

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

O INTERTEXTO BÍBLICO NA LITERATURA JUVENIL: *AS CRÔNICAS DE NÁRNIA*,  
DE C. S. LEWIS

SABRINA ROSA GONÇALVES

PORTO ALEGRE

2015

SABRINA ROSA GONÇALVES

O INTERTEXTO BÍBLICO NA LITERATURA JUVENIL: *AS CRÔNICAS DE NÁRNIA*,  
DE C. S. LEWIS

Dissertação de Mestrado apresentada como  
requisito parcial para a obtenção do grau de  
Mestre em Letras – Teoria da Literatura pela  
Faculdade de Letras da Pontifícia  
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Theobald

Porto Alegre  
2015

Dedico este trabalho aos meus pais,  
pelas Bodas de Ouro que completarão em  
julho de 2015. Pai e mãe, esta  
dissertação é um presente meu a vocês,  
ela é só uma parte do resultado de tudo o  
que vocês fizeram por mim.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por guiar meus passos, por cuidar de mim e dos meus, enquanto estive mergulhada no mundo mágico da dissertação. Agradeço, também, pelo conhecimento e graça a mim concedidas.

Agradeço a minha preciosa família, pela paciência, carinho e dedicação em todo o tempo. Pelos exemplos heroicos e pelos incentivos à minha jornada, por todo apoio psicológico, logístico e financeiro desde sempre. Obrigada por tudo!

Agradeço ao meu namorado Thiago, por todo amor, carinho, paciência (haja paciência!) e dedicação. Pelo suporte psicológico, pelas palavras de motivação e por me dizer “Eu te amo, tu vais conseguir, vai dar tudo certo” todos os dias.

À família Kühnrich de Oliveira, pelo apoio, acolhimento, oportunidades e empréstimos de materiais sobre Bíblia e Teologia, em geral. Obrigada por fazerem parte desse momento importante.

Aos meus queridos amigos, por estarem comigo, tornando mais leves minhas angústias. Agradeço ao pessoal da Betel, que tem orado por mim, e ao pessoal da “escadinha branca”, por todo o apoio.

Ao prof. Dr. Pedro Theobald, pela excelente orientação, pela disponibilidade e agilidade em responder minhas questões. Também pelas ótimas disciplinas ministradas durante o curso.

À prof.<sup>a</sup> Dr. Vera Teixeira de Aguiar, pelas dicas de estudo, pelos empréstimos de livros, oportunidades profissionais e, acima de tudo, por sua amizade.

Aos meus colegas de mestrado, pelas risadas que substituíram os dramas e desesperos trazidos pelas avaliações. Obrigada pelo auxílio e companheirismo nessa caminhada.

À direção, coordenação e corpo de professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pela disposição em compartilhar de seus saberes.

Às secretárias Alessandra, Carolina e Tatiana, pelo apoio técnico, ótimo atendimento e disponibilidade.

Ao CNPq/PUCRS, pela oportunidade de crescimento através da pesquisa na área de Teoria da Literatura.

“Arte e vida se misturam.  
Fantasia e realidade se acrescentam.”  
(Affonso Romano de Sant’Anna)

## RESUMO

A maior parte das obras literárias catalogadas como literatura juvenil, pelo mercado editorial, se assemelha quanto à estrutura. Essas narrativas apresentam mitos, construções organizadas que retratam trajetórias cíclicas humanas, as quais evidenciam modelos a serem seguidos. Considerando, assim, a necessidade de identificação desses diálogos entre obras míticas, esta pesquisa analisa os contos “O sobrinho do mago”, “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa” e “A última batalha”, os quais compõem *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, e seu intertexto bíblico como alternativa para os jovens de hoje. Assim, esta pesquisa se desdobra em três momentos: o primeiro teoriza sobre intertexto, com base nos estudos de Julia Kristeva, de Gérard Genette e de Antoine Compagnon, e Bíblia enquanto literatura, sob o ponto de vista de Northrop Frye e Robert Alter; o segundo, fundamentado em pesquisas de Pierre Bourdieu, Roger Chartier e de outros estudiosos dessa área faz considerações sobre o mercado de produções literárias e traz uma perspectiva geral de *As crônicas de Nárnia*, de Clive Staples Lewis, e da Bíblia; o terceiro momento se refere à análise do intertexto, considerando que as duas possuem estruturas míticas, e à validade das obras em questão como modelo para os leitores de hoje.

**Palavras-chave:** literatura, Bíblia, *As crônicas de Nárnia*, mito

## ABSTRACT

Most of the literary texts classified as juvenile literature by the publishers are similar to each other when it comes to structure. These narratives usually present myths, organized constructions that depict human cyclic trajectories, which show characters as role models. Considering, therefore, the need to identify these dialogues among mythical works, this paper analyzes the short stories “The magician’s nephew”, “The lion, the witch and the wardrobe” and “The last battle”, which compose *The chronicles of Narnia*, by C. S. Lewis and his biblical intertext as alternative for teenagers nowadays. Therefore, this research has three steps: the first one theorizes about intertext, based on studies of Julia Kristeva, Gérard Genette and Antoine Compagnon, and Bible as literature, from the point of view of Northrop Frye and Robert Alter; the second step, based on researches by Pierre Bourdieu, Roger Chartier and other experts in this area, ponders about the market of literary productions and brings an overview of *The chronicles of Narnia*, by Clive Staples Lewis, and the Bible; the third moment refers to the analysis of the intertext, considering that both have mythic structures, and to the validity of the works in question as role model for today's readers.

**Keywords:** literature, Bible, *The chronicles of Narnia*, myth



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1 DO CONCEITO DE INTERTEXTO E BÍBLIA .....	13
1.1 O percurso do intertexto.....	13
1.2 A Bíblia e a literatura.....	24
2 POR UM ESTUDO EXTRATEXTUAL DA OBRA LITERÁRIA.....	40
2.1 A sociologia da leitura .....	40
2.2 A literatura juvenil e o mercado editorial .....	45
2.3 O autor de <i>As crônicas de Nárnia</i> .....	47
2.4 Os autores de Gênesis, Mateus e Apocalipse .....	50
2.5 <i>As crônicas de Nárnia</i> .....	52
2.6 A história e circulação da Bíblia .....	56
3 A INTERTEXTUALIDADE NA LITERATURA .....	61
3.1 O início de tudo: “O sobrinho do mago” e Gênesis.....	61
3.2 “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa” e o início do Novo Testamento .....	78
3.3 O fim: “A última batalha” e Apocalipse.....	89
CONCLUSÃO .....	98
REFERÊNCIAS.....	102

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação estuda os contos “O sobrinho do mago”, “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa” e “A última batalha”, componentes de *As crônicas de Nárnia*, de Clive Staples Lewis, a partir da teoria intertextual de pesquisadores da área e de estudos sobre a Bíblia enquanto literatura. Esses últimos apontam as estruturas míticas que até hoje orientam a vida e estão presentes nos livros em questão.

A escolha da obra *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, se dá por dois motivos, sendo eles: a continuidade do trabalho de conclusão de curso, intitulado *As crônicas de Nárnia: narrativas exemplares para jovens*, de autoria própria, que versa sobre a estrutura do conto maravilhoso e da trajetória do herói como exemplo a leitores jovens; e por ser, assim como a Bíblia Sagrada, uma obra mítica, carregada de significação simbólica.

A obra é escrita por C. S. Lewis, um autor versátil, com múltipla formação. Filósofo, teólogo e professor de Literatura Medieval na Universidade de Cambridge e na Universidade de Oxford, escreve diversos livros ficcionais e não-ficcionais, todos eles retratando simbólica ou profundamente a condição humana. Por tratar desses temas inerentes ao ser humano, em escritos que misturam o real com o sagrado e o mitológico, escolhe-se o autor e sua obra de maior sucesso.

Todo o conjunto de *As crônicas de Nárnia* faz referência a algum aspecto bíblico, porém, neste trabalho, são escolhidos somente três contos de um total de sete. São eles: “O sobrinho do mago”; “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”; e “A última batalha”. O primeiro, o segundo e o último livro, respectivamente ordenados, segundo a cronologia de Nárnia, se relacionam com Gênesis, que retrata o início do mundo, Mateus, que versa sobre o nascimento, morte e ressurreição de Jesus Cristo, e Apocalipse, que revela a batalha final. Assim, têm-se, como motivo da escolha dos três contos, o ciclo de início, meio e fim das duas narrativas investigadas.

Justifica-se, pois, esta pesquisa pelas seguintes razões básicas: a grande aceitação dos leitores, observada em espaços escolares e de lazer; o reconhecimento dessa aceitação pela indústria cinematográfica, que já produziu três

filmes (*As crônicas de Nárnia: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa; As crônicas de Nárnia: Príncipe Caspian e As crônicas de Nárnia: a viagem do peregrino da alvorada*) a partir do livro, e a riqueza de estruturas míticas apresentadas na obra.

Evidenciadas essas razões, tem-se a próxima justificativa: a demanda do público juvenil por livros tem aumentado consideravelmente a cada dia. Atento a essa questão, o mercado editorial objetiva saciar essa busca, ao dispor obras que atendam a essa faixa de idade. Muitos desses textos são procurados por apresentarem questões intimistas; há, também, aqueles que são sucesso de vendas, graças às suas adaptações cinematográficas, as quais estimulam os leitores a consumirem os livros. Alguns desses escritos possuem construções semelhantes, contendo, em seu bojo, textos que dialogam com outros textos. Levando em conta, portanto, a necessidade de identificação desses diálogos entre obras criativas, a presente dissertação se propõe a analisar os contos “O sobrinho do mago”, “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa” e “A última batalha”, componentes de *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, e seu intertexto bíblico como alternativa para os jovens de hoje.

Há estudiosos que já trabalham com a obra, como o caso da pesquisadora Gabriele Greggersen, em *Pedagogia cristã na obra de C. S. Lewis*. O livro é fruto de sua tese de doutorado, e versa sobre como o autor de “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa” abrange, em sua obra, temas filosóficos e universais, os quais são capazes de orientar até mesmo um educador nos dias atuais. Todavia, a estudiosa relaciona esses com temas cristãos, mas não se utiliza dos conceitos literários acerca do intertexto e nem dos demais livros da série em questão.

Desse modo, o objetivo do estudo é examinar o conto a partir da teoria intertextual de Kristeva, de Genette e de Compagnon, e dos estudos sobre Bíblia enquanto literatura, de Frye e Alter. Além disso, se objetiva certificar como se dá o processo de circulação das obras em questão, segundo pesquisas de Bourdieu, Chartier e outros estudiosos dessa área. Para tanto, se busca identificar os pontos em comum de ambas as narrativas, analisar os mitos que delas fazem parte e concluir quanto à importância de tais aspectos na formação de seu público leitor.

Ressalta-se que este trabalho não visa desmerecer a complexidade das histórias envolvidas, porém busca ser fiel ao seu recorte. Por essa razão, esta

pesquisa não se detém na análise de símbolos, mas na identificação de pontos em comum nos dois textos - incluindo estruturas, ações e imagens -, e na avaliação dos possíveis efeitos que essas estruturas exercem na vida do leitor.

A fim de alcançar esses objetivos, o trabalho se embasa, portanto, nos estudos sobre intertexto, Bíblia e Literatura e sociologia da leitura. Trata-se de uma pesquisa de cunho bibliográfico e analítico, pois investiga essas narrativas curtas com base em constructos teóricos. As bases para o *corpus* desta dissertação são o volume único de *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, de 2009, ressaltando que as citações dos três contos em questão estão referenciadas individualmente, pela ordem de sua publicação. As versões utilizadas da Bíblia Sagrada são as seguintes: para as citações, a de João Ferreira de Almeida, e, para os comentários acerca do texto, a Bíblia de estudo de Genebra.

No primeiro capítulo, se busca fazer um panorama sobre o percurso dos estudos a respeito do intertexto. Para isso, se utilizam as pesquisas de Bakhtin (1981), sobre o dialogismo; de Kristeva (1974), sobre o conceito de intertexto; de Genette (2006), sobre as práticas hipertextuais; e de Compagnon (2007), sobre o deslocamento da citação e sobre a bricolagem. No segundo subcapítulo, se trata do aspecto literário da Bíblia Sagrada, incluindo o metafórico e, conseqüentemente, mítico da narrativa, com base nos escritos de Frye (2004). Além disso, se considera o aspecto ficcional e estrutural do texto bíblico, de acordo com Alter (2007).

Na segunda seção, com base em estudos de diversos pesquisadores da área, se aborda a questão do mercado editorial, o qual é responsável pela circulação de livros, inclusive os juvenis, que apresentam crescente demanda. Esclarece-se que, ainda que tenha aumentado a produção literária para jovens, há, ainda, uma grande carência de estudos sobre a definição da literatura juvenil no País. Porém, embora tenha sido ignorada pela teoria, o rótulo “juvenil” vem sendo amplamente utilizado nos espaços de circulação de livros. Ainda, na mesma seção, são dadas informações a respeito de *As crônicas de Nárnia* e Bíblia e já se verifica como se encontra o *status* de ambas no mercado atual.

Por fim, no último capítulo, se analisa como se dá o diálogo entre os textos, trazendo, como elucidação, três pontos principais de cada narrativa. Observa-se, portanto, os aspectos em comum das duas obras em questão, tais como: estruturas

míticas, ações e imagens. Valendo-se dos estudos sobre essas estruturas, se observa que ambas as obras possuem trajetórias, ciclos com os quais o leitor pode se identificar. Com base nisso, vai-se construindo o raciocínio de que os mitos oferecem a possibilidade de o leitor organizar suas questões pessoais e sociais, através dos exemplos que encontra nas narrativas. É assim que a obra literária pode contribuir para a sua formação enquanto ser humano.

## 1 DO CONCEITO DE INTERTEXTO E BÍBLIA

Este capítulo teórico divide-se em duas partes. A primeira versa sobre o percurso do intertexto e seu conceito na visão de quatro estudiosos: Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Gérard Genette e Antoine Compagnon. A segunda teoriza sobre a Bíblia enquanto literatura, considerando-se sua riqueza em metáforas e mitos. Veem-se, também, as características literárias, que dão ao texto sagrado tom de narrativa ficcional, sem desconsiderar seu lado histórico, e, para embasar esses tópicos, se utilizam estudos de Northrop Frye e de Robert Alter.

### 1.1 O percurso do intertexto

Quando se fala sobre texto, imagina-se o resultado daquilo que parte da mente do escritor ao papel, o produto de seu pensamento. Um escrito, porém, não surge de um espaço vazio. Segundo Roland Barthes (1988, p. 69), “um texto é feito de múltiplas escrituras, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo, paródia, contestação”. O escritor, por exemplo, para trazer à luz suas ideias, se utilizará dos fragmentos de obras que passam por sua trajetória de leituras, fazendo de seu escrito uma rede de outros textos.

Esse conjunto de citações recebe de Julia Kristeva o nome de intertexto, termo por ela criado a partir de sua observação dos estudos de Bakhtin. Kristeva explica que, diferentemente dos formalistas, que consideram o discurso como monológico, histórico ou científico, o estudioso considera o discurso como um diálogo, adicionando que todo discurso monológico transformar-se-ia, por consequência, em dialógico. Sob o ponto de vista diacrônico, o qual serve para a percepção da polifonia, o pesquisador analisa a poética de Dostoievsky, e dessa análise resulta a obra *Problemas na poética de Dostoievsky*.

A análise revela que as obras do escritor russo não se categorizam como romance monológico (aquele no qual o discurso mais evidente é o do narrador/autor), pois as ideias das personagens e do autor se encontram em um mesmo plano, o que caracteriza o dialogismo. A partir da conclusão de que é o

escritor quem cria o romance polifônico, o estudioso aborda a questão do outro na construção de um discurso. Bakhtin investiga, também, a infiltração de um gênero em outro, deixando claro que não se trata de interação entre textos. Ele explica:

Salientamos mais uma vez que não nos interessa a influência de autores individuais, temas, imagens e ideias individuais, pois estamos interessados precisamente na influência da própria tradição do gênero, transmitida através dos escritores por nós arrolados. Neste sentido, a tradição em cada um deles renasce e renova-se a seu modo, isto é, de maneira singular. É nisto que consiste a vida da tradição (BAKHTIN, 1981, p. 138)<sup>1</sup>.

Kristeva conclui, então, que Bakhtin seria um dos precursores de um modelo que salienta a dependência de uma estrutura em relação a outra em sua elaboração, substituindo a “*découpage* estatística dos textos”. Ainda tratando isoladamente do estudo das estruturas, observado em Bakhtin, a teórica afirma que a “palavra literária’ não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas estruturas: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.” (1974, p.62). Assim, ela explica que o estudioso posiciona o texto na história e na sociedade ao introduzir a “noção de *estatuto da palavra* como unidade minimal da estrutura” (1974, p. 62), e que, para chegar até essa lógica, Bakhtin se utiliza dos estudos sobre o *carnaval*.<sup>2</sup>

Posteriormente, a estudiosa explica que, dentro de um texto, existem três dimensões do espaço textual, que são: “o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo)” (1974, p. 63). Assim, ela define o estatuto da palavra em dois eixos: o horizontal, denominado *diálogo*, por Bakhtin, que seria propriedade tanto do escritor quanto do destinatário; e o vertical, *ambivalente*, que é a palavra que se orienta para um ou mais textos anteriores ou posteriores. Segundo Kristeva, implica “a inserção da história (da sociedade), no texto, e do texto na história.” (1974, p. 67). A pesquisadora esclarece isso quanto às três dimensões do espaço textual:

---

<sup>1</sup> A ortografia das citações foi atualizada de acordo com as normas vigentes em 2014.

<sup>2</sup> “O discurso carnavalesco quebra as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica e, por esse motivo, é uma contestação social e política: não se trata de equivalência, mas de identidade entre a contestação do código linguístico oficial e a contestação da lei oficial.” (KRISTEVA, 1974, p. 63).

Mas no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído, apenas, enquanto propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto; de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto) (Ibid. 1974, p. 64).

Esses eixos mostram, então, que em um texto estão cruzados outros textos, nos quais é ainda possível ler um terceiro. Finalmente, Kristeva define intertextualidade:

Em Bakhtine, além disso, os dois eixos, por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas esta falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtine é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla* (KRISTEVA, 1974, p. 64, grifo do autor).

Deste modo, se percebe que o estatuto da palavra, no *status* de unidade mínima do texto, tem a função de mediar esses dois eixos, tanto ligando o modelo de estruturas ao contexto histórico-cultural, quanto regulando as transformações da diacronia em sincronia (cf. 1974, p.64). Para Kristeva, “Verifica-se, desse modo, serem o diálogo e a ambivalência o único procedimento que permite ao escritor entrar na história, professando uma moral ambivalente, a da negação como afirmação.” (1974, p. 68).

Reconhecendo o termo *intertexto* como criação de Julia Kristeva, Gerard Genette, em sua obra *Palimpsestos*, aborda a questão terminológica da intertextualidade. O teórico afirma que “Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (2006, p. 8). Para seu estudo, Genette utiliza o conceito de *transtextualidade*, o qual ultrapassaria seu estudo anterior sobre o *arquitexto*: “[...] isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular.” (2006, p. 7). O teórico define, então, *transtextualidade* ou transcendência textual do texto como:



“tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. A transtextualidade ultrapassa então e inclui a architextualidade, ou algum outro tipo de relações transtextuais, das quais uma única nos ocupará diretamente aqui, mas das quais é preciso inicialmente, apenas para delimitar o campo, estabelecer uma nova lista, que corre um sério risco, por sua vez, de não ser nem exaustiva, nem definitiva (GENETTE, 2006, p. 7, grifo do autor).

No primeiro capítulo de seu estudo, após definir *transtextualidade*, o teórico divide o termo em cinco tipos. São eles: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a architextualidade e a hipertextualidade. A partir dessa enumeração, o pesquisador detalha cada tipo, utilizando-se de seus estudos anteriores e de estudos de especialistas da relação entre textos.

No primeiro tipo, a intertextualidade, o autor resgata o conceito explorado por Kristeva, aqui estudado anteriormente. O estudioso esclarece que o nome postulado pela teórica forneceria seu “paradigma terminológico”, e lembra, ainda, que a forma mais comum desse tipo é a citação (inserida no corpo do escrito com aspas, porém com ou sem referência), seguida do plágio (uma parte literal emprestada sem declaração) e da alusão (trecho que remete a sua relação com outro texto).

Ainda sobre a intertextualidade, Genette aborda um outro ponto de vista do termo, segundo ele, mais amplamente explorado por Michel Riffaterre, o qual engloba o leitor de um texto. O pesquisador cita: “‘O intertexto’, escreve ele, por exemplo, ‘é a percepção pelo leitor de relação entre uma obra e outras, que a precederam ou a sucederam’.” (2006, p. 8/9). Essa concepção dialoga com o pensamento de Roland Barthes, de que é o leitor quem capta as múltiplas relações entre textos:

mas há um lugar em que esta multiplicidade é percebida, e este lugar (...) é o leitor: o leitor é o espaço em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações que constituem a escritura: a unidade do texto não reside em sua origem, mas em seu destino, e este destino não pode ser pessoal: o leitor é alguém sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é, simplesmente, um qualquer que articula, em um único campo, todos os traços a partir dos quais se constitui a escritura (BARTHES, 1988, p. 69, grifo do autor).

À paratextualidade, segundo tipo explicado pelo pesquisador, caberiam os elementos constituintes de um texto, os quais conversam entre si. Como exemplo de paratexto, o teórico utiliza o romance *Ulisses*, de James Joyce, que em sua pré-publicação era dividido em capítulos com títulos que se relacionavam com cada parte da obra. Ao ser publicado, os títulos, que continham grande significação, são retirados do texto. As unidades paratextuais, segundo Genette, seriam, portanto:

título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende (2006, p. 9).

Ao falar do terceiro tipo da transtextualidade, a metatextualidade, Genette salienta que o termo pode ser chamado de “comentário”, assim seria uma crítica de um texto evocando outro. Essa união de escritos poderia ocorrer sem a necessidade da citação do referido. Para o teórico: “É, por excelência, a relação crítica.” (2006, p. 11). Ele diz ainda, ao final de seu texto, que metatextualidade “nunca é, em princípio, da ordem da ficção narrativa ou dramática, enquanto que o hipertexto é quase sempre ficcional, ficção derivada de uma outra ficção, ou de um relato de acontecimento real.” (2006, p. 43).

Do terceiro tipo, o pesquisador parte para a explicação do quinto, justificando o motivo dessa antecipação logo em seguida. Assim, ao tipo número cinco, considerado pelo estudioso como o mais abstrato de todos, Genette denomina arquitekstualidade, definida aqui anteriormente. Em resumo, seria “de caráter puramente taxonômico” (2006, p.11), ligando o texto ao estatuto ao qual pertence, inclusive discurso, enunciação, gêneros literários, entre outros. É onde o escrito é incluso e o que dá ao texto caráter particular. Veja-se o exemplo que o autor propõe:

a arquitekstualidade genérica se constitui quase sempre, historicamente, pela via da imitação (Virgílio imita Homero, Guzman imita Lazarillo) e, portanto, da hipertextualidade; o domínio arquitekstual de uma obra é frequentemente declarado por meio de índices paratextuais; esses mesmos índices são amostras do metatexto (“este livro é um romance”), e o paratexto, prefacial ou outro, contém muitas outras formas de comentário (Ibid., 2006, p. 16).

O quarto tipo, denominado hipertextualidade, o teórico deixa para o final propositadamente. Genette se detém nesse último tipo, ressaltando que o hipertexto é qualquer escrito que tenha brotado de um texto prévio, isso por meio de transformação, seja simples ou indireta (imitação). Ele ainda afirma que “é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais.” (2006, p. 18). Ele ainda explica e conceitua:

Adiei deliberadamente a referência do quarto tipo de transtextualidade porque é dele e só dele que nos ocupamos diretamente aqui. Então o rebatizo daqui para frente *hipertextualidade*. Entendo por *hipertextualidade* toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário (GENETTE, 2006, p. 12).

A partir desse conceito, o teórico elabora um quadro geral das práticas hipertextuais, abordando os gêneros considerados inicialmente propriedades oficiais do hipertexto: A paródia, “o desvio de texto pela transformação mínima”; o travestimento, “a transformação estilística com função degradante”; a charge, ou “o pastiche satírico”; e o pastiche, “a imitação de um estilo desprovida de função satírica.” (cf. 2006, p. 20). Ele adiciona que “A paródia, por exemplo, ocorre, certamente, em todos os tempos, mas o travestimento parece ter esperado o século XVII. A charge precede aparentemente o pastiche, mas só se constitui em gênero profissional no fim do século XIX.” (2006, p. 42). Por fim, o pesquisador conclui que a hipertextualidade é propriedade da bricolagem:

Digamos somente que a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto (Ibid., 2006, p. 45).

O autor de *Palimpsestos* esclarece, então, que em seu estudo não se pretende reduzir à hipertextualidade todas as formas enumeradas na transtextualidade, bem como não se deve considerar seus tipos como “classes estanques, sem comunicação ou interseções” (2006, p. 16), mas sim explicitar seu

lugar e importância na literatura. Finalmente, Genette fala sobre as várias formas de transtextualidade:

todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o prefácio (diríamos de bom grado o mesmo do título) é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquiteito, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária): ocorre que certos textos têm uma arquiteituralidade mais pregnante (mais pertinente) que outros, e, como tive ocasião de dizer em outro lugar, a simples distinção entre obras mais ou menos providas de arquiteituralidade (mais ou menos classificáveis) é um esboço de classificação arquiteitual (GENETTE, 2006, p. 17/18).

Em *O trabalho da citação*, Antoine Compagnon também trata dessa bricolagem. No primeiro capítulo de sua obra, o teórico faz uma alusão às atividades de infância, referindo-se especialmente ao ato de recortar e colar. Para ele, tratar-se-ia, nesse caso, de um modo de seleção, que está no sangue, para reproduzir o mundo. Em diálogo com o conceito de palimpsesto<sup>3</sup>, de Genette, o estudioso afirma que “Colar novamente não recupera jamais a autenticidade: descubro o defeito que conheço, não consigo impedir de vê-lo, só ele. [...] Eu parodio o jogo recortando novos elementos em papel comum que vou pintando sem levar em conta o bom senso.” (COMPAGNON, 2007, p. 10). A essa sobreposição de textos, sem descartar a visão do primeiro pela transparência, o estudioso atribui “a alegria da bricolagem, o prazer nostálgico do jogo de criança.” (2007, p.11), ressaltando que, na idade adulta, a leitura e a escrita substituiriam esse jogo infantil. Roger Chartier, sobre essa prática, revela:

Durante a Renascença, os humanistas praticaram um tipo de leitura baseado na acumulação e no livro de lugares-comuns, no qual o leitor tinha que copiar citações que leu e observações que tinha feito ou coletado sobre uma série de tópicos, que permitiam o reaproveitamento das informações e

---

<sup>3</sup> “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.” (GENETTE, 2006, p. 5).

exemplos acumulados para a produção de novos textos (CHARTIER, 1999, p. 25).

O pesquisador, após introduzir a noção de bricolagem, apresenta quatro figuras de leitura. São elas: ablação, grifo, acomodação e solicitação. A primeira, ablação, trata da citação escolhida, o fragmento que, por si só, vira texto. O autor exemplifica com a leitura interrompida em uma frase, essa desarraigada do texto: “Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior.” (2007, p. 13). Compreende-se, aí, o uso do termo médico “ablação”, que significa “tirar à força”, concordando com o que o próprio estudioso diz ao início do capítulo, que, “Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo.” (2007, p. 13).

Quanto ao grifo, Compagnon explica-o por meio de metáfora, pois diz que se trata de um gesto de intimidade com o texto, que o leitor faz ao sublinhar as partes que mais lhe chamam atenção. Esses trechos que saltam aos olhos de quem faz a leitura, como o próprio pesquisador afirma, são as provas que antecedem a citação (e a escrita) (cf. 2007, p. 19). Para o pesquisador,

[...] o grifo assume a função de um conector, de uma marca da enunciação no enunciado, através da qual o autor dá a entender a algum leitor alguma coisa além da significação e que lhe é irredutível, alguma coisa que remete à sua própria leitura de seu próprio texto, e mesmo à sua própria audição no momento de uma leitura em voz alta (COMPAGNON, 2007, p. 18).

A acomodação, por sua vez, seria um lugar de reconhecimento do leitor no texto, um lugar onde ele se encontra. Assim a define o estudioso:

Dentre as numerosas definições em torno da citação, proporemos esta: a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. Nesse sentido, seu papel é inicialmente fático, de acordo com a definição de Jakobson: “Estabelecer, prolongar ou interromper a comunicação, [...] verificar se o circuito funciona.” (Ibid., 2007, p. 23).

Ao falar da solicitação, o estudioso questiona o que faz o leitor parar diante de determinado trecho do livro, assim, ele afirma que a solicitação é anterior à citação, “é uma comoção total e indiferenciada do leitor, um encantamento que precede, compreende e oculta a atribuição para si mesma de uma causa.” (2007, p. 24). Ele diz que a solicitação, porém, não é feita pelo livro ou por quem o lê, mas por um encontro casual. Portanto, ela daria conta do desejo do leitor, seria o trecho ou a palavra extraída do texto, com a possibilidade de ser eternizada pelo leitor.

Na sequência de seu estudo, Compagnon faz um resumo dos primeiros capítulos, ressaltando que a ablação, o grifo, a acomodação e a solicitação são quatro figuras distintas de leitura. O pesquisador diz que elas não são fases, mas que se organizam em uma certa gradação, pois “Elas partem do objeto total que é para mim o texto que me encanta na solicitação, passam pela acomodação num lugar reconhecido de satisfação, pelo grifo que aprisiona esse lugar, e alcançam o objeto parcial que destaque do texto na ablação.” (2007, p. 27). Porém, esses quatro elementos não têm a ver com a significação, pois ela se configura como a última solução, caso a “paixão” seja perdida, pois ela poderia prender o leitor ao texto, se a solicitação não prendesse. De modo poético, o escritor conclui sobre ela: “E o livro ao qual me prendo somente pela significação é um castigo, ele me cai das mãos.” (2007, p. 28).

Assim, Compagnon prossegue falando de seus recortes de trechos, o que é cortado e o que é deixado para trás. Ele revela que lê com a tesoura nas mãos, cortando tudo o que o desagradar. O autor, então, salienta que, “O essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu ex-cito, sua verdade é o que me compraz, o que me solicita.” (2007, p. 32).

Mais tarde, o estudioso escreve sobre uma das operações da citação, o enxerto. Para ele, “A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me aproprio dela.” (2007, p.37). O teórico ilustra sua afirmação com a metáfora da cirurgia. Ao enxertar um órgão, esse pode ser aceito ou rejeitado pelo corpo. Assim acontece com a citação dentro de um texto, ela pode se adaptar ou não ao escrito. O enxerto reflete o mesmo prazer de seu criador e de quem o implanta no texto. Ele ressalta:

A citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo de meu texto (como as papeletas de Proust) (Ibid., 2007, p. 37).

Com base nesse comentário, o estudioso, então, fala sobre suas experiências de escrita, e salienta a possibilidade de juntar elementos em um mesmo texto. Segundo ele, o trabalho da escrita é

[...] uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de tê-los: não é sempre assim? Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário (Ibid., 2007, 38/39).

Novamente, se vê o diálogo entre Compagnon e Barthes, ao concordarem que a escrita é um gesto imitativo, é misturar o texto que se está escrevendo aos textos surgidos e lidos anteriormente. O pesquisador ainda transpõe a imitação entre textos para a vida cotidiana:

[...] o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas; [...] a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 1988, p. 69).

O autor conceitua o ato de escrever assim como se pontua no início deste trabalho, como uma reescrita. Entende-se, pois, que o texto não nasce do vazio, mas do reescrever, que “não difere de citar” (COMPAGNON, 2007, p. 41). A citação nada mais é, então, do que o ler e o escrever, é o que une essas duas atividades. Ela se configura como uma das partes fundamentais do texto, pois é base da prática de ler e escrever, é a repetição do recorta-e-cola. “Ela pertence à origem, é uma rememoração da origem, age e reage em qualquer tipo de atividade com o papel.” (2007, p. 41).

O teórico fala ainda da provocação sugerida por Roland Barthes, pesquisador que usa o termo “escriptíveis” ao questionar sobre quais textos ele aceitaria escrever (reescrever), “desejar, levar adiante como uma força nesse mundo que é o meu” (BARTHES, S/Z, p. 10 apud COMPAGNON, 2007, p. 43) e adiciona sua opinião pessoal, afirmando que ele sempre tem um livro de sua preferência com o qual gostaria de que sua escrita tivesse relação privilegiada. Por relação, entende-se “seu duplo sentido, o da narrativa (da recitação) e o da ligação (da afinidade eletiva).” (2007, p. 43). Mas, com isso, o estudioso não quer dizer que o imitaria ou faria cópia, pelo contrário, sua estima pela obra a eleva a *escriptível* pelo fato de esse texto ter a possibilidade de nunca ser o mesmo livro.

Finalmente, o teórico chega ao capítulo homônimo à sua obra. Em “O trabalho da Citação”, o pesquisador diz que já não se pode falar do conceito de citação, mas sim o que ela pode exercer. Utilizando-se do conceito de labirinto ou *labor intus*, Compagnon afirma que é, no escrito, uma “rede de citações em ação”.

Trabalho a citação como uma matéria que existe dentro de mim; e, ocupando-me, ela me trabalha; não que eu esteja cheio de citações ou seja atormentado por elas, mas elas me perturbam e me provocam, deslocam uma força pelo menos a do meu punho, coloca em jogo uma energia – são as definições do trabalho em física ou do trabalho em físico (Ibid., 2007, p. 45).

A citação, pois, configura-se como mão de obra, assim como a tecelagem que se utiliza das linhas para aprontar o tecido. Com a ilustração de mulher grávida prestes a dar à luz, Compagnon fala que a citação carrega consigo o trabalho, introduzindo, assim, a noção de *working paper*<sup>4</sup>, o papel sendo trabalhado, em fase de crescimento. Para ele, “A modalidade de existência da citação é o trabalho. Ou ainda, se a citação é contingente e acidental, o trabalho da citação é necessário, ele é o próprio texto. [...] A citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação.” (2007, p. 46).

Dessa última frase surge o *sentido*, de que ainda não se trata no estudo da citação. O sentido da citação vem por acréscimo, eis a razão de começar a falar da

---

<sup>4</sup> Os ingleses chamam alguns textos de *working papers*; a expressão, infelizmente, não tem equivalente em francês ou português, pois ela evidencia a cumplicidade do transitivo e do intransitivo no trabalho – seria melhor dizer “na ação de trabalhar”. O *working paper* é o trabalho em processo, o texto se construindo (uma duração que o livro gostaria de ignorar).



citação sem falar no sentido. A explicação de Compagnon a essa máxima é que o impulsionar do trabalho não é um entusiasmo pelo sentido e sim pelo modo como se encaixa a citação no texto. Para ele, “A leitura (solicitação e excitação) e a escrita (reescrita) não trabalham com o sentido: são manobras e manipulações, recortes e colagens. [...] ‘O leitor não deve perceber o trabalho’: a paixão, o desejo e o prazer.” (2007, p. 46).

Em suma, a citação não produz sentido nela mesma, pois ela se dá em um trabalho, o qual a põe em movimento e ação. O teórico explica que procurar de imediato o sentido dentro da ação ou mesmo de qualquer outra coisa:

[...] é seguir o movimento que Nietzsche qualificava de ‘reativo’ porque desconhece a ação, julga-a segundo sua função e não como fenômeno. Isso se aplica maravilhosamente à citação: ela não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora (Ibid., 2007, p.47).

Por fim, se entende que uma obra não nasce do vazio, pois é um conjunto de recortes e colagens de textos anteriores. Assim, a tradição de citar, de forma direta ou não, outros escritos, é parte do jogo literário. É comum encontrar o intertexto com obras clássicas e canônicas da Literatura. Dentre elas, destaca-se a Bíblia Sagrada, que está repleta de mitos, que, por óbvio, também acabam se tornando bricolagens. Veja-se, na próxima seção, o exemplo da escritura sagrada enquanto Literatura.

## **1.2 A Bíblia e a Literatura**

A Bíblia Sagrada é uma coletânea de 66 livros, dividida em Antigo e Novo Testamentos. O Antigo Testamento é composto por 39 livros, enquanto o novo comporta 27 deles. Ressalta-se que a obra estudada aqui é a Bíblia dos cristãos protestantes, diferente da Bíblia adotada pela Igreja Católica, que aceita 46 livros no Antigo Testamento. A divisão entre Antigo e Novo é marcada pelo nascimento, morte e ressurreição de Jesus Cristo, aquele escolhido por Deus para salvar a humanidade do pecado.

O Antigo Testamento abrange a história da criação do mundo, as alianças entre Deus e seu povo, o êxodo dos escravos ao saírem do Egito, os sucessos e fracassos dos Reis que governam Israel e o retorno dos judeus do exílio na Babilônia. O Novo Testamento versa sobre a história de Jesus Cristo, tudo o que ele ensina e o que é ensinado após sua ressurreição. O livro sagrado é escrito em um período de aproximadamente 1600 anos, por 40 autores. Segundo a Zondervan Corporation,

Os textos bíblicos não foram escritos por um único autor, nem de forma linear, ou em ordem cronológica. A Bíblia é como uma colcha de retalhos, redigida em diversas situações e momentos da história de um povo, abrangendo um período de mais de mil anos (entre 1250 a. C e 135 d. C) (2012, p. 9).

A Bíblia é o livro mais difundido do mundo, com mais de 7 bilhões de cópias distribuídas, segundo informação da Sociedade Bíblica do Brasil<sup>5</sup>. Estima-se que as Escrituras Sagradas tenham sido traduzidas para aproximadamente 2450 línguas e dialetos<sup>6</sup>. Os registros mais antigos de partes da Bíblia traduzidas para a língua portuguesa datam do fim do século XV (tradução de João Ferreira de Almeida), sendo a edição completa, em volume único, publicada em Londres, no ano de 1819. No Brasil, a primeira versão é elaborada no ano de 1917, a partir dos originais.<sup>7</sup> Em 1956, é lançada a edição Revista e Atualizada da versão de Almeida, que é elaborada pela Sociedade Bíblica Brasileira. Após, outras versões com linguagem mais acessível são lançadas, como, por exemplo, a Nova Tradução na Linguagem de Hoje (Sociedade Bíblica do Brasil) e a Nova Versão Internacional (Editora Vida/Sociedade Bíblica Internacional).

---

<sup>5</sup> Segundo a contabilização da Sociedade, até o final de 2013, o total de Bíblias distribuídas (considerando vendas e doações) são 7.910.360 unidades. Fonte: Canal de distribuição SBB <webmastersbb+id32307@sbbsuporte.zendesk.com>. Em 21 nov. 2014.

<sup>6</sup> A summary, by geographical area and type of publication, of the number of different languages and dialects in which publication of at least one book of the Bible had been registered as of December 31, 2007. Fonte: UBS. Disponível em: <[http://www.ubs-translations.org/about\\_us/](http://www.ubs-translations.org/about_us/)>. Acesso em: 15 nov. 2014.

<sup>7</sup> Elaborada a partir dos originais, foi produzida durante 15 anos por uma comissão de especialistas e sob a consultoria de alguns ilustres brasileiros. Entre eles: Rui Barbosa, José Veríssimo e Heráclito Graça. Fonte: SOCIEDADE Bíblica do Brasil. Disponível em: <<http://www.sbb.org.br/interna.asp?areaid=50>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

Não há como negar, portanto, que a narrativa sagrada se configura como um clássico da literatura, não somente por seu sucesso de vendas, mas por sua atemporalidade, por sua capacidade de sempre dizer algo novo em cada releitura feita por quem dela desfruta. Abaixo, algumas características dos clássicos, listadas pelo estudioso Ítalo Calvino:

- Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições de apreciá-los.
- Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.
- Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira.
- Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura [...].
- Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer (CALVINO, 2007, p. 10/11).

Ao falar em Bíblia enquanto literatura, é comum pensar que tal livro não possui ineditismo dentro dos estudos de teóricos-literários. Existe uma série de estudos surgidos ultimamente, pesquisas feitas por brasileiros e estrangeiros que abordam o assunto. A produção teórica se divide entre obras publicadas por teólogos, que fazem uso da teoria literária para analisar passagens dos textos sagrados, e teóricos e críticos da literatura, os quais utilizam suas ferramentas de análise para fazer incursões na literatura bíblica. Quanto a isso, o crítico literário Northrop Frye postula:

Sempre houve duas direções na erudição bíblica: a crítica e a tradicional, embora muitas vezes tenham se confundido. A abordagem crítica estabelece o texto e estuda o pano de fundo histórico e cultural; a tradicional o interpreta dentro do consenso de autoridades teológicas e eclesiásticas sobre seu significado (FRYE, 2004, p. 16).

Dentre os estudiosos que analisam a Bíblia além de seu caráter literário, abordando a procura do livro sagrado como unidade, o Novo Testamento como complemento do Antigo, destaca-se, justamente, o professor canadense Northrop Frye. Além disso, ele enfatiza a importância da Bíblia para a literatura. Em *O código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*, o pesquisador estrutura sua obra em fases de

análise. Porém, como ele mesmo afirma: “A Bíblia está por demais enraizada em todos os recursos da linguagem para que lhe seja adequada qualquer abordagem simplista.” (FRYE, 2004, p. 55).

O professor começa explicando qual é, para ele, o conceito de mito. Ele esclarece: “[...] para mim mito quer dizer então e antes de tudo *mythos*, enredo, narrativa, ou, de modo geral, a ordenação de palavras numa sequência.” (FRYE, 2004, p. 57). O mito, então, é portador da metáfora, e é na fase metafórica da linguagem que se observa a maior parte das narrativas tomando forma de estória<sup>8</sup>.

O estudioso ainda afirma que, ao longo do tempo, o mito vulgarmente se associa não à história, mas sim à estória. Esse erro, cometido pelo senso comum, além de não concordar com aquele conceito anterior de mito, sugere que a verdade histórica não seja considerada mito. Para o crítico:

Num relato histórico as palavras parecem estar seguindo um processo correspondente de eventos que as antecederam, e até certo ponto isto acontece; mas a seleção de dados e seu arranjo precede tudo, e a noção de que a forma da sequência vem de fora das palavras é ilusória (FRYE, 2004, p. 58).

Posto isso, vale pensar sobre o caráter mítico das escrituras sagradas. Há, de um lado, os que as tratam como narrativa histórica, por outro viés, há quem as veja como um livro a contar uma estória. Frye conclui que, para ele, “[...] as duas afirmações, ‘a Bíblia conta uma estória’ e ‘a Bíblia é um mito’, são essencialmente a mesma afirmação.” (ibid., 2004, p. 58). Já para o pesquisador Robert Alter,

A história tem relações muito mais estreitas com a ficção do que em geral se supõe, conforme recentemente afirmaram vários historiadores. É importante levar em conta a existência de uma base comum às duas modalidades de narrativa (a histórica e a ficcional), tanto do ponto de vista formal quanto do ontológico, mas me parece um erro insistir na tese de que

---

<sup>8</sup> “A diferença exposta por Frye neste ponto não coincide de todo com a que hoje se empresta em português, às palavras “história” e “estória”, neologismo já aceito entre nós. Isto se deve ao fato de que em “história” predomina com muita força o sentido de estudo sistemático do passado. Deve-se prestar atenção, no entanto, na diferença de Frye, à forma com que se expõe esse estudo. Ou seja, para pensar a diferença por ele proposta é adequado pensar numa diferença entre “relato”, onde predomina um esforço objetivo, e “estória”, onde predomina um esforço de invenção ficcional.” (FRYE, 2004, N.T., p. 58).

escrever história é, ao fim e ao cabo, idêntico a escrever ficção” (2007, p. 45).

O autor, o qual sustenta que “Por estranho que pareça a princípio, vou sustentar que a prosa de ficção é a melhor rubrica geral para classificar as narrativas bíblicas” (ALTER, 2007, p. 6), ainda deixa claro que, ao dar grande importância à questão ficcional das narrativas bíblicas, não intenta desmerecer o fundo histórico, o qual se interpõe na Bíblia hebraica. Para ele,

O Deus de Israel, como tantas vezes já se observou, é acima de tudo o Deus da história: a realização dos Seus desígnios na história é um processo que cativa a imaginação dos hebreus e desperta nela um interesse fundamental pela natureza concreta e diferenciada dos acontecimentos históricos. O fato é que a ficção era o principal recurso à disposição dos escritores bíblicos para compreender a história (ALTER, 2007, p. 57/58).<sup>9</sup>

As histórias contadas como finalidade de informar a tradição, isto é, aquelas que versam sobre os costumes e estrutura de uma sociedade (história, deuses, leis<sup>10</sup>) diferem das narrativas apresentadas sob forma de entretenimento ou algum outro objetivo banal. As sagradas ganham, portanto, um sentido segundo. Frye diz que essas “fazem parte do que a tradição bíblica chama de revelação.” (2004, p. 59) Ele adiciona:

Neste sentido segundo, portanto, mítico significa o contrário de “não exatamente verdade”: significa levar consigo uma seriedade e uma importância especiais. As histórias sagradas ilustram uma preocupação social específica; as histórias profanas têm uma relação muito mais distante com essa preocupação; até em alguns casos não têm nenhuma, pelo menos em sua origem (FRYE, 2004, p. 59).

---

<sup>9</sup> NR: Em seu livro recente, *Storytelling in the Bible* (Jerusalém, 1978), Jacob Licht propõe que o “aspecto histórico” e o “aspecto de narrativa ficcional” ou “estético” dos textos bíblicos sejam pensados como funções inteiramente distintas, que podem ser claramente separadas para fins analíticos – à maneira dos filamentos de diferentes cores de uma fiação elétrica. Essa separação cômoda do inseparável é uma indicação da pouca atenção que os especialistas na Bíblia têm dado ao papel da arte literária nos estudos bíblicos (2007, p. 57/58).

<sup>10</sup> “As histórias da Criação e do Êxodo no Pentateuco formam parte de um contexto de legislação – o prescrever de certas formas de ação – da mesma forma que as parábolas de Jesus têm a sua moral “Vai e age da mesma forma” (Lucas, 10:37). A obediência à lei faz da vida de alguém uma série previsível de condições repetitivas: paz, prosperidade, liberdade. A desobediência à lei também faz da vida uma série previsível de desastres repetitivos.” (FRYE, 2004, p. 76).

O estudioso ressalta que os mitos considerados sagrados, ou aqueles de sentido segundo, são portadores de duas qualidades inexistentes nas estórias folclóricas, isso por causa de sua função social, não por sua estrutura narrativa. São elas: 1- por, de certo modo, serem *canon*, os mitos relacionam-se uns com os outros, formando uma mitologia; 2- os mitos versam sobre a cultura do homem. Sendo assim, se pode afirmar que a mitologia carrega em si história e tradição, repassando essa para a escrita. Deste modo, o crítico ressalta: “Decorre daí que a literatura seja a descendente direta da mitologia, se é que podemos falar como sendo uma descendente.” (FRYE, 2004, p. 61).

Ao falar das qualidades da literatura, Frye destaca a função de reiterar, visto que aquela apresenta demasiado respeito pela tradição. Para ele, uma das primeiras coisas que conclui quanto à literatura é que suas unidades de estruturas são estáveis. Como exemplo, o professor cita a comédia, que desde os tempos de Aristófanes aos dias atuais permanece com os mesmos temas e semelhança de caracteres sem grandes modificações (cf. 2004, p. 74). Quanto a essa qualidade no mito, Frye adiciona:

Essa qualidade reiterativa é essencial para o mito, em todos os seus contextos. Uma sociedade, mesmo aquela equipada com a escrita, não consegue manter em foco seus mitos centrais de inquietação a menos que sejam continuamente reapresentados. O caminho normal para tanto é associá-los à ritualística, destacando intervalos regulares de tempo sagrado que realizam certas coisas de caráter simbólico, incluindo a recitação do mito (2004, p. 75).

Comprova-se a afirmação do estudioso com o fato de que cultos ritualísticos permanecem na sociedade até hoje. Reascendem-se os mitos, no sentido segundo, pela leitura e citação frequente de passagens. Leva-se aquelas estruturas, consideradas por alguns história e, por outros estória, a um povo. Repassa-se esses rituais às outras gerações. Para ele,

[...] Em nossa sociedade a literatura dá continuidade à tradição de se criarem mitos. A criação de mitos tem, por sua vez, uma qualidade a que Lévi-Strauss chama de bricolagem, um ajuntar de partes e pedaços de tudo aquilo que chegue à mão (FRYE, 2004, p. 20).

Alguns mitos encontrados em passagens sagradas podem ter caráter libertador, pois eles “[...] falam de algo em que a própria história não nos encoraja a crer.” (FRYE, 2004, p. 76). Um exemplo desse tipo de narrativa é o livro do Êxodo, na Bíblia, que retrata a fuga do povo israelita do trabalho escravo no Egito. Frye adiciona que a história, em si, acaba sendo desconsiderada, pois apenas o mito já tem o poder de proporcionar alguma esperança aos que nele acreditam. Deve-se, portanto “[...] considerar que o mito central da Bíblia é um mito de libertação, de qualquer ponto de vista que se a leia.” (2004, p. 76). Em resumo, pode-se dizer que a mitologia trata das inquietações do homem, enquanto sociedade. O estudioso adiciona:

Mas o interesse real do mito é o de traçar uma circunferência em torno de uma comunidade humana e olhar ali dentro para aquela comunidade; não é o de indagar sobre as operações da natureza. É claro que ele buscará elementos da natureza, da mesma forma que o faz o desenho criativo presente na pintura ou na escultura. Mas uma mitologia não é uma resposta direta ao meio ambiente natural; é parte do insulamento imaginativo que nos separa desse meio ambiente (FRYE, 2004, p. 63).

Quanto à questão social, em resposta à entrevista feita pelo apresentador Bill Moyers, registrada na obra *O poder do mito* (1991), o mitólogo Joseph Campbell fala que os grandes romances têm a habilidade de serem instrutivos, concordando com o questionamento do apresentador, sobre esses harmonizarem a vida com a realidade. Campbell ainda acrescenta que os mitos

ensinam que você pode se voltar para dentro, e você começa a captar a mensagem dos símbolos. Leia mitos de outros povos, não os da sua própria religião, porque você tenderá a interpretar sua própria religião em termos de fatos – mas lendo os mitos alheios você começa a captar a mensagem. O mito o ajuda a colocar sua mente em contato com essa experiência de estar vivo. Ele lhe diz o que a experiência é. Casamento, por exemplo. O que é o casamento? O mito lhe dirá o que é o casamento. E a reunião da díade separada. Originariamente, vocês eram um. Vocês agora são dois, no mundo, mas o casamento não é senão o reconhecimento da identidade espiritual. É diferente de um caso de amor, não tem nada a ver com isso. É outro plano mitológico de experiência (CAMPBELL, 1991, p. 17/18).

Não há como falar da função social do mito sem considerar o modo como ele é transmitido. Fala-se, aqui, não da forma de esse ser repassado às gerações, mas quanto à linguagem. A Bíblia possui grande riqueza de figuras de linguagem,

embora sua primeira função não seja a literária. Dentre elas, se destaca a metáfora, que é componente do mito.

A metáfora aparece não só nas partes escritas do Velho Testamento, mas também em intervenções versificadas na prosa, em alguns trechos. Essas aparições figuradas dão aos escritos caráter semelhante ao poema. O estudioso aponta que se utilizam frequentemente trocadilhos populares no texto hebreu, e que, por vezes, se encontram palavras de outras línguas em associação ao idioma. Ele exemplifica: “Babel, que quer dizer o portão de Deus, é associada a uma palavra do hebraico que significa confusão; a estória do encontro de Moisés nas águas justifica seu nome, que soa egípcio, a partir de uma palavra hebraica que significa “o retirado”, e assim por diante.” (FRYE, 2004, p. 80).

Não só no Antigo Testamento facilmente se encontram metáforas. O Novo Testamento também está carregado delas, seja nos discursos de Jesus – “Eu sou a luz do mundo.” (João, 8:12) –, seja em suas ilustrações àqueles que o seguem. O teólogo Eugene Peterson explica sobre o que Lucas escreve no evangelho bíblico:

Lucas nos apresenta Samaria como metáfora do modo em que Jesus usa a linguagem com pessoas que têm muito pouca ou talvez nenhuma prontidão para escutar a revelação de Deus e não raro são abertamente hostis (PETERSON, 2011, p. 27).

Assim observando, Antigo e Novo Testamentos estão carregados dessas figuras de linguagem. Frye ainda atenta para a hipérbole<sup>11</sup> nas falas de Jesus, porém conclui que a metáfora é de suma importância no texto sagrado. O crítico afirma: “Acabamos tendo que considerar a possibilidade de que a metáfora não é um ornamento acessório da linguagem bíblica, mas uma de suas modalidades diretivas do pensamento.” (FRYE, 2004, p. 81).

A linguagem metafórica da Bíblia também depende de seus tradutores. Em algumas traduções da Bíblia o que era para ser metáfora, acaba sendo descrição ou mesmo comparação. O estudioso explica que há tradutores que aderem às

---

<sup>11</sup> “Muitas outras coisas porém há ainda que fez Jesus; as quais se se escrevessem uma por uma, creio que nem no mundo todo poderiam caber os livros que delas se houvessem de escrever”. (2004, p. 81).



metáforas psicológicas, pois, segundo esses, elas falariam com mais profundidade. Há, também, aqueles que preferem que a figura de linguagem tenha caráter mais social. Como exemplo da primeira afirmação tem-se: “pois em verdade o reino de Deus está dentro de vós”; quanto à segunda, observa-se: “pois em verdade o reino de Deus está entre vós”<sup>12</sup> (cf. 2004, p. 82). O pesquisador, então, adiciona:

No cristianismo o sentido de uma fé para além da razão, que prossegue o passo mesmo quando a razão desiste, está intimamente ligado com o fato linguístico de que muito das doutrinas centrais da tradição só podem ser gramaticalmente expressas na forma de metáforas. Assim: Cristo “é” Deus e homem; na Trindade três pessoas “são” uma; Na Presença Real o corpo e sangue “são” o pão e o vinho (Ibid., 2004, p. 82).

Entretanto, a metáfora aparece nas escrituras sagradas, não somente de modo explícito, com a estrutura sujeito - verbo “ser” - predicado (aí se encontra a metáfora), mas também de maneira implícita, aquela composta basicamente pela justaposição de imagens. Frye exemplifica:

A estrutura de imagens da Bíblia contém, então, entre outras coisas, os conjuntos do cordeiro e da pastagem, da colheita e da vindima, das cidades e dos templos; todas estas estão contidas e são animadas pelo conjunto do oásis, onde árvores e a fonte sugerem um modo de vida todo superior (FRYE, 2004, p. 172).

O estudioso considera essas imagens como representações do mundo apocalíptico, ou mundo ideal, utópico. Tal ideal aspirado pela mente humana se apresenta na Bíblia como “revelação”. Como exemplo dessas representações se pode citar as figuras femininas da Bíblia. Se por um lado Jerusalém/Israel é considerada a noiva/esposa de Cristo, tem-se, em oposição, a Babilônia e Roma como prostituta e concubina do Anticristo (cf. 2004, p.174).

A fim de exemplificar as metáforas pela justaposição de imagens, Frye (2004, p. 178) propõe a análise das estruturas de cinco conjuntos de imagens nos textos sagrados: o paradisiaco, o pastoral, o agrícola, o urbano e o da própria vida do

---

<sup>12</sup> Na versão brasileira corrente, o trecho inteiro assim aparece, a partir de Lucas, 21:20: “Tendo-lhe feito os fariseus esta pergunta: Quando virá o Reino de Deus? Respondendo-lhes Jesus, disse: O Reino de Deus não virá com mostras algumas exteriores: nem dirão: Ei-lo aqui, ou ei-lo acolá. Porque aqui está o Reino de Deus dentro de vós” (N.T., p. 82).

homem. Veja-se, a seguir, cada um deles, assim como sua organização em tabela feita pelo autor.

Para o primeiro, o crítico ilustra com a criação do mundo, que dentre suas imagens estão as árvores e as águas. O paraíso é cercado por quatro rios que têm sua nascente em uma única fonte, essa água seria simbolicamente a “água da vida”, também há a “árvore da vida”. Adão e Eva são expulsos do paraíso e perdem os benefícios desses elementos, porém eles lhes são restituídos ao final da Bíblia, em Apocalipse, 22:1-2. Quanto ao conjunto pastoral, ele informa: “Naturalmente as imagens pastorais e agrícolas se misturam com as imagens paradisíacas do oásis. As pastagens verdejantes e as águas restauradoras do Salmo 22 pertencem tanto àquelas como a esta.” (2004, p.184).

Esses conjuntos evidenciam em grande número imagens de animais e de produtos da agricultura, cada qual com sua significação: o cavalo como representação de uma aristocracia guerreira; o asno como animal estúpido, mas, ao mesmo tempo, humilde e submisso; o “Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo”, representando Jesus Cristo. Por outro lado, as representações do mal: “incluem-se o chacal e a hiena, associados com reinos destruídos e abandonados, muitos deles à beira de um mundo de sombras onde não se distingue muito bem os animais dos espíritos malignos.” (2004, p. 185). Há ainda a menção à agricultura, especialmente no Novo Testamento, com o pão e o vinho como símbolos do corpo e do sangue de Cristo.

Quanto às imagens urbanas, o estudioso esclarece que são mais fáceis de serem explicadas, assim, propõe primeiro a análise do último conjunto, a vida do homem. Ele questiona, pois: “Qual é a imagem idealizada ou apocalíptica da própria vida humana?” (FRYE, 2004, p. 188). O pesquisador, então, fala das imagens humanas, que possuem número dual, o que se pode inferir como gênero: homem e mulher. Com base nisso, ele exemplifica com as imagens frequentes de noivo e noiva na Bíblia, que se relacionam metaforicamente entre Deus e o homem/Cristo e a Igreja. Eis o exemplo:

Assinalemos que simbolicamente isso faz da figura messiânica de Cristo não só único indivíduo, a única pessoa que de fato tem o direito de dizer “eu sou”, mas também o único macho. Todas as “almas” de seu povo, sejam de homens ou mulheres, são simbolicamente femininas, compondo a Igreja,

que é identificada como a Noiva do Apocalipse, 21:2. “O macho é Cristo, a fêmea é a Igreja” diz um dos primeiros escritores cristãos (Segundo Livro de Clemente, 14:2), e metáforas de casamento estão entre as favoritas do próprio Jesus nas parábolas em que fala de seu reino<sup>13</sup> (FRYE, 2004, p. 189).

Ainda sobre essas figuras, o estudioso cita o caso dos cânticos amorosos do livro Cântico dos Cânticos, no Antigo Testamento. Ele diz que “a associação do poema com Salomão o expande simbolicamente como o casamento entre um rei e aquela ‘trigueira, mas formosa’ noiva, ou esposa, que representa sua terra fértil, cujo corpo é comparado a partes desta.” (Ibid. 2004 p. 189). Por sua vez, a imagem demoníaca do Noivo e Noiva recairia sobre “a Grande Prostituta, Babilônia, que se assenta sobre as sete colinas de Roma, e que é amante do Anticristo.” (2004, p. 190).

A partir do esclarecimento sobre o homem, o pesquisador volta às imagens urbanas, e cita Jerusalém, que se encontra, de modo simbólico, no cume de um monte. Segundo o autor, “o ponto mais alto do mundo. É a ‘Jerusalém para onde sobem as tribos’, [...] e seu templo, dessa forma, toca o céu.” (2004, p. 193) Por outro lado, a versão demoníaca se mostra no episódio da Torre de Babel, em que construtores objetivam erguer uma torre, até que essa toque o céu (Gênesis, 11:4<sup>14</sup>). Na visão do autor, “A construção de Babel terminou na confusão das línguas, que contrasta com a ‘fala pura’<sup>15</sup> prometida a Israel restaurada em Sofonias, 3:9.”<sup>16</sup> (p. 193). Frye ainda cita as estradas e os caminhos, que fariam parte do cenário urbano, ou as veredas, comumente encontradas na narrativa bíblica. O autor exemplifica com um trecho, no livro de Mateus, capítulo 7, versículos 13 e 14<sup>17</sup> (cf. 2004, p. 196).

---

<sup>13</sup> Clemente é conhecido como São Clemente de Alexandria, tendo nascido em Atenas, em 150 d.C., e morrido em Jerusalém, entre 211 e 215. De família não cristã, chamava-se originalmente Titus Flavius Clemens. Convertido, foi autor de uma série de livros em que defendia o cristianismo ante a intelectualidade de seu tempo. Era escritor brilhante e culto, e trabalhou a maior parte de sua vida em Alexandria. Perseguido por Severo, retirou-se para Jerusalém, onde prosseguiu em seu trabalho até a morte (FRYE, 2004, N.T., p. 189).

<sup>14</sup> Disseram: Vinde, edifiquemos para nós uma cidade e uma torre cujo tope chegue até aos céus e tornemos célebre o nosso nome, para que não sejamos espalhados por toda a terra (Gênesis 11:4).

<sup>15</sup> Então, darei lábios puros aos povos, para que todos invoquem o nome do SENHOR e o sirvam de comum acordo (Sofonias 3:9).

<sup>16</sup> A versão brasileira corrente fala em “lábios escolhidos” ao invés de “fala pura”. A ideia geral é a de que, convertidos os gentios, todos louvarão do mesmo modo o Senhor. (N. T., p. 193)

O pesquisador, então, mostra que é possível a fusão de dois conjuntos, ao conectar as imagens pastorais (rebanho) às urbanas (caminhos). Ele exemplifica, levando em conta o lado demoníaco:

O labirinto demoníaco das direções que se perdem se transforma nos caminhos errantes percorridos por ovelhas em busca de pastagens, afinal encontradas num mundo pastoral recuperado: é o que transparece no Salmo 22:3 (neste Salmo “sendas certas” talvez seja mais preciso do que “sendas da retidão, que foi a escolha da Versão Autorizada) (FRYE, 2004, p. 197).

Após exemplificar todos os conjuntos, o estudioso elabora dois quadros de símbolos, sendo o primeiro concernente às imagens apocalípticas, separadas por categorias (conjuntos, nem sempre com os mesmos nomes que utiliza anteriormente), e as formas em que se encontram, seja em grupo ou individual. Veja-se a tabela abaixo.

Tabela 1 - Esquema das imagens apocalípticas

<b>Esquema das Imagens Apocalípticas</b>		
<b>Categoria</b>	<b>Forma em Classe ou em Grupo</b>	<b>Individual</b>
Divino	[Trindade]	Deus
Espiritual ou Angelical	1) Espíritos do Fogo (Serafim) 2) Espíritos do Ar (Querubim)	Espírito como Fogo Espírito como Pomba ou Vento
Paradisíaco	Jardim do Éden	Árvore da Vida Água da Vida
Humano	Povo como Noiva (Israel)	Noivo

<sup>17</sup> Entrai pela porta estreita (larga é a porta, e espaçoso, o caminho que conduz para a perdição, e são muitos os que entram por ela), porque estreita é a porta, e apertado, o caminho que conduz para a vida, e são poucos os que acertam com ela (Mateus 7:13-14).

Animal	Aprisco ou Rebanho	1) Pastor 2) Cordeiro  Corpo e Sangue
Vegetal	Colheita e Vindima	Pão e Vinho  Primícias
Mineral	Cidade (Jerusalém) Estrada	Templo;  Pedra

(Todas as categorias individuais são identificadas com Cristo)

Fonte: FRYE, 2004, p. 202.

O segundo quadro, por sua vez, demonstra as imagens contrárias às utópicas, com o adicional de uma coluna, que trata dos tipos de manifestos demoníacos. O autor considera as últimas categorias paródias da primeira tabela. Veja-se a informação a seguir.

Tabela 2 - Esquema das imagens demoníacas

<b>Esquema das Imagens Demoníacas</b>			
<b>Categoria</b>	<b>Manifesto Demoníaco</b>	<b>Demoníaco Paródico</b>	
Divino	[Satã]	<i>Grupo</i>	<i>Individual</i>
		Stoicheia  Tou Kosmou	Anticristo
Espiritual ou Angelical	1) Espíritos do Fogo 2) Demônios da Tempestade	Falsos deuses	Moloc, Baal, Dagon, etc.
Paradisíaco	Terras Devastadas e Mar da Morte	Árvore e Água do Poder Pagão	
Humano	Os Expelidos	“Grande Prostituta” (Os reinos pagãos)	Nero, Nabucodonosor e Antíoco
Animal	Dragões do Caos (Leviatã, Raab, etc.)	Feras de Rapina ou de Fertilidade	Animais Divinizados (Touro, Serpente)

Vegetal	Colheita ou Vindima da Ira	Deuses da Vegetação e Mães-Terra	
Mineral	Ruínas	Cidade Pagã (Roma e Babilônia)	Torre de Babel

Fonte: FRYE, 2004, p. 202.

Ao concluir seu escrito sobre metáforas, o pesquisador ressalta que essas figuras de linguagem “de unidade e integração nos levam apenas até este ponto, porque derivam da finitude da mente humana.” (FRYE, 2004, p. 205).

Além de seu caráter mitológico e da riqueza de simbologia, não se pode deixar de lado os elementos que a fazem literatura. Para que haja bom entendimento do texto e a fim de garantir o jogo entre escritor e leitor, deve-se levar em consideração personagens, enredo, narrador, tempo e espaço em que se passa a narrativa. Quanto a essa trama, Alter postula que

Uma leitura coerente de qualquer obra de arte, seja em que meio for, exige uma atenção minuciosa à trama de convenções com as quais, e contra as quais, uma determinada obra se constitui. Só em momentos excepcionais da história cultural essas convenções foram explicitamente codificadas [...], mas, em todas as épocas, um conjunto intrincado de acordos tácitos entre o artista e o público relacionados com a organização interna da obra de arte medeia o complexo processo de comunicação da arte (2007, p. 79).

Assim, levando em conta os conjuntos de fatos que se desencadeiam de mesma forma na narrativa bíblica, Robert Alter afirma que algumas cenas se assemelham com as epopeias de Homero, em relação aos passos dados pelas personagens protagonistas da história. O estudioso nomeia esse conjunto cenas-padrão, e adiciona:

É claro que parte do conceito não pode ser aplicada à narrativa bíblica, pois a cena-padrão implica detalhes descritivos, e a Bíblia não é descritiva; além disso, a cena-padrão apresenta uma situação da vida cotidiana, e a Bíblia somente alude ao cotidiano para tratar de ações portentosas: se alguém está preparando um ensopado de lentilhas, o leitor pode ter certeza de que não se tratará aqui do sabor pungente da antiga cozinha hebreia, mas de alguma ação funesta envolvendo o ensopado de lentilhas, que, aliás, vem a ter uma cor simbolicamente adequada (ALTER, 2007, p. 85).

Assim, Alter explica que a Bíblia Sagrada dá maior ênfase aos momentos mais relevantes daqueles que ele mesmo considera heróis. Portanto, as cenas-padrão, que se evidenciam na narrativa sagrada, não dão maior destaque às informações sobre o cotidiano das protagonistas. Abrangem, pois “da concepção ao nascimento, do compromisso de casamento à morte” (Ibid., 2007, p. 85).

Essas formas dialogam com o que o mitólogo Joseph Campbell chama, em sua obra *O herói de mil faces* (2004), de jornada do herói. Para ele, em todas as histórias o herói é a personagem que está presente se configurando como um dos principais atuantes. É essencial na narrativa ficcional, uma vez que essa possui sua sucessão de fatos em torno de suas aventuras. Como possível solução para os problemas da humanidade, essa personagem possui características privilegiadas, tais como ideais altruístas, nobres, pacíficos e moralistas. O estudioso afirma que, “o herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e alcançou formas normalmente válidas, humanas” (2004, p. 28).

Alter afirma que essas cenas-padrão, convencionais, constituídas de imagens universais, são encontradas na narrativa bíblica. Ele exemplifica com os símbolos evidenciados no livro de Gênesis, ao dizer que “tirar água da fonte é o ato que estabelece de modo emblemático um vínculo – homem/mulher, anfitrião/hóspede, benfeitor/beneficiado – entre o estrangeiro e a moça.” (2007, p. 87). O estudioso, então, discorre sobre essas formas pré-estabelecidas:

O processo de criação literária, conforme a crítica tem reconhecido desde os formalistas russos, consiste numa incessante dialética entre a necessidade de usar formas estabelecidas, a fim de estabelecer uma comunicação coerente, e a necessidade de romper e refazer essas mesmas formas, tanto porque são restrições arbitrárias como porque elementos repetidos mecanicamente deixam de transmitir qualquer mensagem (ALTER, 2007, p. 100).

O autor esclarece, ainda, que “A repetição de palavras ou de expressões breves não raro ganha sabor, eminência e relevância temática que não encontramos com facilidade nas outras tradições narrativas a que estamos acostumados.” (2007, p. 265). Por conseguinte, a escolha de palavras e repetições, na narrativa sagrada, é de suma importância, dado seu caráter enfático nas histórias bíblicas, as quais desafiam o leitor a decodificá-las. Comparando a narrativa com outros cânones, eis

o que fá-la diferir das narrativas que o leitor está moldado a interpretar. Assim, ele conclui seu estudo, afirmando que, “[...] ao aprendermos a apreciar as narrativas bíblicas como histórias, poderemos ver com mais nitidez o que elas querem nos dizer sobre Deus, o homem e o universo perigosamente grandioso da história.” (ALTER, 2007, p. 278).

Portanto, dadas as exposições sobre o intertexto e sobre a narrativa sagrada, se observa que a Bíblia possui, em seu bojo, características que a tornam uma obra literária e de considerável influência, o que também a eleva ao *status* de clássico, segundo o citado por Calvino, anteriormente. Afirma-se isso com base na identificação de inúmeros mitos, em seus livros, além das metáforas, que fazem parte de sua estrutura. Nesse sentido, veja-se, neste trabalho, como algumas nuances da narrativa bíblica ainda estão, até hoje, presentes em obras literárias, incluindo os textos juvenis.



## 2 POR UM ESTUDO EXTRATEXTUAL DA OBRA LITERÁRIA

Este capítulo trata das questões extratextuais, isto é, o aspecto físico do livro, sem levar em conta os aspectos do conteúdo do escrito. Abrange, portanto, o paratexto, explicado no primeiro capítulo da presente dissertação. Analisa-se essa questão no âmbito da literatura juvenil e, para tanto, utilizam-se os pesquisadores da área. São eles, Vera Aguiar, Pierre Bourdieu, Antonio Candido, Mário Corso, Robert Darnton, Robert Escarpit, Hans R. Jauss, Alice Martha e Jaime Padrino. O capítulo também traz informações sobre o autor de *As crônicas de Nárnia* e sua obra, bem como informações sobre a Bíblia e alguns de seus autores.

### 2. 1 A sociologia da leitura

A sociologia da leitura trata do leitor extratextual, isto é, estuda esse polo do sistema literário, não partindo dele como construção de linguagem dentro de uma obra, mas incluindo as experiências e também as influências externas da sociedade em que está inserido. Tais fatores têm o poder de controlar tanto a qualidade como a quantidade do consumo do produto. Para Aguiar (2012, p. 145), “significa dizer que a sociologia da literatura desconsidera o valor literário, intrínseco às obras, para se ater ao largo contexto de sua circulação e seu uso, buscando aí as razões do sucesso e da permanência de muitas delas.”. A estudiosa acrescenta:

Têm sido temas de estudo da sociologia da leitura, por conseguinte, todos os elementos voltados para questões que vão da criação ao consumo de livros. Discutem-se, então, a função social do escritor, a história das obras junto aos diferentes públicos, as características definidoras das culturas popular, erudita e de massa, os processos de produção e popularização do livro e das novas modalidades digitais, as políticas de leitura, o êxito dos autores e das obras. Paralelamente, recupera-se a história do livro, desde sua invenção até seu formato atual e sua convivência com outros meios de informação narrando-se também as histórias individuais dos leitores, seus hábitos e práticas através dos tempos (AGUIAR, 2012, p. 146).

Dialoga com esse conceito o projeto sociológico de Pierre Bourdieu, que traz um item reservado à investigação do que postula como “regras da arte”, e deste modo contribui para o desenvolvimento da discussão sobre uma prática que distingue o ser humano: a figuração simbólica da realidade. Assim, o estudioso fala sobre a gênese do “campo literário”<sup>18</sup>, base para explicar a máxima de que a criação artística só se dá por meio do mapeamento das mediações inseridas entre obra e leitor. Já entre o autor e o leitor, segundo Escarpit:

[...] se interpõe o formidável sistema de seleção e de hierarquização da instituição literária: seleção de seus editores, orientação dos livreiros, julgamentos da crítica e, especialmente, acesso ao corpo de escritores reconhecidos e aceitos pela Universidade<sup>19</sup> (ESCARPIT, 1974, p. 25).

Bourdieu faz, então, observações sobre o movimento da arte da segunda metade do século XIX, o momento em que se percebe a autonomia do artístico, em particular do literário:

Na segunda metade do século XIX, momento em que o campo literário chega a um grau de autonomia que jamais ultrapassou depois, tem-se, assim, uma primeira hierarquia segundo o grau de dependência real ou suposta com relação ao público, ao sucesso, à economia. Essa hierarquia principal vê-se ela própria recortada por uma outra, que estabelece [...] segundo a qualidade social e “cultural” do público atingido [...] e segundo capital simbólico que assegura aos produtores ao conceder-lhes seu reconhecimento (1996, p. 247/248).

Tal autonomia concede lugar a um novo circuito de relações que envolvem o criador e o receptor, mais enredado do que os projetos de dominação declarada dos patrocínios da igreja ou do estado. Em sua obra intitulada *As regras da arte*, o teórico coloca em evidência três similares projetos de arte, de três vanguardistas: os dos escritores Flaubert e Baudelaire, e o do pintor Monet, identificados pelo entendimento do ato de criação como um investimento predominantemente estético.

<sup>18</sup> Definido por Aguiar (1996, p. 239) como “espaço social de produção, distribuição e recepção da literatura, incluindo aí todas as instituições encarregadas da dinâmica desses processos.”

<sup>19</sup> Entre el escritor y el lector se interpone el formidable sistema de selección y de jerarquización de la institución literária: selección de sus editores, orientación de los libreros, juicios de la crítica y, especialmente, acceso al cuerpo de los escritores reconocidos y aceptados por la Universidad. (ESCARPIT, 1974, p. 25).

Esse aparente afastamento, entretanto, marca uma posição dentro da zona onde atua a arte, forçando, assim, um novo modo de contemplar o objeto estético por parte de todos os agentes implicados em sua produção. Bourdieu objetiva deixar marcado um lugar no mundo da crítica ao investir no entendimento da arte como fenômeno dinâmico, cujo usufruto se desenvolve na razão direta da compreensão de fluxo das posições e tomadas de posição em um sistema de discurso que alimenta o que se contradiz: buscar o encantamento do presente, bem como a aspiração ao eterno, pois

O movimento pelo qual o campo da produção temporaliza-se contribui também para definir a temporalidade dos gostos (entendidos como sistemas de preferências concretamente manifestadas em escolhas de consumo). Pelo fato de que as diferentes posições do espaço hierarquizado do campo de produção (que são localizáveis, indiferentemente, por nomes de instituições, galerias, editoras, teatros, ou por nomes de artistas ou de escolas) correspondem a gostos socialmente hierarquizados, toda transformação da estrutura do campo acarreta uma translação da estrutura dos gostos [...] (BOURDIEU, 1996, p. 184).

Pierre Bourdieu cria seu projeto sociológico da instituição literária com a máxima de que não há uma definição absoluta de escritor, o que leva à compreensão da escrita como um espaço para negociações, colocando à parte aquele estereótipo romântico do criador não criado. O processo de criação literária não é, assim, produto de uma livre imaginação e inspiração, mas constituinte de um espaço estruturado, que tem o poder de modelar tanto a ação quanto o pensamento de seus participantes, assim como acontece nos demais campos da produção humana. Segundo o teórico:

Se não se pretende remontar sem fim na cadeia das causas, talvez seja preciso deixar de pensar na lógica teológica do “primeiro começo”, que leva inevitavelmente à fé no “criador”: o princípio da eficácia dos atos de consagração reside no próprio campo e nada seria mais vão que buscar a origem do poder “criador”, essa espécie de mana ou de carisma inefável, incansavelmente celebrado pela tradição, em outra parte que não nesse espaço de jogo que progressivamente se instituiu, isto é, no sistema das relações objetivas que constituem, nas lutas das quais ele é o lugar e na forma específica de crença que aí se engendra (BOURDIEU, 1996, p. 195).

Ao se falar de campo literário, portanto, se trata de uma possibilidade mais flexível do mecanismo ligado à produção, circulação e aquisição do material de arte. Vincula-se, pois, à noção valorativa e implica escolhas que estabelecem a boa ou má aceitação dos produtos em seu interior e sua perdurável ou breve preservação na lembrança do sistema literário. Veja-se o que afirma Bourdieu, no caso do processo de edição de um jovem escritor:

A álea é imensa, com efeito, e as possibilidades de recuperar os gastos quando se edita um jovem escritor são pequenas. Um romance que não faz sucesso tem uma duração de vida (a curto prazo) que pode ser inferior a três semanas. Em caso de sucesso a curto prazo, uma vez subtraídos os gastos de fabricação, os direitos autorais e as despesas de difusão, restam cerca de 20% do preço de venda do editor, que deve amortizar os não vendidos, financiar seu estoque, pagar seus gastos gerais e seus impostos. Mas quando um livro prolonga sua carreira além do primeiro ano e entra no “acervo”, constitui uma “reserva” financeira que fornece as bases de uma previsão e de uma “política” de investimentos a longo prazo (1996, p. 165/166).

Esquece-se, portanto, da função que editores de livros, leitores, escritores e críticos exercem individualmente para que sejam enquadrados por meio de uma lógica interativa. Bourdieu, então, parte do conceito de que o autor produz sua obra e, ao mesmo tempo, é produzido pelo campo literário. Já para Escarpit, a lógica do produto literário

é o resultado de uma série de seleções realizadas através de diversos filtros sociais, econômicos e culturais sobre os proveitos que os escritores têm desenvolvido até o estado de escritos. O projeto é abortado se, antes de iniciado seu desenvolvimento, não é aceito por um editor. O editorial e o literário se superam, por outro lado, amplamente um ao outro (ESCARPIT, 1974, p. 35)<sup>20</sup>.

Longe de diminuir ou destruir a obra de arte, o estudo do pesquisador defende que uma análise de cunho científico do contexto social de produção e de recepção de um produto pode intensificar a experiência literária. Seu postulado é de

---

<sup>20</sup> El producto literario es el resultado de una serie de selecciones realizadas a través de diversos filtros sociales, económicos y culturales sobre los proyectos que los escritores han desarrollado hasta el estado de escritos. El proyecto aborta si antes de iniciado su desarrollo no es aceptado por un editor. Lo editorial y lo literario se rebasan, por otro lado, ampliamente uno a outro (ESCARPIT, 1974, p. 35).

que o processo de criação do produto literário é conduzido por uma lógica específica do campo, dentro do qual se encontram forças inspiradoras de interesses que permitem duração histórica à obra. Para ele,

A homologia estrutural e funcional entre o espaço dos autores e o espaço dos consumidores (e dos críticos) e a correspondência entre a estrutura social dos espaços de produção e as estruturas mentais que autores, críticos e consumidores aplicam aos produtos (eles próprios organizados segundo essas estruturas) está no princípio da *coincidência* que se estabelece entre as diferentes categorias de obras oferecidas e as expectativas das diferentes categorias de público (BOURDIEU, 1996, p. 137).

Como exemplo dessa análise científica do campo literário, veja-se a obra *O iluminismo como negócio*, de Robert Darnton, a qual retrata o processo de criação e difusão da Enciclopédia, de Diderot e d’Alembert. Embora Darnton (1996, p. 401) afirme que essa não tenha sido um fenômeno na história editorial, mas uma das mais grandiosas iniciativas do século XVIII, se pode compreender como se dava a circulação de obras literárias na época. O pesquisador remonta à questão das edições *in folio*, *in quarto* e *in octavo*, suas edições piratas, as edições de texto não autorizadas feitas pelos editores, o contrabando, a publicidade enganosa, os privilégios, entre outros episódios.

A Enciclopédia, pois, como vê o pesquisador, não seria somente uma difusora das ideias iluministas a seus receptores, mas também um retrato do mercado editorial da época: editores em combate, trabalhadores da base de produção comprometidos, hábeis difusores da obra e livreiros em dificuldades. Tais processos contribuem para que a obra se torne o que se chama hoje *best-seller*.

Conforme Escarpit (1974, p. 35)<sup>21</sup>, “Essas considerações nos levam a considerar agora a literatura como organização mercantil. Tanto que tal compreende uma *produção*, um *mercado* e um *consumo*.” Portanto, entendidos esses conceitos sobre a circulação da obra artística, especificamente a literária, veja-se, na próxima seção, o caso da literatura juvenil, que embora tenha sido ignorada pela teoria, sua

---

<sup>21</sup> Estas consideraciones nos llevan a considerar ahora la literatura como organización mercantil. En tanto que tal comprende una *producción*, un *mercado* y un *consumo* (ESCARPIT, 1974, p. 35, grifo do autor).

produção tem obtido enorme crescimento e o rótulo “juvenil” tem sido amplamente utilizado nas editoras, escolas, bibliotecas, guias de leitura, entre outros.

## **2. 2 A literatura juvenil e o mercado editorial**

Opera-se, hoje, de modo diferente daquele da sociedade tradicional antiga. Em vez de considerar sábio quem acumula conhecimentos e experiências por toda a vida, projeta-se que é o adolescente quem sabe. Há, assim, uma supervalorização da autoaprendizagem pela nova geração, o que é um engano para os pais, que pensam ser o seu saber e valores obsoletos. Eles renunciam, desse modo, à função de educadores. Corso afirma que “Vivemos então um momento de passagem do conflito entre gerações para um conflito de acomodação de espaço entre as gerações. Não se compreenda por isso uma calma entre pais e filhos, em absoluto, apenas acredito ver uma modificação na qualidade de litígios.” (1999, p. 120).

Os conflitos entre pais e filhos acabam sendo não mais a disputa entre o novo e o velho, mas a contestação pelo espaço próprio. Nessa mesma perspectiva de transformações se tem a literatura juvenil, que, assim como o aparecimento da juventude, é um fenômeno recente na sociedade. O aumento considerável de leitores jovens proporciona também a promoção da literatura, podendo-se ver o crescimento do mercado dos livros e o surgimento de muitos escritores e obras. O mercado de consumo aumenta, e, ao longo do tempo, gráficas e editoras investem na repaginação e divulgação dos produtos, acompanhando o processo de globalização.

Com o aumento de leitores, proporcionado pelos programas de incentivo à leitura literária nas escolas, o quadro se torna vulnerável à inserção da literatura de massa para os jovens, isso também devido ao crescimento das tecnologias de edição e distribuição de livros. Quanto ao assunto, Padrino reflete: “Onde começa a arte? Onde começa a literatura? Onde acabam as autênticas realidades artísticas ou literárias para entrar nos produtos subartísticos ou subliterários dedicados ao

‘consumo das massas’.” (2005, p. 67)<sup>22</sup>. Os números, segundo a pesquisadora Alice Martha, são crescentes:

Nos últimos quarenta anos, o mercado de publicações para crianças e jovens cresceu em números de títulos e de tiragens, como perfil específico. Na década de 70, período em que Lajolo e Zilberman (1982, p.124) detectaram o desenvolvimento de um comércio especializado, o gênero representava 8% da tiragem dos lançamentos editoriais. Trinta anos depois, o número de exemplares vendidos já corresponde a 25% do mercado, se não mais, sempre com expectativa de expansão. Tal crescimento pode ser justificado por investimentos de editoras e livrarias, empreendedoras no que tange ao aspecto editorial e mercadológico, e também por maciços investimentos do Governo Federal, que vem promovendo, com a aquisição regular de livros para crianças e jovens, a duplicação da produção anual, que costumava ser algo em torno de 30 milhões (MARTHA, 2008, p. 9).

Ao contrário do que se previa, surgem novos textos de qualidade, assistidos por fatores externos. Esses dão conta de tratar de temas da realidade, portanto, passam a aparecer obras de tom crítico ao sistema social e econômico brasileiro, assim como livros que tratam de assuntos das camadas minoritárias da sociedade. Ainda assim, as obras eruditas carecem de espaço nos meios escolares, o que torna difícil o acesso dos jovens leitores a tais obras. Quanto a isso, Antonio Candido reflete:

Para que a literatura chamada erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos, é preciso que a organização da sociedade seja feita de maneira a garantir uma distribuição equitativa dos bens. Em princípio, só numa sociedade igualitária os produtos literários poderão circular sem barreiras, e neste domínio a situação é particularmente dramática em países como o Brasil, onde a maioria da população é analfabeta, ou quase, e vive em condições que não permitem a margem de lazer indispensável à literatura. Por isso, numa sociedade estratificada deste tipo a fruição da literatura se estratifica de maneira abrupta e alienante (CANDIDO, 2012, p. 36).

As reconhecidas obras de gênero policial, de aventura ou ficção científica não se extinguem, mas são modificadas, deixando à parte os lugares-comuns das histórias tradicionais. Levantando a questão das transformações familiares e da

---

<sup>22</sup> “¿Dónde empieza el arte? ¿Dónde empieza la literatura? ¿Dónde acaban las auténticas realidades artísticas o literárias para entrar en los productos subartísticos o subliterários dedicados al ‘consumo de las masas’.” (PADRINO, 2005, p. 67).

sociedade, sobretudo nas últimas décadas, aparecem inúmeros textos de caráter intimista, que buscam tratar de temas como conflitos da juventude, relacionamento entre pais e filhos (nesse assunto, muitos livros que abordam a falta da figura paterna no lar), relações afetivas e profissionais, busca de identidade, valores, preconceitos, etc.

Assuntos pertinentes à juventude começam, por conseguinte, a ser mais abordados. Como reitera Padrino, “(...) se existe ou não essa chamada literatura juvenil deve situar-se, na realidade, mais em uma mudança social que tem em seu centro a realidade juvenil que na aparição ou revitalização desse gênero específico.” (PADRINO, 2005, p. 66)<sup>23</sup>.

O mercado editorial, atualmente, oferece aos leitores jovens uma vasta coleção de obras catalogadas como literatura juvenil. Observa-se que a maioria dos livros direcionados a essa faixa de idade apresenta construções que se assemelham. As narrativas exemplificam situações, muitas vezes, de caráter intimista, com temas como busca de identidade, relações afetivas e amorosas, dentre outros. Tendo em vista a grande produção de livros desse gênero, avalia-se a obra *As crônicas de Nárnia*, enquanto produto da criação literária. Começa-se, portanto, com uma biografia do autor e sua consideração sobre seu escrito.

### **2. 3 O autor de *As crônicas de Nárnia***

Clive Staples Lewis nasce em Belfast, na Irlanda, aos 29 dias do mês de novembro de 1898 e morre em Oxford, na Inglaterra, a 22 de novembro de 1963. C. S. Lewis, como era conhecido, faz carreira como professor universitário, teólogo anglicano, poeta e escritor. Destaca-se pela sua pesquisa acadêmica sobre literatura medieval e pela apologética cristã que desenvolve através de vários livros e conferências. Também é conhecido por ser o autor da série infanto-juvenil *As Crônicas de Nárnia*, composta por sete volumes, a qual lhe rende a conquista de

---

<sup>23</sup> “(...) si existe o no esa llamada literatura juvenil debe situarse, en realidad, más en un cambio social que tiene en su centro la realidad juvenil que en la aparición o revitalización de ese género específico.” (PADRINO, 2005, p. 66).



inúmeros prêmios, incluindo a medalha de Carnegie. Todavia, o escritor nem sempre é aceito com facilidade pelas editoras. Como exemplo, tem-se a seguinte informação do *blog* “The wardrobe door”:

O homem que se tornou um grande apologista cristão publicou uma coleção de poemas ateístas aos vinte anos, os quais, em sua maioria, foram escritos entre 1915 e 1918.

A editora Heinemann, em Londres, publicou *Spirits in Bondage*, em 1919, com o pseudônimo de Clive Hamilton (seu primeiro nome, pelo qual ninguém o chamava, e o nome de solteira de sua mãe).

É verdade que esse livro foi rejeitado. A editora Macmillan recusou a obra de Lewis, mas a Heinemann a aceitou um mês depois.<sup>24</sup>

O autor começa a escrever em sua juventude e permanece nessa função até o final de sua vida. Suas publicações são hoje reconhecidas internacionalmente pelo sucesso de vendas, contudo, enquanto Lewis constrói uma carreira de renome, trabalha como professor e teólogo. Ao observar sua trajetória até o reconhecimento, se confirma, portanto, o que diz Bourdieu, sobre a profissão de escritor - o que está a seu alcance e o que lhe é recompensado pelo ofício:

A “profissão” de escritor ou de artista é, com efeito, uma das menos codificadas que existem; uma das menos capazes também de definir (e de alimentar) completamente aqueles que dela se valem e que, com muita frequência, só podem assumir a função que consideram como principal com a condição de ter uma profissão secundária da qual tiram seu rendimento principal (BOURDIEU, 1996, p. 257).

Lewis é reconhecido por uma inteligência privilegiada, pelo seu estilo espirituoso e pela sua imaginação. Entre suas principais obras estão *O Regresso do peregrino* (1933), *O problema do sofrimento* (1940), *Milagres* (1947), e *Cartas de um diabo ao seu aprendiz* (1942). Escreve também o conjunto de obras de ficção científico-religiosa conhecido como *Trilogia espacial: Além do planeta silencioso* (1938), *Perelandra* (1943) e *Aquela força medonha* (1945). Para crianças, ele

<sup>24</sup> The man who would become a great Christian apologist published a collection of atheistic poems as a 20 year old, most of which were written between 1915 and 1918.

Heinemann in London published *Spirits in Bondage* in 1919 under the pseudonym of Clive Hamilton (Lewis' first name, which no one called him, and his mother's maiden name).

[...] it is true that this book was rejected. Macmillan turned Lewis down, but Heinemann accepted it a month later. Fonte: The wardrobe door. Disponível em: <<http://thewardrobedoor.com/2014/01/was-c-s-lewis-rejected-800-times-before-being-published.html>>. Acesso em: 07 out. 2014.

escreve uma série de contos, iniciando com “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”, em 1950, o qual se encontra, atualmente, entre os livros mais vendidos no mundo. Sua autobiografia, *Surpreendido pela alegria*, é publicada em 1955. Mais de 200 milhões de cópias de seus 38 livros são vendidas, sendo todos traduzidos para mais de trinta línguas.

O autor e crítico mantém amizade com o escritor J. R. R. Tolkien durante décadas e aconselha o criador da trilogia *Senhor dos Anéis* (um dos trabalhos mais populares da literatura do século XX) quanto à produção de sua obra. O livro provavelmente não faria sucesso, não fossem as opiniões de Lewis. Observa-se, já aí, o olhar atento do escritor ao mercado editorial e a preocupação com a aceitação da obra no mesmo. Nos mesmos moldes, porém sobre sua própria obra, *As crônicas de Nárnia*, Lewis disserta:

Não preciso lembrar o público a quem me dirijo de que a classificação rígida dos livros segundo faixas etárias, tão cara a nossos editores, tem uma relação muito vaga com os hábitos dos leitores reais. Aqueles que são censurados quando velhos por lerem livros de criança também eram censurados quando crianças por lerem livros escritos para os mais velhos. Nenhum leitor que se preze avança obedientemente de acordo com um cronograma. A distinção, portanto, é sutil; e não sei exatamente o que me fez sentir, num determinado ano de minha vida, que o que eu devia escrever – ou deixar jorrar – não era somente um conto de fadas, mas exatamente um conto de fadas para crianças. Em parte, acho que essa forma me permite, ou obriga, a deixar de fora certas coisas que eu queria mesmo deixar de fora: obriga-me a concentrar toda a força do livro nas palavras e atos dos personagens. Ela coíbe o que um crítico generoso, mas perspicaz, chamou de “o demônio expositivo” que vive em mim, e também impõe certas restrições muito frutíferas ao tamanho da obra (2009, p. 746).

Lewis, portanto, coloca à parte aquela concepção do autor incriado, pois o processo de criação de seu produto constitui um espaço estruturado, que visa atingir ação e pensamento de quem o consome, e de quem, além disso, dele participa. Verifica-se, assim, que o autor busca, conforme suas tomadas de posição, a atemporalidade de sua obra, de forma a encantar o presente e aspirar ao eterno. Isso é o que o autor prevê em seu conjunto de obras mais famoso, detalhado após as informações sobre os autores e os livros bíblicos a seguir.

## 2. 4 Os autores de Gênesis, Mateus e Apocalipse

Moisés, Mateus (ou Levi) e João, obviamente por serem anteriores a qualquer prêmio literário, são reconhecidos somente em seus próprios textos. A narração dos escritos é feita por eles em terceira pessoa do singular, sendo eles oniscientes, e, além disso, distantes do cenário narrativo. Há algumas divergências quanto à autoria das histórias. Vejam-se, abaixo, as informações detalhadas sobre os autores dos três livros bíblicos em questão.

O livro do Gênesis, considerado anônimo, é integrante do Pentateuco. Assim, não se podem comprovar a data e a autoria do escrito. Segundo os comentaristas da Bíblia de Estudo de Genebra, se supõe, portanto, que, como os demais textos do Pentateuco, Moisés dá ao livro os relatos essenciais e, pela inspiração do Espírito Santo, escritores posteriores a ele complementaram a obra (cf. 1999, p.5). Verifica-se que, nesse período, já há uma movimentação em torno do texto. Mesmo que inspirados pelo Espírito Santo, houve a necessidade de os editores não modificarem, mas acrescentarem elementos aos relatos, para que esses pudessem ser compreendidos por leitores do escrito. Os comentaristas adicionam:

O testemunho da própria Bíblia a favor da autoria mosaica é apoiado por informações extrabíblicas. Os onze primeiros capítulos de Gênesis têm muitos paralelos e diferenças propositais com os mitos do antigo Oriente Próximo anteriores à época de Moisés e conhecidos por ele (os relatos da criação mesopotâmicos tais como *Enuma Elish* e os relatos do dilúvio tais como os encontrados na *Epopéia de Atrahasis* e na décima primeira tábua *Epopéia de Gilgamesh*) (Bíblia de Estudo de Genebra, 1999, p. 5, grifo do autor).

Levando em conta essas suposições textuais e metatextuais sobre a autoria básica do Gênesis pertencer a Moisés, se considera a data em que é escrito. A conclusão razoável, segundo os estudiosos da Bíblia de Genebra, é que o livro relata acontecimentos do século XV a. C. (cf. 1999, p.5).

O evangelho de Mateus também não indica seu autor, mas, conforme informações dos estudiosos da Bíblia em questão, alguns manuscritos são encontrados com a inscrição “Segundo Mateus”. Eles informam: “Eusébio (c. 260-340 d.C.) nos conta que Papias (c. 60 – 130 d.C.), um dos pais da Igreja Primitiva,

falava de Mateus como tendo organizado os 'oráculos' acerca de Jesus." (1999, p. 1100). Quanto à data, os estudiosos explicam:

A referência mais antiga ao Evangelho de Mateus é, provavelmente, encontrada na *Epístola aos Esmirneanos*, de Inácio de Antioquia (c. 110 d. C.). Dificilmente se poderia datar esse livro como sendo posterior a 100 d.C. Alguns estudiosos o têm datado até 50 d.C. Mas muitos críticos o datam depois da destruição de Jerusalém, geralmente entre os anos 80 – 100 (1999, p. 1100).

Observa-se que, diferentemente do Gênesis, o livro de Mateus possui mais evidências quanto a autoria e data dos escritos. Já o Apocalipse traz novamente a dúvida sobre a autoria da narrativa bíblica. No próprio texto, o autor se apresenta como João, porém há dúvidas se esse é o João conhecido por fiéis da Ásia Menor, ou o Apóstolo João. Porém, em meados do século III, o bispo Dionísio, de Alexandria, compara os estilos de escrita do evangelho de João com o Apocalipse e conclui que sejam escritores diferentes. Apesar disso, é possível que o apóstolo João seja o autor do livro (cf. 1999, p. 1524). Os comentaristas informam, então, sobre a data do escrito:

Apocalipse foi escrito durante uma época de perseguição, provavelmente perto do final do reino do imperador romano Nero (54-68 d.C.) ou durante o reino de Domiciano (81-96 d.C.). A maior parte dos estudiosos concorda com uma data em torno de 95 d.C. (Bíblia de Estudo de Genebra, 1999, p. 1524).

Mesmo com autorias e datas incertas, com edições e pós-edições, se verificam as informações bíblicas e extrabíblicas de que todos os livros são feitos segundo inspiração do Espírito Santo, um dos componentes da Trindade, mesmo que inspirados em estruturas de mitos anteriores. Já sobre o Apocalipse, os estudiosos esclarecem: "Apocalipse enfatiza que a sua mensagem e conteúdo são derivados, em última análise, de Jesus Cristo e de Deus Pai (1.1, 10-11; 22.16, 20). O livro possui plena autoridade divina (22. 18-9)." (1999, p. 1524).

Considerando essas informações sobre a trajetória dos autores, veja-se a trajetória de suas obras e como essas se encontram atualmente no mercado editorial.

## 2. 5 As crônicas de Nárnia

O livro *As crônicas de Nárnia* (*The chronicles of Narnia*)<sup>25</sup> é uma série constituída de sete contos fantásticos escritos pelo autor irlandês Clive Staples Lewis. Considera-se a obra mais famosa do autor, tendo sido vendidas mais de cem milhões de cópias em 47 idiomas, incluindo edições em Braille. Em 5 de dezembro de 2013, a editora Harper Collins informa seus consumidores:

Uma clássica série de sete contos que vendeu mais de 100 milhões de cópias ao redor do mundo, *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, começou com a publicação de “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”, em 1950. [...] O título final da série, “A última batalha”, foi premiado com a mais alta marca de excelência em literatura infantil, o prestigiado Carnegie Award.<sup>26</sup>

Três dos sete contos são adaptados para o cinema, dentre eles *As crônicas de Nárnia: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (2005), dirigido por Andrew Adamson; *As crônicas de Nárnia: Príncipe Caspian* (2008), do mesmo diretor; *As crônicas de Nárnia: a viagem do Peregrino da Alvorada* (2010), com direção de Michael Apted. O conjunto de histórias é escrito em Londres, entre os anos de 1949 e 1954, sendo o primeiro conto intitulado “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”, publicado no Reino Unido em outubro de 1950, pelo editor de livros Geoffrey Bles. Seguidos pelos contos “Príncipe Caspian” (1951), “A viagem do Peregrino da Alvorada” (1952), “A cadeira de prata” (1953), “O cavalo e seu menino” (1954), “O sobrinho do mago” (1955) e “A última batalha” (março de 1956).

A obra *As crônicas de Nárnia*, publicada originalmente em inglês, é traduzida, em sua quase totalidade, para a língua portuguesa por Paulo Mendes Campos, tendo sido o último conto, “A última batalha”, traduzido por Silêda Steuernagel. No

<sup>25</sup> Apesar de ser intitulado *As crônicas de Nárnia*, o volume é constituído por uma série de contos. O escrito se encontra nesse gênero em virtude de seu aspecto estrutural, característico do conto maravilhoso, cujas funções retratam a trajetória cíclica de uma ou mais personagens principais. A palavra “crônica”, evidente no título, está ligada diretamente à sua raiz, *khronos*, tempo, na língua grega, pois relata, em ordem cronológica, os acontecimentos de Nárnia.

<sup>26</sup> A classic series of seven novels that have sold over 100 million copies worldwide, C.S. Lewis' "The Chronicles of Narnia" began with the publication of "The Lion, The Witch and The Wardrobe" in 1950. [...]The final title in the series, "The Last Battle," was awarded the highest mark of excellence in children's literature, the prestigious Carnegie Award. Disponível em: <<https://www.narnia.com/uk/news-extras/narnia-news>>. Acesso em 08 nov. 2013.

país, a primeira edição da obra é feita pela editora Edições de Ouro, ao fim da década de 1970, mas nem todos os contos são publicados. Já na segunda, realizada pela ABU Editora, o conjunto de obras se apresenta completo, com os seguintes títulos: “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa” (1982); “Os anéis mágicos” (1983); “O cavalo e o menino” (1984); “O príncipe e a ilha mágica” (1984); “O navio da alvorada” (1985); “A cadeira de prata” (1986); “A última batalha” (1987). A edição atual pertence à WMF Martins Fontes, que mantém o projeto gráfico do interior da obra.

As ilustrações originais de Pauline Baynes consistem em vinhetas em preto e branco que introduzem os capítulos. Antes de cada conto há uma ilustração e, em alguns dos contos, há o desenho de mapas para a localização do leitor no espaço geográfico da narrativa. A ilustração de capa do volume único difere da edição original, já que apresenta um formato distinto das configurações gráficas. Enquanto a ilustração atual mostra um *design* mais moderno e atrativo aos leitores, a original vem com cores e desenhos mais suaves e coloridos, parecendo voltar-se ao público infantil. Sobre isso, Aguiar discorre:

Até o aspecto físico dos livros atualiza-se e editores investem em propaganda, vendendo também em bancas de revistas, farmácias e supermercados. O novo espaço que o livro conquista está de acordo com os caminhos da cultura [...], toda ela apoiada pela comunicação e a globalização crescentes (2012, p. 8).

O conjunto de obras segue uma ordem cronológica de fatos que não coincidem com a ordem de publicação. O volume é organizado com a seguinte sequência de contos (que não são publicados separadamente nessa ordem): “O sobrinho do mago”; “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”; “O cavalo e seu menino”; “Príncipe Caspian”; “A viagem do Peregrino da Alvorada”; “A cadeira de prata”; “A última batalha”.

A atual editora da obra, a WMF Martins Fontes<sup>27</sup>, publica a obra pela primeira vez no ano de 2002, em livros encadernados e separados. Em 2005, é publicada a

---

<sup>27</sup> Fonte: MARTINS Fontes. As Crônicas de Nárnia. Disponível em: <[http://www.martinsfontespaulista.com.br/ch/bav/0/Ano\\_de\\_Publicacao/Decrescente/20/1/0/0/-/TUFSVEIOUy1GT05URVM=-/](http://www.martinsfontespaulista.com.br/ch/bav/0/Ano_de_Publicacao/Decrescente/20/1/0/0/-/TUFSVEIOUy1GT05URVM=-/)>

primeira edição em brochura. Estima-se que, enquanto propriedade da editora ABU, a obra tenha sido pouco demandada, por isso passa à propriedade da Martins Fontes. A adaptação fílmica, em 2005, contribui, então, para que o livro – principalmente o volume único – se torne carro-chefe da empresa.

A obra se encontra entre as páginas principais da própria editora e entre os livros mais vendidos da livraria Cultura<sup>28</sup>, por exemplo, e do site de compras Submarino<sup>29</sup>. O aumento da demanda do produto, pelo público juvenil, também desperta interesse nas escolas, que equipam suas bibliotecas com seus exemplares. A grande circulação da obra a eleva ao *status* de *best-seller*, o qual Bourdieu distingue da seguinte maneira:

Assim, é total a oposição entre os best-sellers sem futuro e os clássicos, best-sellers na longa duração que devem ao sistema de ensino sua consagração, portanto, seu mercado externo é duradouro. Inscrita nos espíritos enquanto princípio de divisão fundamental, ela funda duas representações opostas da atividade do escritor e mesmo do editor, simples comerciante ou descobridor audacioso, que só pode ser bem-sucedido se reconhece plenamente as leis e as apostas específicas da produção “pura” (1996, p. 169).

O reconhecimento do produto é tamanho, que a Harper Collins – Reino Unido, editora original da obra (1950 – 1956), celebra, no ano de 2010, os sessenta anos de sucesso de *As crônicas de Nárnia*, lançando uma nova edição do livro. Em seu site, a empresa emite a nota com a novidade ao leitor:

In celebration of the 60th anniversary of *The Lion, the Witch and the Wardrobe*—the book that first introduced readers to the land of Narnia—this deluxe edition is a beautifully bound hardcover with elegant gilded edges and a ribbon bookmark, housed in a matching slipcase. It features a full-color timeline of Narnian history and excerpts from *Beyond the Wardrobe*,

---

0/QVMtQ1JPTkIDQVMtREUtTkFSTkIB.aspx?PBP=QVMtQ1JPTkIDQVMtREUtTkFSTkIB>. Acesso em: 08 dez. 2013.

<sup>28</sup> Fonte: LIVRARIA Cultura. Disponível em: <<http://www.livrariacultura.com.br/p/cronicas-de-narnia-volume-unico-2694793>>. Acesso em: 08 dez. 2013.

<sup>29</sup> Fonte: SUBMARINO. Disponível em: <<http://busca.submarino.com.br/busca.php?q=cr%C3%B4nicas+de+narnia&p=as%20cronicas%20de%20na&ac=3>>. Acesso em: 08 dez. 2013.

which offers more insight into the characters, places, battles, and magic of Narnia. This edition also comes with a full-color map ideal for framing.<sup>30</sup>

Observando a trajetória de sucesso da série de contos em questão, se pode entender que a obra chega ao reconhecimento, não somente graças ao autor, mas também aos processos editoriais que colocam em circulação a obra no Mercado. Bourdieu explica:

O produtor do *valor da obra de arte* não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetich*e ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra (BOURDIEU, 1996, p. 259, grifo do autor).

As três histórias em questão, neste trabalho, terão seu enredo exposto a seguir. Os demais contos da série se incluem aqui, os quais são desenvolvidos da seguinte maneira, conforme a cronologia das narrativas:

A história “O cavalo e seu menino” (“The horse and his boy”) ocupa-se das aventuras de Shasta, um menino pobre cativo, e Bri, um cavalo falante. Habitantes da Calormânia, onde estão detidos, têm o desejo de alcançar Nárnia. No caminho de fuga, encontram a menina Aravis e a égua Huin, que também fogem de casa. Ao alcançar Arquelândia tomam conhecimento de possíveis ataques ao país e a Nárnia pelos calormanos. Finalmente os jovens conseguem alertar os dois países. Shasta (Cor) e Aravis se casam e se tornam rei e rainha de Arquelândia, pois Shasta tem sangue nobre. Era, na verdade, Cor, filho do rei e herdeiro do trono.

O conto “Príncipe Caspian” (“Prince Caspian”) narra a volta dos irmãos Pevensie a Nárnia. O retorno se dá porque Caspian X toca a trompa mágica, que evoca auxílios. O jovem, herdeiro do trono de Nárnia por direito, é ameaçado por

---

<sup>30</sup>Em celebração ao 60º aniversário de “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa” – o livro que primeiro introduziu leitores à terra de Nárnia – esta edição de luxo é lindamente encadernada em capa dura com elegantes bordas douradas e fita marcadora, embrulhada em uma caixa. Possui uma linha do tempo colorida da história *Narniana* e excertos de *Beyond the Wardrobe*, que oferece mais detalhes sobre personagens, lugares, batalhas, e magia de Nárnia. Esta edição também vem com um mapa colorido ideal para emolduramento. Fonte: HARPER Collins. Disponível em: <<http://www.harpercollins.com/book/index.aspx?isbn=9780061721083>>. Acesso em: 08 dez. 2013.



seu tio Miraz. Diante da ameaça, o príncipe resolve fugir. Durante sua jornada, encontra antigos narnianos que, mais tarde, juntamente com os irmãos Pevensie, o ajudam na batalha para recuperar o trono.

A narrativa “A viagem do peregrino da Alvorada” (“The voyage of the Dawn Treader”) mostra a volta de Lúcia e Edmundo ao território narniano. Isso acontece durante o período de férias na casa de seu primo Eustáquio. Os três jovens embarcam em um navio, o Peregrino da Alvorada, por meio de um quadro da casa de Eustáquio. O navio é de Caspian X, que juntamente com os tripulantes da navegação, procuram os sete lordes desaparecidos durante o reinado de Miraz. Além disso, buscam o País de Aslam, situado no Fim do Mundo. Lucia, Edmundo e Eustáquio fazem, então, parte dessa jornada entre Nárnia e as Ilhas Solitárias.

A história “A cadeira de Prata” (“The silver chair”) narra a volta de Eustáquio a Nárnia, dessa vez, na companhia de Jill, sua colega de escola. Lá chegando, os dois amigos partem, segundo orientações de Aslam, em busca de Rillian, filho desaparecido de Caspian X, que está idoso e à beira da morte. Passando por muitas aventuras, descobrem que ele se encontra em Submundo, lugar onde habitavam os terrícolas e a Feiticeira Verde, de quem Rillian é cativo. Por fim, os amigos conseguem destruir a feiticeira e libertar o príncipe. Essa é a segunda narrativa da série em que os irmãos Pevensie não atuam.

Todos esses contos se caracterizam como mito, pois se estruturam de forma a transmitir um sentido ao leitor. Essas narrativas são catalogadas como literatura juvenil, porém podem ser lidas por todas as faixas de idade. É, também, o caso da narrativa sagrada, a seguir, que não possui, em sua ficha catalográfica, especificações de público, mas possui versões para todos os leitores, incluindo os jovens.

## **2. 6 A história e circulação da Bíblia**

Segundo a Sociedade Bíblica do Brasil, os escritos originais da narrativa sagrada, os manuscritos, estão extintos. As traduções que circulam atualmente são

reproduções de outras cópias. Como os originais se perderam, as melhores traduções são, portanto, aquelas alicerçadas nas cópias mais antigas, encontradas por meio da arqueologia. John Miller complementa:

No princípio do **século III d. C.**, começaram a ser usados livros em vez de rolos, e os cristãos começaram gradualmente a publicar seus escritos sagrados em grandes códices. Isso os forçou a decidir que livros incluir e em que ordem. Na época em que esses volumes estavam sendo publicados, as Igrejas do Ocidente tinham perdido contato com a primeira Bíblia cristã, que por sua vez respeitava a ordem das Escrituras hebraicas. Como consequência, outros escritos judaicos que elas valorizavam também foram incluídos. Da mesma maneira, a ordem original foi esquecida, [...] Quando foram criadas traduções latinas, teve início a prática de intitular as duas partes como “Antigo Testamento” e “Novo Testamento”. (MILLER, 2004, p. 184, grifo do autor).

São dois os idiomas originais da Bíblia Sagrada, incluindo um dialeto. Enquanto o Antigo Testamento comporta textos em hebraico – escritos da direita para a esquerda –, e alguns capítulos em dialeto aramaico, o Novo Testamento é escrito na língua grega, a mais utilizada da época. O primeiro é registrado em pergaminhos feitos de peles de cabra, e, para que outras pessoas tivessem acesso a eles, havia escribas que os copiavam cuidadosamente. A Sociedade adiciona:

Hoje se tem conhecimento de que o pergaminho de Isaías é o mais remoto trecho do Antigo Testamento em hebraico. Estima-se que foi escrito durante o século II a.C. e se assemelha muito ao pergaminho utilizado por Jesus na Sinagoga, em Nazaré. Foi descoberto em 1947, juntamente com outros documentos em uma caverna próxima ao Mar Morto.<sup>31</sup>

Já o Novo Testamento chega à atualidade por meio da preservação das cartas que o Apóstolo Paulo destina a pequenos grupos de fiéis ao Evangelho (Coríntios, Efésios e Filipenses, por exemplo), o que marca a fundação da igreja cristã. Logo após, se observa o processo de circulação da obra, com a solicitação de pessoas interessadas nos escritos. As cartas de Paulo, a partir daí, começam a ser copiadas em grande escala. Para a Sociedade,

---

<sup>31</sup> Fonte: SOCIEDADE Bíblica do Brasil. Disponível em: <http://www.sbb.org.br/interna.asp?areaID=42>. Acesso em 14 nov. 2014.

O mais antigo fragmento do Novo Testamento hoje conhecido é um pequeno pedaço de papiro escrito no início do século II d.C. Nele estão contidas algumas palavras de João 18.31-33, além de outras referentes aos versículos 37 e 38. Nos últimos 100 anos descobriu-se uma quantidade considerável de papiros contendo o Novo Testamento e o texto em grego do Antigo Testamento.<sup>32</sup>

O Novo Testamento é, então, configurado por livros que reúnem relatos com grande fidelidade sobre a vida e o legado de Jesus Cristo na terra. Essa compilação se dá a partir de julgamentos das igrejas, sob orientação do Espírito de Deus. No século IV d. C., o concílio das igrejas acorda que o Novo Testamento seja constituído. Assim, uma nova procura por boas cópias de escritos do Novo Testamento surge, ao final do Século IV, quando o Imperador Constantino declara que o cristianismo passa a ser a religião oficial do Império Romano. Como afirma a Sociedade, “Provavelmente, esta tenha sido a primeira vez que o Antigo e o Novo Testamentos foram apresentados em um único volume, agora denominado Bíblia.”<sup>33</sup>

Supõe-se que a primeira tradução das escrituras sagradas tenha sido feita entre 200 e 300 a. C., por alguns judeus, no Egito, que não conseguiam compreender o hebraico. Assim, o Antigo Testamento é traduzido para a língua grega. Novas traduções começam a ser feitas por novos convertidos, incluindo o idioma etíope e o latim, este o mais importante de todos, devido ao seu grande uso no mundo ocidental. No ano de 382 d. C, o estudioso Jerônimo é nomeado tradutor oficial dos textos bíblicos, pelo bispo Romano. Conforme a Sociedade,

Com o objetivo de realizar uma tradução de qualidade e fiel aos originais, Jerônimo foi à Palestina, onde viveu durante 20 anos. Estudou hebraico com rabinos famosos, e examinou todos os manuscritos que conseguiu localizar. Sua tradução tornou-se conhecida como "Vulgata", ou seja, escrita na língua de pessoas comuns ("vulgus"). Embora não tenha sido imediatamente aceita, tornou-se o texto oficial do cristianismo ocidental. Neste formato, a Bíblia difundiu-se por todas as regiões do Mediterrâneo, alcançando até o Norte da Europa.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Fonte: SOCIEDADE Bíblica do Brasil. Disponível em: <http://www.sbb.org.br/interna.asp?areaid=43>. Acesso em 14 nov. 2014.

<sup>33</sup> Fonte: SOCIEDADE Bíblica do Brasil. Disponível em: <http://www.sbb.org.br/interna.asp?areaid=44>. Acesso em 19 nov. 2014.

<sup>34</sup> Fonte: SOCIEDADE Bíblica do Brasil. Disponível em: <http://www.sbb.org.br/interna.asp?areaid=46>. Acesso em 19 nov. 2014,

Essa difusão alcança, entre outros países, a Alemanha. Lá, por volta do século XV, Johannes Gutenberg desenvolve um móvel mecânico para impressões. Da prensa, sai seu primeiro livro completo: a Bíblia Sagrada. Por ser um meio mais rápido de reprodução, essa máquina é utilizada para a impressão de escritos em seis línguas, antes do fim do século – alemão, catalão, francês, holandês, italiano e tcheco –, e mais línguas no século XVI.

Destaca-se, nessa época, o alemão Martinho Lutero, que não é o primeiro tradutor da Bíblia para a língua alemã, mas é o primeiro a viabilizar a narrativa sagrada para as camadas menos cultas da sociedade. Ele traduz, então, para o *Hochdeutsch* (dialetos do centro e do sul da Alemanha), cujas cópias são difundidas em virtude do surgimento da imprensa, em 1453.

Já as traduções para a língua portuguesa surgem no final do século XV, sendo completada a primeira versão integral (em três volumes), no ano de 1753, por João Ferreira de Almeida. Segundo a Sociedade, a versão brasileira da Bíblia é lançada em 1917, depois de quinze anos de produção por especialistas e consultores, como Rui Barbosa, José Veríssimo e Heráclito Graça.<sup>35</sup> Essa versão é utilizada até os dias de hoje, derivando dela edições comentadas e versões direcionadas a públicos específicos, incluindo o público jovem, que participa da grande demanda pelo produto.

Todas essas informações e conceitos levam à conclusão de que a juventude é um fenômeno recente e suas transformações ao longo da história são evidentes. Enquanto os livros juvenis da década de 70 e 80 se voltam para a crítica ao sistema social e econômico da sociedade, os de hoje se direcionam a questões intimistas. Pois, como afirma Aguiar,

O texto ficcional vale-se das referências da realidade histórica, em termos de tempos, ambientes, costumes, personagens, conflitos, sentimentos, para abstrair dos fatos as motivações humanas que os geraram e que são comuns a todos os homens. Ler ficção, por conseguinte, não é entrar num mundo mágico, irreal e alienado, mas captar a realidade mais intangível, aquela sedimentada no imaginário a partir das ingerências do cotidiano da história individual e social. E isso é tanto mais possível quanto maior for a exposição do sujeito aos estímulos das diversas

---

<sup>35</sup> Fonte: SOCIEDADE Bíblica do Brasil. Disponível em: <<http://www.sbb.org.br/interna.asp?areaid=50>>. Acesso em 19 nov. 2014.

instâncias sociais responsáveis pelo trânsito da literatura (AGUIAR, 2012, p. 148).

O crescimento da leitura entre os jovens provoca uma grande demanda de textos juvenis, o que estimula a economia. O processo de globalização, por sua vez, contribui com a modificação do ritmo de leitura desse público. Nota-se também o aumento das adaptações cinematográficas de livros, o que acaba motivando a procura pelas obras originais.

O jovem de hoje se configura como leitor curioso, que tem nos filmes e nas mídias o desafio de procurar as histórias das quais se fala. A série *As crônicas de Nárnia* é exemplo dessa busca. Porém, apesar da atual promoção da obra pela adaptação cinematográfica de três dos sete contos da obra, não se pode anular seu histórico de grande sucesso de vendas em todo o mundo, o que a faz ser reconhecida como uma das obras mais lidas e demandadas pelos leitores de hoje.

Todo esse movimento da obra em questão no mercado editorial revela as regras que regem a produção literária e destacam a posição e tomadas de posição do autor, levando em conta as instituições e o campo de poder. Confirma-se, aqui, a máxima de Bourdieu, de que a análise de cunho científico do contexto social de produção e de recepção de um produto intensifica a experiência literária.

Assim, não excluindo a qualidade de ambos os livros, se observa que os processos que giram em torno do extratexto são de suma importância para a circulação das obras no mercado. Não fossem, por exemplo, os editores, tradutores, mediadores de leitura, dentre outros, os livros, enquanto produtos, nem mesmo grandes obras da literatura estariam acessíveis a grande parte dos leitores. Aqui se encontram dois exemplos bem sucedidos: a Bíblia e *As crônicas de Nárnia*, obras que além desse êxito em comum, possuem algumas semelhanças entre si. Veja-se, a seguir, como se dá esse diálogo entre textos.

### 3 A INTERTEXTUALIDADE NA LITERATURA

O texto, como dito anteriormente, se configura como uma trama de outros textos, ou como um mosaico de citações, levando em conta o postulado de Julia Kristeva (1974, p. 64) sobre o intertexto. O escrito, ainda, se construído em palavras sequenciais, de modo a produzir um sentido, toma a forma de mito. É com base nessas duas afirmações que se verifica, neste capítulo, como dialogam os fragmentos dos livros Gênesis, Mateus e Apocalipse, da narrativa bíblica, com os contos “O sobrinho do mago”, “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”, e “A última batalha”, que fazem parte de *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, e como se dão os mitos das histórias em questão. Veja-se, abaixo, a análise dos pontos em comum das obras.

#### 3. 1 O início de tudo: “O sobrinho do mago” e Gênesis

“O sobrinho do mago”, que, inicialmente, é lançado no Brasil sob o nome de “Os anéis mágicos”, é publicado no ano de 1955, e adicionado aos demais livros da série. A narrativa (do original, “The magician’s nephew”) conta a história de dois jovens, Digory e Polly, os quais encontram os anéis mágicos de Tio André. Os objetos têm o poder de transportar para outro mundo quaisquer pessoas que os toquem. Em uma de suas viagens chegam a Charn, onde, por acidente, libertam Jadis, a Feiticeira Branca. O conto também retrata a criação de Nárnia por Aslam. Além disso, a origem do guarda-roupa de “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa” é mostrada na história. O narrador é onisciente, sendo o texto narrado na terceira pessoa do singular.

Suas personagens principais são Digory Kirke – menino de doze anos, sobrinho de André Ketterley, o mago; Polly Plummer – menina de onze anos, amiga de Digory, que vira, juntamente com o garoto, cobaia do mágico; Jadis – mais conhecida nos demais contos como a Feiticeira Branca, liberta, acidentalmente, por

Digory; André – “Tio André” – responsável pela experiência dos anéis mágicos; Aslam – leão que tem a habilidade de falar, criador de Nárnia.

A história se passa em Londres (era vitoriana); no Bosque Entre os Mundos – floresta calma e arborizada, que possui lagos, os quais levam a outros mundos, dentre eles, Charn e o mundo do Nada; Charn – um país em ruínas, governado por Jadis, a feiticeira; e Mundo do Nada – lugar vazio que dá lugar a Nárnia, quando Aslam canta a canção da criação.

Quanto ao tratamento do tempo, o estudioso Colin Duriez afirma que,

Nárnia, por ser um outro mundo, tem um tempo que só ocasionalmente sincroniza com o tempo de nosso mundo. Isso acontece quando as pessoas entram em Nárnia através de portais (tais como o guarda-roupa) ou são convocados para entrarem nela. Não importa quanto tempo alguém passou em Nárnia, pois não há passagem de tempo quando eles retornam. Portanto, os eventos descritos nas *Crônicas* abrangem apenas cerca de cinquenta anos do nosso tempo (1900 – 1949 d.C), mas na verdade se passaram 2.555 anos no tempo de Nárnia (DURIEZ, 2005, p. 235).

Embora esse seja o primeiro livro na ordem de leitura, é o sexto conto da série a ser publicado. A narrativa resgata a criação de Nárnia, bem como a infância do professor Kirke e a origem do guarda-roupa mágico. Alguns trechos da narrativa evidenciam semelhança com passagens bíblicas, especialmente com o livro do Gênesis, como, por exemplo, a criação do mundo por Deus (Bíblia Sagrada) e a criação de Nárnia por Aslam.

Gênesis é o livro que dá início a uma sequência de trinta e seis livros que compõem o Antigo Testamento. O estudioso J. P. Fokkelmann afirma que muitas de suas passagens são citadas ao longo da Bíblia, como, por exemplo, nos livros de Salmos, Cântico dos Cânticos, Jeremias e Oséias<sup>36</sup> (cf. Fokkelmann, 1997, p. 49). Assim, se nota que a intertextualidade está presente até mesmo dentro da própria narrativa sagrada.

---

<sup>36</sup> Salmo 8, 104 e 148, que citam Gênesis 1. Jeremias 9:1-8 e Oséias 12, que citam Gênesis 32.

O primeiro capítulo do Gênesis, narrado na terceira pessoa, por um narrador onisciente<sup>37</sup>, retrata a criação do mundo por Deus. Ao primeiro dia, Ele cria céu e terra, do vazio ordena a luz, e separa luz (dia) e trevas (noite). No segundo dia, são separadas as águas (acima e sob a expansão, nomeada Céu). Ao terceiro, são separadas as águas debaixo do céu, para que apareça a porção seca. Às águas chama Mares, à porção, Terra. Ele ainda ordena que a terra produza erva verde que dê semente e árvore frutífera. No dia quarto, Deus cria os luminares – sol, lua e estrelas –, para que governem dia e noite e tempos determinados. Ao quinto dia, Ele ordena que surjam e se multipliquem répteis, outros animais marítimos, e aves. Para Alter, na Bíblia, “O homem é superior às demais criaturas vivas porque somente ele pode inventar a linguagem, somente ele é possuidor do nível de consciência que o capacita à ordenação linguística.” (ALTER, 2007, p. 55). Portanto, se dá atenção ao trecho do dia sexto, no qual Ele cria os animais terrestres, e, também, o homem. Deus diz:

Também disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todos os répteis que rastejam pela terra.

Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou.

E Deus os abençoou e lhes disse: Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e sujeitai-a; dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus e sobre todo animal que rasteja pela terra (Gênesis 1:26-28).

As personagens principais são Deus – o criador do mundo; Adão – criado por Deus ao sexto dia, a partir do pó da terra; Eva – ajudadora do homem, criada a partir de sua costela; a serpente – animal que possui linguagem e tenta Eva a comer do fruto da Árvore da Vida.

A narrativa se passa no Jardim do Éden, cenário paradisíaco, como afirma Frye (2004, p. 178). O local é ladeado de quatro rios, nas quatro direções, e repleto de árvores frutíferas. Ao centro, se encontra a árvore do bem e do mal, cujo fruto, por Deus, não é recomendado consumir, sob pena de morte. A criação se dá em seis dias, como consta na própria história, e, ao sétimo, Deus descansa. Porém, o

---

<sup>37</sup> Ao falar da multiformidade do Gênesis, Fokkelmann afirma que “O narrador (ou o escritor criativo responsável pela versão final do texto) pode, a qualquer momento, desviar-se do fluxo narrativo para um nível mais elevado.” (FOKKELMANN, 1997, p. 50).



tempo dos demais acontecimentos (tentação e expulsão do jardim) não é evidenciado no texto.

É importante ressaltar que nem todos os aspectos estruturais das duas histórias se assemelham, assim como a totalidade das ações narrativas. A principal diferença estrutural entre os três contos aqui exemplificados de *As crônicas de Nárnia* e os três livros da Bíblia é a posição dos narradores heterodiegéticos. Enquanto no primeiro conjunto de obras o narrador e personagens parecem estar em um mesmo plano narrativo, em sintonia, como diz Kristeva, ao citar Bakhtin (1974, p. 65), no segundo, o narrador tem a onisciência mais evidente do que no texto de Lewis, por narrar os acontecimentos com certa distância das personagens. Mesmo assim, ambas são consideradas dialógicas, pois como afirma Bakhtin:

Os principais gêneros narrativos da literatura cristã antiga – o evangelho, os “feitos dos apóstolos”, o “apocalipse” e a “hagiografia dos santos e mártires” – estão relacionados à aretologia antiga, que, nos primeiros séculos da nossa era, desenvolveu-se na órbita da menipeia. Nos gêneros cristãos, essa influência aumenta consideravelmente, sobretudo à custa do *elemento dialógico* da menipeia. Nesses gêneros, especialmente nos inúmeros “evangelhos” e “feitos”, elaboram-se as clássicas síncries dialógicas cristãs: do tentado (Cristo, o Justo) com o tentador, do crente com o ateu, do justo com o pecador, do mendigo com o rico, do seguidor de Cristo com o fariseu, do apóstolo (cristão) com o pagão, etc. (BAKHTIN, 1981, p. 116).

Ao considerar o diálogo entre os textos, se percebe, no enredo, uma das peças do mosaico de citações que se forma na narrativa de Lewis. O trecho que dá início à narrativa bíblica, e, pode-se dizer, aos mitos encontrados nas escrituras sagradas, é percebido em um dos últimos capítulos de “O sobrinho do mago”, que é quando Aslam cria Nárnia, a partir do vazio, do Mundo do Nada.

Observa-se, a seguir, um trecho que se assemelha à criação do mundo, sob a ótica criacionista. Aslam, que representaria o Deus da Bíblia, dá ordem aos elementos naturais para que cresçam. Nota-se o intertexto do conto com o fragmento bíblico específico logo em seguida:

O Leão andava de um lado para o outro na terra nua, cantando a nova canção. [...]

E surgiam outras coisas além da relva. As mais altas encostas iam ficando escuras de urzes. Manchas de um verde mais intenso apareciam no

vale. Digory não sabia ainda o que eram, até que surgiu uma pertinho dele: uma coisinha espigada que ia lançando braços para os lados, e os braços se cobriam de verde e iam ficando maiores a uma grande velocidade. Havia muitas dessas coisas à sua volta agora. Quando ficaram quase do seu tamanho, viu o que era:

- São árvores! – exclamou (LEWIS, 1955, p. 59).

A personagem do conto, com uma nova canção, ordena que nasça vegetação no lugar em que, agora, vem a ser Nárnia. A citação alude ao texto bíblico no qual Deus ordena o que deve surgir no dia terceiro. Vê-se que, diferentemente da canção, Deus utiliza a fala, para que da terra, também por ele criada, haja a produção desses elementos naturais:

E disse: Produza a terra relva, ervas que deem semente e árvores frutíferas que deem fruto segundo a sua espécie, cuja semente esteja nele, sobre a terra. E assim se fez.

A terra, pois, produziu relva, ervas que davam semente segundo a sua espécie e árvores que davam fruto, cuja semente estava nele, conforme a sua espécie. E viu Deus que isso era bom (Gênesis 1:11-12).

Ao dar continuidade, pela sequência da narrativa bíblica, veja-se outro tema em comum, encontrado no conto, o domínio do homem sobre os outros animais e criaturas. Na narrativa, após Aslam ter criado Nárnia, nomeia Franco e Helena (personagens secundários) reis de Nárnia, entregando-lhes o governo da terra e das criaturas que nela há. Observa-se, no livro do Gênesis, o trecho em que Deus autoriza Adão a nomear os animais e ter domínio sobre eles:

Havendo, pois, o SENHOR Deus formado da terra todos os animais do campo e todas as aves dos céus, trouxe-os ao homem, para ver como este lhes chamaria; e o nome que o homem desse a todos os seres viventes, esse seria o nome deles.

Deu nome o homem a todos os animais domésticos, às aves dos céus e a todos os animais selváticos; para o homem, todavia, não se achava uma auxiliadora que lhe fosse idônea (Gênesis 2:19-20).

A ajudadora é criada, a partir da costela de Adão, após esse cair em sono profundo. A mulher, Eva, se configura como a protagonista, na Bíblia, do próximo ponto em comum da narrativa de Lewis: a tentação. Assim sendo, o terceiro trecho que se destaca, aqui, é aquele em que Digory cede à tentação de bater o sino, mudando o destino da aventura. A passagem alude ao trecho em que Eva é tentada

pela serpente a comer do fruto da Árvore da Vida, no centro do Jardim do Éden. Ao desobedecer a ordem de não comê-lo, a mulher cai em tentação, come o que lhe é oferecido e o pecado chega ao mundo. Veja-se, em “O sobrinho do mago”:

A coisa não era propriamente uma mesa. Era uma coluna quadrada com um metro de altura; em cima ficava um pequeno arco dourado do qual pendia um pequeno sino de ouro; ao lado encontrava-se um martelinho de ouro.

- Estou pensando... estou pensando... – disse Digory.

- Acho que tem alguma coisa escrita aqui – interrompeu Polly, agachando-se e olhando para um canto da coluna.

- Puxa, é mesmo. Mas a gente não sabe ler a língua deles...

- Será que não? Tenho minhas dúvidas.

Ambos olharam com todos os olhos. Eram de fato estranhos caracteres sulcados na pedra, mas então o inesperado aconteceu: embora o talhe dos caracteres não se alterasse, os dois perceberam que aos poucos, à medida que olhavam, iam tornando-se capazes de entendê-los. O encantamento começava a agir. Logo já sabiam o que estava escrito na coluna.

O estilo devia ser melhor, mas o sentido dos dizeres era o seguinte:

*Ousado aventureiro, decida de uma vez:*

*Faça o sino vibrar e aguarde o perigo*

*Ou acabe louco de tanto pensar:*

*“Se eu tivesse tocado, o que teria acontecido?”* (LEWIS, 1955, p. 32-33).

Deus avisa Adão para que não coma do fruto da árvore da vida, mas lhe dá o livre arbítrio. Ele acautela o homem sobre a provável consequência do ato, mas a mulher cede à tentação e oferece o fruto ao homem, que também experimenta:

E o SENHOR Deus lhe deu esta ordem: De toda árvore do jardim comerás livremente,

mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás; porque, no dia em que dela comeres, certamente morrerás (Gênesis 2:16-17).

Ao comparar as duas narrativas que se assemelham, tem-se, à frente, o desafio de identificar e mapear os pontos em comum de ambas. Genette (2006, p. 8) afirma que a citação de outra obra, quando não declarada, forma o plágio. Por isso a impossibilidade de encontrar trechos intimamente parecidos nas histórias. Ele ainda afirma que uma das formas mais comuns de intertexto é a alusão, e é dessa que se trata aqui. Começa-se esta análise, então, partindo da estrutura dos dois textos. Não

há como negar que as duas se configuram como mitos, segundo a concepção de Frye (cf. 2004, p. 57), que será vista nos parágrafos a seguir.

Levando em consideração o que postula Bakhtin, sobre o dialogismo (narrador e personagem em um mesmo plano no texto), se observa que o conto “O sobrinho do mago” possui essa característica, pois o narrador heterodiegético cede espaço para que haja participação daqueles que fazem parte da história por meio de diálogo. Também no trecho bíblico em análise predomina o discurso dialógico, embora em algumas partes da Bíblia o narrador não pareça se configurar da mesma forma que o narrador do conto, pois, pelo seu estilo de narração, suscita uma impressão de estar afastado, de não estar no mesmo plano narrativo.

Robert Alter (2007, p. 6), ao falar sobre o caráter literário da Bíblia, opina que se deve considerar a narrativa sagrada como prosa de ficção, sem retirar sua relevância histórica para a cultura hebraica. Essa informação dialoga com o que postula Kristeva (1974, p. 67), sobre a ambivalência do texto, que trata da inserção da história da sociedade no texto, e do texto na história. Ao escrever o conto em questão, Lewis se encaixa no que afirma a teórica, pois seu texto faz alusão a uma narrativa que tem caráter ficcional, mas, ao mesmo tempo, retrata história e cultura. Desse modo, o autor deixa, como legado, seu escrito na história.

Kristeva ainda diz que a palavra literária “não é um ponto fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas estruturas: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural ou anterior (1974, p. 62). Assim, complementando o que diz Barthes (1988, p. 69), o texto é composto de múltiplas escrituras, isso se observa pelos temas e imagens em comum, mapeadas anteriormente. Daí, surge o conceito de que o texto é um mosaico de citações, montado de pedaços de leituras prévias.

Já Genette (2006), que reconhece o termo *intertexto* como criação de Kristeva, diz que, para ele, se trata da relação de dois ou mais textos, ou, como o mais frequente, a “presença efetiva de um texto em outro.” (2006, p. 8). Contudo, o estudioso traz um outro ponto de vista dessa relação entre textos, o do leitor, ao citar Michel Riffaterre: “O intertexto’ escreve ele, por exemplo, ‘é a percepção pelo leitor da relação entre uma obra e outras’.” (2006, p. 8/9), sejam elas anteriores ou posteriores. Assim, o leitor que tiver entrado em contato com a narrativa sagrada em

dado momento, terá a possibilidade de identificar temas em comum ao ler o texto de Lewis, ou vice-versa.

O intertexto, para Genette, compõe uma das cinco categorias da *transtextualidade*. O paratexto é a segunda delas, dando conta das características externas do livro. Pode-se considerar que o ponto em comum das duas narrativas é a ilustração. Embora não pareça que a Bíblia seja ilustrada, em alguns exemplares se pode encontrar um mapa dos lugares onde se dão as histórias. De mesmo modo, na coletânea de contos *As crônicas de Nárnia*, se encontra um mapa, para que o leitor se situe ao ler.

O metatexto, que seria o comentário sobre o próprio escrito, por vezes aparece por meio de nota de rodapé nos livros componentes da Bíblia. Algumas edições do texto sagrado são compostas por comentários de teólogos ou estudiosos dos escritos, ao longo das páginas, são as chamadas Bíblias de estudo. Em *As crônicas de Nárnia*, se pode considerar metatexto o artigo *Três maneiras de escrever para crianças*, que se encontra ao final da edição em volume único da obra. Consideram-se, também, metatexto os materiais críticos, lançados após os escritos originais. Dentre eles, podem-se citar aqueles aqui utilizados, *Guia literário da Bíblia* e *Manual prático de Nárnia*.

Quanto ao arquitexto, que se configura como uma espécie de depósito de outros textos<sup>38</sup> na memória do escritor/leitor, e que entra em ação a partir de sua evocação, no ato da escrita/leitura, se podem levar em conta as influências de Lewis, os textos bíblicos. Já na Bíblia Sagrada, o apóstolo Paulo escreve em sua segunda carta a Timóteo, no capítulo três, que “Toda a Escritura é inspirada por Deus e útil para o ensino, para a repreensão, para a correção, para a educação na justiça, a fim de que o homem de Deus seja perfeito e perfeitamente habilitado para toda boa obra.” (2 Timóteo 3:16-17). Mostra-se assim que, de acordo com a convicção do apóstolo, a Bíblia não seria inspirada em textos prévios.

O último tipo de transtextualidade, a hipertextualidade, segundo o pesquisador, abrange qualquer escrito que tenha brotado de um texto prévio, isso por meio de transformação, seja simples ou direta (imitação) (cf. 2006, p. 18). Desse modo, o hipertexto é propriedade da bricolagem: a mistura do novo com o velho, o

---

<sup>38</sup> Por isso, a denominação anterior de intertexto.

texto novo surgido do antigo. O distanciamento de tempo entre as duas narrativas em questão, autoriza que se chegue à conclusão de que “O sobrinho do mago” se configura como uma bricolagem do livro de Gênesis. Esclarece-se que o autor não escreve a história inteira com base no texto, mas recorta as partes que lhe são úteis.

Dentre os teóricos que tratam da bricolagem, se destaca Antoine Compagnon, que, em *O trabalho da citação*, explica essa por meio da metáfora do recorta-e-cola das crianças. Ao escrever um texto, seja teórico ou ficcional, o autor é obrigado a escrever algo novo a partir de suas leituras prévias. A partir daí, o estudioso postula quatro figuras de leitura: a ablação, o grifo, a acomodação e a solicitação.

Assim, o estudioso discorre sobre a citação dentro dessas figuras. Durante a leitura, a ablação daria conta de extraí-la de onde se encontra, o grifo destacá-la-ia das demais, a acomodação daria conta do lugar onde o leitor se encontra confortável, e a solicitação atrai a atenção do mesmo. Com base nessas figuras, não há como não levar em conta a formação do escritor de *As crônicas de Nárnia*. C. S. Lewis se forma em teologia e literatura, além disso se interessa por mitologia (nórdica e grega) e línguas (latim e hebraico). Desse modo, se presume que muitos dos conteúdos de seus escritos, após o terem solicitado e acomodado, tenham sido grifados, extraídos e moldados para compor seu texto.

Ao falar sobre uma das operações da citação, o enxerto, Compagnon ressalta que, assim como um órgão pode não se adaptar ao ser transplantado para outro corpo, a citação pode não se adaptar ao escrito. Portanto, ele afirma que o trabalho da escrita é reescrever, é tornar “elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente.” (2007, p. 38/39) Veja-se o exemplo do trecho em que evidencia o domínio do homem sobre a criação. Nas duas narrativas, o homem é colocado como superior às demais criaturas. O trecho bíblico utilizado como base para a narrativa de Lewis certamente é moldado e reescrito conforme requer o texto de destino:

Havendo, pois, o SENHOR Deus formado da terra todos os animais do campo e todas as aves dos céus, trouxe-os ao homem, para ver como este lhes chamaria; e o nome que o homem desse a todos os seres viventes, esse seria o nome deles.

Deu nome o homem a todos os animais domésticos, às aves dos céus e a todos os animais selváticos; para o homem, todavia, não se achava uma auxiliadora que lhe fosse idônea (Gênesis 2:19-20).

Observa-se que as mesmas tarefas são delegadas por Deus e aos humanos: o domínio sobre os animais e a nomeação a cada espécie:

- Meus filhos – disse Aslam, fixando os olhos no casal -, vocês serão os primeiros rei e rainha de Nárnia.

[...] – Reinarão sobre estas criaturas e a elas darão nomes, e farão justiça, e as protegerão dos inimigos quando os inimigos vierem. E eles virão, pois há uma feiticeira do mal neste mundo (LEWIS, 1955, p. 75).

Compagnon ainda afirma que o trabalho da citação consiste em mão de obra, em carregar consigo o trabalho. O estudioso diz que “A citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação.” (2007, p. 46). Nos três contos de Lewis, não se encontra nenhum tipo de citação direta. A citação, trabalhada no texto, se encontra nas alusões que o autor faz às narrativas sagradas. Pode-se comprovar no trecho que remete à tentação de Eva, no jardim do Éden. A curiosidade da mulher pelo “conhecimento” que é prometido pela serpente, mas, frente à proibição, leva-a a ceder à tentação. No conto, Digory, curioso, após ler o verso que o desafia à aventura ou à curiosidade eterna, decide ceder à tentação, mesmo após ser aconselhado por Polly a não fazer isso.

Tanto os conceitos de Bakhtin, Barthes, Kristeva, Genette e Compagnon explicam a relação de um texto com outro. Com isso, é possível ver que o corpus de análise deste trabalho se relaciona, tanto em estrutura (linearidade da cronologia, organização interna, dentre outras similaridades) quanto em conteúdo. Portanto, vejam-se as histórias como mito, adiante.

Antes de analisar as narrativas em questão, deve-se ressaltar a importância de ambas e seu sucesso de consumo<sup>39</sup> e de leitura. Ao falar sobre os clássicos em sua obra *Por que ler os clássicos*, Italo Calvino cita algumas características que configuram uma obra clássica ou não. Dentre elas está a afirmação de que “Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual (CALVINO, 2007, p. 10). Assim,

<sup>39</sup> Conforme informação anterior, foram vendidas mais de 100 milhões de exemplares ao redor do mundo de *As crônicas de Nárnia*, já a Bíblia Sagrada ocupa o primeiro lugar, com seus mais de sete bilhões de cópias distribuídas.

considerando esse caráter presente na Bíblia, se conclui que ela é fonte de inspiração de diversos mitos, desde os tempos mais remotos até os dias atuais.

Então, levando em conta as considerações de Frye sobre o mito – “a ordenação de palavras em uma sequência.” (FRYE, 2004, p. 57) –, observa-se que aquele sentido, de não-verdade, que é geralmente atribuído à palavra, está descartado. Considerando, então, essa ordenação, e despindo-se do gênero de cada história, se pode concluir que as duas narrativas aqui em questão, a Bíblia e *As crônicas de Nárnia*, são estruturas organizadas, e, portanto, mitos.

Se história ou estória, Frye disserta que são mitos, igualmente. Ressalta-se, aqui, que isso é possível somente se ambas tiverem estrutura organizada. Já para Robert Alter, que tem um posicionamento diferente do estudioso,

É importante levar em conta a existência de uma base comum às duas modalidades de narrativa (a histórica e a ficcional), tanto do ponto de vista formal quanto do ontológico, mas me parece um erro insistir na tese de que escrever história é, ao fim e ao cabo, idêntico a escrever ficção (2007, p. 45).

Assim, o dilema “a Bíblia é história ou ficção”, se resolve, pois o mito pode ser tanto um quanto outro. Robert Alter diz, ainda, que ele considera a Bíblia portadora de uma prosa ficcional, mas não exclui seu caráter histórico. Portanto, levando em conta o caráter mítico das escritas históricas e ficcionais, se observa que tanto uma quanto outra pode exercer influência em um escritor que a tenha em mente.

Frye, entretanto, afirma que as narrativas sagradas diferem daquelas folclóricas, pois “fazem parte do que a tradição bíblica chama de revelação.” (2004, p. 59), adicionando que:

Neste sentido segundo, portanto, mítico significa o contrário de “não exatamente verdade”: significa levar consigo uma seriedade e uma importância especiais. As histórias sagradas ilustram uma preocupação social específica; as histórias profanas têm uma relação muito mais distante com essa preocupação; até em alguns casos não têm nenhuma, pelo menos em sua origem (FRYE, 2004, p. 59).



A Bíblia, por carregar diversos mitos, os quais versam sobre a cultura do homem, forma uma mitologia. Sendo assim, história e tradição se refletem na escrita. Daí o caráter literário do texto sagrado, pois, para o teórico “A literatura é descendente da mitologia.” (2004, p. 61). Não se pode considerar que Lewis leve essa preocupação social religiosa tão a sério, embora suas narrativas aludem a temas religiosos. Porém, mesmo com esse distanciamento, não há como negar a presença de temas constantes encontrados na Bíblia, dentro das narrativas do escritor. Elas tratam de queda, resiliência, perdão, entre outros.

Dentre as funções do mito, está a reiteração. O pesquisador afirma que essa se configura como qualidade essencial para o mito, e associa-a à ritualística, que, por sua vez, tem a incumbência de reascender os mitos e repassá-los para as gerações futuras (cf. 2004, p. 75). Conforme discutido anteriormente, a Bíblia trata essa função com mais seriedade, enquanto a literatura “profana”, como diz o próprio estudioso, não a leva tão a sério. Ao observar o que diz o mitólogo Joseph Campbell (1991), sobre o benefício de uma narrativa, de um mito, se conclui que ela organiza a vida de quem a lê, ensinando “que você pode se voltar para dentro, e você começa a captar a mensagem dos símbolos.” (CAMPBELL, 1991, p. 17). Não se pode afirmar que as duas narrativas, aqui analisadas, possuam fundo pedagógico, mas se conclui que ambas possuem uma organização interna e conteúdos que permitem a identificação do leitor e sugerem os caminhos a seguir, frente a determinadas situações.

Portanto, não se pode considerar essa questão social do mito, em um texto, sem levar em conta o modo como este é transmitido. Tanto a Bíblia Sagrada quanto *As crônicas de Nárnia* são narrativas repletas de figuras de linguagem, dentre elas, a metáfora, que aparece em ambas as histórias. Há aqueles que postulam que os dias da criação do mundo, em Gênesis, são metafóricos, é o caso dos comentaristas da Bíblia de Genebra, os quais afirmam que

Essa ‘hipótese estrutural’ considera os dias da criação como a acomodação graciosa de Deus às limitações do conhecimento humano — uma expressão do infinito trabalho do criador em termos compreensíveis aos frágeis e finitos seres humanos (Bíblia de Estudo de Genebra, 1999, p. 8).

Enquanto isso, críticos literários apontam as narrativas de Lewis como textos de tom pedagógico, para que crianças e jovens possam entender a moral dos escritos. Além disso, o próprio autor dos contos afirma, em seu artigo *Três maneiras de escrever para crianças*, ao final do volume de sete histórias:

A terceira maneira, a única que sou capaz de usar, consiste em escrever uma história para crianças porque é a melhor forma artística de expressar algo que você quer dizer. (...) Ouvei dizer que Arthur Mee nunca conversou nem quis conversar com uma criança. Na opinião dele, era pura sorte os meninos gostarem de ler o que ele gostava de escrever. Pode ser que essa historieta tenha sido inventada, mas ela ilustra o que quero dizer (LEWIS, 1982, p. 742).

A metáfora, entretanto, depende de quem a traduz, em determinada obra. Frye ressalta que há tradutores que aderem às metáforas psicológicas, outros às sociais. Obviamente, as psicológicas dão caráter mais profundo a elas (cf. 2004, p. 82). Sabe-se que a Bíblia possui grande número de traduções e versões, e que, devido a isso, muitas palavras acabam perdendo seu sentido original dentro de um contexto, dependendo da escolha do tradutor e da colocação da palavra na sentença. Como se pode ver no capítulo teórico, Frye exemplifica com os textos de duas versões de um mesmo texto sagrado.

Considerando-se a jornada do herói mítico, presente em ambas as narrativas, se tem a máxima de que o percurso heroico é inerente à espécie humana. O ciclo percorrido pelo herói faz como que ele tenha uma autodescoberta, podendo, a partir desse encontro consigo mesmo, entender e modificar o mundo ao seu redor. Como afirma Campbell, “a função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás.” (2004, p. 21). Daí a importância das narrativas míticas para o ser humano, que, por retratarem os estágios existenciais do homem e oferecerem ao leitor modelos exemplares, dão a ele a possibilidade de ter sua visão projetada para o futuro. Percebe-se, assim, que tanto *As crônicas de Nárnia* quanto a Bíblia Sagrada tocam nas questões psicológicas e sociais. O estudioso Alister McGrath disserta sobre a função dos escritos de Lewis:

Os livros de Nárnia trazem de volta o poder que as histórias bem contadas têm de cativar a imaginação e tocar algumas das maiores questões da existência humana, por exemplo, como nos tornamos boas pessoas e descobrir o sentido da vida.

Eles nos atraem a um mundo rico, imaginativo, que nos ajuda a pensar nas grandes questões acerca do significado e do valor de nós mesmos (MCGRATH, 2014, p. 7).

Já no texto sagrado, pode-se considerar o episódio da tentação - se considerado metáfora -, como exemplo de desobediência e falta de sabedoria dos tentados. No momento em que a serpente oferece o fruto da árvore do bem e do mal, vende a ideia a Eva e Adão de terem conhecimento. Desobedecendo as ordens de seu criador, esses pensam somente na recompensa momentânea, sem considerar as prováveis consequências. O exemplo evidencia o impulso natural humano de tomar determinada decisão sem planejar o resultado futuro de sua escolha, por vezes, recusando o conselho de (ou desobedecendo) quem é mais experiente e sábio. Peterson adiciona:

Existe, porém, outra razão para a conveniência de uma história como um meio de transmissão da Palavra de Deus. A história não nos conta apenas algo e deixa as coisas assim; ela nos convida a participar. Um bom contador de histórias nos faz entrar na narrativa. Sentimos as emoções, envolvemo-nos no drama, identificamo-nos com os personagens, percebemos recessos e brechas da vida que não havíamos notado antes, compreendemos que há mais neste negócio de sermos humanos do que havíamos pensado. Se o contador de histórias for bom, portas e janelas se abrem. Nossos contadores de histórias, tanto hebreus como gregos, eram bons no sentido moral e também estético da palavra (PETERSON, 2008, p. 56).

Considerando o que Italo Calvino afirma ser clássico, “um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.” (2007, p. 10/11), se pode observar que a Bíblia se encaixa nesse padrão. Ela é, portanto, principalmente no Gênesis, fenomenológica, pois retrata os fatos como são notados do ponto de vista humano em dado momento da história. Não haveria possibilidade de o homem entendê-los, se fossem explicados na linguagem divina. Daí a explicação de que o ser humano, desde os tempos mais remotos, se comunica, seja na oralidade, seja na escrita, por metáforas, pois elas são atemporais, podendo ser lidas e relidas em diferentes cenários.

Não é difícil identificar uma metáfora explícita, isto é, a oração estruturada, com sujeito, verbo (neste caso, o verbo “ser”) e predicado (onde geralmente se percebe a metáfora). Todavia, o estudioso explica que existem as implícitas, que se formam pela justaposição de imagens. Assim, o pesquisador fala que, na Bíblia, existem imagens apocalípticas (utópicas) e demoníacas, seu oposto. Considerando essas, Frye as exemplifica por meio de cinco conjuntos de imagens: o paradisíaco, o pastoral, o agrícola, o urbano e o da vida humana. O autor propõe essa análise dentro do texto bíblico, porém, como as escrituras bíblicas se relacionam com os contos de *As crônicas de Nárnia*, e seus cenários são similares, veja-se, aqui, os exemplos de ambas as narrativas.

Ao dar conta do primeiro conjunto, o paradisíaco, o teórico traz, como exemplo, o Jardim do Éden, cenário da criação do mundo, no livro do Gênesis. Dentre as imagens que ele destaca, estão a árvore e a água, que, no paraíso, são a “árvore da vida” e a “água da vida”. Na narrativa sagrada, ambos os elementos representam vida, como se vê nas próprias descrições. Em “O sobrinho do mago”, essas imagens também são recorrentes. Dentre as árvores, algumas falantes, há uma que produz o fruto que, se utilizado corretamente e com a autorização de Aslam, é capaz de curar doenças (a maçã cura a enfermidade da mãe de Digory). Conclui-se, aí, que a árvore do conto também representa a vida, ou a restauração dela. A Nárnia recém-criada também possui rios, um dos quais vem a aparecer no último conto do conjunto de narrativas, “A última batalha”. Em resumo, ambas as narrativas possuem, em seu bojo, as imagens paradisíacas que Frye postula.

Quanto aos conjuntos agrícolas e pastorais, o estudioso cita os exemplos das colheitas e dos animais, respectivamente. Ele cita o pão, originado do trigo, que simboliza o corpo de Cristo, no Novo Testamento, enquanto o vinho, fruto da uva, representa seu sangue. Essas imagens não são encontradas nas narrativas de Lewis, por outro lado, as figuras de animais aparecem em abundância, tanto na Bíblia quanto em *As crônicas de Nárnia*. O pesquisador exemplifica com uma imagem apocalíptica e uma demoníaca, no texto sagrado, trazendo o exemplo do cavalo, que representa uma aristocracia guerreira, enquanto o chacal se associa a reinos destruídos. Há também as referências ao “Leão de Judá” e ao “Cordeiro de Deus”, que são Jesus Cristo. Nos três contos analisados nesta dissertação, há a forte presença de animais. Dentre as várias espécies, destaca-se a personagem que

aparece em todas as histórias, o leão (Aslam), que aparece como representação da Trindade integral, enquanto nos demais contos ele aparece representando Jesus Cristo.

Para Frye, as imagens humanas dão conta do número dual, do gênero: homem-mulher/noivo-noiva. Na Bíblia, se pode transpor esses para Deus e a humanidade (a partir de Adão e Eva)/ Jesus e a igreja (no caso do Novo Testamento), respectivamente. Em “O sobrinho do mago”, não se tem essas imagens com clareza, mas se pode considerar a rainha Jadis como a representação de todos os seres malignos, enquanto Aslam (um animal macho) representaria a imagem divina. Humanos aparecem no conto em questão, porém, a verdadeira representação de humanidade se dá em “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”. Depois de muitos anos de humanos extintos, com exceção de Jadis (a Rainha Branca), quatro irmãos humanos adentram Nárnia, gerando surpresa entre os habitantes do local, os quais os chamam “filhos de Adão” e “filhas de Eva”, os primeiros humanos da criação:

[...] Era um fauno. Quando viu Lúcia, ficou tão espantado que deixou cair os embrulhos.

- Ora bolas! – Exclamou o fauno.

[...] – Boa noite – disse Lúcia. Mas o fauno estava tão ocupado em apanhar os embrulhos que nem respondeu. Quando terminou, fez-lhe uma ligeira reverência:

- Boa noite, boa noite. Desculpe, não quero bancar o intrometido, mas você é uma filha de Eva? Ou estou enganado?

- Meu nome é Lúcia – disse ela, sem entender direito.

- Mas você é, desculpe, o que chamam de menina?

- Claro que sou uma menina – respondeu Lúcia.

- Então é de fato humana?

- Evidente que sou humana! – disse Lúcia, bastante admirada.

- É claro, é claro – disse o fauno. – Que besteira a minha! Mas eu nunca tinha visto um Filho de Adão ou uma Filha de Eva. Estou encantado (LEWIS, 1950, p. 106/107).

Ao falar das imagens urbanas, Frye exemplifica com Jerusalém, que representa o cenário apocalíptico, pois seria “o ponto mais alto do mundo” (2004, p. 193), para onde irão todos os santos. Por sua vez, a Torre de Babel seria sua paródia demoníaca<sup>40</sup>. Frequentes são as inserções de cenários urbanos na narrativa bíblica. À medida que o texto sagrado avança, evoluem os cenários (conjuntos). Em

<sup>40</sup> Pois sendo Jerusalém o ponto mais alto, a Torre de Babel busca chegar o mais próximo possível do céu.

Gênesis, Caim é agricultor, Abel exercia funções pastorais. Após matar seu irmão e partir para outras terras, ele começa a construção de sua cidade. Ao longo do tempo, Impérios e Reinos são construídos. Em “O sobrinho do mago” se pode observar dois cenários urbanos: o primeiro é Londres, cidade estruturada, onde é ambientado o início da história; o segundo é Charn, um lugar em ruínas, governado por Jadis, que, sendo imagem demoníaca, representa o oposto da primeira.

Entretanto, não só cidades representam o conjunto urbano, pois também as estradas podem fazê-lo. As veredas têm, portanto, a função de ligar lugares. Na Bíblia, se tem o exemplo de Jesus, que anda por diversos caminhos, a fim de espalhar a palavra de Deus. Nas narrativas de Lewis, a troca de cenários é evidente, e, assim como no texto bíblico, a maior parte ou todos eles se conectam. A diferença está em esses caminhos, por vezes, não serem comuns, mas mágicos – o que leva Digory e Polly a outros lugares são os anéis mágicos, por sua vez, em “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”, a ligação entre Londres e Nárnia se dá pelo próprio móvel. Em “A última batalha” há um portal que leva os réus a Tash ou à Nova Nárnia. –. Além disso, os percursos podem fundir conjuntos ao longo dos escritos, ligando imagens urbanas a imagens agrícolas e pastorais.

Todos esses conjuntos podem ser encontrados no meio da trama de elementos, isto é, personagens, enredo, narrador, tempo e espaço, que Robert Alter chama cenas-padrão. Ele explica que, na narrativa bíblica, muitas cenas se assemelham, e adiciona que muitas delas se parecem com as epopeias de Homero (cf. ALTER, 2007, p. 85). Dando atenção, portanto, àquelas que retratam feitos mais heroicos do que os eventos cotidianos, esse tipo de cena-padrão abrangeria “da concepção ao nascimento, do compromisso de casamento à morte.” (Ibid.). Esse ciclo lembra a concepção de Joseph Campbell sobre a jornada do herói, que consiste em um percurso de aventuras, em que o herói é chamado, sai de onde se encontra, supera os percalços de seu caminho e completa sua missão com sucesso, tendo por recompensa o casamento ou o direito ao trono.

O começo da aventura se dá quando Digory e Polly descobrem uma sala, na casa de Tio André, onde ele estuda mágica. Ao notar a presença das crianças, o homem as faz de cobaias para testarem seus anéis mágicos, os quais as levam para outros lugares (mundos). Ao chegarem em Charn, libertam a feiticeira que governa o lugar, e, a partir daí, encontram e superam os percalços da aventura. Ao chegarem

no mundo vazio, encontram Aslam, que cria Nárnia e soluciona os problemas das crianças. Diferentemente da narrativa bíblica, ao final da história de “O sobrinho do mago”, Digory leva uma maçã de Nárnia a Londres, onde sua mãe se encontra enferma. A mulher é curada e as sementes da maçã são plantadas no pátio de sua casa. Lá cresce a macieira que fornece o material que dá origem ao guarda-roupa de “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”.

O mito bíblico, portanto, se assemelha com o conto, pelo fato da criação de elementos no vazio e pela generosidade de Deus para com o homem. Porém, a diferença básica entre os dois é o final. Na Bíblia, o texto é encerrado quando Eva e Adão, respectivamente, provam do fruto da Árvore do conhecimento. Os dois, então, têm seus olhos abertos, e, assim, tornam-se susceptíveis ao pecado. Ao cometer o ato, os dois são expulsos do Jardim do Éden: “O SENHOR Deus, por isso, o lançou fora do jardim do Éden, a fim de lavrar a terra de que fora tomado.” (Gênesis 3:23).

Portanto, pela ordem de leitura, o conto a seguir seria uma sequência da narrativa anterior, e, assim como a narrativa analisada anteriormente, o conto em questão apresenta trechos em comum com a Bíblia. O ponto principal, pois, é a ressurreição de Aslam na mesa de Pedra, que rememora o ato de Jesus Cristo, ao terceiro dia, após sua morte na cruz.

### **3. 2 “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa” e o início do Novo Testamento**

O texto, narrado em terceira pessoa do singular, conta a história de quatro crianças: Pedro, Susana, Edmundo e Lúcia Pevensie, que, através de um guarda-roupa, localizado na casa de campo em que se hospedam, chegam ao mundo de Nárnia, um país que enfrenta um rigoroso e longo inverno. Quem impõe a estação é a falsa rainha do lugar, a Feiticeira Branca, que já reina há cem anos. Em Nárnia, os quatro irmãos passam por diversas aventuras.

Por serem filhos de Adão, as crianças são perseguidas pela Feiticeira Branca, autoridade maior do local, isso porque os irmãos deveriam assumir o reinado do País. A suposta rainha atrai um dos irmãos, Edmundo, ao seu castelo, impedindo,

assim, a tomada do trono pelas quatro crianças. Os outros irmãos, então, passam por alguns percalços até resgatarem o menino. Para esse resgate, contam com a ajuda de animais e figuras mitológicas habitantes do local, bem como o auxílio do poderoso leão Aslam. Ao saber do resgate de Edmund, a feiticeira lembra Aslam de um antigo tratado de Nárnia: o sangue do leão deveria ser dado em favor do menino traidor (a traição se deu pela atração do jovem aos luxos do castelo da mulher). O animal aceita ser sacrificado, pois sabe que seu sangue inocente faria retroceder a morte. Dias depois, o leão ressuscita e logo ajuda os irmãos Pevensie a derrotarem a bruxa, a assumirem o trono e trazerem novamente paz a Nárnia e a seus habitantes.

Além da reincidência de Digory Kirke, Jadis – agora como feiticeira ou Rainha branca, no conto em questão – e Aslam, a narrativa conta com as seguintes personagens: Pedro - irmão mais velho dos Pevensie, tem aproximadamente catorze anos de idade. Por ser o primogênito, assume o papel de responsável pelos demais; Susana - menina mais velha da família, um ano mais nova que Pedro, representa uma jovem madura, protetora de Edmund e Lúcia. Edmund - com aproximadamente onze anos de idade, tem o pior caráter dentre os quatro. Lúcia é a mais nova da família, sendo um ano mais moça que Edmund. Corajosa, é a primeira dos irmãos a descobrir o mundo além do guarda-roupa. Além dos irmãos, aparecem o Professor Kirke (Digory Kirke, em “O sobrinho do mago”), com uma aparência mais senil, a Feiticeira Branca (Jadis), e a personagem que se encontra em todas as histórias, Aslam.

O conto é ambientado em Londres – assim como em “O sobrinho do mago”, durante a era vitoriana, tendo como microespaço a casa de campo do Professor Kirke (Digory Kirke) e o guarda-roupa que conduz a Nárnia; e Nárnia, um lugar condenado, pela Feiticeira, ao inverno permanente. A maldição se desfaz quando os irmãos Pevensie completam sua missão.

Os tempos em Londres e em Nárnia são diferentes, pois, ao entrarem no guarda-roupa, durante uma brincadeira de esconder, chegam em Nárnia e permanecem por longos anos, até mudar sua aparência. Ao encontrarem o caminho de volta e chegarem no quarto de origem, percebem que não se passa um segundo. Esse tratamento de tempo remete à citação bíblica que se encontra no livro de



Salmos, capítulo noventa, versículo quatro “Pois mil anos, aos teus olhos, são como o dia de ontem que se foi e como a vigília da noite.”.

O livro bíblico com o qual se relaciona o conto em questão é Mateus, componente do conjunto de evangelhos (Mateus, Marcos, Lucas e João). Narrados em terceira pessoa, por um narrador onisciente, os quatro livros retratam, em seus textos, a passagem de Jesus pela terra, desde a anunciação de seu nascimento à sua morte, porém, cada um com sua similaridade. Mateus, porém, conta em seu início com a genealogia de Jesus Cristo, avançando a história por sua infância e seus milagres – sendo o primeiro a transformação da água em vinho, em uma celebração de casamento –, até sua perseguição, morte de cruz e ressurreição, ao terceiro dia. O estudioso Frank Kermode adiciona:

O Evangelho de Mateus é muito mais longo que o de Marcos e acrescenta ao registro muita coisa referente ao ensinamento de Jesus, além de uma história da Natividade totalmente ausente em Marcos e significativamente diversa da de Lucas. Todos os evangelistas precisaram lidar com um problema particular: parecem ter tido à disposição relatos altamente desenvolvidos e consecutivos da última fase da vida de Jesus, mas o material de seus primeiros anos era mais anedótico, reunido segundo princípios não-narrativos e, portanto, mais difíceis de organizar em uma história coerente e contínua (KERMODE, 1997, p. 417).

As personagens que têm maior relevância nesta análise, que se utiliza do ponto de vista cristão, são Jesus – figura principal do cristianismo, vive por volta de três décadas como o humano enviado por Deus, para espalhar sua mensagem; Maria – esposa de José e mãe de Jesus. Segundo a tradição cristã, Maria teria dado à luz sendo virgem, pela ação do Espírito Santo; e Maria Madalena – mulher que é pega, em flagrante, em um ato de adultério, e perdoada, logo após, por Jesus. Ela se torna uma das principais seguidoras de Cristo.

São muitos os lugares que Jesus percorre ensinando a palavra de Deus e realizando milagres. Dentre eles, como macroespaço, se pode citar Belém, Egito, Nazaré, Galileia e Jerusalém, e, como microespaço, templos, casas de seguidores, entre outros. Com relação ao tempo, observa-se que o livro narra toda a vida de Jesus, desde antes de seu nascimento até depois de sua morte. Calcula-se que essa trajetória, relatada no livro de Mateus, tenha se passado em, aproximadamente, quatro décadas.

“O leão, a feiticeira e o guarda-roupa” e “O sobrinho do mago” possuem estrutura semelhante, com algumas ações que se repetem, lugares e personagens recorrentes. Assim como no conto anterior, a narrativa em questão tem pontos em comum com o texto bíblico, porém com o livro de Mateus, que dá início ao Novo Testamento.

Valendo-se do que afirma Bakhtin, citado por Kristeva (1974, p. 65), sobre o discurso monológico e sobre o dialogismo, se nota que, neste ponto, as duas histórias também se assemelham, mas diferem no estilo narrativo. Assim como na análise anterior, o texto de Lewis continua a ter caráter dialógico mais evidente – narrador e personagens em um mesmo plano narrativo –, enquanto Mateus, mesmo comportando o discurso direto em suas linhas, apresenta o narrador como único condutor do fio narrativo, parecendo se afastar do plano das personagens.

Considerando, portanto, a análise da semelhança entre as duas histórias (“O leão, a feiticeira e o guarda-roupa” e Mateus), se observa, que, de acordo com a cronologia do conto em questão, a primeira ocorrência de fatos semelhantes que se pode notar é a traição de Edmundo aos demais irmãos. O garoto dá informações à Feiticeira Branca, que procura os filhos de Adão, em troca de comida:

Enquanto ele comia, a rainha não cessava de fazer-lhe perguntas. A princípio, lembrou-se de que é feio falar com a boca cheia, mas logo se esqueceu, absorto na ideia de devorar a maior quantidade possível de manjar turco. E quanto mais comia, mais tinha vontade de comer. Nem quis saber por que razão a rainha era tão curiosa. Aos poucos, ela foi-lhe arrancando tudo: tinha um irmão e duas irmãs; uma das irmãs já conhecia Nárnia e tinha encontrado um fauno; (...)

Ela parecia especialmente interessada no fato de eles serem quatro, voltando sempre ao assunto.

– Tem certeza de que são só quatro? Dois Filhos de Adão e duas Filhas de Eva, nem mais, nem menos? (LEWIS, 1950, p.117).

Barthes (1988) diz que o leitor pode perceber a multiplicidade de um texto, no ato da leitura. Partindo desse pressuposto, é possível afirmar que o conhecedor da Bíblia Sagrada é capaz de relacionar a leitura do trecho acima com a passagem bíblica em que Judas Iscariotes promete entregar Jesus a seus perseguidores em troca de trinta moedas de prata. Atraídos pela comida e pelo dinheiro, respectivamente, Edmundo e Judas fornecem informações importantes sobre as pessoas procuradas pelos antagonistas:

Então, um dos doze, chamado Judas Iscariotes, indo ter com os principais sacerdotes, propôs:

Que me quereis dar, e eu vo-lo entregarei? E pagaram-lhe trinta moedas de prata.

E, desse momento em diante, buscava ele uma boa ocasião para o entregar.

[...] Falava ele ainda, e eis que chegou Judas, um dos doze, e, com ele, grande turba com espadas e porretes, vinda da parte dos principais sacerdotes e dos anciãos do povo.

Ora, o traidor lhes tinha dado este sinal: Aquele a quem eu beijar, é esse; preendi-o.

E logo, aproximando-se de Jesus, lhe disse: Salve, Mestre! E o beijou.

Jesus, porém, lhe disse: Amigo, para que vieste? Nisto, aproximando-se eles, deitaram as mãos em Jesus e o prenderam (Mateus 26:14-16; 26:47-50).

Desde os tempos mais remotos, o tema da traição é tratado em romances e outras obras. Se esse objeto fosse tratado isoladamente, haveria a possibilidade de fazer intertexto com diversos escritos. Porém, como afirma Compagnon (2007, p. 47), a citação não produz sentido nela própria, mas em seu trabalho de colocar um texto em movimento. Assim sendo, não há como analisá-la, do ponto de vista intertextual, fora de seu contexto global.

Além da traição de ambos os personagens, outro ponto semelhante que evidencia a ligação com a narrativa bíblica é o episódio da ressurreição de Aslam, o qual remete à ressurreição de Jesus Cristo. Mais pontos análogos aparecem, como a questão da morte de um inocente por um pecador e a presença de duas mulheres às proximidades do local da morte de Aslam/Jesus Cristo:

Andaram para lá e para cá, inúmeras vezes, do corpo morto de Aslam ao sopé da colina. Em certo momento, ficaram imóveis olhando para o mar e para o castelo de Cair Paravel, que só agora começaram a distinguir. E enquanto ali estavam, no lugar em que a terra se acaba e o mar começa, o vermelho tornou-se dourado, e o sol começou a surgir devagarinho. Foi quando ouviram um grande barulho, um barulho ensurdecido de uma coisa que estala, como se um gigante acabasse de quebrar um prato gigantesco.

- Que barulho foi esse? – disse Lúcia, agarrando-se ao braço de Susana.

- Não sei. Estou com medo... estou com medo de olhar...

- Devem ter voltado... Vamos olhar! – E Lúcia virou-se, obrigando Susana a fazer o mesmo. [...]

- Aslam! – Aslam! – exclamaram as meninas, espantadas, olhando para ele, ao mesmo tempo assustadas e felizes.

- Você não está morto?

- Agora, não (LEWIS, 1950, p. 174).

Na narrativa escrita por Lewis, Aslam morre em favor de Edmundo, que o trai e também a seus irmãos. Jesus Cristo, ao morrer na cruz, é sacrificado pelos pecados de toda a humanidade. Os dois ressuscitam, e as primeiras pessoas a verem Aslam são as filhas de Eva, segundo o autor (Lúcia e Susana), enquanto as que veem Jesus Cristo são também mulheres (Maria e Maria Madalena):

No findar do sábado, ao entrar o primeiro dia da semana, Maria Madalena e a outra Maria foram ver o sepulcro.

E eis que houve um grande terremoto; porque um anjo do Senhor desceu do céu, chegou-se, removeu a pedra e assentou-se sobre ela.

O seu aspecto era como um relâmpago, e a sua veste, alva como a neve.

E os guardas tremeram espavoridos e ficaram como se estivessem mortos.

Mas o anjo, dirigindo-se às mulheres, disse: Não temais; porque sei que buscais Jesus, que foi crucificado.

Ele não está aqui; ressuscitou, como tinha dito. Vinde ver onde ele jazia (Mateus 28:1-6).

No que tange aos eixos vertical e horizontal, postulados por Kristeva (1974), se observa que a linguagem coesa e coerente de ambos os escritos permite que escritor e destinatário dialoguem, bem como admite que esses façam algum tipo de ligação entre a obra que têm nas mãos e escritos anteriores. Esse diálogo só é possível porque as duas narrativas tratam de temas inerentes aos seres humanos, ainda que esses sejam enfeitados com fantasia.

Com base nessas informações, que mostram como o texto se situa na história e na sociedade, se leva em conta, também, o modo como ele se estrutura. Considerando que o texto sagrado é um dos mais antigos escritos da história, que ainda hoje é consumido e está, atualmente, disponível para grande parte da população mundial, se observa que se encaixa nos dois eixos que a estudiosa postula. Além disso, se se lembrar da afirmação de Kristeva de que todo texto se configura como um mosaico de citações (1974, p. 64), dá-se que isso se aplica também às memórias e não apenas a textos. Assim, levando em conta as semelhanças entre os contos de Lewis e as narrativas bíblicas, se observa que o escritor se utiliza de suas memórias prévias e as cita em sua obra.

Genette (2006), ao abordar a ligação entre um texto e outro, conceitua transtextualidade, e a divide em intertexto, paratexto, metatexto, arquiteito e hipertexto. Por comporem um volume único, as histórias de Nárnia possuem as mesmas características paratextuais e metatextuais. O intertexto dá conta dos pontos em comum analisados neste subcapítulo, enquanto o arquiteito se configura como o texto anterior na memória do autor do escrito – Mateus, neste caso. O hipertexto, constituinte da bricolagem, é o conto em questão, posterior ao texto bíblico. No caso de “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”, se nota o jogo de fazer o novo com o velho, a partir dos recortes da narrativa sagrada.

Ao tratar da bricolagem, o estudioso Antoine Compagnon fala de quatro figuras de leitura: a ablação, o grifo, a solicitação e a acomodação. Como a bricolagem dá conta do processo criativo do autor e é identificada pelo destinatário, o procedimento é o mesmo do conto anterior. Todavia, mudam o livro bíblico no qual Lewis se inspira e os elementos que são dispostos em “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”.

Assim como em “O sobrinho do mago”, o conto em questão também apresenta trechos que dialogam com o texto sagrado. As semelhanças englobam os principais pontos que os estudiosos do intertexto mapeiam, isto é, o mosaico de citações, os tipos de transtextualidade e a bricolagem.

As duas narrativas se configuram como mito, pois são palavras ordenadas em uma sequência, ordem essa que produz sentido. Observa-se que, por seu caráter metafórico, o mito comporta histórias com fundo social e psicológico. Como exemplo, se pode citar a trama de ações da narrativa em análise. No conto, após os quatro irmãos humanos ingressarem em Nárnia (o lugar de sua aventura), eles passam por diversas dificuldades, dentre elas, a batalha contra o exército da feiticeira Branca. Ao vencerem todos os impedimentos, os irmãos cumprem seu destino, sendo coroados reis e rainhas de Nárnia.

Enquanto isso, na Bíblia, Jesus vem ao mundo, realiza milagres e espalha a palavra de Deus, conquistando muitos seguidores. Ele é perseguido diversas vezes e, por fim, traído por seu discípulo Judas Iscariotes, que o denuncia aos algozes. Jesus ainda sofre açoites até sua crucificação. Ele morre, e, ao terceiro dia, ressuscita. As duas narrativas retratam, portanto, o quão natural é o rito de

passagem, a superação dos obstáculos para alcançar a redenção. Ao ler esses mitos, o leitor tem a possibilidade de organizar sua vida, a partir dos exemplos que são também organizados na narrativa.

Ao tratar da metáfora implícita, presente nos mitos, Frye postula cinco conjuntos de imagens. São eles: paradisíaco, pastoral, agrícola, humano e urbano, conforme o discutido anteriormente. Quanto às imagens paradisíacas, se pode identificar, no conto em questão, a paisagem narniana repleta de árvores e animais e ladeada por rios. Essa paisagem aparece ao final da narrativa, quando a magia do inverno permanente é quebrada. Já no livro bíblico, esse conjunto não é evidente, pois Jesus anda por paisagens litorâneas, urbanas, agrícolas e pastorais, justamente por causa do desenvolvimento da civilização.

Em “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”, as imagens pastorais e agrícolas, as quais o pesquisador Robert Frye explica, não aparecem, pois, assim que Nárnia volta a ser paraíso, assim fica até o conto “A última batalha”. Há estudiosos que afirmam ser Nárnia um conjunto de imagens pastorais. É o caso de Colin Duriez, em *Manual prático de Nárnia*. Segundo ele, “Nárnia é um país cortado por vales, que se estende desde o Ermo do Lampião, no oeste, até Cair Paravel, no litoral do grande Mar Oriental. É um mundo pastoral, verde, cheio de bosques sem trilha habitados por animais falantes (DURIEZ, 2005, p. 42). Porém, a Nárnia de “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”, é tomada pela neve, em virtude da implantação do inverno permanente, pela Feiticeira Branca. Em Mateus, esses dois conjuntos aparecem principalmente nas parábolas que Jesus conta, por onde passa. Como exemplo, se pode citar a parábola da ovelha perdida, porém no evangelho de Lucas (15:3-7), representando o conjunto pastoral, e a parábola do joio, representando o agrícola:

Outra parábola lhes propôs, dizendo: O reino dos céus é semelhante a um homem que semeou boa semente no seu campo; mas, enquanto os homens dormiam, veio o inimigo dele, semeou o joio no meio do trigo e retirou-se.

E, quando a erva cresceu e produziu fruto, apareceu também o joio. Então, vindo os servos do dono da casa, lhe disseram: Senhor, não semeaste boa semente no teu campo? Donde vem, pois, o joio?

Ele, porém, lhes respondeu: Um inimigo fez isso. Mas os servos lhe perguntaram: Queres que vamos e arranquemos o joio?

Não! Repliou ele, para que, ao separar o joio, não arranqueis também com ele o trigo.

Deixai-os crescer juntos até à colheita, e, no tempo da colheita, direi aos ceifeiros: ajuntai primeiro o joio, atai-o em feixes para ser queimado; mas o trigo, recolhei-o no meu celeiro (Mateus 13:24-30).

Nota-se que o texto acima possui duas imagens agrícolas, o joio e o trigo. Observa-se, também, que cada uma delas representa um lado. Enquanto o trigo representa uma imagem utópica, o joio se configura como o lado demoníaco da metáfora distendida citada por Jesus. Ele explica a metáfora, após o pedido da multidão:

E ele respondeu: O que semeia a boa semente é o Filho do Homem;  
 o campo é o mundo; a boa semente são os filhos do reino; o joio são os filhos do maligno;  
 o inimigo que o semeou é o diabo; a ceifa é a consumação do século, e os ceifeiros são os anjos.  
 Pois, assim como o joio é colhido e lançado ao fogo, assim será na consumação do século.  
 Mandará o Filho do Homem os seus anjos, que ajuntarão do seu reino todos os escândalos e os que praticam a iniquidade e os lançarão na fornalha acesa; ali haverá choro e ranger de dentes.  
 Então, os justos resplandecerão como o sol, no reino de seu Pai. Quem tem ouvidos [para ouvir], ouça (Mateus 13:37-43).

As imagens humanas, no conto, são representadas pelos quatro irmãos que lá chegam, após atravessarem o guarda-roupa da casa onde estão, e pela Feiticeira Branca. Além disso, há os meio-humanos (faunos e centauros) que aparecem na narrativa. Enquanto os irmãos representam a parte utópica do conjunto, pois, subindo ao trono, quebrariam o inverno permanente, a feiticeira representa o lado demoníaco, pois sequestra Edmundo, impedindo que as quatro crianças sejam coroadas.

Frye explica que as imagens humanas possuem número dual, isto é, gênero: homem e mulher. Assim, como evidenciado aqui anteriormente, existem imagens frequentes de noivo e noiva na Bíblia, as quais têm relação metafórica entre Deus e o homem/Cristo e a Igreja. Veja-se o exemplo abaixo:

Então, o reino dos céus será semelhante a dez virgens que, tomando as suas lâmpadas, saíram a encontrar-se com o noivo.  
 Cinco dentre elas eram néscias, e cinco, prudentes.

As néscias, ao tomarem as suas lâmpadas, não levaram azeite consigo;  
no entanto, as prudentes, além das lâmpadas, levaram azeite nas vasilhas.

E, tardando o noivo, foram todas tomadas de sono e adormeceram.

Mas, à meia-noite, ouviu-se um grito: Eis o noivo! Saí ao seu encontro!

Então, se levantaram todas aquelas virgens e prepararam as suas lâmpadas.

E as néscias disseram às prudentes: Dai-nos do vosso azeite, porque as nossas lâmpadas estão-se apagando.

Mas as prudentes responderam: Não, para que não nos falte a nós e a vós outras! Ide, antes, aos que o vendem e comprai-o.

E, saindo elas para comprar, chegou o noivo, e as que estavam apercebidas entraram com ele para as bodas; e fechou-se a porta.

Mais tarde, chegaram as virgens néscias, clamando: Senhor, senhor, abre-nos a porta!

Mas ele respondeu: Em verdade vos digo que não vos conheço.

Vigiai, pois, porque não sabeis o dia nem a hora (Mateus 25:1-13).

As imagens urbanas aparecem de forma clássica em “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”. Além da casa de campo em Londres, que aparece brevemente no conto, as construções que mais se evidenciam são o castelo da feiticeira e o castelo onde, no final do conto, os quatro irmãos são coroados, e o castelo onde mora a feiticeira. A primeira se configura como utópica, já a segunda remete ao lado demoníaco:

Era quase meio-dia quando, do alto de uma vertente escarpada, viram um castelo – parecia um castelinho de brinquedo – todo espetado de torres. Mas o Leão descia a tal velocidade que ele crescia a cada momento. E, antes de qualquer pergunta, já estavam ao pé do castelo. [...]

- É a casa da feiticeira! – gritou. – Segurem firme!

[...] Ofegantes, mas sem um arranhão, as duas se viram no centro de um grande pátio cheio de estátuas de pedra (LEWIS, 1950, p. 176).

Na história bíblica, são vários os lugares por onde Jesus passa. Pode-se citar, dentre eles, Belém, Galileia e Jerusalém. Ele anda por casas e templos, além de passar por veredas que atravessam paisagens agrícolas e pastorais. Conforme dito por Frye (2004, p. 193) anteriormente, Jerusalém é a imagem apocalíptica utópica, enquanto a imagem demoníaca é representada pelo monte Gólgota<sup>41</sup>, lugar onde Jesus é crucificado.

<sup>41</sup> Gólgota, em aramaico, significa caveira.



Considerando todos esses elementos imagéticos do mito, se observa, também, sua estrutura. Todos os exemplos acima possuem personagens, espaço, narrador, tempo e enredo, compondo o mito. Sendo, portanto, o mito uma estrutura organizada e que possibilita a organização do leitor no ato da leitura, veja-se a estrutura das duas narrativas em cinco ações básicas.

As duas histórias em questão são as que mais se assemelham, no que se pode chamar de ciclo, pois ambas possuem o final redentor. Em “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”, a história começa com as quatro crianças entrando em Nárnia (início da aventura), acontece a perseguição, a traição, a morte de um inocente por um pecador e sua ressurreição, ao final. Já em Mateus, a história começa com o nascimento da personagem principal, tempos depois iniciam as perseguições, a traição de Judas, o sacrifício de um inocente pelos pecadores do mundo e sua ressurreição ao terceiro dia. Essa trajetória evidencia o que Robert Alter (2007) conceitua como um tipo de cena-padrão, a qual não descreve o cotidiano das personagens, mas trata de pontos da narrativa que se assemelham com outras histórias. Essas narrativas, geralmente, evidenciam os feitos mais heroicos, lembrando a jornada do herói, explicada por Campbell (2004), por exemplo.

Qualquer pessoa que leia os mitos acima, terá a possibilidade de trazer ambas como exemplo para organização de sua vida. Como no caso do conto maravilhoso, em que a criança que o lê tem a oportunidade de identificar suas dúvidas e dificuldades na história. Nesse caso, os finais das histórias concluem um ciclo que não apresenta somente boas ações, mas que, mesmo assim, ao final, em seu encerramento apresentam a redenção, a recompensa pelas dificuldades vencidas. Além disso, a dicotomia bem/mal mostra os resultados positivos e negativos daqueles que escolhem um dos lados. Daí, por exemplo, se pode observar o caráter psicológico e social do conto, e a possibilidade do texto de situar o leitor como indivíduo e como peça da sociedade.

Observa-se que, assim como na ordem dos livros da Bíblia Sagrada, as narrativas de *As crônicas de Nárnia* não apresentam ordem cronológica em sua totalidade, mas possuem um ciclo de início, meio e fim. Veja-se, como exemplo, a relação entre o último conto da série, intitulado “A última batalha” (“The last battle”), e sua alusão ao livro bíblico do Apocalipse.

### 3. 3 O fim: “A última batalha” e o Apocalipse

O conto, narrado em terceira pessoa do singular, relata o fim de Nárnia e o começo de uma Nova Nárnia. A história começa com um macaco, Manhoso, que se veste de leão e espalha a falsa notícia de que Aslam teria voltado. Manhoso se alia aos calormanos, os quais pretendem atacar Nárnia. Em um dado momento, Tirian, o rei do país, é capturado pelos inimigos. Com isso, pede auxílio ao outro mundo. Todos aqueles que já haviam estado no local, os amigos de Nárnia, voltam para ajudar na batalha. Finalmente Aslam aparece e decreta o fim do país, levando as pessoas justas para a verdadeira Nárnia.

Na narrativa, as personagens que aparecem, agora alguns anos mais velhos, são Pedro, Edmundo, e Lúcia. Susana não aparece nesta última história, por não se interessar mais pelas aventuras entre os mundos, segundo o autor. Aparecem, também, o professor Kirke (Digory) e Polly, além de Aslam. Novas personagens surgem, é o caso do Rei Tirian, natural de Nárnia, descendente do Rei Caspian X, que é a personagem principal da história, se posicionando como herói. Manhoso é um macaco falante que ilude alguns narnianos, ao vestir um burro com fantasia de leão. Ele faz, também, aliança com os calormanos, a fim de que esses dominem Nárnia. Confuso é um burro que se deixa iludir por Manhoso e, para fingir ser Aslam, veste a pele do leão.

O macroespaço é Nárnia, porém não a Nárnia paradisíaca, pois já se encontra decadente. O lugar agora é governado por elementos maus e dominado por seguidores dos mesmos. Já o microespaço, se pode dizer que são os portais para onde vão as pessoas julgadas: o que leva a Tash e o que leva a Nárnia. Quanto ao tratamento do tempo, a narrativa segue a cronologia narniana, sendo sua duração indeterminada. Todavia, se infere que a ação se dê em poucos dias. O estudioso Colin Duriez explica sobre esses dois elementos:

*As Crônicas de Nárnia* têm como pano de fundo um mundo mais antigo que não é dominado por máquinas e armas modernas. Na visão de C. S. Lewis, ele corresponde de fato a um amplo período, que cobre desde os tempos clássicos, passando pela ascensão do cristianismo e da evangelização do Ocidente, até o início do século XIX. *As Crônicas*, em particular, extraem inspiração da Idade Média e do Renascimento, mais particularmente no século XVI. Essa é a razão pela qual Nárnia é habitada

por criaturas imaginárias que abarcam este vasto período [...] (DURIEZ, 2005, p. 53).

Alguns temas se relacionam com o conteúdo bíblico, tais como a aparição do anticristo, a referência de satanás, através do deus Tash, que surge na narrativa, o arrependimento do pecador (a entrada de um calormano em Nova Nárnia), o portal que conduz a esse lugar e, por fim, o julgamento final.

A história alude ao livro do Apocalipse, que é escrito pelo apóstolo João e narrado em terceira pessoa. O enredo dá conta da revelação, como o próprio nome diz, de Jesus Cristo ao escriba, dos últimos acontecimentos antes da volta do próprio Messias. O estudioso Bernard McGinn, que pesquisa sobre livro bíblico, explica:

O Apocalipse foi, tradicionalmente, concebido como um livro profético, segundo as suas palavras de abertura: 'Revelação de Jesus Cristo: Deus lha concedeu para que mostrasse aos seus servos as coisas que devem acontecer muito em breve' (1:1). Seu autor identifica-se como um profeta e fala de seu livro como 'palavras da profecia' (1:2, 22:18, 19) (MCGINN, 1997, p. 565).

De acordo com a escatologia, o livro se divide em nove assuntos, sendo eles: 1 – Carta de João às igrejas; 2 – Início das dores, ou pequenas calamidades; 3 – Abertura dos sete selos (quatro selos representam os Cavaleiros do Apocalipse, os três restantes representam os mártires, o grande terremoto e abalos celestes e o vaso de incenso com as orações de todo o povo de Deus). 4 - Governo do mundo pelo Anticristo durante sete anos (nesse período incluem-se o sinal da Besta, o tempo de paz e o tempo das guerras). 5 - Anjos derramam sete taças de ouro com pragas sobre a Terra, que simbolizam ira de Deus (peste, morte de seres aquáticos, águas como sangue, queimaduras solares, escuridão, rios secos e fortes terremotos). 6 - Vinda de Jesus Cristo e de sua igreja à Terra. 7 – Mil anos governados por Jesus Cristo, derrota de Satanás, juízo final, novo céu e nova terra.

As personagens principais da narrativa são Jesus – o verdadeiro autor do livro, o apóstolo João – aquele que recebe as revelações de Jesus e somente as registra, e o anticristo – ou a besta, elemento que se passa por Messias para atrair seguidores para Satanás.

O espaço em que se passa a história é Patmos, onde João se encontra, devido ao testemunho de Jesus. O livro ainda faz menção a sete igrejas: Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadélfia e Laodiceia. Porém, João não as visita, somente escreve cartas reveladas por Cristo. Veja-se o cenário da história:

Eu, João, irmão vosso e companheiro na tribulação, no reino e na perseverança, em Jesus, achei-me na ilha chamada Patmos, por causa da palavra de Deus e do testemunho de Jesus.

Achei-me em espírito, no dia do Senhor, e ouvi, por detrás de mim, grande voz, como de trombeta, (Apocalipse 1:9-10).

O tempo, assim como no conto, é indeterminado. João é arrebatado ao céu, como se fosse em sonho, portanto não há como determinar em quanto tempo se passa a narrativa. Ele só está expresso nos acontecimentos que estão por vir, que fazem parte do fim do mundo, dentre eles as batalhas e o julgamento final. Assim, se usa o conceito das palavras gregas *Kairos* e *Chronos*. Enquanto a primeira significa “o momento oportuno”, a segunda se refere a um tempo sequencial, dividido por horas, dias, etc. Na teologia, o termo *Kairos* é usado para definir o tempo de Deus, enquanto *Chronos* define o tempo do homem.

A diferença básica entre os dois textos se encontra no plano do narrador e dos personagens. Levando em consideração o que postula Bakhtin, citado por Kristeva (1974, p. 65), sobre o dialogismo, se observa que o texto bíblico dá conta de uma narração mais afastada das personagens, o que se pode notar no livro do Apocalipse. Enquanto isso, no conto, narrador e personagens estão em um mesmo plano narrativo, como se verifica em “A última batalha”.

Entretanto, a partir dos dois enredos acima, se pode notar a semelhança de temas. Os trechos se relacionam, em sua maioria, com o capítulo treze do livro do Apocalipse, o qual revela que uma besta ferida, mas já curada (falso Jesus Cristo, ou anticristo), surge para seduzir o povo, que a segue. No conto em questão, a figura que engana os habitantes de Nárnia é o burro Confuso, que por ordem do macaco Manhoso, se veste com uma pele de leão (Aslam):

Quem já tivesse visto um leão de verdade, jamais se enganaria ao vê-lo. Mas alguém que nunca vira um leão antes, ao ver Confuso metido naquela pele, poderia muito bem tomá-lo por um leão, desde que ele não se

aproximasse muito e que a luz não fosse muito boa, e, é claro, desde que ele não soltasse um zurro nem fizesse nenhum barulho com os cascos.

- Confuso, você está maravilhoso! Ma-ra-vi-lho-so! – disse o macaco. –Se alguém o visse agora pensaria que você é o próprio Aslam, o Grande Leão!

- Oh, não! Isto seria terrível!

- Nem tanto – disse Manhoso. – Todo mundo iria fazer qualquer coisa que você mandasse (LEWIS, 1956, p. 635-636).

O estudioso Barthes (1988) afirma que um texto é constituído de múltiplas escrituras, concordando com o que postula Kristeva (1974, p. 64), que diz ser o texto um mosaico de citações. Ela fala isso com base na explicação de dois eixos, os quais dão conta do diálogo (interação entre escritor e destinatário) e da ambivalência (*status* do texto em relação à história – às obras anteriores e posteriores). Assim, se percebe que, sendo anterior às histórias de Nárnia, a Bíblia inspira seu autor, e, portanto, a obra de Lewis se situa na história como possibilidade do diálogo dessa com obras anteriores e posteriores. Deste modo, a relação intertextual do trecho acima remete ao fragmento do livro do Apocalipse, o qual mostra que o disfarce da besta (anticristo) seria a ferida e sua respectiva cura, remetendo às chagas de Jesus Cristo, e, conseqüentemente sua ressurreição ao terceiro dia. No conto, a passagem em que Manhoso, adorador de Tash, o deus dos calormanos<sup>42</sup>, tenta seduzir os seguidores de Aslam é inspirada no trecho bíblico no qual o grande dragão<sup>43</sup>, ou Satanás, permite que a besta engane os fiéis:

Então, vi uma de suas cabeças como golpeada de morte, mas essa ferida mortal foi curada; e toda a terra se maravilhou, seguindo a besta; e adoraram o dragão porque deu a sua autoridade à besta; também adoraram a besta, dizendo: Quem é semelhante à besta? Quem pode pelear contra ela? (Apocalipse 13:3-4).

Barthes (1988, p. 53) ainda fala que quem se dá conta da multiplicidade de textos em um escrito é o leitor, assim, qualquer destinatário que tenha lido as duas obras terá a possibilidade de identificar seus temas em diálogo. Além dessa referência à besta e a Satanás, outro tema semelhante que se pode notar, entre os dois textos, é o julgamento. Embora não haja ilustração do juízo final, nas escrituras

<sup>42</sup> Habitantes da Calormânia, vizinhos do país de Nárnia.

<sup>43</sup> E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele (Apocalipse 12:9).

sagradas, pois, segundo o texto bíblico, ele ainda está por vir, o tema está presente em “A última batalha”. Os portais, que aparecem na narrativa, configuram-se como metáfora para as portas do céu e do inferno:

- Joguem-nos no santuário de Tash! – ordenou Rishda.  
Os onze anões, um após o outro, foram atirados porta adentro no meio da escuridão, aos chutes e pontapés. Após fechar novamente a porta, o taarcã fez uma reverência na direção do estábulo, dizendo:  
- Ó grande Tash! Estes também são para ser queimados em vossa homenagem! (LEWIS, 1956, p. 704).

Enquanto os guerreiros de Tash são condenados ao sacrifício ao deus, os narnianos ganham direito ao acesso à Nova Nárnia e o reencontro com todos os que lutaram em nome de Aslam:

Tirian ficou um instante sem saber direito onde estava, nem tampouco quem ele era. Então, passados alguns segundos, se recompôs: endireitou-se, piscou os olhos e olhou ao redor. Dentro do estábulo não era escuro como imaginava. Ao contrário, havia uma luz fortíssima: por isso é que estava piscando os olhos. [...]  
Sete reis e rainhas estavam parados à sua frente, todos eles com coroas na cabeça e vestes resplandecentes; os reis, porém, usavam também finas cotas de malha e empunhavam espadas (LEWIS, 1956, p. 706-707).

Como explicado anteriormente, não há ilustração do julgamento final na Bíblia Sagrada, pois, segundo essa, o juízo ainda estaria por vir. Contudo, a passagem abaixo evidencia a consequência para o pecador e para o arrependido, a entrada pelos portais celestes ou a condenação ao lago de enxofre:

Disse-me ainda: Tudo está feito. Eu sou o Alfa e o Ômega, o Princípio e o Fim. Eu, a quem tem sede, darei de graça da fonte da água da vida.  
O vencedor herdará estas coisas, e eu lhe serei Deus, e ele me será filho.  
Quanto, porém, aos covardes, aos incrédulos, aos abomináveis, aos assassinos, aos impuros, aos feiticeiros, aos idólatras e a todos os mentirosos, a parte que lhes cabe será no lago que arde com fogo e enxofre, a saber, a segunda morte (Apocalipse 21:6-8).

Ainda há uma referência sobre a salvação de um calormano, que representaria um pecador. A personagem tem acesso ao novo lugar, juntamente

com os narnianos. A passagem pode se relacionar com o trecho bíblico acima, mas também com a passagem bíblica em que um dos ladrões condenados, ao lado de Jesus Cristo, na cruz, se arrepende e ganha o direito de vida eterna.

Ao analisar os pontos em semelhança com base na transtextualidade, proposta por Genette, se identifica que o intertexto é aparente nos pontos acima, pois as duas obras dialogam, “A última batalha” alude ao Apocalipse. Quanto ao paratexto e metatexto, se configuram como os mesmos das obras analisadas anteriormente, por comporem um volume único de contos. O arquiteyto dá conta do conjunto de memórias do autor, que vêm à tona no ato da escrita, assim, se pode dizer que o livro do Apocalipse faz parte dessa lembrança. O hipertexto dá conta da bricolagem, a confecção de um novo texto com base em outro anterior. Ressalta-se que não se trata de plágio, pois a bricolagem também pode se configurar como a alusão a outra obra. Assim, a prática hipertextual é a obra de Lewis sendo feita com base no texto sagrado.

Ao explicar a bricolagem, Antoine Compagnon (2007) trata também da citação, explicando sua função dentro do texto. Seu trabalho é se encaixar dentro do escrito, produzindo um sentido global. Então, cabe ao autor esse processo de enxertar o fragmento do texto escolhido no corpo de sua obra. Conforme explicado anteriormente, essa questão daria conta do processo de escrita do autor, e, como ele é o mesmo dos demais contos, a análise é a mesma.

Vê-se que, além do conteúdo, os contos possuem estrutura semelhante, pois comportam os elementos organizados no texto, isto é, personagens, narrador, espaço e tempo. Essa organização constitui o mito, pois, segundo Northrop Frye (2004, p. 57), é o conjunto de palavras ordenadas sequencialmente, o qual produz sentido. Ao observar as duas histórias, ou os dois mitos em questão, se pode notar que ambos são constituídos por ciclos. Tais ciclos constituem um tipo de cena-padrão, definida por Robert Alter (2007, p. 84 - 85) como aquela que evidencia os feitos mais heroicos, deixando à parte as informações do cotidiano das personagens. A obra de Lewis, portanto, retrata a saga de um Rei que tenta desmascarar um falso Aslam. Na narrativa, ele passa por diversas dificuldades, pede auxílio mágico, e, por fim, com a ajuda de Aslam e dos antigos reis de Nárnia, ele e os narnianos bons ganham lugar na Nova Nárnia. Já no livro do Apocalipse, o ciclo é mais complexo. Como afirma McGinn,

As interpretações da estrutura do Apocalipse são quase tantas quantos são os seus leitores [...]. Uma opinião, encontrada entre muitos exegetas cristãos clássicos e fundamentalistas modernos, insiste em que a estrutura e a mensagem do livro são basicamente lineares e proféticas, isto é, que as imagens revelam o curso da história ou, ao menos, os eventos iminentes do final dos tempos. [...] Muitos especialistas modernos, entretanto, consideram o Apocalipse de João uma apresentação cíclica de visões que repetem, ou recapitulam, a mesma mensagem básica de perseguição presente, destruição iminente dos maus e recompensa dos justos.

O elemento básico nessa estrutura de recapitulação é o padrão sete, um número sagrado que indica plenitude e conclusão (1997, p. 565).

Esse padrão é observado nas sequências que determinam o curso do livro, como os sete selos, as sete letras, as sete trombetas, as sete visões, dentre outros elementos. Pode-se observar, também, esse número expresso no Antigo Testamento, ao considerar os dias em que o mundo é por Deus criado, por exemplo. Portanto, se nota que esses ciclos são organizados, e, como afirmado anteriormente, esses ciclos proporcionam a organização do leitor enquanto indivíduo e sujeito social.

Quanto às características metafóricas dos textos, se incluem aquelas implícitas, identificadas por Frye (2004, p. 178), em sua obra, como conjunto de imagens. Esse conjunto se divide em cinco, sendo as imagens paradisíacas, agrícolas, pastorais, humanas e urbanas. Quanto ao cenário paradisíaco, esse só pode ser identificado no texto bíblico. Ao ser arrebatado, João sobe ao céu, que configura uma imagem paradisíaca em toda a narrativa sagrada. Lá, João obtém diversas informações, enquanto em “A última batalha” as revelações se dão por meio das estrelas. O centauro, que vai ter com o Rei Tirian, revela:

- Senhor – disse ele –, bem sabeis há quanto tempo venho estudando as estrelas, pois nós, os centauros, vivemos mais do que vós, homens, e ainda mais do que vós, unicórnios. Jamais, em toda a minha vida, vi coisas tão terríveis escritas nos céus quanto as que vêm aparecendo a cada noite, desde o início deste ano. As estrelas nada dizem sobre a vinda de Aslam, nem sobre paz ou alegria. Pelos meus conhecimentos, sei bem que, nestes quinhentos anos, jamais ocorreu tão desastrosa conjunção de planetas. Já estava pensando em prevenir Vossa Majestade de que algum grande mal está por abater-se sobre Nárnia. (LEWIS, 1956, p. 638/639).



A fala do centauro denuncia a chegada de um falso Aslam, além de outras calamidades (aí, também, se pode relacionar com as revelações de João), como a devastação das árvores falantes de Nárnia, iniciada pelos calormanos. A imagem paradisíaca de Nárnia dá lugar à imagem demoníaca. A notícia é dada por uma dríade<sup>44</sup>:

- Ai, ai, ai! – gemia a voz. – Ai de meus irmãos e minhas irmãs! Ai das árvores sagradas! As matas estão arrasadas. O machado voltou-se contra nós. Estamos sendo derrubadas. [...]

- Misericórdia, senhor rei! – chorava ela. – Venha em nosso auxílio! [...] Estão nos derrubando no Ermo do Lampião. Quarenta árvores grandes dentre as minhas irmãs já estão por terra (LEWIS, 1956, p. 639).

As imagens agrícolas e pastorais, por sua vez, não estão claras no conto. Pode-se supor que, como imagem pastoral, se considerado conjunto animal, incluam-se o leão (imagem apocalíptica), o burro e o macaco (imagens demoníacas). Enquanto isso, no agrícola, considerar-se-iam as árvores e demais plantas. No livro do Apocalipse são feitas referências a elementos agrícolas e a pastorais. As agrícolas são retratadas no sexto versículo do capítulo seis desse livro: “E ouvi uma voz no meio dos quatro animais, que dizia: Uma medida de trigo por um dinheiro, e três medidas de cevada por um dinheiro; e não danifiques o azeite e o vinho.”. As pastorais incluem diversos animais, tais como o cordeiro, o leão e o cavalo, como imagens utópicas, e a besta e o dragão, como imagens demoníacas.

No conto, as imagens humanas são representadas pelos reis de Nárnia, sendo eles: Tírian, o atual, Pedro, Edmundo e Lúcia, os primeiros reis, além de Polly, Digory, Jíll e Eustáquio. Todos esses configuram o lado utópico das imagens, enquanto o lado demoníaco é representado pelos calormanos. Na Bíblia, aparecem muitas imagens humanas, todavia, encontram-se no plano celeste. As pessoas que estão no plano terreno são os fiéis e aqueles enganados pela besta. Aí se percebem, de um lado, os elementos utópicos, e, de outro, os demoníacos.

Quanto às imagens urbanas, se pode citar, no conto, Londres, que é de onde a ajuda mágica parte, além do castelo de Cair Paravel, em Nárnia, assim como na narrativa anterior (“O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”). No texto sagrado, as

---

<sup>44</sup> Na mitologia clássica, ninfas do bosque que moram em árvores e reinam nas florestas. Elas vivem e morrem com as árvores que vivificam (DURIEZ, 2005, p. 196).

imagens urbanas se misturam com as paradisíacas, se pensadas como divinas, pois João escreve: “[...] e me transportou, em espírito, até a uma grande e elevada montanha e me mostrou a santa cidade, Jerusalém, que descia do céu, da parte de Deus,” (Apocalipse 21:10). Ainda, na visão dele, no fim dos tempos o mundo é abalado por diversas calamidades, dentre elas terremotos e pestes, o que demonstra o lado demoníaco do Apocalipse.

Todas essas representações metafóricas são constituintes do mito. Em sua totalidade, os cinco conjuntos de imagens, postulados por Frye (2004, p. 172), formam um ciclo, como aquela organização da qual trata Campbell (1991, p. 17/18). Em sua obra *Anatomia da crítica*, Frye explica:

Os mundos apocalíptico e demoníaco, sendo estruturas de pura identidade metafórica, sugerem o eternamente imutável, e prestam-se muito facilmente a projetar-se existencialmente como céu e inferno, onde há vida contínua, mas nenhum *processo* de vida. As analogias da inocência e da experiência representam a adaptação do mito à natureza: dão-nos, não a cidade e o jardim como o objetivo final da imaginação humana, mas o processo de edificar e plantar. A forma fundamental do processo é o movimento cíclico, a alternância de êxito e declínio, esforço e repouso, vida e morte, que é o ritmo do processo (FRYE, 1973, p. 159).

Por isso, esses cinco conjuntos de imagens também podem ser notados como representação de movimentos cíclicos, como as fases da vida humana. Essas obras míticas, estruturadas, são importantes, principalmente, na formação do leitor jovem, pois, segundo Jauss:

Uma obra literária pode, pois, mediante uma forma estética inabitual, romper as expectativas de seus leitores e, ao mesmo tempo, colocá-los diante de uma questão cuja solução a moral sancionada pela religião ou pelo Estado ficou lhes devendo. Em lugar de outros exemplos, melhor é lembrar aqui que não foi somente Brecht, mas já o Iluminismo, o primeiro a proclamar a relação de concorrência entre a literatura e a moral canonizada (JAUSS, 1994, p. 56).

Assim, representações míticas de temas essencialmente humanos – tentação, desobediência, traição, perdão, redenção, entre outros –, dialogam entre si, com o mesmo objetivo: organizar a vida do leitor, e, através das jornadas míticas, fazê-lo avançar como indivíduo e sujeito social.

## CONCLUSÃO

Escritores não se tornam autores de livros antes de serem leitores. A partir do momento em que se tem acesso aos livros, se tem a possibilidade de mudar seu mundo particular. Por vezes, uma obra, ou um clássico, como diria Calvino (2007), deixa marcas na memória de quem o lê. Esse leitor que é marcado por um ou mais livros, ao se tornar escritor, possivelmente organizará, em sua mente, um enredo que tenha ideias saídas de suas leituras prévias.

Seu texto, portanto, não será criado do vazio, mas a partir de uma série de escritos prévios que ainda povoam sua mente. Sendo assim, ele costura sua trama, tomando, para isso, fragmentos de uma obra e outra. Enxertando uma citação em um contexto, como diz Compagnon (2007), ele monta seu escrito, formando o que diz Kristeva (1974) ser um mosaico de citações, ou um intertexto. A transtextualidade, da qual fala Genette (2006), também deve estar presente em seu texto, pois se trata do diálogo entre textos, dos elementos extratextuais, das críticas pós-texto, do conjunto de memórias na mente do autor e da bricolagem.

Esses escritos, que surgem a partir de outros e que com eles dialogam, são originados de outros textos míticos, que, por sua vez, têm origem na tradição de se contar histórias oralmente. Tais histórias costumam vir recheadas de moral, pois esse é o jeito mais fácil de transmitir conhecimento. Daí a função dos mitos, segundo Campbell (1991): organizar a vida de quem os lê.

No entanto, o mito, sendo uma sequência de palavras ordenadas e que produzem sentido, conforme Frye (2004), nem sempre contém somente metáforas identificáveis; possui, também, aquelas implícitas, que se organizam por conjuntos de imagens. Frye as nomeia paradisíacas, agrícolas, pastorais, humanas e urbanas. Cada uma traz consigo dois tipos de representações: as apocalípticas/utópicas e as demoníacas. Observa-se, também, que os mitos se parecem em sua estrutura. Valendo-se dos estudos formalistas, e da verificação dessas estruturas comuns das histórias míticas, Alter traz o conceito de cenas-padrão, as quais evidenciam as ações mais heroicas das narrativas.

Conforme o explicado, os mitos são registrados a partir da oralidade. Tendo nela sua origem, os contos de fadas, por exemplo, são transmitidos de geração em

geração, até serem registrados e, mais tarde, transformados em coletâneas. Criados, primeiramente, para o público adulto, os textos incluem, em suas temáticas, assuntos como adultério e morte, entre outros. Dessas histórias surgem adaptações para a literatura infantil e juvenil, a qual registra a maior parte dessas obras.

Esses registros são difundidos ao longo do tempo, pois novos mitos surgem a partir de mitos antigos, o mercado de livros cresce e as obras circulam. No entanto, muitos deles ainda não são lidos, é o caso de alguns clássicos, que não chegam até as camadas mais baixas da sociedade. Assim, para que os mitos sejam levados adiante, é necessário que sejam acessíveis. Daí a importância do processo editorial, o qual permite a circulação das histórias. São exemplos de sucesso de distribuição e vendas a Bíblia Sagrada, com mais de 7 bilhões de cópias distribuídas, e *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, com mais de 100 milhões de vendas no mundo inteiro.

No que diz respeito ao intertexto entre os escritos, os três contos de *As crônicas de Nárnia* e a Bíblia Sagrada, evidentemente se relacionam. Quanto à estrutura dos textos, como afirmado anteriormente, nos escritos bíblicos os livros não estão dispostos em ordem cronológica de publicação, mas é clara a linearidade de começo, meio e fim. Assim, em *As crônicas de Nárnia*, os livros são publicados em ordem de leitura.

Além disso, a semelhança entre os livros “O sobrinho do mago” e Gênesis são evidentes, pois possuem temas como a criação do mundo, a designação ao homem do domínio sobre os demais seres e a alusão à tentação frente a algo proibido. Quanto aos conjuntos de imagens, propostos por Frye (2004), “O sobrinho do mago” abrange os conjuntos paradisíacos, agrícolas, pastorais, humanos e urbanos, assim como o Gênesis.

Já o conto “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa” faz intertexto com o conjunto de evangelhos da Bíblia Sagrada; neste trabalho, em especial, as passagens se relacionam com o livro de Mateus. Quanto aos eventos em comum, se pode citar a traição de Edmundo aos irmãos, a morte e ressurreição de Aslam e o encontro deste com duas filhas de Eva, após esse evento. Esses temas se relacionam com a traição de Judas a Jesus, a morte e ressurreição de Jesus pelos pecadores do mundo e o encontro dele com Maria e Maria Madalena. Os conjuntos de imagens

que aparecem no conto são: os paradisíacos, humanos e urbanos, enquanto no livro de Mateus só não são evidentes as imagens paradisíacas.

Em “A última batalha”, os acontecimentos entram em diálogo com o livro do Apocalipse. Dentro do grande tema, o combate final, se pode observar a questão de um animal – que objetivava seduzir narnianos, ao se passar por Aslam – a referência a Satanás, por meio do deus Tash, o arrependimento de um calormano (referência a um pecador) e o julgamento final (entrada pelos portais – Nova Nárnia ou sacrifício a Tash). Quanto aos conjuntos de imagens propostos por Frye (2005), o conto só não evidencia as imagens paradisíacas, já o Apocalipse abrange todas elas.

Ao considerar as três narrativas analisadas, pode-se notar a semelhança com a Trindade cristã (Deus, Jesus Cristo e Espírito Santo), que são três pessoas em uma só, descritas nas escrituras sagradas. Nos contos em questão, Aslam cria Nárnia, como Deus cria o mundo. Em identificação com o sacrifício de Jesus Cristo pela humanidade, o leão passa pela morte, em favor de Edmundo. Ainda há alusão ao Imperador de Além Mar, que seria o pai de Aslam, mas essa menção reforça a ideia de governo único exercido por três pessoas, no viés bíblico, embora não se tenha a referência clara da terceira pessoa em *As crônicas de Nárnia*.

Dadas essas considerações sobre intertexto, Bíblia e mercado editorial da literatura juvenil, conclui-se que a busca de livros por jovens leitores é crescente e o mercado editorial objetiva saciar essa demanda. Observa-se que os livros que se direcionam a essa faixa de idade começam a tratar de questões pertinentes ao cotidiano dos jovens, pois trazem a problemática da vida humana e trabalham com o que, muitas vezes, não é valorizado – seja pelos pais, seja pela escola –, os sentimentos, conflitos internos e dificuldades. A própria narrativa ficcional pode ser responsabilizada, pelo efeito que desempenha sobre o leitor.

Vê-se, ainda, que a trajetória das personagens protagonistas das narrativas e as funções desempenhadas por elas fazem parte da estrutura fixa dos mitos. Os heróis das histórias acabam sendo vistos como arquétipos fundamentais, exemplos de superação aos leitores, pois as situações vividas por eles são facilmente identificáveis. Essa identificação é possível porque as histórias refletem as estruturas básicas da vida humana. Essa estrutura apresenta grande importância,

pois proporciona ao leitor a familiaridade da construção tradicional dos textos, o que torna a leitura mais acessível. Além disso, oportuniza a organização da experiência de mundo a partir da ordem dos fatos das histórias, que é o sentido maior da narrativa mítica, pois faz com que o jovem em formação se identifique com a leitura e comece a compreender o sentido de mundo.

Essas estruturas e trajetórias, registradas nos livros até hoje, nada mais são do que tecidos costurados a partir de textos anteriores. Elas se fazem mitos, pois mitos são frequentemente reproduzidos. Como principais exemplos disso, têm-se a Bíblia e os contos de *As crônicas de Nárnia*, que, assim como os demais textos, citados aqui, estão à disposição para auxiliarem na organização do pensamento e formação de seus leitores.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. Leitura literária: da teoria à prática social. In. LIMA, Aldo de (Org.). *O direito à literatura*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2012. p. 141 – 158.

AGUIAR, Vera Teixeira de. Pierre Bourdieu e as regras do campo literário. *Veritas*, Porto Alegre, v. 41, n 162, p. 237-241, jun. 1996.

AGUIAR, Vera Teixeira de. *Projeto de pesquisa* - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada: o Antigo e o Novo Testamento*. Santo André: Imprensa Bíblica Brasileira, 2008.

BÍBLIA. *Bíblia de estudo de Genebra*. São Paulo e Barueri: Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2004.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1991. 250 p. Disponível em:  
<<http://www.projetovemser.com.br/blog/wp->

includes/downloads/joseph\_campbell\_%20o\_poder\_do\_mito.pdf> Acesso em: 13 ago. 2014.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CORSO, Mário. Admirável mundo teen. In: Congresso Internacional de Psicanálise e Suas Conexões. *O adolescente e a modernidade*. Rio de Janeiro: Anais do Congresso, 1999. p.119-125.

DARNTON, Robert. *O Iluminismo como negócio: história da publicação da Enciclopédia – 1775 – 1800*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

DURIEZ, Colin. *Manual prático de Nárnia*. Osasco: Novo Século, 2005.

ESCARPIT, Robert et al. *Hacia una sociologia del hecho literario*. Madrid: Edicusa. 1974.

FOKKELMAN, Jan P. Gênese. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Orgs.). *Guia literário da bíblia*. Tradução de Raul Filker e Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997. p. 49 – 68.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

HARPER Collins Publishers. The Chronicles of Narnia 60th Anniversary Edition. Disponível em: <<http://www.harpercollins.com/book/index.aspx?isbn=9780061721083>>. Acesso em: 08 dezembro 2013.



JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KERMODE, Frank. Mateus. In. ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Orgs.). *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Raul Filker e Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997. p. 417 - 431.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEWIS, Clive Staples. *As crônicas de Nárnia*. Tradução de Paulo Mendes Campos e Silêda Steuernagel (A última batalha). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

LIVRARIA Cultura. Disponível em: <<http://www.livrariacultura.com.br/p/cronicas-de-narnia-volume-unico-2694793>>. Acesso em: 08 dez. 2013.

MARTHA, Alice Áurea Penteadó. A literatura infantil e juvenil: produção brasileira contemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n 2, p. 9-16, abr. – jun. 2008.

MARTINS Fontes. As Crônicas de Nárnia. Disponível em: <[http://www.martinsfontespaulista.com.br/ch/bav/0/Ano\\_de\\_Publicacao/Decrescente/20/1/0/0/-/TUFVSVEIOUy1GT05URVM=-/0/QVMtQ1JPTkIDQVMtREUtTkFSTkIB.aspx?PBP=QVMtQ1JPTkIDQVMtREUtTkFSTkIB](http://www.martinsfontespaulista.com.br/ch/bav/0/Ano_de_Publicacao/Decrescente/20/1/0/0/-/TUFVSVEIOUy1GT05URVM=-/0/QVMtQ1JPTkIDQVMtREUtTkFSTkIB.aspx?PBP=QVMtQ1JPTkIDQVMtREUtTkFSTkIB)>. Acesso em: 08 dez. 2013.

MCGINN, Bernard. Apocalipse (ou Revelação). In. ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Orgs.). *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Raul Filker e Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997. p. 563 - 582.

MCGRATH, Alister. *Conversando com C. S. Lewis*. Tradução de Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Planeta, 2014.

MILLER, John. *As origens da Bíblia: repensando a história canônica*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2004.

PADRINO, Jaime Garcia. Vuelve la polémica: ¿existe la literatura... juvenil?. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania M. K (Orgs.). *Questões de literatura para jovens*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005. p. 57-72.

PETERSON, Eugene H. *A linguagem de Deus*. Tradução de Fabiano Medeiros. São Paulo: Mundo Cristão, 2011.

PETERSON, Eugene H. *Maravilhosa Bíblia*. Tradução de Neyd Siqueira. São Paulo: Mundo Cristão, 2008.

SOCIEDADE Bíblica do Brasil. Disponível em:  
<<http://www.sbb.org.br/interna.asp?areaID=40>>. Acesso em: 08 nov. 2014.

SUBMARINO. Disponível em:  
<<http://busca.submarino.com.br/busca.php?q=cr%C3%B4nicas+de+narnia&p=as%20cronicas%20de%20na&ac=3>>. Acesso em: 08 dez. 2013.

SUPORTE de vendas. *SBB Suporte - Re: Contato via Site* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[webmastersbb@sbsuporte.zendesk.com](mailto:webmastersbb@sbsuporte.zendesk.com)> em 21 nov. 2008.

ZONDERVAN Corporation. *A história da Bíblia*. Tradução de Fabiano Moraes. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.