ele resumia a importância delas: “A maior parte da conversa tinha que ver com as coisas que ele faria quando voltasse à Terra: cruzeiros em iates, as mulheres mais bonitas e uma grande casa na Riviera apareciam com frequência em seus planos. ‘Não estou correndo todo este risco por diversão’” (Lewis, 2019, p. 40). Na mentalidade de Devine, o risco de toda a empreitada espacial valeria a pena por causa dos resultados que demonstrariam quando voltasse à Terra, uma vez que seria ainda mais rico e poderia ostentar ainda mais bens e sucesso. Esse é o objetivo final dele e para alcançar tal fim, os meios não importam. Desse modo, a narrativa esclarece a motivação nitidamente hedonista desse personagem.

Quando questionado por Ransom a respeito dos habitantes do planeta, ele desdenha, afirmando: “Ah – sempre há uma questão nativa nestas coisas” (Lewis, 2019, p. 40). Em outra situação, quando Ransom o ouve em uma confusa conversa com Weston, ele se refere a eles como selvagens que demandavam um sacrifício humano por parte de seu chefe:

> Se você tiver alguma certeza de encontrar os selvagens onde vamos pousar, traria alguma vantagem. [...] Você vai descobrir que ele vai comer na sua mão ao primeiro sinal de um *sorn*. [...] Como eu poderia saber? [...] Deve ser algum tipo de chefe, ou, muito mais provável, uma bobagem sem sentido. [...] Acho que é sacrifício humano. Pelo menos não seria humano do ponto de vista deles (Lewis, 2019, p. 44, 45).

Nessa citação, pode-se observar como Devine via os habitantes de Malacandra, para ele, os “selvagens”, deveriam ter os *sorns*, seres amedrontadores, como algum tipo de liderança, que demandava um sacrifício humano por parte deles. Sobre o estranhamento e busca por analogia por parte da dupla humana, Schwartz afirma que:

> O fato de Malacandra (Marte) ter três espécies racionais, nenhuma com corpos idênticos ao nosso, dá origem a um caos considerável. Os dois terráqueos vilões, Devine e Weston, consideram as espécies marcianas mais antropomórficas – os *sorn*s – como “primitivos” ou “brutos” ignorantes, e atiram nos hrossa, parecidos com focas, como se fossem meros animais (Schwartz, 2009, p. 20).

A partir desse comportamento, também é notável a semelhança entre a visão de Devine para com os malacandrianos e aquela demonstrada pelos colonizadores europeus[73]: estranhamento para com os nativos e intenção de obter ouro. Esse interesse é demonstrado no texto como sendo particular de Devine, pois Weston teria outro objetivo com a missão. Indo além de alguns colonizadores, o personagem admite em tom jocoso um genocídio juntamente a uma exploração sexual e científica dos malacandrianos:

> Se você [Weston] gosta tanto destes selvagens, é melhor ficar aqui e se acasalar, se é que eles têm sexo, o que ainda não sabemos. Não se preocupe. Quando chegar a hora de limpar o lugar, vamos pegar um ou dois para você, e você vai poder guardá-los como animais de estimação, fazer vivissecção neles, dormir com eles, ou fazer os três, o que você quiser... Sim, eu sei. Completamente nojento (Lewis, 2019, p. 45-46).

A partir de conversas como essa, o caráter atribuído ao personagem é desvendado ao leitor. Devine é um homem que não demonstra percepção alguma de alteridade para com os habitantes de Malacandra e os vê apenas como objetos sujeitos à sua exploração no grau e medida que ele desejar. Assim, como está interessado apenas na obtenção de lucro, ele não se importa com o que acontecerá com os malacandrianos, que poderiam até mesmo servir de brinquedos sexuais para Weston, caso quisesse, ou de cobaias para experiências científicas de crueldade destacadas, como a vivissecção. Uma vez que planejavam "limpar" o planeta, a dupla só buscava atingir seus próprios objetivos, colocando em jogo o futuro de uma raça e a vida de Ransom.

Em outro momento da narrativa, quando estão prestes a chegar em Malacandra, a nave começa a passar por uma severa turbulência, descrita da seguinte forma: "Todo o sentido de direção desapareceu em uma confusão doentia. Algumas partes da nave definitivamente viraram para baixo, no sentido de que os pisos estavam de cabeça para baixo e somente uma mosca poderia andar neles. Sensações intoleráveis de altura e queda" (Lewis, 2019, p. 51). Nessa situação de desconforto e certo pânico para alguns, cada personagem tem uma reação distinta. Por sua vez, "Devine, sempre com uma garrafa de bebida alcoólica na mão, blasfemava, xingava e amaldiçoava Weston por tê-los trazido" (Lewis, 2019, p. 51). É notável a descrição atribuída ao personagem nesse momento, pois ele aparece como um apreciador imoderado de álcool, que, com muita habilidade, consegue beber mesmo nas mais adversas situações, desconsiderando o risco que elas lhe podem ocasionar. Embora o fato de ficar

[73] E. g. Cf. Carta de Pero Vaz de Caminha (2024, p. 3). Disponível em: https://portalabel.org.br/images/pdfs/carta-pero-vaz.pdf

embriagado pudesse contar para o aspecto preocupado de Devine, pois poderia estar se anestesiando durante uma experiência de estresse, é mais provável que essa descrição seja certamente negativa. Além de afirmar que ele estava ingerindo bebida, o texto ressalta uma série de ações negativas, o que implica, por cadeia, um juízo de valor sobre a primeira. Desse modo, se pode concluir que mais essa descrição corrobora para o perfil hedonista de Devine, que não apenas é descrito como um beberrão, pois enquanto os outros lutavam por comida e bebida ("agarravam a comida da melhor maneira que podiam, e tiveram muita dificuldade para beber: não dava para ter certeza de como levar a garrafa à boca" [Lewis, 2019, p. 51]) ele "sempre" estava agarrado ao álcool. Ademais, o comportamento para com o parceiro é típico do desespero aliado à embriaguez.

Momentos antes da aterrissagem, os nervos encontravam-se à flor da pele na nave do trio. Enquanto Weston se concentrava no controle da operação e Ransom fazia questionamentos para sanar sua curiosidade, o texto ressalta que Devine "não lhe respondia às perguntas. Ele estava envolvido em estudar o termômetro e em gritar com Weston na ponte de comando. [...] Ransom concluiu que Devine estava quase completamente fora de si, fosse por medo ou por excitação" (Lewis, 2019, p. 52). O texto destaca o descontrole emocional por parte de Devine sem ser assertivo quanto à sua motivação. De todo modo, cabe destacar que mais uma faceta é adicionada à caracterização do personagem: o desprezo pelo colega e o descontrole emocional.

Uma vez em terra firme, Devine, que mantivera uma tratativa amistosa com Ransom durante a viagem, retoma o tratamento de sequestro para com seu antigo colega, pois assume a posse de um revólver para iniciar o desembarque, o que faz o refém se questionar: "para mim, para os *sorns* ou para os dois?" (Lewis, 2019, p. 54). Após esse momento, Ransom olha para fora da nave e observa uma cabana construída e questiona seus sequestradores: "'Eles são humanos', suspirou Ransom. 'Eles constroem casas?'" (Lewis, 2019, p. 55). Devine recebe essa pergunta quase como uma ofensa, o que se nota pela sua resposta: "'*Nós* construímos', respondeu Devine. 'Imagine', e tirando uma chave de seu bolso, abriu o cadeado muito simples na porta de cabana" (Lewis, 2019, p. 55, grifos do autor). A ironia da resposta direcionada à pergunta deixa implícito um desprezo pela raça nativa, pois Devine demonstra um desdém para com a pergunta de seu companheiro, que implica na possibilidade dos malacandrianos serem inteligentes a ponto de construírem uma habitação semelhante às da Terra.

A última ação atribuída a Devine nos primeiros capítulos do livro é descrita quando ele se dispõe a levar Ransom aos *sorns* sob a mira de sua arma. Assim, prestes a entregar um antigo colega ao que pensava ser a morte certa, o personagem ao receber a última súplica: "'Deixe-me ir', ele gritou" (Lewis, 2019, p. 60), responde: "'Não seja bobo', sussurrou Devine,

apontando-lhe sua arma" (Lewis, 2019, p. 61). Após essa demonstração de desumanidade e comprometimento com sua missão de obtenção de lucro, Devine é submerso pelas águas de um rio malacandriano.

Durante as aventuras de Ransom com os habitantes de Malacandra, na ausência de humanos, o protagonista descobre o interesse financeiro de Devine no planeta. Quando, no meio de uma conversa com os *hrossa*, é mostrado a ele um objeto desenvolvido pelos *pfifltriggi*. A narração descreve o momento da seguinte maneira:

> uma pequena tigela foi passada de mão em mão até chegar a ele. Hnohra a segurou perto da luz do fogo e a examinou. Com certeza era de ouro, e Ransom entendeu o interesse de Devine em Malacandra. "Tem muito dessa coisa aqui?", Ransom perguntou. "Sim", responderam, "isto está no fundo da maior parte dos rios, mas o melhor e mais abundante está entre os *pfifltriggi*, e eles são os mais habilidosos para lidar com isso. Eles o chamam de *Arbol hru* – o sangue do sol" (Lewis, 2019, p. 95).

Dessarte, tendo em vista a abundância de ouro, chamado de sangue do sol por sua cor semelhante à do grande astro, possivelmente conhecida por Devine, ele não buscava outra coisa senão a exploração das riquezas minerais desse planeta. A irracionalidade atribuída por ele aos habitantes era uma forma de facilitar o processo de colonização, uma vez que apenas seus interesses "superiores" deveriam ser levados em consideração. Ademais, pode-se destacar mais uma vez que o desejo de exploração mineral se faz análogo ao dos grandes navegadores europeus em sua colonização de tantas áreas do mundo, como já tratado anteriormente.

Como uma colonização não pode ser feita sem "baixas" na população nativa, os humanos – a narrativa não esclarece qual dos dois – atiram contra os *hrossa*, enquanto eles comemoram uma conquista junto a Ransom, matando um *hross*. O texto descreve esse momento com uma estranheza paradoxal por parte daqueles que deveriam ser civilizados: "Ransom ouviu um barulho ensurdecedor – um som perfeitamente familiar, que era a última coisa que ele esperava escutar. Era um som terrestre, humano e civilizado. Aquele som era até mesmo europeu. Era o estampido de um rifle inglês" (Lewis, 2019, p. 112). Essa ação praticada pela dupla coloca em questão a sua superioridade, humanidade e até mesmo civilidade superior europeia, pois enquanto os nativos "selvagens" são descritos como vivendo em paz e harmonia, os homens "superiores" são os causadores de morte e caos.

Por fim, o último destaque que o texto oferece a Devine já se encontra dentro da última parte da narrativa, quando os humanos são interrogados pelo Oyarsa de Malacandra por causa da morte dos *hnaus*, o que será analisado com mais profundidade no tópico correspondente. Na

ocasião, os malacandrianos fazem sua cerimônia de "sepultamento", descrita da seguinte maneira:

> O *pfifltriggi*, por sua vez, tocou cada um dos três mortos com um objeto pequeno que parecia ser feito de vidro ou de cristal – e depois saiu pulando como sapo. Ransom fechou seus olhos para protegê-los de uma luz ofuscante, e por uma fração de segundos sentiu algo como um vento muito forte soprando em seu rosto. Então tudo se acalmou novamente, e os três esquifes estavam vazios (Lewis, 2019, p. 182).

Logo após contemplar o solene sepultamento dos malacandrianos, Devine comenta: "'Nossa!' Isto seria um bom truque para saber fazer na Terra", disse Devine para Ransom. "'Resolveria o problema do assassino sobre o que fazer com o corpo, não é mesmo?'" (Lewis, 2019, p. 182). A última atribuição a que a narrativa direciona Devine é para destituí-lo de todo o senso de valorização da vida humana, pois ao observar um funeral, ele só consegue pensar na forma como esse método inovador auxiliaria um homicida a se ver livre do corpo. Essa constatação pesa na caracterização do seu personagem ligando-o à prática de assassinatos ou a pessoas que praticam esse ato, o que serve para lhe atribuir uma questionável índole em todos os aspectos.

Portanto, após esses apontamentos, pode-se concluir que a personalidade atribuída a Devine na narrativa é digna de desprezo por diversos motivos. Ele é apresentado como torturando um jovem com aparente deficiência mental, buscando fazê-lo de cobaia para uma experiência que o tornaria um sacrifício humano para um povo alienígena. Logo após esse momento, ele demonstra ser capaz de fazer o mesmo com um antigo colega de faculdade. Além disso, durante a viagem ele demonstra ser plenamente movido por prazer, pois sua ausência de escrúpulos é movida pela busca de prazer. Desse modo, Devine se apresenta como uma pessoa hedonista, que vive unicamente para a obtenção de prazer.

3.3.2 WESTON: OS PERIGOS DO CIENTIFICISMO

No diâmetro oposto de seu colega de viagem, Weston não parece ser movido por prazer, mas pelo progresso científico movido pelos humanos. Nos deteremos agora em como a narrativa o descreve.

A primeira menção feita sobre Weston no texto ocorre quando Devine o apresenta a Ransom: "'Você não conhece o Weston, conhece?', disse Devine, apontando para seu amigo corpulento e com um vozeirão. '*O* Weston', acrescentou. 'O grande físico. Ele entende de física mais do que Einstein e Schrödinger" (Lewis, 2019, p. 15, grifos do autor). O companheiro assim

demonstra admiração e reverência para com o colega cientista, ressaltando o interesse desse na ciência.

Após essa apresentação, pode-se notar que, embora seja o cérebro da situação, Weston é também os músculos, pois cabe a ele submeter Harry ao poder da dupla (Lewis, 2019, p. 15). Além disso, ele demonstra desprezo por outras áreas de estudo, pois quando Ransom lhe é apresentado como um famoso filólogo, ele retruca afirmando: "Não me interessa em qual escola ele estudou nem em qual bobagem não científica ele está gastando dinheiro que deveria ir para pesquisa de verdade" (Lewis, 2019, p. 15-16). Desse modo, uma superfície do personagem vai sendo traçada: um ser muito inteligente e soberbo.

De forma discrepante do pensamento de Devine, novamente, que preferiu levar Ransom como refém, Weston preferia levar Harry, pois "o rapaz era ideal para o que queremos, [...] incapaz de ser útil à humanidade e, muito provavelmente, um propagador de idiotices. O tipo de pessoa que uma sociedade civilizada colocaria automaticamente à disposição de laboratórios estatais para fazer experiências" (Lewis, 2019, p. 24). Com esse comentário, a faceta mais destacada de Weston é aberta e preparada para ser desenvolvida: ele é o personagem que se demonstra a favor das maiores crueldades para com a humanidade em nome do progresso científico, revelando assim seu pensamento darwinista social. Perspectiva essa desenvolvida já na fala seguinte do mesmo personagem quando distingue Ransom do jovem rapaz: "Confesso que não gosto disso. Afinal de contas, ele é humano. O rapaz, na verdade, era quase uma... uma preparação. Mesmo assim, ele é apenas um indivíduo e provavelmente sem serventia. Nós também estamos arriscando nossas vidas. Em uma grande causa" (Lewis, 2019, p. 24). Unido à visão de prevalência do mais capaz na sociedade, Weston também enxerga uma causa pela qual vale a pena dar a sua vida: o progresso da vida humana, pois, para ele, uma vez que a vida na Terra poderia ser inviabilizada no futuro, era necessário investigar a possibilidade de viver em outros planetas. Essa é a grande causa na qual ele se envolve e leva consigo um refém.

Mais à frente na narrativa, após explicar um pouco sobre a viagem a Malacandra para Ransom, Weston fala sobre suas motivações para tal intento, revelando que já estiveram lá antes. Ele afirma que a descoberta de um novo planeta habitado é de grande importância para a história, pois "o infinito, e, por conseguinte, talvez a eternidade, está sendo colocado nas mãos da raça humana" (Lewis, 2019, p. 34). Com tanto potencial transformador em mãos, ele ainda estabelece: "Você não pode ter uma mente tão pequena para pensar que os direitos dos indivíduos tenham a menor importância em comparação com isso" (Lewis, 2019, p. 34). Com essa proposição, Weston esclarece seu posicionamento ético tão combatido por Lewis, o de que a vida de alguns deve ser sacrificada pelo progresso de outros. Nesse caso, a vida em questão

era a de Ransom, este que ainda recebe uma crítica da parte de seu sequestrador, pois demonstrava uma postura não cooperativa com a operação que levaria a cabo sua vida: “Seria mais fácil se sua filosofia de vida não fosse tão insuportavelmente estreita e individualista. Eu pensei que ninguém hesitaria em ser inspirado pelo papel que você está sendo solicitado a cumprir, que mesmo um verme, se pudesse entender, se ofereceria para o sacrifício” (Lewis, 2019, p. 34). Desse modo idealista, Weston demonstra a consideração que possui para com a sua tão solene missão, a seu ver. Como boas-novas para a humanidade, todos os que a ouvissem e entendessem seriam levados a concordar com ela, ainda que lhes custasse a vida. Esse idealismo ético é combatido com veemência por Ransom na discussão que os personagens travam nesse ponto. Sendo um representante da perspectiva de Lewis, o protagonista contrapõe a filosofia de seu algoz da seguinte maneira:

> Bem, [...] você tem todas as cartas, e eu tenho que me virar da melhor maneira possível. Eu considero sua filosofia de vida uma insanidade delirante. Acho que toda aquela conversa a respeito de infinito e eternidade quer dizer que você está livre para fazer qualquer coisa – absolutamente qualquer coisa – aqui e agora com base na possibilidade remota de que algumas criaturas ou outros que descenderem do ser humano tal como hoje conhecemos poderão rastejar daqui a alguns séculos em alguma parte do universo (Lewis, 2019, p. 35).

Com essa contraposição, Ransom deixa claro o egoísmo idealista envolvido em todo o processo de elaboração da filosofia de vida de Weston, pois para ele, que estava numa posição de poder, valeria a pena sacrificar a vida humana pelo sucesso da própria humanidade. O protagonista aponta para o contrassenso dessa ideia que mira um futuro desconhecido e improvável para anuir a torturas e assassinatos no presente.

Após ter sua ideia reduzida ao absurdo por Ransom, Weston rispidamente acede, afirmando que se trata exatamente disso: “Sim, – [defendemos uma raça futura, mesmo sendo] qualquer coisa, seja o que for” (Lewis, 2019, p. 35). Ele ainda adiciona estar ciente do fato de que a literatura erudita clássica está contra sua posição, mas encontra-se embasado em fortes pressupostos científicos.

Os eventos seguintes da narrativa que envolvem Weston não são significativos para uma análise da composição de seu personagem, pois se trata apenas de ordens ou respostas breves. Ele apenas retoma a parte ativa na audiência com o Oyarsa de Malacandra, quando conversa e demonstra mais sobre suas ideias, mas essas partes serão analisadas no tópico correspondente.

Na descrição analisada até aqui, muitos aspectos significativos sobre o personagem já foram expostos: ele é um gênio, responsável pela criação e manutenção da espaçonave, e é tão

comprometido com o darwinismo social a ponto de sacrificar vidas para o progresso da raça humana, ou da próxima etapa evolutiva; também defende que pessoas com alguma doença sejam usadas em experiências científicas; assim como entende que a perpetuação da raça é o bem-maior da existência.

Cabe destacar que a visão de Weston sobre o uso de pessoas com deficiências em experimentos ou até mesmo a esterilização delas, para que não procriem semelhantes, como revelado em seu desprezo por Harry, é análoga à aplicada pelos nazistas durante a II Guerra Mundial, como descreve a *Enciclopédia do holocausto*:

> De 1933 a 1945, a Alemanha nazista realizou uma campanha para "limpar" a sociedade alemã de indivíduos considerados ameaças biológicas à "saúde" da nação. Os nazistas contaram com a ajuda de médicos e geneticistas, psiquiatras e antropólogos com formação médica para desenvolver políticas de saúde racial. Estas políticas começaram com a esterilização em massa de muitas pessoas em hospitais e outras instituições e terminaram com a quase aniquilação dos judeus europeus (Holocaust Encyclopedia, 2024. Tradução nossa).

Desse modo, a Alemanha nazista utilizou, para os fins tidos como necessários à vida e à dignidade de pessoas que não possuíam saúde no modelo que era entendido como adequado ou perfeito. As experiências realizadas podem ser vistas em três grupos:

> A experimentação médica antiética (sem o consentimento do paciente ou quaisquer salvaguardas) realizada durante o Terceiro Reich pode ser dividida em três categorias.
> 1. Experimentos que tratam da sobrevivência de militares [...]
> 2. Experimentos para testar medicamentos e tratamentos [...]
> 3. Experimentos para promover os objetivos raciais e ideológicos nazistas (Holocaust Encyclopedia, 2024. Tradução nossa).

Vistos como fins superiores, a sociedade nazista empregava a vida de pessoas para serem dedicadas a avanços médicos que buscavam prolongar a qualidade de vida militar, como o tratamento de doenças e a resistência a determinados medicamentos, além de buscar promover seu ideal racial, estabelecendo uma sociedade composta apenas por aqueles que se viam como raça ariana.

Lewis, assim como Ransom na narrativa, expõe o absurdo dessa perspectiva, pois ela defende, estabelece e busca perpetuar um ideal puramente estabelecido pela elite da sociedade em questão. Embasadas assim em pressupostos subjetivos, essas políticas eugênicas foram apresentadas como possuindo fundamento científico, tal como Weston faz, à guisa de estabelecer um argumento de autoridade inabalável. No entanto, graças a pensadores e políticos que se opuseram a tal narrativa, tal pensamento não foi estabelecido como dominante.

3.3.3 RANSOM: UMA JORNADA DE CONVERSÃO

O professor Elwin Ransom é o protagonista da narrativa. Ao longo do enredo, ele muda sua visão sobre os extraterrestres e passa a se opor à filosofia apresentada por Weston desde o momento em que ela surge. O filólogo pode ser visto como uma figura semelhante a Tolkien, pois possuem a mesma profissão (professor universitário) e especialidade. Como já discutimos sobre Ransom desde o começo desse capítulo e continuaremos ao longo dos próximos tópicos, nesse em especial daremos destaque ao processo de conversão que ele sofreu entre os malacandrianos.

A narrativa descreve que sua mudança de perspectiva começou quando, ainda na nave, ele começou a observar o espaço. Nas palavras de Lewis:

> Ransom, à medida que o tempo passava, tornou-se cônscio de uma explicação mais espiritual para sua progressiva iluminação e espírito exultante. Ele estava se libertando de um pesadelo há muito engendrado na mente moderna pelo vácuo da ciência. Ele havia lido a respeito do "Espaço": na base do seu pensamento durante tantos anos espreitava a sofisticação lúgubre do vácuo escuro e frio, a total falta de vida que separava os mundos. Até aquele momento ele não sabia o quanto aquilo o afetava. [...] Ele pensava que o espaço era estéril, mas viu que na verdade o espaço era o útero dos mundos, cuja descendência ardente e incontável olhava para baixo, para a Terra, todas as noites, com muitos olhos – e aqui, com quantos mais! Não: Espaço era a palavra errada. Pensadores antigos foram mais sábios quando o nomearam simplesmente de céus – os céus que declaram a glória (Lewis, 2019, p. 42).

Sem temer ser explícito, o narrador, expressando a cosmovisão do escritor, efetua uma crítica ao modelo corrente de observar o espaço como um grande lugar vazio ou assustador, como era representado em algumas narrativas. Essa crítica é efetuada a partir da transformação na visão se Ransom, que notou que eles estavam errados, pois preencheram com opinião o que a ciência não explicava. Assim, ao contemplar o chamado céu profundo (não espaço), o filólogo exclama que a perspectiva que mantinha estava equivocada, e aponta uma adequada: "Os céus proclamam. a glória de Deus, e o firmamento anuncia. as obras das suas mãos" (Sl 19:1). Mais uma vez, o teólogo entra em ação para efetuar uma correção no pensamento popular (sem contradizer a ciência), alinhando a verdade mais próxima da Bíblia, que do cientificismo. Como bem observado pela crítica, "à medida que Ransom começa a ponderar que o espaço não é como sempre lhe foi ensinado, o leitor esquece os 'fatos' das viagens espaciais e concentra-se, em vez disso, nas ideias apresentadas" (Mounts, 1997, p. 9).

Uma vez em Malacandra, quando Ransom percebe que estava lá para ser entregue como oferenda aos habitantes do lugar, os *sorns*, ele começa a confabular a respeito desses seres extraterrestres, e sua mente é inundada por referências que escritores humanos fizeram sobre eles: “Ele imaginou várias monstruosidades incompatíveis – olhos bulbosos, bocas escancaradas, chifres, ferrões, mandíbulas. Pavor de insetos, pavor de cobras, pavor de coisas que se espremem e que deslizam, todas tocavam suas sinfonias horríveis em seus nervos” (Lewis, 2019, p. 47). Com a imaginação repleta de reminiscências, ele é tomado de pavor pelo que poderia encontrar à sua frente.

Assim, ele decide firmemente: “enfrentaria a morte, mas não os *sorns*. [...] Se fugir fosse impossível, ele cometeria suicídio. Ransom era um homem piedoso e tinha esperança de que seria perdoado” (Lewis, 2019, p. 47). Nesse excerto, aspectos importantes sobre o personagem ficam claros: encontrar os nativos seria o pior cenário possível para refém, a tal ponto de ele admitir retirar a própria vida. O suicídio à época em que o livro fora escrito tinha implicações diferentes em relação aos dias atuais, e o fato de Ransom cogitar essa possibilidade apenas aumenta a profundidade de seu medo. Além de ser um pecado visto como imperdoável pela igreja cristã daquele tempo, retirar a própria vida era contra a lei na Grã-Bretanha até 1961. A posição da cristandade sobre esse pecado podia ser vista na proibição que o clero tinha de efetuar funerais de suicidas (Gledhill, 2025). Mesmo assim, essa possibilidade foi cogitada pelo herói, o que também mostra um fator importante sobre ele: sua religiosidade. No meio da descrição do pavor, o narrador afirma que mesmo cometendo suicídio, Ransom confiava que obteria o perdão divino, porque era piedoso.

A espiritualidade do protagonista é algo que não é observado nos outros personagens, que representam aspectos negativos ao longo da história. Ainda que estivesse cheio dos preconceitos terrestres, como denotado em sua expectativa inicial, Ransom demonstra algum tipo de confiança em um ser superior, ainda que distante, pois em momento algum recorre a ele. Portanto, é importante compreender que quando o Oyarsa e os malacandrianos falam com ele sobre Maleldil, eles não estão apresentando Deus a um ateu, cético ou a alguém com pouco conhecimento sobre a divindade, mas a um homem piedoso e crente.

Ademais, a religiosidade de Ransom fica mais evidente como cristã quando ele, em outro momento, vê de relance os *sorns*. Nesse momento, há um misto de eventos e sentimentos. A descrição oferecida pelo narrador brinca com as influências de escritores terrestres, como citado anteriormente, e explora o terror infantil oriundo do folclore para descrever o profundo medo sentido pelo personagem:

> Eles eram totalmente diferentes dos horrores que sua imaginação havia conjurado, e por essa razão pegaram-no desprevenido. Eles estavam muito distantes das fantasias de H. G. Wells e mais próximos de um conjunto de temores mais antigo, quase infantil. Gigantes, ogros, fantasmas, esqueletos essas eram suas palavras-chave. Assombrações em pernas de pau, disse para si mesmo, bichos-papões surreais com seus rostos longilíneos. Ao mesmo tempo, o pânico incapacitante dos primeiros momentos estava diminuindo. Ele já não pensava mais na ideia de suicídio, e estava determinado a contar com a sorte até o fim. Ele orou e tocou sua faca. Sentiu uma emoção estranha de confiança e afeto por si mesmo a ponto de dizer "permaneceremos juntos" (Lewis, 2019, p. 63).

Assim, medo e fé se misturam à primeira vista que o protagonista tem dos *sorns*. Esse trecho já dá um importante indício para a futura relação que Ransom terá com os malacandrianos: eles não seguem a visão ideia pré-concebida da humanidade sobre extraterrestres. Ainda que sua diferença tenha lançado medo sobre o personagem, não foi um medo condizente com o terror esperado. O temor sentido pelo filólogo se aproxima da definição oferecida pelo sociólogo Zygmunt Bauman: o "'medo' é o nome que damos à nossa *incerteza*" (Bauman, 2008, p. 8, grifo do autor), sendo a exata reação humana para com o que lhe é incerto. Em outro trecho de seu livro, *Medo líquido* (2006), ele propõe que "o que não somos capazes de administrar nos é 'desconhecido', o 'desconhecido' é assustador" (Bauman, 2008, p. 125). Nesse espectro, a descrição é de uma reação natural do homem ao contemplar um ser diferente de si mesmo e diferente de tudo o que já viu, sendo então colocada em perspectiva com o medo de monstros imaginários.

A partir desse medo do desconhecido, Ransom foge para o meio do planeta. Após se encontrar exausto, ele começa a contemplar a natureza ao seu redor. Para sua surpresa, o maravilhamento acomete-o. O personagem fica extasiado com paisagens naturais de um planeta que para ele anteriormente era o cenário de um filme de terror. Sobre essa mudança de perspectiva, o narrador comenta: "A mesma imaginação distorcida que o levara a povoar o universo com monstros o ensinou a, de alguma maneira, nada esperar de um planeta estranho a não ser uma desolação rochosa ou talvez um conjunto de máquinas de um pesadelo" (Lewis, 2019, p. 56). Uma peripécia espacial é estabelecida na mente do personagem, mais uma vez contradizendo suas expectativas. Aqui, novamente, os livros de Wells são colocados de lado, pois a natureza e as cores de Malacandra são belas em vez de cinzentas e áridas.

A maior mudança da narrativa, no entanto, é oferecida quando Ransom encontra com o *hross*, a segunda criatura malacandriana a ser descrita no texto. Enquanto caminhava buscando água tentando retomar o fôlego, o personagem observa: "De repente a água se ergueu

e ele viu uma coisa arredondada, reluzente, preta, como uma bola de canhão. Aí ele viu os olhos e a boca, uma boca esponjosa que tinha uma barba de bolhas. Mais daquela coisa saiu da água. A criatura era lustrosamente preta" (Lewis, 2019, p. 73). Como não possuía correlato terrestre, não foi possível ao narrador oferecer as exatas dimensões ou similitudes do aquático que apareceu perante o humano. Por isso, uma série de descrições imperfeitas é realizada. O mesmo processo de imaginação é realizado pelo leitor implícito, que se encontra tentando compreender o ser, do mesmo modo que Ransom. Para deixar mais compreensível, o narrador ainda tenta comparar o ente com uma foca, um pinguim e uma lontra, o que pode deixar a percepção mais confusa do que esclarecê-la.

Assim, o processo de familiarização é desenvolvido pela narrativa. Ao passo que Ransom vai perdendo o medo, pois o que antes não existia era um monstro, passará a ser um ser estranho e, futuramente, um amigo. Um passo importante para essa jornada é bem conectado à profissão do protagonista: "A criatura, que ainda estava bufando e se sacudindo na margem, e que evidentemente ainda não o tinha visto, abriu sua boca e começou a produzir sons. [...] Aqueles sons eram articulados. A criatura estava falando. Ela tinha uma língua (Lewis, 2019, p. 74). Para um filólogo, essa descoberta foi fascinante. Então, ele começa a desvendar a estrutura linguística do *hross*, aprendendo uma língua que seria a base de sua vida e daria todo o significado de sua visita ao planeta. Embora ele aja inicialmente como um colonizador, buscando e aspirando criar um dicionário (Lewis, 2019, p. 74, 75), buscando fama por desvendar uma língua espacial, esse ideal é abandonado após toda a sua experiência (Lewis, 2019, p. 210).

Os acontecimentos que se seguem são de um intenso mergulho de um estrangeiro em um mundo desconhecido. Ransom é apresentado à vila em que os *hrossa* moram, onde ele vê velhos, crianças, jovens, vivendo vidas comuns. Descobre que eles são os músicos e poetas, enquanto as outras espécies têm diferentes funções: os *pfifltriggi* são os engenheiros e artesãos, e os *sorns*, os pensadores e filósofos. Mesmo com essas diferenças, todos viviam em paz.

Ao conhecer razoavelmente a cultura, Ransom começa a se familiarizar com o lugar e com as pessoas. Até mesmo quando é convidado para uma perigosa caçada a um animal selvagem, o *hnakra*, ele se sente seguro e é tratado com igual afeto. Em um momento decisivo da narrativa, ele obtém êxito acompanhado por Hyoi (nome do primeiro *hross* encontrado por Ransom) nessa aventura e o texto afirma: "Eles permaneceram ombro a ombro diante de um inimigo, e os formatos das cabeças deles não importavam mais. E até mesmo ele, Ransom, passou por tudo sem ter do que se envergonhar. Ele havia amadurecido" (Lewis, 2019, p. 112).

Ransom havia se tornado um com os *hrossa*; ainda que possuísse uma forma física diferente, ele não permitiu que as diferenças o separassem de encontrar uma nova família.

Entretanto, a despeito da solenidade da vitória, o momento é cortado pelo som de uma bala de rifle inglês, pois Weston e Devine estavam atirando com os *hrossa* possivelmente tentando livrar seu refém para entregá-lo aos *sorns* são e salvo. Com esse disparo, Hyoi é alvejado, cai e morre, levando Ransom a exclamar sobre si e seu povo: "Nós somos uma raça torta. [...] Nós somos *hnau* apenas pela metade" (Lewis, 2019, p. 112-113). Esse é o ponto da virada para o protagonista. Quando ele percebe que a raça extraterrestre que temia encontrar era na verdade um povo melhor que o ser humano, pois o pecado não tinha chegado àquele lugar. Portanto, o antes amedrontado questionador se revolta contra seu próprio povo, entendendo que sua perspectiva sobre quem era o verdadeiro monstro estava no lugar errado

Assim, após ter encontrado e convivido por um breve tempo com os habitantes de Malacandra, Ransom percebe que seus preconceitos eram totalmente sem fundamento, fruto de mentes criativas. Ele não só encontrou raças organizadas, mas melhores que o ser humano, pois enquanto os malacandrianos convivem com suas diferenças em paz, os seres humanos não cessam a guerra. Assim, a partir dessa consciência, o personagem se percebe diferente, como explica Vasconcellos:

> O encontro com o outro – alienígena – humaniza Ransom muito mais que o convívio com seus próprios semelhantes. Estes, aliás, são apenas meio *hnau* e o próprio Ransom se reconhece como integrante de uma raça pervertida que traz a morte (Vasconcellos, 2014, p. 130).

Mudança moral ou espiritual alguma é percebida por Ransom enquanto convive com os personagens humanos, quer na Terra, quer no céu profundo. No entanto, ao contemplar uma sociedade utópica, ele entende como os humanos deveriam ser e viver. A partir disso, ele é capaz de entender que sua presença e a de seus companheiros no planeta é ameaçadora, e precisa ser interrompida.

Essa reação é fruto de uma visão convertida, pois uma vez que entendeu que Malacandra é um mundo perfeito, poderia ser natural que Ransom desejasse ficar para usufruir das benesses. No entanto, temendo que sua presença torta, ou pecadora, manchasse o mundo plenamente *hnau*, que conhecera, ele deixa de lado seu bem-estar e prioriza o outro, a alteridade extraterrestre, optando por partir.

Outrossim, é importante destacar que Lewis estabeleceu Ransom como personagem que seria o representante do ponto de vista filosófico que ele defende em *A abolição do homem*, pois cabe a ele iniciar questionamentos sobre as artimanhas e falácias das ideias propostas pelo

darwinismo social de Weston. Nesse quesito, ele é irredutível, já é apresentado com essas ideias e permanece com elas, apenas aprofundando seu conceito de alteridade para com os malacandrianos, estes que são desenvolvidos de forma a contrapor as ideias de H. G. Wells. Ademais, o conceito de alteridade é aqui ressaltado de forma rica, pois o filólogo é o responsável por apresentar ao leitor a sociedade malacandriana.

Ademais, o texto utiliza o seu herói benigno, mas tímido, ao mesmo tempo para satirizar os pesadelos naturalistas de H. G. Wells e para abordar os receios dos seus contemporâneos à medida que as tensões internacionais aumentavam e a perspectiva de guerra parecia cada vez mais certa. Portanto, não é por acaso que os acontecimentos deste romance acontecem no planeta mais intimamente associado à virtude marcial. A reorientação progressiva de Ransom, das suas aterrorizantes ilusões wellsianas para o seu reconhecimento do carácter benéfico do universo para além do seu próprio "planeta silencioso", caminhará de mãos dadas com a restauração da sua coragem (Schwartz, 2009, p. 22).

3.4 Audiência perante Oyarsa

A narrativa atinge seu clímax quando os personagens principais são reunidos perante o soberano de Malacandra, um *eldil* supremo que possui o título de Oyarsa, um ser que representa a autoridade de Maleldil no planeta e zela pela ordem. Após a morte do *hross* pela dupla Devine e Weston, os habitantes do Planeta Silencioso (Terra para os malacandrianos) são convocados a comparecer à presença do Oyarsa para serem aparentemente julgados. Nesse trecho, o texto explicita em sua máxima potência o seu caráter alegórico crítico às ideias apresentadas em capítulos anteriores, tendo o Oyarsa e Ransom como defensores da ética lewisiana e Weston como um darwinista social.

Sobre a natureza do texto, não é tão claro, mas pode-se notar que é de natureza espiritual, descrito como translúcido, incorpóreo, assim como os outros *eldil*. Esse conjunto de seres foi estudado detidamente por Hawkesworth, que declarou o seguinte:

> Lewis usa o termo oyarsa para se referir a algo que vai além de uma essência ou alma, mas sim a algo que é um "senhor" ou um deus [...]. O termo eldila é provavelmente uma palavra que Lewis tomou emprestada de Tolkien, pois apresenta uma semelhança impressionante com a palavra em quenya, eldar, que significa "das estrelas", e é o termo que os elfos usam para se autodenominar (Hawkesworth, 2019, p. 66).

Embora não seja possível afirmar com certeza que essa foi a inspiração de Lewis, o insight oferecido por Hawkesworth é coerente com os detalhes apresentados na narrativa, pois os seres translúcidos possuem origem estelar, ou seja, não são oriundos de Malacandra como

os outros. Assim, eles podem ser vistos como os primeiros filhos da divindade, aqui Maleldil, em Tolkien, os Valar, que criam primeiro os elfos e somente depois os homens (Tolkien, 2019). Assim, eles podem ser vistos, dentro da cosmovisão cristã, como anjos ou seres primordiais.

Sobre a razão de Lewis não utilizar a terminologia bíblica para descrever esses seres, Martindale explica que o autor "acreditava que nossas concepções tanto sobre Deus quanto sobre os anjos estão seriamente defeituosas dos séculos de influências culturais não bíblicas, mas tanto os novos nomes quanto a viagem para um novo lugar nos levam a nos aproximar da história sem estereótipos" (Martindale, 2005, p. 68). Ademais, ao não adotar uma terminologia já conhecida, o escritor causa tanto estranhamento no leitor, o que pode despertar seu interesse, quanto apoia sua visão de postular cenários possíveis para os acontecimentos da Bíblia, como realizado em Nárnia ou em Perelandra.

Cabe destacar também que não há apenas um Oyarsa, mas cada planeta possui um. Ele é o líder local, representante do governo geral de Maleldil. Por exemplo, no segundo livro da trilogia, *Perelandra*, o Oyarsa, representante do planeta Vênus, e o representante de Marte se encontram. Ademais, o Torto é descrito como sendo o Oyarsa da Terra, a quem são devidos todos os males que sobrevieram ao planeta que se tornou silencioso perante o universo.

Dentre os personagens terráqueos, o primeiro a se encontrar com o Oyarsa de Malacandra numa audiência prévia é Ransom, que sozinho comparece para fazer alguns esclarecimentos ao soberano. Após ser encaminhado por alguns servos, ele chega ao topo da ilha, de onde percebe que "o lugar estava cheio de *eldila* [...]. Os malacandrianos que ficavam à vista eram apenas a menor parte daquela assembleia solene que o circundava" (Lewis, 2019, p. 163). Após perceber a multidão de seres a observar o que estava para acontecer, o protagonista percebe: "talvez aquilo tudo – a espera e ser observado – fosse o julgamento" (Lewis, 2019, p. 164).

Deste modo, o terráqueo então vê o Oyarsa que se aproximava dele. Tal personagem único da narrativa é descrito como majestoso, pois Ransom "percebeu que era o Oyarsa em parte pelas expressões faciais dos malacandrianos enquanto seu senhor passa por eles, e em parte porque ele viu – e não poderia negar que viu – o próprio Oyarsa" (Lewis, 2019, p. 164). Tendo ele visto o soberano de Malacandra, o texto tenta nos passar uma figura de como ele seria:

> O mais simples sussurro de luz – não, menos que isso, a melhor diminuição da sombra – estava passando ao longo da superfície desnivelada da relva. Ou melhor, alguma diferença no aspecto do chão, tão leve para ser nomeada na linguagem dos cinco sentidos, movia-se lentamente em direção a ele. Como um silêncio que se espalha em uma sala cheia de pessoas, como uma friagem infinitesimal em um dia

> abafado, como a memória passageira de um som ou de um aroma há muito esquecidos, como tudo o que é imóvel, tudo o que é menor, tudo que é difícil de capturar na natureza, Oyarsa passou entre seus súditos e parou a uns dez metros de Ransom (Lewis, 2019, p. 164).

A narração demonstra a dificuldade de colocar em palavras a percepção e sensação que tomaram Ransom no momento em que viu o Oyarsa. Uma vez que o ser é mais sublime que a língua humana, ele não pode ser descrito em palavras senão em vãs tentativas de conceituar o inconceituável, dada a limitação de uma linguagem oriunda de um planeta "torto". De qualquer modo, se pode imaginar que o ser em questão poderia se assemelhar ao que é entendido como um fantasma ou espírito, pois é uma forma desprovida de corpo tangível e ornada de transparência.

A partir desse primeiro impacto, a conversa com Ransom é iniciada. Ao ouvir a voz do Oyarsa, o texto ressalta: "a voz mais inumana que Ransom já tinha ouvido" (Lewis, 2019, p. 164). No entanto, diferentemente do que a característica inumana possa indicar, como conceitos ligados ao terror ou assombro, o texto demonstra sua intenção de quebrar paradigmas e inverter papéis quando destaca: "uma voz doce e aparentemente remota, uma voz sem perturbação, tal como um dos *hrossa* depois disse para Ransom, 'uma voz sem sangue, uma voz que tem luz, não sangue'. As palavras não eram assustadoras" (Lewis, 2019, p. 164, 165). O inumano ser que pairava à frente do humano era possuidor de características melhores que as humanas, denotando sua perfeição e completude.

Quando o Oyarsa percebe o latente medo de seu visitante humano, ele o questiona: "Do que você tem tanto medo, Ransom, de Thulcandra?" (Lewis, 2019, p. 165). Ao ouvir essa pergunta, o protagonista não tem outra escolha, senão revelar seu medo preconceituoso: "De você Oyarsa, porque é diferente de mim" (Lewis, 2019, p. 165). Com essas palavras, Ransom escancara um medo humano há muito existente e reconhecido, o medo do diferente. A respeito desse comum temor humano, o sociólogo Zygmunt Bauman afirma que o medo é universal, pois é "o nome que damos à nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito" (Bauman, 2008, p. 8). Ademais, "o que não somos capazes de administrar nos é 'desconhecido', o 'desconhecido' é assustador" (Bauman, 2008, p. 125). Sendo assim, o medo sentido pelo personagem poderia ser uma reação natural à exposição ao desconhecido.

No entanto, essa perspectiva é desconstruída pelo líder malacandriano que propõe: "Essas não são boas razões [...]. Você também não é como eu, e, ainda que eu o veja, vejo muito vagamente. Mas não pense que somos totalmente diferentes. Nós dois somos cópias de Maleldil" (Lewis, 2019, p. 165). O Oyarsa ressalta uma parentalidade compartilhada para

dirimir as diferenças na aparência dele e do humano, destacando que se esse fosse um motivo suficiente, ele também temeria a presença de Ransom. Assim, o soberano declara: “Esses não são os verdadeiros motivos. [...] Você já estava com medo de mim antes de colocar o pé no meu mundo. [...] Meus servos viram seu rosto quando você estava em sua nave no céu. Eles viram que os da sua própria espécie o maltrataram” (Lewis, 2019, p. 165). Após ser interpelado dessa forma pelo Oyarsa e ouvir um pouco sobre a história do planeta Terra na ótica dos malacandrianos, Ransom conclui: “Eu estava com um medo terrível. Os contadores de histórias de nosso mundo nos fizeram pensar que, se há vida além do nosso ar, ela é maligna” (Lewis, 2019, p. 167).

Com uma referência geral a escritores de ficção científica e particular a H. G. Wells, Ransom estabelece que o medo que sentia pelos malacandrianos era oriundo de um preconceito enraizado que carregava por seres extraterrestres, oriundo de histórias que lera. O problema destacado aqui não se localiza somente na deturpação de uma alteridade desconhecida, mas na superestimação das qualidades humanas e de sua forma de viver. Nesse quesito, o Oyarsa dá mais esclarecimentos quando explica para o protagonista como os outros mundos veem a Terra, ou Thulcandra, o Planeta Silencioso.

A explicação advém após o Oyarsa relatar a Ransom cada um de seus passos até o momento. O personagem percebe a onipresença do ser com quem conversava e, ao questionar, descobre que o Oyarsa possui muitos servos ao longo do espaço profundo, o que lhe permite conhecer tudo o que acontece nele. No entanto, descobre que o conhecimento não se estendia ao Thulcandra: “É o mundo que não conhecemos. Ele está sozinho no céu, e não recebemos nenhuma mensagem de lá” (Lewis, 2019, p. 166).

A partir desse momento, então, o Oyarsa retrata os acontecimentos desconhecidos sobre a antiga história de Thulcandra. Ele inicia falando sobre a falta de comunicação, dizendo: “Nem sempre foi assim. Houve uma ocasião em que conhecíamos o Oyarsa do mundo de vocês – ele era maior e mais brilhante que eu –, e naquela ocasião nós não chamávamos seu planeta de Thulcandra. Esta é a maior e mais amarga de todas as histórias. Ele se tornou torto” (Lewis, 2019, p. 166). Ao afirmar tais coisas, o Oyarsa demonstra que ele não é um ser único, mas o representante supremo de seu planeta, e cada mundo possui um que lhe é semelhante. No entanto, o soberano da Terra se tornou torto, ou seja, não permaneceu na forma em que fora criado para viver. O Oyarsa ainda afirma que “ele tinha planos de entortar outros mundos, além do dele. Ele [...] trouxe o frio da morte para minha *harandra* antes do tempo. Se pelo meu braço Maleldil não tivesse aberto as *handramits* e feito brotar as fontes termais, meu mundo estaria desabitado” (Lewis, 2019, p. 166, 167). Desse modo, Ransom passa a perceber que a

malignidade do soberano da Terra não se conteve em seu próprio planeta, tendo tentado destruir inclusive Malacandra.

Entretanto, destaca o Oyarsa: "Nós não o deixamos solto por muito tempo. Houve uma grande guerra, e nós o expulsamos do céu, e o prendemos no ar de seu próprio mundo, tal como Maleldil nos ensinou" (Lewis, 2019, p. 167). Esse trecho destaca uma relação intertextual bíblica com muita clareza, pois se trata de uma adaptação das palavras presentes em Apocalipse 12:7-9[74]:

> Então estourou a guerra no céu. Miguel e os seus anjos lutaram contra o dragão. Também o dragão e os seus anjos lutaram, mas não conseguiram sair vitoriosos e não havia mais lugar para eles no céu. E foi expulso o grande dragão, a antiga serpente, que se chama diabo e Satanás, o sedutor de todo o mundo. Ele foi atirado para a terra, e, com ele, os seus anjos.

Lewis retrata a mesma narrativa do texto bíblico no tom da percepção malacandriana do assunto, ao retratar uma guerra no céu entre o arcanjo Miguel e seus anjos, seguida da expulsão de Satanás (o Torto) do céu e sua consequente prisão na Terra (Thulcandra). Com isso, o texto já esclarece a natureza do Oyarsa, pois, sendo participante do conflito, ele é um dos anjos liderados por Miguel, de acordo com a Bíblia.

Como esse conflito é descrito como tendo lugar "antes que houvesse vida em seu mundo" (Lewis, 2019, p. 166), Lewis demonstra estar conectado à perspectiva teológica de intervalo ativo. De acordo com Michael Strauss, essa teoria propõe que a Terra foi criada somente

> depois de um grande intervalo entre os eventos descritos em Gênesis 1:1 e após aqueles descritos em Gênesis 1:2. Os defensores dessa hipótese podem afirmar que a grande lacuna no tempo foi acompanhada por um evento cataclísmico, como a queda de Satanás, e que Gênesis 1:2 poderia ser traduzido como "a terra tornou-se sem forma e vazia (Strauss, 2018, p. 220).

Essa hipótese é devidamente aplicada à narrativa de Lewis com uma fluidez e naturalidade de forma tal que não se requer conhecimento anterior para compreendê-la diegeticamente, ainda que haja estudos e teorizações por trás.

Cabe fazer um destaque importante, pois a representação desse fator acima descrito não foi captada pela audiência primária de Lewis, o que implica que o autor pareceu propor uma nova perspectiva sobre a queda de Lúcifer em sua narrativa alegórica. Quem ressalta esse ponto é Mounts, quando afirma que "Lewis escreveu em uma carta a um amigo: 'Você ficará

[74] Nessa citação e nas seguintes, usamos a Versão Nova Almeida Atualizada.

ao mesmo tempo triste e divertido ao ouvir que, de cerca de 60 resenhas, apenas 2 mostraram algum conhecimento de que minha ideia da queda do Torto era tudo menos uma invenção minha'" (Mounts, 1997, p. 10). Através desse destaque, Mounts salienta a importância de se possuir conhecimento sobre a fé do escritor para analisar suas obras, pois

> Pelo que os leitores sabem agora sobre a fé cristã de Lewis e as suas teorias sobre a escrita, pode parecer estranho que alguém possa perder as suas referências à doutrina cristã. Christopher afirma que isso ocorre porque os não-cristãos que leram seus livros pela primeira vez muitas vezes tiveram mais dificuldade em reconhecer alusões a Cristo fora da Encarnação ou referência bíblica direta (Mounts, 1997, p. 10).

Portanto, uma vez que se leva em conta a cosmovisão cristã de Lewis, as alusões a Cristo, como Maleldil, e outras inferências bíblicas podem ser livremente exploradas na análise. Sobre esse personagem, Virmes Júnior comenta que

> Maleldil é o nome do personagem que incorpora as características de Jesus Cristo dentro da obra, é a maneira como os malacandrianos se referem a ele. Alguns podem achar estranho uma ficção cristã descrever a divindade de tal maneira que ela não governe diretamente um determinado mundo. Aqui é necessário levar em consideração a influência medieval sobre as ideias de Lewis e que se refletem em *Além do planeta silencioso*. Há uma hierarquia para se governar o mundo, desde os seres superiores até os seres inferiores (Virmes Júnior, 2015, p. 135).

Nesses termos, o crítico estabelece que a identificação de Cristo com Maleldil é clara e a hierarquia que há entre ele e o Oyarsa em Malacandra é ordenada, pois o autor se encontra embasado em representações medievais, tanto para Deus quanto para o governo.

Ademais, na continuação da narrativa, o Oyarsa afirma que não tinha pleno conhecimento do que estava acontecendo no processo de condenação do Torto e seu envolvimento com o planeta novo. Ele comenta sobre a Terra: "Nós achamos que Maleldil não o entregaria totalmente ao Torto, e há histórias entre nós que Ele tomou decisões estranhas e ousou fazer coisas terríveis em sua luta contra o Torto em Thulcandra" (Lewis, 2019, p. 167). Uma das razões para essa conversa travada entre o Oyarsa e Ransom é justamente a busca por conhecimento a respeito do planeta silencioso, uma vez que as coisas não estão claras na mente do soberano de Malacandra. Assim, ele apresenta a sua versão dos fatos a seu visitante esperando que ele complemente as informações. Cabe destacar que a perspectiva apresentada sobre o plano de salvação da raça condenada por parte de Maleldil (Deus) envolveu ações que podiam ser vistas de forma bastante controversa, como o próprio texto bíblico ressalta: "nós, porém, pregamos a Cristo crucificado, o qual, de fato, é escândalo para os judeus e loucura para

os gentios" (1Co 1.23). Sendo assim, o estranhamento por parte do Oyarsa com base no pouco que ouviu sobre um possível plano de resgate para os humanos é bastante plausível, pois a mesma reação é vista em outros lugares.

Ao ouvir as colocações do Oyarsa, Ransom reflete sobre o que viu em Malacandra desde o começo de sua jornada e pensando na Terra, conclui: "Nosso mundo é muito torto. Os dois que me trouxeram aqui não tinham conhecimento da sua existência. Sabiam apenas que os *sorns* tinham pedido minha presença. Eles acharam que você era um *eldil* falso" (Lewis, 2019, p. 167). Assim, o protagonista reafirma a malignidade de seu próprio povo, pois, ao afirmar a errada disposição humana, ele ilustra com a ação da Weston e da Devine ao sequestrá-lo, sem mesmo saber para que os malacandrianos requeriam uma audiência com os humanos, o trouxeram para poupar a si mesmos da morte certa, entregando outro em seu lugar ao que pensavam ser seres primitivos e trogloditas. Ransom ainda aprofunda essa visão ao estabelecer o seguinte paralelo: "Nas regiões selvagens do nosso mundo, existem *eldila* falsos. Homens matam outros homens diante deles, imaginando que o *eldil* beba sangue. Os dois pensaram que os *sorns* me queriam para isso ou para alguma outra perversidade. Eles me trouxeram à força" (Lewis, 2019, p. 167). Com essa comparação, o personagem destaca o pano de fundo mental de seus sequestradores, pois ao entender o *alienígena* como um ser monofacetado, usando como base esparsos exemplos de algumas culturas, eles concluíram que todos seriam do mesmo modo no tocante a sacrifícios humanos a divindades. Cabe ressaltar que essa perspectiva se encontra realmente embasada em algumas manifestações religiosas, tanto da América quanto do Oriente. Como explica a *Enciclopédia Britânica*,

> A oferta sacrificial de humanos a um deus foi bem atestada apenas em algumas culturas. No que hoje é o México, a crença de que o sol precisava de nutrição humana levou ao sacrifício de milhares de vítimas anualmente no ritual do milho do calendário asteca e nahua. O Inca limitava os sacrifícios em massa à ocasião da ascensão de um governante. A queima de crianças parece ter ocorrido nas religiões assírias e cananeias e em vários momentos entre os israelitas. Entre os Asante africanos, as vítimas sacrificadas como oferendas de primícias durante o Festival dos Novos Inhames eram geralmente criminosas, embora escravos também fossem mortos (Britannica, 2024).

Assim, como se pode observar, algumas culturas, embora poucas, praticavam rituais religiosos que envolviam de alguma maneira a oferenda de sacrifícios humanos às suas divindades. Partindo dessa premissa, então se pode observar tanto a raiz do preconceito da dupla humana quanto o fundamento da perspectiva do protagonista sobre os *eldila* da Terra, pois a ideia presente na fala de Ransom dá uma profundidade à caracterização dos *eldila*, pois além

de serem seres semelhantes ao conceito bíblico de anjos, aparentemente o texto revela que eles podem ser interpretados como deuses de culturas animistas, sendo, nesse caso, caracterizados pelo personagem como falsos. Sobre esses seres, Mounts afirma:

> Embora o leitor possa ver como os eldila se enquadram no quadro com Maleldil e *hnau* (seres racionais, uma categoria sob a qual humanos, hrossa, sorns e pfifltrigg; todos caem), a imagem que Lewis apresenta deles é bastante diferente daquela que as pessoas geralmente imaginam. Os eldila não têm asas ou auréolas, nem carregam harpas nem sentam nas nuvens. Em vez disso, são difíceis de ver, porque não estão limitados pela atração gravitacional de um planeta como outros seres. Em vez disso, eles devem voar muito rápido para acompanhar a rotação do planeta e permanecer no mesmo lugar que uma pessoa (Mounts, 1997, p. 12).

Assim, é possível observar que Lewis, em sua mitologia malacandriana, estabelece os *eldila* como seres análogos aos anjos da tradição cristã, no entanto, com formas, costumes e ações diferentes desses.

Oferecendo mais um exemplo de sua ignorância quanto aos fatos ocorridos em Thulcandra, o Oyarsa se espanta ao ouvir o relato de Ransom, afirmando: “Eu não imaginava que alguma criatura pudesse ser tão torta a ponto de trazer outra da sua espécie aqui à força” (Lewis, 2019, p. 168). Portanto, se pode perceber que a ação de praticar um sequestro aos olhos de um ser que não é torto não é algo abominável ou desprezível, mas inimaginável. Em seu estado de retidão original, não é possível para um ser imaginar a que limites a tortuosidade pode chegar.

Isto posto, cabe aprofundar o conceito de tortuosidade tão presente no texto. Essa ideia é muito próxima do conceito de pecado da teologia cristã, tendo em vista que se originou em Lúcifer e foi herdada por toda a raça humana (Grudem, 2018, p. 58), sendo desenvolvida através do tempo e chegando a níveis assombrosos (Grudem, 2018, p. 60). Sobre esse tópico, Wayne Grudem explica que, dado o pecado, “Cada segmento de nosso ser é afetado pelo pecado — nosso intelecto, nossas emoções, nossos desejos, nossos corações, nossos objetivos, nossos motivos e até mesmo nosso corpo físico” (Grudem, 2018, p. 60). Desse modo, tendo em vista que o Oyarsa é um ser perfeito, no sentido de não ter caído em pecado, como a raça humana, sua ignorância quanto à quantidade e profundidade dos efeitos do mal na humanidade é plenamente coerente.

A partir desse ponto, o soberano segue esclarecendo a Ransom alguns eventos que ele desconhecia; no entanto, agora, volta-se à primeira visita de Weston e Devine à Malacandra, ocasião em que construíram a cabana. Ele afirma:

> Quando os desconhecidos tinham andado para cá e para lá em Malacandra, já haviam construído uma cabana e o medo de um novo mundo parecia ter se dissipado, mandei determinados *sorns* aparecerem para eles e lhes ensinar nossa língua. Escolhi *sorns* porque eles são na forma os mais parecidos com seu povo. Os thulcandrianos temiam os *sorns* e se demonstraram muito refratários a aprender. Os *sorns* foram procurá-los muitas vezes e puderam dar-lhes alguns ensinamentos. Os *sorns* me informaram que os thulcandrianos estavam pegando sangue do Sol onde quer que o encontrassem nos riachos. Não conseguindo obter uma noção deles por meio de relatos, pedi aos *sorns* que os trouxessem a mim, não pela força, mas com gentileza. Os thulcandrianos se recusaram a vir. Pedi que apenas um deles viesse, mas nem assim (Lewis, 2019, p. 168).

Ao contrário de suas expectativas de entrar em contato com um planeta primitivo e hostil, o Oyarsa enviou aos humanos recém-chegados uma comitiva para estabelecer contato com eles através do procedimento de ensino da língua malacandriana. No entanto, uma vez que suas pressuposições lhe foram determinantes, Weston e Devine prosseguiram na ilusão de estarem no controle da situação como raça superior, recebendo senão poucos ensinamentos a respeito da língua local, estando mais preocupados com o saque de ouro. Desse modo, fruto de tal soberba e medo, eles rejeitaram um presumido sacrifício e buscaram outro para propiciá-lo enquanto dariam prosseguimento às suas investidas numa segunda visita.

Além da malignidade oriunda de sua tortuosidade, Ransom adiciona outro quesito à situação humana, em concordância com a narrativa do soberano: "É verdade, Oyarsa. As criaturas tortas são cheias de medos" (Lewis, 2019, p. 169). Assim, uma amálgama de temor e limitação seria o motivo pelo qual os seres humanos se sentiram superiores e julgaram não ter nada para aprender com os malacandrianos, pois não possuíam condições para conceber uma raça superior à sua, e resolveram temê-la por julgarem-na primitiva.

Após essa reflexão de Ransom, o Oyarsa lhe questiona sobre o que o trouxera ao planeta e por que os outros também vieram, ao que o humano responde:

> Para a primeira pergunta, Oyarsa, eu vim até este mundo porque me trouxeram. Dos outros dois, um se importa apenas com o sangue do Sol, porque no nosso mundo ele pode trocá-lo por muitos prazeres e poderes. Mas o outro quer seu mal. Creio que ele gostaria de exterminar seu povo para abrir espaço para o nosso. E então ele faria o mesmo de novo com outros mundos. Ele quer que nossa espécie perdure para sempre, acho eu. E ele tem esperança de que ela salte de um mundo para outro… sempre indo para um novo Sol quando o velho morrer… ou algo semelhante (Lewis, 2019, p. 169, 170).

Não tendo motivo pessoal para fazer a visita, Ransom é direto em afirmar sua falta de curiosidade para com o planeta vermelho e reafirma o rapto. A seguir, ele faz ponderações

importantes sobre o caráter de seus raptores, refletindo o que a narrativa já tratou de descrever. Devine é movido apenas por sua ganância e amor ao prazer, enquanto Weston se demonstra mais perigoso por ser movido por um ideal que aparenta ser mais nobre: a continuidade de uma linhagem humana. No entanto, prevê e não desconsidera a aniquilação de outros povos.

Novamente surpreso, o Oyarsa questiona: "Ele tem alguma lesão no cérebro?" Ao passo que é respondido por Ransom: "– Não sei. Pode ser que eu não esteja descrevendo seus pensamentos corretamente. Ele é mais instruído que eu" (Lewis, 2019, p. 170). Assim, o texto estabelece o paradoxo do conhecimento, pois conhecer mais não significa conhecer bem. Enquanto Weston se apresenta como um físico brilhante e criador de uma nave interplanetária, ele mesmo não tem condições de refletir sobre as implicações éticas de algumas de suas ideias. Sendo assim, sua instrução, uma vez que conta com pressupostos darwinistas sociais, se mostra mais como cientificista do que científica, podendo ser facilmente superada pela sabedoria de alguém a quem julgara não ser cientista de verdade, o filólogo Ransom. Ademais, com sua interpelação que pode ser vista como cômica em relação às atividades cognitivas de Weston, o Oyarsa abre espaço para a ridicularização do personagem que se dará com mais força no capítulo 19.

Ao mesmo tempo, o líder de Malacandra destaca que a liberdade e a existência de todos os seres têm limites claros, estabelecidos pelo soberano supremo: "– Ele acha que poderia ir aos mundos maiores? Ele acha que Maleldil quer que uma espécie dure para sempre?" (Lewis, 2019, p. 170). Movido por esse questionamento, Ransom salienta o ateísmo de seu sequestrador e demonstra muito interesse pelo bem-estar da nova terra que encontrou: "Ele não sabe que existe um Maleldil. Mas o que é certo é que ele quer o mal para seu mundo, Oyarsa. Nossa espécie não pode ter permissão para voltar aqui. Se com a morte de nós três você puder impedir isso, eu concordo plenamente" (Lewis, 2019, p. 170). Assim, é importante destacar que o fato de Weston não saber da existência da divindade suprema não é o foco do texto, pois não se procura fazer uma apologia ao teísmo ou ateísmo, mas às consequências da ideia de uma perduração da raça a qualquer custo, como idealizava o físico. A despeito de todas as más intenções do construtor da nave em relação aos malacandrianos, Ransom se coloca no extremo oposto, pois ainda que seja torto por ser oriundo de Thulcandra, ele não sobrepõe em valor à raça nativa e oferece a própria vida para que os malacandrianos não sofram mal advindo do planeta caído, pois teme as ações que podem sobrevir por parte de seus habitantes.

Outrossim, Ransom demonstra seu zelo e temor pela segurança dos habitantes de Malacandra quando tenta avisar ao Oyarsa sobre do que eles são capazes: "– Eles são fortes, Oyarsa. Podem atirar a morte a muitos quilômetros de distância e podem soprar ares mortíferos

sobre os inimigos" (Lewis, 2019, p. 170). Buscando representar idealmente o feito de um rifle inglês, o filólogo ilustra como um emissário de morte que pode ser enviado de uma longa distância por parte dos terráqueos. Cabe destacar que o conhecimento de Ransom a respeito das atrocidades bélicas das quais o homem era capaz encontrava-se, no momento em que o livro foi composto, em estado de efervescência com a criação da bomba atômica e tantas outras armas de destruição em massa desenvolvidas no período da Segunda Guerra Mundial.

Apesar dos temores do humano, o soberano de Malacandra o tranquiliza quanto ao mal que poderia ser infligido sobre eles, afirmando que

> – O mais insignificante dos meus subordinados poderia tocar na nave deles antes da chegada a Malacandra, enquanto ela ainda estivesse nos céus, e torná-la um corpo de movimentos diferentes: para vocês, absolutamente nenhum corpo (Lewis, 2019, p. 170).

Dessarte, mesmo que fossem seres não caídos, os malacandrianos sob o comando do Oyarsa sabem bem como se defender, tendo à sua disposição armas poderosas que, embora diferentes das humanas, são ainda mais potentes. Após esse diálogo, a partir do capítulo 19, a audiência é iniciada com a reunião dos três personagens humanos, pois Weston e Devine são trazidos para perto do Oyarsa por uma escolta.

Cabe destacar que Ransom, após fazer sua odisseia por Malacandra, convivendo com *hrossa*, *pfifltriggi* e *sorns*, e acostumado às formas corporais típicas do planeta, quando olha para seus companheiros, estranha-os sem os reconhecer à primeira vista como humanos. O texto apresenta o momento nas seguintes palavras: "Eles eram muito menores que qualquer animal que ele já tinha visto em Malacandra, e Ransom percebeu e que eram bípedes, ainda que os membros inferiores deles fossem tão grossos e parecidos com uma salsicha" (Lewis, 2019, p. 172). Essa citação já dá a entender que o conceito de ser "normal" para o protagonista havia sido alterado, ao contemplar seres iguais fisicamente, ele não os reconhece, pois seu padrão fora alterado para o malacandriano. O texto evidencia essa metamorfose ótica e conceitual, pois, quando olha com afinco, ele percebe: "Os dois prisioneiros eram Weston e Devine, e ele, em um momento privilegiado, tinha visto a forma humana com olhos quase malacandrianos" (Lewis, 2019, p. 172). Tal quesito será ainda mais desenvolvido quando Ransom, durante o diálogo com o Oyarsa, se identificar mais com os nativos do que com seus compatriotas.

O texto descreve que a companhia que trazia os terráqueos presos era um cortejo de três *hrossa* mortos. A situação havia sido drasticamente alterada para o lado dos humanos, pois Weston e Devine "estavam desarmados, [e] os *hrossa* estavam armados ao redor deles a vigiá-los atentamente" (Lewis, 2019, p. 173). Com os papéis invertidos, os *hrossa* começam sua

petição ao Oyarsa, explicando que a dupla havia matado os três seres nos esquifes, dos quais um era nobre por ser um caçador de uma fera que morava nas redondezas: “ele foi um *hnakrapunt* e um grande poeta, e a perda dele é muito pesada” (Lewis, 2019, p. 173).

Após ouvir a petição de forma oficial pelos seus súditos, o Oyarsa interpela então a dupla humana: “Por que vocês mataram meus *hnau*?” (Lewis, 2019, p. 174). No entanto, sem identificar o ser transparente que os interrogava, os réus ficam confusos e fazem algumas ponderações:

> Weston e Devine olharam ansiosos ao redor para identificar quem estava falando. [...] – Ventriloquia – retrucou Weston, num sussurro rouco. – Bastante comum entre selvagens. O feiticeiro ou curandeiro finge entrar em transe e lança a voz. O que temos a fazer é identificar o curandeiro e dirigir nossos comentários a ele, não importa de onde a voz pareça estar vindo. [...] Você está vendo algum selvagem em transe? Com mil demônios, já o vi (Lewis, 2019, p. 173).

É notável observar, como já destacado anteriormente, a síndrome de grandeza e obsessão por controle apresentadas pelos humanos nesse trecho. Mesmo tendo sido subjugados pelos malacandrianos, Weston e Devine permanecem numa postura controladora e supremacista, que aplica aos nativos antigos preconceitos e não lhes permite fugir do limitado espectro de sua visão. Fruto disso é a disposição que ele assume a seguir, pois “Weston assumiu uma postura desafiadora e exclamou em voz alta (seu conhecimento da língua era elementar): – Por que vocês tirar nosso bangue? Nós muito zangado com vocês. Nós sem medo” (Lewis, 2019, p. 174). Com o breve conhecimento da língua que obteve pelo contato mediado pelos *sorns* em sua primeira visita, Weston perfaz um papel ridiculamente cômico ao tentar ameaçar os malacandrianos lançando mão de um vocabulário raso, análogo ao infantil. Assim, ele une expressões de ameaça a uma retórica pueril que lhe destitui de toda eloquência e poder que procura demonstrar.

Enquanto observa as tentativas de assumir o controle da situação por parte de seu colega, Devine tenta dissuadi-lo a adotar uma abordagem diferente, insinuando que os assassinatos foram praticados por acidente. Entretanto, tal sugestão é logo desprezada com rispidez, pois Weston lhe responde: “Eu já lhe disse. [...] Você não entende nada de como lidar com nativos. Basta um sinal de concessão, e tudo estará acabado para nós. A única solução é intimidá-los” (Lewis, 2019, p. 175). Desse modo, emulando as tentativas de interação com alienígenas comuns em outras narrativas de ficção científica, o brilhante físico persiste em sua tentativa de subjugar seus aprisionadores pela retórica. Assim, ele persiste em suas investidas comunicacionais usando onomatopeias para sanar seu fraco conhecimento linguístico: “‘Nós

matar ele!', gritou. 'Mostrar o que nós pode fazer. Todo mundo que não faz tudo que nós dizer – puff! bangue! – matar eles igual aquele" (Lewis, 2019, p. 175). Ao apontar para um *hross* idoso que dormia em frente a ele, Weston proferia ainda mais ameaças, mas, talvez percebendo que elas não seriam suficientes para dissuadir os malacandrianos, ele passa a seguir outra tática de dominação nativa: presentes e escambo. Ele afirma: "'Você fazer tudo nós dizer e nós dar a vocês coisas bonitas. Ver! Ver!' Para o maior desconforto de Ransom, Weston tirou do seu bolso um colar brilhante de contar coloridas, com certeza um material barato, e começou a balançá-lo na frente do rosto dos guardas" (Lewis, 2019, p. 175, 176).

Mais uma vez, imitando o comportamento conhecido dos colonizadores das Américas, o físico persiste numa tentativa burlesca de dominação que causa desconforto em seu companheiro humano e gargalhadas nos malacandrianos. Esse riso é outro fator que demonstra a incapacidade diplomática de Weston, pois ele o confunde com uma demonstração de ira: "Deve-se reconhecer que Weston, mesmo tendo empalidecido, não perdeu a compostura. – 'Vocês não rugir mim', trovejou ele. 'Não tentar me fazer com medo, Mim não medo de vocês'" (Lewis, 2019, p. 176). Assim, o amedrontador pálido de temor ainda buscava manter as suas ilusórias rédeas da situação, ao passo que o real soberano presente lhe disse: "'Você deve perdoar meu povo', disse a voz de Oyarsa e mesmo ela estava sutilmente mudada, 'mas eles não rugindo para você. Eles estão simplesmente rindo'" (Lewis, 2019, p. 176). Assim, mesmo tendo que performar uma postura de controle da situação e neutralidade, o narrador esclarece que até mesmo o Oyarsa se comoveu em riso frente à jocosa cena.

Mesmo com uma reação adversa da pretendida, Weston não admite a possibilidade de estar enganado em relação às suas crenças e persiste em seu intento, pois "tinha consciência de que estava seguindo as regras mais ortodoxas para assustar e, depois, agradar povos primitivos. E ele não era o tipo de homem que se detém por causa de uns dois fracassos" (Lewis, 2019, p. 176). No entanto, frente à limitação de ideias, ele recorre a um recurso inesperado: "Algumas lembranças não muito claras de esforços feitos há muito tempo para entreter sua sobrinha, quando ela ainda era uma bebezinha, vieram à sua mente treinada" (Lewis, 2019, p. 177). A partir de então, ele começa a executar as peculiaridades características de um adulto que procura entreter um bebê: "Ele abaixava até a altura dos joelhos e se levantava, segurando sua cabeça de um lado. Estava quase dançando e, naquele momento, com certeza, estava com calor. Ao que parecia para Ransom, Weston estava dizendo 'Bilu bilu bilu'" (Lewis, 2019, p. 177). A descrição dessa cena ressalta dois importantes pontos de vista a respeito do físico: ele acreditava piamente que os seres com que estava lidando eram tão inferiores, que se não reagissem às formas tradicionais de dominação (medo ou agrado), deveriam ser ainda mais limitados

cognitivamente, então passou a tratá-los como bebês, usando os mesmos recursos que utilizara com sua sobrinha. No entanto, o efeito representado na narrativa é o exato oposto, pois enquanto ele subestima e infantiliza os malacandrianos, ele é o subestimado e infantilizado de toda a narração.

Após esses esforços: "O grande físico terminou sua apresentação completamente exausto – a apresentação mais bem-sucedida jamais feita em Malacandra – e com um sonoro êxtase da audiência" (Lewis, 2019, p. 177). Assim, o texto ressalta seu título científico para aumentar o tamanho de sua peripécia, pois agora ele se tornara nada mais que um bobo da corte, como ressalta seu companheiro: "Pelo amor de Deus, pare de fazer papel de palhaço, Weston. Você não vê que não está funcionando?" (Lewis, 2019, p. 177). Apesar desse esforço, o físico transformado em animador de plateia insiste em seu ingênuo empreendimento, exaltando ainda mais a sua capacidade e soberba: "'*Parece* que não está funcionando', admitiu Weston, 'e estou inclinado a pensar que eles são ainda menos inteligentes do que tínhamos imaginado'" (Lewis, 2019, p. 177).

Para mudar o cenário, exausto de toda a comicidade trágica da cena, o Oyarsa retira Weston do holofote, mandando-o para um banho frio: "Tem alguma coisa errada na sua cabeça, *hnau* de Thulcandra. Tem muito sangue nela. Firikitekila está aqui? [...] Você tem nas suas cisternas a água que foi resfriada? (Lewis, 2019, p. 179). Essa ação pode ser entendida como alguma forma de tortura por parte dos malacandrianos; mesmo assim, não poderia ser vista como um modo de extrair do prisioneiro algo, mas de puni-lo pelo desprezo direcionado a um povo superior.

Até esse ponto ocorre a segunda parte da audiência dos humanos com o Oyarsa de Malacandra, sendo a primeira somente entre este e Ransom. No entanto, como pôde observar, essa fase foi dominada pelas ações de Weston, que insistia em assumir o controle da situação através de técnicas de dominação utilizadas por povos colonizadores. Assim, ele desempenhou um papel ridículo que foi o suficiente para descredibilizá-lo e torná-lo tolo, apesar de toda a sua formação técnica e científica. Desse modo, como demonstrado anteriormente, a narrativa insiste em demonstrar que o conhecimento teórico-científico não é o suficiente para entender a vida de forma plena.

No capítulo 20, que apresenta a discussão central do texto, Weston retorna à cena após ter sua cabeça mergulhada catorze vezes na água fria e tem o rosto avermelhado; entretanto, "sua expressão [...] era a de um homem corajoso sofrendo por uma grande causa, mais disposto que relutante a enfrentar o pior, ou até mesmo provocá-lo" (Lewis, 2019, p. 184). De volta à audiência com o Oyarsa, a aparência e a disposição de Weston estão diferentes, o homem que

antes tentara dominar o planeta, ao sofrer punição por seu comportamento, está disposto a enfrentar o que for necessário em nome do ideal que o levou até ali.

Nesse estado, Devine tenta ajudar-se de algum modo e afirma: “Fique firme, Weston. Estes demônios podem conhecer a fissão do átomo ou algo muito próximo disso. Tome cuidado com o que você diz a eles e não deixe que sejamos prejudicados pela sua maldita falta de juízo” (Lewis, 2019, p. 184). É interessante perceber aqui que o ganancioso terráqueo já demonstra uma percepção diferente sobre os malacandrianos. Uma vez que pensava que eram seres ingênuos, agora já reconhece que eles podem possuir um conhecimento científico avançado em física, podendo chegar ao ponto de entender energia nuclear.

Ademais, o assunto de fissão atômica estava em alta na década em que Lewis publicou seu livro, de acordo com Mourão: “os jornais e revistas norte-americanos discutiam o uso da energia nuclear, impropriamente chamada na época de energia atômica” (Mourão, 2005, p. 684). Foi somente em 1939, dentro do sigiloso Projeto Manhattan, que “Robert Oppenheimer conclui que a fissão nuclear pode ser aplicada para fins nucleares” (Mourão, 2005, p. 702). Portanto, o conhecimento que Devine temeu que os nativos tivessem era entendido como o mais importante do mundo na época no quesito de dominação bélica, tendo em vista o contexto da Segunda Guerra Mundial e o poder de destruição que uma bomba atômica carregava. Com esse temor, o personagem humano fica receoso com o fato de seu amigo transmitir ainda mais informações aos nativos, levando em consideração seu desregulamento mental.

A despeito da percepção de Devine ter sido alterada, Weston se mantém inamovível em sua falta de consideração para com os malacandrianos, desprezando a fala de seu colega: “Então você passou para o lado dos nativos?” (Lewis, 2019, p. 184). Assim, na visão do personagem, considerar que os malacandrianos poderiam ter conhecimento científico ao nível dos humanos, seria sair do partido da humanidade para apoiar os adversários.

No meio dessa discussão, o Oyarsa intervém ressaltando o aspecto da limitação do conhecimento de Weston: “Em seu planeta você adquiriu grande sabedoria a respeito dos corpos e por isso foi capaz de construir uma nave que pode cruzar os céus, mas em todas as outras coisas você tem a mente de um animal” (Lewis, 2019, p. 184). Desse modo, levando em consideração o que o personagem entende por animal, um ser menor, sem voz, inferior a um *hnau*, o Oyarsa o classifica como sub-ser semelhante a um *hnakra*, que poderia ser caçado, ou qualquer outro ser irracional. Adicionalmente, ele ainda propõe: “As trevas da sua mente o encheram de temor. Por acreditar que eu lhe queria fazer mal, você agiu como uma fera contra outra fera e capturou este humano, Ransom. Você o teria entregado ao mesmo mal que você mesmo temia” (Lewis, 2019, p. 184). A partir dessa colocação, o soberano localiza em que

esfera a feição animalesca de Weston reside: na moral/ética, pois ele não demonstrou apreço ou consideração alguma pela vida de seu semelhante, tendo em vista um mal que ele evitara para si. Outrossim, o Oyarsa conclui: "É assim que você age para com os da sua própria espécie. E eu sei o que você pretendia para com o meu próprio povo. [...] Você veio aqui para matar todos. Para você não faz diferença se é um *hnau* ou não" (Lewis, 2019, p. 184, 185). Nessa colocação, o líder dos malacandrianos expõe o caráter de Weston de forma plena. Ele é alguém que não possui escrúpulos quando o assunto é causar mal a alguém de sua própria espécie, como demonstrou em relação a Ransom, e menos ainda quando se trata de uma raça distinta da sua, pois estaria disposto a aniquilar todos os habitantes do planeta para o sucesso de sua causa.

Nesse ponto, Weston assume o turno e se volta para Ransom para criticá-lo com um tom solene: "Vejo que você escolheu a crise mais importante da história da raça humana para traí-la" (Lewis, 2019, p. 185). Sob a ótica do físico, todo o empreendimento interestelar era um grande avanço para a humanidade, tendo em vista a oportunidade de habitar e colonizar outro planeta. Desse modo, ele se via como um agente da própria natureza humana, um representante de toda a raça responsável por abrir a porta para seu futuro. Com tamanha responsabilidade em sua mente, ele condena a conduta de Ransom por se aliar aos nativos, não auxiliando seus iguais no plano de genocídio, o que incluiria a própria morte do filólogo.

Observando o cenário que estava tomando lugar, o ambicioso Devine procura remediar a situação frente ao Oyarsa, dizendo: "Você não ouvir ele. Ele humano muito bobo, ele ter sonhos. Nós povo pequeno, sangue do sol bonito nós quer. Você dar muito sangue do sol, nós voltar para o céu, você nunca ver nós outra vez" (Lewis, 2019, p. 185). Após analisar todo o desenrolar da audiência, Devine percebe que o conflito está armado e não resta muita esperança para os humanos em questão; mesmo assim, ele tenta se salvar levando consigo o seu objetivo na viagem, roubar sangue do sol (ouro), que não possui sequer a aparência de nobreza da missão de Weston. Petição essa que sequer é considerada pelo soberano.

Frustrado com os esforços na língua dos *hrossa*, Weston, agora sendo traduzido por Ransom, fala em sua língua diretamente ao Oyarsa, afirmando:

> Pode ser que para vocês eu seja um ladrão comum, mas trago sobre meus ombros o destino da raça humana. A vida tribal de vocês [...] não se comparam com a nossa civilização, com nossa ciência, nossa medicina, nossa lei, nossos exércitos, nossa arquitetura, nosso comércio e nosso sistema de transporte. Nosso direito de tomar o lugar de vocês é o direito que o mais forte tem sobre o mais fraco. É a vida... (Lewis, 2019, p. 186).

Essa proposição de Weston é diretamente oriunda de suas premissas darwinistas sociais, pois ele se embasa na lei natural de dominação do mais capaz para justificar que a sociedade humana tem o direito de destruir o povo malacandriano, pois possui um conhecimento mais avançado, na perspectiva do físico. Esse direito ele chama de lei da vida.

Uma vez que está efetuando a tradução, Ransom, que precisa se comunicar com o Oyarsa de uma forma inteligível, deixando de lado questões que não existem em seu planeta, utiliza uma linguagem ricamente descritiva e ilustrada, o que permite analisar a proposição de Weston de forma diferente. Assim, traduzindo, ele afirma: "Ele disse que temos pessoas tortas que matamos ou as prendemos em cabanas, e que temos pessoas para resolver os conflitos entre *hnau* tortos [...]. Temos muitas maneiras de um *hnau* de uma terra matar os de outra, e alguns são treinados para fazê-lo" (Lewis, 2019, p. 186). Ao distanciar a linguagem terrestre de seus moldes naturais, a tradução de Ransom revela o fato de que o desenvolvimento de exércitos, por exemplo, é nada menos que o treinamento intensivo e especializado de pessoas para matar outras de diversas formas diferentes.

Novamente destacando a ausência de conceito de moralidade de toda a premissa na ideia de Weston, ele mesmo continua propondo: "A vida é maior do que qualquer sistema de moralidade. As exigências da vida são absolutas. [...] A vida tem seguido sua marcha inexorável da ameba ao humano, e do humano para a civilização" (Lewis, 2019, p. 187). As máximas presentes aqui reforçam seu conceito naturalista social já apresentado, ressaltando a suma importância da continuidade da vida, esta que "pressiona na direção do salto interplanetário que talvez irá situá-la pela primeira vez além do alcance da morte" (Lewis, 2019, p. 188). Portanto, o próximo passo evolutivo para o *homo sapiens*, na visão de Weston, envolve a colonização espacial, que poderá possibilitar a imortalidade. Assim, como representante da força da vida, que se adapta e supera todas as dificuldades, Weston exclama que

> Ela está no direito dela [...], o direito, ou se você preferir, o poder da Vida, que eu esteja preparado para, sem vacilar, estabelecer a bandeira do humano no solo de Malacandra: marchar, passo a passo, eliminar, onde for necessário, as formas inferiores de vida que encontrarmos, assumirmos planeta após planeta, sistema após sistema, até a nossa posteridade (Lewis, 2019, p. 189).

Esse é o caráter solene, que o embaixador do poder da vida adota para si, aceitando até ser um mártir pela causa da prolongação da espécie humana.

Doravante, após ouvir todas as colocações apaixonadas do homem, o Oyarsa abre uma discussão com ele a respeito da natureza tão nobre de sua aventura. Inicialmente, o soberano afirma: "Foi bom ter ouvido você [...] pois, ainda que a sua mente seja fraca, a sua vontade é

menos torta que eu pensava. Não é por você que faria tudo isso" (Lewis, 2019, p. 190). No entanto, ele destaca que uma luta interplanetária pela humanidade como ela é não faz sentido, pois "estas criaturas teriam de ser feitas totalmente diferentes de vocês antes de viver em outros mundos" (Lewis, 2019, p. 190). Tendo em vista que o processo adaptativo faz com que o corpo sofra alterações, não faria sentido defender uma raça que seria transformada em outra pelo ambiente. Mas ao ouvir que o físico não procura a conservação da aparência humana, o Oyarsa comenta: "Então não é a forma do corpo que você ama? [...] Alguém poderia pensar, então, que você se preocupa com a mente. Mas não pode ser, ou você teria amor aos *hnau* onde quer que os encontrasse" (Lewis, 2019, p. 190). Desse modo, o soberano de Malacandra vai desconstruindo a percepção idealista do humano que procura conservar a qualquer custo algo que ele sequer saberia definir.

Procurando se defender das postulações, Weston afirma na língua dos *hrossa*: "Não preocupar com *Hnau*. Preocupar com humano" (Lewis, 2019, p. 190). Ao que é interpelado novamente pelo Oyarsa: "Mas se não é nem com a mente do humano, que é como a mente de todos os outros *hnau* – Maleldil não é o criador de todas elas? – nem com o corpo, que vai mudar – se você não se preocupa com nada disso, o que você quer dizer por humano?" (Lewis, 2019, p. 190). Seguindo no processo argumentativo de desconstrução da tese de seu oponente, o ser portador de transparência procura chegar ao conceito básico de humanidade na mente do físico, pois se ela não se trata de aparência ou de mente, não seria algo além de uma ideia subjetiva.

Assim, não indo longe da acusação do Oyarsa de subjetividade no conceito, Weston se justifica: "Mim preocupar com humano. Preocupar com nossa raça, com o que é gerado dos humanos" (Lewis, 2019, p. 190). Não obstante, ele é novamente questionado sobre a validade desse argumento, pois se estivesse realmente preocupado com seus semelhantes não teria imposto a Ransom tamanha desventura, explica:

> "Estranho", disse Oyarsa. "Você não ama a ninguém da sua raça - você teria me deixado matar Ransom. Você não ama nem a mente e nem o corpo dos da sua raça. Qualquer tipo de criatura só agradará se for gerada pela sua espécie do jeito que eles são hoje. Penso eu, gordo, que o que você ama de verdade não é a criatura formada, mas a semente em si, porque no fim é isso que sobra" (Lewis, 2019, p. 191).

Com esse argumento, o Oyarsa silencia o brilhante físico, que, desprovido de mais razões, afirma: "Eu não finjo ser um metafísico. Eu não vim aqui para discutir a lógica. Se ele não consegue entender, como aparentemente nem você consegue, algo tão fundamental como a lealdade de um homem à humanidade, não há nada que eu possa fazer para que ele entenda"

(Lewis, 2019, p. 191). Com essa conclusão no debate sobre a nobreza de sua missão, Weston é levado a justificar-se utilizando um argumento circular, pois não pode argumentar com propriedade frente à lógica estabelecida pelo soberano de Malacandra. Sobre esse elevado ideal, Schwartz comenta que

> A narrativa sugere que a maldade pode advir de boas intenções, tendo, contudo, uma base filosófica má. O que torna a dupla Weston-Devine maligna parece ser, ao invés de suas intenções, a sua concepção de tempo. A concepção de tempo para os dois personagens não é meramente a de um tempo linear, mas também a de um tempo sem fim. Fica implícito que, para eles, não haverá um "dia do Juízo Final", como na concepção de tempo cristã do protagonista Ransom (Ferreira, 2019, p. 128).

Assim, se pode perceber que, embora a intenção pareça positiva, ela está fundamentada num conceito filosófico condenável, o da eternidade humana. Esse humanismo é notavelmente combatido na narrativa que se enfoca na soberania de Maleldil sobre todos os seres, inclusive os thulcandrianos. Cabe a todos enfrentar a morte para viver então na segunda vida, que será melhor que a primeira.

Ademais, essa cena de debate descrita nesse trecho da audiência é importante, pois é nela que o autor estabelece com mais clareza sua crítica contra o darwinismo social, e suas supostas premissas de preservação da humanidade enquanto a submete a tratamentos questionáveis e reduz o valor da vida de alguns, como explicado em *A abolição do Homem*. Assim, o conceito de humano que deve ser preservado, conforme defendido por Weston, é puramente subjetivo, cabendo àqueles que se encontram no controle do discurso afirmar que têm o direito de viver e quem não, em nome de uma alegada lei suprema da vida.

Outrossim, sem interromper o julgamento, o Oyarsa prossegue, mas agora se volta às causas metafísicas do pensamento de Weston. Ele afirma:

> Agora eu vejo como o senhor do mundo silencioso entortou você. Há leis que todos os *hnau* conhecem, leis de misericórdia, de ações corretas, de vergonha e coisas parecidas, e uma dessas leis é o amor ao semelhante. Ele ensinou vocês a quebrar todas elas, exceto esta, que não é uma das leis maiores. *Ele entortou essa lei até ela se tornar algo sem sentido, e a implantou, torta desse jeito, em sua mente, para você se transformar em um pequeno Oyarsa cego*. E agora você não pode fazer outra coisa a não ser obedecer a essa lei, ainda que, se nós lhe perguntássemos por que isso é uma lei, você não poderia dar outra razão para ela, nem para todas as outras leis maiores que ele levou você a desobedecer. Você sabe por que o senhor do mundo silencioso fez isso? (Lewis, 2019, p. 191. Grifo nosso).

Desse modo, o soberano de Malacandra estabelece que essa ideia mal concebida não foi oriunda da mente do físico, mas incutida nela pelo líder do planeta silencioso. O aspecto de nobreza da missão de Weston reside no fato de a lei de amor pelo próximo estar embasada no caráter moral, conhecido por todos os *hnau*, no entanto, essa perspectiva hipervaloriza um aspecto da lei moral natural enquanto suprime outros. Assim, esse empreendimento se demonstra como fator anulador de todo o sistema moral no qual se embasa para ter valor, pois pressupõe que para valorizar a vida é necessário destruí-la.

A resposta à pergunta metafísica do Oyarsa, em relação ao senhor de Thulcandra, é oferecida por Weston com desdém, pois ele afirma: "Eu não pensar esta pessoa – eu sábio, novo humano – não acreditar nada desta conversa antiga" (Lewis, 2019, p. 192). A tendência de estabelecer a crença somente naquilo que é natural como a verdadeira sabedoria, desconsiderando ao mesmo tempo o conhecimento religioso ou metafísico como mitológico (negativamente) ou histórias infantis contadas pelos mais velhos, é largamente abordada por Lewis em *Milagres*, quando ele desconstrói essa percepção. Aqui ela aparece em Weston para mostrar tanto a soberba nitidamente virada ao avesso, pois sua crença se mostra como não justificada, uma vez que tanto o senhor de Thulcandra (o Torto) quanto Maleldil (Deus) existem. Ao efetuar esse contraste narrativo, Lewis estabelece que essa altivez é desmedida e teimosa, pois mesmo em face de nítidas evidências, ela persiste firme.

Mesmo expondo a feição teimosa de Weston, o Oyarsa destrincha positivamente o estado dele em relação ao de Devine, afirmando que ambos são da maneira são por obra do senhor de seu mundo:

> Ele deixou você deste jeito porque um *hnau* torto pode fazer mais mal que um quebrado. Ele apenas o entortou. Mas quebrou este magrelo que está sentado no chão porque não deixou nada para ele a não ser a *cobiça*. Agora ele é um animal falante, e no meu mundo ele não poderia fazer mais mal que um animal. Se ele fosse meu, eu desfaria seu corpo, porque o *hnau* que há nele *já está morto*. Mas *se você fosse meu, eu tentaria curá-lo*. Diga-me, gordo, por que você veio aqui? (Lewis, 2019, p. 192. Destaque nosso).

Para o malacandriano, o estado cobiçoso de Devine é um mal infligido pelo Torto, que é o originador das malignidades que há em Thulcandra. Observe que a existência do mal não é um problema para o Oyarsa; ele consegue distinguir bem entre a existência e a benevolência de Maleldil e o sofrimento do mundo silencioso. Assim, dentro dessa breve menção indireta, Lewis perfaz um caminho semelhante à sua trilha em *O problema da dor* (1940). Após apresentar de diversas maneiras a natureza de Deus, sendo tanto todo-poderoso quanto totalmente bom, o autor afirma através do líder de Malacandra a existência do mal na Terra, mediante a ação de

um inimigo: Satanás. Sendo assim, a ganância desenfreada de Devine é fruto de sua submissão ao senhor do planeta, que pôde desenvolver nele um grave nível de tortuosidade, a ponto de o humano querer alcançar Malacandra apenas para o benefício financeiro de si mesmo. Ação essa que mereceria a morte, de acordo com o ser transparente.

Por outro lado, ao observar Weston, o Oyarsa afirma que suas intenções estão ainda mescladas com bons frutos, tendo em vista que ele justifica as suas ações com o bem-estar da humanidade. Assim, mesmo com a ressalva feita anteriormente sobre o problema desse raciocínio, o líder afirma possuir a intenção de restaurar o humano, pois, embora ele tivesse más intenções em relação aos malacandrianos, suas motivações não eram egoístas, tais como as de Devine.

Essa discussão também suscita o problema do mal em sua forma praticada pelo ser humano, o pecado. Ao longo de *Cristianismo puro e simples*, Lewis estabelece um conceito de pecado que é exposto como a procura pelo bem-estar próprio em detrimento dos outros. Ele oferece alguns exemplos, como: um ladrão rouba para obter algum bem para si. Portanto, ao observar que Weston não tem o pecado tão enraizado como seu amigo egoísta, ele ainda dá indícios de poder ser resgatado. A intenção do humano nunca foi escondida: “Eu dizer a você. Fazer humanos viver para sempre” (Lewis, 2019, p. 192).

Essa perspectiva de Weston, embora menos pecaminosa, era a mais preocupante para Lewis quando se pôs a escrever o romance espacial, como indicado anteriormente (Lewis, 2021c, p. 277). A ideia de uma redenção científica para a raça humana era vista pelo autor como uma rival para a vida eterna prometida pelo cristianismo. Mediante esse fato, o Oyarsa trata de revelar sua visão sobre o sonho do humano:

> Mas vocês homens sábios são tão ignorantes que não sabem que Malacandra é mais velho que o mundo de vocês e está mais próximo da sua morte? A maior parte dele já morreu. Meu povo vive apenas na *handramit*. Já houve muito calor e muita água, mas de agora em diante haverá menos. Em breve, muito em breve, vou acabar com o meu mundo e enviar meu povo de volta para Maleldil (Lewis, 2019, p. 192).

A vida eterna só é possível em Maleldil. O líder de Malacandra aponta que a fonte, ou o criador dos malacandrianos, é também o destino deles. Uma vez criados por ele, todos retornarão para ele. Essa ideia é muito congruente com a visão escatológica cristã da volta de Jesus, como expresso por Cristo a seus discípulos: “Na casa de meu Pai há muitas moradas. Se não fosse assim, eu já lhes teria dito. Pois vou preparar um lugar para vocês. E, quando eu for e preparar um lugar, voltarei e os receberei para mim mesmo, para que, onde eu estou, vocês estejam também” (João 14:2, 3).

Junto a essa discussão sobre a soberania de Maleldil, sobre a vida e o destino humano, Lewis não somente deixa claro que o homem não é igualmente soberano como o divino, como também define a percepção humana que luta pela vida eterna por meios próprios de tola sabedoria. Assim, na narrativa, a confiança no criador é tamanha por parte dos nativos que, mesmo sabendo que seu planeta deixará de existir, eles não procuram outro meio que não a confiança e a tranquilidade em viver a vida diária. Essa é a razão pela qual os malacandrianos não buscaram abrigo provisório em outros planetas, explica o Oyarsa (Lewis, 2019, p. 192).

No decorrer da conversa, o Oyarsa estabelece mais um paralelo bíblico. Dentro do conceito utilizado em Nárnia, segundo o qual Lewis não fazia alegorias, mas suposições sobre como alguns acontecimentos seriam caso ocorressem em outro universo, o autor descreve situações de outros mundos, no caso, Malacandra, tendo em vista a corrupção de Lúcifer, que atingiu mais contundentemente a Terra, mas alterou de alguma maneira outros planetas. O líder planetário explica:

> Eu estava com um grande problema, nem tanto por causa da morte dos meus *hnau*, porque Maleldil não os fez para viverem muito, mas por causa das coisas que o senhor do seu mundo, que ainda não estava cercado, colocou nas mentes deles. Ele os teria feito como o povo de vocês é agora: sábios o bastante para saber que a morte da sua espécie estava se aproximando, mas não sábios a ponto de suportá-la. Conselhos tortos logo teriam surgido entre eles. Eles rapidamente teriam sido capazes de construir espaçonaves. Por meu intermédio, Maleldil os impediu. Eu curei alguns deles e desincorporei outros (Lewis, 2019, p. 193).

Nesses termos, Lewis traz à sua narrativa alguns detalhes do conflito entre Deus e Satanás presentes na Bíblia, como relatado em Apocalipse 12. Na descrição simbólica do livro, após descrever uma mulher grávida, o narrador afirma: "Viu-se, também, outro sinal no céu, e eis um dragão, grande, vermelho, com sete cabeças e dez chifres, e, nas cabeças, sete diademas. A sua cauda arrastou a terça parte das estrelas do céu" (Ap. 12:3, 4). Sobre essa linguagem simbólica, o especialista em Novo Testamento, Grant Osborne, propõe que "Satanás varrendo 'a terça parte das estrelas' provavelmente se refere à guerra original no céu. Nesse evento primordial, Satanás e seus seguidores (um terço das hostes celestiais) se rebelaram contra Deus" (Orborne, 2014, p. 519). Portanto, depreendendo pelo contexto da narrativa que Lewis possuía o mesmo entendimento sobre a ação de Satanás no céu, ou no universo, como descrito pelo ficcionista, através do Oyarsa, ele dá mais detalhes de como essa ação se deu em outros planetas, no caso, Malacandra. O Torto teria divulgado ideias contrárias à vontade de Maleldil, o que preocupou líder malacandriano, tendo sido necessário que ele curasse alguns e desincorporasse

outros, tratamento semelhante ao que tinha mencionado anteriormente em relação a Devine e Weston. Os conselhos tortos que teriam sido dados pelo inimigo causariam a destruição em Malacandra tal como causou na Terra. Os efeitos dessas ideias seriam, dentre tantos, a colonização espacial, através da construção de foguetes. Assim, temos mais uma vez expressa a preocupação do autor com ideias desse gênero.

Em contraste com a raça humana, que na sinédoque apresentada pelos dois viajantes, colonizaria violentamente outros povos para continuarem existindo eternamente após a destruição da Terra, os malacandrianos sabem que seu planeta cessará de existir, sendo ainda mais velho que o Thulcandra. No entanto, os nativos não têm medo nem se comportam de modo a fugir de seu destino. O Oyarsa explica essa atitude dos dois povos nas seguintes palavras:

> tem uma coisa que sim nós deixamos para trás para trás na *handramit*. medo. E com o medo, o assassinato e a rebelião. O mais fraco do meu povo não teme a morte. É o Torto, senhor do seu mundo, que desperdiça as vidas de vocês e as estraga fazendo vocês fugirem daquilo que vocês sabem que no fim alcançará a todos. Se vocês fossem súditos de Maleldil, teriam paz (Lewis, 2019, p. 193).

Essa questão é vista como influenciada pelo mal também em outro livro do autor. Em *Cartas de um diabo a seu aprendiz*, o demônio conselheiro afirma: "É claro que eles tendem a considerar a morte como o grande mal e a sobrevivência como o maior bem. Mas isso é porque nós os ensinamos a fazer isso" (Lewis, 2017d, p. 151). Portanto, com esse pensamento, Lewis exprime que há questões que valem mais que a vida, sendo dignas de morrer por elas.

Na fala do Oyarsa, esse medo está atrelado ao assassinato e à rebelião, o que pode ser um próprio indicativo da situação dos homens, que se encontram seguindo o Torto e, consequentemente, em rebelião contra Maleldil, e ao assassinato que estão sempre dispostos a executar, tanto com sua própria espécie quanto com outras. Enquanto estabelece essa descrição das coisas tortas que jazem na mente humana, ele também ressalta a diferença: a paz; pois enquanto os malacandrianos vivem em harmonia, sob a soberania do Supremo, os homens destroem a si e a quem mais puderem, buscando encontrar essa paz ou a ausência do constante estado de medo.

Frente a essas revelações sobre a submissão dos nativos a Maleldil, a paz, em contraste com o que os seres humanos sofrem sob o governo do Torto, Weston

> se contorceu na exasperação nascida de seu desejo de falar e de sua ignorância da língua. "Lixo! Lixo derrotista!" Gritou para Oyarsa na língua terrena e então, endireitando-se, acrescentou em malacandriano: "Você dizer que seu Maleldil deixar todos morrer. O outro, o Torto, ele lutar, pular, viver, nada de falar, falar. Eu não importar Maleldil. Achar Torto melhor. Eu do lado dele (Lewis, 2019, p. 193).

Nesses termos, o brilhante físico renega com desdém o conceito de soberania divina, preferindo um modelo alternativo de governo, uma rebelião, como a adotada por Lúcifer, como sendo melhor. Ademais, Weston também despreza o conceito de conhecimento superior do divino, desconsiderando as imperscrutáveis intenções divinas sobre os seres criados. Vendo-se nessa posição, ele afirma categoricamente que prefere ficar ao lado do Torto.

É importante destacar que o conceito tanto posto pelo Oyarsa, quanto desmerecido por Weston, é basilar para o cristianismo. A visão cristã requer primariamente uma negação do eu, seguida de uma completa sujeição a Deus, como afirmado por Jesus: "Se alguém quer vir após mim, *negue a si mesmo*, dia a dia tome a sua cruz e siga-me. Pois quem quiser salvar a sua vida a perderá; e quem *perder a vida por minha causa*, esse a salvará" (Lc 9:23, 24. Destaque nosso). Portanto, na visão da narrativa de Lewis, os personagens malacandrianos aparentam seguir firmemente esses pressupostos, pois mesmo que Maleldil, em sua soberania preveja a destruição do planeta, eles confiam e descansam na paz mencionada pelo Oyarsa. O teólogo Michael Horton explica que acreditar na soberania divina consiste em sair do controle da própria vida: "ouvir a Palavra pactual do nosso Senhor é a fonte do destronamento da pretensa soberania do ego e a integração que subverte a lógica desintegradora do dualismo e do individualismo do Ocidente" (Horton, 2016, p. 94). Desse modo, a oposição demonstrada por Weston não é somente ao modelo de vida dos malacandrianos, mas também dos cristãos.

Após essa longa discussão, o Oyarsa percebe que não conseguirá curar o humano, como pensara que poderia fazer. Então, para proteger seu povo da influência das ideias do Torto, ele estabelece: "se vocês continuarem no meu mundo, eu terei de matá-los. Não posso suportar criaturas assim em Malacandra" (Lewis, 2019, p. 194). Nesses termos, ele se coloca como protetor da ordem de seu planeta contra uma ameaça à ordem e à paz, expulsando os humanos o mais rápido que puder.

3.5 *Hnalidade*, racionalidade e *imago Dei*

Ao longo da narrativa, é possível observar que a identificação que Ransom sente com os nativos de Malacandra provoca nele tanto um arrependimento por ter medo desses seres, por causa das histórias que estava acostumado a ler e por causa do modo como eles eram retratados por Devine e Weston, quanto um sentimento positivo de irmandade. No entanto, essa sensação o deixa confuso porque não se trata de outros seres humanos. Como ressalta Vasconcellos, "refletindo sobre sua convivência em Malacandra, Ransom percebe que o termo humano é muito mais amplo do que apenas a semelhança física poderia demonstrar" (Vasconcellos, 2014,

p. 130). Assim, a aparência física não era de muita ajuda para identificar a humanidade de alguém ou de algo, portanto, um novo conceito que extrapola a percepção de semelhança humana com outro ser é estabelecido pelo texto: a *hnalidade*.

Esse conceito pode ser visto como análogo à racionalidade, tendo em vista definições clássicas de que o homem é um animal racional; logo, seria essa a qualidade que o diferenciaria de outros seres. Sob essa ótica, a racionalidade não seria particular à raça humana. Como explica Schwartz:

> Lewis baseia-se na antiga tradição especulativa da "pluralidade de mundos" para estabelecer que a racionalidade não é meramente um fenômeno "biológico" exclusivo da nossa própria espécie, mas antes um dom "espiritual" que transcende a sua incorporação em qualquer espécie única (Schwartz, 2009, p. 21).

Sendo assim, a racionalidade seria um dom divino às raças em todos os mundos criados, não especificamente à humanidade, mas a todos os seres escolhidos para liderar os planetas. Essa noção teria advindo a Ransom, e também ao leitor implícito, assim que ele se depara com a organização de um mundo extraterrestre aos moldes comuns dos homens racionais.

Por outro lado, essa definição não deve ser levada de modo estrito, pois há grandes diferenças entre a humanidade racional e os malacandrianos. Primeiramente, o texto descreve que diferentemente do Oyarsa de Malacandra, o líder de Thulcandra é torto, ou seja, ele não está plenamente alinhado com Maleldil, apresentando, portanto, uma visão distorcida tanto da justiça quanto da racionalidade. Assim, ao contemplar um mundo perfeito, é possível abstrair como

> O mundo imaginário de Malacandra é uma entidade composta – um planeta "não caído" semelhante às nossas próprias visões do paraíso terrestre, mas também uma "elevação" da luta evolutiva pela existência num planeta "original" ou "arquétipo" que simultaneamente transfigura a visão "biocêntrica" da luta universal e parodia o seu caráter unilateral (Schwartz, 2009, p. 20).

Nesses parâmetros, as lutas humanas tendem a perder seu sentido. A competição evolutiva, assim como questões caras ao cientificismo, a busca por uma eternidade colonizatória ou eugênica, tendem a perder o seu valor. Os malacandrianos sabem que foram criados por Maleldil, que seu mundo está prestes a acabar, mas sabem que retornarão para o criador. Isso não inflige medo neles, nem uma necessidade de adiar ao máximo sua extinção ao subjugar outras espécies vistas como inferiores.

Ao estabelecer essa diferenciação, Lewis proporciona ao leitor uma compreensão alternativa que questiona o conceito de racionalidade dos seres humanos, frente ao respeito pelos outros, principalmente pelos diferentes. Para o autor, esse "entortamento" da razão se dá pela falta do reconhecimento da ação de Deus na Terra e na vida de cada homem, levando-os a assumirem posições que não lhes cabem. Em outras palavras, como explica Mounts: "o plano de Lewis era criar uma metáfora para transportar as ideias cristãs, na verdade, os princípios básicos do cristianismo, para uma fantasia sem usar os símbolos e imagens cristãos típicos" (Mounts, 1997, p. 10, 11). Sendo assim, essa fantasia científica postula a realidade de um mundo que, mesmo estando prestes a deixar de existir, manteria sua fé no criador e não buscaria causar mal a outras espécies na busca de perpetuar a própria existência.

À medida que os pressupostos de Ransom são alterados da racionalidade (humana) para a *hnalidade* há um realinhamento juntamente com a percepção do leitor implícito, como destaca Mounts:

> Esse realinhamento forçado de pensamento é a razão pela qual *Out of the Silent Planet* faz uma peça introdutória tão excelente à Trilogia Espacial. O leitor reajusta seus estereótipos junto com Ransom; esse repensar é tão necessário por causa das ocorrências ainda mais incomuns nos romances seguintes. Além disso, esta simples alegoria entre Maleldil e sua relação com o Oyarsa e Deus e seus arcanjos e anjos serve como uma espécie de introdução à alegoria mais complexa que se seguirá no próximo romance (Mounts, 1997, p. 13).

Essa característica ressalta ainda mais o caráter retórico-argumentativo da ficção científica de Lewis, mostrando que o autor estava construindo uma ideia que buscava abalar ou alterar algumas perspectivas do público leitor, acostumado apenas a histórias que apresentavam a raça humana como superior e arrazoadamente ética e correta em suas intenções.

Na narrativa, o primeiro momento em que o termo *hnau* aparece é em conexão com Maleldil, quando Hnohra aparentemente começa a catequizar Ransom, tratando-o como selvagem a ser ensinado, como destaca o narrador: "Ele percebeu que estava sendo tratado como se ele fosse o selvagem, e estava recebendo a primeira lição de religião civilizada" (Lewis, 2019, p. 94). Dentro dessa lição é que o hross o ensina que "Maleldil era um espírito sem corpo, sem partes e sem paixões" (Lewis, 2019, p. 94). O humano logo percebe que há grandes diferenças ontológicas entre eles e o Supremo, o que o faz questionar sobre a *hnalidade* do criador, ao que tem como resposta: "'Ele não é um *hnau*', disse o hross. [...] Você é *hnau*. Eu sou *hnau*. Os séroni são *hnau*. Os pfifltriggi são *hnau*" (Lewis, 2019, p. 94). Nesses termos, a primeira citação à *hnalidade* é colocada no texto. Pode-se perceber que essa é uma característica

que abrange todos os seres criados, menos o criador, Maleldil, uma vez que ele dota as criaturas com essa característica.

Após apresentar esse vislumbre sobre a *hnalidade* dos malacandrianos, o texto nos narra um pensamento de Ransom, que procura contrastar a identidade humana, a filosofia darwinista e a *hnalidade*, nos seguintes termos: "Aparentemente, em Malacandra, três espécies distintas haviam alcançado a racionalidade, e nenhuma delas exterminou as outras duas" (Lewis, 2019, p. 95). Essa reflexão do humano mostra que sua mente está acostumada a modelos de governo de submissão, em que as espécies dominantes sujeitam as outras a seus serviços. O que engloba também o pensamento darwinista do domínio/subsistência do mais capaz. Entretanto, as normas da fantasia lewisiana apontam para um cálculo diferente da vivência entre as espécies: paz e harmonia.

Cabe destacar outro ponto importante para a compreensão da *hnalidade*. Como foi explicado anteriormente, ela é uma característica dos seres criados por Maleldil (Deus), no entanto, ela não é estendida a todas as criaturas igualmente. A narrativa apresenta o *hnakra*, um animal aquático que era caçado esportivamente pelos *hrossa*. O ser é visto como um monstro que devora outros seres, uma criatura de Maleldil, mas que não é um *hnau*, pois, como explica Whin, outro *hross*, que conversa com Ransom: "Não se mata um *hnau*" (Lewis, 2019, p. 113).

Essa diferenciação entre as espécies criadas faz um paralelo com o outro mundo criado por Lewis, Nárnia. Quando Aslam cria a terra com canções e cores, no volume *O Sobrinho do Mago*, ele traz à vida seres, e lhes ordena: "– Nárnia, Nárnia, desperte! Ame! Pense! Fale! Que as árvores caminhem! Que os animais falem! Que as águas sejam divinas!" (Lewis, 2009, p. 64). Portanto, os *hnaus* de Nárnia seriam os seres portadores de voz. Tanto que Aslam questiona o primeiro rei humano da terra com a seguinte indagação: "Pode governar essas criaturas com espírito de bondade e justiça, lembrando-se de que não são escravas, como os bichos mudos do mundo em que nasceram, mas animais falantes e súditos livres?" (Lewis, 2009, p. 76). Nessa pergunta está tanto reconhecido o *status* elevado de "cidadania" dos narnianos como se estabelece uma diferença entre eles e os animais não falantes da Inglaterra. Ademais, o Leão ainda esclarece que os humanos também possuem essa qualidade, o que implica que devem ser tratados de forma igual, e os inquiram sobre não haver favoritismos nem opressão no reino: "E não escolherão privilegiados, nem entre os seus próprios filhos, nem entre outras criaturas, nem deixarão que uns oprimam os outros?" (Lewis, 2009, p. 76).

É importante perceber que *A cadeira de prata* deixa clara a existência de animais não falantes em Nárnia; eles não são vistos como "cidadãos" ou *hnaus* como os seres que receberam o dom de Aslam. Por isso, semelhantemente ao *hnakra* de Malacandra, eles podem ser caçados.

Como fica evidente no seguinte trecho: “Caminharam por Ettin por muitos dias, poupando o toucinho e alimentando-se principalmente de aves (não eram, naturalmente, aves falantes)” (Lewis, 2009b, p. 556). Outro trecho da obra que detalha mais sobre a existência de animais mudos é quando, em *Príncipe Cáspian*, Trumpkin explica para os irmãos Pevensie, após quase serem atacados por um urso, que “Os animais, na sua maioria, ficaram mudos e tornaram-se inimigos. [...] O que ele queria era uma garotinha para o café da manhã” (Lewis, 2009, p. 349). Assim, semelhantes à irracionalidade animal conhecida atualmente, os narnianos foram, ao passar do tempo, perdendo a sua *hnalidade* e perseguindo uns aos outros. Durante esse momento da narrativa, perspicazmente, Lúcia faz uma observação: “Não seria medonho se um dia, no nosso mundo, os homens se transformassem por dentro em animais ferozes, e a gente nunca soubesse distinguir uns dos outros?” (Lewis, 2009, p. 349). Nesses termos, Lewis efetua uma crítica ao modelo humano de guerra, à desumanidade da eugenia, dentre diversos outros fatores que levaram a humanidade a desconsiderar a sua *hnalidade*, tal como os narnianos.

De acordo com esse viés estabelecido por Lewis, *hnalidade* se diferencia de racionalidade, sendo a primeira uma característica advinda do ato especial de criação, e a segunda como a capacidade de raciocinar logicamente. Embora ambas sejam particulares aos seres humanos apenas a primeira o assegura de não se levantar contra o semelhante, pois partilham dessa característica. Já a segunda não estabelece claramente qualquer pressuposto ético, além daquilo que seria necessário à vida.

Assim, de forma análoga à discussão estabelecida em *A Abolição do Homem*, eticamente, Lewis desenvolve o conceito de lei intrínseca à humanidade (*hnau)* dentro da ficção através do discurso do Oyarsa, quando, dirigindo-se a Weston em meio à sua apaixonada defesa da perpetuidade da humanidade a qualquer custo, afirma: “Vejo como o senhor do mundo silencioso entortou você. Há leis que todos os *hnau* conhecem, leis de misericórdia, de ações corretas, de vergonha e coisas parecidas, e uma dessas leis é o amor ao semelhante. Ele ensinou você a quebrar todas elas, exceto esta” (Lewis, 2019, p. 191). Nesses termos, fica evidente um paralelo entre uma raça não caída (entortada), os malacandrianos, e a raça humana caída: as leis são as mesmas no coração, mas as ênfases são diferentes. Portanto, é plausível observar que o homem pode fazer guerras, experimentos, escravidão etc., visando ao bem-estar do próprio homem. O que fica evidente também em outra fala de Ransom quando seus companheiros matam o *hross* Hyoi: “Eles devem ter pensado que Hyoi era uma fera. [...] Eles matariam até mesmo um *hnau*, sabendo que era um *hnau*, se eles pensassem que esta morte lhes seria útil” (Lewis, 2019, p. 114).

Para compreender a *hnalidade* fora da ficção, tendo em vista as descrições que Lewis faz dela, é necessário apegar-se principalmente ao fato de ela ser uma característica atribuída por Deus à humanidade e a todos os seres criados em outros mundos. No entanto, isso não se aplicaria a toda a criação, pois os animais terráqueos, ou o *hnakra*, em Malacandra, não se encaixariam nesse conceito. De acordo com alguns tratados teológicos, a característica herdada particularmente pelo homem na criação é a chamada *imago Dei*.

De acordo com o teólogo Louis Berkhof, "a essência do homem consiste em ser ele a imagem de Deus. Como tal, ele se distingue de todas as criaturas" (Berkhof, 2009, p. 190). Sendo assim, uma característica particular da humanidade que a deixa em maior proximidade com o divino. Millard Erickson, adicionalmente, destaca que alguns teólogos "pensam que a imagem de Deus está nos relacionamentos que experimentamos. Pode-se dizer que os seres humanos são ou manifestam a imagem de Deus quando vivenciam um relacionamento em particular" (Erickson, 2015, p. 491). Visto sob essa ótica, é ainda mais claro observar a descrição da plenitude da *imago Dei* retratada na Malacandra de Lewis, lugar em que a vida acontece em inteireza, sem rivalidade ou qualquer outro aspecto negativo.

No entanto, ao analisar a humanidade, Lewis refere-se a ela como caída ou torta, como destacado anteriormente. O espectro caído da *imago Dei* humana é bem descrito nas palavras de Calvino, ao dizer:

> Havendo o ser humano sido criado à imagem de Deus, foram-lhe concedidos bens espirituais e preeminência em vários aspectos, que podem atestar uma singular generosidade do seu Criador para com ele. [...] Mas isso não durou muito. Porquanto, por sua ingratidão, logo se tornou indigno de todos os benefícios que Deus lhe tinha feito. [...] assim como ele foi alienado de Deus pelo pecado, igualmente foi posto fora da comunhão de todos os bens [...]. Portanto, em lugar da sabedoria, da virtude, da santidade e da justiça, ornamentos de que estava revestido quando tinha em si a semelhança com Deus, vieram sobre ele males horríveis, a saber, a ignorância, a fraqueza, a torpeza, a vaidade e a injustiça, as quais não somente envolveram a sua pessoa, mas também se levantaram contra toda a sua posteridade (Calvino, 2002, p. 85).

O teólogo reformador ressalta que os aspectos substancialmente positivos do ser humano foram corrompidos e transformados em falhas físicas e de caráter. Assim, a humanidade, embora tenha possuído a imagem de Deus, agora carrega uma *imago Dei* corrompida. Por isso, os personagens humanos de Lewis são *hnau*, embora tortos por causa de sua origem humana.

Portanto, podemos concluir que a *hnalidade* trabalhada por Lewis não é um mero aspecto racional do ser humano, mas é a característica divina herdada pela criatura que foi

criada por Deus. Desse modo, o homem deveria viver em paz e harmonia, seguindo as leis que estão nele, como exposto por Lewis em *A abolição do homem*, assim como fazem os malacandrianos. No entanto, tendo em vista que a humanidade se encontra em estado de queda ou torta, ela não consegue compreender ou exercer adequadamente essas leis, como observa Ferreira, "a ficção espacial de Lewis concebe a maldade como uma propriedade de toda a progênie de Adão e Eva, isto é, de todos os seres humanos, e não somente de modernos astronautas (Weston e Devine)" (Ferreira, 2019, p. 130). Apesar disso, um destaque especial deve ser feito sobre Ransom, pois, embora ele seja um homem torto por natureza, como seus companheiros, ele rende-se à vontade e à soberania do Oyarsa, e, por conseguinte, de Maleldil, o que o transforma, elevando-o a um status restaurado, a ponto de ele poder ver as coisas de uma forma mais clara dentro da *hnalidade*. Ele, nesses termos, se apresenta como um exemplo do homem restaurado.

Portanto, é possível observar que o conceito de moral universal de Lewis está diretamente conectado à *imago Dei* presente no ser humano, o que lhe confere direitos inalienáveis, que nenhuma visão de mundo pode retirar. Essa concepção, vista sob esse prisma, é diametralmente oposta à de Nietzsche e Kant, pois carece necessariamente de Deus para existir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término desse trabalho, algumas considerações podem ser feitas, tendo em vista a teoria discutida, o texto analisado e os objetivos pretendidos.

A princípio, procuramos entender como *Além do planeta silencioso* efetua uma crítica social através de uma concepção de literatura que interage com o mundo real e particularmente como a ficção científica efetua esse processo, com foco no modo narrativo de *space opera*, famoso por ser usado por séries populares de televisão, como *Star Wars* e *Star Trek*, envolvendo necessariamente a viagem espacial e tendo geralmente como o fator *novum* naves espaciais, tecnologia extraterrestre. Adicionalmente com o fito de analisar como a alegoria é desenvolvida na literatura de crítica social.

Nesse sentido, pudemos observar que em *Além do planeta silencioso*, Lewis estabelece uma narrativa de ficção científica que pode ser classificada como *space opera*, pois traz o tema de viagem espacial, apresentando a criação de uma nave interestelar, que leva homens da Terra a Marte (Malacandra). Com essa base, o autor mergulha na *fantasy (science) fiction* ao descrever um mundo habitado por três tipos de seres. Nesse novo cenário, o texto pretende contrastar os costumes dos malacandrianos com os humanos, fazendo assim uma crítica a algumas ideologias humanas, que também são expostas em diálogos e debates.

O meio pelo qual observamos a apologética literária de Lewis foi a alegoria. Esse método de interpretação literária é antigo, remetendo à Grécia clássica, quando o conceito foi utilizado pelos poetas, como Horácio e outros, para apresentar através do texto uma realidade extratextual. Já na Idade Média, a alegoria ganhou uma nova roupagem, religiosa, pois tornou-se um método de interpretação da Bíblia, sendo conhecida como alegoria dos teólogos, tendo grandes expoentes, dentre os quais podemos destacar Agostinho. Já na modernidade, é possível ver como a alegoria assume um caráter crítico social, como explica a visão de Walter Benjamin. Essa percepção é enriquecida se conectada à explicação dada por Jacques Derrida sobre a instituição que a literatura é, um espaço de liberdade poética para se dizer e questionar o que o autor desejar.

Isto posto, refletimos sobre como uma área em particular da literatura é marcada pela crítica e pela argumentação contra alguma ideia ou sistema: a ficção científica. Como foi explicado, as narrativas de FC chamam a atenção do leitor através do estranhamento cognitivo

causado por fatores tecnológicos, naturais, extraterrestres – sempre caracterizados como *novum*, como estabeleceu Suvin. Por meio dessa conquista da atenção, as histórias comumente mostram outros mundos, outros planetas, outras sociedades para guiar reflexões sobre autoritarismo, tendências humanas negativas que podem levar à aniquilação do ser humano.

Além disso, buscamos refletir sobre as três facetas de Lewis: escritor, teólogo e filósofo, tendo por base alguns de seus livros, como: *Cartas de um diabo a seu aprendiz*, *Sobre histórias*, *O grande divórcio*, *Milagres*, *A abolição do homem*, *O peso da glória*, *Aquela fortaleza medonha*, *Perelandra*, *Surpreendido pela alegria*, *Cristianismo puro e simples*, *Religion and rocketry*, *As crônicas de Nárnia*. Esse esforço se deu com o objetivo de estabelecê-lo como uma forma de obter compreensão da macroprodução de Lewis, buscando investigar como ela pode contribuir para o entendimento de *Além do planeta silencioso*.

A partir desse objetivo, conseguimos observar que as três facetas de Lewis (na literatura, na teologia e na filosofia) se apresentam em sua obra. O foco esteve em demonstrar como o autor se desenvolveu com afinco nas três áreas, tendo obras importantes nas áreas da filosofia, como *A abolição do homem*, e na teologia, como *Cristianismo puro e simples*. Ao mesmo tempo, destacamos como essas facetas estão diluídas em alguns de seus livros, como *Cartas de um diabo a seu aprendiz*, mas principalmente em *Além do planeta silencioso*.

Ademais, procuramos demonstrar como Lewis efetua, em *Além do planeta silencioso*, uma ficção argumentativa – que envolve o leitor no enredo enquanto contrapõe determinadas visões de mundo que preocupavam o autor – através da composição de personagens, enredo, diálogos etc. Junto à análise, visamos também apontar pontos de convergência com *A abolição do homem*, chamando a atenção para as reflexões éticas e para a valorização da vida, enxergada como valor imaterial através do conceito de *hnalidade*/*imago Dei*.

As críticas observadas no texto de Lewis ganham bastante notoriedade quando vistas a partir de seu contexto histórico e cultural, uma vez que o autor serviu na Primeira Guerra, viu a ascensão do nazismo e os horrores das guerras mundiais. Situações nas quais o valor do ser humano era diminuído em face de conquistas políticas. Alinhadas ao momento histórico trabalhado na narrativa, estão ideias como o darwinismo social, a ausência de uma base absoluta para a moral, como defendida por Nietzsche, dentre outras, que são abordadas direta ou indiretamente no texto.

Em relação aos personagens, observamos que Lewis apresenta críticas específicas a

algumas tendências humanas. O cientista Weston aponta para o cientificismo e o darwinismo social. Isso pode ser visto principalmente no debate com o Oyarsa; suas ideias são desconstruídas, pois não se apoiam numa base absoluta, na narrativa, na submissão a Maleldil e na não ficção, na crença no Tao – alinhando assim indiretamente sua apologética. Ele também destaca em Devine a ambição cega do ser humano, que venderia os semelhantes ou colonizaria outro planeta apenas para obter lucro. Por outro lado, em Ransom há uma visão daquilo que o ser humano pode se tornar ao reconhecer a alteridade e o valor de seus semelhantes. Ransom é o único que escolhe não preservar a própria existência para que os malacandrianos vivam em paz.

Através da análise do texto de C. S. Lewis, através de sua retórica imaginativa, pudemos observar que ele produziu um romance apologético que critica visões de mundo que priorizam o progresso a custo do sofrimento humano e de seres considerados inferiores. O texto apresenta como Weston e Devine querem utilizar para fins egoístas não apenas os malacandrianos e seu planeta, mas também alguns seres humanos, como se pode observar no começo da narrativa, no tratamento oferecido a Harry, que é substituído por Ransom. O texto critica essa concepção introduzindo o conceito de moralidade malacandriana, que categoriza os seres com consciência como *hnaus*, título que lhes confere honra, respeito e dignidade, independentemente de sua forma, origem, cor etc.

Ao longo do texto, Lewis contrasta a *hnalidade* com a racionalidade (conectada ao darwinismo social e ao cientificismo). A narrativa apresenta que enquanto Weston buscava explorar e colonizar Malacandra para dar "vida eterna" à humanidade, o genocídio era a base de seu raciocínio, pois olhava para uma raça inferior à sua, que, portanto, merecia existir menos. Lewis combate esse pressuposto através da proposição do conceito de *hnalidade*, que tange todos os seres conscientes criados por Maleldil e os torna iguais (*imago Dei*). Assim, ainda que o salto interplanetário fosse necessário para o progresso da vida humana, se ele dependesse da extinção de outra raça *hnau*, não seria uma opção válida de acordo com o texto. Nesse quadro, a sabedoria moral é superior à sabedoria técnica/científica da humanidade.

Esses conceitos encontram um claro eco na visão defendida por Lewis em *A abolição do homem*, e os dois estão conectados à concepção de Tao, como princípio moral absoluto inerente a toda humanidade, que guia a ética, fundamenta a moral e aponta para o valor do ser humano como *imago Dei* – imagem de Deus. Essa incursão temática na teologia cristã é clara na literatura de Lewis, o autor usa diversos conceitos cristãos ao longo do livro, como a imagem

da queda de Lúcifer, a corrupção da humanidade pelo pecado e a futura redenção do mundo. Há outros *insights* teológicos que são usados pelo autor, porém menos comuns, como a apropriação narrativa do intervalo ativo, o que aponta para o conhecimento que o autor possuía e utilizou para construir a narrativa com um pano de fundo cristão.

Portanto, esse texto se apresenta, assim como os outros volumes da trilogia cósmica, como um exemplar de como a literatura pode ser um espaço para a discussão de temas sociais, filosóficos e teológicos, sem que isso retire seu brilho e literariedade. Lewis desenvolveu uma envolvente história espacial, criando espaços complexos, personagens carismáticos e complexos como meio para transmitir uma crítica filosoficamente robusta às tendências de seu tempo.

A tese desse trabalho é demonstrada a partir da análise, quando se pode observar como Lewis efetuou esse contrabando de ideias apologéticas para o campo imaginário de sua ficção. O autor buscou através de seus personagens e histórias demonstrar que o avanço científico não pode se sobressair ao que confirma o ser humano em sua humanidade: o Tao. Para Lewis, o progresso que abandona a lei natural absoluta, como ele demonstrou em *A abolição do homem*, não é progresso algum, mas retrocesso, que levará o homem à própria destruição. O homem sob a influência negativa das tendências criticadas é visto como um vírus universal, que busca invadir, consumir e assumir outros sistemas para manter a própria existência.

Essa reflexão crítica de Lewis ainda encontra grande validade para o mundo na terceira década do século XXI. Em um período em que os avanços tecnológicos crescem em escalas inimagináveis, movidos pela inteligência artificial, em que pessoas ricas fazem incursões espaciais e se fala de construção de bases em outros planetas, cabe efetuar o questionamento ao nosso senso moral, se ele está se desenvolvendo ou se dissolvendo. Se o humano está crescendo em respeito, amor e harmonia, como os malacandrianos, ou se nosso progresso está alocado apenas na parte tecnológica e não humanamente. Na corrida tecnológica, nosso progresso pode estar sendo reverso.

Embora o tom que o texto desenvolve para a humanidade seja crítico e de desesperança devido ao comportamento e às intenções de Weston e Devine e primordialmente do Torto, Lewis aponta um caminho de esperança na pessoa de Ransom, um modelo de ser humano transformado, que valoriza o semelhante e o não semelhante – um *hnau*. Assim, ao mesmo tempo, o autor passa uma mensagem positiva e esperançosa para os leitores de que há esperança para o homem enquanto ele se mantiver conectado aos valores corretos.

Mais informações para a compreensão do quadro total do pensamento de Lewis estão nos outros dois livros da trilogia, *Perelandra* e *Aquela fortaleza medonha*, que não foram analisados nesse trabalho e permanecem como caminhos a serem abertos em estudos futuros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANSELM. Monologium. In: *Saint Anselm*: Basic Writings. S. W. Deane (Trans.). 2. Ed. Illinois: The Open Court Publishing, 1962.

ARMSTRONG, Karen. *A short history of myth*. New York: Canongate, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. C. A. Medeiros (Trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BERKHOF, Louis. *Teologia sistemática*. Odayr Olivetti (Trad.). 3. Ed. São Paulo: Cultura Cristã.

BOLMAN, Katrina. The abolition of mars: The platonic soul in C. S. Lewis' Out of the silent planet. *Journal of Inklings Studies*, vol. 7, n. 2, p. 59–70, 2017.

BRITANNICA. *Argument from design*. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/argument-from-design. Acesso em: 15/01/2026c.

BRITANNICA. *Cosmological argument*. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/cosmological-argument. Acesso em: 15/01/2026b.

BRITANNICA. *Eugenics*. Disponível em: https://www.britannica.com/science/eugenics-genetics. Acesso em: 31/01/2023.

BRITANNICA. *Human sacrifice*. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/human-sacrifice. Acesso em: 12/07/2024.

BRITANNICA. *Ontological argument*. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/ontological-argument. Acesso em: 15/01/2026a.

CALDAS FILHO, Carlos Ribeiro. Space Angels: Angelology in C. S. Lewis's Cosmic Trilogy. *Perspectiva Teológica*, Belo Horizonte, v. 52, n. 2, p. 417-439, Mai./Ago. 2020.

CALVINO, João. *As institutas*: edição especial para estudo e pesquisa. V. 1. Odayr Olivetti (Trad.). São Paulo: Editora Cultura Cristã, 2002.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*. Acesso em 03/07/2024. Disponível em: https://portalabel.org.br/images/pdfs/carta-pero-vaz.pdf

CESERANI, R. *O fantástico*. Trad. N. C. Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago (Trad.). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

CRUZ, Paulo. Ficção científica contra o cientificismo: teologia e imaginação moral na Trilogia Cósmica de C. S. Lewis. 2016. 109 f. Dissertação (Ciências da Religião) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2016.

DARWIN, Charles Robert. *A origem das espécies*: A origem das espécies ou a preservação das raças favorecidas na luta pela vida. Daniel Moreira Miranda (Trad.). São Paulo: Edipro, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*: uma entrevista com Jacques Derrida. Marileide Dias Esqueda (Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOWNING, David C. *Planets in peril*: a critical study of C. S. Lewis Ransom trilogy. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1992.

DURIEZ, Colin. *J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis: o dom da amizade*. Ronald Kyrms (Trad.) Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. Waltensir Dutra (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ERICKSON, Millard J. *Teologia sistemática*. Robinson Malkomes; Valdemar Kroker; Tiago Neto (Trad.). São Paulo: Vida Nova, 2015.

FERREIRA, Arthur Barboza. O tema da maldade na trilogia espacial de C. S. Lewis. InterteXto, v. 12, n. 02, p. 123, 2019.

GASPAR, Igor; GREGGERSEN, Gabriele. *Os Inklings*: o grupo literário de C. S. Lewis e J. R. R. Tolkien. São Paulo: Trinitas, 2021.

GLEDHILL, Ruth. *Suicides can receive Anglican funerals, says General Synod*. Disponível em: https://www.christiantoday.com/news/suicides-can-receive-anglican-funerals-says-general-synod?utm. Acesso em: 15/07/2025.

GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

GREEN, Roger Lancelyn; HOOPER, Walter. *C. S. Lewis: A biography*. London: Collins, 1974.

GRUNDEM, Wayne. *Bases da fé cristã*: 20 fundamentos que todo cristão precisa entender. Elliot Grudem (Org.). Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.

HALDANE, Jonh Burdon Sunderson. *Auld and hornie*. Acesso em 26/06/2022. Disponível em: https://www.marxists.org/archive/haldane/works/1940s/oncslewis.htm.

HALDANE, Jonh Burdon Sunderson. *Possible worlds and other essays*. When I am Dead. London: Chatto & Windus, 1927.

HANNAY, Margaret. The Mythology of Out of The Silent Planet. *Mythlore*, vol. 20, n. 2, 1969.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2016.

HAWKESWORTH, David J. Bent Angels: The demonology of C.S. Lewis. 2019. Thesis (Master of Arts in Theology) – Acadia Divinity College, Acadia University, Acadia Divinity College, Spring Convocation, 2019.

HERRICK, Jim. C.S. Lewis and narrative argument in Out of the silent planet. *Mythlore*: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature, Weatherford, OK, v. 18, n. 4, p. 15-22, out. 1992.

HITLER, Adolf. *Minha luta*. São Paulo: InLivros, 1925.

HOLLWITZ, John. The wonder of passage, The making of gold: Alchemy and initiation in Out of the silent planet. *Mythlore*, vol. 41, n. 2, 1985.

HORTON, Michael. *Doutrinas da fé cristã*. João Paulo Thomaz de Aquino (Trad.). São Paulo: Editora Cultura Cristã, 2016.

HUXLEY, Thomas H. *Evolution and ethics and other essays*. London: Macmillan, 1905.

JACOBS, Alan. As crônicas de Nárnia. In: MacSWAIN, Robert; WARD, Michael (Org.). *C. S. Lewis*: Além do Universo Mágico de Nárnia. Trad. Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*. Maria Lúcia Pinho (Trad.). Rio de Janeiro: Harper Collins, 2022.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Afonso Bertagnoli (Trad.). São Paulo: Edições e Publicações Brasil Editora S. A, 2004.

KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. São Paulo: Editora Nacional, 1964.

KLEIN, William W.; HUBBARD Jr., Robert L.; BLOMBERG, Craig L. *Introdução à interpretação bíblica*. Maurício Bezerra (Trad.). Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

KOSSMANN, Robby. Die Bedeutung des Einzellebens in der Darwinistischen Weltanschauung. Nord und Süd, 1880.

LEWIS, Clive Staples. *A abolição do homem*. Gabriela Greggersen (Trad.). Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

LEWIS, Clive Staples. A cadeira de prata. In: *As crônicas de Nárnia*. Paulo Mendes Campos; Silêda Baynes (Trad.). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

LEWIS, Clive Staples. A última batalha. *As crônicas de Nárnia*. Paulo Mendes Campos; Silêda Baynes (Trad.). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009d.

LEWIS, Clive Staples. *About C. S. Lewis*. Disponível em: https://www.cslewis.com/us/about-cs-lewis. Acesso em 25 jun. 2023.

LEWIS, Clive Staples. *Além do planeta silencioso*. Trad. Carlos Caldas. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2019.

LEWIS, Clive Staples. *Aquela fortaleza medonha*. Trad. Carlos Caldas. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2019c.

LEWIS, Clive Staples. *Cartas de C.S. Lewis*. Editado por W.H. Lewis e Walter Hooper. Tradução Gabriele Greggersen. 1. ed. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2021c.

LEWIS, Clive Staples. *Cartas de um diabo a seu aprendiz*. Gabriela Greggersen (Trad.). Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017d.

LEWIS, Clive Staples. *Milagres*. Francisco Nunes (Trad.). Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2021.

LEWIS, Clive Staples. *O cristianismo puro e simples*. Gabriela Greggersen (Trad.). Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017b.

LEWIS, Clive Staples. *O grande divórcio*. Elissamai Bauleo (Trad.). Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2020.

LEWIS, Clive Staples. *O peso da glória*. Estevan Kirschner (Trad.). Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017c.

LEWIS, Clive Staples. O sobrinho do mago. In: *As crônicas de Nárnia*. Paulo Mendes Campos; Silêda Baynes (Trad.). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LEWIS, Clive Staples. *Perelandra*. Trad. Carlos Caldas. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2019b.

LEWIS, Clive Staples. Príncipe Cáspian. *As crônicas de Nárnia*. Paulo Mendes Campos; Silêda Baynes (Trad.). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009c.

LEWIS, Clive Staples. *Religion and rocketry*. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/59370772a5790a59d042a4be/t/60a65b910f22b8147280fc70/1621515153825/religion_rocketry.pdf Acesso em: 17/07/2024.

LEWIS, Clive Staples. *Sobre histórias*. Francisco Nunes (Trad.). Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.

LEWIS, Clive Staples. *Surpreendido pela alegria*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2021b.

LEWIS, Clive Staples; TILLYARD, E. M. W. *The personal heresy: a controversy*. London: Oxford University Press, 1939.

LUCKHURST, Roger. As muitas mortes da ficção científica: uma polêmica. *Estudos de Ficção Científica*, v. 21, n. 1, mar. 1994.

MARTINDALE, Wayne. *Beyond the shadowlands*: C. S. Lewis on heaven and hell. Wheaton: Crossway Books, 2005.

McGRATH, Alister. *A vida de C. S. Lewis*: do ateísmo às terras de Nárnia. Almiro Pisetta (Trad.). São Paulo: Mundo Cristão: 2013.

McGRATH, Alister. *Ciência & religião*: fundamentos para o diálogo. Roberto Colovan (Trad.). Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2020.

McGRATH, Alister. *Conversando com C. S. Lewis*. Sandra Martha Dolinsky (Trad.). 1. ed. São Paulo: Planeta, 2014.

MEILAENDER, Gilbert. Sobre o conhecimento moral. In: MacSWAIN, Robert; WARD, Michael (Org.). *C. S. Lewis*: Além do universo mágico de Nárnia. Trad. Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MENDLESOHN, Farah. Introduction. In: *The Cambridge companion to SCIENCE FICTION*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MENZIES, James W. *True myth*: C.S. Lewis and Joseph Campbell on the veracity of Christianity. Cambridge: The Lutterworth Press, 2015.

MOUNTS, Karen. *C. S. Lewis's Space Trilogy*: A Study in Allegory. Honors Thesis. Ball State University, Muncie, Indiana, July 1997.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. Razões para experimentar a nova arma. *Scientiæ Zudia*, São Paulo, v. 3, n. 4, p. 683-710, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *O crepúsculo dos deuses*. Edson Bini; Márcio Pugliesi (Trad.). Curitiba: Hemus, 2001.

OLIVEIRA, Ana Carolina Alves de Lima; CASTRO, Nilsandra Martins de. Simbologia e intertextualidade no livro "As crônicas de Nárnia". *Revista São Luís Orione*, Araguaína, v. 1, n. 16, jan./jul. 2021.

OLSON, Roger E. *História da teologia cristã*: 2000 anos de tradição e reformas. Gordon Chown (Trad.). São Paulo: Editora Vida, 2001.

ORWELL, George. *Fascismo e democracia*. Trad: Alexandre Vieira. Valinhos: Montecristo, 2021.

OSBORNE, Grant R. *Apocalipse*: comentário exegético. Robinson Malkomes; Tiago Abdalla Neto (Trad.). São Paulo: Vida Nova, 2014.

PLATÃO. A República de Platão. Obras I. Volume II. Livro VII. Tradução de J. Guinsburg. 2°reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2018.

PRODANOV, Cléber Cristiano; FREITAS, Hernani César de. *Metodologia do trabalho científico*: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RAMACHANDRA, Adilson Silva. In: ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da ficção científica*. Trad. Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2016.

RIGNEY, Joe. *Viva como um narniano*. Leonardo Bruno Galdino (Trad.). Brasília, DF: Monergismo, 2020.

ROAS, D. A *Ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. São Paulo: UNESP, 2014.

ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da ficção científica*. Trad. Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2016.

RODRIGUES, S. C. *O fantástico*. São Paulo: Clube de Autores: 1988.

RUSSELL, Bertrand. *Marriage and morals*. New York: Liveright Publishing, 1929.

SAMMONS, Martha C. *A far-off country*: a guide to C. S. Lewis's fantasy fiction. Lanham: University Press of America, 2000.

SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. *Utopian studies*, v. 5, n. 1, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SAWYER, Andy. In: *The Routledge companion to science fiction*. New York: Taylor &

Francis Group: 2009.

SCHWARTZ, Sanford. *C. S. Lewis on the final frontier*: science and the supernatural in the Space Trilogy. New York: Oxford University Press, 2009.

SCHWARTZ, Sanford. Cosmic anthropology: race and reason in Out of the silent planet. *Christianity and literature*, vol. 52, n. 4, p. 523–556, 2003.

SEGDWICK, Adam. *Darwin correspondence project*, "Letter no. 2548". Acesso em 22/06/2022. Disponível em: https://www.darwinproject.ac.uk/letter/?docId=letters/DCP-LETT-2548.xml

SHIPPEY, Tom. The Ransom trilogy. In: MacSWAIN, Robert; WARD, Michael (Org.). *C. S. Lewis*: Além do universo mágico de Nárnia. Trad. Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

SHUMAKER, Wayne. "The cosmic trilogy of C. S. Lewis." *The Hudson Review* 8, no. 2 (1955): 240–54. https://doi.org/10.2307/3847687.

STRAUSS, Michael G. Interpretação dos Dias da Criação. In: COPAN, Paul. *Dicionário de cristianismo e ciência*. Paulo Sartor Jr. (Trad.). Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science fiction*. London: Yale University Press, 1979.

TALIAFERRO, Charles. Sobre o naturalismo. In: MacSWAIN, Robert; WARD, Michael (Org.). *C. S. Lewis*: Além do universo mágico de Nárnia. Trad. Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

TAVARES, Bráulio. O que é ficção científica. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. M. C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Trad. Maria Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

TOLKIEN, J.R.R. Carta a sir Stanley Unwin. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher. *Cartas de J. R. R. Tolkien*. Gabriel Oliva Brum (Trad.). Rio de Janeiro: Harper Collins, 2023.

TOLKIEN, J.R.R. *O Silmarillion*. Reinaldo José Lopes (Trad.). Rio de Janeiro: HarperCollins, 2019.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. Nazi medical experiments. Disponível em: https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/nazi-medical-experiments. Acesso em: 4 jul. 2024.

VANHOOZER, Kevin J. Sobre as Escrituras. In: MacSWAIN, Robert; WARD, Michael (Org.). *C. S. Lewis*: Além do Universo Mágico de Nárnia. Trad. Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

VASCONCELLOS, Márcio Simão de. *Mística e literatura fantástica*: uma abordagem das obras de C. S. Lewis. TEOLITERÁRIA - Revista de Literaturas e Teologias, [S. l.], v. 9, n. 17, p. 189–211, 2019.

VASCONCELLOS, Marcio Simão de. *Teologia e literatura fantástica*: a redenção na Trilogia Cósmica de C. S. Lewis. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Teologia, 2014.

VIRMES JÚNIOR, Clacir. *Hermenêutica filosófica em diálogo com a teologia*: o problema do mal da Trilogia Cósmica de C. S. Lewis. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Educação – Programa de Pós-graduação em Ciência das Religiões – João Pessoa, 2015.

VISIAK, E. H. The Arcturan Shadow. In: LINDSAY, David. *A voyage to Arcturus*. London: Victor Gollancz Ltd, 1946.

WEIKART, Richard. *De Darwin a Hitler*: ética evolucionária, eugenia e racismo na Alemanha. Trad. Jonathan Castro. Campinas: Vide Editorial, 2021.

WELLS, H. G. *The first men in the moon*. London: George Newnes, Limited, 1901.

WESTFHAL, Gary. Space opera. In: *The Cambridge companion to SCIENCE FICTION*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

WIKER, Benjamin. *Darwinismo moral*: como nos tornamos hedonistas. Trad. Bárbara Lambert. São Paulo: Paulus, 2011.

WILSON, A. N. *C. S. Lewis*: A biography. London: Collins, 1990.

WYNDHAM, Jonh. Science fiction and space-opera. In: *The preparatory school reviews*. Wyndham Archive: 5/3/7.