UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

JOÃO MARCOS LEMOS DOS SANTOS

NATUREZA E GRAÇA EM *O GRANDE ABISMO* DE C. S. LEWIS

São Paulo
2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

JOÃO MARCOS LEMOS DOS SANTOS

NATUREZA E GRAÇA EM *O GRANDE ABISMO* DE C. S. LEWIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Ribeiro Caldas Filho

São Paulo
2010

S237n Santos, João Marcos Lemos dos

Natureza e graça em "O Grande Abismo" de C. S. Lewis / João Marcos Lemos dos Santos – 2010.
118 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.
Bibliografia: f. 114-118

1. Graça - Teologia 2. Natureza I. Lewis, C. S. II. Título
LC BX5199.L53
CDD 241

JOÃO MARCOS LEMOS DOS SANTOS

NATUREZA E GRAÇA EM *O GRANDE ABISMO DE C. S. LEWIS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião.

Aprovado em : _____de _____ de 2010.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Carlos Ribeiro Caldas Filho – Orientador
Universidade Presbiteriana Mackenzie

_____

Prof. Dr. Ricardo Quadros Gouvêa
Universidade Presbiteriana Mackenzie

_____

Profª. Drª. Lenita Maria Rimoli Esteves
Universidade de São Paulo

Dedico esta dissertação, com muito amor, ao meu avô João Kolenda Lemos, à minha avó Gessi Soares dos Santos, e à memória de minha avó Ruth Doris Lemos.

“The Happy Trinity is her home: nothing can trouble her joy.”

AGRADECIMENTOS

A Deus, que é misericordioso e fiel.

Aos meus queridos pais, Cláudio e Rachel, sem cujo encorajamento e apoio eu nunca chegaria até aqui. Palavras não podem expressar o quanto eu devo a vocês e o quanto eu os amo.

Ao Prof. Dr. Carlos Ribeiro Caldas Filho, orientador paciente e sensato, em quem encontrei um amigo que ama C. S. Lewis tanto quanto eu.

À Profª. Msc Maria José Costa Lima, Diretora Acadêmica da Faculdade Boas Novas e a todos os meus colegas docentes da FBN, pelo incentivo e pelo apoio nesse período crucial.

À Drª Márcia de Liberal, que tanto me ajudou quando primeiro cheguei ao Mackenzie, e ao seu esposo Sílvio; sua família é um verdadeiro exemplo de cortesia e de hospitalidade cristã.

Aos meus professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, com quem tive a alegria de compartilhar muitas conversas e muitos cafezinhos.

Existem apenas dois tipos de pessoas no final: aquelas que dizem a Deus: “Tua vontade seja feita,” e aquelas a quem Deus diz, no final, “*Tua* vontade seja feita.” (C. S. Lewis)

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo dos temas de natureza e graça no romance *O Grande Abismo*, de C. S. Lewis. No primeiro capítulo, são introduzidas as teorias de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e C. S. Lewis sobre a relação entre textos. Partindo desta base teórica, o segundo capítulo examina as descrições da vida após a morte nas principais obras das quais Lewis toma emprestado, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e *Letters From Hell*, de Valdemar Thisted, e nota as formas em que Lewis integra estes intertextos ao seu romance. Finalmente, nos últimos dois capítulos a dissertação examina diferentes personagens de *O Grande Abismo*, e a forma em que eles encarnam diferentes aspectos da natureza humana ou graça divina, para determinar a posição de Lewis quanto à relação entre natureza e graça e sua concepção de salvação.

Palavras-chave: C. S. Lewis; O Grande Abismo; graça divina; natureza; salvação.

ABSTRACT

This dissertation presents a study of the themes of nature and grace in C. S. Lewis' novel *The Great Divorce*. The first chapter introduces the theories of Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva and C. S. Lewis concerning the relation between texts. From that theoretical foundation, the second chapter studies descriptions of the afterlife in the works Lewis borrows from most in *The Great Divorce*: Dante Alighieri's *Divine Comedy* and Valdemar Thisted's *Letters From Hell*, and observes the way in which Lewis integrates these intertexts into his novel. Finally, in the last two chapters the dissertation examines different characters from *The Great Divorce* and the way in which they act out different aspects of human nature or divine grace, in order to determine Lewis' position as to the relation between nature and grace and his concept of salvation.

Key-words: C. S. Lewis; The Great Divorce; divine grace; nature, salvation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11
CAPÍTULO I: Fundamentação Teórica..... 14
1.1 Bakhtin: Dialogismo …..... 14
1.1.1 O dialogismo constitutivo …..... 15
1.1.1 O dialogismo composicional …..... 16
1.2 Kristeva: Intertextualidade …..... 18
1.2.1 A dupla natureza da linguagem poética …..... 19
1.2.2 Intertextualidade explícita e implícita …..... 21
1.2.3 Intertextualidade e agência autoral …..... 22
1.3 Lewis: o intertexto mítico …..... 25
1.3.1 O poder intrínseco do intertexto mítico …..... 26
1.3.2 O intertexto como introdução a obras desconhecidas …..... 28
1.3.3 O Lewis intertextual …..... 30
1.3.3.1 A apropriação do mito …..... 30
1.3.3.2 A percepção do diálogo …..... .32
CAPÍTULO II: Geografias do pós-vida …..... 35
2.1 Os reinos do pós-vida na *Divina Comédia* …..... 35
2.1.1 O inferno …..... 37
2.1.2 O purgatório …..... 38
2.1.3 O paraíso …..... 42
2.1.4 Lewis e Dante …..... 43
2.2 O inferno centripetal de Valdemar Thisted …..... 44
2.2.1 O inferno imaterial …..... 44
2.2.2 A sociedade infernal …..... 46
2.2.3 Lewis e Thisted …..... 47
2.3 O pós-vida de *O Grande Abismo* …..... 48
2.3.1 O inferno centrifugal …..... 50
2.3.2 A graça divina no inferno …..... 52

2.3.3 O vale da sombra da vida …..... 55
2.3.4 Alegoria em *O Grande Abismo* …..... 58
CAPÍTULO III: Os limites da natureza …..... 63
3.1 A justiça do homem natural …..... ...63
3.1.1 O Fantasma Grande em contraste com os orgulhosos penitentes ….....64
3.1.2 Mérito e graça …..... 66
3.2 A autonomia e os limites do intelecto caído …..... 68
3.2.1 Farinata e o bispo …..... 68
3.2.2 A visão invertida dos danados …..... 70
3.2.3 Incerteza e a liberdade da razão …..... 71
3.2.4 O perigo da razão como fim em si mesma …..... .74
3.2.5 O valor da razão como caminho a Deus …..... 75
3.3 O amor pervertido …..... 76
3.3.1 A falsa supremacia do amor …..... .77
3.3.2 O amor na cidade infernal …..... .81
3.4 Os poderes da vontade …..... .85
3.4.1 O livre arbítrio …..... ..86
3.4.2 A morte da vontade …..... ..88
CAPÍTULO IV: Manifestações da graça …..... 91
4.1 O motorista do ônibus …..... 92
4.2 O amor interventor …..... . 95
4.2.1 Ecos de Beatriz em George MacDonald e Sarah Smith …..... 96
4.2.2 “Distâncias imensuráveis” …..... 99
4.3 Graça e tempo …..... 102
4.3.1 A restauração da natureza …..... 103
4.3.2 A recriação da natureza …..... 104
4.3.3 A lente do tempo e a escolha atemporal …..... 108
CONCLUSÃO …..... 112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....114

INTRODUÇÃO

Um curto romance, que poderia facilmente ser lido em uma hora, *O Grande Abismo*[1], de Clive Staples Lewis, é uma obra surpreendentemente profunda, uma meditação fantasiosa que explora a natureza da salvação, da vontade, da vida após a morte, e dos desejos e prioridades que determinam a trajetória das pessoas. Publicado originalmente de forma episódica em *The Guardian*, de 1944 a 1945, sob o título *Who Goes Home?* ("Quem volta para casa?"), e numa edição completa em 1946, *O Grande Abismo* apresenta um Lewis especulativo, abordando questões religiosas e filosóficas por meio da ficção, não para respostas definitivas a problemas que talvez nem podem ser resolvidos, mas para, por intermédio de situações hipotéticas, descobrir a realidade humana por trás desses conflitos. As perguntas que Lewis tenta responder em *O Grande Abismo* não são do tipo "Quem será salvo?". O ele faz é tentar descobrir o que seria, em sua essência, a salvação e, supondo que todo ser humano recebesse uma chance de se salvar, Lewis indaga, por que alguém a rejeitaria?

Torna-se oportuna, portanto, uma pesquisa que acompanhe o autor nessa exploração de hipóteses teológicas pelo caminho da ficção, especialmente por que em *O Grande Abismo* é possível encontrar encarnadas (ou melhor, desencarnadas, na pessoa dos fantasmas) ideias levantadas por Lewis em outros escritos. Visto que a obra consiste de sucessivos encontros entre almas que representam a humanidade isolada de Deus, existindo em seus próprios termos, e almas que dependem de Deus e receberam dele vida eterna, uma forma de abordá-la a é o estudo da relação entre a natureza e graça. Propomos, aqui, examinar como essa obra apresenta as posições de Lewis sobre a natureza humana em todas as suas capacidades e limitações, e de que forma a graça divina age para com ela.

Para este fim, porém, é necessário observar a forma em que Lewis escreveu seu romance. *O Grande Abismo* é, entre outros legados, a contribuição de Lewis à longa tradição de relatos literários de visitações ao mundo dos mortos. Esse roteiro de viagens tem fascinado leitores desde

---

[1] Tradução do título original *The Great Divorce*. Ao decorrer desta dissertação as obras de C. S. Lewis serão chamadas por seus títulos em português, a menos que não haja edição da obra em língua portuguesa, caso em que usaremos o título original.

a *Odisséia*, resultando em todo um catálogo de imagens classicamente associadas aos possíveis destinos eternos da alma. Existem elementos que os leitores quase sempre esperam encontrar em descrições do inferno e certas vistas quase sempre esperadas de relatos do paraíso, especialmente de autores cristãos. Qualquer autor moderno que tenta criar seu próprio universo pós-vida enfrenta a questão de que elementos da tradição literária ele vai incorporar à sua obra e quais serão as inovações que ele trará ao gênero como contribuição.

Lewis foi um autor especialmente apto para a tarefa de manusear textos antigos na criação de suas obras. Seus livros mais famosos, *As Crônicas de Nárnia*, incorporam intertextos da mitologia clássica, da teologia cristã e de milênios da tradição literária ocidental. De fato, talvez a maior deficiência dos estudos de C. S. Lewis consiste no foco excessivo que é dado ao intertexto bíblico em *As Crônicas de Nárnia* sem que haja, salvo algumas recentes exceções, escrutínio similar aplicado a outras obras, que de igual modo dialogam com suas obras inspiradoras pelo manuseio dos intertextos. Excetuando *As Crônicas de Nárnia* da ficção de Lewis, só a trilogia espacial *Out of the Silent Planet, Perelandra* e *That Hideous Strength* recebe atenção crítica ou acadêmica significativa. *O Grande Abismo, Till We Have Faces, The Pilgrim's Regress,* além de poemas, contos, e outras criações literárias de Lewis têm sido, em grande parte, ignoradas.

Isso é lastimável, pois em obras como *O Grande Abismo* Lewis manuseia seus intertextos com mais sutileza e ambiguidade do que em obras mais transparentemente relacionadas com intertextos clássicos (como é o caso das *Crônicas de Nárnia*). Por este motivo, abordaremos a obra de uma perspectiva intertextual, partindo das ideias de Mikhail Bakhtin e de Julia Kristeva a respeito da relação entre textos. As ideias de Lewis ganham novos contornos uma vez que se compreende a relação intertextual entre *O Grande Abismo* e as fontes das quais ela toma empréstimos, como John Milton, George MacDonald, Jeremy Taylor, Agostinho e, especialmente, *Letters From Hell*[2], de Valdemar Thisted, além da *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Embora o foco principal desta pesquisa seja a relação entre natureza e graça em *O Grande Abismo*, não há como delinear o pensamento de Lewis sobre o tema sem examinar a forma como ele estabelece sua posição no decorrer do romance, principalmente nos pontos em

[2] Manteremos o título da obra de *Thisted* em inglês para não causar confusão entre ela e *As Cartas do Inferno*, tradução mais comum do título de *The Screwtape Letters* para o português.

que seu romance intersecta com *A Divina Comédia* ou com *Letters From Hell*, tomando uma posição contrária à de seus intertextos. Pois é justamente quando enxergamos o romance como um diálogo, com suas fontes inspiradoras, que percebemos o significado dos numerosos detalhes que Lewis inclui na história.

No primeiro capítulo, serão abordadas algumas questões preliminares quanto à abordagem que fazemos à obra. Examinaremos primeiramente os conceitos de dialogismo e intertextualidade, e a questão da agência autoral dentro da perspectiva intertextual. Veremos também as idéias do próprio C. S. Lewis a respeito da relação entre obras e as similaridades e diferenças entre a sua posição e outras noções de intertextualidade. Já no segundo capítulo, ofereceremos um rápido estudo das duas obras que mais servem de embasamento para Lewis, *A Divina Comédia* e *Letters From Hell*, com foco especial na estrutura de cada mundo imaginário, nas suas características peculiares, nas suas dimensões "físicas" e na natureza do castigo ou na recompensa. Veremos ainda a relação entre cada obra e *O Grande Abismo*, especialmente em relação aos dois ambientes em que a trama do romance se passa, a cidade cinza e o Vale da Sombra da Vida. O capítulo encerra-se com uma nota sobre a alegoria em *O Grande Abismo*.

No terceiro capítulo, examinaremos a posição de Lewis quanto às capacidades e os limites da natureza humana, observando as consequências do pecado em cada uma. Este exame dar-se-á por meio do estudo de diferentes personagens que, pelas suas escolhas, ilustram diferentes aspectos da natureza alienada de Deus. No quarto capítulo, estudaremos as diferentes manifestações da graça divina em *O Grande Abismo*, focando não apenas em personagens como o motorista do ônibus celestial, George Macdonald e Sarah Smith, que exemplificam a graça, mas na própria salvação oferecida às almas.

Essa pesquisa tem como objetivo de despertar idéias e de incentivar mais pessoas a pesquisar a obra de C. S. Lewis, além das *Crônicas de Nárnia*, e, assim, contribuir de alguma forma, por menor que seja, para enriquecer e aprofundar a análise e os estudos sobre o conjunto da obra de Lewis, que já começaram antes mesmo de sua morte e, certamente, continuarão por muito tempo.

CAPÍTULO I
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Qualquer estudo sobre as ideias e as imagens de *O Grande Abismo* requer, antes de mais nada, um exame da perspectiva teórica que explica a relação entre o romance de Lewis e as obras da qual ele toma emprestado. Não há falta de teóricos da literatura que ofereçam conceitos instrumentais para a compreensão da relação entre uma obra e outra, mas como optamos para esta pesquisa por uma abordagem intertextual, apresentaremos primeiro o conceito de dialogismo, proposto por Mikhail Bakhtin, para então examinar a intertextualidade, tal como definida por Julia Kristeva. A discussão de intertextualidade também buscará endereçar a questão da agência autoral e estabelecer um posicionamento do qual se possa responder à questão do autor e a determinação de significados.

Uma vez estabelecido este fundamento teórico, a pesquisa abordará o conceito de intertextualidade à luz das ideias de Lewis sobre as relações entre textos, buscando compreender o que moveu este escritor a construir seus romances intertextualmente. Terminado o capítulo, a pesquisa apresentará o além descrito por Lewis em *O Grande Abismo* e suas raízes em obras anteriores, em especial a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri e *Letters From Hell*, de Valdemar Thisted.

1.1 Bakhtin: Dialogismo

Segundo José Luiz Fiorin (2006), o dialogismo, um dos termos mais importantes na obra de Mikhail Bakhtin, possui múltiplos conceitos correspondentes. Para compreender qualquer um destes conceitos de dialogismo, porém, é necessário definir e distinguir entre o que são, para Bakhtin, os componentes básicos da linguagem: unidades de língua e enunciados. Segundo Fiorin (2006), as unidades de língua são os sons, as palavras ou as frases por meio das quais a

comunicação é realizada, mas os enunciados são “as unidades reais da comunicação.” Enquanto uma unidade de língua pode ser repetida inúmeras vezes por inúmeros locutores, um enunciado é um acontecimento único, uma expressão irrepetível de um indivíduo, numa ocasião específica, numa situação específica, com um acento específico ou expressão específica.

Ao fazer esta distinção entre a palavra em si como mera unidade de linguagem e a palavra como parte de um enunciado, Bakhtin aponta para o fato de que a linguagem é utilizada por indivíduos específicos em situações específicas. Ao invés de preocupar-se com a linguagem em um nível teórico, sem atenção para seus aspectos sociais (como ele acusa o formalismo e o estruturalismo de Saussure de fazerem, etiquetando o segundo de “objetivismo abstrato”), Bakhtin foca na natureza social e até mesmo política da linguagem. (ALLEN, 2000, p.17) Uma palavra requer apenas um conjunto de sons ou um agrupamento de letras, mas um enunciado requer um enunciador. Este foco no ato humano de criar significados por meio da enunciação é evidente no pensamento de Bakhtin, como ele mesmo o expressa:

> Não somente o significado de um enunciado, mas o próprio fato de sua expressão é de uma importância histórica e social, como também geralmente é o fato de sua realização no aqui e agora, nas dadas circunstâncias, num certo momento histórico, sob as condições da presente situação social. A própria presença do enunciado é historicamente e socialmente significante. (BAKHTIN e MEDVEDEV, 1978, p.120, tradução nossa.)

1.1.1 O dialogismo constitutivo

Agora podemos abordar o primeiro conceito de dialogismo. Antes disso, é preciso sempre lembrar que, por mais que o enunciado seja um evento único, ele não existe independentemente de outros enunciados. Todo enunciado existe como resposta a um enunciado anterior e oferece-se, por sua vez, para ser respondido por outros. Tomemos como exemplo o seguinte enunciado: “Todo ser humano merece respeito.” Este enunciado não existe isoladamente, mas em resposta, implícita ou explícita, a declarações ou a atitudes que afirmam que nem todos precisam ser respeitados. No momento em que um ouvinte da frase expressar um sentimento contrário a ele, estará, por sua vez, em diálogo com o enunciado. Esta relação entre o enunciado acima citado e

outros é chamada por Bakhtin de dialogismo constitutivo, na qual os enunciados são proferidos, conscientemente ou não, em um ambiente tenso e em uma situação na qual o enunciado se insere em oposição a vozes passadas.

Dessa forma, nenhum enunciado possui o poder de fazer as declarações absolutas e definitivas de um *fiat* divino, mas apenas de entrar num relacionamento de conflito ou de cooperação com enunciados prévios, tornando-se mais uma voz que poderá ser disputada no futuro. Longe de ser uma linha de comunicação direta entre o locutor e seu ouvinte, o enunciado evoca, com ou sem a consciência de quem o pronuncia, toda uma teia de enunciados anteriores. Bakhtin assim define este relacionamento dialógico entre enunciados:

> "O enunciado vivo, tendo assumido forma e significado num certo momento histórico num ambiente socialmente específico não pode evitar encostar em milhares de linhas dialógicas vivas, tecidas pela consciência sócio-ideológica em torno do objeto de qualquer enunciado; ele não consegue deixar de se tornar um participante ativo no diálogo social. Afinal, o enunciado surge deste diálogo como uma continuação e resposta a ele-ele não aborda o objeto por algum outro lado." (BAKHTIN, 1981, p. 276,277, tradução nossa.)

Percebe-se, novamente, a atenção que Bakhtin dedica ao aspecto humano e social da linguagem, não somente do que está sendo comunicado, mas por quem e para quem e em que contexto.

1.1.2 O dialogismo composicional

O dialogismo composicional é definido por José Fiorin (2006, p. 32) como a incorporação pelo enunciador da voz de outros no enunciado. Enquanto o primeiro tipo de dialogismo pode existir "inocentemente", um simples enunciado que, pela natureza dialógica da própria linguagem, se encontra emaranhado numa teia milenar de asserções díspares, o dialogismo composicional pode ser caracterizado primariamente por ser uma reflexão artística e consciente (isto é, composicional) do discurso de outros dentro do enunciado. Podemos distinguir entre dois modos de dialogismo composicional: aquele que distingue claramente o discurso alheio (chamado por Bakhtin de discurso objetivado) e aquele que não demarca o discurso do outro, mas o internaliza.

O primeiro modo de dialogismo existe numa variedade de enunciados. Pode existir quando o discurso de alguém é citado, diretamente ou indiretamente, no contexto de uma discussão maior, ou num romance, no diálogo entre personagens. O próprio texto enfatiza que ele existe para expressar essa comunicação entre um discurso e outro e, de fato, já inclui as duas vozes dialogantes dentro de si. O dialogismo do segundo modo já é mais sutil, e a percepção, quanto mais a análise do diálogo entre o enunciado e outros enunciados anteriores, depende quase inteiramente do conhecimento do leitor.

O dialogismo do segundo modo, que não demarca claramente o enunciado alheio incorporado ao novo enunciado, pode ser exemplificado no famoso discurso que encontramos em *Hamlet*, de Shakespeare, no qual o protagonista sarcasticamente exclama *"What a piece of work is man!"*[3] Hamlet começa louvando as virtudes da humanidade mas termina (previsivelmente, seguindo o padrão com que descreve a terra e os céus) desabafando que agora homens e mulheres lhe enjoam. Com estas palavras, Hamlet não contraria apenas seus interlocutores, os obsequiosos Guildenstern e Rosencrantz, mas todo um coro de vozes na literatura ocidental que já louvaram a excelência do homem, e entre estes, especialmente o Salmo 8, identificado por Soellner (1972, p. 399-404) como uma das inspirações do discurso do personagem.[4] Hamlet evoca as palavras do salmo sem indicar que está tomando o conteúdo de seu discurso de empréstimo.Qualquer percepção do diálogo entre o enunciado do personagem e o texto bíblico depende no reconhecimento do salmo por parte dos leitores.

Também é interessante notar que apesar de Hamlet ecoar as palavras do salmista em seu

---

[3] "Que obra-prima é o homem!" *Hamlet*, Ato II, Cena II. "... Tudo pesa de tal forma em meu espírito que a Terra, esta estrutura admirável, me parece um promontório estéril; esse maravilhoso dossel que nos envolve, o ar, olhem só, o esplêndido firmamento sobre nós, majestoso teto incrustado com chispas de fogo dourado, ah, pra mim é apenas uma aglomeração de vapores fétidos, pestilentos. Que obra prima é o homem! Como é nobre em sua razão! Que capacidade infinita! Como é preciso e bem-feito em forma e movimento! Um anjo na ação! Um deus no entendimento, paradigma dos animais, maravilha do mundo. Contudo, para mim, é apenas a quintessência do pó." (SHAKESPEARE, 1997, p. 55, 56)

[4] Salmo 8:3-6 na tradução João Ferreira de Almeida, revista e corrigida:
"Quando vejo os teus céus, obra dos teus dedos, a lua e as estrelas que preparaste;
que é o homem mortal para que te lembres dele? E o filho do homem, para que o visites?
Contudo, pouco menor o fizeste do que os anjos e de glória e de honra o coroaste.
Fazes com que ele tenha domínio sobre as obras das tuas mãos; tudo puseste debaixo de seus pés.

louvor inicial do homem, seus discursos logo entram em ríspido contraste, ao contrário do salmista, que inicia quase que duvidando do valor do homem, mas termina declarando a glória e o domínio entregues a ele por Deus. Hamlet começa onde o salmista termina e fecha o seu monólogo expressando apenas desdém e depressão. O personagem de Shakespeare, em seu discurso, incorpora, digere, e termina por rejeitar a mensagem do salmo.

1.2 Kristeva: Intertextualidade

Embora o conceito de dialogismo compreenda uma amplitude de relações comunicativas e literárias, ele foi, a partir das décadas de 1960 e 1970, em grande parte, substituído por uma ideia similar, mas significantemente diferente: a intertextualidade. O termo apareceu pela primeira vez no ensaio *A Palavra, O Diálogo e o Romance*, de Julia Kristeva, em 1967, no qual ela tomou o conceito de dialogismo como ponto de partida para uma teoria sutilmente diferente da visão bakhtiniana, de certa forma descontextualizando os conceitos de Bakhtin para a criação de uma teoria paralela, mas não inteiramente compatível com o dialogismo. Mais precisamente, Kristeva substituiu o "enunciado" de Bakhtin pelo "texto" estruturalista, tão criticado pelo próprio Bakhtin[5], descrevendo duas linhas de relações entre textos: uma linha horizontal, entre o escritor e seu destinatário, e uma linha vertical, entre o texto e todo o *corpus* literário que o precede. Sua teoria de relações intertextuais parte da situação de todo texto no eixo destas linhas.

> O eixo horizontal, (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem, trazendo à luz um fato importante: toda palavra (texto) é uma intersecção de palavras (textos) na qual pelo menos uma outra palavra (texto) pode ser lida. Na obra de Bakhtin, esses dois eixos, que ele chama de diálogo e ambivalência, não estão claramente distinguidos. Mas o que pode parecer uma falta de rigor é, de fato, uma descoberta introduzida pela primeira vez à teoria literária por Bakhtin: que cada texto é construído como um mosaico de citações, à medida que ele absorve e transforma outros textos. Em lugar da noção da intersubjetividade, se instala a noção da intertextualidade,

[5] A substituição efetuada por Kristeva da relação interdiscursiva entre enunciados por uma relação entre textos é destacada por pesquisadores de Bakhtin, como José Luiz Fiorin e Paulo Bezerra, que buscam distanciar os conceitos de Bakhtin e Kristeva. Bezerra acusa Kristeva de "reducionismo linguístico" e "flagrante contradição com o pensamento de Bakhtin" (BAKHTIN e BEZERRA, 2008, p. vxi,xvii) e passa a maior parte do prefácio à sua tradução de *Problemas da Poética de Doestovesky*, criticando a forma em que Kristeva apropriou-se do conceito de dialogismo para avançar sua própria teoria da intertextualidade.

> e a linguagem poética é lida, ao menos, como dupla. (KRISTEVA, 2001, p.190, tradução nossa.)

A intertextualidade é, portanto, justamente esta condição do texto como mosaico no qual estão inseridos textos anteriores (intertextos). Cada obra é lida não simplesmente à luz de um diálogo com estas obras que foram sua inspiração, mas examinada para que sejam encontrados estes textos inspiradores dentro do próprio texto. A questão não é meramente a presença de alusões a obras passadas em obras posteriores, ou da influência de um autor sobre outro, mas a forma em que cada texto está contido em outro e, consequentemente, molda, enriquece e informa a leitura de outro.

1.2.1 A dupla natureza da linguagem poética

Ao explorar em meio a sua definição de intertextualidade a noção de que a linguagem poética deve possuir uma leitura (pelo menos) dupla, Kristeva continua elaborando sobre conceitos bakhtinianos, desta vez a heteroglossia. O conceito de heteroglossia possui, tal como o dialogismo, uma certa variedade de significados proximamente interrelacionados, concentrados na disputa entre discursos centripetais e centrifugais (na terminologia de Bakhtin, discursos "oficiais" e "não oficiais") numa mesma língua. Um enunciado é heteroglota por possuir dentro de si ecos e sombras (por assim dizer) de enunciados passados e a possibilidade de respostas futuras. Toda vez que se usa uma palavra num enunciado, querendo ou não o enunciador pode evocar os diferentes usos que esta palavra teve no passado, e seu enunciado soma ao total de associações que a palavra terá dali em diante. Essa natureza aberta e relacional das palavras é tomada por Kristeva para descrever a lógica idiossincraticamente ilógica da linguagem poética.

É fato conhecido que, segundo a lógica aristotélica, algo pode ser "A" ou "Não-A", mas não pode ser ambos simultaneamente; "A" e "Não-A" são mutuamente exclusivos. De acordo com Kristeva, porém, a linguagem poética opera sob o princípio de que toda expressão poética é heteroglota, pois contém dentro de si diversas outras expressões e pode possuir toda uma variedade de significados: qualquer palavra/texto pode ser "A" e também "Não-A". (ALLEN, 2000, p. 44,45) Kristeva faz da intertextualidade um laço inescapável e da consideração das sombras e dos ecos de textos anteriores um componente essencial do estudo de qualquer obra.

Esta multiplicidade de laços intertextuais que evocam figuras passadas em obras presentes pode ser exemplificada por um sem-número de exemplos. Tomemos Aslan[6], o personagem mais famoso de C. S. Lewis, como ilustração da natureza intertextual da linguagem poética, e de como a percepção das relações intertextuais de cada obra pode ser um componente importante de sua apreciação. Aslan, como personagem numa obra literária, não deriva seu poder e seu fascínio meramente por ser um leão mágico. Todo leitor familiarizado com as fábulas de Esopo lembrará da imagem do leão como figura real, "o rei dos animais", o que só é reforçado pelo leão ser, na sociedade ocidental, um símbolo tradicional de autoridade. (DURIEZ, 2000, p. 23) O leitor familiarizado com a Bíblia poderá lembrar de Cristo representado como o "leão da tribo de Judá" em Apocalipse 5:5[7], sem falar nos diversos momentos na série nos quais Aslan reencena atos atribuídos pela teologia cristã a Cristo: sua criação de um mundo por intermédio de atos verbais, a traição que sofreu, sua morte expiatória, sua ressurreição e seu estabelecimento de um mundo eterno após o final do mundo presente.

Grande parte do que constitui o personagem origina-se de uma longa tradição literária e teológica e, para muitos leitores, trata-se do reconhecimento destes intertextos bíblicos e fabulares na obra de Lewis que investe certas partes das *Crônicas de Nárnia* com beleza e poder emocional. Mas segundo a lógica da linguagem poética de Kristeva, Aslan pode ser diferentes coisas para diferentes leitores: ele pode ser visto como um tipo de Cristo ou não; como a figura de realeza fabular ou não e como um símbolo de virtude auto-sacrificial ou não. Pode também ser visto como os três combinados ou como nenhum. O próprio Lewis deixa claro que Aslan não existe como símbolo alegórico de Jesus Cristo, mas como um Cristo hipotético, um personagem inspirado por Jesus Cristo, mas não necessariamente equivalente a ele. A diversidade de figuras

---

[6] Aslan, o personagem central das *Crônicas de Nárnia*, é o leão falante que criou a terra de Nárnia. Ao decorrer dos livros da série, Aslan é um símbolo de Cristo na teologia cristã, não como figura alegórica, mas nas palavras de C. S. Lewis, como "uma invenção que dá uma resposta imaginária à pergunta: Em que Cristo se faria se realmente houvesse um mundo como Nárnia e ele decidisse encarnar, morrer e ressuscitar naquele mundo como ele o fez em nosso?" (LEWIS in DURIEZ, 2000, p. 23)

[7] Apocalipse 5:5 na tradução João Ferreira de Almeida, revista e corrigida: "E disse-me um dos anciãos:

Não chores; eis aqui o Leão da tribo de Judá, a Raiz de Davi, que venceu para abrir o livro e desatar

os seus sete selos."

majestosas e messiânicas de textos anteriores que Aslan evoca permite que uma pluralidade de significâncias dramáticas e de significados teológicos sejam atribuídos ao mesmo personagem.

1.2.2 Intertextualidade explícita e implícita

Tal como no caso do dialogismo, a intertextualidade pode ser classificada em diferentes tipos. Ingedore Koch usa o mesmo critério que Fiorin usou em suas classificações do dialogismo e discerne entre diferentes tipos de intertextualidade com base em quão claramente demarcado está o intertexto. A intertextualidade explícita seria aquela que abertamente menciona a fonte do intertexto, como no caso de:

> ...citações, referências, menções, resumos, resenhas e traduções, na argumentação por recurso à autoridade, bem como em se tratando de situações de interação face a face, nas retomadas do texto do parceiro, para encadear-se sobre ele ou contraditá-lo. (KOCH, 2004, p. 146)

A intertextualidade implícita ocorre, por outro lado, quando um intertexto é inserido no texto sem que haja menção de sua origem. Os motivos pelos quais a fonte do intertexto é omitida podem ser vários. Koch (2004, p. 146, 147), seguindo os teóricos Grésillon e Mainguenau, divide intertextos impícitos segundo os motivos de seu uso, possuindo eles um “valor de captação” ou um “valor de subversão”. A inserção implícita de uma passagem bíblica numa pregação seria um exemplo de um intertexto com valor de captação, e pode reforçar o discurso do pregador por incorporar palavras tidas como divinas às suas, ou por unir seu público na lembrança de um texto conhecido por todos. Por sua vez, um intertexto com valor subversivo pode (entre outras coisas) zombar do poema do qual ele toma emprestado, ou usá-lo como ponto de partida para apontar diferenças entre a obra e o mundo do autor do texto original e sua própria condição presente. Exemplos disto seriam os poemas *Meus Oito Anos*, de Oswald de Andrade e *Ai que Saudade*, de Ruth Rocha, paródias de *Meus Oito Anos*, de Casimiro de Abreu que, ao utilizarem a famosa primeira linha do poema, já o chamam à memória do leitor.

Para Koch, nos casos em que a intertextualidade implícita ocorre, a identificação do intertexto torna-se crucial para a compreensão do sentido pretendido pelo locutor, especialmente nos casos de intertextos utilizados para fins subversivos. Se o poder da paródia está em emular o

tom de um texto ou discurso para ridicularizá-lo, o leitor que não reconhece o intertexto poderá ter dificuldade para decifrar quem é o alvo do texto, ou até mesmo para compreender que se trata de uma paródia. Até mesmo quando um intertexto é inserido afirmativamente, grande parte de seu poder estético ou retórico depende do leitor para ser descoberto e integrado, de sua própria maneira, ao restante do texto. Se a intertextualidade implícita depende do conhecimento do leitor para que o intertexto sutil possa ser detectado, o leitor corre sempre o risco de nunca captar o sentido do criador do texto. Daí surge uma pergunta: até que ponto o reconhecimento do intertexto é necessário para a apreciação do texto final?

A perspectiva de Koch parece ser um tanto unidirecional e, inevitavelmente, pessimista. Se a identificação do intertexto implícito é o pré-requisito fundamental da apreciação devida do texto, é quase inevitável que o texto se torne, pelo menos para alguns autores e leitores, inútil, impossibilitado de transmitir seu sentido original devido à ignorância do leitor ou à excessiva sutileza do autor. Este, porém, nem sempre precisa ser o caso. Embora o efeito estético ou argumentativo de muitos textos dependa da captação de intertextos implícitos, é possível levantar a hipótese de que a utilidade do intertexto pode ir além de seu mero valor de captação ou de subversão.

1.2.3 Intertextualidade e agência autoral

Um dos resultados da transformação do dialogismo entre enunciados à intertextualidade entre textos é, para Kristeva e Barthes, a eliminação do autor como definidor de significados. O enunciado implica a necessidade de um enunciador e aponta para a realidade à qual o enunciador se endereça. O texto, porém, pode (e segundo alguns, deve) ser considerado além de qualquer associação com um sujeito humano. A própria comunicação oral ainda poderia contar com a presença do enunciador para elucidar significados, mas pouco recurso resta ao autor – quase sempre ausente do leitor quando este toma seus textos para ler – no sentido de preservar sua determinação de significados sobre o texto.

A natureza intertextual da linguagem só serviria para minar a posição do autor. Se todo texto é intertextual e toma emprestado (conscientemente ou inconscientemente, explicitamente ou implicitamente) de numerosas fontes, que reivindicação de autoridade alguém pode fazer sobre um texto que é, em último caso, "um mosaico de citações" que "absorve e transforma outros textos"? Graham Allen exemplifica esta ideia, oferecendo alguns exemplos do cotidiano para ilustrar seu ponto de vista:

> Quando um dignatário pronuncia as palavras "eu batizo este navio isto ou aquilo", ele pode crer que o que importa é ele que está dizendo estas palavras. Porém, a realidade é que enquanto alguém de alguma estatura social pronunciar estas palavras, elas terão o mesmo efeito sobre a realidade. O significado e efeito do "Eu" naquela frase não depende do sujeito particular que o pronuncia. (...) Sempre que sujeitos ingressam na linguagem, eles entram em situações nas quais sua subjetividade pessoal se perde. Talvez o motivo pelo qual tendemos a dizer "Eu te amo *mesmo*." ou "Eu *realmente* gosto dos seus sapatos" é que até estas frases comuns são assombradas pela mesma substitutividade que a frase com que alguém batiza um navio. "Eu te amo" é um clichê, já dito milhões de vezes antes, e não podemos deixar de ficar ansiosos sobre a perda da própria subjetividade que buscávamos expressar através daquelas palavras quando as dizemos. (ALLEN, 2001, p. 41, tradução nossa.)

Uma vez estabelecidas a ineficácia e a não-originalidade do autor, é o leitor quem assume a capacidade de determinar significados. É este poder do leitor, às custas da autoridade autora, que Roland Barthes descreve na famosa conclusão de seu ensaio *A Morte do Autor*:

> O texto é composto de múltiplos escritos, extraídos de várias culturas e entrando em relações mútuas de diálogo, paródia e contestação, mas há um lugar onde esta multiplicidade é focada, e este lugar é o leitor, e não, como até agora se tem dito, o autor. O leitor é o espaço no qual todas as citações que compõem um escrito são inscritas sem que qualquer uma delas se perca; a unidade do texto reside não em sua origem, mas em seu destino. (BARTHES, 1977, p. 148, tradução nossa.)

Esta posição, incorporada às muitas definições de intertextualidade e apoiada pela própria Kristeva é a predominante, mas não é a única. Focaremos a seguir em posições críticas que, sem abandonar o conceito de intertextualidade e reconhecendo que todo texto é um "mosaico de citações", ainda buscam reafirmar o papel do autor na determinação do significado. Examinaremos suas colocações e as levaremos em conta em nossa conceituação de intertextualidade. Em contraposição a Barthes, podemos citar Tilottama Rajan e Nancy Miller, cujas críticas à morte do autor podem ser sumarizadas em dois pontos. Primeiro, que essa posição reduz a pessoa do autor à custa do papel do leitor e, segundo, que, conseqüentemente, ela reduz

(ou pelo menos ativamente ignora) as consequências/ramificações sociais do texto.

A crítica de Rajan (1991, p. 71-73), especificamente, é que a morte do autor resulta não no nascimento do leitor, mas (ironicamente) no desaparecimento do leitor, na redução do leitor a um receptáculo impessoal, um destinatário ideal que existe primariamente na imaginação do próprio autor. O leitor deixa de ser compreendido como um destinatário específico de uma mensagem específica, mas, nas palavras de Barthes, "o espaço no qual todas as citações que compõem um escrito são inscritas sem que qualquer uma delas se perca". O leitor, tanto quanto o autor, se torna uma função do texto, um "espaço". O leitor se torna um recipiente perfeito para as intenções intertextuais do autor; e portanto é, pelo menos para o autor, uma figura de sua imaginação.[8] Isto leva Rajan a concluir que o autor – embora não exatamente seja alguma autoridade extraordinária atribuída a ele – é uma figura necessária:

> Ao conceber da literatura meramente como "escrita", ao invés da escrita de um sujeito específico, Barthes necessariamente faz da leitura um processo que ocorre em nenhum lugar e a ninguém. É para evitar esta evaporação da história que precisamos, por exemplo, especificar um "Blake", um sujeito histórico sobre cujas intenções é possível falar. (RAJAN, 1991, p. 73, tradução nossa.)

A visão feminista de Nancy Miller oferece outra crítica à anonimidade do autor em Barthes: que a redução da importância do autor no texto resulta numa perda do poder social do autor, especialmente se este deseja comunicar uma mensagem específica. Isso seria especialmente verdadeiro no caso das autoras, que perdem o texto como instrumento de mudança social ao abrirem mão de seu papel como mulheres criadoras de textos. Esta posição pode ser ingenuamente confiante nas capacidades do autor, mas esta ingenuidade, segundo Miller, é preferível à indiferença ou à anonimidade do autor, porque só quem já está seguro em seu status como sujeito pode brincar de não tê-lo. Miller foca especialmente no aspecto negativo da posição barthesiana para escritoras.

> "A posição de que o autor está morto, e de que a agência subjetiva também está,

[8] De fato, a própria distinção que Barthes faz entre literatura *lisible* e literatura *scriptible*, que atribui maior valor a textos que fazem do leitor um criador de significados, e não um mero consumidor deles, aponta para uma certa situação contraditória em que o autor já planeja textos cuja "unidade" reside no leitor, e não em sua intenção. Se a intenção do autor de um texto *scriptible é* precisamente uma leitura centrada no leitor, até que ponto a morte do autor realmente é a perda do autor como centro de intenção, e não apenas a ausência deliberada de um autor escondido?

> pode não funcionar para mulheres, e prematuramente encerra a questão da identidade para elas. [...] Quando a questão de identidade - a assim - chamada "crise do sujeito" - é apresentada, como ela geralmente o é, dentro de um modelo textual, a questão é irredutivelmente complicada pelo corpo histórico, político e figurativo da mulher escritora." (MILLER, 1986, p. 107, tradução nossa.)

A perda da subjetividade pode ser atraente para o autor interessado apenas num texto *scriptible*, mas é uma perspectiva deprimente para o autor que busca promover um impacto sócio-cultural. Isso é certo no caso das autoras feministas, que buscam expressar-se especificamente como mulheres e efetuar uma mudança social em seu favor, e também pode ser aplicável (embora talvez sobre os protestos da crítica feminista) no caso de autores como Dante e Lewis, que escreveram dentro de situações histórico-culturais-religiosas complexas, que eles declaradamente buscavam transformar, pelo menos, em parte. A eliminação do autor como fator determinante de significados pode ser uma libertação para o leitor, mas pode também ser um ato de violência contra a voz do autor, que procurou inserir-se no debate social por meio de seu texto.

A solução oferecida por Rajan é uma concepção do autor como aranha ou tecelão, uma ilustração inusitada, mas singularmente útil. O autor não é, como na visão criticada por Barthes, um deus criador de significados, mas um manipulador de intertextos já existentes que, "tecendo" fios intertextuais uns com os outros, termina por inscrever na rede intertextual algo novo. Movendo-se dentro da teia/rede intertextual sempre presente, o autor ainda tem a liberdade de inserir significados em sua tecelagem de textos e, portanto, preserva seu status como agente criativo e transformador dentro de seu contexto social. Como Rajan esclarece,

> Reconhecendo que a cena cultura é sobre-determinada e composta por discursos em competição... (o autor) constrói sua obra intertextualmente não para transcender sua situação histórica, mas para inserir-se por sua escrita dentro dela. Ele abre espaço para sua posição justamente ao inscrevê-la num texto cuja produção faz o ler e escrever um espelho de sua própria produção cultural. (RAJAN, 1991, p. 73,74, tradução nossa.)

1.3 Lewis: o intertexto mítico

Lembremos que Koch atribui a intertextos um valor de captação ou de subversão, e que, portanto, para ela o intertexto só é útil na medida em que for reconhecido como tal pelos leitores

da obra. C. S. Lewis oferece uma perspectiva diferente do processo de leitura, e levanta a possibilidade de uma apreciação de intertextos que vai além do reconhecimento de onde vieram, e para que fim eles foram inseridos no texto. No seguinte trecho de sua autobiografia espiritual *Surprised by Joy*, Lewis descreve a sua leitura de *Sohrab and Rustum*[9], de Matthew Arnold:

> Arnold deu-me imediatamente (e ainda hoje é o melhor que extraio deste autor) um senso, não de fato de uma visão desapaixonada, mas de um olhar passional e calado sobre coisas muito remotas. E observe aqui como realmente funciona a literatura. Críticos papagueadores dizem que *Sohrab* é um poema para classicistas, a ser apreciado só por aqueles que reconhecem os ecos homéricos. Mas eu... nada sabia de Homero. Para mim a relação entre Arnold e Homero funcionou da maneira inversa; quando vim a ler, anos mais tarde, a *Ilíada*, gostei dela em parte porque me lembrava *Sohrab*. Obviamente, não importa em que ponto você adentre o corpo da poesia européia. Basta manter os ouvidos abertos e a boca fechada, e tudo o levará a tudo no final – *ogni parte ad ogni parte splende*. (LEWIS, 1998, p. 60)

Dois pontos principais podem ser deduzidos do trecho acima e de outras obras de Lewis, particularmente o quinto capítulo de *Um Experimento na Crítica Literária*, no qual ele trata da leitura de mitos. O primeiro é que um intertexto pode infundir o texto com beleza e autoridade, independentemente de seu reconhecimento pelo leitor. O segundo é que o intertexto pode introduzir o leitor à obra do qual ele é extraído e até mesmo moldar a experiência do leitor quando este se deparar com a obra original. Estas idéias serão exploradas a seguir, juntamente com uma pequena consideração quanto ao estilo intertextual dos romances de Lewis, em especial, *O Grande Abismo*.

1.3.1 O poder intrínseco do intertexto mítico

Em *Um Experimento na Crítica Literária*, Lewis atribui a uma categoria de histórias um certo poder inerente, um tipo de trama que possui uma capacidade inescapável de fascinar o leitor, seja por evocar uma significância numinosa e transcendente, seja por uma significância emocionalmente grave. A estas histórias Lewis dá o nome de mitos, não no sentido

[9] Poema de 1853, em que dois generais orientais, Sohrab e Rustum, decidem poupar seus soldados e resolvem seu conflito num duelo. Rustum, o mais velho, derrota Sohrab apenas para descobrir, momentos antes da morte de seu oponente, que matou seu único filho, que ele nunca havia conhecido.

antropológico/religioso do termo, mas utilizando o termo simplesmente para designar “uma modalidade particular de história que tem valor em si mesma – um valor independente de sua consubstanciação literária.” (LEWIS, 2009, p.40, tradução nossa.)

Esta última colocação é especialmente importante. Lewis inicia o capítulo contrastando um pequeno resumo do mito de Orfeu com um resumo da *Ilíada*, e então com obras como *Middlemarch*, e *The Turn of the Screw*. Ele então observa que o mito de Orfeu possui, ao contrário dos outros três textos, o poder de causar até quando relatado num resumo curto e seco “uma forte impressão em qualquer pessoa de sensibilidade, se ela se deparasse com essa história pela primeira vez.” (LEWIS, 2009, p. 40, tradução nossa.) Para Lewis, portanto, o que constitui a medida do mito é essencialmente a impressão subjetiva que os meros fatos da história, ou uma simples sinopse dela, provocam no leitor, embora ainda estabeleça alguns parâmetros fixos para o que ele considera a característica mítica, como a presença do numinoso, a perspectiva transcendente e o *gravitas* acima mencionados.

Seguindo essa definição de mito, uma obra pode se beneficiar de um intertexto dependendo de sua qualidade. Ao encapsular um intertexto mítico em sua obra, o autor conecta sua história diretamente ao senso natural de assombro do ser humano e se apropria da estrutura única, intrigante e autoritativa do mito para o benefício do resto da narrativa que ele constrói em volta dela. Não importa se o leitor reconhece ou não a origem do intertexto, pois a sua importância principal não é seu lugar na consciência cultural do leitor, mas sim a sua capacidade de chocar, de comover ou de encantar o leitor pela simples virtude de seu poder.

Tomemos como exemplo *Sohrab e Rustum*, a obra mencionada por Lewis na citação da página anterior. É fácil identificar quais são os intertextos (os “ecos homéricos”) implicitamente contidos na obra de Arnold, que “críticos papagueadores” consideravam desfrutáveis apenas por conhecedores da poesia clássica: a atmosfera de alta tragédia, a transposição de heróis hercúleos a um pano de fundo oriental, o capricho cruel do destino que leva, inevitavelmente, um pai a matar, sem saber, seu único filho. Todos estes componentes levam a trama de *Sohrab e Rustum* a se encaixar facilmente na categoria de mito, tal como definida por Lewis. Portanto Lewis se coloca como exemplo de leitor que pode amar (e plenamente compreender a essência de) textos

elaborados sobre intertextos implícitos, não pelo prazer da captação, mas pela apreciação de uma qualidade mítica e transcendente.

De certo modo, o foco de Lewis é precisamente o contrário ao de Koch. Enquanto Koch concentra na criatividade do escritor que conscientemente entrecorta sua obra com intertextos implícitos e explícitos para conduzir seu próprio argumento, Lewis contempla o intertexto mítico como a verdadeira expressão de genialidade e de verdade, que graciosamente concede uma carona (por assim dizer) ao restante do texto. Embora possa se dizer que, no final das contas, Lewis e Koch se referem a dois tipos diferentes de intertexto, pelo tratamento que cada um dá a seu material (Koch a aforismos populares e contos contemporâneos, e Lewis a mitos e lendas), a diferença principal entre as duas perspectivas está na questão de onde reside o poder deste empréstimo de uma obra a outra. Ou está no talento do autor que tece intertextos a seu discurso, ou na qualidade única e quase indecifrável do texto inserido, que eletriza todo o restante da obra.

1.3.2 O intertexto como introdução a obras desconhecidas

Voltemos para o parágrafo citado de *Surprised by Joy*, no qual Lewis termina sua digressão com uma curiosa citação da *Divina Comédia: "Ogni parte ad ogni parte splende"*[10]. Com esta frase, Lewis expressa uma concepção exaltada da interconectividade do *corpus* literário europeu. Lewis compara a trajetória da luz, guiada por anjos para toda esfera do universo, para que toda parte esplenda com a luz divina, com a trajetória do leitor que, encontrando "ecos" de uma obra em outra, vai descobrindo todo o cânone da literatura.

---

[10] *Inferno*, Canto VII, linha 73, do início do discurso de Virgílio sobre a Dama Fortuna, no qual o poeta fala de como a providência divina designou anjos para guiar a luz eterna e assegurar que ela refulgisse igualmente por todas as esferas da criação. A Dama Fortuna, personificação da sorte/azar, seria a ministra-chefe dos fulgores terrenos. Na tradução de Ítalo Eugênio Mauro (1998a):

"Ele, cujo saber tudo transcende,
fez os céus e lhes deu quem os conduz:
se em toda parte cada parte esplende

é que igualmente lhes reparte a luz."

Lewis tece uma imagem surpreendentemente bela (para não dizer mística) do leitor sendo conduzido de obra em obra até que conheça igualmente todas as partes de um mundo literário, e liga este passeio guiado pela literatura com a ideia de que não importa por onde o leitor começa a explorar este mundo literário: os próprios traços intertextuais de cada obra irão levá-lo a todas as outras. Com isto, Lewis revela a importância que ele dá a estes "ecos" intertextuais, uma vez que eles operam como os despenseiros da sabedoria divina, que distribuem sua luz por todos os céus.

Neste caso, pode ser inteiramente vantajoso (pelo menos para o autor) utilizar um intertexto implícito desconhecido, pois isso lhe dá a oportunidade de introduzir a obra citada ao seu público, e talvez (e este é um ponto interessante) moldar a atitude do leitor em relação ao intertexto. Arnold deixou sua estampa em Homero, a ponto de que parte do prazer de ler a Ilíada foi, para Lewis, reconhecer a sua semelhança com o texto de Arnold. De igual modo, é possível observar em algumas obras de Lewis algo da mesma preocupação em deixar uma marca, de influenciar a percepção do leitor antes mesmo que ele conheça a obra original.

Um exemplo disso seria a caracterização do personagem satânico em *Perelandra*, obra com relação intertextual explícita com o livro de Gênesis e implícita com *Paraíso Perdido*, o poema épico de John Milton sobre a queda da humanidade no Éden. Em *Prefácio a Paraíso Perdido*, Lewis exprime sua irritação quanto aos críticos modernos que vêem o Satanás de Milton, que ele considera uma representação brilhante de um personagem repugnante, como um personagem merecedor da simpatia dos leitores, um protagonista trágico do poema. "Admirar Satanás é apoiar não somente um mundo de sofrimento, mas um mundo de mentiras e propagandas, de pensamento desejoso, de autobiografia incessante." (LEWIS, 1961, p. 102, tradução nossa.)

Quando Lewis, em *Perelandra*, reencena a história da queda em Vênus, um dos elementos mais importantes da história é o quão deliberadamente odioso e mesquinho é o *Unman*, um personagem que reúne tudo o que há de mais repelente no Satanás de Milton sem apresentar um traço de seu carisma ou charme, além do necessário para tentar a "Eva" venusiana.[11], Lewis atrai

[11] Existe, de fato, uma variedade de elementos miltônicos apropriados por Lewis em *Perelandra:* a representação de Adão e Eva como um casal real que dialoga em linhas altamente formais, a natureza sexuada e polimórfica dos anjos, uma contradição deliberada do monismo miltônico e sua descrição

a atenção do leitor à natureza hipócrita e essencialmente tola do personagem satânico, de tal modo que o leitor que encontra *Paraíso Perdido* posteriormente terá sua compreensão de Satanás influenciada pelo retrato que Lewis faz dele. Ele infunde na perspectiva do leitor, seja ele familiarizado com Milton ou não, uma hostilidade contra Satanás que Lewis considerava fundamental para uma leitura correta de *Paraíso Perdido.*[12]

1.3.3 O Lewis intertextual

Como Lewis não era linguista, e admitia livremente que não tinha familiaridade com "tendências literárias modernas" (LEWIS, 1970, p. 264), pode-se perguntar qual seria a relevância de sua posição a respeito da noção de uma interligação entre obras, ou por que deveríamos relacionar suas posições a este estudo da intertextualidade, um conceito criado quatro anos após sua morte. O leitor pode discordar de Lewis quanto à ideia de que qualquer texto, mito ou não, tenha o poder de comover ou de encantar universalmente. Também pode discordar da sua visão da interligação entre obras literárias por meio dos "ecos" de uma obra em outra, mas independentemente de qualquer (in)aplicabilidade das ideias de Lewis às obras de outros, elas informam qual é a visão maior de Lewis sobre a literatura e ajudam a compreender quais eram seus objetivos ao escrever seus romances. Encerraremos esta seção com algumas observações sobre a obra de Lewis em geral, baseadas nos dois pontos acima, que informarão nossa leitura de *O Grande Abismo*.

1.3.3.1 A apropriação do mito

---

intrigante da glorificação do ser humano como uma espécie de ato digestivo. A presença de um emissário positivo em contraponto a Satanás, com Ransom assumindo e expandindo o papel de Rafael. Uma discussão sobre a natureza da escolha e as consequências do livre arbítrio humano; e uma visão do futuro da civilização (em *Perelandra*, uma civilização santa, e não caída e necessitada da salvação como em *Paraíso Perdido*), entre outros. Nenhum elemento emprestado se compara, porém, com a reflexão sombria de Satanás no *Unman*, que na presença de Eva usa exatamente o estilo e o argumento de Satanás em *Paraíso Perdido*, buscando retratar o pecado como um gesto corajoso e cavalheiresco, um ato que fará a mulher igual ao seu cônjuge, só o fará amá-la mais. Em privado, o *Unman* é idioticamente violento e bestial, um ser que odeia e utiliza a contra gosto tudo o que Deus criou, inclusive o intelecto.

[12] Harold Bloom (1997, p. 33) descreve a posição de Lewis como uma leitura que recomenda aos leitores que "comecem o dia com um bom ódio matinal de Satanás".

Em primeiro lugar, é interessante notar que C. S. Lewis incorporou em todos os seus romances intertextos clássicos que possuem a "característica mítica" (isto é, seguindo a sua própria definição de mito).[13] Isto é auto-evidente em obras como *As Crônicas de Nárnia* (nas quais a figura crística de Aslan, embora nem sempre presente na maior parte dos livros, é sempre central[14] e paralelos bíblicos são constantes) e *Till We Have Faces*, com a romantização do mito de Cupido e Psiquê. *Perelandra*, como já foi mencionado, toma de Gênesis e *Paraíso Perdido*. *The Pilgrim's Regress*, a autobiografia alegorizada de Lewis, é (como o título já indica) uma paródia amistosa de *The Pilgrim's Progress*, de Bunyan e, de certa forma, uma homenagem ao velho puritano.

O intertexto mítico está presente também em obras que incorporam intertextos modernos. Podemos apresentar como exemplos *Out of the Silent Planet* e *That Hideous Strength*, o primeiro e o terceiro livro, respectivamente, da trilogia espacial. *Out of the Silent Planet* tomou elementos de autores contemporâneos como H.G. Wells e David Lindsay (especialmente de seu *Voyage to Arcturus*, que Lewis mencionou especificamente como uma influência em seu prefácio a *Out of the Silent Planet*), e os romances fantásticos de Charles Williams, como *War in Heaven* e *The Greater Trumps* serviram de modelo para *That Hideous Strength*. Todos estes autores, que escreveram principalmente obras de ficção científica, carregaram suas obras com o fantástico, com o inexplicável, com afirmações morais, com sacrifício e com o retrato da bazófia de homens que brincam com forças muito além de sua compreensão.

Isto é importante porque, para Lewis, a leitura do mito é um evento moral e espiritual. "A experiência não é apenas grave, mas nos desperta um temor respeitoso. Sentimos nela a presença de um poder divino. É como se algo referente a um momento grandioso nos tivesse sido

---

[13] De fato, Lewis não somente incorporou intertextos "míticos" a seus romances, mas em quase todos, usou o intertexto como um fundamento central da obra. As possíveis exceções são seus romances epistolares, *As Cartas do Inferno* e *Cartas a Malcolm*, que podem ser vistos mais como variações (uma paródica, outra devocional) de um gênero do que elaborações sobre intertextos específicos. Todos, porém, ainda tomam emprestado da tradição literária a doutrinária cristã.

[14] Uma excelente obra recente - infelizmente, como tantos recursos sobre Lewis, ainda sem tradução para o português – que detalha a centralidade de Aslan nas *Crônicas de Nárnia* é *Planet Narnia: The Seven Heavens in the Imagination of C. S. Lewis*, de Michael Ward, que traça paralelos entre os livros da série e a ordem dos planetas na cosmologia medieval, propondo que o tom, a mensagem, e o que é mais importante, o papel de Aslan em cada livro seja definido pelo planeta ao qual ele corresponde.

comunicado." (LEWIS, 2009, p. 43) Considerando sua visão da leitura do mito como uma espécie de epifania, seu manuseio de intertextos tidos por ele como míticos revela um desejo de imbuir seus romances com o poder e o assombro que ele enxerga nelas, talvez para penetrar as defesas do leitor com a sua mensagem. Não é necessário acusar Lewis de uma intenção proselitista para reconhecer que há em seus romances a urgência de atrair a atenção do leitor para alguma verdade maior fora do texto, seja ela moral, seja social, seja teológica. O mito seria não somente o cerne adaptado da história, mas um veículo para a mensagem.

1.3.3.2 A percepção do diálogo

Em segundo lugar, por considerar seus textos como possíveis introduções às obras das quais originaram, Lewis desempenhou um esforço considerável em fazer de seus romances obras auto-suficientes, cuja apreciação não dependeria exclusivamente do reconhecimento de intertextos tirados de obras que o inspiraram. Paradoxalmente, Lewis construiu edifícios literários inteiros de intertextos bíblicos, míticos e históricos sem exigir dos leitores que os adentravam o conhecimento de um sequer. Isso não resulta, porém, em uma mera simplificação do intertexto, ou em uma repetição derivativa dele, mas em uma curiosa situação em que o romance pode ser lido como "monólogo" ou como diálogo com outra obra.[15]

Para melhor entender, vamos voltar aos usos do intertexto implícitos especificados por Koch: captação e subversão, lembrando que, para ele, o intertexto implícito perde seu valor se não for reconhecido como tal pelo leitor, especialmente no caso de intertextos inseridos para fins subversivos. Vimos que, para Lewis, porém, este nem sempre precisa ser o caso: o intertexto pode ser apreciado *prima facie*, sem conhecimento de sua origem, e pode até introduzir o leitor à obra original, com o autor oferecendo sua própria perspectiva do texto aos leitores. Suponhamos que ambas as perspectivas têm razão: que mesmo se, como Lewis afirma, o texto pode ainda ser proveitoso sem que se conheçam suas referências intertextuais, ainda há um certo aspecto

[15] Propositalmente, evitamos os adjetivos bahktinianos "monologicamente" e "dialogicamente" por eles possuírem a conotação de vozes divergentes dentro do próprio romance, além de qualquer relação entre as obras. Não negamos que os romances de Lewis também possam ter este caráter dialógico (especialmente no caso de *O Grande Abismo*, que consiste em maior parte de um diálogo após o outro entre representantes de diferentes perspectivas espirituais), mas o uso de monólogo/diálogo aqui se refere à percepção do leitor, como veremos a seguir.

subversivo/contraditório da obra que é inacessível a quem não reconhece os intertextos. O que resulta é um texto que pode ser lido de pelo menos duas formas diferentes, possuindo no mínimo dois significados simultaneamente: um acessível a todos, e o(s) outro(s) apenas a quem reconhece o intertexto.

Tomemos como exemplo uma das passagens mais famosas da obra de Lewis: a morte de Aslan em *The Lion, The Witch and the Wardrobe*, uma representação fantasiosa da morte de Cristo. O (hipotético) leitor que não conhece a história da paixão de Cristo ainda poderia se comover com o sacrifício de Aslan, entristecer-se com Lucy e Susan enquanto elas lamentam sua morte e alegrar-se com a sua ressurreição. A história pode ser desfrutada por seus próprios méritos, sem referência ao peso emocional e à importância teológica do intertexto bíblico. No entanto, o leitor familiarizado com os evangelhos poderá apreciar tudo isso, mas também, ao captar o intertexto bíblico, reconhecerá a imagem do Cristo crucificado em Aslan, carregando a experiência da leitura com todas as associações que esta imagem traz ao leitor.

Há, de fato, ainda mais um nível do texto, este subversivo, somente aproveitado pelo leitor de certa forma familiarizado com a história da teologia cristã e com a soteriologia de Lewis, na qual a morte de Aslan/Cristo é especificamente definida como o resgate pago a um poder maligno, e não como a satisfação da justiça divina. Nas negociações entre Aslan e a Bruxa (figura paralela à Satanás) pela libertação de Edmundo, Lewis explicitamente levanta a possibilidade de que a justiça de Deus é quem exige o sacrifício, mas logo a descarta:

> "Não foi bem a você que ele ofendeu.” disse Alsam.
> “Já se esqueceu da Magia Profunda?” perguntou a feiticeira.
> “Digamos que sim.” replicou Aslam, solenemente. “Fale-nos da Magia Profunda.”
> “Falar-lhe da Magia Profunda?! Eu?!” Disse a feiticeira, numa voz ainda mais aguda. “Falar-lhe do que está escrito nessa Mesa de Pedra aí do lado? Falar-lhe do que está escrito em letras do tamanho de uma espada, cravadas nas pedras de fogo da Montanha secreta? Falar-lhe do que está gravado no cetro do Imperador de Além-Mar? Se alguém conhece tão bem quanto eu o poder mágico a que o Imperador sujeitou Nárnia desde o princípio dos tempos, esse alguém é você. Sabe que todo traidor, pela lei, é presa minha, e que tenho direito de matá-lo!” (LEWIS, 2003, p. 136, 137)

A ideia da morte de Cristo como pagamento de sangue a Satanás, conhecida como a teoria do resgate, é relativamente incomum em círculos protestantes, que tendem a seguir a teoria da justificação substitutiva de Anselmo. As dúvidas que Lewis tem em relação à morte de Cristo

como expiação penal são incorporadas- discretamente, rapidamente à narrativa.[16]

Vemos, portanto, os níveis dentro de níveis que podem existir na mesma história. O que, à primeira vista é uma descrição auto-contida dos termos do sacrifício de Aslan é, de fato, uma re-imaginação da morte de Cristo. Olhando mais atentamente para o texto, ele demonstra ser uma rejeição da soteriologia anselmiana/calvinista. Um nível pode ser lido como monólogo, enquanto os outros dois como diálogos em que Lewis respectivamente reafirma e discorda das suas fontes. Uma leitura não é mais "válida" ou importante que as outras, mas são, inegavelmente, não somente diferentes leituras, mas diferentes tipos de leitura originando no mesmo texto.

[16] A teoria de expiação esposada por Lewis é difícil de determinar. Ora, ele assume a teoria do resgate - como no caso em *The Lion, The Witch and the Wardrobe* - ora uma variação da posição de Atanásio, encontrada no capítulo 5 da seção "Além da Personalidade" de *Cristianismo Puro e Simples*, na qual Cristo é visto como o novo homem em cuja imagem toda a humanidade deverá ser recriada. Para detalhes quanto ao entendimento de Lewis sobre a expiação, consultar Caldas, (2006, 23-48).

CAPÍTULO II
GEOGRAFIAS DA PÓS-VIDA

Lewis tomou emprestado dos mais diversos textos em sua elaboração de *O Grande Abismo*, mas, como já foi observado, sua dívida maior restringe-se a duas obras que, tal como seu próprio romance, também tratam da trajetória da alma após a morte: a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri e *Letters From Hell*, de Valdemar Thisted. Sendo a pós-vida de *O Grande Abismo* em maior parte uma mescla de elementos tirados destas obras e recombinados segundo a teologia e o gosto de Lewis, os mundos destes livros serão rapidamente examinados para o fim de jogar luz sobre o simbolismo de Lewis em *O Grande Abismo*.

2.1 Os reinos da pós-vida na *Divina Comédia*

A *Divina Comédia*, vasta demais para ser resumida com justiça neste pequeno espaço, inicia com Dante perdido numa selva escura, perseguido por um leopardo, um leão e uma loba, animais que representam as três divisões do inferno que Dante logo iria visitar: respectivamente, incontinência, violência e fraude. (CIARDI, 2003, p. 20) Dante é encontrado por Virgílio, que foi enviado por Beatriz, a amada musa de Dante, para resgatá-lo e trazê-lo de volta ao "caminho verdadeiro". Para isso, Virgílio e Dante precisam descer ao mais profundo inferno e subir o monte Purgatório. Do cume do monte Purgatório, Dante é acompanhado por Beatriz, que o conduz pelas esferas do Paraíso até a Rosa Mística, de onde São Bernardo de Claraval guia Dante à presença de Deus.

O encanto da *Divina Comédia* como uma história que combina os prazeres da aventura e da descoberta com o anseio do amor, animadas discussões religiosas, políticas e filosóficas, e a

intricada poesia da *terza rima*[17], já é evidente sem quaisquer considerações a respeito de leituras alegóricas da obra. Em seu prefácio ao *Inferno*, Dorothy L. Sayers comenta a respeito do dinamismo da história da *Comédia*, descrevendo a trajetória que o leitor faz com Dante como uma espécie de montanha-russa cósmica:

> Descendo vamos nós pelos vinte-e-quatro grandes círculos do inferno[18], atravessando o mundo e saindo pelo outro lado sob as estrelas do hemisfério sul; Ascendendo os dois terraços e as sete cornijas do Monte Purgatório, alto acima do mar, para além das nuvens até o Paraíso Terrestre em seu cume; e de novo ascendemos, rodopiando de uma esfera a outra dos Paraísos cantantes, para além dos planetas, além dos astros, além do Primum Mobile até o Empíreo, para deparar-nos com Deus tal como Ele é – o último, o inefável, mas ainda assim, de uma maneira incompreensível, "marcado com nossa imagem". (SAYERS, 1949, p. 9, tradução nossa.)

Desde o começo do primeiro livro da *Comédia*, Dante já deixa claro que sua obra não é apenas uma aventura pela pós-vida, mas um livro rico em simbolismo alegórico. Cassata (1998, p. 11,12) observa que ao começar sua obra com uma alusão à canção de Ezequias[19] e ao descrever o ponto inicial de sua trajetória como o "meio caminhar de *nossa* vida"[20] (ALIGHIERI, 1998a, p. 25), Dante inicia numa nota "grandiosa e até mesmo litúrgica", comunicando aos seus leitores um senso de que o que segue não é apenas um relato de eventos que ocorreram a ele, mas a comunicação de experiências comuns a todo cristão. Essa abertura da obra a interpretações alegóricas é mencionada pelo próprio Dante em sua epístola a Can Grande, em que ele explica os diferentes significados que podem ser encontrados em sua obra:

> Para que eu possa apresentar o que irei dizer, você precisa entender que o significado desta obra não é simples, mas pode ser chamado de polissemântico, isto é, de muitos significados. O primeiro é o que vem da letra; o segundo é daquilo que é significado pela letra. O primeiro é chamado de [significado] literal, e o segundo de alegórico, ou moral, ou analógico. […] O tema de toda a obra, de uma perspectiva literal, é simplesmente o estado das almas após a morte... porém, se a obra for entendida alegoricamente, o tema é o homem que, ganhando ou perdendo mérito através de seu livre arbítrio, é sujeito à justiça de sua recompensa ou castigo. (ALIGHIERI, 1996)

---

[17] A *terza rima* é "uma técnica original... em que as estrofes de dez sílabas, com três linhas cada, rimam da forma ABA, BCB, CDC, DED, EFE etc. Ou seja, a linha central de cada terceto controla as duas linhas marginais do terceto seguinte." (ROCHA, 2000)

[18] Evidentemente, Sayers conta cada sub-seção dos círculos do inferno (como, por exemplo, as divisões do Malebolge e as quatro divisões do círculo dos traidores) como um círculo em si nesse parágrafo.

[19] Isaías 38:10 "Em pleno vigor de meus dias, ir-me-ei às portas do inferno; já estou privado do resto de meus anos."

[20] Grifo nosso.

Fica evidente, portanto, que os mundos além do túmulo descritos por Dante estão repletos de representações alegóricas que simbolizam os fatores com que a alma precisa lidar em seu caminho ao paraíso, ou seja, detalhes que poderiam ser vistos como inócuos carregam um significado espiritual. Com isso em mente, examinaremos a seguir os reinos da pós-vida da *Divina Comédia*, que influenciarão as imagens do inferno/purgatório encontrados em *O Grande Abismo.*

2.1.1 O inferno

O inferno da *Divina Comédia* é o destino final daqueles que não receberam a salvação, um lugar em que as consequências do pecado são completamente irrevogáveis e o castigo é interminável. No inferno, as almas não-arrependidas continuam presas aos pecados que as levaram para lá, sofrendo castigos que são, em essência, seus pecados plenamente manifestos. Assim, por exemplo, Cérbero não seria um mero símbolo da gula, mas "a encarnação do pecado da glutonaria" (SIMONELLI, 1998, p. 89), revelando que o glutão, devorador incessável, é de fato um devorado pelo pecado. Ou, tomando outro caso, o castigo dos hereges é a manifestação tangível de seu pecado: aqueles que negavam a ressurreição são condenados a passar a eternidade presos em tumbas, como de fato eles acreditavam que iriam. A ideia, muito utilizada por Lewis em *O Grande Abismo*, é que o inferno seria o desfrute terrível e eterno do pecado, escolhido acima de Deus pelo pecador.

O inferno é marcado, acima de tudo, pela absoluta ausência da graça divina, simbolizada pela escuridão que domina todo o ambiente. A luz do sol, que no Purgatório representará a graça divina, nunca penetra o inferno; a pouca luz que ilumina o inferno (chamada por Farinata de "luz má" no Canto X do *Inferno*) possibilita apenas que os danados estejam conscientes de sua situação, mas nunca possibilita o arrependimento.[21] Nem o nome de Cristo pode ser pronunciado

[21] Esta completa ausência de arrependimento da parte dos danados já existe antes mesmo que eles entrem no inferno. No Canto III do *Inferno*, enquanto as almas se enfileiravam no ante-inferno para embarcarem na balsa de Caronte, ao invés de implorarem por misericórdia no último momento elas "*Blasfemavam seus pais, e Deus, e o evento da humana espécie, e o germe, o sítio, e a hora*

pelos danados. Ele é sempre mencionado perifrasticamente, seja como “alguém potente, de signos de vitória coroado” (ALIGHIERI, 1998a, p. 45), seja como “o Homem que nasceu e a vida inteira viveu, sem pecado.” (ALIGHIERI, 1998a, p. 229)

Fisicamente, o inferno da *Comédia* consiste em um túnel que desce verticalmente ao centro da terra. Ele encontra-se dividido em uma série de círculos, sobre os quais, nos penhascos em torno do abismo, as almas, repartidas em cada círculo de acordo com o pecado que as dominava, sofrem seu castigo. Abaixo do vestíbulo do inferno (também chamado por alguns comentaristas de ante-inferno) onde sofrem os oportunistas (aqueles que não optaram por Deus ou pelo pecado, mas apenas por si mesmos), do outro lado do rio Acaronte, está o primeiro círculo do inferno, o Limbo, onde estão as almas dos pagãos justos de uma eternidade sem grande sofrimento, mas sem a alegria eterna dos beatos. Logo abaixo, estão situados os círculos da incontinência, onde são punidos os carnais, os glutões, os avarentos e pródigos, os iracundos e rancorosos, e os heréticos.

A próxima seção do inferno, que pune os violentos, está dividida em três partes: os violentos contra o próximo, os violentos contra si próprios (os suicidas e gastadores), e os violentos contra Deus (o que inclui os blasfemos, os sodomitas e os usurários). A última seção do inferno contém os praticantes de fraude e traição. *Malebolge*, que Italo Eugenio Mauro traduz como “maus bornais”, (ALIGHIERI, 1998a, p. 127) é um agrupamento de dez valas concêntricas que contêm e separam os que cometeram fraude simples: os sedutores, os aduladores, os simoníacos, os adivinhos, os traficantes, os hipócritas, os ladrões, os maus conselheiros, os cismáticos e os falsários.

Finalmente, o nono círculo contém os que traíram seus parentes, sua pátria, seus hóspedes e seus benfeitores. No centro do inferno, Lúcifer silenciosamente devora, com suas três cabeças, os homens que Dante considerava os maiores traidores da história: Bruto e Cássio, que traíram Júlio César, e Judas Iscariotes, que traiu Jesus Cristo. Dos grandes espaços abertos onde os incontinentes e violentos são punidos, o inferno vai afunilando até que os fraudários e os traidores são apinhados em bolsões ou congelados no centro do inferno com Satanás, produzindo

---

da geração sua e de seu nascimento.” (ALIGHIERI, 1998a, p. 40)

um efeito claustrofóbico no leitor.

2.1.2 O purgatório

Ao contrário do inferno, onde o sofrimento das almas é fixo e inescapável, o purgatório como observa Eduardo Sterzi, é um lugar de almas em transição e, portanto, é:

> o reino em que a historicidade – isto é, o tempo como processo, como possibilidade de transformação, continua vigente, como se aqui houvesse uma espécie de sobrevivência para além da morte (ou, mais precisamente, dentro da morte), e o destino dos indivíduos continuasse aberto, ainda por decidir. (STERZI, 2005, p. 114)

Esse caráter dinâmico do purgatório é manifesto em sua própria estrutura, pois, ao contrário dos destinos fixos das almas no inferno, as almas do purgatório estão em movimento contínuo, ascendendo uma montanha espiral que foi criada pela queda de Lúcifer. Ao cair do céu, ele simultaneamente causou a vasta cratera do inferno e empurrou a terra do local de seu impacto ao outro lado do planeta, criando o Monte Purgatório.[22] Nos primeiros penhascos desta montanha, as almas dos excomungados arrependidos e dos negligentes que não zelaram por sua salvação por toda a vida, aguardam até que lhes seja permitido subir a montanha.

Passando pelos portões de São Pedro, onde elas são marcadas na testa com sete *P*'s, representando os sete pecados mortais, as almas devem ser purificadas desses pecados, um em cada córnice da montanha. Primeiro, as almas precisam ser purificadas dos pecados causados por amor pervertido: o orgulho, a inveja e a ira. Depois, do pecado causado por amor insuficiente: a preguiça. Finalmente, nos últimos três córnices da montanha, as almas são purificadas dos pecados de amor imoderado: a avareza, a glutonaria, e a luxúria.

Em cada uma das córnices, a alma deve praticar penitência, ou por meio do sofrimento

[22] Isto, segundo Mazzotta (2009), está em acordo com um tema constante na teologia cristã e na *Comédia*: que Deus pode usar a obra de Satanás para o bem, por pior que seja. Assim, o próprio corpo de Satanás, congelado no fundo do inferno, é que possibilita a passagem de Dante e Virgílio até o outro lado da terra, e o mesmo ato maligno que criou o inferno levantou o purgatório, o lugar onde a salvação das almas é concretizada.

das consequências de cada pecado ou ainda pela prática da virtude oposta. As almas devem meditar sobre exemplos da virtude oposta à de cada pecado, exemplos esses sempre tirados da vida da Virgem Maria, e, então, alternadamente da história sagrada e profana; e meditar sobre exemplos catastróficos da prática do pecado do qual estão se purificando. As almas devem constantemente fazer orações, tiradas da Bíblia ou dos hinários e, finalmente, as almas devem receber a benção do anjo que supervisiona cada córnice, e apaga o *P* de suas testas quando estes estão purificados daquele pecado e prontos para ir à próxima cornija. No cume da montanha, está o Éden, de onde as almas restauradas podem ser traduzidas ao paraíso.

Esse movimento contínuo das almas rumo ao paraíso terrestre e, então, ao Paraíso eterno, torna a esperança um dos temas centrais do *Purgatório.* Enquanto no inferno os danados existem apenas em remorso e ressentimento, e no paraíso as almas regozijam em êxtase eterno, as almas do purgatório, existindo num estado intermediário (embora de modo algum equidistante) entre estes dois reinos, existem num estado de penitência. A penitência, como Tomás de Aquino a define, não é um mero sentimento de tristeza por erros passados, mas algo que também olha para o futuro.

> Seria, é verdade, tolice lamentar por algo que já foi feito, com a intenção de desfazê-lo. Mas esta não é a intenção do penitente: pois sua tristeza é desprazer ou desaprovação para com um ato passado com a intenção de remover seu resultado, isto é, a ira de Deus e a dívida do castigo: e isto não é tolice. (TOMÁS DE AQUINO, 2008, tradução nossa.)

Sendo a penitência um ato esperançoso, as almas do purgatório são felizes, apesar de seu sofrimento. Ao contrário dos tormentos punitivos do inferno, as dores do purgatório são purificadoras, restaurativas e abraçadas por aqueles que as suportam. A diferença entre as duas dores pode não ser quantitativa, mas certamente é qualitativa. A diferença entre os sofrimentos do inferno e do purgatório é perfeitamente ilustrada na tristeza de Virgílio por toda a ascensão do Monte Purgatório. Apesar de as almas no limbo não sofrerem torturas como as almas do purgatório, elas não possuem a esperança de ver a Deus.

> “Já viste porfiar sem resultado
> Os que, cevar podendo o seu desejo,
> Em perpétua aflição o tem tornado.

De Aristóteles falo neste ensejo,
De Platão, de outros mais.” - Baixando a fronte,
Calou; mostrava tornação e pejo.” (ALIGHIERI, 2007, p. 199)

Consequentemente, as almas do purgatório são as personagens mais reconhecivelmente humanas de Dante, pois seu progresso ao cume da montanha é uma extensão do processo de santificação que elas começaram na terra. Como pessoas encarnadas, permanecem suspensas entre aquilo que são e o que desejam um dia ser. O senso de continuidade entre a vida terrena e a ascensão purificadora do Monte Purgatório é acentuado pela comunidade que existe entre as almas do purgatório. De Sanctis toma os coros das almas no purgatório como exemplo deste contraste entre o isolamento das almas no inferno e a comunidade das almas ascendendo o monte:

> Mais do que nos indivíduos, é nos grupos que a vida se manifesta. A vida, aqui, é menos indivíduo do que gênero. E a alma comum expressa-se pelo canto. Não há coros no Inferno, porque ali inexiste unidade de amor. O ódio é solitário. O amor, simpatia e harmonia. A música e o canto logram seus efeitos na controlada variedade de vozes e dos instrumentos. Aqui, as almas são seres musicais que transcendem sua consciência individual, absortas num mesmo espírito de caridade. (DE SANCTIS, 1993, p. 160)

O que faz a diferença entre o purgatório e o inferno, possibilitando a penitência e a comunidade entre as almas, é a presença da graça divina, representada pela luz do sol. No Canto VII de *Purgatorio*, aludindo a Cristo, que nasceu após sua morte, Virgílio lamenta que “ver o sol, que desejas, me é vedado:/ conheci-o já tarde – ai miserando!” No mesmo Canto, Sordello explica aos viajantes que as almas do purgatório não conseguem subir a montanha de noite, revelando o que comentaristas posteriores chamam de “a regra da montanha” ou “a lei da ascensão”:

Com seu dedo Sordel linha fazia
No chão e disse: - Além ninguém passará
Se, ausente o sol, a noite principia

Mas óbice qualquer não deparara
Quem caminhar, subindo, pretendesse:
Para tolhê-lo a noite já bastara

Bem pudera baixar, se lhe aprouvesse
Pelo declive em volta da montanha:
Enquanto o sol sob o horizonte desce. (ALIGHIERI, 2007, p. 220)

A mensagem é clara: a menos que o “Sol eterno” brilhe sobre as almas, a verdadeira

penitência e a purificação é impossível, mas uma vez que a graça divina se distancia, pode-se descer a montanha e voltar atrás do caminho ao paraíso. O contrário também é verdadeiro: nas linhas 85-87, Sordello pede que Dante e Virgílio não peçam que ele desça com eles ao vale onde estão os governantes negligentes enquanto o sol ainda está no céu (ALIGHIERI, 2003, p 341). Assim como a alma sem a graça de Deus perde o ânimo de avançar e pode até retroceder, a alma sobre quem a graça ainda brilha não consegue retroceder, mesmo que queira. Fica claro que é a graça que dita o ritmo da ascensão das almas.

2.1.3 O paraíso

O paraíso, a conclusão da viagem de Dante, é uma visão poética esplêndida, mas em pouco influencia o mundo de *O Grande Abismo*, que nunca revela o paraíso, mas apenas dois locais: a Cidade Cinza e o Vale da Sombra da Vida, que podem ser partes do inferno ou do purgatório para toda alma, dependendo de onde ela finalmente decidir ficar. Assim, nosso exame do paraíso será consideravelmente mais breve que a dos reinos anteriores. Do cume do Monte Purgatório, Dante é arrebatado ao paraíso e visita as almas em seus diferentes graus de esplendor. As almas se apresentam dentro de sete diferentes órbitas celestiais, anteriores ao oitavo céu, onde Dante é examinado por São Pedro, São Tiago e São João. No nono céu, Dante vê o *Primum Mobile* e no décimo céu, o Céu Empíreo.

Essas esferas são visitadas por Dante em ordem crescente das esferas que representam os santos em quem a glória de Deus se manifesta de forma menor até as que simbolizam os santos mais gloriosos: o primeiro céu, a esfera da lua, que contém os salvos que foram inconstantes em seus votos; o segundo céu, de Mercúrio, que contém os santos que foram ambiciosos em vida; o terceiro céu, de Vênus, que contém os que foram imoderados em seus apetites; o quarto céu, do sol, que contém os mestres e teólogos; o quinto céu, de Marte, que contém os guerreiros; o sexto céu, de Júpiter, que contém os justos; e o sétimo céu, de Saturno, que contém os contemplativos.

Apesar desta hierarquia de beatitude, Beatriz esclarece para Dante que as almas habitam

todas igualmente na presença de Deus. Algumas almas são mais exaltadas do que outras, mas todas são igualmente felizes, cada uma à sua maneira, pois "Hão todos doce vida variamente/ conforme o eterno sopro é facultado" (ALIGHIERI, 2007, p. 372) Todas as almas, grandes e pequenas, existem eternamente na presença de Deus no Céu Empíreo, onde assentadas em milhões de tronos elas formam uma rosa branca dentro e ao redor da luz da glória divina.[23] Elas apenas se revelam a Dante nesta escala ascendente de beatitude, para que ele possa conhecê-las em seu degrau de glorificação. A rosa revela a Dante os santos como são, assim como as diferentes esferas pelas quais ele viaja apenas revelam as decisões que eles tomaram em vida.

2.1.4 Lewis e Dante

Lewis reconhece sua dívida para com Dante repetidamente por entre os capítulos de *O Grande Abismo*, com figuras como o motorista do ônibus celestial, o bispo, o trágico, Sarah Smith, e seu guia George MacDonald sendo referências claras a personagens da *Divina Comédia*.[24] Lewis, no entanto, não fazia segredo de que a *Divina Comédia* lhe proporcionou um *template* sobre o qual ele pôde construir sua obra. Por exemplo, em uma carta a Dorothy L. Sayers, que reconheceu imediatamente a influência de Dante na obra, Lewis escreveu:

> [*O Grande Abismo*] Deve mais ao *Purgatório* do que ao *Inferno*. Tudo se desenvolveu a partir do encontro entre o Trágico e a Dama: a espécime de um encontro como aquele entre Beatriz e Dante no Paraíso Terrestre, e o que acontece quando um dos lados não quer brincar. (LEWIS, 2004b, p. 700, tradução nossa.)

Em seu ensaio *Sometimes Fairy Stories May Say Best What's to be Said*, Lewis explica que ele criava obras de ficção começando com imagens mentais que capturavam sua imaginação, e só a partir destas imagens ele pensava numa forma literária (poesia, conto, romance etc.) e numa trama. Lewis cita como exemplo do início deste processo as imagens que o inspiraram a escrever *The Lion, The Witch and the Wardrobe*:

---

[23] A rosa na literatura medieval (e, de fato, até hoje) é um símbolo do amor terreno, mas Dante faz de sua rosa branca dos santos um símbolo do amor eterno de Deus.

[24] A forma em que estes personagens são modelados em referência a suas contrapartes em *A Divina Comédia* será examinada nos próximos capítulos que tratam das representações de natureza e graça em *O Grande Abismo.*

> Algumas pessoas parecem pensar que comecei perguntando como eu poderia dizer algo sobre o cristianismo para crianças; e então me fixei no conto de fadas como instrumento; e então coletei informação a respeito de psicologia infantil e decidi para qual faixa etária eu iria escrever; e então esbocei uma lista de verdades cristãs básicas, e forjei "alegorias" para encarná-las. Isto é tudo pura bobagem. Eu não poderia escrever assim de modo algum. Tudo começou com imagens; um fauno carregando um guarda-chuva, uma rainha num trenó, um leão magnífico. No início não havia nem algo de cristão a respeito deles; este elemento introduziu-se por sua própria vontade. (LEWIS, 2007, tradução nossa.)

Se este é o modo em que Lewis escreveu suas histórias, *O Grande Abismo* não poderia ter surgido de qualquer preocupação teológica ou apologética (como o teor argumentativo do romance poderia sugerir), mas precisamente da imagem que Lewis descreveu a Sayers: um Dante ressentido, que se recusa cooperar com Beatriz. Assim, as repetidas alusões à *Divina Comédia* não se devem meramente ao fato de esta ser uma grande e famosa obra cristã a respeito do céu e do inferno, mas sim porque o intertexto dantesco é a própria raiz do livro, ou seja, a inspiração que determina e organiza todas as outras imagens utilizadas por Lewis.

2.2 O inferno centripetal de Valdemar Thisted

Dante é o autor mais imediatamente identificado como influência maior sobre *O Grande Abismo*, mas algumas das imagens mais marcantes do livro se devem ao romance epistolar *Letters From Hell*, do pastor dinamarquês Valdemar Thisted (1815-1877). Publicado originalmente em 1866, sob o pseudônimo de M. Rowel, *Letters from Hell* é narrado por Otto, uma alma danada que escreve aos que ainda vivem, relembrando os pecados de sua juventude, contando as últimas fofocas que correm pelo inferno, e exortando seus leitores a se arrependerem antes que terminem no mesmo destino que ele. Ao fazer de seu inferno uma reflexão macabramente distorcida da sociedade na terra, Thisted ofereceu um modelo à imagem da qual Lewis pôde construir sua Cidade Cinza, embora os dois infernos sejam – apesar de suas muitas semelhanças – substancialmente diferentes, em especial no que se trata da vida interior dos danados.

2.2.1 O inferno imaterial

Letters From Hell inicia com o protagonista Otto narrando sua própria morte num leito de enfermidade e descrevendo como ele acordou num lugar escuro, frio e brumoso, já sabendo que estava no inferno. A primeira coisa que percebe é o frio, que o faz tremer incontrolavelmente, e a escuridão na qual, apesar de ser possível discernir objetos, não há luz alguma.[25] Gradualmente, ele descobre que agora seu corpo é imaterial e vazio: é um fantasma, e perdeu não apenas seu corpo, mas qualquer capacidade de arrependimento, ou de vergonha[26]. Otto só consegue sentir tristeza e desesperança.

> No primeiro momento, eu pensava que era o mesmo, sem alterações; mas eu era apenas uma sombra do que eu já tinha sido. O olho que via e o dente que cerrava não eram realmente existentes, nem era qualquer outra parte de meu corpo; eu era uma sombra, despido até o âmago de meu coração. Não era de se admirar, então, que eu sentisse frio; não era de se admirar que eu me sentisse nu; e nem com tudo isto eu me sentia envergonhado. Mas eu me senti infinitamente desesperado. (THISTED, 1866, p. 5, tradução nossa.)

Pouco a pouco, Otto vai descobrindo outros fantasmas no inferno, ora organizados em grupos (e até em batalhões, marchando juntos), ora vagando sozinhos pela bruma, e percebe ainda que existem prédios e até cidades inteiras construídas no inferno – mas todos os edifícios são tão imateriais e fantasmagóricos quanto seus moradores. Numa conversa com o dono de uma taverna, Otto, que esteve nu desde que chegou ao inferno, descobre como é que as almas danadas podem criar casas, roupas, e quaisquer objetos que desejem apenas com seus pensamentos.

> "Idiota! Por que você anda por aí nu?" Ele exclamou com um sorriso demoníaco. "Somente pessoas bem vestidas podem entrar aqui!"
> Não sei como, mas imediatamente meus pensamentos voltaram a meu velho roupão de cama, e em um instante eu estava o vestindo. Mas ele não cobria minha nudez, e eu não

---

[25] "Nuvens e brumas pesadas, um vazio desolador, me cercavam por todos os lados. Não era, porém, literalmente escuro; pois eu conseguia enxergar, embora nenhum raio de luz caísse em meus olhos." (THISTED, 1866, p. 4, tradução nossa.)

[26] Thisted perspicazmente associa a incapacidade de sentir vergonha com a incapacidade de sentir arrependimento; a vergonha sendo, em Gênesis, uma das primeiras sensações da humanidade após terem pecado pela primeira vez. A vergonha pode ser um incentivo para que o pecador mude, se arrependa. Uma alma incapaz de arrependimento, por outro lado, não consegue mais sentir o incentivo da vergonha.

> me sentia mais quente do que antes. Me aproximei da lareira, mas ela não emitia o menor vestígio de calor; a chama poderia bem ser uma representação pintada. […] “Que tipo de casa é esta?” Eu perguntei timidamente.
> “É minha.” Veio a resposta.
> Mas isto não respondia à minha pergunta; então após uma pausa, eu perguntei de novo, “Como é que esta casa... tudo isso... veio a ser?” [...]
> “Como ela veio a ser? Bah! Eu a imaginei, idiota! É assim que ela veio a ser!”
> Uma nova luz espocou sobre mim. A casa era, então, apenas uma concepção.
> “Sim, camarada!” Disse um dos clientes, virando-se de uma mesa de cartas. Aqui estamos todos nós numa terra de encantos, sobre a qual existem tantas histórias no mundo. Assim que pensamos em algo, ele é nosso...” […]
> Tudo ficou claro então. A casa era irreal; o fogo sem calor; as lâmpadas sem luz; as cartas, os dados, a bebida forte - em suma, tudo... era irreal.” (THISTED, 1866, p. 12,13, tradução nossa.)

Essa imagem do inferno como um lugar em que tudo pode ser obtido com apenas um pensamento, mas em que nada é satisfatório ou real, foi uma influência tremenda sobre a Cidade Cinza de *O Grande Abismo*, em que os danados vivem exatamente nesta situação. Lewis admite sua dívida geral a Thisted, fazendo à sua obra o mesmo tipo de referência oblíqua que ele faz à *Divina Comédia* (embora ele abertamente falasse da influência de Dante, mas nunca a de Thisted). Contudo, este elemento peculiar de seu inferno, um empréstimo tão específico de *Letters From Hell*, nunca é reconhecido.

2.2.2 A sociedade infernal

Os danados de Thisted fazem uso peculiar de sua habilidade de criar artefatos-fantasma com suas imaginações. Desimpedidas por quaisquer preocupações relacionadas ao seu sustento físico, as almas ocupam sua eternidade reproduzindo a sociedade do mundo dos vivos, atraídas umas às outras para que possam melhor seguir as compulsões auto-impostas que são seu castigo eterno. As almas são consumidas por um de dois impulsos infrutíferos: “Todos são compelidos ou a fazer o que faziam na terra, mas não deveriam ter feito... ou inversamente, a fazer aquelas coisas que deveriam ter feito na terra, mas deixaram por fazer.” (THISTED, 1866, p. 43, tradução nossa.)

O padrão migratório das almas danadas assume a forma de um vórtice centripetal, com as almas recém-chegadas aparecendo às margens do inferno e se concentrando automaticamente em

focos populacionais, prensando-se em sociedades mais e mais complexas, na medida em que mais pessoas chegam ao inferno. As almas também são atraídas umas às outras por fatores como ideologia, interesses mútuos, classe social ou época em que viviam na terra, levando-as a criar sociedades internamente homogêneas dentro do inferno.

> Frequentemente, pessoas que formavam um círculo social exclusivo no mundo acima, ou pertenciam a certos tempos definidos, compõem um todo entre si mesmas. Assim, há uma "Cidade da Injustiça", também chamada de a "Cidade dos Políticos"; uma "Vila da Santa Inquisição", uma "Cidade dos Judeus", "dos Mórmons", "dos Sodomitas", "Dos ante-diluvianos" etc. O inferno, portanto, em grande parte, assume a forma de uma terra colonizada. (THISTED, 1866, p. 41, 42, tradução nossa.)

Esta organização social do inferno traz consigo todas as benesses da civilização: as almas do inferno, dependendo de seu status social e seu carisma, conseguem fazer de outras almas seus companheiros de viagem, ou seus servos, ou seus soldados, ou até formar haréns com mulheres de todos os tipos. (THISTED, 1866, p. 36) Há até um mundo artístico-literário no inferno, com uma abundância de romances, volumes filosóficos, poemas e ensaios sendo publicados a cada dia. Nem faltam obras teológicas de teólogos danados a respeito da vida de Jesus Cristo.[27] (THISTED, 1866, p. 149) Otto, que era um homem rico em vida, habita numa *villa* esplêndida, e participa de um círculo social composto apenas por outras almas de nobres e de ricos. As almas do inferno se distraem de várias formas; organizam chás e jantares, compartilham fofocas, encontram velhos conhecidos, participam de orgias, mas toda atividade é aparente e ilusória, já que os prazeres físicos e psicológicos da comida, da companhia ou do sexo são inacessíveis aos danados. (THISTED, 1866, p. 63-37) Se os danados da *Divina Comédia* comentam sobre a vida política e social de seu tempo, as almas de *Letters From Hell* a re-encenam por toda a eternidade.

2.2.3 Lewis e Thisted

[27] O bispo em *O Grande Abismo*, retratado como um teólogo liberal, propõe um estudo similar aos mencionados por Otto; ele informa a Dick que preparou um ensaio histórico perguntando como seria o ensino de Jesus Cristo se ele não tivesse morrido tão jovem, imaginando "que Cristianismo diferente poderíamos ter tido se ao menos o Fundador tivesse chegado à sua plena estatura!" (LEWIS, 2001a, p. 43, 44, tradução nossa.)

É verdadeiramente estranho que Lewis não reconheça a fonte de um elemento tão proeminente de *O Grande Abismo* quanto essa ideia fantasmagórica de existência infernal, quando, no prefácio ao livro, ele pede desculpas a um autor de ficção científica cujo nome ele esqueceu. A esse autor de um conto numa revista americana de ficção científica, Lewis reconhece sua dívida por outro elemento da pós-vida descrita em *O Grande Abismo*: "a qualidade indobrável e inquebrável da matéria celestial" (LEWIS, 2001a, p. ix, x) que faz do Vale da Sombra da Vida um ambiente cuja tangibilidade pesada impede que os fantasmas consigam propriamente interagir.

Que Lewis se dê ao trabalho de agradecer a esse autor, mas não à obra de Thisted, pode ser uma forma de ocultar sua dívida para com ele, indicando que seu maior empréstimo de uma fonte moderna foi desse conto esquecido. No entanto, é evidente que Lewis já tinha lido Thisted. Em uma série de cartas, de 25 de julho a 22 de novembro de 1916, o jovem Lewis discutiu *Letters From Hell* com seu amigo Arthur Greeves. Suas primeiras impressões do livro, recomendado por Greeves e prefaciado, na edição comprada por Lewis, por seu ídolo George MacDonald, foram positivas.

Apesar disso, ao ler mais do livro, Lewis acabou enjoando dele, achando seus personagens mal-concebidos e a autobiografia de Otto, contada entre suas descrições do inferno, medíocre. "Realmente não sei por que detestei tanto este livro, por que pude ver que havia algo de bom nele, se ao menos eu pudesse apreciá-lo - o que o tornou ainda mais irritante." (LEWIS, 2004a, p. 236, tradução nossa.) Por fim, Lewis acabou doando o livro para um bazar da Cruz Vermelha em sua cidade sem terminar de lê-lo. "No presente, eu desfruto o malicioso prazer de esperar que o comprador ficará tão decepcionado quanto eu fiquei." (LEWIS, 2004a, p. 256, tradução nossa.) Mas apesar de não ter gostado do livro, Lewis utiliza idéias que encontrou nele em *O Grande Abismo* e, possivelmente, em outras obras.[28]

---

[28] Um outro intertexto de Thisted na obra de Lewis pode ser encontrado fazendo-se uma leitura paralela dos prefácios de *Letters from Hell* de Thisted e *As Cartas do Inferno*, em que tanto Lewis quanto Thisted, em termos similares, dizem que não possuem a mínima intenção de revelar como uma correspondência infernal chegou a suas mãos, e explicam que não cabe a pessoas excessivamente preocupadas em descobrir como ouvir do inferno aprender tal técnica. As semelhanças entre as obras, porém, acabam aí. Apesar de possuírem títulos similares, a obra de Thisted é uma coleção de cartas de uma alma danada, que busca alertar os vivos dos perigos da apatia espiritual; *As Cartas do Inferno* se apresentam como uma coleção de cartas escritas de um demônio a outro, em que o demônio mais

2.3 O pós-vida de *O Grande Abismo*

Lewis se restringe a exibir dois destinos da pós-vida em *O Grande Abismo*: o inferno e o purgatório, talvez por se sentir despreparado para descrever o paraíso de forma satisfatória. Ele menciona em seu prefácio a *Screwtape Proposes a Toast* que, originalmente, as epístolas infernais de *As Cartas do Inferno* seriam acompanhadas pelas cartas de um arcanjo ao anjo da guarda do "paciente" de Wormwood. Esta ideia, porém, foi descartada, pois o autor não se sentia preparado espiritualmente ou artisticamente para oferecer, por meio de seu personagem angelical, conselhos celestiais equivalentes às estratégias de corrupção espiritual que atribui ao gênio diabólico de Screwtape. "O estilo precisaria ser realmente parte do conteúdo. Meros conselhos não bastariam; toda frase precisaria ter a fragrância do Céu." (LEWIS, 2002b, p. 184, tradução nossa.) Esta incapacidade de descrever realisticamente as palavras dos anjos pode ter impedido sua tentativa de descrever o paraíso com o mesmo grau de detalhes com que ele descreve o inferno e o purgatório. [29]

Essa humildade estende-se até as descrições do inferno e do purgatório. No prefácio de *O Grande Abismo*, Lewis deixa muito claro que tudo o que ele descreve a respeito da pós-vida no livro é uma ficção. "As condições trans-mortais são unicamente uma suposição imaginativa: elas nem são uma sugestão ou especulação a respeito do que nos espera. A última coisa que desejo fazer é despertar curiosidade factual sobre os detalhes do porvir." (LEWIS, 2001a, p.x, tradução nossa.)[30] Isto é reafirmado no último capítulo da obra, no qual, quando George MacDonald revela

---

sábio e experiente ensina seu pupilo as artimanhas mais eficazes na tentação de seres humanos. Que a ideia de uma coleção de cartas infernais tenha ocorrido a Lewis por inspiração de Thisted é, porém, uma possibilidade que não pode ser descartada.

[29] Até quando Lewis finalmente começa a descrever o paraíso numa obra de ficção, em *A Última Batalha*, publicada em 1956 (dez anos após a publicação de *O Grande Abismo*) ele se restringe a descrever com mais detalhes um ante-paraíso similar ao "Vale da Sombra da Vida" de *O Grande Abismo*, e atentar mais para as reuniões de personagens do passado de Nárnia do que ao ambiente celestial em si. Lewis encerra o livro no momento em que Lucy, Peter e Edmundo percebem que estão no paraíso eterno, escrevendo apenas que "As coisas que começaram a acontecer depois disto eram tão grandiosas e belas que eu não posso escrevê-las." (LEWIS)

[30] Esta confissão de que sua história é apenas uma fantasia, e não um relato verídico, faz de *O Grande Abismo* uma exceção, neste aspecto, entre os romances de Lewis deste período: nos três romances

ao protagonista-Lewis que tudo o que ele vira até então era apenas um sonho, instruindo-o a deixar isso muito claro para seus leitores caso ele decidisse relatar suas experiências. “Não dê a nenhum pobre tolo o pretexto para pensar que você afirma conhecer o que nenhum mortal conhece.” (LEWIS, 2001a, p. 44) Portanto, a pós-vida de *O Grande Abismo* existe não como uma tentativa de imaginar o que acontece após a morte, mas apenas como pano de fundo fictício para o desenvolvimento de ideias e cenários que interessavam a Lewis, tanto como autor de fantasia e ficção científica quanto como pensador religioso. Em seu inferno/purgatório, ele utiliza a ficção para tratar hipoteticamente suposições que poderiam ser difíceis de fundamentar em uma obra estritamente teológica.

Por intermédio das interações entre os fantasmas e as realidades divinas que os cercam no Vale da Sombra da Vida e do simbolismo contido nessas imagens, Lewis explora (entre outros temas) a solidez e vida própria concedida pela graça divina, a futilidade da existência humana vivida apenas para si mesma, e a escolha da alma entre suas próprias vontades e a oferta da graça. Como ele explica no prefácio de *O Grande Abismo*, toda a obra levanta repetidamente a ideia de que a escolha entre o bem e o mal, entre o Céu e o Inferno, precisa ser absoluta: “se aceitarmos o Céu não poderemos reter nem mesmo os menores e mais íntimos souvenires do inferno.” (LEWIS, 2001a, p. viii, ix, tradução nossa.) O contrário, como será visto a seguir, também é verdadeiro que as almas no inferno são eventualmente esvaziadas de todo dom divino, de todo resquício dos poderes e atributos concedidos por Deus. Abordaremos agora o desenvolvimento deste tema central por meio dos ambientes onde ocorre a história de *O Grande Abismo.* A forma em que ele é demonstrado nos personagens da obra será estudada nos capítulos 3 e 4.

2.3.1 O inferno centrifugal

---

anteriores a *O Grande Abismo*, Lewis marotamente sugere que ele é apenas o transmissor de uma história real. No último capítulo de *Out of the Silent Planet*, Lewis se apresenta como o mero narrador dos acontecimentos relatados a ele por Ransom, e o mesmo acontece em *Perelandra*, cuja história inicia na sala de estar do autor/narrador. Lewis inicia *As Cartas do Inferno* avisando que não iria revelar a forma em que as cartas dos demônios chegaram às suas mãos, e que teve a consideração de alterar os nomes de seus personagens para proteger sua privacidade. Estas divertidas auto-inserções de Lewis nas histórias cessam no momento em que há o perigo de que pessoas interpretem suas descrições do porvir como relatos literais do pós-vida.

O inferno de Lewis é, à primeira vista, idêntico ao de Thisted: uma vasta cidade imaterial, na qual fantasmas podem conjurar qualquer coisa à existência apenas pensando nela. Os fantasmas podem criar casas, comércios, armazéns, tudo o que desejarem, mas nada substancial ou real: as casas da Cidade Cinza de Lewis não protegem seus moradores da chuva, assim como as roupas dos danados de Thisted não os protegem do frio. Porém, em vez de apenas copiar o inferno de Thisted, Lewis incorpora algumas importantes mudanças à sua cidade infernal, criando uma visão original da pós-vida. Uma das maiores diferenças entre os fantasmas de Lewis e os danados de Dante e Thisted está no constante movimento dos habitantes da Cidade Cinza. Longe de estarem presas a uma seção específica do inferno como os danados de Dante, ou impedidas de sair pelos portões do inferno como as almas de Thisted, os fantasmas de Lewis nunca param de se mover, completamente desimpedidos, pela vastidão do inferno.

Dante e Thisted criaram infernos cuja densidade populacional é menor nas suas margens, e maior em seu centro: os níveis do inferno de Dante vão do vasto espaço em que rodopiam os carnais aos bolsões superlotados do Malebolge, nos quais os danados tropeçam uns sobre os outros, até o menor e último círculo que contém Satanás e os traidores. As almas de Thisted despertam em espaços vazios do inferno e são atraídas a locais em que outras almas já estão assentadas, formando assim cidades onde, na companhia uma das outras, elas podem reassumir as posições sociais que tinham em vida.

O inferno proposto por Lewis é exatamente o oposto: almas chegam ao inferno por meio de um "centro cívico"[31] e se assentam nas casas vazias que o cercam. Na medida em que o tempo passa, elas brigam entre si e se mudam para outras casas na próxima rua, onde brigam novamente com seus vizinhos, e novamente se mudam para a próxima rua. Este processo se repete continuamente, fazendo com que as almas se afastem para regiões mais e mais remotas da Cidade Cinza, isolando-se completamente umas das outras. Como o fantasma Ikey explica ao protagonista, falando das almas que chegaram ao inferno em épocas anteriores:

---

[31] A idéia do inferno como um ambiente burocrático e semi-político, encontrado principalmente em *As Cartas do Inferno*, pode ser visto aqui também. Embora na primeira obra a imagem seja bem mais evidente, com sua organização das hostes infernais em departamentos, secretariados e instituições oficiais, há algo do mesmo espírito em *O Grande* Abismo, com sua substituição dos icônicos portões do inferno por um órgão municipal.

> Elas foram se movendo mais e mais. Se afastando cada vez mais umas das outras. Elas estão tão distantes agora que não poderiam nem pensar de vir à parada do ônibus. Estão a distâncias astronômicas. Há uma elevação perto de onde moro, e lá mora um camarada que tem um telescópio. É possível ver as luzes das casas habitadas, onde aqueles antigos vivem, a milhões de milhas de distância. Milhões de milhas entre eles e nós, e entre cada um deles. De vez em quando, eles se movem para ainda mais longe. Essa é uma das decepções. Eu pensei que encontraria personagens históricas interessantes. Mas não dá; eles estão distantes demais. (LEWIS, 2001a, p. 11, tradução nossa.)

As motivações por trás desse movimento centrifugal das almas podem ser comparadas com a "filosofia do inferno", seguida pelos demônios de *As Cartas do Inferno.* Se, no inferno, o amor é (por fim) uma impossibilidade, o egoísmo absoluto só permite duas opções: a rejeição e o afastamento dos outros, ou a dominação e a absorção de outros seres a si próprio. (LEWIS, 2002b, p. 94) Ou um ser é rejeitado por ser um rival, ou é consumido por ser inferior: os demônios de *As Cartas do Inferno* se odeiam pelo fato de que cada um compete contra todos os outros, mas os seres humanos são vistos apenas como comida.

Esta atitude se manifesta, no nível humano, no comportamento dos fantasmas. Os únicos relacionamentos com qualquer duração significativa são predatoriais, dominadores; mães e cônjuges que tratam filhos e parceiros como sua propriedade. Os fantasmas que existem em pé de igualdade entre si não conseguem co-existir pacificamente; até no pouco tempo que o protagonista passa esperando pelo ônibus e viajando ao Vale da Sombra da Vida, abundam ameaças, xingamentos, trapaças e violência física - ou pelo menos o equivalente a fantasma da violência física. Por fim, eles acabam se distanciando por serem incapazes de aceitar uns aos outros.

Em vez de possibilitar a recriação da sociedade humana no inferno, como é o caso na obra de Thisted, o poder criativo dos fantasmas de Lewis só facilita o afastamento entre eles, impossibilitando qualquer tipo de sociedade permanente. Se os danados de Dante e Thisted continuam eternamente presos ao pecado que os condenou, os fantasmas de Lewis, danados pelo orgulho e pelo egoísmo que os levou a rejeitar a Deus, não só existem eternamente num estado de orgulho e de egoísmo, mas também evoluem em sua danação, rejeitando seus vizinhos um por um e perdendo aos poucos todo traço de humanidade à medida em que se isolam.

2.3.2 A graça divina no inferno

Se há uma diferença vital entre o inferno de Lewis e os infernos de Dante e Thisted, é o degrau no qual a graça divina penetra a Cidade Cinza, e possibilita a transformação dos danados. Até o que caracteriza o castigo auto-imposto dos fantasmas, o movimento incessante que os distancia uns dos outros, pode ser utilizado pela graça; o movimento contínuo das almas não se restringe ao inferno, mas pode ir além dele. Como George MacDonald explica ao protagonista, "Os danados têm feriados – excursões..." (LEWIS, 2001a, p. 67, tradução nossa.) As almas podem não apenas viajar por toda a imensidão incolor da Cidade Cinza, mas também podem voltar para a terra, seja para visitarem médiuns, seja para assombrarem casas, ou podem até mesmo ascender ao paraíso e alcançar a salvação.

Longe de ser uma condição fixa e imutável, a danação pode ser escapada pelos habitantes do inferno, que, para chegarem ao paraíso, só precisam tomar um ônibus angelical que os transporta a um paraíso terrestre, uma área equivalente, no universo de *O Grande Abismo*, ao purgatório. Toda alma que desejar abandonar o inferno para sempre, permanecer neste paraíso purgatorial e, eventualmente, ascender ao paraíso verdadeiro, está livre para fazê-lo. Esta mobilidade e potencial transformação das almas do inferno em *O Grande Abismo* pode ter suas origens com a ideia do *refrigerium*, segundo a qual as almas danadas são ocasionalmente aliviadas de seus tormentos. O personagem George MacDonald explicitamente indica quais são as fontes que inspiraram Lewis nesta questão: as condenações do catolicismo medieval pelo teólogo anglicano Jeremy Taylor e alguns escritos do poeta cristão Prudêncio.

O historiador católico Joseph Pearce cita um sermão de Taylor como uma das possíveis fontes que inspiraram Lewis, no qual Taylor critica a teologia católica afirmando que "a igreja de Roma, entre outras estranhas opiniões, tem inserido esta em suas declarações públicas: que as almas no inferno podem desfrutar ocasionalmente de remissão e refrigério, como as recaídas de

uma febre intermitente." (TAYLOR, 1835, p. 629, tradução nossa.)[32] Sobre a outra fonte citada por Lewis, Prudêncio, escreveu que:

> "Ás vezes, sob o Estige, são desfrutados feriados dos tormentos, até pelos espíritos culpados... O inferno torna-se débil com tormentos mitigados, e a nação tenebrosa, livre dos fogos, exulta no lazer de sua prisão; os rios cessam de queimar com seu enxofre de sempre." (PEARCE, 2003, p. 102, 103, tradução nossa.)

Esta suposição aparentemente cativou Lewis. Em 1933, mais de dez anos antes da publicação de *O Grande Abismo*, Warren H. Lewis mencionou em seu diário que seu irmão tivera a ideia de escrever um romance baseado "na opinião de alguns dos padres de que, embora o sofrimento dos danados seja eterno, ele é intermitente; ele propõe fazer uma espécie de excursão infernal ao Paraíso." (PEARCE, 2003, p. 103) É muito provável que o romance publicado em 1945 seja substancialmente diferente daquele imaginado em 1933, mas é inegável que uma de suas primeiras sementes seja essa demonstração de que Deus manifesta misericórdia até às almas do inferno.

A graça de Deus não apenas oferece aos danados uma carona para o purgatório, mas permeia, numa forma difusa, toda a superfície do inferno. Um aspecto marcante da pós-vida de Lewis está na condição intermediária da luz em seus diferentes reinos. Vale a pena lembrar que o inferno de Dante (assim como o de *Letters From Hell*) é intocado pelo sol, seu paraíso é completamente iluminado, e seu purgatório é alternadamente iluminado e escurecido, simbolizando, assim, a forma de que a salvação só pode ser alcançada e desfrutada na presença da graça divina. No pós-vida de Lewis, porém, não existem ainda dia e noite, estações definitivas de trevas e luz, mas apenas diferentes estados de meia-luz; o inferno existe num crepúsculo que gradualmente escurece, o Vale da Sombra da Vida numa alvorada que se tornará plena manhã. Não há uma escuridão total que impede o progresso espiritual, ou uma luz suprema que irresistivelmente conduz a alma para Deus, mas uma situação em que a luz divina se insinua por toda direção, dispensando graça o suficiente para que a alma opte por Deus, mas não de forma tão

---

[32] Segundo Pearce (2003, p. 102), a acusação de Taylor não é inteiramente justa; embora ele cite textos de autores católicos para apoiar sua afirmação de que a Igreja Católica ensinava o *refrigerium*, nenhum dos textos citados por ele é documento oficial da Igreja Católica. O único documento católico oficial que Taylor acusa de ensinar esta doutrina, um missal parisiense publicado em 1626, pode sugerir que as almas no purgatório são ocasionalmente aliviadas de seus sofrimentos, mas nada ensina especificamente a respeito de qualquer refresco para os danados.

forte que esta escolha seja inevitável.

A graça divina manifesta-se na luz não apenas no ato de iluminar as almas no inferno, possibilitando nelas o conhecimento de Deus, mas pelo fato de que a presença desta meia-luz é o que possibilita que as almas ainda possam escolher entre Céu e Inferno. Em sua conversa inicial com o protagonista, Ikey sugere que quando a noite chegar, "eles" (presumivelmente, os demônios) virão, para o grande perigo dos habitantes da Cidade Cinza. (LEWIS, 2001a, p. 15) A presença da luz abre, portanto, uma janela de oportunidade para o arrependimento e para a salvação das almas no inferno, mesmo após a morte.

2.3.3 O vale da sombra da vida

O local para o qual o ônibus celestial transporta as almas não é o paraíso propriamente dito, mas um imenso vale verdejante, cortado por rios e repleto de toda espécie de vida. Neste vale, os fantasmas são recepcionados individualmente pelas almas dos santos, que Lewis chama repetidamente de "espíritos brilhantes". A maior parte do livro consiste de diálogos entre os fantasmas e os espíritos brilhantes, inclusive entre Lewis e o espírito que veio lhe receber, o autor (muitíssimo amado por Lewis) escocês George MacDonald.[33] Todos os fantasmas são convidados a ficar, mas poucos aceitam a oferta. Macdonald explica a Lewis do que consiste a escolha entre Céu e Inferno:

> Milton estava certo... A escolha de cada alma perdida pode ser expressa nas palavras "É melhor reinar no inferno do que servir no Céu." Há sempre algo que eles insistem em manter mesmo ao preço da miséria. Sempre há algo que eles preferem à alegria – à realidade. É fácil detectar essa atitude numa criança mimada que prefere ficar de castigo e perder seu jantar do que pedir desculpas e ficar de bem. Vocês chamam isso de pirraça. Mas na vida adulta ela tem cem nomes finos – a ira de Aquiles, ou a grandeza de Coriolano, Vingança e Mérito Injuriado e Auto-estima e Grandeza Trágica e Orgulho

[33] É revelador (e talvez um pouco amargo-doce) que enquanto outros fantasmas são recepcionados por parentes, amigos, pessoas que lhes conheciam intimamente e outras pessoas próximas o suficiente para saber como melhor atraí-los para a salvação, Lewis é recepcionado por seu autor favorito, a quem ele venera como um herói. Este relacionamento certamente serve para estabelecer MacDonald como um guia equivalente a Virgílio, mas também pode ser uma confissão de que ninguém o compreenderia melhor do que o velho poeta e pregador.

> Próprio. (LEWIS, 2001a, p. 72, tradução nossa.)

Vê-se aí a diferença principal entre o Vale e a concepção tradicional do purgatório defendida por Dante: enquanto o purgatório é tradicionalmente o lugar onde as almas dos salvos purificam-se do resíduo de seus pecados, no purgatório de *O Grande Abismo* é possível desfazer o mal – o orgulho, o egoísmo e as prioridades distorcidas – que levaram a alma para o inferno. A escolha da alma pode determinar não somente seu destino eterno, mas retrospectivamente define o papel que cada ambiente teve em sua jornada. Como George MacDonald explica, a respeito das almas confrontadas com a escolha:

> Se elas deixarem a Cidade Cinza para trás, não terá sido o inferno. Para quem quer sair dela, ela é o purgatório. E talvez você não deva chamar este país de Céu... Você pode chamá-lo de o Vale da Sombra da Vida. Mas para aqueles que decidirem ficar aqui, ele terá sido o Céu desde o início. E você pode chamar aquelas tristes ruas da cidade lá abaixo de o Vale da Sombra da Morte: mas para aqueles que ficarem lá, elas terão sido o inferno desde o princípio. (LEWIS, 2001a, p. 68, tradução nossa.)

Dessa maneira, por mais que a Cidade Cinza e o Vale da Sombra da Vida sejam os equivalentes de Lewis, respectivamente, ao inferno e ao paraíso terrestre no topo do Monte Purgatório, eles formam um só estágio intermediário entre dois destinos finais, um purgatório em que cada alma precisa decidir entre Céu e Inferno, sendo que a Cidade Cinza pode ser simultaneamente purgatório e inferno, enquanto o Vale pode ser simultaneamente purgatório e paraíso. Além das diferenças de perspectiva definidas pela escolha final da alma, existem outros contrastes entre o Vale da Sombra da Vida e a Cidade Cinza, que são demonstrados já nas primeiras impressões de Lewis ao sair do ônibus e ao observar o Vale:

> A luz e o frescor que me encharcavam eram como os de uma manhã de verão, um minuto ou dois antes do nascer do sol, mas havia uma certa diferença. Senti que estava num espaço maior, talvez até num *tipo* de espaço maior do que eu jamais conheci: era como se o céu estivesse mais distante e a extensão da planície verde fosse mais ampla do que pudesse ser nesta pequena bola de terra. Eu tive a sensação de estar "fora" num sentido que faria o próprio sistema solar parecer um ambiente caseiro. Isto me deu uma sensação de liberdade, mas também uma sensação de estar exposto, possivelmente de estar em perigo, que continuou a me acompanhar por tudo o que ocorreu em seguida. (LEWIS, 2001a, p. 19, 20, tradução nossa.)

Nesta primeira reação ao ambiente, Lewis verifica alguns dos aspectos mais marcantes do Vale. Antes de tudo, ele nota a meia-luz que, ao contrário do crepúsculo infernal, aponta para uma

luz vindoura. Há um senso de urgência que acompanha este anseio pela manhã: o bispo, que antecipa que a meia-luz do inferno resulte num amanhecer, descreve esta luz como tênue e a esperada transformação como “lenta e imperceptível.” (LEWIS, 2001a, p. 16). Lewis vê a luz do Vale como algo que o “encharca”, que aponta para uma alvorada que vem em poucos minutos. Esta ansiedade fica clara com a reação aterrorizada dele quando a manhã chega ao final do livro. Mesmo sabendo que tudo o que vê é apenas um sonho, a única reação que Lewis consegue esboçar é: “Fui pego pela manhã, e sou um fantasma!” (LEWIS, 2001a, p. 145, tradução nossa)

O desejo e o medo da luz por Lewis corresponde ao medo da noite por parte dos fantasmas. Trata-se do sinal de que o tempo de escolha chegou ao final. Se “existir dentro do tempo significa mudar” (LEWIS, 2002b, p. 37, tradução nossa), a luz da manhã final, “o sol nascente que mata o tempo com flechas douradas” (LEWIS, 2001a, p. 145, tradução nossa) é necessariamente o fim de toda chance de mudança: as almas estão daquele momento em diante presas por toda a eternidade imutável à condição que escolheram. Há também neste primeiro parágrafo a ideia de que o Vale, sendo o princípio do paraíso, é um ambiente mais real e concreto do que a Cidade Cinza, um lugar não somente maior, mas de “um tipo de espaço maior”. Com isto, Lewis aponta para a revelação de George MacDonald no penúltimo capítulo: que o inferno é infinitesalmente minúsculo comparado ao paraíso, e que os fantasmas são translúcidos no Vale, não somente por que são menos reais do que as pessoas sólidas, mas porque foram esticados no ônibus a um tamanho proporcional ao ambiente do Vale.

Assim, Lewis não apenas reitera um tema constante em sua obra, a natureza trivial e parasitária do mal, mas realinha seu mapa da pós-vida com o de Dante. Lewis apresenta inicialmente um inferno super-expansivo em contraste com o cone infernal de Dante, que desce ao centro da terra, mas, no final, ele revela que, de fato, seu inferno é um ponto minúsculo cercado por todos lados pelo paraíso, assim como o inferno de Dante é pequeníssimo comparado com as órbitas celestiais que cercam o planeta, e com o Céu Empíreo que se estende por todo o infinito.A concretude do paraíso o torna, postanto, um ambiente encantador, embora inóspito para os fantasmas: eles andam sobre a grama sem que ela dobre sob seus pés, caminham na água sem penetrar na sua superfície e mal conseguem mover qualquer objeto sólido. A solidez terrível do Vale passa a ser vista como algo ameaçador pelo protagonista após sua conversa com um

fantasma incrédulo, que especula (pode-se presumir que corretamente) dada a solidez da água em relação aos fantasmas, que uma chuva teria o mesmo efeito nos fantasmas de uma rajada de metralhadora. Com esta observação em mente o protagonista agoniza:

> O que o fantasma durão dissera sobre a chuva era obviamente verdadeiro. Até mesmo alguns respingos de orvalho caídos de um galho poderiam me rasgar em pedaços... O senso de perigo, que nunca se ausentou inteiramente desde que saí do ônibus, despertou com urgência aguda. Contemplei as árvores, as flores, a catarata murmurante ao meu redor: elas começaram a me parecer intoleravelmente sinistras. Insetos brilhantes esvoaçavam para lá e para cá. Se um deles voasse até meu rosto, não me atravessaria completamente? Se parasse na minha cabeça, não me esmagaria? O terror sussurrava: "Este lugar não é para você." (LEWIS, 2001a, p. 58, tradução nossa.)

Embora o senso de perigo talvez não seja inteiramente fundamentado (é questionável que a graça de Deus atrairia os fantasmas para o Vale para que fossem destruídos), ele é uma reação natural para os fantasmas. Enquanto na Cidade Cinza, a alma pode iludir-se e se isolar a tal ponto que perde contato com quase toda realidade exterior, no Vale ela se depara com realidades que estão fora de seu controle: um ambiente que não se altera conforme seus desejos, pessoas que dizem o que elas não desejam ouvir e uma escolha que as confronta e exige que façam sua decisão imediatamente. Longe de ser uma realidade abstrata ou etérea, a graça revela ser uma força sólida, viva, quase brutal em sua exuberância. Enquanto Chesterton descreve o mundo espiritual não como algo invisível, mas algo "grande demais para ser visto", Lewis cria um mundo celestial incomplacente, que confronta as almas com sua enormidade e concretude, convidando-as para ficar.

2.3.4 Alegoria em *O Grande Abismo*

Há um certo grau de alegoria na caracterização dos personagens de *O Grande Abismo*, não apenas no caso do motorista do ônibus, mas também nos de muitos outros personagens. Em *O Grande Abismo*, Lewis constrói sua alegoria sobre personagens humanos, e não antropomorficações de conceitos abstratos como Dante. A alegoria da *Divina Comédia* é encenada por um conjunto de personagens históricos e mitológicos, figuras tridimensionais que animam os conceitos apresentados em seus versos. Como explica Dorothy L. Sayers, escrevendo

sobre a alegoria da *Divina Comédia*:

> ...Ao usar como imagens pessoas reais, ao invés de personificações abstratas, Dante adquire uma enorme vantagem sobre o simples alegorista. Exceto nas mãos de grandes mestres, como Bunyan, virtudes e vícios personificados tendem a parecer frígidos e artificiais... Ao invés de tentar interessar-nos com personagens rotulados "Conselho", ou "Graça Divina", ou "Simonia", ou "Teologia", ele [Dante] nos deu Virgílio, Beatriz, Papa Nicolau III e Tomás de Aquino, por quem, como já são humanos, estamos predispostos a nos interessar. (SAYERS, 1949, p. 16, tradução nossa.)

É interessante observar, porém, que, apesar de suas semelhanças, Lewis busca se distanciar do método alegórico de Dante. Afinal, como utilizar imagens e temas de um épico enfaticamente católico quando seu próprio desejo é, como Lewis famosamente afirmou, afirmar os pontos centrais do "mero cristianismo" que todas igrejas têm em comum[34]? Como integrar uma obra como a *Comédia*, cuja teologia é explícita e quase dogmática em sua segurança, a uma obra que, após relatar como os danados rejeitaram a graça divina, reluta em afirmar seu destino final e termina levantando a esperança de salvação universal?[35] Em *The Allegory of Love*, Lewis identifica a certeza, a concretude, o literalismo de imagens como características artísticas católicas, enquanto atribui indeterminância, incerteza e simbolismo abstrato à arte protestante. Consequentemente, segundo ele, obras protestantes que encarnam ideais religiosos em figuras demasiadamente específicas acabam sendo acusadas de ter uma "imaginação católica". Assim, em sua discussão sobre supostas imagens católicas em *The Faerie Queene*, o épico alegórico de Edmund Spenser, Lewis explica:

> A verdade não é que a alegoria é católica, mas que o catolicismo é alegórico. A alegoria consiste em dar um corpo imaginado ao imaterial; mas se, em cada caso, o

---

[34] Vale a pena observar que este desejo por um "mero cristianismo" que uniria protestantes e católicos, ignorando qualquer afiliação a instituições eclesiásticas, seria, segundo críticos católicos como Joseph Pearce (2003, p. 144-170), um exemplo da mentalidade protestante de Lewis. Se uma das doutrinas fundamentais da igreja católica é que a salvação se dá através da igreja, qualquer tentativa de construir um "mero cristianismo" que aponta apenas para os artigos essenciais da fé, mas então negligencia o papel central da igreja católica, seria inaceitável, um "cristianismo do lamaçal" (Pearce faz o lamentável trocadilho de *mere*, que significa "mero", com *mire* , que significa "lodo", "lamaçal"). Um protestante como Lewis, que aceitava que a salvação é apenas pela fé, podia confortavelmente dizer que o mais importante é preservar uma base comum de doutrinas entre todas as igrejas. Católicos conservadores, como seu amigo J. R. R. Tolkien ou seu biógrafo Pearce, não poderiam se dar o mesmo luxo.

[35] Nas palavras de George MacDonald a Lewis no último capítulo de *O Grande Abismo*, "Nada podemos saber sobre o final de todas as coisas, ou pelo menos nada exprimível nesses termos. Pode ser que, como o Senhor disse a Lady Julian, que tudo ficará bem e que todos ficarão bem, e que toda sorte de coisas ficará bem. Mas é inútil tratar desse tipo de pergunta." (LEWIS, 2001a, p. 140, tradução nossa.)

> catolicismo afirma já o ter dado um corpo material, o símbolo do alegorista naturalmente assemelhar-se-á com aquele corpo material. […] Nenhum cristão duvida que aqueles que se ofereceram a Deus estão separados do mundo *como se* por um muro; são postos sob uma *regula vitae*, e são "deitados em cama fácil" por "meiga obediência"; mas quando o muro se torna um de tijolos e cimento reais, e a regra uma escrita com tinta de verdade, supervisionada por oficiais disciplinários e reforçada (ás vezes) pelo poder do Estado, então chegamos ao tipo de atualidade que católicos almejam e protestantes deliberadamente evitam... Um suspeita que todos os dons espirituais são falsos a menos que eles possam ser encarnados em tijolos e cimento, ou em posições oficiais ou instituições; o outro, que nada retém sua espiritualidade se a encarnação for empurrada a este degrau e desta forma.... Daí que Platão, com suas formas transcendentes, é o doutor dos protestantes; Aristóteles, com suas formas imanentes, é o doutor dos católicos. Agora a alegoria existe, por assim dizer, naquela região da mente em que a bifurcação entre os dois ainda não ocorreu, pois ela ocorre apenas quando chegamos ao mundo material. (LEWIS, 1958, p. 332, 333, tradução nossa.)

A linha que dividiria, segundo Lewis, protestantes que tendem ao abstrato de católicos com tendência ao concreto pode ou não se expressar nas formas antecipadas por ele, mas ela pode ser observada nas diferenças entre *A Divina Comédia* e *O Grande Abismo*. O inferno de Dante é literalmente um local geográfico encontrado na terra, com entradas situadas na superfície do planeta; seu purgatório, idem. Até as almas que habitam o paraíso onde todas desfrutam da mesma glória divina, descem às esferas do céu para encarnar seus diferentes graus de beatitude.A passagem do tempo, o ângulo do planeta em relação às estrelas do céu, as distâncias percorridas, tudo é cuidadosamente detalhado. Inferno, purgatório e paraíso existem em sólidas hierarquias de dor e beatitude. As almas também existem em categorias pré-estabelecidas, nas quais são supervisionadas por anjos e demônios. Embora Dante encontre figuras mitológicas, a maioria de seus interlocutores é formada por figuras históricas e todas são precisamente identificadas.

Em contraste, Lewis (um autor dotado com um talento prodigioso para descrever sensações físicas e impressões de dor e prazer) foge de quase toda especificidade em *O Grande Abismo*. A horripilância de seu inferno não vem da clareza com a qual ele é sistematicamente descrito, como é o caso do *Inferno* de Dante, mas de quão ominosamente vago e cinzento ele é: uma cidade monocromática que se estende infinitamente por fileiras de casas indistinguíveis umas das outras. As pessoas que ele encontra são chamadas por nomes vagos- o homem durão, o homem grande, o homem gordo com voz culta - ou simplesmente chamados de "o fantasma" nos seus diálogos com as pessoas sólidas. Nem no seu paraíso há qualquer senso de organização ou de fronteiras entre categorias de salvos; todos viajam livremente pelo imenso vale, ocasionalmente retornando ao ponto em que o ônibus estaciona para encontrar almas vindas do

inferno.

As hierarquias oficiais do paraíso de Dante inexistem; ao contrário de um paraíso onde as almas mais santas recebem maior reconhecimento, o Vale é um lugar onde “A glória flui para todos e de todos: como a luz batendo em espelhos. Mas a luz é o principal... Todos são famosos. Todos são conhecidos, lembrados, reconhecidos pela única mente que pode julgar perfeitamente.” (LEWIS, 2001a, p. 86, tradução nossa.) Até em casos em que uma alma é especialmente reconhecida- como Sarah Smith, chamada por George MacDonald de uma das grandes almas do paraíso- Lewis lembra a seus leitores que “fama neste lugar e fama na terra são duas coisas bastante diferentes.” (LEWIS, 2001a, p. 118, 119, tradução nossa.)

Mesmo a aparência física das almas é descrita de forma propositalmente imprecisa: os fantasmas são “manchas na luminosidade daquele ar”, com rostos distorcidos e desbotados. Os habitantes do paraíso, apesar de sólidos, são até mais difíceis de descrever, e a forma em que Lewis os acaba descrevendo exemplifica bem uma tentativa de conciliar as diferenças entre as formas em que o catolicismo e o protestantismo imaginam a materialização de realidades espirituais. De seu primeiro encontro com George Macdonald, Lewis escreve:

> Eu ainda não tinha olhado uma das pessoas sólidas no rosto. Agora, quando o fiz, descobri que elas são vistas com uma espécie de dupla visão. Aqui estava um deus entronizado e brilhante, cujo espírito imortal pesava sobre mim como um fardo de ouro puro: e ainda assim, no mesmo momento, aqui estava um velho desgastado pelo tempo, um homem que poderia ter sido um pastor de ovelhas - um homem do tipo que turistas consideram simples, porque ele é honesto e vizinhos consideram profundo pelo mesmo motivo. Seus olhos tinham o olhar longevidente de alguém que tem vivido por muito tempo em lugares abertos e solitários; e de alguma forma pude adivinhar a rede de rugas que deve tê-los cercado antes que o renascimento o tivesse banhado em eternidade. (LEWIS, 2001a, p. 65, 66, tradução nossa.)

A dupla visão, que impede que se determine qual seria a idade real das pessoas sólidas (LEWIS, 2001a, p. 24), também se estende às roupas destas pessoas. Lewis não consegue lembrar, por exemplo, se Sarah Smith estava nua ou vestida:

> Se ela estava nua, então deve ter sido a penumbra quase visível de sua cortesia e alegria que produzem em minha memória a ilusão de um grande e brilhante véu que trilhava atrás dela pelo gramado feliz. Se ela estava vestida, então a ilusão da nudez é, sem dúvida, devido à clareza com a qual seu espírito interior brilhava, atravessando suas roupas. Pois roupas naquele lugar não são um disfarce: o corpo espiritual vive

> juntamente com cada um dos fios e os transforma em órgãos vivos. Um manto ou uma coroa é lá tão parte daquele que o usa quanto um lábio ou um olho. (LEWIS, 2001a, p. 118, tradução nossa.)

Até quando Lewis segue o exemplo de Dante e alegoriza por meio de personagens humanos, ele, de certa forma, os trata como mais do que humanos. As pessoas sólidas são deuses, figuras apolíneas que representam amor, virtude, ordem, e misericórdia. Assim como os danados em estágios avançados de sua perdição deixam de ser pecadores, nas encarnações de seus pecados as pessoas sólidas aparecem, de certo modo, não apenas como seres humanos beatificados, mas como imagens da graça divina.

Comparando *O Grande Abismo* com *A Divina Comédia*, Chad Walsh critica Lewis neste ponto: “Os personagens de Lewis são todos tipos generalizados, escolhidos para dar uma amostra da humanidade... Ao usar pessoas reais como símbolos, Dante pôde alcançar uma variedade e uma especificidade de símbolos negadas a Lewis”. (WALSH, 1979, p. 79, tradução nossa.) Walsh não vê que isto é inteiramente intencional: a especificidade do símbolo limita o espectro de interpretações possíveis e torna a mensagem simbolizada por ele mais concreta e absoluta. Em um romance sub-titulado “Um Sonho”, a última coisa que Lewis deseja fazer é qualquer espécie de revelação concreta e absoluta sobre o pós-vida.

CAPÍTULO III
OS LIMITES DA NATUREZA

Além das representações da interação entre a natureza pecadora e a graça divina contidas na geografia de seu pós-vida, Lewis povoou seu purgatório com personagens que, com todas as suas virtudes e fraquezas, ilustram, a seu modo, os diferentes aspectos desta relação. Neste capítulo, examinaremos quatro fantasmas que encarnam o que Lewis aponta como diferentes limitações da natureza humana: sua justiça insuficiente, sua razão incapaz, seu amor doentio e seu poder de livre escolha.

3.1 A justiça do homem natural

O primeiro diálogo entre fantasma e espírito brilhante que o protagonista testemunha é entre o Grande Fantasma, introduzido logo no primeiro capítulo como um personagem bronco e valentão – um *bully* – e Len, um de seus ex-funcionários. No princípio, o leitor pode pensar que o pecado do Grande Fantasma seria a ira, que o faz ameaçar violência a cada vez em que é mencionado antes de ser encontrado por Len. Uma vez que eles se encontram, porém, torna-se evidente que aquilo que impede o Grande Fantasma de aceitar a graça divina e de se arrepender- é o orgulho. Com esta confiança desmedida em seu próprio valor, o Grande Fantasma exige o que

ele pensa que lhe é devido.

Esta não é a primeira vez que Lewis descreve o orgulho como uma atitude que rejeita a graça. Em *Cristianismo Puro e Simples*, Lewis afirma que:

> O orgulho sempre significa inimizade: ele *é* inimizade. E não apenas inimizade de um homem contra o outro, mas inimizade contra Deus. Em Deus, você se depara com algo que é em tudo imensuravelmente maior do que você. A menos que você veja Deus dessa forma e, consequentemente, veja a si mesmo como sendo nada em comparação – você não conhece a Deus. (LEWIS, 1960, p. 111, tradução nossa.)

Se o movimento das almas no inferno rumo à solidão eterna demonstra a destrutividade final do orgulho, a arrogância do Fantasma Grande ilustra não apenas isto, mas também a posição de Lewis quanto ao mérito natural do ser humano e sua incapacidade de alcançar a salvação por meio de sua própria justiça.

3.1.1 O Fantasma Grande em contraste com os orgulhosos penitentes

É interessante observar que o discurso do Fantasma Grande é, em sua essência, o oposto do salmo entoado pelas almas orgulhosas penitentes no Canto XI de *Purgatorio*. Esta canção é uma paráfrase do Pai-Nosso, expandida para demonstrar arrependimento pelo orgulho. Em seu comentário do *Purgatorio*, Ciardi nota que:

> Esta oração é tão básica na prática cristã, e tão conhecida por cada criança cristã, que sua própria natureza como manual de aprendizado do credo explica sua relevância aqui. […] Os orgulhosos devem começar tudo de novo como crianças, aprendendo a primeira expressão dos primeiros princípios da fé. (CIARDI, 2003, p. 378, tradução nossa.)

Esta oração dos orgulhosos penitentes consiste em uma manifestação de humildade não apenas por ser um reconhecimento de sua imaturidade espiritual, mas por pontuar em cada petição sua mais completa dependência em Deus, implorando que ele os auxilie em sua fraqueza

e ineficácia.[36] O pedido de que Deus perdoe seus pecados "sem pesar nossos méritos, mas pela misericórdia de Tua vontade" reconhece a graça divina como necessária para a salvação. Se as almas fossem perdoadas apenas em virtude de seu mérito próprio, ou seja, mérito adquirido por suas obras, e não mérito imputado por Deus para o seu perdão e aperfeiçoamento, elas estariam perdidas. (MARTINEZ, 2003, p. 181)

Esta postura está em harmonia com o ensino da *Suma Teológica* de Aquino sobre a necessidade da graça para a salvação. Segundo Aquino, "O homem, segundo suas capacidades naturais, não pode produzir obras meritórias proporcionais à vida eterna; e para isso uma força superior é necessária; isto é, a força da graça" (TOMÁS DE AQUINO, 2008, tradução nossa). Aquino nunca nega que o homem é capaz de boas obras, mas apenas que a vida eterna é um fim extraordinariamente além do alcance da natureza pecaminosa, a menos que Deus a possibilite por meio da graça. O homem depende humildemente da graça para que suas obras tenham qualquer valor perante o juízo de Deus.

O Grande Fantasma, por sua vez, constantemente exige seus direitos; ele se recusa a aceitar a piedade divina manifesta no convite de Len por considerar esta dependência na misericórdia uma escolha apta para um assassino (como Len), mas nunca para um cidadão correto que, segundo ele mesmo, nunca fez nada de errado. Longe da confissão de fraqueza e de

---

[36] Um trecho da oração, tirada da tradução de J. P. Xavier Pinheiro:

Do reino vosso a paz venha ditosa!
Que vão de havê-la o empenho nos seria,
Se não vier da vossa mão piedosa.

Como a vós a vontade se humilha
Dos vossos anjos, entoando hosana,
Façam assim os homens cada dia!

A substância nos dá cotidiana
Hoje: sem ela em áspero deserto
Se atrasa quem por ir além se afana!

E como a quem nos faz mal descoberto
Damos perdão, nos perdoai clemente,
Indignos sendo nós, Senhor, por certo.

Oh! Não deixeis cair a defidente
Virtude nossa em tentação do imigo!
Livrai-nos dele, em nos pungir ardente!

insuficiência que é a oração dos orgulhosos penitentes, as palavras do Grande Fantasma são uma proclamação de que o ser humano pode, se viver de forma relativamente justa e fizer o seu melhor, merecer o Céu. Esta insistência de que ele merecia já estar no Céu por sempre tentar fazer a coisa certa (mesmo após ser confrontado com o fato de que isso não era bem a verdade) o impediu de abrir mão daquilo que ele realmente merecia para receber algo melhor.

Isto ilustra a posição de Lewis quanto à capacidade moral natural do homem: ele, tanto quanto Dante, rejeita a ideia de que o mérito natural sozinho pode justificar o homem perante Deus. Para Lewis, o pecado é uma característica universal da humanidade, inescapável e indesculpável, a não ser "pelo arrependimento e o sangue de Cristo." (LEWIS, 1996, p. 55, tradução nossa). A ignorância (ou ceticismo) em relação a esta universalidade do pecado resulta na rejeição da oferta da graça e no perdão que está no coração da mensagem cristã, como ele expressa em *O Problema do Sofrimento*,

> Uma recuperação do velho senso de pecado é essencial para o cristianismo. Cristo já assume de antemão que as pessoas são más. Até que realmente sintamos que aquilo que Ele presume é verdadeiro, embora sejamos parte do mundo que Ele veio salvar, nós não somos parte do público ao qual suas palavras são endereçadas. Nos falta a primeira condição para entender do que Ele está falando. (LEWIS, 2001b, p. 50, tradução nossa.)

Lewis condiciona suas palavras com a ressalva de que ele não está reafirmando a doutrina da depravação total, uma doutrina que ele nega porque "se nossa depravação fosse total, nós não saberíamos que somos depravados... e porque a experiência nos mostra que há muita bondade na natureza humana." (LEWIS, 2003, 61. tradução nossa) Contudo, nem todo teólogo que defende a depravação total afirma que ela anula a consciência moral e elimina todo rastro de bondade humana. Segundo o escritor calvinista John Macarthur, por exemplo, a depravação total não significa que "todo ser humano é tão pecaminoso quanto ele ou ela poderia ser, mas que todo ser humano é pecaminoso a ponto de ser incapaz de alterar sua condição." (MACARTHUR Jr. , 2000, tradução nossa.) Ambos, Lewis e os proponentes da depravação total aceitam a ideia de que todos são pecadores. O ponto em que suas posições diferem está no degrau de cooperação entre o livre arbítrio humano e a graça divina no momento da salvação.

3.1.2 Mérito e graça

Se Lewis e Dante concordam sobre a incapacidade humana de merecer a salvação apenas pelo seu mérito moral, há divergência quanto ao papel complementar que o mérito deve servir em relação à graça. Isto se deve principalmente ao fato de que o purgatório de *O Grande Abismo* serve a um propósito diferente do purgatório de Dante, onde, tal como nos outros domínios do pós-vida em sua obra, as almas convivem com os resultados de suas escolhas. Enquanto as almas no Inferno sofrem eternamente por não receberem a graça divina, toda alma no purgatório já está inclinada (embora imperfeitamente) para Deus. O que falta às almas no purgatório não é graça, mas a purificação; as almas precisam se tornar justas e santas por meio do sofrimento. Por isso, o purgatório de Dante é um lugar de aperfeiçoamento, de re-educação das almas, onde os hábitos da alma podem ser corrigidos. "Diferentemente do *contrapasso* punitivo do inferno, as penas do purgatório são corretivas." (OLDCORN, 2008, p. 104, tradução nossa.)

Essa purificação equivale ao pagamento de uma dívida mérito a Deus; e a santidade que faltava às almas na terra precisa ser conquistada por meio de aflições no purgatório. Os sofrimentos do purgatório são, como Dante explica ao introduzir o castigo das almas soberbas, "como Deus quer que a dívida se expie." (ALIGHIERI, 1998b, p. 71, tradução nossa.) A salvação só é obtida por meio da graça, mas é uma graça que produz no homem ações meritórias. Neste ponto, vemos a influência teológica de Aquino, segundo quem "O homem, por sua vontade, faz obras meritórias da vida eterna; mas... para isso é necessário que a vontade do homem seja preparada por Deus com graça." (TOMÁS DE AQUINO, 2008, tradução nossa.) e "Uma obra meritoriosa, se proceder da graça do Espírito Santo nos movendo à vida eterna, é meritória da vida eterna condignamente." (TOMÁS DE AQUINO, 2008, tradução nossa.)

O que define o purgatório de *O Grande Abismo* é, como já foi apontada no capítulo anterior, a escolha feita pelas almas do inferno de ficar no Céu. Como é dito a uma das almas que veio da Cidade Cinza, "Você estava no inferno, mas se não voltar para lá você pode chamá-lo de purgatório." (LEWIS, 2001a, p. 35, tradução nossa) A vida dos espíritos brilhantes é de contínuo

progresso e aperfeiçoamento – como o processo de solidificação e a trajetória que toda alma deve tomar para as montanhas demonstram – mas o ponto crucial do processo está na decisão de aceitar o convite para ficar no Vale da Sombra da Vida.

O mérito é, consequentemente, irrelevante, pois nenhuma das almas salvas recebe o que merece, mas apenas o que a piedade divina lhe oferece. Como no caso do fantasma atormentado por luxúria, a transformação ocorrida no purgatório não é o aperfeiçoamento gradual da natureza até que ela retorne a um estado de justiça original, mas a aniquilação e a recriação da natureza humana pela graça. Não uma recriação que retorna o homem a um estado de inocência original (como é o caso do purgatório de Dante, que culmina no jardim de Éden), mas que gradualmente transforma a humanidade numa raça de deuses e deusas. Como o personagem George MacDonald expressou, falando de almas como Sarah Smith, "A humanidade redimida ainda é nova, ela nem chegou às suas plenas forças, mas já há alegria suficiente no dedo mindinho de uma grande santa como aquela senhora para reanimar todas as coisas mortas do universo." (LEWIS, 2001a, p. 120, tradução nossa.)

3.2 A autonomia e os limites do intelecto caído

Para explorar os limites do intelecto natural, que rejeita a luz da graça, Lewis toma uma das figuras mais célebres do *Inferno* e a transpõe comicamente ao pós-vida de *O Grande Abismo*. Farinata degli Uberti, o pecador imponente que, ereto em sua tumba, encara "o próprio inferno com desprezo" se torna "o fantasma gordo com a voz culta", um bispo cujo pecado intelectual agora o impede de interpretar corretamente a realidade ao seu redor. O encontro entre o bispo e Dick, a pessoa sólida que vai ao seu encontro, é uma inversão quase perfeita do encontro de Dante e Farinata, ilustrando bem a posição de Lewis quanto à capacidade racional do homem natural.

3.2.1 Farinata e o bispo

Quase nenhuma cena em *O Grande Abismo* é desenvolvida tão completamente como uma imagem refletida (e comicamente, tragicamente distorcida) de uma cena da *Comédia* como o encontro de Dick e o bispo. Primeiramente, vale observar que, embora os dois sejam culpados do mesmo pecado, Farinata e o bispo possuem personalidades completamente opostas. Em *Screwtape Proposes a Toast*, Lewis, na *persona* do demônio *Screwtape*, revela certa admiração condescendente por Farinata; não porque as ações de Farinata eram de qualquer modo admiráveis, mas porque ele era um dos grandes pecadores, pessoas "em quem paixões vivas e geniosas foram empurradas para além dos limites, e em quem uma imensa concentração de vontade foi dedicada a objetos que o Inimigo [Deus] abomina." (LEWIS, 2002b, p. 192, tradução nossa.)[37] A mesma grandeza de vontade que fazia dele um grande pecador poderia, se ele se arrependesse, fazer dele um grande santo. Ao contrário do que Lewis considerava a tendência de seu dia, de homens caírem em pecado por motivos mesquinhos e pequenos, e se danarem pateticamente em sua pequenez, nas palavras de Screwtape, reduzindo-se espiritualmente a "poças residuais do que já foi alma." (LEWIS, 2002b, p. 190), Farinata era um exemplo do pecador magnífico e terrível, cuja ferocidade em pecar rivalizava com a dos próprios demônios.

O bispo de Lewis, por sua vez, é inegavelmente um homem pequeno, que aderiu às heresias de seu tempo apenas por estarem em voga, que busca a aclamação e a aprovação dos outros acima da verdade. Ao contrário da rebelião vigorosa de Farinata contra Deus e todo o universo, o bispo é o perfeito epítome da submissão ao Z*eitgeist*. O que o bispo considera seu vanguardismo e coragem intelectual é, de fato, sua quase completa incapacidade de resistir às tendências de seu tempo. O mesmo erro doutrinário, a negação da ressurreição, faz (pelo menos aos olhos de Dante e Lewis) dos dois apóstatas, mas a motivação de cada um é diferente. Negar a ressurreição é, apesar de suas consequências desastrosas, um ato de coragem intelectual da parte de Farinata; mas é uma capitulação covarde para o bispo.

---

[37] Vale a pena notar que a admiração de *Screwtape* é, de fato, apenas uma apreciação gulosa de um pecador que ele vê como alimento. Em almas como a de Farinata (que ele coloca na mesma categoria de grandes pecadores como Henrique VIII e Hitler), havia "algo crocante, uma ira, um egoísmo, uma crueldade apenas ligeiramente menos robusta que a nossa. Eles resistiam deliciosamente a serem devorados. Eles esquentavam seu estômago depois de serem comidos." (LEWIS, 2002b, p. 188, tradução nossa.)

Este detalhe torna terrivelmente (e acidentalmente) irônica a reclamação do bispo de que ao afirmar a existência de pecados intelectuais, Dick se aproxima de um defensor da inquisição. Como Dick sugere, o extremismo fanático que era o pecado da Idade Média é o oposto do ceticismo vago que é pecado desse período. Por se deixar levar completamente pelas modas intelectuais de sua época, o bispo, muito mais do que Dick, poderia facilmente se tornar um inquisidor se as circunstâncias fossem outras. Apesar de suas diferenças, Farinata e o bispo ocupam posições similares para seus interlocutores, pois os encontros entre eles são, afinal, confrontos com figuras paternas. Dante encontra, temoroso, os líderes políticos da geração anterior, que criaram a circunstância política que resultou em seu exílio atual, e que não perdem tempo em lembrá-lo disso. Dick confronta o bispo que, apesar de ter sido seu contemporâneo, assume para com ele um ar enfadonhamente paternal e representa com seu bispado toda a ordem eclesiástica e teológica que Dick rejeitou ao final de sua vida. Lewis reforça este subtexto de conflito geracional com mais uma curiosa inversão do texto de Dante: ao invés de uma alma danada, Cavalcante, perguntando por seu filho, Lewis apresenta Dick, uma alma beata perguntando por seu pai.

3.2.2 A visão invertida dos danados

A reflexão escura de Farinata no bispo chega ao seu ponto máximo em sua perspectiva (tal como a de Farinata) invertida da realidade, que joga luz sobre a posição de Lewis quanto aos limites da razão alienada de Deus. Uma das ideias mais inusitadas de Dante é a explicação dada por Farinata de que os danados conseguem enxergar o futuro, mas não o presente ou o passado; assim, após o dia do juízo, quando não houver mais futuro, os intelectos das almas no inferno serão anulados.[38] Esta epistemologia infernal é mais um exemplo da perversão da ordem natural

---

[38] Na tradução de Italo Eugenio Mauro:

> “Nós vemos como os que têm frouxa luz”,
> respondeu, “as coisas que mais longe estão
> tão que ainda em nós a suma lei reluz;

que resulta do pecado. Se naturalmente as coisas presentes são certas e o futuro é desconhecido, no inferno deve ocorrer o oposto.

Durling observa que esta menção a uma luz má resultando numa inversão do conhecimento pode ser uma alusão ao crepúsculo, "na qual coisas distantes, vistas em contraste com o horizonte brilhante, são mais visíveis do que coisas próximas, já encobertas pela escuridão." (DURLING, 1998, p. 146, tradução nossa) No entanto, há também no texto a concepção de que a própria luz pela qual os danados vêem é má, corrupta.[39] De qualquer modo, a meia-luz pela qual os danados vêem tem seus dias contados; a conotação de que a luz pela qual se vê é crepuscular já indica que a escuridão total da noite se aproxima.

Esta é também, como se sabe, precisamente a situação no pós-vida de *O Grande Abismo*: uma meia-luz perene tanto no céu quanto no inferno, embora com a importante diferença de que o Vale da Sombra da Vida existe numa madrugada antes do amanhecer, enquanto a Cidade Cinza existe num crepúsculo que gradualmente anoitece. Já foi discutido como essa meia-luz pode representar a possibilidade de escolha no pós-vida de Lewis; a graça de Deus permeia o céu e o inferno, mas nunca se manifesta tão forte a ponto de compelir absolutamente.[40] Se a escolha da alma é, em *O Grande Abismo*, o fator vital na determinação de seu destino, e se esta escolha pode ser feita até pelas almas no inferno, a graça precisa ser onipresente, mas nunca irresistível.

Se as almas no inferno de *O Grande Abismo* ainda não estão consignadas permanentemente a ele e, portanto, os danados não sofrem ainda seu pleno castigo (ou de fato

---

mas, ao chegarem, cessa essa aptidão,
e nada, se ninguém não no-la aporta,
conhecemos de vossa condição;

e podes compreender que toda morta
nossa mente será desde o momento
em que se feche do futuro à porta."

[39] As palavras de Farinata na linha 100, que Mauro traduz como "frouxa luz", são no texto de Dante "mala luce": luz má. Isto tem sido traduzido por alguns (como Ciardi, Sayers, Mandelbaum etc) como uma espécie de miopia, atribuindo à visão invertida aos olhos das almas danadas e não à luz em si. Esta pode ser uma interpretação correta dos versos, mas a conotação de malignidade atribuída à própria luz é inegável.

[40] Ou talvez seria melhor dizer que a luz ainda não se manifestou tão plenamente a ponto de compelir absolutamente.

sabem que estão danados; ou sequer estão definitivamente danados) como no inferno de Dante, Lewis precisou representar de forma mais sutil esta inversão da compreensão dos hereges. Ao invés de apresentar um intelecto cuja captação da realidade está invertida (isto é, mentes como a de Farinata e de Cavalcante, que só conseguem ver o futuro, mas nunca o presente), Lewis apresenta no bispo uma mente cuja interpretação da realidade está invertida: o bispo interpreta o decrépito crepúsculo da Cidade Cinza como "a promessa da alvorada." (LEWIS, 2001a, p.16) Por duas vezes em que o bispo é confrontado com o aviso de que a noite (o estado final do inferno, quando o tempo para escolha cessar definitivamente) se aproxima para os habitantes da cidade, ele descarta a hipótese como superstição medieval. O otimismo do bispo quanto ao futuro da Cidade Cinza o cega tanto a aspectos ominosos de seu estado presente quanto à glória maior do vale, que ele parece não observar.

3.2.3 Incerteza e a liberdade da razão

Essa interpretação avessa da realidade é significante por alguns motivos. Em primeiro lugar, ela aponta, obviamente, para o que Lewis considerava a capacidade hercúlea da humanidade de distorcer sua compreensão da realidade para que ela se conforme as suas expectativas.[41] Porém, isto não ocorre meramente em função do orgulho e da ignorância que caracterizam o inferno, mas também porque num universo em que a salvação resulta de uma escolha, nada pode compelir a alma absolutamente a um estado de submissão espiritual.

Portanto, assim como no pós-vida de Lewis, não há hipótese de alguma força ou graça que irresistivelmente transforme os fantasmas, não há também qualquer prova irrefutável ou argumento perfeito que resulte numa rendição da razão. No momento em que Deus se revelar absolutamente, e a natureza definitiva dos destinos finais se tornar evidente, cessa qualquer

[41] É interessante notar que, nos romances de Lewis, nem sempre estas expectativas são necessariamente melhores que a realidade. Outro tratamento ficcional deste tema por Lewis, provavelmente mais conhecido que este, pode ser encontrado no capítulo treze de *The Last Battle*. Nele, em vez do otimismo do bispo que enxerga os princípios do paraíso no inferno, há a cegueira dos anões que se recusam, com sua atitude inflexível de realismo cínico, a enxergar o paraíso que se abre ao seu redor.

possibilidade de escolha real: o intelecto não tem mais o poder de entreter possibilidades, apenas de aceitar a realidade de sua situação final. Lewis explora esta ideia principalmente em sua conclusão do livro II de *Cristianismo Puro e Simples*:

> Eu me pergunto se pessoas que pedem a Deus que Ele interfira abertamente e diretamente em nosso mundo entendem bem como as coisas serão quando ele o fizer. Quando isto acontecer, será o fim do mundo. Quando o autor entra no palco, a peça terminou. Deus certamente invadirá este mundo: mas do que servirá dizer somente então que você está do lado Dele, quando você vir todo o universo natural desvanecer como um sonho e outra coisa - uma coisa que você nunca sequer imaginou - surgir estrondosamente em seu lugar; uma coisa tão bela para alguns de nós e tão terrível para outros que restará a nenhum de nós qualquer escolha? Pois desta vez, Deus virá sem disfarce; algo tão arrasador que ele provocará amor irresistível ou horror irresistível em cada criatura. E então será tarde demais para escolher um lado. De nada adianta dizer que você escolhe se prostrar quando não é mais possível ficar em pé. Aquele não será o tempo de fazer escolhas: será o tempo de descobrir qual foi o lado que realmente escolhemos, quer compreendamos esta escolha ou não. Agora, hoje, este momento é nossa oportunidade de escolher o lado certo. Deus está se limitando para nos dar esta chance. Ela não irá durar para sempre. (LEWIS, 1960, p. 66, tradução nossa.)

Paradoxalmente, por mais que a ilusão do bispo seja algo que o prenda no inferno, uma justificativa para depositar suas esperanças na Cidade Cinza (e sua nascente associação teológica!) e não na oferta de Dick, a possibilidade deste tipo de ilusão é o que sustenta a chance (por mais minúscula que seja) de que o bispo ainda possa se arrepender. A fé e o arrependimento só podem existir numa situação de incerteza, pois o conhecimento obtenível pela razão nunca é completamente confiável; e o conhecimento definitivo de realidades espirituais incertas no presente virá em tal momento e de tal forma que atropelará qualquer possibilidade de voltar atrás em suas escolhas.[42]

Por mais que alguns dos fantasmas tenham alguma noção de que a Cidade Cinza é o inferno – ou pelo menos que a cidade é um lugar sinistro – este pensamento nunca é inteiramente compreendido por qualquer um deles. A alma que mais chega perto de admitir que a cidade cinza revelar-se-á como um pleno inferno, Ikey, parece pensar que as almas podem resistir e vencer aos

---

[42] Uma outra discussão de Lewis a respeito da impossibilidade de provar indisputavelmente a existência ou inexistência de realidades sobrenaturais pode ser encontrada no primeiro capítulo de *Milagres.* Nele, Lewis expressa sua convicção de que "O que aprendemos pela experiência depende do tipo de filosofia que adotamos em nossa experiência." (LEWIS, 2006, p. 11,12) Isto é, toda evidência favorável ou contrária à existência do sobrenatural é necessariamente filtrada por nossas noções pré-concebidas a respeito do assunto, de tal modo que até a prova mais aparentemente irrefutável pode ser descartada por alguém que não aceita as conclusões para as quais ela aponta.

demônios que virão com a noite, se ao menos elas cooperarem. Ao contrário, porém, do que ocorre na sociedade infernal de Thisted, a cooperação é impossível para os danados de *O Grande Abismo*.

O contraste entre Thisted e Lewis neste ponto merece ser explorado. Em *Letters From Hell*, os danados cooperam em sociedades construídas nos moldes daquelas com quem eles estão acostumados, e ocupam funções sociais não por necessidade, mas simplesmente por força de costume. Os bens ilusórios criados pela mente são meros acessórios que permitem que a alma reassuma no inferno o mesmo modo de vida que tinha na terra. Se no inferno de Lewis a alma é mais motivada por amor próprio e pela rejeição a Deus (e consequentemente a rejeição de tudo que não é ela mesma) do que meros hábitos, o plano de Ikey, de trazer produtos reais e concretos do céu para o inferno para estabelecer uma necessidade de cooperação, seria perfeito se não fosse pela impossibilidade de sua execução. A única forma de reunir as almas do inferno em qualquer sociedade seria apelar, com produtos e benefícios reais, para o mesmo egoísmo e amor próprio que as afasta umas das outras na ausência de qualquer necessidade que as force a conviver e a cooperar.[43]

Um outro fantasma, este um tanto paranóico, considera tanto a cidade como o vale frentes para uma grande conspiração. Uma característica comum entre os fantasmas é "o desejo de estender o inferno, de trazê-lo fisicamente, se possível ao Céu" (LEWIS, 2001a, p. 80, tradução nossa), o que leva muitos deles a tentar recrutar os habitantes do vale para uma tentativa de conquistar o paraíso. A noção do inferno como lugar de castigo pelos pecados, e do vale como porta de entrada para uma eternidade com Deus, quase não existe entre os fantasmas, e quando existe, nunca é levada a sério, ou estendida às suas últimas consequências.

3.2.4 O perigo da razão como fim em si mesma

[43] Deixarei a outros o trabalho de explorar o fato de que Lewis propõe, em essência, que o inferno é uma sociedade capitalista.

Além disto, a interpretação invertida da realidade por parte do bispo pode representar a perversão do intelecto que ocorre quando a incerteza é tomada como um fim e não como a circunstância do intelecto natural. O bispo é, apesar de não entender perfeitamente onde está, a única alma encontrada no livro que ama o inferno pelo que ele é: “uma cidade espiritual... uma creche na qual as funções criativas da humanidade, agora libertas das engrenagens da matéria, começam a testar suas asas.” (LEWIS, 2001a, p. 16, tradução nossa.)

Pelas respostas de Dick (e sua eventual desistência de falar com o bispo – o único caso no livro em que uma das almas brilhantes desiste de tratar com um fantasma) a alegria do bispo com a Cidade Cinza é tratada como um sinal de sua queda, especialmente quando vista em contraste com a descrição dada a todo outro pecador que ama algo além de si próprio. A mãe possessiva que ama seu filho ciumentamente, o pecador que ama seu pecado sexual, a alma vaidosa que ainda se preocupa com o que os outros pensam – todos eles evidenciam amor e interesse por outras coisas além de si próprios e, dos três, é dito especificamente que por este motivo eles têm uma chance maior de serem salvos no final.

O caso do bispo, porém, é diferente: seu amor pelo inferno é, em si próprio, uma rejeição do resultado apropriado da razão, pois o inferno representa para ele a fuga de toda concretude e verdade final. O inferno é a sua cidade espiritual, completamente liberta da realidade sólida; é um lugar de livre exploração da capacidade humana, nunca de certeza e “estagnação”. Ao preferir usar a razão como uma forma de fugir de Deus, o bispo termina por rendê-la inútil. A incerteza da razão, que tornaria a livre escolha possível, é tomada como um fim em si mesma, vista como o estado ideal e não uma condição temporária. No final, o bispo consegue o que ele sempre quis obter da inquietude da razão: um abrigo contra a presença confrontadora de Deus. O pecado dele não seria, portanto, apenas o de amar alguma coisa (ou até mesmo amar a si mesmo) acima de Deus, e sim buscar acima de todas as outras coisas a ausência da verdade, da certeza, do real, do concreto, isto é, a ausência de Deus.

3.2.5 O valor da razão como caminho a Deus

Aqui, é possível encontrar uma diferença crucial entre as posições de Dante e Lewis a respeito dos limites da razão. No terceiro livro de seu *Convívio*, no qual Dante celebra o poder da filosofia, ele discute as diferentes naturezas que compõem o homem e lista a natureza racional como o mais nobre e elevado aspecto humano.

> Em virtude da quinta e última natureza, diga-se a verdadeiramente humana, ou, mais precisamente, a natureza angélica, isto é, a racional, o homem tem amor pela verdade e pela virtude; e deste amor surge a perfeita e verdadeira amizade [...] Portanto, como esta natureza é conhecida como a mente, conforme foi mostrado acima, eu disse que "o amor fala dentro de minha mente", para expressar que este é o amor cuja fonte é a mais nobre natureza... (ALIGHIERI, 1998c, p. 45, tradução nossa.)

Esta exaltação da natureza racional como a origem do verdadeiro amor resulta num otimismo contagioso da parte de Dante, em que ele passa a contemplar não apenas a razão como aspecto da natureza humana, mas também a descoberta dos plenos poderes da razão (isto é, da filosofia) como uma experiência transformadora. De acordo com Foster,

> Em certo sentido, não importava para Dante qual poderia ser o objeto específico de seu conhecimento, visto que a alegria de conhecê-lo já era uma amostra de todo conhecimento concebível e de toda alegria; e isto precisamente porque, ao conhecer, a mente toma posse da verdade... uma vez que a inteligência, a faculdade da verdade, tenha provado da verdade, isto é, sua própria correspondência com a verdade, ela não poderia deixar de desejar a verdade toda e inteira, isto é, sua correspondência com toda a realidade. (FOSTER, 1965, apud Wetherbee, 2009, tradução nossa.)

Por este motivo, os filósofos e poetas pagãos que Dante encontra no limbo, "que devido culto a Deus nunca prestaram" (ALIGHIERI, 2007, p. 14) ainda puderam ser considerados justos, pois a razão os iluminou o bastante para que atingissem uma conduta moral apropriada. Virgílio, ele mesmo um destes pagãos virtuosos e o mais forte símbolo da sabedoria obtenível por meio da razão humana no poema, pode ser comissionado por Beatriz para salvar Dante de seus perigos na selva tenebrosa, conduzi-lo seguramente por todo o inferno e até acompanhá-lo em sua ascensão purificadora do monte purgatório. A razão é guia suficiente nas regiões de juízo sobre conduta moral. A única coisa impossível para ela é traduzir a alma para o Céu, prerrogativa exclusiva da graça.

O poder da razão de criar no homem um gosto inevitável pela verdade – e então para o

bem e, consequentemente (se a graça lhe for disponível) para Deus – é, como já foi visto, negado por Lewis. Um dos pecados do bispo é exatamente a esterilidade de sua razão; daí a acusação de Dick, de que a razão que não aceita verdades finais é simplesmente masturbatória. As operações da razão são estéreis e onanísticas se não tiverem a descoberta da realidade (e, ultimamente, de Deus) como seu objetivo final. A razão pode ser boa e útil, mas ultimamente não possui qualquer valor em si mesma, pois quando a razão opera sem visar realidades finais (isto é, quando a razão opera unicamente a serviço de si mesma) ela conduz o homem a lugar nenhum. Nem mesmo para algum padrão moral particularmente elevado, e muito menos para Deus. Para Lewis, o valor final do intelecto só pode ser medido pelo que o homem decide fazer com ele.

3.3 O amor pervertido

Uma das personagens que provocam maior piedade no protagonista de *O Grande Abismo* é Pam, uma mãe cujo amor por seu filho, Michael, morto na infância, tornou-se uma obsessão doentia. O diálogo entre Pam e seu irmão, Reginald, a alma brilhante que veio ao seu encontro, ilustra uma ideia encontrada repetidamente na obra de Lewis, de que quanto maior e mais nobre for a virtude, maior será sua perversidade se ela for corrompida e, consequentemente o amor, o mais nobre sentimento humano, pode se tornar o pecado mais destrutivo de todos. Ao criticar assim o que ele considera o melhor impulso do ser humano, Lewis estabelece firmemente a corrupção da natureza humana e a necessidade absoluta de que todo aspecto da existência do homem seja destruído e recriado pela graça.

3.3.1 A falsa supremacia do amor

Pam, com seus protestos de que o amor de uma mãe por seu filho é “o mais elevado e santo sentimento da natureza humana” (LEWIS, 2001a, p. 100, tradução nossa), exalta o amor como uma força irresistível, eterna (chegando ao ponto que seu amor por seu filho não diminuiria

nem após milhões de anos) e suprema sobre todo outro aspecto da vida humana, e até sobre a vontade de Deus. Este discurso evoca o relato de Francesca da Rimini, no círculo dos carnais do *Inferno*, descrevendo uma compreensão doentia do amor que Lewis exploraria anos mais tarde em *Os Quatro Amores*. Com a sugestão de que o pecado de Pam é paralelo ao de Francesca, esta pesquisa não se propõe a oferecer uma leitura freudiana de *O Grande Abismo* e tentar achar conotações sexuais na obsessão maternal de Pam. É apenas proveitoso apontar para o fato de que Francesca, tanto quanto Pam, expressa uma firma convicção da supremacia e de irresistibilidade do amor.[44] Nas três estrofes consecutivas que começam com "Amor", apesar de toda a meiguice geralmente atribuída ao relato de Francesca, o amor é descrito como uma força inescapável, que controla as ações daqueles a quem ele possui.

> Amor, que alma gentil pronto apreende,
> este prendeu pela bela pessoa
> de mim levada, e o modo ainda me ofende.
>
> Amor, que a amado algum amar perdoa,
> tomou-me, pelo seu querer, tão forte,
> que como vês, ainda me agrilhoa.
>
> Amor nos conduziu a uma só morte; (ALIGHIERI, 1998a, p. 53)

A linguagem de Francesca é inegavelmente violenta: o amor apossa-se do amante, o amor não permite que alguém lhe escape, o amor toma com força, o amor leva à morte[45]. As palavras de Francesca, como outros relatos de almas danadas no *Inferno*, servem como uma espécie de justificativa para seu pecado. Ao invés de admitir a culpa do pecado pelo qual ela está sendo castigada (a luxúria), Francesca invoca a supremacia do amor como desculpa pelos seus atos. O amor, divinizado e estabelecido como o único agente real da história (Paolo e Francesca sendo

---

[44] Aliás, o próprio castigo dos carnais, que é passar a eternidade sendo arremessados pelo ar por um vendaval impetuoso, simboliza a falta de domínio próprio das almas durante a vida. Sayers propõe que quase todos os castigos do *Inferno* são apenas extensões do pecado praticado em vida para o plano eterno do pós-vida. Assim, como os gulosos eram consumidos internamente por seus apetites, este apetite (agora plenamente manifesto na forma de Cérbero) continua atormentando-os no Inferno. De igual modo, assim como a luxúria é o estado em que os impulsos físicos levam a alma ao descontrole, as almas continuam sendo arrastadas contra sua vontade no segundo círculo.

[45] É curioso notar que Dante, apesar de ter usado uma linguagem similarmente forte para descrever o poder do amor em poemas anteriores, atribui ao amor, em sua resposta a Francesca (Inf. V linhas 115-117), um poder bem mais modesto: o amor não compele ou força os amantes, mas os atrai enganosamente ao inferno. Dante sensatamente substitui uma linguagem de poder irresistível por uma linguagem de persuasão quando é seu próprio personagem que descreve as habilidades do amor.

unicamente movidos pelo amor, e não por suas próprias vontades), impossibilita qualquer noção de arrependimento ou de admissão de erro. Deus é o "Rei do universo" (ALIGHIERI, 1998a, p. 52), mas o amor é a única autoridade a quem Francesca obedece.[46]

Thisted, por sua vez, não concede tanto espaço à alma que se dedica inteiramente a um amor que não é Deus, mas o caso que ele descreve é muitíssimo similar ao levantado por Lewis, e é, possivelmente, uma das inspirações por trás de Pam e a fantasma do capítulo 10. Na sua nona carta, o protagonista de Thisted relata o caso de uma das almas danadas:

> Uma mulher chegou aqui [no inferno] algum tempo atrás. Não era mais jovem, mas era bela, tinha olhos azuis, cabelos loiros, e todos a achávamos charmosa. Ela era a amabilidade em pessoa, não podíamos imaginar o que a tinha trazido ao inferno. De fato, não havia qualquer motivo exceto seu amor desmedido por seu esposo. Era um tanto tocante ouvir como ela tinha dedicado sua vida a ele, amando-o muito mais do que ele realmente merecia. Ela o idolatrava, esqueceu de tudo por ele, até mesmo o seu Deus. E era exatamente esse o problema: ela deu ao seu marido a adoração de seu coração, que pertence a Deus somente. Como ela poderia ser feliz no Céu? Mas seu amor, tocante à primeira vista, era apenas, afinal, uma forma peculiar de seu egoísmo, e é por isso que este amor a arrastou para o inferno. No inferno, ela continua padecendo de amor por seu esposo. Era o seu único desejo em vida, então é necessariamente seu tormento todo-consumidor no inferno." (THISTED, 1889, p. 117, tradução nossa.)

Focaremos, por enquanto, no que é identificado como a fonte da danação da mulher: amar o seu esposo mais do que a Deus. Os tormentos que resultam desta inversão serão examinados na próxima unidade. A definição que Thisted dá ao amor mundano que excede o amor a Deus é mais nítida que a contida no relato de Francesca: para ele, todo amor que ultrapassa o amor a Deus é idolatria, a adoração de um falso deus. Ao descrever as consequências deste falso amor, Thisted aponta para algo que Lewis desenvolverá em profundidade em *O Grande Abismo*: a ideia de que as almas danadas desejam o inferno e preferem suas infelicidades auto-impostas à alegria concreta oferecida por Deus. Se a mulher estabeleceu a seu marido como seu Deus, seria tortura fazê-la suportar a presença do Deus real; o inferno é o Céu que ela sempre buscou, o lugar em que ela pode consagrar-se a seu amor eternamente. Aqueles que fazem do amor um deus, tanto

---

[46] Esta não é, obviamente, a posição do próprio Dante, embora seja possível observar em sua reação angustiada aos tormentos de Francesca e Paolo um possível remorso pela sua exaltação do sentimento amoroso em escritos anteriores. Giuseppe Mazzota (2009) aponta para o contraste entre o orgulho de Dante em ser incluído no círculo dos grandes poetas no Canto IV, e sua tristeza – e, literalmente, sua queda - ao perceber que seus versos, longe de serem puramente inocentes e alegres, podem, tais como os poemas do Galeoto, tentar as pessoas à luxúria e, eventualmente à perdição, com sua poesia.

para Thisted quanto para Dante, não têm escolha senão sujeitarem-se a ele eternamente.

A concepção de amor proposta por (e encarnada em) Pam é similar, embora sua atitude – longe da timidez que faz de Francesca uma das personagens mais queridas por leitores do *Inferno*, ou da meiguice, que até os habitantes do inferno de Thisted admiram na pobre mulher danada – seja palpavelmente tóxica. Quando Richard a pede para amar a Deus, não mais do que seu filho, mas apenas a Deus, Pam insiste em ver a Deus como um meio para chegar ao seu filho, e não como um objeto verdadeiro de amor. Quando Richard objeta a isto, Pam responde que ele "não falaria assim se fosse uma mãe." (LEWIS, 2001a, p. 99, tradução nossa.) O amor maternal é, segundo sua perspectiva, algo que compele absolutamente quem o sente. Se Richard coloca qualquer outro amor, até mesmo o amor a Deus acima dele, é porque ele mesmo nunca sentiu este amor maternal.

É o amor que a compele a viver para a memória do filho por anos, o amor que lhe dá direito de posse sobre seu filho. O Deus a quem Richard serve, o Deus que tomou a vida de Michael, o Deus a quem Pam precisa amar para ver seu filho novamente, é rejeitado em nome de outro Deus: "Eu odeio sua religião. Eu odeio e desprezo o seu Deus. Eu creio num Deus de amor." (LEWIS, 2001a, p. 103, tradução nossa.) Pam apenas está disposta a crer em um Deus que aceita e santifica todo ato feito em nome do amor, mesmo um amor que opera em rebelião direta contra Ele. O Deus de Pam, em outras palavras, não é um Deus de amor; é o próprio amor que ela sente por seu filho, cujos direitos excedem os de toda outra autoridade e, em nome de quem, ela pode até mesmo exigir que seu filho passe a eternidade no inferno com ela.

Lewis já sabia muito bem que ao fazer do "mais nobre e mais santo sentimento da natureza humana" um pecado que prende a alma no inferno, ele deixar-se-ia vulnerável a críticas. Os leitores poderiam dizer que a sua descrição do diálogo entre Pam e Richard foi desumana e fria para com uma mãe angustiada que apenas quer ver seu filho novamente. Para esquivar-se destes comentários, ele mesmo expressa estas objeções e deixa o personagem George MacDonald explicar que "Alguém precisa dizer o que geralmente não tem sido dito entre vocês por muitos anos: que o amor, no sentido em que mortais entendem o termo, não é o suficiente." (LEWIS,

2001a, p. 105, tradução nossa.)[47]

O amor, para Lewis, não é meramente insuficiente; ele é perigoso, a menos que seja submetido a Deus e se dedique primeiramente e principalmente a Ele. Em seu ensaio *First and Second Things*, Lewis expressa a ideia de que a não ser que os prazeres secundários da vida sejam compreendidos como realmente coisas secundárias, e não tidas como prioridades, todo o benefício e prazer que poderia ser obtido por meio delas será perdido. Assim, por exemplo:

> A mulher que faz de um cachorro o centro de sua vida perde, no final, não apenas sua utilidade e dignidade humana, mas até os prazeres próprios de se ter um cachorro. O homem que faz do álcool seu bem principal perde não apenas o seu emprego, mas também seu palato e todo poder de apreciar os primeiros (e os únicos prazerosos) níveis de intoxicação. É glorioso sentir por um momento ou dois que todo o significado do universo está contido em uma mulher - glorioso desde que outras obrigações e prazeres te afastem dela. Mas livre-se de tudo e organize sua vida (ás vezes é possível) de tal modo que você não terá nada para fazer exceto contemplá-la, e o que acontece? […] Toda preferência de um bem menor a um bem maior, ou de um bem parcial a um bem total, resulta na perda daquele prazer menor e parcial pelo qual o sacrifício foi feito. (LEWIS, 1970, pg. 280, tradução nossa.)

Se Deus é aquele "para quem todas as coisas existem", tudo mais precisa ser secundário em comparação a Ele. Assim, nada que a criação tem para oferecer pode ser visto como a parte mais importante da vida. Todo amor que excede o amor a Deus seria, para Lewis, um amor idólatra. E daí surge o grande conflito entre Deus, que exige para si a prioridade de todo amor, e aqueles a quem o coração está acostumado a amar, que também exigem completa afeição. Como Lewis o expressa em *Os Quatro Amores*:

> A rivalidade entre os amores naturais e o amor de Deus é algo que um cristão nem pode ousar esquecer. Deus é o grande Rival, o maior objeto do ciúme humano; aquela beleza, terrível como a da Górgona, que pode a qualquer momento roubar de mim - ou pelo menos para mim pode parecer que está roubando - o coração de minha esposa ou minha esposa ou minha filha. A amargura de alguma incredulidade, embora disfarçada até por aqueles que a sentem como anticlericalismo ou ódio à superstição, é em realidade devido a isto. (LEWIS, 1991, p. 38, tradução nossa.)

[47] A ironia, deliciosa demais para deixar passar despercebida, é que Lewis, ansioso para não ser condenado pela declaração de que o amor (até o mais puro amor maternal) sem Deus pode levar a alma ao inferno, coloca estas palavras na boca do personagem George MacDonald, que foi em vida um universalista que acreditava que, no final, todas as almas seriam salvas. Aquilo que George MacDonald, o personagem, reclama que "geralmente não tem sido dito" entre os mortais é, de fato, algo que George MacDonald, o homem, provavelmente não diria.

Que Pam descarte o amor a Deus como “religião e todo esse tipo de coisa” (LEWIS, 2001a, p. 98) logo após ouvir que seu filho não pode vê-la ainda porque está avançado demais em sua vida com Deus não é uma coincidência. Que Michael ama a Deus mais do que a sua mãe é (para Pam) algo horrível demais para contemplar, quanto mais expressar em alta voz, mas todo o diálogo entre Richard e Pam se dá à sombra deste fato. Aliás, se há um tópico conspicuamente ausente numa conversa tão focada no amor, é o amor de Michael por sua mãe. O amor, para Pam, é concebido quase inteiramente em termos unidirecionais. Seu filho existe para ser um receptáculo de amor maternal, uma possessão pessoal de sua mãe, e não uma pessoa em seu próprio direito. Este aspecto destrutivo e desumanizador do amor (tanto para quem ama quanto para o amado) é o próximo tema desta seção.

3.3.2 O amor na cidade infernal

No capítulo 10, anterior ao que contém o diálogo entre Pam e Richard, o leitor encontra o monólogo de uma esposa dominadora e infiel que sobe ao céu para exigir a alma de seu marido de volta. Após passar a existência terrena controlando todo aspecto da vida de seu marido, estrangulando todos os seus interesses que não a envolvem, ela descobre que, no inferno, ela não pode alterar ninguém, não pode controlar qualquer outra pessoa; e isto é, para ela, insuportável. O monólogo da fantasma controladora é mais uma paródia de um tipo de mulher que Lewis achava desagradável[48] do que uma descrição da alma que rejeita a graça de Deus, mas revela similaridades com as reclamações de Pam. No final, as duas terminam exigindo a mesma coisa: que o objeto de seu amor lhes seja entregue, mesmo se isso significa arrastá-los ao inferno. Que tipo de amor exigiria o sofrimento e a degradação daquele que é amado? O amor dos danados é real?

[48] Dos tipos recorrentes encontrados na obra de Lewis, a mulher que tenta dominar a vida de sua família é dos mais frequentes, podendo ser encontrada em *Mero Cristianismo*, *Os Quatro Amores*, *As Cartas do Inferno*, e mais o exemplo citado acima de *O Grande Abismo*. Lewis resume este tipo de personalidade dominadora com um divertido epigrama: “Ela é do tipo de mulher que vive para os outros - sempre dá pra reconhecer quem são esses outros por suas expressões aterrorizadas.” (LEWIS, 2002b, p. 145)

É interessante que as duas obras que mais influenciaram Lewis em sua composição de *O Grande Abismo* abordam a possibilidade do amor no inferno e tratam o tema com algum grau de ambiguidade. Dante trata o amor dos danados como algo ilusório, enquanto Thisted o trata como parte de seu próprio castigo. Lewis, por apresentar uma visão mais dinâmica do pós-vida, acaba por retratar o amor infernal como um impulso verdadeiro, mas em constante estado de degradação até chegar ao ódio. Vale a pena examinar, portanto, as posições de Dante e Thisted para entender o meio-termo que Lewis estabelece entre eles. Dante permite aos casais voluptuosos verem um ao outro enquanto voam pelo ar, compartilhando, de certo modo, seu castigo eterno; e até o Conde Ugolino, a figura mais grotesca do *Inferno*, que rói eternamente a cabeça de seu traidor, fala com ternura verdadeira de seus filhos e de seus netos. Seu relato transmite perfeitamente como o horror da morte não é tão grande quanto o de ver aqueles a quem amamos morrerem ao nosso redor.

Estes exemplos, que poderiam ser apresentados como prova de que o amor sobrevive ao inferno, contudo, são problemáticos. Como Ciardi (2003, p. 52) nota, "as almas dos danados estão concentradas tão cegamente em sua própria culpa que nenhum deles pode sentir simpatia pelo outro, ou achar prazer na presença um do outro." Assim, apesar da danação conjunta de Francesca e Paolo fazer alguns leitores concluir que seu amor resiste ao próprio inferno, é mais provável que eles tenham sido acoplados eternamente "para incrementar a angústia um do outro como lembretes mútuos de seu pecado, e como sombras insubstanciais dos corpos pelos quais eles sentiam tão grande paixão." (CIARDI, 2003, p. 52, tradução nossa.)

Quanto ao Conde Ugolino, Mazzota (2009) observa que sua atitude presente (e eterna) não é de amor pelos filhos, mas de ódio contra Ruggieri, demonstrado na forma em que ele se apresenta a Dante: "Eu era o Conde Ugolino... este é o Arcebispo Ruggieri" Qualquer rastro de sua personalidade antiga é consumida pelo ódio contra Ruggieri; o amor, a ternura, tudo isto é passado, é o que Ugolino já sentiu.[49] A única coisa presente para ele é Ruggieri, a quem ele consome ferozmente pela eternidade. Esta diferença entre o que já foi sentido (e o que às vezes

[49] Francesco de Sanctis (1993, p. 130, 131) aponta para esta aniquilação em Ugolino do amor passado pelo ódio eterno contra Ruggieri: "Para Ugolino, passado e presente são da mesma cor. São uma única tortura que desperta ferozes sentimentos e reascende a raiva. E, através das lágrimas dele, vês cintilar a negra chama do ódio."

concede uma doçura trágica aos relatos dos danados) e a condição eterna da alma agora que ela habita no inferno deixa claro que o amor verdadeiro não existe no inferno de Dante.

Enquanto Dante e Lewis retratam suas almas danadas com alguma ambivalência, aceitando pelo menos a possibilidade de que elas podem ser desonestas, o protagonista danado de Thisted é franco a ponto de envergonhar a si mesmo[50]. Quando Francesca ou Pam fala de amor, é quase sempre o amor como elas, em suas perspectivas pecadoras o concebem; quando o protagonista de Thisted fala de amor (ou de pecado, ou de salvação, ou de qualquer outro tema que ele decide abordar em suas epístolas), ele está expressando exatamente a posição de Thisted, adicionando apenas o constante lamento de que agora, para ele, já é tarde demais para mudar.

Thisted, como foi apontado anteriormente, menciona casos de amor e amizade no inferno, embora sempre apontando para o quanto são dolorosos e insatisfatórios. As memórias do amor passado e o desejo pelo amor até nas profundezas do inferno, consomem as almas dos danados. Porém isso não ameniza os sofrimentos deles, mas apenas piora a situação. Como no caso da mulher que dedicou sua vida a seu esposo, todo o amor que pode existir neste inferno é contaminado pelo egoísmo e, por fim, torna-se mais um castigo que aflige as almas. Desta forma, o amor é um dos maiores perigos espirituais que existem no mundo de Thisted, um sentimento que só deve ser nutrido com a benção de Deus. O protagonista de *Letters From Hell* desabafa sobre o assunto:

> Deixe-me dizer que um dos maiores males do mundo é uma superabundância de amor. Quem poderia acreditar que o amor irrestrito manda mais almas para o inferno do que quase qualquer outra coisa que eu poderia listar? Não é aquele amor que é puro e restaurador, pois ele não é alimentado pelo amor divino e eterno. Tanto depende do que se ama, e como se ama! (THISTED, 1889, p. 116, tradução nossa.)

Lewis assume uma posição intermediária entre Dante e Thisted: o amor pode existir no inferno inicialmente, mas ele é, aos poucos, tão corrompido pelo egoísmo, que se torna, paradoxalmente, uma espécie de anti-amor. É inegável que Pam ama seu filho de fato, ou pelo menos a ideia de seu filho; há pelo menos algum investimento em algo que não é ela, e o amor é quando (como Screwtape o define em *As Cartas do Inferno*, mesmo enquanto negando a

[50] O inferno de Thisted é interessante neste aspecto: é o único inferno que torna as almas danadas *mais* honestas e sinceras do que elas foram em vida.

possibilidade de sua existência) um ser faz do bem de algum outro ser o seu próprio bem. (LEWIS, 2002b. p. 94) Este amor, porém, possui vários riscos inerentes. Quando ele não é correspondido da forma em que se esperava, pode criar ressentimento; ou, tendo dado bons frutos inicialmente, ele pode ocupar mais e mais a vida de quem ama, a ponto de se tornar uma obsessão. O amor nunca é algo seguro, nem mesmo o amor mais doméstico; e o amor corrompido pode se tornar em ódio daquilo que um dia foi amado. Como ele o expressa no final do capítulo sobre o afeto familiar em *Os Quatro Amores*:

> Foi do amor erótico que o poeta romano disse "Odeio e amo", mas outros tipos de amor permitem a mesma mistura. Eles carregam dentro de si as sementes do ódio. Se o afeto for feito o soberano absoluto da vida humana, as sementes germinarão. O amor, tendo se tornado um deus, se torna um demônio. (LEWIS, 1991, p. 56, tradução nossa.)

Isto está de acordo com o que Lewis descreveu no trecho anteriormente citado de *First and Second Things*: quando se ama a qualquer coisa fora da medida correta em que ela deve ser amada e, portanto, quando se ama qualquer coisa mais do que a Deus, o prazer daquele amor se perde, e o que resulta é uma escravidão ao amor corrompido, que agora faz exigências mais e mais absolutas. O que era um amor ao outro se torna a utilização do outro para satisfazer impulsos que o amante não consegue mais controlar. O que era o amor que fazia uma pessoa dedicar sua vida a outra, torna-se uma necessidade, uma fome que a alma sente e só pode ser saciada se o outro for completamente possuído; mas nem então a satisfação é possível.

Na insistência de Pam de que seu filho é seu, e apenas seu, é possível encontrar ecos das palavras do demônio Screwtape em *As Cartas do Inferno*, nas quais ele define o "amor" que ele sente por seu sobrinho como o apetite que ele tem por devorá-lo. "Se eu te amo? Mas é claro que sim. Te amo como o mais delicioso bocado com que já engordei." (LEWIS, 2002b, p. 197, tradução) Mas este impulso para possuir completamente é a manifestação perfeita do egoísmo, que é definido como o oposto do amor, sendo a característica comum de todos os habitantes do inferno. Novamente, a posição infernal é melhor expressada por Screwtape, que assim resume a atitude final dos danados:

> Toda a filosofia do inferno está fundamentada no reconhecimento do axioma de que uma coisa não é outra coisa, e, especialmente, um ser não é outro ser. O meu bem é o meu bem, e o seu bem é o seu. O que um ganha, o outro perde. Até um objeto

> inanimado é o que é por excluir todos os outros objetos do espaço que ele ocupa; se ele se expande, ele o faz empurrando outros objetos para os lados, ou absorvendo-os para dentro de si. Todo ser faz o mesmo. Com animais, esta absorção toma a forma de alimentação; para nós [demônios] significa o sugar da vontade e da liberdade de um ser mais fraco por um ser mais forte. (LEWIS, 2002b, p. 94, tradução nossa.)

Este é o único amor que pode existir permanentemente no inferno: possessão e objetificação completa do outro como um meio para satisfação própria. Se o amor não for morto e recriado pela graça divina, ele gradualmente se torna o impulso predatório que brada sobre o outro, "Meu, meu, meu, para sempre e sempre." (LEWIS, 2001a, p. 102)

3.4 Os poderes da vontade

Por mais que Lewis expresse uma visão bastante pessimista quanto à capacidade da natureza humana alcançar a salvação, sendo ela limitada e inclinada ao pecado, ele não nega a participação humana nesse processo. Lewis descarta qualquer consideração de mérito salvador, mas admite que o intelecto e o amor, por mais que sejam corruptíveis (e no caso das almas danadas, já profundamente corrompidos) podem cooperar com a graça divina para alcançar a salvação. As formas em que a graça opera no purgatório de *O Grande Abismo* serão examinadas no próximo capítulo. O poder de escolha pelo qual a alma pode aceitar a graça é exemplificado em vários personagens, mas especialmente no fantasma descrito no capítulo 11, após a conversa entre Pam e Richard.

3.4.1 O livre arbítrio

Em diversas obras, desde livros de teologia popular como *Mero Cristianismo* e *O Problema do Sofrimento* a romances como a trilogia espacial e *O Grande Abismo*, Lewis se preocupa em estabelecer o livre arbítrio como o fundamento de toda ação moral. Deus, soberano *de jure*[51] sobre tudo o que existe tem o poder para determinar as ações de suas criaturas, mas

[51] Olson (2006, p. 117) faz uma distinção útil entre duas definições de soberania divina; *de facto* e *de*

permite que elas escolham livremente, sem sua intervenção. Deus nem impede, nem desfaz os pecados de suas criaturas, pois um universo em que ações malignas são impedidas ou desfeitas por Deus seria um em que o livre arbítrio perde seu significado. (LEWIS, 1996, p. 24)

Para preservar um ambiente estável em que a livre escolha de suas criaturas não é anulada por sua ação esmagadora, um mundo comum dentro do qual elas podem interagir entre si e com Ele, Deus limita sua intervenção no universo, permitindo que, na maior parte do tempo, suas criaturas ajam sem que Ele influencie suas decisões ou manipule os resultados de suas ações. Como Lewis explica em *O Problema do Sofrimento*, comparando a interação entre homem e Deus a um jogo de xadrez:

> Que Deus ocasionalmente modifica o comportamento da matéria e produz o que chamamos de milagres é parte da fé cristã; mas o próprio conceito de um mundo comum e, portanto, estável, exige que estas ocasiões sejam extremamente raras. Num jogo de xadrez, você pode fazer certas concessões arbitrárias para um oponente, que são para as regras normais do jogo como milagres são para as leis da natureza. Você pode se privar de uma torre ou permitir que seu oponente volte atrás numa jogada feita desatenciosamente. Mas se você lhe concedesse tudo o que poderia beneficiá-lo a qualquer momento - se todos os seus movimentos fossem revogáveis e se todas as suas peças desaparecessem do tabuleiro caso ele não gostasse de onde elas estavam - o jogo seria impossível. Assim o é também com a vida das almas no mundo. Regras fixas, consequências que seguem por necessidade causal, e toda a ordem natural são ao mesmo tempo os limites dentro dos quais nossa vida em comum é confinada, e são a única condição sob a qual tal vida é possível. (LEWIS, 2001b, p. 25, tradução nossa.)

Em linha com este pensamento, o pós-vida de *O Grande Abismo* é um estado em que a liberdade de escolha das almas nunca é revogada pela graça de Deus, que é oferecida continuamente aos danados, embora eles nunca sejam compelidos a aceitá-la, nem por coerção externa, nem por alguma transformação interna de suas vontades. O exemplo mais claro da interação entre a oferta da graça e a livre vontade do ser humano é o anjo que se oferece para matar a luxúria que domina o fantasma escuro do capítulo 11. O anjo tranquilamente e repetidamente pergunta ao fantasma se pode destruir seu pecado, isto é, destruir a natureza pecadora que o impede de ser salvo. O fantasma escuro é um de dois personagens cujos pecados são personificados e parecem ter uma existência própria, embora sejam ligados ainda ao pecador.

---

jure. Soberania *de facto* refere-se à crença de que Deus controla, por meios diretos ou indiretos, tudo o que acontece no universo. Soberania *de jure* refere-se à crença de que Deus tem pleno direito de controlar o universo, mas prefere permitir livre ação às suas criaturas, de modo que as decisões individuais de seres humanos não são determinadas por Ele.

No caso do fantasma escuro, é uma lagartixa vermelha que sussurra aos seus ouvidos e o deixa constrangido na presença do anjo. O fantasma eventualmente permite que a lagartixa seja destruída pelo anjo e, quando o anjo a fere, o fantasma e a lagartixa são transformados: o fantasma num homem sólido e a lagartixa vermelha num magnífico cavalo, sua montaria.

A personificação do pecado no caso do fantasma escuro pode ser interpretada de várias formas, inclusive uma que será explorada na próxima sub-seção. É interessante observar, porém, os paralelos entre a personificação dos pecados do fantasma e a forma em que Agostinho de Hipona relata seus pensamentos impuros no livro VIII das *Confissões*. Agostinho descreve como, mesmo desejando se converter ao cristianismo, ele não conseguia se dedicar a Deus, porque o desejo pelo pecado o manipulava e o prendia. Agostinho representou estes desejos pecaminosos como vozes zombeteiras que o atormentavam, fazendo-o desistir da conversão por medo de não mais tê-los em sua vida.

> Mantinham-me preso umas tantas bagatelas, umas vaidades de vaidades, antigas amigas minhas, que me puxavam por minhas vestes carnais, murmurando: "Então nos abandonas? De agora em diante nunca mais estaremos contigo? Desde este momento nunca mais te será lícito isto e aquilo?" E que coisas, meu Deus, que torpezas me sugeriam com que chamei de isto e aquilo! … Faziam com que eu, vacilante, tardasse em me separar delas para correr para onde me chamavam, enquanto o hábito violento me dizia: "Julgas que poderás viver sem elas?" (AGOSTINHO, 2002, p. 183)

O que detém Agostinho de se converter não é qualquer mentira satânica, mas precisamente uma verdade da qual seus pecados, antropomorfizados em sua imaginação, o avisam: entregar-se a Deus resultará na aniquilação destes pecados, e Agostinho não quer viver completamente sem eles. Ecos desta provocação ressoam nas palavras da lagartixa vermelha que, quando ameaçada pelo anjo, apela não apenas para mentiras (de fato, ela mente descaradamente), mas também diz algo da verdade quando confirma o que o anjo diz:

> "Tenha cuidado," Ela dizia, "Ele pode fazer o que está dizendo. Ele pode me matar. Uma palavra fatal de sua parte e ele *irá*! E então você ficará sem mim para sempre e sempre. Não é natural. Como você conseguiria viver? Você seria apenas um tipo de fantasma, não um homem de verdade como é agora. Ele [o anjo] não entende. Ele é apenas uma coisa fria, abstrata, sem sangue. É natural para ele, não é natural para nós. Sim, sim. Eu sei que não existem mais prazeres reais agora, apenas sonhos. Mas eles não são melhores do que nada? (LEWIS, 2001a, p. 110, tradução nossa.)

O pecado só pode ameaçar que o pecador será obrigado a viver sem ele. O pecado pode

tentar o pecador a rejeitar a graça de Deus em favor dos prazeres do pecado, mas não pode impedi-lo de se arrepender se o pecador estiver disposto a voltar-se para Deus. Que o anjo só destrua o pecado representado na lagartixa, revela um ponto importante no pensamento de Lewis: por mais que a vontade seja iluminada pela graça ou seduzida pelo pecado, a escolha individual é, no fim das contas, autônoma, e não determinada por uma força ou outra. O pecador nunca é forte o suficiente para se livrar do pecado sem a ajuda da graça; mas o pecado não é forte o suficiente para impossibilitar que o pecador aceite a graça. E a graça divina só opera quando o pecador permite. A humanidade é livre para escolher entre Deus e qualquer coisa que não seja Deus, sem que esta escolha seja de qualquer modo inevitável ou fruto de compulsão divina.

3.4.2 A morte da vontade

Por mais que para Lewis a vontade seja livre, ela só pode operar se ainda houver uma pessoa inteira que possa exercê-la. É nesse ponto que ele introduz um dos conceitos mais sombrios de seu livro: que o pecador pode ser tão esvaziado de si mesmo e consumido pelo pecado, que ele deixa de existir como um ser independente dele. É necessário sempre lembrar que o inferno/purgatório de *O Grande Abismo* existe em fluxo constante; almas danadas podem se arrepender e se entregar a Deus, ou podem se isolar de Deus e dos outros cada vez mais. Este gradual apodrecimento da natureza é inevitável e pode chegar a um ponto irreversível. Se a alma persistir em seu pecado, ignorando qualquer tentativa da graça de resgatá-la, o pecado irá eventualmente se entranhar na alma a tal ponto que ela será consumida completamente, e o pecador deixa de ser distinto de seu pecado. O personagem George MacDonald, tomando como exemplo a murmuração, explica este princípio aplicável a todo pecado:

> "Tudo começa com uma atitude murmuradora e você ainda está distinto dela: talvez até criticando-a. E você pode, numa hora tenebrosa, desejar aquela atitude, abraçá-la. Você pode se arrepender e sair dela novamente. Mas pode chegar o dia em que você não poderá mais fazer isto. Não sobrará mais um "você" para criticar esta atitude ou até mesmo para desfrutá-la, mas apenas a murmuração em si continuando para sempre como uma máquina." (LEWIS, 2001a, p. 78, tradução nossa.)

Lewis oferece no capítulo 12 o caso de um pecador sendo consumido pelo pecado: Frank,

o esposo de Sarah Smith, uma alma brilhante que existe como uma manifestação pura de amor e de graça. Frank, tal como o fantasma escuro do capítulo 11, existe em duas partes: o Anão, que é sua pessoa real, e o Trágico, descrito pelo protagonista como um ator vagabundo, que é o pecado de egoísmo e hipocrisia que consome sua alma. O Anão guia o Trágico por uma corrente, permitindo que o Trágico fale por ele enquanto sua esposa lhe implora para ficar. Quanto mais Frank resiste aos convites de sua esposa, mais ele diminui até tornar-se microscopicamente pequeno e desaparecer por completo. O que ocorre após o desaparecimento do anão demonstra o que Lewis via como a destruição da pessoa do pecador dominado pelo pecado:

> Naquele momento ele recolheu a corrente que, por algum tempo tinha pendurado inutilmente ao seu lado, e de alguma forma se livrou dela. Não tenho bem certeza, mas acho que ele a engoliu. Então, pela primeira vez, tornou-se claro que a Dama o viu, e falou com ele apenas. "Onde está Frank?" Ela disse. "E quem é você, senhor? Eu nunca te conheci. Talvez seja melhor você sair daqui. Ou fique, se preferir. Se fosse possível e fosse ajudá-lo, eu desceria ao inferno com você: você não pode trazer o inferno para dentro de mim." (LEWIS, 2001a, p. 133, tradução nossa.)

O tom de Sarah Smith, até aquele momento amoroso e gentil, se torna frio: o Trágico não é seu esposo, apenas o pecado que tomou o seu lugar. A capacidade de escolha, apesar de se estender além da morte, não dura por tempo infinito. No pós-vida de Lewis, mais cedo ou mais tarde, a natureza terá que ser destruída e recriada pela graça ou será simplesmente absorvida pelo pecado. A imagem dos pecadores acompanhados por versões personificadas de seus pecados – Frank e o Trágico, a alma escura e a lagartixa da luxúria – assume um aspecto horrível quando se percebe que a vitalidade e o tamanho destes pecados personificados são um indício de que eles estão em posição para consumir os pecadores de quem são parasitas.

CAPÍTULO IV
MANIFESTAÇÕES DA GRAÇA

Assim como as personagens que manifestam em seu comportamento os poderes e limites da natureza humana, as personagens que representam a graça divina em *O Grande Abismo* são, em muitos casos, baseadas em figuras da *Divina Comédia.* Compreensivelmente, a falta de um equivalente celestial a *Letters from Hell* nas obras de Thisted preclui qualquer medida significante de influência sua sobre as descrições da graça no romance de Lewis. No entanto, a dependência maior em Dante para a elaboração das personagens salvas, só acentua as diferenças entre o pensamento de Dante e Lewis a respeito da ação da graça e o alcance da salvação. É importante notar que (apesar dos esforços desta pesquisa de explorar as ideias relacionadas a este tema na obra) *O Grande Abismo* não se propõe a estudar meticulosamente a relação entre natureza e graça, tendo surgido, como Lewis explicou numa carta a Dorothy L. Sayers, da especulação fantasiosa de encontros "como aquele entre Beatriz e Dante no Paraíso Terrestre, e o que acontece quando um dos lados não quer brincar." (LEWIS, 2004b, p. 700, tradução nossa.)

Consequentemente, os encontros entre as almas brilhantes e as almas danadas são essencialmente similares: cada fantasma é recebido por uma pessoa sólida que, se não conhecia o fantasma em vida, possui afinidades com ele. O espírito sólido convida o fantasma recebido por ele a ficar; e em todo caso, exceto um, o fantasma rejeita o convite de imediato ou aceita ficar sob a condição (imediatamente recusada pelos espíritos brilhantes) de poder preservar seus impulsos pecaminosos. Como ficou evidente no capítulo anterior, este padrão de encontros entre os fantasmas e as pessoas sólidas revela muito sobre as limitações da natureza quanto ao alcançar da salvação, mas pouco a respeito de seus poderes. Até porque qualquer virtude ou habilidade da natureza humana é, para Lewis, um dom de Deus, e as almas que rejeitam a Deus eventualmente esvaziam-se delas.[52] De igual modo, as ações e as palavras de seus personagens santos não oferecem uma visão compreensiva da natureza divina, mas ilustram bem a necessidade, o

[52] Um exemplo sombrio disto é a bestialidade das almas que já estão há mais tempo no inferno, que perderam sua aparência humana e sua linguagem, "monstros que encararam a viagem à parada de ônibus... e chegaram ao país da Sombra da Vida e tropeçaram sobre toda a grama torturante para cuspir e gritar incoerentemente num êxtase de ódio sua inveja e (o que é mais difícil de entender) seu desprezo pela alegria." (LEWIS, 2001a, p. 81, 82, tradução nossa.)

alcance, o ímpeto misericordioso e as operações salvadoras da graça.

Dos vários exemplos de manifestações da graça presentes no livro, examinaremos neste capítulo as seguintes: o ônibus que desce ao inferno (e seu misterioso motorista), as almas brilhantes que recebem os fantasmas, em especial George MacDonald e Sarah Smith, o fantasma escuro do capítulo 11, o exemplo mais vívido de natureza transformada pela graça em todo o livro e a visão mística do protagonista no final do livro, que aponta para uma compreensão sinérgica entre natureza e graça.

4.1 O motorista do ônibus

Fiel ao seu jogo de contrastes entre a Cidade Cinza e o Vale da Sombra da Vida, em que a "incorporrealidade" e a escuridão do primeiro ambiente são ofuscadas pela solidez e pela luminosidade do segundo, Lewis descreve o ônibus que desce para buscar os fantasmas na Cidade Cinza como extravagantemente colorido e brilhante, a ponto de ser ofensivo aos que nele embarcam. O autor descreve a hostilidade imediata dos fantasmas para com o veículo e seu brilhante motorista, quando narra sua chegada à fila:

> Era um veículo maravilhoso, resplandescente com luz dourada colorido heraldicamente. O próprio Motorista parecia cheio de luz, e ele usava apenas uma mão para conduzir. A outra, ele abanava em frente de seu rosto como se para afastar dele o vapor seboso da chuva. Um rosnado soou da fila enquanto ele se aproximava. "Parece que *ele* está se divertindo, né... Aposto que está todo contente consigo mesmo... Minha nossa, por que ele não pode agir *naturalmente*? - Ele se acha bom demais pra olhar pra gente... Quem ele imagina que é? … Todo esse dourado e púrpura, eu acho isso um tremendo desperdício. Porque eles não gastam algum de seu dinheiro nas suas propriedades imobiliárias aqui em baixo? - Meu Deus! Como eu gostaria de dar um soco bem no ouvido dele." Eu não conseguia ver nada no semblante do Motorista que justificasse isso, exceto que ele tinha um olhar de autoridade e parecia determinado a cumprir sua tarefa. (LEWIS, 2001a, p. 3,4, tradução nossa.)

Esta descrição do motorista, embora seja breve, já provocou algumas discussões a respeito de um possível significado alegórico do personagem. Alguns, como David Clark, concluíram que o motorista do ônibus é uma figura de Cristo, baseando-se no fato de que ele é o único espírito brilhante visto descendo ao inferno em toda a obra e nas palavras de George Macdonald a Lewis

após o encontro de Sarah Smith e o Trágico. Quando Macdonald explica como o inferno é minúsculo comparado ao paraíso, e o quanto as almas danadas insistem em sua resistência à graça, Lewis pergunta se não há alguém que os possa alcançar. Macdonald responde:

> "Apenas o Maior de todos pode se fazer pequeno o suficiente para entrar no inferno. Pois o quanto mais elevado é algo, o mais profundamente ele pode descer – um homem pode simpatizar com um cavalo, mas um cavalo não pode simpatizar com um rato. Apenas Um tem descido ao inferno."
> "E ele descerá algum dia novamente?"
> "Foi uma vez há pouco tempo que Ele o fez. O tempo não opera da forma com que você está acostumado, uma vez que se saia da Terra. Todos os momentos que foram ou hão de ser, estão presentes no momento de sua descida. Não há espírito aprisionado a quem Ele não tenha pregado." (LEWIS, 2001a, p. 139, 140, tradução nossa.)

Após examinar este trecho e compará-lo com a doutrina da descida de Cristo ao inferno, Clark conclui que "Jesus é a única possível identidade Daquele que [Macdonald] está descrevendo." (CLARK, 1999, tradução nossa.) Kathryn Lindskoog entretém a idéia de Clark, mas por fim discorda, porque "Lewis respondeu a um indagador que o motorista do ônibus é o mesmo anjo que desceu no *Inferno* para ajudar Dante a prosseguir em seu caminho." (LINDSKOOG, 2001, p. 44, tradução nossa.) A posição de Lindskoog não precisava ser construída sobre esta base anedotal: uma leitura rápida do Canto IX do *Inferno* deixaria as semelhanças entre o motorista do ônibus e o personagem de Dante evidentes. Após atravessarem o Rio Estige, Dante e Virgílio chegam aos portões de Dite, a cidade infernal, mas os demônios que mantêm sentinela sobre os muros da cidade barram sua entrada. Virgílio lembra a Dante que as portas do Inferno já tinham sido rompidas por Cristo após sua morte e que os poetas esperam por ajuda do alto para atravessar o portão. Após serem ameaçados pelas Fúrias, que invocam a Medusa para transformar os viajantes em pedra, Dante e Virgílio veem se aproximar o anjo que lhes abrirá a cidade:

> Assim vi mais de mil almas corruptas
> fugir, vendo chegar alguém que, a passo,
> varava o Estige co' as solas enxutas.
>
> Pra remover do rosto o miasma baço,
> a esquerda levantava com frequência:
> isso só parecia dar-lhe embaraço.
>
> Bem vi que um núncio era da Providência,
> e o Mestre fez, com gesto indicativo,
> que eu me inclinasse em muda reverência.

> Ah, como aparecia seu porte altivo!
> chegou à porta e a abriu co' uma varinha,
> sem encontrar um ato defensivo. […]
>
> Voltou então pra os sujos aguaçais
> sem conosco falar, mas co' o semblante
> de homem penado por cuidados mais
>
> que os de quem estivesse-lhe adiante; (ALIGHIERI, 1998a, p. 76)

Os paralelos entre o anjo que abre as portas de Dante e o motorista do ônibus são claros, de suas funções como mensageiros divinos que descem a cidades (para se dizer o mínimo) desagradáveis, até os gestos que fazem com as mãos e suas expressões faciais. A principal diferença entre os dois mensageiros está em suas atitudes para com os danados. O mensageiro que assiste Dante e Virgílio é uma figura aterrorizante para os danados, que fogem dele às centenas. O que Mauro traduz como o "porte altivo" do anjo é, de fato, *desdegno*, a expressão do desdém que ele tem para com os habitantes do inferno, o que Ciardi descreve como "o rosto do escárnio" (CIARDI, 2003, p. 80). O motorista do ônibus não é afável como George MacDonald ou meigo como Sarah Smith, mas ele é solícito e polido com os fantasmas, respondendo suas perguntas (embora não de forma muito prolixa) e usando uma expressão não de desdém[53], mas apenas de autoridade e profissionalismo. (LEWIS, 2001a, p. 4, 22)

A diferença facilmente se explica pela distinção entre os infernos de cada obra: os danados de Dante são, tais como os demônios que impedem o progresso dos poetas, "enxotados do Céu, gente mesquinha" (ALIGHIERI, 1998a, p. 76) Os fantasmas de Lewis são, porém, Dantes em potencial, almas em apuros que precisam ser resgatadas. O anjo abre a porta para Dante porque sua descida aos níveis mais profundos do inferno "é necessária para que ele ascenda o Monte Purgatório e suba ao Paraíso" (IANNUCCI, 1998, p. 131). De igual modo, o motorista possibilita a passagem do inferno ao paraíso, não apenas para escolhidos como Dante, mas para todos os habitantes do inferno que desejarem ir. A ação salvadora da graça é irrestrita até mesmo no inferno.

Iannucci (1998, p. 125-128) postula que a ação do anjo é uma re-encenação da ideia da

[53] Lewis observa, afinal, que a hostilidade dos fantasmas contra o motorista é infundada em qualquer expressão sua, o que preclui qualquer semblante altivo como o do anjo de Dante.

descensus Christi ad inferos, contida no apócrifo *Evangelho de Nicodemos*, na qual Cristo, após sua morte, destrói os portões do inferno, prende Satanás e resgata os que viveram sob o Antigo Testamento. Virgílio menciona esta descida de Cristo antes da chegada do anjo e observa até que naquele dia, um "menos secreto portal" teve sua fechadura arrebentada por Cristo; e não é coincidência que a jornada de Dante e Virgílio pelo inferno se dá, como observa Malacoda no Canto XXI, no aniversário de mil e duzentos e sessenta e seis anos desde a invasão do inferno por Cristo.

Sugerindo que os eventos do Canto IX são uma re-encenação da redenção simbolizada na descida de Cristo ao inferno, um drama em que os diferentes personagens são atores que reinterpretam os papéis envolvidos naquele dia cataclísmico, Iannucci escreve:

> Os papéis assumidos pelos diferentes personagens dependem em grande parte de quem eles foram em vida... Apesar de sua sabedoria, Virgílio falha primariamente por que ele está trancado num modo pagão de pensamento; Dante, o cristão, é novamente tomado pela covardia, porque neste estágio de sua jornada sobrenatural ele ainda carrega metaforicamente o peso do pecado de Adão e de suas próprias transgressões. A única forma de superar a resistência de Satanás (Dite) e companhia é por intermédio da intervenção divina, e ela vem na forma de uma descida ao inferno. Neste contexto, o mensageiro celeste claramente pós-figura Cristo e suas ações. Portanto, ocorrem dentro da estrutura tipológica da *descensus Christi ad inferos*. (IANNUCCI, 1998, p. 131, tradução nossa.)

Se o mensageiro celeste do *Inferno* não representa meramente a graça de um modo geral, mas a graça obtida por meio da redenção e o saque do inferno, a figura do motorista do ônibus em *O Grande Abismo* pode ter pelo menos algumas conotações "cristológicas". Não se pode dizer com certeza se o motorista é ou não Jesus Cristo. O fato de que Lewis explicitamente baseia o personagem do motorista num anjo, e não numa representação direta de Cristo, indica que é improvável que o motorista seja o próprio Jesus. Porém, mesmo se o motorista for apenas um anjo, ele é (tal como o mensageiro celeste de Dante) também uma figura do poder redentor de Deus. O motorista pode ser visto, à luz de suas origens dantescas e às palavras de George Macdonald, como um tipo de Cristo, um agente celeste que perenemente encena e repete o saque do inferno.

4.2 O amor interventor

Assim como no capítulo III alguns dos fantasmas foram examinados para que se pudesse determinar as características da natureza humana desprovida da graça, neste capítulo serão examinadas as almas que receberam a graça e se tornaram despensores dela. Tomaremos como exemplo as duas que Lewis descreve em maior detalhe: George Macdonald, que interage diretamente com o próprio Lewis-personagem, e Sarah Smith, a elevada dama que tenta atrair o fantasma de seu marido ao paraíso.

4.2.1 Ecos de Beatriz em George MacDonald e Sarah Smith

George Macdonald, a mais proeminente das almas sólidas em *O Grande Abismo*, é comumente apresentada como um equivalente a Virgílio, o poeta romano que guia Dante pelo *Inferno* e *Purgatorio*. "Se Dante teve Virgílio como guia em sua *Divina Comédia*, Macdonald foi o de Lewis no capítulo IX de *O Grande Abismo*." (PARTRIDGE, 2001, tradução nossa) O encontro entre Lewis e George Macdonald é "como o encontro de Dante e Virgílio" (LINDSKOOG, 2001) Em sua famosa biografia de Lewis, A. N., Wilson faz afirmações similares. (WILSON, 2002, p. 202) De fato, existem paralelos entre os dois: ambos são continuamente chamados de "mestre" pelos personagens que guiam, ambos são reconhecidos como fontes inspiradoras dos autores que os inseriram em suas obras como personagens. Quando Dante reconhece Virgílio no Canto I do *Inferno*, ele timidamente admite sua dívida a ele e confia que o poeta irá ajudá-lo:

> Tu és meu mestre, tu és meu autor,
> foi só de ti que eu procurei colher
> o belo estilo que me deu louvor.
>
> Mas vê essa besta que me fez volver.
> Dá-me, meu sábio, socorro e coragem
> contra ela que meus pulsos faz tremer. (ALIGHIERI 1998a, p. 28)

De igual modo, quando Lewis encontra George Macdonald, aflito e temendo que todo o convite das pessoas sólidas seja apenas uma zombaria para com os fantasmas, ele confessa sua

dívida e demonstra tremendo alívio em encontrar alguém em quem ele pode confiar. “ Você, pelo menos, não me enganará!' Então, supondo que estas expressões de confiança precisavam de explicação, eu tentei, tremendo, dizer a este homem o que seus escritos fizeram por mim.” (LEWIS, 2001a, p. 66)[54]

Porém, por mais que Macdonald tivesse uma importância pessoal similar a que Virgílio tinha para Dante, a função desempenhada por cada personagem é radicalmente diferente. Vale a pena lembrar que no esquema de salvação proposto na *Comédia*, Virgílio representa a razão e as virtudes naturais do homem, que podem trazer o viajor perdido de volta ao caminho correto. “Dante está tão mergulhado em pecado e erro, que a graça divina não pode mais movê-lo diretamente, mas ainda há algo nele que pode responder à voz da poesia e da razão humana; e isso... pode ser usado para trazê-lo de volta para Deus. (SAYERS, 1949, p. 82, tradução nossa.)

A natureza humana, possessora de virtudes intrínsecas, pode ser aperfeiçoada à parte da ação direta de Deus e, por meio deste aperfeiçoamento, posicionar-se para receber a graça. É só pela graça divina que este processo se inicia (Virgílio só assiste Dante porque Beatriz, exortada por Santa Lucia, que, por sua vez foi mandada pela Virgem Maria, desce ao inferno para pedir sua assistência), mas ele ainda é predominantemente uma operação da natureza humana, não da graça. Lewis, no entanto, não atribui esta virtude essencial à natureza, que, por si mesma, nada pode fazer separada da graça. As almas que continuamente rejeitam a Deus acabam por perder todas as virtudes que vêm de Deus, e vão se reduzindo ao nada; a natureza sem a graça é, paradoxalmente, antinatural, uma paródia grotesca de sua existência passada. No universo de *O Grande Abismo*, é impossível que exista um guia danado que, pela virtude humana, conduza à graça como Virgílio o faz. George MacDonald representa não as possibilidades da virtude e da razão por si mesmas, mas a graça divina que oferece destruir e recriar a natureza. Seu personagem tem alguns elementos de Virgílio, mas ele é acima de tudo um eco de Beatriz.

Lewis torna essa ligação explícita no primeiro encontro entre seu personagem e George

[54] Em seu prefácio a *George Macdonald*, Lewis escreve que a obra de Macdonald, e, em especial *Phantastes,* teve um papel importante (mas não, na época, decisivo) na sua conversão. “O que o livro fez foi converter, e até batizar... a minha imaginação.” (MACDONALD e LEWIS, 2001, p. Xxxviii, tradução nossa.) Considerando que as obras que fizeram a fama de C. S. Lewis são, em sua maioria, livros de fantasia, a dívida que Lewis admite ter para com MacDonald é tremenda.

MacDonald, no qual ele explica o efeito que sua obra *Phantastes* teve sobre sua vida:

> Eu tentei contar-lhe como uma certa tarde gelada na estação Leatherhead, quando comprei pela primeira vez uma cópia de *Phantastes* (eu tinha então mais ou menos dezesseis anos) foi para mim o que tinha sido a primeira visão de Beatriz para Dante: *Aqui se inicia a Vida Nova*. (LEWIS, 2001a, p. 66, tradução nossa)

O fato de que George MacDonald encontra Lewis num espaço que é o purgatório, mas também pode ser o princípio do paraíso, torna ainda mais evidente o paralelo entre seu encontro com Lewis e o encontro de Dante com Beatriz. Que este encontro direto com um agente da graça se dá num momento de aflição e medo para Lewis apenas continua um tema estabelecido pela descida do motorista de ônibus: que a graça pode alcançar as almas perdidas diretamente, sem a mediação de qualquer virtude natural. Já Sarah Smith, a majestosa dama que ocupa os capítulos 12 e 13, remete os leitores mais claramente à imagem de Beatriz. Descrevendo o encontro de Sarah Smith e seu esposo Frank (o Anão, acompanhado pelo Trágico, a personificação de sua autocomiseração hipócrita e manipuladora), A. N. Wilson opina que "nenhum dos retratos de Lewis é cruel como o de Dante, que aparece no final como uma figura tão infatuadamente apaixonada por sua própria infelicidade e o que ele chama de seu amor por sua dama, que ele não consegue abrir mão delas." (WILSON, 2002, p. 201, tradução nossa)

É certo que Lewis escreveu o episódio de Frank e Sarah Smith como uma variação do encontro de Dante e Beatriz, imaginando qual seria o resultado do encontro "se um dos lados não quer brincar." (LEWIS, 2004b, p. 700, tradução nossa.) É bem mais duvidoso que Lewis tenha reduzido Dante a uma figura patética. Sua intenção, afinal, não foi parodiar o encontro de Beatriz e Dante com o propósito de escarnecer do poeta florentino, mas apenas re-imaginar o encontro com personagens diferentes. Frank não *é* Dante, e Sarah Smith não *é* Beatriz; mas eles são personagens correspondentes às figuras da *Comédia.* A cena em que Sarah Smith chega numa procissão triunfante para encontrar seu amado, evoca a terrível procissão que Dante encontra no paraíso terreno, na qual Beatriz representa a união da igreja com Cristo pelo sacramento. Entretanto, o autor cita diretamente de outra obra para descrever Sarah Smith. Quando Lewis, o personagem, pergunta a George MacDonald quem são os gigantes que acompanham a Dama, ele responde: "Não lestes Milton? *Mil anjos uniformizados atendem a ela*." (LEWIS, 2001a, p. 119, tradução nossa)

Esta é uma citação direta de *Comus*, de John Milton. *Comus* trata de uma jovem que, viajando por uma floresta com seus irmãos, fica só enquanto eles procuram por comida. Enquanto estão longe, a dama é enganada por um feiticeiro chamado Comus que, buscando seduzi-la, a prende a uma cadeira e tenta fazê-la beber de seu cálice mágico, argumentando que seria injusto a moça privar-se (e a outros) dos prazeres físicos que ela poderia proporcionar. Enquanto a dama resiste aos avanços de Comus, os irmãos (que ainda não sabem o que aconteceu) discutem se algo poderia acontecer com uma donzela desprotegida como sua irmã; o irmão mais moço preocupa-se com sua segurança, mas o irmão mais velho descarta suas inseguranças, argumentando que a castidade da jovem garante sua proteção:

> Tão querida para o Céu é a santa castidade
> Que quando encontra-se uma alma sinceramente assim,
> Mil anjos uniformizados atendem a ela,
> Afastando para longe todo pecado e culpa... (MILTON, 1962, p. 90, tradução nossa.)

Em sua descrição de Sarah Smith, portanto, Lewis evoca duas figuras que são não apenas agraciadas, mas simbolizam diferentes ações e manifestações da graça: Beatriz como símbolo da igreja, e a Dama casta como símbolo da santidade e da pureza que Deus concede.[55] Em tudo o que é dito sobre Sarah Smith, ela figura como uma despensora de graça, uma mulher usada por Deus para manifestar seu amor. Vemos nas ações dela para com Frank, nas ações de George MacDonald para com Lewis e, de fato, em todas as interações entre as pessoas sólidas e os fantasmas, a mesma marca de serem agentes e personificações da graça, que buscam trazer os fantasmas para a vida com Deus.

4.2.2 “Distâncias imensuráveis”

Podemos enxergar estes ecos de Beatriz nas outras pessoas sólidas de *O Grande Abismo*:

[55] A obsessão do jovem Milton com o tema de virgindade é tão grande que as virtudes teologais que a Dama saúda como garantias de que Deus mantém sentinela sobre os justos, são no poema *Fé, Esperança e Castidade*, a castidade assumindo o lugar da caridade, que segundo I Coríntios 13: 13 seria a maior das três. (MILTON, 1962, p. 84) Esta substituição da caridade pela castidade na lista das virtudes concedidas por Deus reforça a ideia (sempre presente no pensamento do puritano Milton) de que a conduta virtuosa não é apenas recompensada por Deus, mas possibilitada e concedida por Ele.

elas são, na maioria dos casos, pessoas conhecidas pelos fantasmas que recebem; em pelo menos alguns, são pessoas amadas. Mesmo quando as almas não se conheciam na terra, elas demonstram afinidade entre si: Lewis, um escritor, é recebido por George MacDonald; o pintor famoso do capítulo IX é recebido por outro pintor. Não há, é claro, em todo caso o mesmo amor do fantasma pela pessoa sólida como Dante tem por Beatriz, mas por todos os encontros existe o senso de que a pessoa sólida que encontra cada fantasma está na posição ideal para fazer o convite a ficar.

A ideia de que cada pessoa sólida foi enviada especialmente para o fantasma que ela encontra é confirmada por Len, que informa o Fantasma Grande que, para subir às montanhas, ele precisará segui-lo: "Você nunca chegará lá sozinho. E sou eu o que foi enviado para você." (LEWIS, 2001a, p. 30, tradução nossa.) Os fantasmas precisam aceitar a graça por meio daqueles utilizados por Deus para oferecê-la; mesmo em casos (ou melhor, especialmente em casos) como o do Fantasma Grande ou de Pam, quando algum ressentimento, orgulho ou desejo perverso precisa ser superado, aceitar o guia que lhes foi oferecido poderia ser o ato decisivo para a salvação dessas almas pois, ao fazê-lo, elas quebrariam o padrão de egoísmo e de orgulho que as domina.

A missão das pessoas sólidas e a forma em que elas são levadas a cumpri-la estabelece um padrão de movimento oposto ao das almas no inferno, possibilitando um vislumbre da mentalidade e da motivação dos salvos. As almas do inferno estão em constante movimento, distanciando-se do centro do inferno e migrando mais e mais às suas margens devido à sua intolerância para com os outros. Sem conseguir co-existir, as almas voluntariamente optam pela solidão eterna, e aquelas que decidem ficar no Vale, por sua vez, partem do local do ônibus para as montanhas vistas à distância. Durante essa caminhada, elas vão se tornando sólidas, até chegarem a uma fonte, (cujas águas são comparadas com as do rio Letes)[56] que as purifica de todo orgulho. (LEWIS, 2001a, p. 85, 86) Após isto elas podem continuar sua jornada, presumivelmente a um destino central no qual poderão finalmente "enxergar o rosto de Deus." (LEWIS, 2001a, p. 40)

[56] Mais um intertexto do *Purgatorio*, no qual a purificação de Dante só é completa após ele beber das águas do Letes e do Eunoe. Ver *Purgatorio*, cantos XXXI – XXXIII.

Esta jornada não se dá de uma forma contínua, mas é constantemente interrompida para que as almas salvas voltem para onde o ônibus parou, e chamem os fantasmas que nele chegaram para viajar rumo às montanhas com elas. Quando Lewis reclama que as pessoas sólidas parecem não fazer o suficiente para ajudar os fantasmas, comentando que ele esperava por "uma caridade mais militante", George MacDonald explica que as pessoas sólidas

> Vieram de mais longe, por amor aos fantasmas, do que você poderia entender. Cada um de nós vive apenas para viajar mais e mais adentro as montanhas. Cada um de nós interrompeu esta viagem e voltou por distâncias imensuráveis para vir aqui hoje meramente pela possibilidade de salvar algum fantasma. (LEWIS, 2001a, p. 74, tradução nossa.)

Se o que motiva o movimento dos danados é o amor-próprio e a rejeição do próximo, o movimento dos salvos é motivado pelo amor a Deus, o destino de sua jornada às montanhas, e pelo amor aos fantasmas, por quem eles abrem mão de seu progresso rumo à face de Deus para os alcançarem. Enquanto os fantasmas sobem ao Vale por vários diferentes motivos, de curiosidade a ganância á inveja das pessoas sólidas, as pessoas sólidas vão ao encontro dos fantasmas com um objetivo: salvá-los, se possível. Isto resulta num tom relativamente repetitivo entre os salvos em comparação com os danados, pois a oferta dos salvos é uma – ficar no vale, amar a Deus, ingressar ao paraíso – as objeções dos danados são variadíssimas.

Esta similaridade entre os salvos é problemática não apenas de uma perspectiva artística, mas porque Lewis cria fervorosamente que a graça divina produz personalidades mais e mais originais e distintas umas das outras. Como ele escreveu em *Cristianismo Puro e Simples*, "A mesmice deveria ser encontrada entre os homens mais "naturais", não entre aqueles que se rendem a Cristo. Quão monotonamente similares tem sido os grandes tiranos e conquistadores: quão gloriosamente diferentes são os santos." (LEWIS, 1960, p. 190, tradução nossa.) Ele remedia esta similaridade entre os salvos em *O Grande Abismo* com suas magníficas descrições do paraíso e seus habitantes – poucas personagens suas são tão esplêndidas como Sarah Smith – mas a singularidade de propósito demonstrada pelas pessoas sólidas tem sido criticada por estudiosos de Lewis.

Este padrão dos encontros entre as almas é criticado, por exemplo, por Chad Walsh, que reclama que em *O Grande Abismo* "os danados parecem ter sido criados apenas para serem lecionados", e opta por apreciar principalmente "a majestosa estrutura simbólica" da obra. (WALSH, 1979, p. 80, tradução nossa.) No entanto, ele ignora o fato de que este encontro entre pessoas quase absolutamente fixas em suas posições (e posições que são irreconciliáveis entre si) é, com todos os seus sucessos e falhas, a essência do livro: a diferença e teimosia entre as almas em *O Grande Abismo* é, como o seu título original em inglês anuncia, mais um exemplo do divórcio do céu e o inferno. O confronto entre graça incomprometedora e pecadores inarrependidos deixa clara uma das proposições centrais da obra: "Se insistirmos em manter o Inferno (ou até a Terra) não veremos o Céu: se aceitarmos o Céu não poderemos reter nem o menor e mais íntimo *souvenir* do Inferno." (LEWIS, 2001a, p. viii, ix, tradução nossa.)

4.3 Graça e Tempo

A relação ambígua entre os temas de *O Grande Abismo* e os da *Divina Comédia* se manifesta na maneira em que Lewis descreve os efeitos da graça sobre a alma. Dante parte da idéia tomista da graça como "uma ajuda de Deus, que move a alma para o bem" (AQUINO, 2008, tradução nossa). Tomás de Aquino "compreende a graça como algo que traz a natureza humana para seu apropriado fim: na fórmula tradicional, a graça aperfeiçoa a natureza, isto é, a completa, mas não a abole" (CASSIN, 1991, p. 71, tradução nossa), e Dante segue esta definição ao retratar a operação da graça sobre as almas no purgatório como um processo gradual, dependente da cooperação humana, no qual o pecador, auxiliado por Deus, purifica-se de seus pecados e é restaurado à condição original da raça humana no Éden. Desta forma até almas perdidas como Virgílio podem auxiliar Dante em sua jornada; a mera natureza humana não é totalmente depravada e incapaz de auxiliar a alma em sua jornada a Deus. Ela apenas é incompleta e incapaz de levar o homem até o final do caminho.

Descobrir como (ou se) a graça descrita por Lewis se alinha com a utilizada por Dante é um desafio porque Lewis parece oscilar entre duas concepções diferentes da relação entre

natureza e graça. Por um lado, Lewis parece descrever (como Santo Tomás e Dante) a graça como uma qualidade que gradualmente aperfeiçoa a natureza. Por outro lado, Lewis parece apresentar (como Agostinho) a graça como uma força quase que oposta à natureza, que salva a natureza humana ao instantaneamente destruir e recriá-la. Por que Lewis descreveria a ação da graça de forma tão paradoxal, e como seria possível conciliar as perspectivas da graça oferecidas pela obra?

4.3.1 A restauração da natureza

Como foi visto no capítulo III, por mais que a natureza seja tida como corrupta e insuficiente, as pessoas "naturais" (isto é, os danados) possuem ainda diversas virtudes que podem ser utilizadas para trazê-las à salvação: a razão, o amor, livre arbítrio. As almas danadas se iludem quanto a quão virtuosas elas realmente são, mas pelo menos até o momento em que elas chegam ao vale, existe algo de bom delas que ainda pode ser aproveitado pela graça. George MacDonald descreve a salvação de uma fantasma como uma espécie de recuperação da alma, comparando o processo com o ato de soprar numa fogueira apagada para reacendê-la:

> Se ainda há uma mulher real - até mesmo o menor traço de uma - dentro de suas murmurações, ela pode ser trazida de volta à vida. Se há uma minúscula faísca debaixo de todas as cinzas, sopraremos nela até que toda a pilha esteja clara e vermelha. (LEWIS, 2001a, p. 77, tradução nossa.)

A forma em que a faísca é soprada – o processo gradual de solidificação dos espíritos, de fantasmas a pessoas sólidas – é uma clara aplicação do princípio de que a graça aperfeiçoa (completa) a natureza. A salvação dos fantasmas é descrita como um aprendizado, um amadurecimento espiritual que resulta em sua solidificação física. Pam, a mãe desconsolada do capítulo 11, ouve de seu irmão que:

> "Você ficará sólida o suficiente para ver Michael quando você aprender a desejar alguém além de Michael. Não digo "mais do que Michael", não no começo. Isso virá depois. Para iniciar o processo precisamos de apenas um pequeno germe de um desejo por Deus..." (LEWIS, 2001a, p. 98, tradução nossa.)

A graça apela à capacidade de amar que já existe em Pam, e pede que ela aprenda a amar outras coisas a mais do que apenas seu filho (ou melhor, amar outras coisas a mais do que sua memória de amar seu filho). Como expressa Gilbert Meilaender,

> ...O purgatório serve para completar o processo pelo qual o amor atrai os caídos para fora de si mesmos e evoca neles o desejo por uma vida verdadeiramente compartilhada com outros. O sofrimento purgatorial é, dessa forma, um resultado colateral do aprender a amar – um aprendizado que, para uma criatura caída, pode ser experimenciado apenas como uma forma de auto-sacrifício." (MEILAENDER, 1998, p. 121, 122, tradução nossa.)

Quando, no capítulo 8, uma fantasma foge das pessoas sólidas, envergonhada de sua transparência em meio a elas, e reclamando que a grama sólida machuca seus pés, o espírito que a recebe responde com outra afirmação de como a transformação é um aprendizado doloroso pelo qual a alma aprende a valorizar pessoas e experiências fora de si:

> Logo isto ficará bem. Mas você está indo no caminho errado. É pra lá - às montanhas – que você precisa ir. Você pode se recostar em mim por todo o caminho. Não posso *carregá-la* completamente, mas você precisará ter quase peso nenhum sobre seus pés: e eles machucarão menos a cada passo. [...] Todos nós éramos um pouco fantásmicos quando primeiro chegamos, você sabe. Isso passa. […] Daqui a uma hora, você não se importará mais. Daqui a um dia, você rirá dessa preocupação. (LEWIS, 2001a, p. 60, 61, tradução nossa.)

Até mesmo a forma em que Lewis descreve o vale e seus habitantes, como toda a sua fisicalidade (ou até mesmo sensualidade) testifica o fato de o seu paraíso ser um lugar em que a natureza não é anulada, mas recuperada, engrandecida e expandida em toda a sua variedade. Como foi observado acima, o autor esperava que os santos seriam mais variados entre si do que os danados e isso, em parte, se deve a uma concepção de graça que coopera com a natureza para glorificá-la. Como escreveu anos depois em *Cartas a Malcolm*,

> Se a graça aperfeiçoa a natureza, ela precisa expandir todas as nossas naturezas à plena riqueza da diversidade que Deus tinha em mente quando as criou, e o Paraíso exibirá muito mais variedade que o Inferno. "Um só aprisco" não significa "uma só poça" (LEWIS, 2002a, p. 10, tradução nossa.)

4.3.2 A recriação da natureza

A relação da natureza com a graça não é, porém, sempre representada como uma mera incompletude humana corrigida por Deus; há no livro um discurso fortemente conversionista que afirma que a graça precisa recriar a natureza humana. Lewis explicitamente trata a natureza humana não apenas como débil, mas como uma inimiga declarada de Deus. “Não somos meramente criaturas imperfeitas que precisam ser melhoradas: somos, como Newman disse, rebeldes que precisam largar suas armas.” (LEWIS, 2001b, p. 88, tradução nossa). Em *O Grande Abismo*, o convite ao aperfeiçoamento da natureza existe paralelamente à afirmação de que a natureza precisa ser destruída, para somente então ser exaltada. “Todo amor natural ressuscitará e viverá para sempre neste lugar: mas nenhum ressuscitará até que seja sepultado.” (Lewis, 2001a, p. 105, tradução nossa.)

A ilustração principal desta destruição e ressurreição da natureza é a conversão do fantasma escuro, que chega ao vale acompanhado por uma lagartixa vermelha (um símbolo de seu pecado sexual), montada em seu ombro e sussurrando em seu ouvido. Quando um anjo oferece silenciar a lagartixa vermelha, o homem aceita, mas recua assustado quando descobre que a única forma de silenciá-la seria matá-la. Ele insistentemente pede por algo menos drástico: “Penso que não há a menor necessidade disso. Tenho certeza que poderei mantê-la em ordem agora. Acho que o processo gradual seria muito melhor do que matá-la” (LEWIS, 2001a, p. 108, tradução nossa.)

É provável que por um “processo gradual” que não envolva a destruição da lagartixa o fantasma queira dizer que ele poderia caminhar rumo às montanhas, mantendo a lagartixa consigo. Torna-se claro que a lagartixa não é um demônio ou algo externo ao fantasma, mas sim parte de sua própria natureza, a energia da própria pessoa dedicada a um mau fim. Por mais que matar a lagartixa não significaria matar o homem, o anjo nunca nega que a remoção será dolorosa, e o homem não nega que a lagartixa é parte dele: ele descreve o ato de matar a lagartixa como uma operação cirúrgica, pede para consultar seu médico e chega a perguntar angustiado ao anjo: “Como posso deixar você me rasgar em pedaços?” (LEWIS, 2001a, p. 109, tradução nossa.) Ele ama e odeia a lagartixa; deseja se ver livre dela, mas teme a separação, porque sente que seria não apenas dolorosa, mas destrutiva para ele.

Após finalmente permitir que o anjo mate a lagartixa, o homem cai para trás e instantaneamente um corpo sólido começa a se formar sobre sua forma fantásmica. Logo, ele está completamente formado, tão sólido e real quanto qualquer um dos salvos do livro. O que realmente chama a atenção de Lewis, porém, é o que acontece após o anjo arrancá-la dos ombros do fantasma e lançá-la ao chão; ela é transformada, assim como o homem, num ser sólido, num grande cavalo branco. O novo homem monta sobre o cavalo, e cavalga disparado.

O profundo simbolismo desta cena é levado ao clímax por um hino cantado pela própria natureza, com a voz inorgânica da terra, da água e dos bosques, em celebração do domínio que o homem tinha finalmente conquistado sobre sua própria natureza pecadora. Ao ser transformado pela graça, o homem pode agora cavalgar triunfante sobre um apetite outrora perverso, mas agora transformado pela graça em algo glorioso, simbolizando a natureza que, antes sua inimiga, agora se tornou sua serva. O hino, em si um intertexto do Salmo 110[57], é um dos trechos mais belos de *O Grande Abismo*, e expressa perfeitamente a restauração da ordem natural que só pode ocorrer com a recriação da natureza.

> O Mestre diz a nosso mestre, venha cá para cima. Compartilhe de meu descanso e esplendor até que todas as naturezas que eram suas inimigas se tornem escravas que dançarão perante a ti, e costas em que possas cavalgar, e firmeza sobre a qual seus pés poderão descansar.
>
> De além de todo lugar e tempo, do próprio Lugar, autoridade será dada a ti: as forças que antes se opunham à sua vontade, serão fogo obediente em teu sangue e trovoada celeste em tua voz.
>
> Conquista nos para que, conquistados, possamos ser nós mesmos: desejamos o início de teu reinado como desejamos a alvorada e o orvalho, a umidade no nascer da luz.
>
> Mestre, teu Mestre tem te apontado para sempre: para ser nosso Rei da Justiça e nosso Sumo Sacerdote (LEWIS, 2001a, p. 113, tradução nossa.)

---

[57] Salmo 110: 1-4 da tradução João Ferreira de Almeida, revista e corrigida:
Disse o SENHOR ao meu senhor: assenta-te à minha direita, até que eu ponha os teus inimigos por escabelo dos teus pés.
O Senhor enviará o cetro da tua fortaleza desde Sião, dizendo: Domina no meio dos teus inimigos.
O teu povo se apresentará voluntariamente no dia do teu poder, com santos ornamentos; como vindo do próprio seio da alva, será o orvalho da tua mocidade.
O SENHOR jurou e não se arrependerá: Tu és um sacerdote eterno, segundo a ordem de Melquisedeque.

Lewis toma um salmo de coroação, tradicionalmente interpretado como uma profecia messiânica[58], e aplica sua idéia de domínio concedido por Deus sobre todo inimigo à própria relação entre o homem e sua natureza pecadora. Assim como Agostinho, ele compreende a natureza como a criação alienada de Deus e das próprias características essenciais que ela possuía antes da queda de Adão. Após o pecado "a natureza está num estado de 'des-graça', e a graça foi correspondentemente 'des-naturada': a 'graça da natureza' foi completamente perdida, de agora em diante, ela seria uma natureza sem graça." (DABNEY, 2000, tradução nossa.)

A separação entre natureza e graça é enfatizada pela ideia, encontrada no hino, de que a natureza humana é não somente parte da Natureza (entendida como a soma da criação), mas sua coroa. A humanidade é encontrada pela graça não como mera vítima de uma natureza imperfeita, como a representante suprema de toda a criação separada de Deus. Não há um senso de aperfeiçoamento de uma virtude latente, mas a recuperação de um estado perdido.Ao receber a graça, o homem fantasma passa a ser real novamente, ele é restaurado à sua condição ideal; e o resto da natureza, que tem a humanidade como um sacerdócio sobre si, recebe do novo homem a graça para voltar a ser o que era no Éden. Como George MacDonald diz a respeito dos animais que cercam Sarah Smith no paraíso, "Toda besta e ave que se aproximava dela tinha um lugar em seu amor. Nela, eles se realizaram em si mesmos. E agora a abundância de vida que ela tem em Cristo, da parte do Pai, flui para dentro deles." (LEWIS, 2001a, p. 120, tradução nossa.) A graça divina, se aplicada eficazmente sobre a natureza, necessariamente a retorna à sua condição original e a renova.

Esta renovação não é um processo pelo qual a alma paulatinamente remove pecados passados até chegar a um estado de inocência original. No universo de *O Grande Abismo*, pecados não são meramente purificados; eles não são manchas que podem ser apagadas ou objetos que podem ser destruídos, mas a perversão presente da vontade para maus fins. Mesmo quando o sexo era uma impossibilidade, o fantasma escuro desejou manter a lagartixa consigo; seus pecados passados poderiam lhe ser perdoados, mas isso de nada serviria a menos que ele conseguisse controlar sua disposição pecaminosa no tempo presente. Esta transformação não remove nada do homem, mas recria os apetites e desejos que foram pervertidos.

---

[58] Ver Hebreus 5:6; 6:20; 7:17.

Quando Lewis pergunta se o cavalo do novo homem realmente era a mesma lagartixa que foi destruída – isto é, se tudo o que há no homem pode permanecer no Paraíso – George MacDonald responde:

> Nada [que há em nós], nem mesmo o que temos de melhor e mais nobre, pode continuar como ele é agora. Nada, nem mesmo o que há de mais rasteiro e bestial em nós, vai deixar de ser ressuscitado se ele submeter-se à morte. Carne e sangue não podem vir às Montanhas. Não por que elas são sujas demais, mas porque são débeis demais. O que é uma lagartixa comparada com um garanhão? A luxúria é uma coisa pequena, fraca, gemente e sussurrante comparada com aquela riqueza e energia do desejo que surgirão quando a luxúria for morta. […] Você deveria se perguntar: se corpo ressurreto de um mero apetite é tão grandioso quanto um cavalo, como seria o corpo ressurreto do amor maternal ou da amizade? (LEWIS, 2001a, p. 114, tradução nossa.)

4.3.3 A lente do tempo e a escolha atemporal

Lewis não se preocupa em conciliar a perspectiva da salvação como um processo gradual (o aperfeiçoamento da natureza) e a perspectiva da salvação como um evento instantaneamente transformador (a recriação da natureza). O que torna a situação ainda mais problemática é que Lewis passa a maior parte do livro descrevendo a salvação como um processo no qual o espírito amadurece até tornar-se sólido, mas a única conversão que os leitores testemunham diretamente, a do fantasma escuro, é um acontecimento punctiliar, efetuado em poucos segundos. Numa obra tão preocupada com o destino final das almas, esta é uma discrepância altamente conspícua, mas não incaracterística.

Como já foi observado, uma das características distintivas de *O Grande Abismo* é a indeterminância de suas visões. Ele começa com a franca admissão de que sua história é puramente fantasiosa: nada pode ser interpretado literalmente e qualquer especulação sua a respeito das últimas coisas é, no mínimo, incerta. Nesta atmosfera de indeterminância, paradoxos abundam e teologias discrepantes são entretidas simultaneamente. Lewis levanta, com seu purgatório assombroso e aterrador, a possibilidade de que talvez protestantes e católicos possam estar errados quanto à natureza da salvação e do pós-vida; e logo em seguida George Macdonald

o corrige.

> Talvez os dois estejam corretos. Não se preocupe com tais questões. Você não pode entender a relação entre escolha e tempo até que esteja além de ambos. E não foste trazido para cá para estudar tais curiosidades. O que importa para você é a natureza da escolha em si...”(LEWIS, 2001a, p. 71, tradução nossa.)

Ambos estão errados, ambos estão corretos; o mesmo ato – a escolha da alma – pode ser interpretado corretamente pelas duas teologias. Aqui, o argumento de MacDonald possui exatamente o poder que Kristeva atribui à linguagem poética: o poder de desafiar a lógica e de afirmar que duas posições mutuamente exclusivas estão corretas. Explorando um tema tão profundo e enigmático quanto a ligação entre salvação e escolha – entre graça e natureza, entre o mundo eterno e o mundo temporal – Lewis descarta a sistematização de suas proposições e utiliza a linguagem poética da fantasia para explorar possibilidades que normalmente seriam inacessíveis à discussão teológica. Em todo *O Grande Abismo*, Lewis nunca inclui um *ordo salutis* que enumere sistematicamente os passos da salvação. Almas diferentes experimentam a salvação de formas diferentes e vão por caminhos distintos para alcançá-la. Estabelecer uma ordem fixa dos eventos da salvação prenderia Lewis a uma posição teológica fixa da qual ele precisaria, necessariamente, refutar outras.

Para manter-se um “mero cristão” e evitar proclamações dogmáticas sobre realidades eternas fora do alcance da mente humana, Lewis deliberadamente evita assumir esta posição fixa num campo teológico específico; e isto ele faz não ao colocar-se no meio-caminho entre diferentes posições teológicas, mas tomando, ao decorrer do livro, posições contraditórias. Os católicos estão certos quanto ao purgatório; os protestantes estão certos quanto ao purgatório. A salvação da alma é um processo de aperfeiçoamento da natureza; a salvação da alma é um radiante novo nascimento. George MacDonald passa capítulos distinguindo entre os salvos e os danados apenas para admitir que, de fato, é possível que todos se salvem – “Mas de nada adianta discutir essas questões... porque todas as respostas são enganadoras.” (LEWIS, 2001a, p. 140, tradução nossa.)

Todas estas incertezas – estas questões terríveis, estas respostas enganadoras – brotam, como MacDonald comenta, do fato de que a relação entre a ação humana dentro do tempo e a

ação de Deus fora do tempo é (pelo menos neste mundo) inexplicável. O tempo, de fato, é apenas uma ilusão útil, uma lente que encolhe a terrível liberdade humana, pela qual ela pode escolher entre Deus e si mesma, a uma proporção compreensível. A escolha do homem é eterna e atemporal, mas ela se manifesta (ou se concretiza ou é simbolizada - Lewis é propositalmente ambíguo) dentro do tempo. “Você não pode conhecer a realidade eterna por intermédio de uma definição. O próprio tempo e todos os atos e eventos que enchem este tempo, são a definição, e ela precisa ser vivida.” (LEWIS, 2001a, p. 141, tradução nossa.)

Para ilustrar esse ponto, Lewis encerra seu livro com uma grande visão cósmica, na qual seu personagem vê, repentinamente, um tabuleiro de prata rodeado por gigantes, que assistem a pequenos peões moverem-se sobre ele.

> E eu soube que os atos e movimentos de cada peão eram um retrato vivo, uma mímica ou pantomima que delineava a natureza interior de seu mestre gigante. E estes peões são homens e mulheres tais como eles se apresentam uns aos outros, e a si mesmos. E o tabuleiro de prata é o tempo. E aqueles que assistem de pé são as almas imortais destes mesmos homens e mulheres. Então vertigem e terror se apossaram de mim e, agarrando-me a meu Professor, eu disse “Então *esta* é a verdade? Então tudo o que vi neste jardim é falso? Estas conversas entre os Espíritos e os Fantasmas – elas foram apenas a mímica de escolhas que foram feitas muito tempo atrás?”
> “Ou você também não poderia dizer que foram antecipações de uma escolha que será feita no final de todas as coisas? Mas melhor seria dizer nenhuma destas coisas. Aqui você viu as escolhas um pouco mais claramente do que você poderia as ver na terra: a lente estava mais clara. Mas você ainda viu através de uma lente. Não peça de uma visão num sonho mais do que uma visão num sonho pode oferecer. (LEWIS, 2001a, p. 143, tradução nossa.)

Esta é a resposta final às perguntas sobre a salvação. Não se pode definir concretamente como a salvação ocorre, se gradualmente ou instantaneamente; não se pode dizer que o purgatório é apenas um lugar de purificação dos salvos ou apenas um lugar em que as almas recebem uma segunda chance para escolher; não se pode dizer se as almas no inferno serão salvas no final ou não. Toda resposta detalhada que podemos dar hoje enxergaria a salvação como algo que ocorre dentro do tempo e, para Lewis, a realidade final sendo a eternidade em que Deus habita, a oferta da graça e a escolha humana, são feitas fora do tempo inteiramente.

Por este motivo, a graça parece ter um efeito retrospectivo sobre aqueles que a recebem; a graça já os acompanha desde antes da criação do mundo, por todos os instantes do tempo e por

toda a eternidade afora. “O que parecia, no momento, um vale de miséria, será visto como um poço; e onde a experiência presente via apenas desertos salinos, a memória verdadeiramente recordará lagos cheios de água.” (LEWIS, 2001a, p. 70, tradução nossa.)

CONCLUSÃO

Numa carta a Arthur Greeves, de 26 de Dezembro de 1945 (após a publicação dos capítulos de *O Grande Abismo* em *The Guardian* e antes de sua publicação completa em 1946), Lewis fala da morte de seu tio, Augustus Warren Hamilton, e das esperanças que ele tinha pela salvação do falecido. Em lugar algum na carta, Lewis menciona *O Grande Abismo*, mas ela sumariza as idéias principais do livro perfeitamente.

> Ele era, até onde podia se ver, um homem muito egoísta que ainda assim conseguiu evitar todas as consequências normais do egoísmo: isto é, ele não era nem um pouco entediante, não demonstrava auto-piedade, não era ciumento, e parecia ser muito feliz. Acho que ele ilustra a enorme diferença entre egoísmo e egocentrismo. Ele era egoísta: ele buscava seus próprios interesses sem se preocupar com outras pessoas. Mas ele tinha nada de egocêntrico. Quero dizer, ele amava coisas além de si. Ele não ocupava sua mente consigo próprio, mas com ciência, música iatismo etc. Esse era seu elemento bom e ele foi (como todos bons elementos são) ricamente recompensado nesta vida. Vamos esperar e orar que este elemento o sustente por onde quer que ele esteja agora. Ele pode ser a pequena faísca de inocência e desinteresse da qual o homem inteiro pode ser reconstruído. Há toda a diferença no mundo entre uma fogueira que se apagou completamente e uma que está quase apagada. A última, com tratamento habilidoso, pode sempre ser trazida de volta à vida. (LEWIS, 2004b, p. 694. Tradução nossa.)

Lewis parece tirar diretamente de *O Grande Abismo* a noção de que seu tio, mesmo sendo notoriamente egoísta, poderia alcançar salvação após a morte por meio de um processo de "reconstrução". A natureza perverteu os dons e habilidades do homem, de tal modo que até as coisas boas da vida (como música e o iatismo, ou qualquer outro prazer) só podem ser desfrutadas pelo uso manipulador e egoísta de outras pessoas. A graça, porém, sempre está disposta e capaz de efetuar uma transformação da alma do pecador, desde que ainda haja um pecador para ser salvo. No momento em que o pecado consome o homem por completo, a salvação se torna impossível. A fogueira apagou. Mas enquanto estiver acesa, por mais fraca que seja, ela pode ser trazida de volta à vida.

A forma em que esta fogueira é reacendida é, na carta, a mesma que em *O Grande Abismo*: basta que a alma deseje algo além dela mesma, que a alma esteja aberta a Deus ou aos outros, ou até mesmo ao prazer e à alegria, que ela esteja disposta a sentir algo além de seu ressentimento e orgulho. Embora Lewis não pinte um quadro muito otimista em *O Grande*

Abismo, no qual apenas uma alma é salva no livro inteiro, em sua carta a Greeves, ele se mostra ao menos confiante de que a salvação pode ocorrer.

Finalmente, tal como em *O Grande Abismo*, Lewis se mostra ambíguo quanto à forma como, exatamente, a salvação ocorre. Ela é descrita primeiro como a reconstrução, a recriação de um ser perdido com base em sua capacidade para abrir-se a outros seres. Logo em seguida, porém, em sua analogia da fogueira, Lewis descreve a salvação como o processo pelo qual a alma é fortalecida e restaurada, quando Deus a trata; a salvação é ora retratada como a transformação da natureza, ora como seu aperfeiçoamento. Tudo isso revela a natureza única da ficção como instrumento para processar idéias, emoções e experiências ligadas à vida religiosa. Lewis claramente estabelece a narrativa de *O Grande Abismo* como um sonho, uma mera invenção, uma fantasia, mas ainda assim ele consegue, quando se depara com a morte de um ente querido, consolar-se com noções soteriológicas que estão enraizadas nesta ficção. O fato de que a salvação é formulada de maneira paradoxal não enfraquece a visão de Lewis; ao contrário, ela expande suas aplicações. O fato de a graça operar enigmaticamente não diminui seu apelo para a alma.

Além de qualquer diferença intrínseca entre os conceitos de natureza e graça, o que mais os distingue no pensamento de Lewis, inclusive em *O Grande Abismo*, é o quão livre ele se mostra ao falar da natureza, e o quão incertas são suas descrições da graça. A natureza pecadora é plenamente cognoscível - de fato, já é conhecida intimamente por cada pessoa. A graça, por outro lado, pode ser vista por meio de suas manifestações, mas apenas ocasionalmente compreendida tal como ela verdadeiramente é. Se os fantasmas são transparentes tanto em sua aparência quanto nos pretextos que oferecem para (mal) ocultar o pecado que os domina, as pessoas sólidas são quase que igualmente opacas, tanto na aparência quanto no amor severo, ora condescendente, ora intransigente, que elas exibem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO. *Confissões.* Tradução: Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*: Inferno. Tradução: Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998a.

_____. *A Divina Comédia*: Purgatório. Tradução: Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998b.

_____. *Da Monarquia / Vida Nova*. Tradução: Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. *Divina Comédia*. Tradução: J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. *Epistle to Can Grande*. Tradução: James Marchand, 1996. Disponível em <http://www.english.udel.edu/dean/cangrand.html> Acesso em 27 jan. 2010.

_____. *The Convivio*. Tradução: Richard Lansing. Columbia University, 1998c. Disponível em: <http://dante.ilt.columbia.edu/books/convivi/index.html>. Acesso em 2 fev. 2010.

_____.; CIARDI, John (Ed.). *The Divine Comedy*. Tradução: John Ciardi. Nova Iorque: New American Library, 2003.

_____.; MARTINEZ, Ronald (Ed.) *The Divine Comedy of Dante Alighieri*: Volume 2, Purgatorio. Traduzido por Robert Durling. Nova Iorque: Oxford University Press, 2003

_____.; SAYERS, D. L. (Ed.). *Hell*. Londres: Penguin Books, 1949.

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Londres: Routledge, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____.; HOLQUIST, Michael (Ed.). *The Dialogic Imagination*: four essays. Tradução: Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

_____.; MEDVEDEV, P. N. *The Formal Method in Literary Scholarship*. Tradução: Albert Wehrle. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*. Tradução: Stephen Heath. Nova Iorque: Hill & Wang, 1977.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Versão João Ferreira de Almeida, revista e corrigida, edição de 1995. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence*: a theory of poetry. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.

CALDAS, Carlos. A doutrina da expiação em “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”. In Greggersen, Gabriele (org.). *O Evangelho de Nárnia.* Ensaios para decifrar C. S. Lewis. São Paulo: Vida Nova, 2006

CASSATA, Letterio. The Hard Begin. In: MANDELBAUM, Allen; OLDCORN, Anthony; ROSS, Charles (Org.). *Lectura Dantis:* Inferno, A Canto-by-Canto Commentary. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 9-24.

CASSIN, Ray. Aquinas and the Theological Virtues. *Sophia*, v. 30, n. 2-3, Outubro 1991. Disponível em: <http://www.springerlink.com/content/lv45834882v55474/>. Acesso em 2 maio de 2010.

CLARK, David. “Only One Had Descended Into Hell”: Who is the bus driver in The Great Divorce. *The Lamp-Post*, v. 23, n. 2.

DABNEY, D. Lyle. Nature Dis-Graced and Grace De-Natured: The problematic of the augustinian doctrine of grace for contemporary theology. *Journal for Christian Theological Research*, v. 5, 2000. Disponível em: <http://www2.luthersem.edu/ctrf/JCTR/Vol05/Dabney.htm>. Acesso em 2 maio de 2010.

DE SANCTIS, Francesco. *Ensaios Críticos*. Tradução: Antônio Prado. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

DURIEZ, Colin. *The C. S. Lewis Encyclopedia*. Edison: Inspirational Press, 2003.

DURLING, Robert. Farinata and Cavalcante. In: MANDELBAUM, Allen; OLDCORN, Anthony; ROSS, Charles (Org.). *Lectura Dantis:* Inferno, A Canto-by-Canto Commentary. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 136-149.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao Pensamento de Bakhtin.* São Paulo: Editora Ática, 2006.

FOSTER, Kenelm. Religion and Philosophy in Dante. In: LIMENTANI, Uberto (Org.). *The Mind of Dante*. Londres: Oxford University Press, 1965.

IANNUCCI, Amilcare. The Harrowing of Dante from Upper Hell. In: MANDELBAUM, Allen; OLDCORN, Anthony; ROSS, Charles (Org.). *Lectura Dantis:* Inferno, A Canto-by-Canto Commentary. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 123-135.

KOCH, Ingedore. *Introdução à Lingüística Textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KRISTEVA, Julia. *Semiotica 1*. Tradução: José Martín Arancibia. 4. ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.

LEWIS, C. S. *A Preface to Paradise Lost*. Londres: Oxford University Press, 1961.

_____. *God in the Dock:* essays on theology and ethics. Editado por Walter Hooper. Grand Rapids: Eerdmans, 1970.

_____. *Letters to Malcolm*: chiefly on prayer. San Diego: Harvest, 2002a.

_____. *Milagres*. Tradução: Ana Schäffer. São Paulo: Editora Vida, 2006.

_____. *Mere Christianity*. Nova Iorque: Macmillan, 1960.

_____. *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupa.* Tradução: Paulo Mendes Campos. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Perelandra*. Nova Iorque: Scribner, 2003.

_____. *Sometimes Fairy Stories May Say Best What's To Be Said.* Wedgwood Circle, 2007. Disponível em <http://wedgwoodcircle.com/news/articles/sometimes-fairy-stories-may-say-best-whats-to-be-said/>. Acesso em 10 março de 2010.

_____. *Surpreendido Pela Alegria.* Tradução: Eduardo Pereira e Ferreira. São Paulo: Mundo Cristão, 1998.

_____. *The Allegory of Love.* Nova Iorque: Galaxy, 1958.

_____. *The Four Loves*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich, 1991.

_____. *The Great Divorce.* Nova Iorque: HarperCollins, 2001a.

_____. *The Problem of Pain*. Nova Iorque: HarperCollins, 2001b.

_____. *The Screwtape Letters.* Londres: HarperCollinsPublishers, 2002b.

_____. *Um experimento na crítica literária*. Tradução: João Luís Ceccantini. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____.; HOOPER, Walter (Ed.) *The Collected Letters of C. S. Lewis, Volume I*: Family Letters, 1905 – 1931. Nova Iorque: HarperCollins, 2004a.

_____.; _____. *The Collected Letters of C. S. Lewis, Volume II*: Books, Broadcasts, and the War, 1931 – 1949. Nova Iorque: HarperCollins, 2004b.

LINDSKOOG, Kathryn. *Surprised by C. S. Lewis, George MacDonald and Dante:* an array of original discoveries. Macon: Mercer University Press, 2001.

MACARTHUR Jr., John. *Can Somebody Who Holds an Arminian View Be a Christian*? Word of Grace, 2000. Disponível em <http://www.biblebb.com/files/macqa/70-19-6.htm>. Acesso em 22

fev. 2010.

MACDONALD, George; LEWIS, C. S. (Ed.) *George MacDonald*: an anthology: 365 readings. HarperCollins: Nova Iorque, 2001.

MAZZOTTA, Giuseppe. *Dante in Translation:* Lecture 9 Transcript. Yale University Open Courses, 2010. Disponível em: <http://oyc.yale.edu/italian-language-and-literature/dante-in-translation/content/transcripts/transcript-9-inferno-xxx-xxxi-xxxii-xxxiii-xxxiv>. Acesso em 22 dezembro de 2009.

MEILAENDER, Gilbert. *The Taste for the Other:* the social and ethical thought of C. S. Lewis. Grand Rapids: Eerdmans, 1998.

MILLER, Nancy. Changing the Subject: Authorship, Writing and the Reader. In: LAURETIS, Teresa (Org.). *Feminist Studies – Critical Studies.* Bloomington: Indiana University Press, 1986. p. 102-120.

MILTON, John; NICOLSON, Marjorie (Ed.). *Milton*: poems and selected prose. Nova Iorque: Bantam, 1962.

OLDCORN, Anthony. Gone with the Wind. In: MANDELBAUM, Allen; OLDCORN, Anthony; ROSS, Charles (Org.). *Lectura Dantis:* Purgatorio, A Canto-by-Canto Commentary. Berkeley: University of California Press, 2008. p. 103-118.

OLSON, Roger. *Arminian Theology:* myths and realities. Downers Grove: InterVarsity Press, 2006.

PARTRIDGE, Michael. *C. S. Lewis and George MacDonald*. The Golden Key, 2001. Acesso em: <http://www.george-macdonald.com/resources/cslewis.html>. Acesso em: 23 abril de 2010.

PEARCE, Joseph. *C. S. Lewis and the Catholic Church*. San Francisco: Ignatius Press, 2003.

RAJAN, Tilottama. Intertextuality and the Subject of Reading/Writing. In: CLAYTON, Jay; ROTHSTEIN, Eric (Org.). *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991. p. 61-74.

ROCHA, Helder. *A Divina Comédia:* poema épico de Dante Alighieri. 2000. Disponível em: <http://www.stelle.com.br/pt/index_comedia.html>. Acesso em: 6 março de 2010.

SIMONELLI, Florence, Ciacco and the Gluttons. In: MANDELBAUM, Allen; OLDCORN, ANTHONY; ROSS, Charles (Org.). *Lectura Dantis:* Inferno, A Canto-by-Canto Commentary. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 84-100.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L & PM Editores, 1997.

SOELLNER, Rolf. *Shakespeare's Patterns of Self-Knowledge.* Columbus: Ohio State University

Press, 1972.

STERZI, Eduardo. *Por Que Ler Dante.* São Paulo: Globo, 2008.

TAYLOR, Jeremy; RUST, George (Ed.). *The Whole Works of the Right Reverend Jeremy Taylor, D. D., Lord Bishop of Down, Connor, and Dromore:* with an essay, biographical and critical. Londres: Westley & Davis, 1835. Disponível em <http://books.google.com/books?id=xg1MAAAAYAAJ&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em 18 de janeiro de 2010.

THISTED, Valdemar. *Letters From Hell*. Londres: Richard Bentley, 1866. Disponível em: <http://www.archive.org/details/lettersfromhell00thisuoft>. Acesso em 10 de fevereiro de 2010.

TOMÁS DE AQUINO. *The Summa Theologica of St. Thomas Aquinas*. New Advent, 2008. Disponível em: <http://www.newadvent.org/summa/>. Acesso em 4 de janeiro de 2010.

WALSH, Chad. *The Literary Legacy of C. S. Lewis*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

WETHERBEE, Winthrop. *Dante Alighieri*. Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2009. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/dante/>. Acesso em 2 de fevereiro de 2009.

WILSON, A. N. *C. S. Lewis:* A biography. Nova Iorque: W. W. Norton, 2002.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo