

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
AUDREY CARINE CERQUEIRA SANTOS DO NASCIMENTO

DA CALORMÂNIA PARA NÁRNIA:
A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM EM *O CAVALO E SEU MENINO*

São Paulo

2020

AUDREY CARINE CERQUEIRA SANTOS DO NASCIMENTO

DA CALORMÂNIA PARA NÁRNIA:
a construção do personagem em *O cavalo e seu menino*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Letras.

ORIENTADOR: Prof. Dr. João Leonel Cesário Ferreira

São Paulo
2020

N244d Nascimento, Audrey Carine Cerqueira Santos do.
Da Calormânia para Nárnia : a construção do personagem em O
cavalo e seu menino / Audrey Carine Cerqueira Santos do
Nascimento.
116 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana
Mackenzie, São Paulo, 2020.

Orientador: João Cesário Leonel Ferreira.

Referências bibliográficas: f. 116-118.

1. Personagens. 2. Cavalo. 3. Menino. 4. Nárnia. 5. Heróis. 6.
Literatura. 7. Ficção. I. Ferreira, João Cesário Leonel, *orientador*.
II. Título.

CDD 823.91

Bibliotecária Responsável: Eliana Barboza de Oliveira Silva - CRB 8/8925

Folha de Identificação da Agência de Financiamento

Autor: Audrey Carine Cerqueira Santos do Nascimento

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras

Título do Trabalho: Da Calormânia para Nárnia: a construção do personagem em O Cavalo e seu Menino

O presente trabalho foi realizado com o apoio de ¹:

- CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
- Instituto Presbiteriano Mackenzie/Isenção integral de Mensalidades e Taxas
- MACKPESQUISA - Fundo Mackenzie de Pesquisa
- Empresa/Indústria:
- Outro: IPB

¹ **Observação:** caso tenha usufruído mais de um apoio ou benefício, selecione-os.

AUDREY CARINE CERQUEIRA SANTOS DO NASCIMENTO

DA CALORMÂNIA PARA NÁRNIA:
a construção do personagem em *O cavalo e seu menino*

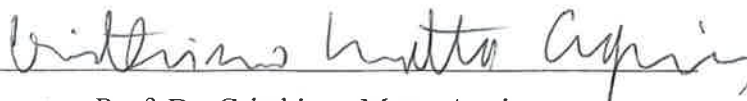
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Letras.

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. João Leonel Cesário Ferreira
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof. Dr. Cristhiano Motta Aguiar
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof. Dr. Luis Hellmeister de Camargo

AUDREY CARINE CERQUEIRA SANTOS DO NASCIMENTO

DA CALORMÂNIA PARA NÁRNIA:
a construção do personagem em *O cavalo e seu menino*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Cesário Leonel Ferreira
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Cristhiano Motta Aguiar
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Luis Hellmeister de Camargo

A Deus que nos criou e nos dotou de sabedoria, inteligência e de conhecimento para cooperar com a produção do saber neste mundo.

À minha amada mãe por todo apoio, incentivo e encorajamento; ao meu amado pai (*in memoriam*) por sempre incentivar a busca pelo saber; à minha amada irmã e família pelo incentivo também e, aos familiares, amigos, pastores e suas famílias por perseverarem junto a mim em todas as dificuldades.

AGRADECIMENTOS

A Deus toda honra, louvor e glória pelo sustento em todos os momentos, sem o qual não teria chegado até aqui.

Agradeço à minha querida e amada mãe pelo amor, carinho, cuidado, encorajamento nos momentos difíceis, por compartilhar das conquistas, pelo incentivo na fé e no perseverar nas adversidades.

Ao meu querido e amado pai (*in memoriam*) que sempre foi um grande incentivador nos estudos e, também, um exemplo de saber e conhecimento. Sempre estará em meu coração.

À minha amada e corajosa irmã, de quem me orgulho ver a mulher em que tem se tornado.

Ao meu cunhado, homem cuidadoso, carinhoso e dedicado à família.

Aos queridos amigos (brasilienses, ibelinos e paulistas), vocês fazem parte dessa conquista. Obrigada pela amizade e pelas orações de encorajamento.

Aos meus pastores e às suas amadas famílias, também, por caminharem comigo e por terem sempre palavras de coragem, de exortação e de carinho.

À Igreja Presbiteriana do Brasil, pelo auxílio, suporte, apoio financeiro e por incentivar, de igual forma, o ser humano a buscar fazer tudo para que Deus seja glorificado em todo o tempo.

Aos queridos professores que sempre inspiram e incentivam a uma busca pelo saber que possa trazer mudanças de reflexão e de ação em nossas vidas e no meio que nos cerca. Por nos impulsionarem, por nos corrigirem, mas por nos ensinarem com zelo e dedicação.

À Universidade Presbiteriana Mackenzie, como um todo, por ser uma instituição séria e que preza pelo ensino de qualidade neste nosso país.

Estou contando a *sua história*, não a dela. A cada um só conto a história que lhe pertence (C. S. Lewis).

RESUMO

Conto de fadas, ficção, fantasia e imaginação. Uma narrativa com diferentes personagens, de animais falantes, de aventuras e perigos, algumas descobertas e surpresas, de novos começos e histórias encaixadas, com expectativas e perspectivas de mudanças que envolvem medo e coragem, assuntos abstraídos em *O cavalo e seu menino*. Escrito por Clive Staples Lewis, entre os anos 1940 e 1950, o texto é uma das histórias que fazem parte de uma série conhecida mundialmente como *The chronicles of Narnia* ou *As Crônicas de Nárnia*, em português. Da leitura de *O cavalo e seu menino* e com base em análise feita a partir do viés da Teoria da Literatura, observando e averiguando as perspectivas oferecidas por autores como Candido *et al.* (1968), Frye (2013), Wood (2017), Brait (2017) e pelo próprio Lewis, para citar alguns teóricos que discorrem sobre a construção dos personagens nessa obra. O estudo a seguir procura verificar como são construídos os entendidos heróis – Shasta, Bri (um cavalo falante de Nárnia), Aravis e Huin (uma égua falante de Nárnia) – e a forma como se desenvolvem no entrelace com outros personagens do enredo, bem como a maneira que são apresentados por terceiros na narrativa, pelo narrador e o próprio autor. Além disso, busca-se compreender o modo como as relações entre eles contribuem para o desenvolvimento desses personagens que são apresentados por meio de diversos paralelismos ao longo da narrativa. A história dessa obra narra a jornada dos quatro personagens acima citados em sua trajetória da Calormânia, situado ao sul de Nárnia, para o Norte, a própria Nárnia, as diferentes situações que precisam enfrentar até chegarem a tão sonhada Nárnia e, ainda, os encontros com outros atores no decorrer do caminho, os quais são igualmente significativos para o estudo do texto e contribuir para a compreensão dos personagens principais. Desse modo, infere-se que a análise de *O cavalo e seu menino* permite depreender, do ponto de vista da ficção, de que maneira é possível estudar a formação de personagens em textos literários. Igualmente, é possível inferir, a partir dos paralelos estabelecidos entre as personagens e por meio dos diálogos observados no enredo, que a narrativa ficcional permite estabelecer comparações entre o próprio texto e a realidade, além de possibilitar aos leitores conhecer, também, um pouco mais sobre o autor e as ideias que ele introduz no enredo de *O cavalo e seu menino*.

Palavras-chave: Personagens. Cavalo. Menino. Nárnia. Heróis. Literatura. Ficção.

ABSTRACT

Fairy tale, fiction, fantasy and imagination. A narrative with different characters, talking animals, adventures and dangers, some discoveries and surprises, new beginnings and interlaced stories, with expectations and perspectives of change related to fear and courage, subjects abstracted from *The horse and his boy*. Written by Clive Staples Lewis between the 1940's and 1950's, the text is one of the stories that are part of a famous series globally known as *The chronicles of Narnia* or *As crônicas de Nárnia*, in Portuguese. From the reading of *The horse and his boy* and based on the analyses done supported on the view of the Theory of Literature, observing and verifying the perspectives from the authors like Candido *et al.* (1968), Frye (2013), Wood (2017), Brait (2017), and Lewis himself, just to mention some theoretical thinkers that spoke about the construction of the characters, the research below intends to verify how the main characters, or the heroes of this story are developed. And by heroes, this author recognizes the boy Shasta, the male talking horse from Narnia, Bree, the girl Aravis and the female talking horse from Narnia, Hwin. The analysis also intends to study how these four characters develop their particularities through their relationship and meetings with other characters presented throughout the whole story and how they are presented by the understand of the secondary figures in the text. At the same time, intends to observe the point of view of the narrator that is also the author of the text, Lewis. Furthermore, it seeks to comprehend how their interactions contributes to their developments, because they are presented in many ways as the narrative is told as well related one to another in parallels. The story of this book tells the journey of the four figures mentioned above in their own way from Calormen, located at the south of Narnia, to the north, to Narnia itself. The plot tells the about the different situations that they must deal with before getting to the dreamed Narnia, as well tells about the meetings with the other actors of the story through their way. Actors that are equally important and significant to comprehend the text and the main characters of it. Therefore, it can be inferred that the analyses of *The horse and his boy* allows to deduce, from the point of view of fiction, which is the better path to follow in the matter of the study of the construction of the characters in literally texts. In consequence of this it's possible to infer, likewise, due the parallels stablished between the characters and through the dialogues observed in the plot that the fictional narrative also allows to provide similar correlations between the text and with the reality. But, at the same time, *The horse and his boy* gives to the readers the opportunity to know better the author of this text and a little bit more of his ideas expressed in it the same way.

Keywords: Characters. Horse. Boy. Narnia. Heroes. Literature. Fiction.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|-----|
| | INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 | LEWIS E A LITERATURA INFANTIL | 244 |
| 1.1 | C.S. LEWIS, UMA HISTÓRIA..... | 24 |
| 1.2 | LEWIS NO BRASIL | 31 |
| 1.3 | LEWIS E A LITERATURA: FANTASIA, FICÇÃO, CONTOS DE FADAS E IMAGINAÇÃO | 355 |
| 2 | LEWIS E A TEORIA LITERÁRIA | 433 |
| 2.1 | O GÊNERO..... | 433 |
| 2.2 | O ESTILO DO NARRADOR | 488 |
| 2.3 | A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM..... | 51 |
| 2.4 | O ENREDO..... | 588 |
| 3 | O CAVALO E SEU MENINO | 69 |
| 3.1 | A HISTÓRIA SOBRE O CAVALO E SEU MENINO | 69 |
| 3.2 | OS PERSONAGENS | 74 |
| 4 | CONCLUSÃO | 111 |
| | REFERÊNCIAS | 116 |

INTRODUÇÃO

Ler histórias, contar histórias, aprender com as histórias, pensar e refletir a respeito delas e, também, conhecê-las, investigá-las, divertir-se com elas, imaginar a respeito delas, de seus fantásticos personagens, suas características, aventuras, gostos e desgostos, seus desejos e prazeres: todo esse universo de ficção é capaz de trazer ao ser humano um grande deleite e um curioso anseio por querer saber mais. Assim, também, um estudioso faz uma escolha, a respeito de seu objeto de estudo, algo que lhe atraia a atenção e o desejo de aprofundamento a respeito do que despertou a curiosidade. No que tange a esta pesquisa, a escolha pessoal da autora em estudar um texto conhecido justifica-se pelo caráter cativante, prazeroso e intrigante que foi observado no decorrer da leitura do conto *O cavalo e seu menino*, do escritor Clive Staples Lewis.

Quem foi Clive Staples Lewis? Ou simplesmente, C. S. Lewis? Ou ainda Jack, como se auto apelidou na infância? Certamente, por tudo o que tem sido lido, averiguado, pesquisado, criticado e concluído desse brilhante professor, ele foi um influente nome em sua época e continua a ser, conforme afirma McGrath¹ (2013), quer seja por suas histórias de fantasia, quer seja escrevendo para crianças ou adultos e, ainda, no que diz respeito aos livros de teologia bem como em seus artigos, ensaios, resenhas, cartas e críticas feitas ao longo de sua existência.

C. S. Lewis nasceu em Belfast, norte da Irlanda, em novembro de 1898. Seu pai foi advogado e sua mãe filha de um clérigo. Em sua tenra infância, Lewis foi educado por sua mãe, Flora Lewis, e por uma governanta, Annie Harper. Após a morte de sua mãe (agosto de 1908), Lewis passou a frequentar escolas britânicas, entre setembro de 1908 e junho de 1914. Entre setembro de 1914 e junho de 1917 teve um tutor particular, chamado William Thompson Kikpatrick, que ajudou Lewis a desenvolver o pensamento crítico com base na razão e em provas, não em intuições pessoais (MCGRATH, 2013).

Lewis teve outra parte de sua formação acadêmica na Universidade de Oxford, onde ficou por muitos anos, após ter retornado do serviço à Primeira Guerra Mundial. Em Oxford lecionou como professor de Filosofia e, também, de Língua Inglesa, além de ter sido tutor de alunos de graduação. Lewis iniciou oficialmente suas atividades enquanto tutor e professor de Língua Inglesa, da Universidade de Oxford, em agosto de 1925. Após um longo período nessa

¹ Em *A vida de C. S. Lewis: do ateísmo às terras de Nárnia*, o autor fala a respeito da relevância de Lewis tanto para a literatura quanto para a cultura, na qualidade de escritor, autor, apologista, bem como crítico literário que influenciou o tempo em que viveu e que segue, ainda hoje, influenciando o tempo atual, assim como foi há pouco mais de cinquenta anos.

universidade, C. S. Lewis foi convidado a assumir a cátedra Rei Eduardo VII de Língua e Literatura Inglesa em Cambridge, no ano de 1954. Em outubro deste mesmo ano, 1954, a cátedra passou a entrar em vigor e em janeiro de 1955, o professor de Oxford passou a ser o novo catedrático da Magdalene College, na Universidade de Cambridge, onde permaneceu até o final de sua vida (MCGRATH, 2013).

Embora falecido em 1963, Lewis teve e tem, não obstante o tempo decorrido, significativa importância em diferentes áreas de estudos mencionadas anteriormente, colaborando, com sua obra, ao possuir uma distinta capacidade de transpor, da fantasia para o papel, histórias que fazem seus leitores ficarem envolvidos pelo mundo da imaginação. O legado de Lewis continua atraindo a atenção de curiosos, investigadores e estudiosos, sejam quais forem suas idades. Além disso, o autor, com grande propriedade e maestria, consegue fazer com que os leitores descubram nas páginas de seus escritos a possibilidade de associar o mundo da fantasia com o mundo real, tirando daquele lições preciosas para este, por exemplo, com relação à convivência entre os personagens associada às vivências da vida real.

Infere-se que a curiosidade daqueles que leem suas histórias de fantasia e até mesmo os romances, críticas, pensamentos sobre literatura e tópicos diversos são levados pelo interesse em buscar aprofundar o conhecimento não somente a respeito do que o autor escreveu, mas também, sobre o próprio escritor, procurando, diligente e infatigavelmente, estudar, compreender e analisar suas obras e o seu legado, que têm deixado marcas significativas ao longo dos anos, tanto para a sociedade, não apenas no aspecto literário, mas também, no que tange aos valores implícitos, que podem ser verificados nas diferentes categorias de textos escritos por Lewis.

Apesar do vasto conteúdo existente a respeito desse brilhante professor de Oxford e Cambridge e de seus escritos, novos estudos e pesquisas continuam a surgir, trazendo diferentes *insights* sobre sua pessoa e obra, acrescentando mais conhecimento e perspectivas que possibilitam diferentes aprendizados, leituras e compreensão de suas histórias.

Com base no seu amplo e diversificado trabalho, mundialmente traduzido para mais de trinta idiomas e distribuídos em milhões de cópias, vendidas ao redor do mundo (BELMONTE, 2018) e, ainda, em suas biografias pesquisadas e comentadas por diferentes autores, tem-se por apreço e admiração a capacidade de Lewis de dialogar com distintas áreas do conhecimento da academia e de conversar com ambientes que transcendem o espaço acadêmico e, por isso, acabam por alcançar públicos diversificados, que participam tanto de rodas de conversas populares, de leitores curiosos que têm prazer e gosto pela leitura e pela literatura em si, quanto a críticos, acadêmicos, estudiosos, biógrafos, entre outros.

Quanto às obras do autor, essas tiveram influência de aspectos da mitologia nórdica assim como da mitologia grega ainda na adolescência de Lewis. O interesse pela mitologia pode ser percebido em muitos de seus escritos, anos mais tarde. Outro ponto relevante ao ler e buscar compreender seus textos diz respeito à conversão de C. S. Lewis ao Cristianismo, sendo a fé fator que teve profunda importância em sua obra².

Lewis foi autor de mais de trinta títulos e diversos ensaios. Dentre os mais conhecidos estão a série *As crônicas de Nárnia*, *Cristianismo puro e simples* e *Cartas de um diabo ao seu aprendiz*. Dentre as três, a série *As crônicas de Nárnia* é a mais popular e tem sido adaptada para peças teatrais, produções de rádio e longas-metragens.

Ao falar de Lewis, seus textos, sua história, sua genialidade, é preciso considerar, da mesma forma, o contexto histórico no qual o autor viveu e escreveu, pois é possível inferir que a história daquele momento refletiu, de alguma maneira, em seus trabalhos. C. S. Lewis viveu na época de duas grandes guerras mundiais, a Primeira Guerra (1914-1918) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), períodos de transformação para Lewis, que era estudante durante a primeira guerra e acadêmico, professor e já escritor no decorrer da segunda.

Foi durante a Segunda Guerra Mundial que Lewis pensou em escrever *As crônicas de Nárnia*. Desde pequeno, Lewis demonstrava grande interesse pela literatura, o qual o acompanhou ao longo de sua vida e contribuiu para o tornar quem ele foi e é ainda hoje. McGrath (2013, p. 225) explica como Lewis foi encorajado por seu amigo próximo, Charles Willians, a levar aos leitores, por meio do uso da literatura e a ter um anseio pela benignidade moral. Esta benignidade moral é algo que pode ser sutilmente apreendida das obras de ficção, esclarece McGrath (2013, p. 225).

Não obstante, além do contexto de guerra e pós-guerra, que movimentava um reajuste econômico, político e religioso no cenário mundial, conferindo certa escassez em alguns países e um pequeno desenvolvimento em outros, C. S. Lewis vivia um período de crises familiares com o irmão e com uma senhora, por quem possuía um afeto de “mãe”³, e de crise no meio acadêmico.

Ainda em meio a conflitos pessoais, esse foi o período em que surgiram os sete livros de *As crônicas de Nárnia*, escritos entre os anos de 1940 a meados de 1950. Tendo em vista o

² Trecho explicado com base na biografia de Lewis encontrada na Sociedade C. S. Lewis Brasil. Disponível em: <<https://www.sociedadecslewisbrasil.org/biografia/>>. Acesso em: 26 mar 2019.

³ Após a Primeira Guerra Mundial, Lewis passou a cuidar da sra. Moore, que havia perdido seu filho, Edward Francis Courtenay “Paddy” Moore, no decorrer da guerra e que havia sido amigo do autor durante esse período e a quem havia prometido cuidar de sua família, caso o amigo viesse a falecer em combate. Além disso, C. S. L. teve grande consideração e apreço por esta senhora (MCGRAPH, 2013. p. 61-68).

que fora exposto, esta pesquisa tratará de uma das obras de C. S. Lewis, especificamente, da narrativa intitulada *O cavalo e seu menino*, o qual encontra-se no volume único do livro *As crônicas de Nárnia*. Um compilado de sete outros contos, dentre os quais três deles (*O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa, O príncipe Caspian e A viagem do peregrino da alvorada*) foram transpostos para as telas de cinemas⁴. Além da produção para o cinema, *As crônicas de Nárnia* também foram adaptadas para o teatro, rádio e televisão⁵. A obra a ser analisada nesta pesquisa foi adaptada para o teatro nos Estados Unidos em março de 2019⁶.

No tocante à época em que os textos foram escritos, é relevante salientar que Lewis era conhecido por outros títulos anteriormente publicados⁷, bem como ensaios, artigos e transmissões feitas em rádio⁸. O autor também havia atraído a atenção de admiradores e leitores de outras partes do mundo, bem como havia conquistado espaço na literatura, na crítica, na sociedade e, de igual modo, nas questões religiosas de seu tempo.

O texto de *O cavalo e seu menino*, da série *As crônicas de Nárnia*, finalizado por Lewis em 1950, foi publicado apenas no ano de 1954, pela Editora Geoffrey Bles, a qual publicou todos os sete livros da série, entre os anos de 1950 e 1956. A história dessa aventura tem início na Calormânia, um país ao sul de Nárnia. A narrativa se passa durante a época de ouro de Nárnia, período em que reinavam os irmãos Pevensie (Pedro, Susana, Edmundo e Lúcia). Os irmãos Pevensie foram os responsáveis pela descoberta de Nárnia, conforme narrado no conto *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (o segundo conto da ordem cronológica da série *As crônicas de Nárnia*).

⁴A exibição fílmica *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* foi produzida pela Walden Media e distribuído pela Walt Disney Pictures e o filme lançado em dezembro de 2005. Na sequência, lançada em maio de 2008, a Disney produziu *O Príncipe Caspian* e, em dezembro de 2010, foi lançado, pela Twentieth Century Fox, o terceiro filme *A Viagem do Peregrino da Alvorada*. Cf. *THE CHRONICLES of Narnia* page. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Chronicles_of_Narnia>. Acesso em: 26 mar 2019.

⁵ Cf. *THE CHRONICLES of Narnia* page. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Chronicles_of_Narnia>. Acesso em: 26 mar 2019.

⁶Referência feita à versão do texto *O cavalo e seu menino* que foi transposto para o teatro por The Logos Theatre (2019), uma companhia de teatro na Carolina do Sul, nos Estados Unidos da América. As apresentações tiveram sua abertura em março de 2019 e contarão com uma segunda apresentação entre julho e agosto de 2019. Disponível em:< <https://thelogostheatre.com/>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

⁷ Lewis havia publicado livros como *O Regresso do Peregrino* (1933), *A Alegoria do Amor* (1936), *Fora do Planeta Silencioso* (1938) e *O problema do Sofrimento* (1940), apenas para citar alguns. Disponível em: <<https://www.lewissociety.org/books/>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

⁸ Em 1941, durante o período da Segunda Guerra Mundial, C. S. Lewis foi convidado para palestrar em alguns lugares, de forma a levar esperança à população em meio à guerra. As palestras ocorreram durante o mês de agosto desse mesmo ano, tendo sido transmitidas pela rádio BBC -British Broadcasting Corporation. Lewis havia sido convidado por dr. James Welch, editor-chefe da rádio que resolveu convidar C. S. L. após descobrir o livro *O problema do sofrimento*, escrito pelo autor. Um pouco antes das palestras na rádio, Lewis também palestrou para jovens da Royal Air Force, que haviam deixado a escola, e o intuito dessas palestras era de dar aos jovens o acesso ao ensino e, ainda, de levá-los ao encorajamento cristão (MCGRATH, 2013. p. 178-181).

Lewis inicia o texto contextualizando o leitor a respeito do local e do período em que se passa a história para em seguida introduzir o primeiro personagem, Arriche, um pescador, pai do menino Shasta. Ambos viviam na Calormânia, país ao sul de Nárnia. A época em que viviam os personagens dessa história era denominada a Idade de Ouro de Nárnia, reinado dos quatro irmãos Pevensie: Pedro, Susana, Edmundo e Lúcia. Após introduzir Arriche ao texto e contar sobre o dia a dia do pescador, o narrador apresenta Shasta, por meio das tarefas que ele fazia na enseada onde vivia com o pai.

Ainda no primeiro capítulo, é narrado como Shasta conhece Bri, um cavalo falante de Nárnia, e como os dois decidem embarcar em uma aventura para o norte, para Nárnia, para fugirem da escravidão. Também no início dessa jornada, Shasta e Bri encontram outros dois viajantes: Aravis, uma nobre tarcaína, também fugindo da Calormânia, devido a um casamento forçado, e Huin, a égua falante montada pela tarcaína, ambas a caminho de Nárnia, assim como Shasta e Bri.

Contudo, no decorrer da narrativa, os quatro aventureiros, antes de chegar à tão sonhada Nárnia, precisam enfrentar diferentes perigos que os une, fortalece e cria nos personagens aspectos tanto de respeito e admiração uns pelos outros quanto de uma confiança. Essas situações acabam por aproximá-los de outros personagens que, apesar de não aparecerem muito no decorrer da narrativa, tornam-se importantes à medida que o enredo é desenvolvido e alguns “mistérios” são desvendados, inclusive com relação à história de vida de Shasta e em relação aos diversos ataques dos leões que aparecem ao longo do caminho, que faz com que os heróis dessa obra fiquem por vezes temerosos e surpreendidos.

Essa narrativa pode apresentar a fuga como ponto de partida em comum aos quatro personagens. Apesar de cada fuga possuir um motivo diferente, os quatro personagens têm um desejo comum, que é chegar ao Reino de Nárnia. Por essa razão, várias perspectivas de análise podem ser igualmente intrigantes e curiosas de serem observadas, estudadas e exploradas em análise. Um outro fator intrigante e certamente curioso diz respeito da forma como o autor consegue fazer com que o leitor seja inserido na narrativa, envolvendo-o nela a ponto de tornar possível imaginar fazer parte dessa jornada e, também, de quase torná-la parte do mundo real.

Embora C. S. Lewis consiga levar o leitor a aprofundar-se em seus escritos, especificamente, no conto escolhido para análise, *O cavalo e seu menino*, poucas são as pesquisas, artigos, ensaios, comentários feitos a respeito desse texto em particular. Do que tem sido pesquisado e encontrado, boa parte dos textos que possuem uma variedade de estudos e

análises feitas estão inseridas no âmbito teológico⁹, ou seja, é possível encontrar grande quantidade de textos e estudos associados a pesquisas de conteúdo de fé e religiosidade, em especial em relação ao Cristianismo.

Assim, a escolha em investigar e estudar *O cavalo e seu menino* tem como uma de suas justificativas a pequena quantidade de textos escritos a respeito dessa obra, no contexto acadêmico. Outra razão pela qual se justifica o estudo é levar o leitor a compreender a importância da literatura para o incentivo à imaginação e à fantasia, permitindo traçar um paralelo com a realidade. Outro aspecto que pode ser destacado trata-se do fato de tanto o mundo imaginário quanto o mundo real se tocarem em algum momento, isto é, fantasia e realidade apresentam pontos de contato que permitem repensar aspectos da vida real como questionamentos e valores aprendidos ao longo da existência do ser humano.

Uma outra perspectiva a ser verificada é buscar compreender como esse conto pode ser significativo para a contemporaneidade, assim como foi para o tempo de C. S. Lewis. Que lições podem ser retiradas dele? Que aplicações podem ser transpostas do imaginário para o real? Que identificações podem ser observadas quando o mundo da fantasia é estudado mais a fundo? Que discussões a partir dele podem ser levantadas que ainda não foram percebidas?

Outro ponto que despertou o interesse investigativo, diz respeito à construção dos personagens, como eles se revelam ao longo do enredo, como se formam no decorrer da narrativa, como se desenvolvem, crescem, apreendem e aprendem, como lidam com suas indagações, seus questionamentos, dúvidas, medos, anseios e, de igual forma, como lidam um com o outro e aprendem com a história um do outro, como a literatura de uma maneira tão sutil simula um mundo que traz consigo ensinamentos significativos para a vida real, usando para tanto, uma história que, embora sendo de linguagem infantil, também desperta o caráter imaginativo e criativo nos adultos.

A partir do exposto, a pesquisa a ser desenvolvida pode levar a diversos direcionamentos, mas, apenas um deles será abordado. Por isso, foi escolhido fazer um estudo aprofundado dos aspectos da formação e do desenvolvimento pessoal/individual dos personagens, das mudanças em suas atitudes, considerando os aprendizados adquiridos em meio aos

⁹ A esse respeito, tem-se o artigo de Greggersen (2016), sobre a providência divina em *O cavalo e seu menino*. Outro artigo, também sobre o assunto, é o trabalho de Avoletta Jr. e Lopes (2017). Além disso, escrito por Kathryn Lindskoog, há o livro *Journey into Narnia*, disponível em: <<https://www.amazon.com/Journey-into-Narnia-Kathryn-Lindskoog/dp/0932727891>>. Acesso em: 09 jun. 2019. Outro livro que também fala a respeito de *O cavalo e seu menino* de um ponto de vista mais teológico é *Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C. S. Lewis Chronicles*, em formato de *e-book*, disponível em: <<https://www.amazon.com/Revisiting-Narnia-Fantasy-Religion-Chronicles/dp/1932100636>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

relacionamentos desenvolvidos durante a narrativa por eles em sua aventura na jornada para Nárnia, partindo de uma verificação minuciosa das características de cada uma dessas personagens, pois elas muito podem dizer e ensinar ao leitor atencioso, quando este atento às falas, com quem falam e, como se posicionam no mundo que os cerca (WOOD, 2017).

No intuito de verificar a proposta relatada, ter-se-á como base para as análises, a teoria da literatura, compreendendo, como foco desta dissertação, o aprofundamento do estudo das personagens da narrativa. Parte-se do entendimento de que a base escolhida para tal estudo permite considerar as infinitas possibilidades de investigação, bem como observar, inferir e criticar, sem pretender esgotar o assunto em toda a sua amplitude. Todavia, compreende-se que esse é um campo que auxilia no processos imaginativos, de reflexão e do pensamento, oferecendo bases para que o leitor possa pensar e repensar o texto, bem como criticar, se posicionar e mudar de posicionamento, questionar, construir e desconstruir ideias, estimulando o conhecimento literário, dentre outros.

Faz-se necessário dizer que autores como Frye (2013), Candido *et al.* (1968) e, igualmente, o próprio Lewis possuem contribuições valiosas no que diz respeito à construção das personagens e de como estas se desenvolvem ao longo das narrativas de fantasia. Tais contribuições serão abordadas no desenvolvimento dos distintos capítulos desta dissertação. Outros autores como Wood (2012), Moisés (1997), Gotlib (1990), Mesquita (2006), Brait (2017) e Leite (2007) serão da mesma maneira abordados, pois entende-se que contribuem para o desenvolvimento da análise sobre personagens de ficção e da própria ficção.

Para que este conteúdo seja claramente compreendido pelo leitor, será abordado, no primeiro capítulo, um estudo a respeito do autor da obra em questão, C. S. Lewis, pois entende-se que é possível apreender melhor o que o autor diz e como o diz quando sua história é observada. Quem foi Lewis? Qual sua origem? Como se deu seu interesse pela literatura, pela fantasia e o imaginário? Além de abordar alguns fatores que provavelmente o levaram à escrita. Buscar-se-á interpretar alguns desses porquês, a relevância desse autor e de seus escritos para a sua época e para o momento atual. Procurar-se-á, também, trazer alguns aspectos da recepção do autor e de seus escritos no Brasil e traçar um pequeno paralelo de sua obra com a literatura infantil.

Todavia, é necessário esclarecer, de igual maneira, que não se pretende trazer aqui tudo o que fora escrito pelo autor ou o que a respeito dele já tem sido escrito, uma vez que este não é o objetivo desta pesquisa. Da mesma forma, não faz parte do intuito da autora excluir a interpretação que o leitor faz ao ler um texto dessa relevância e extrair dele conceitos e valores significativos para sua existência.

No segundo capítulo desta pesquisa, serão abordados os aspectos teóricos da literatura e do mundo da fantasia que levarão a uma análise mais específica do conto. No terceiro capítulo, será feita a análise do conto em paralelo com o que a crítica literária permite inferir, levando em consideração os escritos, as propostas, as investigações, suposições, os questionamentos, as inferências e as conclusões que já têm sido pesquisadas e examinadas. Para finalizar, ao final desse capítulo, serão feitas as considerações finais desta autora, após detalhada investigação.

PROBLEMATIZAÇÃO

Como os quatro principais personagens de *O cavalo e seu menino* (Shasta, Aravis, Bri e Huin), se reconstroem em suas identidades e em suas histórias, ao longo da viagem da Calormânia para Nárnia? Qual o verdadeiro significado dessa jornada para os quatro distintos personagens? Eles fogem de seus “destinos”? O que Nárnia representa para os personagens destacados? Um novo começo? Uma fuga de quem eram e estavam destinados a serem, para uma transformação em seus destinos?

Como as histórias dos quatro viajantes em terras estrangeiras produzem uma reformulação do caráter de cada um dos personagens, a partir do contato e convivência entre eles, do primeiro encontro até o desfecho do conto? De que maneira, o grande redentor de Nárnia, Aslam, contribui para essas transformações, ainda que não apareça na narrativa como um dos principais personagens, embora se fazendo presente em momentos determinantes no decorrer da história?

HIPÓTESES

1ª Hipótese. Dentre os personagens do conto *O cavalo e seu menino*, quatro são os principais e cada um deles possuem histórias diferentes, mas com um objetivo em comum, chegar à sonhada Nárnia. Porém, dentre os quatro personagens, dois deles possuem destaque ainda maior, Shasta e Bri, o cavalo falante, a considerar pelo título dessa narrativa, que é bastante sugestivo de análise. A história desses quatro aventureiros começa a ser transformada a partir do momento em que se encontram. O contato e a convivência entre eles provocam mudanças e transformações, o que é algo característico dos relacionamentos, tanto nas narrativas de ficção quanto nas narrativas da vida real.

2ª Hipótese. A trajetória para Nárnia tem um significado e sentido real para cada personagem. Escapar de seus destinos e não se conformar com o que estavam previamente

destinados para serem ou para viverem em um futuro próximo, faz com que os protagonistas desse enredo tracem um plano de escape para uma terra de sonhos, de esperança, a terra de Nárnia. O ser humano encontra-se em constante busca por mudanças, por melhorias em suas vidas, suas histórias e para o seu futuro, dessa forma, há um ponto de contato entre a ficção e a realidade nesse conto estudado, pois tanto na ficção quanto na vida real os personagens vivem repetidos processos de escape com esperança de mudanças.

3ª Hipótese. O caminho para Nárnia, para o Norte (esta é a forma como os personagens se referem à Nárnia) traz suas adversidades, suas dificuldades, mas também a reformulação de perspectiva de um para com o outro, bem como de suas vidas. Os personagens dão início a jornada de uma forma, porém, ao final dela, estão diferentes, pois no decorrer da viagem foram transformados devido a fatores diversos. Shasta, Bri, Aravis e Huin não poderiam imaginar o significado que teria a decisão de fugir e o que a rota de fuga poderia vir a causar neles quando o plano fosse colocado em prática.

4ª Hipótese. A ação de terceiros, como a de Aslam, O Leão, também traz contribuições significativas para a construção das personagens, muito embora ele não apareça como um dos protagonistas desta aventura, porém, surgindo em momentos cruciais de decisão e em que os personagens precisam ser encorajados a continuarem no caminho para Nárnia. Sendo assim, afirma-se que há a necessidade de relacionamentos que deem ânimo, tragam coragem, despertem o posicionamento crítico e a mudança de atitudes para os tempos de tomada de decisão, relacionamentos que embora possam trazer conflitos e feridas, auxiliem e atuem como encorajadores para as diversas circunstâncias e adversidades.

JUSTIFICATIVA/RELEVÂNCIA

A relevância desse estudo justifica-se pelo fato de compreender que existe uma incessante e constante busca do ser humano por si mesmo. O homem naturalmente se empenha em se conhecer, saber quem é, compreender suas origens, sua identidade, sua história e sua trajetória, assim como procura compreender seu futuro e transformá-lo na esperança e na busca por mudanças que podem modificar sua vida.

Esse desejo de compreensão é por si mesmo perpassado por diversos encontros ao longo da vida. Encontros que proporcionam ao ser humano mudar seus pensamentos, seu caráter, temperamento, assim como repensar valores, atitudes, fazer questionamentos, submeter-se ao que podem aprender e ser transformado por meio das relações e das circunstâncias.

A literatura, neste estudo, o conto *O cavalo e seu menino*, que faz parte de uma série de narrativas intituladas *As crônicas de Nárnia*, do escritor C. S. Lewis, permite fazer, por meio da análise de seus personagens, tais considerações ponderadas anteriormente e traz para a atualidade perspectivas significativas para tal necessidade do homem de se conhecer, saber quem ele é e o caminho que deve procurar traçar, levando em conta que este caminho não é livre de seus dissabores.

Há, da mesma maneira, de se lembrar da importância do estudo desse conto para a compreensão do pensamento de C. S. Lewis. Estudar esse texto mais profundamente permite ao leitor um encontro com o autor e com suas ideias. Investigar a história dessa envolvente narrativa leva a um envolvimento com a forma de pensar do autor, bem como à curiosidade de buscar saber mais sobre este notável escritor e a maneira que ele pensava a ficção, a fantasia, os contos de fadas e como conseguia transpor da imaginação para o papel as ideias, as imagens que aos poucos, em suas histórias, tomam formas que fascinam e atraem a atenção dos leitores.

Para o contexto acadêmico é importante ressaltar que C. S. Lewis foi capaz de transitar entre os diversos gêneros de escrita. Do conto de fadas a textos teológicos, reflexões críticas, revisões, ensaios, cartas, aulas, romances e outros. Lewis soube se posicionar em cada um desses diversificados meios. Sua vasta produção textual é, de fato, admirável, e tem fornecido à academia inúmeras possibilidades de aprendizado, quer seja em salas de aula quer seja em pesquisas, projetos, discussões, debates e palestras, que permitem repensar e ressignificar tanto a literatura quanto o próprio ensino sobre essa arte, como, também, a relevância dos textos literários e de autores tão dotados de ampla capacidade reflexiva e imaginativa, tal qual foi a de Lewis para o seu tempo e continua a ser para a atualidade.

Não obstante a relevância da produção do autor, estudar o conto *O cavalo e seu menino*, dentro da academia faz-se importante para apreender da narrativa o que ela tem a contribuir enquanto texto ficcional, estrutura de texto, elaboração de personagens, de fatos, de situações, das interações entre os sujeitos da história, da construção dessas personagens, da forma como falam, o que falam, a importância da elaboração do enredo, de valores atribuídos a elas pelo narrador e como dialogam com a realidade que as cerca.

Vale ressaltar, ainda, que este conto está situado após o conto, da mesma série, *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, que apresenta Nárnia, os irmãos Pevensie (Pedro, Edmundo, Susana e Lúcia) que reinavam em Nárnia na época em que se passa o conto *O cavalo e seu menino*. Estudar *O cavalo e seu menino*, dentro das *Crônicas de Nárnia* torna-se importante por apresentar elementos que estão contidos ao longo dos sete contos e que aparecem nas narrativas destas sete histórias, que trazem ao leitor a compreensão da ligação entre tais narrativas.

Questões interessantes a se pensar é que a história de *O cavalo e seu menino* se passa em uma época de ouro para Nárnia, durante o reinado dos irmãos mencionados acima, mas o conto anterior, *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* encerra o texto com as crianças voltando à realidade, sendo que na narrativa do texto seguinte ao *O cavalo e seu menino*, *O Príncipe Caspian*, as crianças retornam para Nárnia. Além do que a narrativa desta trama deixa implícito no texto que a história ocorre durante a primeira estadia dos irmãos Pevensie em Nárnia (LEWIS, 2009, p. 241).

Esses aspectos se tornam interessantes de serem estudados, no que diz respeito ao motivo de terem voltado, apesar de viverem em um tempo de paz e que era frutífero para Nárnia e de tranquilidade para os habitantes deste Reino¹⁰. Outro ponto interessante sobre o conto *O cavalo e seu menino* está relacionado ao fato da história dos personagens se passar nos arredores de Nárnia e na própria terra deste país, sendo que os personagens não precisaram de um meio para serem inseridos no mundo de Nárnia, mas já faziam parte dele, ou seja, não vieram do mundo real como explicado nas narrativas anteriores e, no texto posterior à obra que se encontra em análise.

Por fim, outro fator que incentivou o estudo deste conto em especial foi a suscinta quantidade de textos produzidos e relacionados à narrativa de *O cavalo e seu menino*. Pois, em meio a tantos estudos feitos a respeito dos textos escritos por C. S. Lewis, inclusive no que diz respeito às demais obras desta coleção, percebe-se que *O cavalo e seu menino* pouco atraiu a atenção dos curiosos e estudiosos do autor.

Os fatores foram exemplificados a partir das pesquisas feitas no site do Google Acadêmico, bem como em sites de bancos de dados de universidades, como a Universidade Presbiteriana Mackenzie¹¹. Foram usadas, para a pesquisa, as palavras referentes a esse conto, como “horse and his boy”, “C. S. Lewis horse boy”, “Nárnia cavalo menino”, “Narnia horse and his boy”, “C. S. Lewis Narnia” e entre outros termos afins. Por exemplo, na base Jstor¹², quando colocadas as palavras “c s lewis horse and his boy”, obtém-se o resultado de mais de 600 páginas e, ao serem verificadas as duas primeiras páginas foram encontradas oito referências de textos sobre o autor C. S. Lewis.

¹⁰ Referência feita em relação ao texto *O Cavalo e seu Menino* (LEWIS, 2009, p. 241, 265).

¹¹ Por meio do site da Universidade Presbiteriana Mackenzie pode-se acessar, pelo link da Biblioteca, as bases de dados para pesquisas acadêmicas. Disponível em: <https://www.mackenzie.br/biblioteca/recursos-de-pesquisa/bases-de-dados/>.

¹² Jstor é uma base de dados para pesquisas acadêmicas em que estão disponíveis para pesquisas, títulos de periódicos como livros, jornais, revistas e artigos. O acesso foi feito por meio do site da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Embora nas bases pesquisadas como Google Acadêmico, Jstor, Proquest e Capes, com as referências citadas acima, foram encontrados¹³ alguns artigos pequenos, dois capítulos de livros em inglês, matérias em revistas e jornais, porém, não foram encontradas dissertações e teses a respeito do conto. Fato este que se torna curioso a ser investigado, a razão da ausência desse aprofundamento, já que, assim como os demais contos, este apresenta um enredo dotado de fatos e acontecimentos que são passíveis de render valorosas pesquisas. Sendo assim, decidiu-se investigar mais a fundo o que esta história tem a dizer.

REFERENCIAL TEÓRICO

Este estudo tem como base e fundamento teórico as ideias e escritos do campo da Teoria da Literatura, como mencionado anteriormente na Introdução desta dissertação. Entende-se que a literatura pode ser utilizada como objeto de estudos e análise e que permite uma compreensão profunda do ser humano, suas qualidades, fraquezas, sua formação, caráter, suas relações interpessoais e com o meio que o cerca e, isto é possível ser feito por meio da ficção, da fantasia e da imaginação, compreendendo que, o que a literatura faz, também, é trazer ao indivíduo uma representação da realidade que possibilita, dessa forma, elaborar tais observações do texto com que se envolve.

Dos estudos de textos literários e da investigação minuciosa relacionada a esse universo da fantasia, quer dizer, quando o leitor mergulha no mundo dos personagens, em suas aventuras, nas emoções no decorrer da história e, ainda, vibra com os heróis, suas conquistas e com ele sofre em seus dissabores e aflições, é dado a este leitor a possibilidade de conhecer mais de si e mais do outro ao seu redor, bem como do mundo que o cerca, pois de toda a narrativa é possível obter lições valorosas e significativas para a realidade. Assim, para firmar esse entendimento da interação entre leitura e leitor observa-se o que Zabatiero e Leonel (2011, p. 22) explicam:

Quando alguém lê, não toma conhecimento apenas de um fato histórico situado em determinado lugar do passado, ou uma história ficcional, mas entra em relação dialética com o texto, sofrendo sua influência e ao mesmo tempo, contribuindo com sua percepção particular de leitor sobre o conteúdo. Há,

¹³ Para exemplificar, como resultado da pesquisa, obteve-se o livro *Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion*. Um e-book editado por Shanna Caughey, contendo um capítulo sobre o conto *O Cavalo e seu Menino*. Um artigo intitulado *C S Lewis's The Horse and His Boy: More Than a Book Title*, do Dr. Francis C. Rossow que será utilizado para o trabalho. Outro artigo *The Horse and His Boy* do site: *The C. S. Lewis Society of California Book Club*. O artigo: *Salvaging C. S. Lewis's The Horse and His Boy for Mission and Cultural Awareness*. Disponível em: <http://www.internationalbulletin.org/issues/2014-03/2014-03-126-wilson.html>. Acesso em 14 mar 2019.

então, o processo de interação, a criação de uma nova realidade a partir da atuação da leitura sobre o leitor.

Com base no que foi dito acima, este estudo procura investigar, mais especificamente as quatro personagens principais do conto *O cavalo e seu menino*, considerando Shasta, Bri, o cavalo falante, Aravis e Huin, a égua falante, como tais personagens destacados e Aslam, O Leão, não como um dos personagens principais, mas como um personagem que se apresenta em momentos cruciais da história. Para atender esse objetivo, será verificado o que Frye (2013), em *Anatomia da Crítica*, diz a respeito da construção dos heróis e da força que eles possuem, segundo a importância que têm na narrativa.

Ainda no intuito de observar as personagens e como se comportam nessa narrativa, outros aportes teóricos, igualmente relevantes, que servirão como fundamento para compor o texto da dissertação, um deles *A personagem de Ficção*¹⁴ auxiliará na compreensão da construção do personagem, bem como a analisá-lo nas interações que faz com outros personagens e com o meio, além de permitir analisá-los de forma a fazer um paralelo com a realidade.

Outro livro igualmente importante, *Sobre Histórias* (do próprio autor, C. S. Lewis)¹⁵, traz ensaios escritos por Lewis que explicam os contos de fadas da perspectiva do autor, fala a maneira como Lewis entende a forma de escrever para crianças, dentre outros assuntos sobre a escrita, sobre outros autores, aspectos de interesse para a análise do texto. Além do mais utilizar-se-á o livro eletrônico *A vida de C. S. Lewis: do Ateísmo às Terras de Nárnia*¹⁶, um dos escritos que faz uma vasta investigação biográfica a respeito de Lewis e de sua trajetória de vida e que servirá como uma das bases para a análise da história do autor desde sua infância até o final de sua vida.

Assim como as obras citadas no parágrafo anterior, o livro *Como Funciona a Ficção* (WOOD, 2017) será igualmente utilizado para avaliar os personagens quando falam, como falam, o que falam, considerando tais aspectos importantes para estudar a narrativa. Outros autores de similar importância serão trabalhados como aporte teórico para o texto, para citar: Brait (2017), Mesquita (2006), Gotlib (1990), Leite (2007), para constar alguns nomes, que foram citados anteriormente.

A importância dessas obras para este estudo dá-se no sentido de que elas possibilitam e auxiliam na compreensão das personagens em si, bem como da obra de ficção, isto é, o conto a

¹⁴ CANDIDO, Antonio *et. al.* *A Personagem de Ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.

¹⁵ LEWIS, C. S. *Sobre histórias*. Tradução Francisco Nunes. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.

¹⁶ MCGRATH, Alister. *A vida de C. S. Lewis: do ateísmo às terras de Nárnia*. Tradução Almiro Pisetta. São Paulo: Mundo Cristão, 2013.

ser estudado. Permitem, ainda, avaliar os personagens de forma ampla (características emocionais, ambiente em que vivem, o relacionamento uns com os outros, entre outros aspectos possíveis de serem abordados em análise), bem como por meio delas torna-se viável fazer suposições a respeito do que Lewis apresenta no conto, *O cavalo e seu menino*, de forma escrita e daquilo que pode ser depreendido e compreendido nas entrelinhas, o que fica subentendido, a partir da leitura da autora.

Além disso, estudar o autor, Lewis, e o que ele entende sobre a criação de histórias de imaginação e fantasia, ou seja, buscar saber o que ele compreendia a respeito de ficção e como desenvolvia seus personagens e as interações entre eles, da mesma maneira, auxilia na compreensão da formação dos heróis dessa aventura e nas transformações por eles sofridas ao longo da trajetória até chegarem ao destino desejado, Nárnia.

1 LEWIS E A LITERATURA INFANTIL

1.1 C.S. LEWIS, UMA HISTÓRIA

Lopes (2017, p. 257) ao falar de C. S. Lewis e seu caráter notável no que diz respeito à produção bibliográfica, erudição, arguição, desenvolvimento acadêmico e, também, destacado como professor, escritor e para alguns¹⁷ o mais importante apologeta cristão do século XX, faz interessantes apontamentos sobre o autor em um estudo¹⁸ a respeito da adaptação fílmica de uma das narrativas de *As crônicas de Nárnia, O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, para as telas do cinema:

Clives Staples Lewis (1898-1963) não apenas escreveu um dos maiores *best-sellers* do mundo – *As Crônicas de Nárnia* – (grifo nosso) como também produziu livros de diferentes gêneros: literatura infantil e juvenil, ficção científica, crítica literária, apologética, autobiografia, entres outros. Lewis foi professor de literatura medieval e renascentista em Oxford e em Cambridge, e sua produção sobre a crítica literária e o ensino da literatura reflete a erudição de seu autor. Era conhecedor do inglês nativo e de grego e latim clássicos, o que lhe permitia trabalhar com as fontes primárias daquilo que ensinava.

Dessa maneira, para falar de Clive Staples Lewis, ou simplesmente C. S. Lewis, é importante conhecer a respeito de sua história de vida. Lewis nasceu no dia 29 de novembro de 1898, em Belfast, no norte da Irlanda. Seus pais eram Albert James Lewis e Florence Augusta Lewis. Lewis tinha, também, um irmão mais velho do que ele três anos o qual se chamava Warren Hamilton Lewis. O pai do escritor era um advogado e sua mãe era formada com honra em lógica e matemática (MCGRATH, 2013, p. 20-23).

Ainda na infância os irmãos Lewis tiveram uma babá que lia para eles histórias que ela havia aprendido em sua infância. Histórias de mitos celtas e lendas, antes dos irmãos irem dormir. Por isso, entende-se que a partir dessas leituras, C.S. Lewis e seu irmão Warren aprenderam a criar suas próprias histórias de imaginação e a fantasiarem juntos. Quando pequenos, ainda não iam para a escola, porém tinham uma governanta que os educava pela manhã e durante as tardes os meninos brincavam juntos e aprenderam a ser melhores amigos, amizade mantida no decorrer de suas vidas. Por volta dos quatro anos de idade, Lewis se

¹⁷ Peter Wehner, em um texto produzido para a Commentary Magazine, em 21 de novembro de 2013, considera Lewis o mais importante apologeta do século XX. Disponível em: <<https://eppc.org/publications/c-s-lewis-and-the-power-of-imagination/>>. Acesso em: 20 mar. 2019. Greggersen (2010), em uma entrevista, afirma que o fato de ser considerado como de grande importância enquanto apologeta está associado à história cristã do século XX.

¹⁸ O estudo citado nesse trecho trata-se do artigo “E o filme gerou o leitor: um estudo sobre *As Crônicas de Nárnia no Brasil*” e será abordado no próximo item deste capítulo.

autodenominou “Jacksie”, mas com o passar do tempo o nome foi se tornando mais curto até chegar à Jack, nome com o qual ficou conhecido por sua família e amigos (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 13).

Os irmãos Lewis eram criativos, faziam desenhos, criavam suas histórias e, também, um mundo imaginário, o qual chamavam de *Boxen*¹⁹, quando moravam em Dundela Villas, próximo à Belfast. Porém, aproximadamente um mês após mudarem para essa casa, a qual era carinhosamente chamada de “*Little Lea*”, o irmão de Lewis, Warren, agora com dez anos, foi enviado para uma escola na Inglaterra, a Wynyard School, pois o pai dos meninos estava comprometido a oferecer aos filhos a melhor educação que pudesse, visando uma possível entrada em uma universidade no futuro. Lewis e Warren, no entanto, continuaram a se comunicar e a criarem suas histórias, ainda que distantes um do outro. (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 14-15)

Com o irmão longe, C. S. Lewis passava boa parte do tempo com a sua mãe, que lhe dava lições em francês, latim e matemática. Albert e Florence compartilhavam de um gosto em comum, a leitura. Gosto este que Lewis aprendeu com os pais e que, assim como eles, frequentemente usava o seu tempo deleitando-se na vasta bibliografia que seus genitores tinham em casa. Jack, como costumava ser chamado, amava os livros sobre animais, revistas de aventuras, como *Stand Magazine*²⁰ e, em especial as mágicas histórias de Edith Nesbit, e aprendeu a gostar de romance de cavalaria, da mesma forma.

Lewis aprendeu a apreciar as histórias de fantasias²¹ desde a infância e foi grandemente influenciado pelo poema *Phantastes* de George Macdonald, na adolescência. Ler não significava apenas um deleite para ele, mas tratava-se de uma experiência poderosa e que o comovia. Experiências de alegria, segundo o autor e, além do que, é possível dizer que futuramente tais experiências se transformariam em livros (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 15).

Outro ponto a ser destacado, é o fato de Lewis ter se interessado pelos mitos e regiões do norte ainda quando criança. O interesse por tais mitos perdurou ao longo de sua vida e davam

¹⁹ Boxen foi um mundo imaginário criado por Lewis, em que os animais falavam e tinham aventuras. “Boxen – an imaginary world where animals talked and had adventures”. Disponível em: <<http://www.cslewis.org/resource/cslewis/>>. Acesso em: 26 nov. 2019.

²⁰ The Strand Magazine foi uma revista britânica fundada por George Newnes em 1890. Era uma revista que trabalhava com temas atuais da época e com seriados de ficção escritos por autores bastante conhecidos atualmente, como Graham Greene, Agatha Christie, Rudyard Kipling, G. K. Chesterton, Leo Tolstoy, Georges Simenon e Sir Arthur Conan Doyle, sendo esse último considerado o mais importante entre os que foram mencionados. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Strand_Magazine>. Acesso em: 26 nov. 2019.

²¹ “Mas Lewis aprendeu a amar literatura de fantasia desde os seus primeiros anos de vida e, foi, profundamente, influenciado pela leitura do maravilhoso conto de imaginação, *Phantastes*, de George MacDonald” (Belmont, 2019, tradução nossa).

a ele grande sensação de deleite e alegria²². Entretanto, em 1908, a mãe de C. S. Lewis, Florence, falece devido as consequências de um câncer no abdômen. Albert, pai de Lewis, fica inconsolável, pois, alguns meses anteriores daquele mesmo ano, havia falecido o seu pai, Richard Lewis, e alguns dias após perder a esposa, Joseph, seu irmão, também vem a óbito. Essas perdas na família de Lewis, segundo Schultz e West Jr. (1998, p. 16-17) demonstram o luto inconsolável do pai de Jack e, tais circunstâncias favoreceram na decisão de enviar C. S. Lewis para a mesma escola em que estudava o filho mais velho, Warren, a Wynyard School na Inglaterra (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 16-17).

Semelhantemente, Greggersen (2001, p. 19), ao comentar a dor da morte de Florence, para Lewis, diz que esse fato, aliado às experiências desastrosas que sofreu no colégio levaram C. S. Lewis a um realismo cético, apesar de ter tido família de origem religiosa²³. Essa perda tornou Lewis e seu irmão, Warren, mais próximos, mas também levou ao afastamento de Albert para com os filhos. Esses fatos, também, são relatados por Lewis em *Surpreendido pela alegria*²⁴, livro escrito por C. S. Lewis.

Lewis estudou em outras escolas como a Campbell College, em Belfast; a Cherbourg School em Malvern, Worcestershire, na Inglaterra e na Malvern College, na Inglaterra. De setembro de 1914 a junho de 1917 passou por tutoria particular em Great Bookham, também na Inglaterra. William Thompson Kirkpatrick foi o tutor de Lewis, assim como de seu irmão, Warren (MCGRATH, 2013, p. 38-45).

Com a tutoria de Kirkpatrick, Lewis aprimorou-se no grego e no latim, aprendeu o francês, italiano e o alemão, tornando-se fluente em quase todas essas línguas, com exceção do alemão. Com disciplina, Kirkpatrick auxiliou Jack a desenvolver suas habilidades para os estudos que o acompanharam pelo restante de sua vida, bem como auxiliou a desenvolver-se nas habilidades que eram intrínsecas a ele, tal como o talento para a poesia. O tutor ajudou Lewis a desenvolver a disciplina necessária para obter uma bolsa de estudos em Oxford, um dos objetivos que surgiu durante os estudos com Kirkpatrick (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 23-25).

²² Mcgrath em *A vida de C. S. Lewis: do ateísmo às terras de Nárnia* (2013, p. 32), também destaca que essa busca pela alegria seria uma constante na vida de C. S. Lewis.

²³ Schultz e West Jr (1998, p. 11-12) falam sobre a ascendência de Albert Lewis e de Florence Lewis, relatando que ambos tiveram influência de pais e avós que eram entusiasmados com o evangelho e a pregação deste. Ambos de famílias cristãs.

²⁴ Em *Surpreendido pela alegria* (1998, p. 28-29) Lewis fala que a morte de sua mãe trouxe um acontecimento bom e outro ruim a sua vida. O que aconteceu de bom foi a proximidade cada vez maior com o irmão, por outro lado, houve, igualmente, o distanciamento do pai.

Em dezembro de 1916, Lewis fez o exame para a aprovação na Universidade de Oxford e em abril de 1917 deu início aos estudos na universidade. Todavia, após oito semanas de estudos, Lewis foi convocado para participar de um programa de treinamento para a Primeira Guerra Mundial. Foi recrutado e entrou em campo de batalha. Durante esse tempo de serviço, conheceu Paddy Moore e sua família. Lewis cuidou da mãe de Paddy Moore, a sra. Moore durante a vida dela, como promessa feita ao amigo²⁵. A sra Moore e Lewis compartilhavam da amizade e companhia um do outro, bem como da leitura de livros, do relacionamento “substitutivo” de mãe e filho, pois Paddy havia falecido durante a guerra e Lewis havia perdido sua mãe há alguns anos. Havia, também, uma atração entre eles (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 28-30).

Em 1919, Lewis publica o seu primeiro livro com o pseudônimo de Clive Hamilton, *Spirits in Bondage* (Espíritos em Servidão). C. S. Lewis havia recém voltado da primeira guerra e na época se declarava um ateu. Ao final de janeiro, Lewis retorna aos estudos em Oxford. Em Oxford Jack fez novos amigos, como Owen Barfield e Nevill Coghill que o incentivaram a explorar a sua percepção do imaginário. Contudo, apesar das novas amizades, continuava a se corresponder com Arthur Greeves, um de seus melhores amigos. Semelhantemente, em Oxford, Lewis teve a satisfação em receber o prêmio de Primeiro da Classe com Honras (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 31-33).

Após retornar aos estudos em Oxford, em janeiro de 1919, Lewis ficaria os próximos 45 anos de sua vida nesta instituição (MCGRATH, 2013, p. 76), tanto como estudante, quanto como tutor, professor e, também, participando de fraternidades. Em 1925, C. S. Lewis “foi nomeado membro do Magdalen College, em Oxford” e passou a ser instrutor de língua e literatura inglesa (DURIEZ, 2018, p. 43). Na Magdalen College, Lewis ficaria os próximos 30 anos de sua vida acadêmica, enquanto tutor e professor. Entre 1925 e 1931 houve um período de notável progresso para Lewis, de segurança financeira, de novas amizades – quando conheceu Tolkien e Hugo Dyson – de satisfação enquanto professor, pesquisador e profissional. Porém, C. S. Lewis continuava a buscar e investir em sua carreira, bem como buscava e desejava por momentos de alegria em sua vida (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 39-40).

Em 1931, após uma conversa longa com Tolkien e Dyson, Lewis relata em uma carta ao amigo Arthur Greeves que havia passado a crer em Cristo e não somente em Deus. A

²⁵ Em *J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis: o dom da amizade* (2018, p. 36), Colin Duriez relata o pedido de Paddy Moore à C. S. Lewis para cuidar de sua mãe, Janie Moore, e sua irmã, Maureen Moore, caso ele (Paddy) morresse durante a guerra (Primeira Guerra Mundial). Lewis cumpre a promessa e passa a morar com elas a partir de junho de 1921 (DURIEZ, 2018, p. 42).

conversão deu a Lewis uma nova estabilidade e um ponto de vista esclarecedor. O professor de Oxford pôde perceber as coisas de maneira diferente e com maior clareza. O resultado dessa conversão ao Cristianismo foi o primeiro livro chamado *O Regresso do Peregrino*, publicado em 1933. Alguns anos antes, sugerido por um de seus tutores, F. P. Wilson, Lewis começa a esboçar *Alegoria do Amor*, o qual viria a ser publicado em 1936. E, durante um dos feriados do ano de 1939, C. S. Lewis começa a escrever *O Grande Abismo* (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 43-45).

Durante os anos 1930 surgiu o grupo chamado *Os Inklings*. Este grupo se reunia regularmente às quintas-feiras, nos aposentos de Lewis para ler textos dos próprios participantes do grupo e, também, de outros autores. Alguns nomes conhecidos faziam parte deste grupo, como J. R. R. Tolkien, Warren (irmão de Lewis), Hugo Dyson, Robert E. Havard, Adam Fox, Nevill Coghill, Charles Wren, Owen Barfield, Charles Willians e John Wain. Além disso, reuniam-se também em um *pub*, às terças-feiras com o mesmo objetivo, para ler (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 45-46). Ao longo dos encontros com esse grupo, Lewis fez amigos que o acompanharam no decorrer de sua vida.

Destaca-se, igualmente, que em 1930 C. S. Lewis juntamente com a sra. Moore e Warren decidem comprar uma propriedade juntos, *The Kilns* que ficou registrada no nome da sra. Moore, mas Lewis e Warren poderiam usufruir dela. Ao final deste mesmo ano, o irmão de Lewis passa a morar com ele, a sra. Moore e a filha dela no *The Kilns* (DURIEZ, 2018, p. 65-66).

Entre 1940 e 1951, as perspectivas de Lewis a respeito da razão e da imaginação caminhavam lado a lado, o que gerava resultados significativos tanto para o contexto escolar, quanto para os escritos de teor religioso. No ano de 1941 é publicado o livro *Cartas de um diabo ao seu aprendiz*²⁶ e, neste mesmo ano, o professor que havia se tornado conhecido por seus escritos também, foi convidado para ministrar uma série de palestras na rádio BBC (British Broadcasting Corporation), da Inglaterra. Essas palestras foram transformadas, anos mais tarde, no livro *Cristianismo Puro e Simples*, publicado em 1952 (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 47-49).

²⁶ Publicado originalmente em fascículos, em 1941 e posteriormente, como um livro, em 1942, *As cartas de um diabo ao seu aprendiz*, com o primeiro título em inglês, *The Screwtape Letters*, foram publicadas no Brasil com quatro diferentes títulos. A primeira editora a publicar o texto de Lewis foi a Vida Nova, em 1964, com o título de *Cartas do Inferno*. Em 1982, foi publicado como *As Cartas do Coisa-Ruim*, pela Edições Loyola. Em 1996, pela editora Vozes como *Cartas do diabo ao seu aprendiz* e, em 2009, pela WMF Martins Fontes publicado como *Cartas de um diabo ao seu aprendiz*. Informações retiradas de: DA ROCHA, Esdras Alexandre Silva. *The Screwtape Letters* de C. S. Lewis no Brasil (1964 – 2014). 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo: 2018.

Neste mesmo período (1940-1951) foi fundado o Clube Socrático de Oxford (1942) para discutir questões intelectuais relacionadas à religião e ao Cristianismo. Ainda durante esses anos, Lewis escreveu livros sobre ficção científica (obra conhecida como *Trilogia Cósmica: Perelandra, Fora do Planeta Silencioso e Aquela força medonha*), conheceu Charles Williams de quem tornou-se muito amigo e, começou a escrever *As Crônicas de Nárnia*. Em 1951 falece a sra. Moore.

Dos anos 1951 a 1963, quando falece o escritor, a vida enquanto cristão ocupava boa parte do tempo de Lewis, apesar de não ter sido muito publicada. C. S. Lewis terminou de escrever o volume a respeito da *História da Literatura Inglesa*, continuou a escrever *As Crônicas de Nárnia*, escreveu *Surpreendido pela alegria*, tornou-se professor em Cambridge, em 1955 e conheceu Joy Davidman Gresham, com quem casou-se em dezembro de 1956 (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 55).

Lewis conheceu Joy Davidman por meio de correspondências, quando ela escreveu para ele em 1950. Joy era americana e como Lewis, escritora. A sra Davidman era casada e tinha dois filhos. Em 1952, ela chega à Inglaterra com o objetivo de encontrar-se com o escritor, pois estava impressionada com os seus escritos. C. S. Lewis e Joy se conheceram em Londres e naquele ano, Joy passou o natal com Lewis e seu irmão. Em 1953, após retornar para os Estados Unidos, Joy prepara os papéis para o divórcio, o qual foi finalizado em agosto de 1954. Em abril de 1953, ela retorna para Londres com seus dois filhos. Em dezembro os três passam alguns dias com C. S. Lewis no The Kilns, onde ele residia. Quando Joy partiu com os filhos, Lewis entregou aos meninos o manuscrito de *O cavalo e seu menino* (da série *As Crônicas de Nárnia*) que foi publicado com uma dedicatória às crianças (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 56-57).

No ano de 1954, C. S. Lewis foi convidado a assumir a cátedra Rei Eduardo VII de Língua e Literatura Inglesa em Cambridge. A princípio, Lewis rejeitou o convite, pois não desejava abandonar a residência em que morava, The Kilns, Paxford – um funcionário da casa onde Lewis morava – e Warren. Porém, ao ser confrontado por Tolkien e após saber que poderia alojar-se na faculdade do Magdalene College, em Cambridge e manter sua residência em Oxford, Lewis aceitou o convite e assumiu o posto em janeiro de 1955 (MCGRATH, 2013, p. 252-255).

Lewis percebia que Cambridge era mais quieta e era menor do que Oxford. Sentia maior tranquilidade no Magdalene e era tratado com mais cortesia e cordialidade também. Joy Davidman e Lewis, durante esse período, estavam mais próximos e íntimos. Joy o ajudou a mudar-se para Cambridge e, além disso, o encorajou a escrever *Até que tenhamos rostos*. Em

agosto de 1955, Joy e os dois filhos, que moravam em Londres a essa altura, mudaram-se para mais perto de Cambridge, com a ajuda financeira de C. S. Lewis. No dia 23 de abril de 1956, Lewis e Joy casam-se no civil. Em junho, ela adoece. E, em 24 dezembro de 1956, casam-se durante a internação da sra Davidman. A cerimônia foi realizada por Peter Bide que havia sido um dos alunos de Lewis (SCHULTZ & WEST JR., 1998, p. 58-59).

Joy retorna para casa, no *The Kilns*, em uma milagrosa recuperação. Todavia, Lewis, por sua vez, começa a sentir dores intensas devido a uma osteoporose. Após uma cirurgia, a recuperação e, a reforma e aperfeiçoamento no *Kilns*, feita por Joy, no verão de 1959 o casal viaja para a Irlanda. Apesar de alguns amigos de Lewis, como Tolkien, não estarem contentes e confiantes com o casamento, o escritor demonstrava estar feliz em sua condição de casado. Todavia, em junho de 1959, depois de um *check up*, Lewis e Joy descobrem que ela estava com câncer novamente. Embora o tratamento tenha sido doloroso para Joy, em 1960 o casal embarca em uma viagem para a Grécia e quando retornam, as idas de Joy ao hospital passam a ser mais frequentes. No dia 13 de julho de 1960, ela vem a falecer. Durante o relacionamento de Lewis com Joy, ela o ajudou a escrever dois outros livros, *Reflexões em Salmos* e *Os quatro amores*, além de *Até que tenhamos rostos*. (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 59-62).

Depois da morte de Joy, Lewis escreve *Anatomia de uma dor*, como resultado do período de luto que viveu. Em outubro de 1960, C. S. Lewis retorna para Cambridge e continua sua rotina de como escritor e com os estudos de literatura. Assim, passava as semanas no Magdalene e os fins de semana no *The Kilns*, além dos encontros semanais com os amigos. O próximo escrito do autor seria *Um experimento na crítica literária* (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 62-63).

Contudo, em junho de 1961, Lewis adoece. Uma cirurgia havia sido marcada, porém o estado fragilizado do autor não permitiu que fosse realizada. C. S. Lewis precisou parar com suas atividades em Cambridge e acabou usando do tempo que estava fora das atividades acadêmicas para organizar seus trabalhos e suas leituras e, muito embora afastado das atividades, escreveu *A Imagem Descartada* (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 63).

Após um período de considerável melhora, o professor retorna às atividades em Cambridge, em abril de 1962 e, continua a escrever e a enviar os manuscritos de seus textos à Geoffrey Bles, sua editora naquele momento. Em junho do mesmo ano começou a sentir-se bastante fraco, precisando passar boa parte de seu tempo descansando. Seu irmão, Warren, nada sabia sobre o estado de saúde de Lewis. Ao sair do hospital, C. S. Lewis retorna para o *Kilns* acompanhado de um enfermeiro e de Walter Hooper que se voluntariou para cuidar da correspondência de Lewis (SCHULTZ; WEST JR., 1998, p. 63).

McGrath (2013, p. 283-285) relata que os últimos anos de Lewis não foram tranquilos, pois precisava continuar a lidar com os períodos de constante embriaguez²⁷ do irmão, com a má conservação da casa em que morava (*The Kilns*), bem como com o afastamento de um de seus grandes amigos, Tolkien. No entanto, apesar da distância entre os amigos, Lewis escreveu uma carta indicando J. R. R. Tolkien para o Prêmio Nobel de literatura de 1961. Com relação a vida pessoal, de igual forma, precisou lidar com as dificuldades acadêmicas e pessoais dos enteados. Embora precisando conciliar as adversidades o ao seu redor, C. S. Lewis acabou tendo uma significativa melhora e lecionou em Cambridge durante o primeiro semestre de 1963.

Apesar de planejar uma viagem com o irmão para a Irlanda e, de modo semelhante, ter planos para continuar a ministrar aulas no segundo semestre de 1963, o estado de saúde de Lewis se agravou e os planos foram cancelados. O catedrático Lewis em meio a saúde frágil acabou por escrever uma carta a Cambridge pedindo exoneração de seu cargo. Em seus últimos meses de sua vida, Lewis é cuidado por seu irmão, por Paxford e pela sra Molly Muller, empregados do escritor. No dia 22 de novembro de 1963, Lewis falece em sua residência e o seu funeral é realizado dia 26 com alguns amigos presentes, bem como um de seus enteados, Douglas. Seu irmão não estava presente, pois havia ficado devastado com a morte de Lewis e acabou se entregando à bebida novamente (MCGRATH, 2013, p. 288-290).

1.2 LEWIS NO BRASIL

Segundo Greggersen (2001, p. 11), em estudo feito no início dos anos 2000, Clive Staples Lewis é conceituado como um dos maiores críticos da literatura, escritores de obras ficcionais, filósofo e teólogo cristão do século XX. O autor possui grande prestígio na Europa e Estados Unidos e seus escritos têm sido traduzidos para diversas línguas, incluindo as orientais. Contudo, apesar de bastante conhecido mundialmente, no Brasil ainda se conhecia pouco do autor, no início do século, o que para a autora, isso ocorreu, devido a alguns motivos. Um deles é porque em grande parte faltava acesso aos escritos de Lewis. Outro motivo se devia à qualidade das traduções para o português brasileiro, o que, à época Greggersen (2001) afirmou que era um grande desafio para os tradutores de Lewis já que o autor foi um catedrático tanto de Oxford, quanto de Cambridge, na Inglaterra.

Lopes (2017, p. 254) em um estudo mais recente sobre o sucesso do filme *O Leão, a Feiticeira e o Guarda Roupa*, um dos sete textos de *As Crônicas de Nárnia*, fala que o filme

²⁷ Nos relatos biográficos de McGrath e, também, de Schultz e West Jr, os autores falam a respeito do problema que Warren tinha com bebida, utilizando-a como um escape e alívio para as angústias com as quais lidava.

contribuiu para o crescimento do público leitor no Brasil, porquanto estes textos de C. S. Lewis se tornaram mais populares após o lançamento do filme nos cinemas. Portanto, essa ocasião fez com que as obras do autor se tornassem mais conhecidas no Brasil.

Sobre a adaptação fílmica de três dos livros de *As Crônicas de Nárnia*, Cristiano C. Lopes (2017, p. 254-255) diz:

A adaptação da primeira das sete crônicas do livro teve seu início em 2003 quando a produtora Walden Media assinou uma importante parceria com a Walt Disney Pictures para a adaptação de *As Crônicas de Nárnia* para os cinemas. A direção dos dois primeiros filmes ficou sob o comando de Andrew Adamson, com coprodução do enteado de C. S. Lewis, Douglas Gresham, e foram gravados na Inglaterra, Nova Zelândia, Polônia, Eslovênia e República Tcheca. *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupa* foi lançado em 2005 e *Príncipe Caspian* em 2008, somando mais de 1 bilhão de dólares em bilheteria. O terceiro filme, *A Viagem do Peregrino da Alvorada*, teve mudanças na distribuição, ficando por conta de 20th Century Fox. As gravações foram realizadas na Austrália e Nova Zelândia, sob direção de Michael Apted.

Ainda no que tange à adaptação dos filmes mencionados acima, Lopes (2017) comenta sobre uma divulgação no site do *Telegraph*²⁸, um importante jornal britânico publicado em Londres, que trouxe a adaptação de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* em sétima colocação dentre as dez melhores adaptações para filme de literatura, com base na opinião de 1500 pessoas entrevistadas, publicação de dezembro de 2009.

Além disso, Lopes (2017, p. 255) aponta o sucesso de *As Crônicas de Nárnia*, em meio aos leitores, como um resultado, de acordo com a crítica, de três fases da vida do autor que ocorreram de forma simultânea que são a do “crítico literário e professor de Oxford e Cambridge, o escritor ficcional e o apologeta cristão”. Ademais, C. S. Lewis, conforme diz Lopes, da mesma maneira, utilizou-se dos mitos e contos de fadas para criar a própria literatura, pois acreditava que o conto de fadas seria o melhor gênero que o escritor havia encontrado para expressar o que ele tinha a dizer (HOOPER, 1993, p. 444 *apud* LOPES, 2017, p. 255).

Greggersen (2001, p. 22-23) havia comentado, em estudo anterior, tal posicionamento de Lewis quanto à valorização da ficção literária e, assim como Lopes (2017), a autora explica a preferência de Lewis a respeito da forma escolhida para seus escritos, de maneira que expressasse o que ele tinha a pretensão de dizer. Ou seja, para Greggersen (2001), em Lewis é perceptível o valor dado à ficção, em especial em forma de contos infantis, e, também o valor dado aos mitos os quais aparecem constantemente nas obras do autor, desde *Dymer* e *Spirits in*

²⁸ O *Telegraph* sobre as dez melhores adaptações fílmicas. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/culturenews/6778655/Harry-Potter-films-voted-best-childrens-book-adaptation.html>. Acesso em 19 out. 2019.

Bondage – aspecto que perdurou até seus últimos textos, como uma carta escrita a uma criança com sugestões de como deleitar-se ou escrever bem uma obra de ficção.

Greggersen (2001, p. 17) ao falar sobre Lewis como um dos maiores pensadores e escritores em língua inglesa do século XX, traz, também, uma explicação de Bruce Edwards (um dos estudiosos especialistas em Lewis), a respeito do modo como pode ser percebido o catedrático professor:

[...] há assim por dizer, três Lewis: o pré-moderno, o moderno e o pós-moderno. O primeiro, anterior à conversão ao Cristianismo em 1929, basicamente um escritor acadêmico, deslumbrado com a visão de mundo profana. O segundo, o *scholar* cristão, e um terceiro Lewis, sem dúvida o mais fascinante e surpreendente, o *imaginative writer*, que para Edwards, compreende não só o escritor de *fairy-tales*, mas também, digamos, o autor de *Os Quatro Amores*. Pretende, assim, aperfeiçoar a antiga visão de Owen Barfield, que pretendia distinguir o crítico literário, o autor de *fiction* e o apologeta.

Por outro lado, Lopes (2017, p. 255) ao fazer uma observação a respeito da fortuna crítica de C. S. Lewis, afirma que a produção diversificada e ampla do escritor, no decorrer dos últimos anos do século XX deu origem a uma fortuna crítica da obra de Lewis tanto na Europa e Estados Unidos, como no Brasil. Nomes como Duriez (2018), Peter J. Schaekel, Water Hooper e tantos outros demonstram o que se tem dito, produzido e desenvolvido em termos de trabalhos acadêmicos, tanto no continente europeu, como também, no que diz respeito aos Estados Unidos e Brasil.

Em pesquisas feitas em sites de bibliotecas digitais, como a Biblioteca Digital Brasileira de Dissertações e Teses - BDTD em busca de trabalhos acadêmicos associados à Lewis, no período de 2010 à 2016, Lopes (2017, p. 256) encontrou 8 dissertações de mestrado e dentre essas 8, 5 delas com o nome “C. S. Lewis” e/ou “Nárnia” nos títulos desses estudos e outros 3 resultados procedentes da busca por assunto “C. S. Lewis” e/ou “Nárnia”.

Lopes (2017, p. 256) esclarece, de igual forma, a origem desses estudos e apresenta resultados de pesquisa no Banco de Teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior):

Esses 8 trabalhos se deram nos Programas de Pós-graduação de Letras, Estudos da tradução, Teologia, e Ciências da Religião e as instituições de origens desses trabalhos são: Universidade Federal da Paraíba - UFPB, Universidade Estadual Paulista de São José do Rio Preto - UNESP, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC/RS, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC/RJ, Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM, Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ.

Também no Banco de Teses disponibilizado no site da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), fundação do Ministério da Educação (MEC), tem-se a confirmação de que as pesquisas sobre Lewis e sua obra têm crescido no Brasil. Entre 1998 – 2016 encontram-se 14 trabalhos acadêmicos de Pós-graduação (dentre eles os 8 acima apresentados) cuja temática aborda diretamente o autor e/ ou uma de suas obras. Esses estudos também se deram nas áreas de Teologia, Ciências da Religião, Educação, Literatura e linguagem de diferentes instituições de ensino brasileiras.

Igualmente em buscas feitas por esta autora, tanto em bibliotecas e sites de publicação de trabalhos e estudos, bem como em pesquisa ao site do Google Acadêmico (*Google Scholar*) foram encontrados aproximadamente 525 resultados com o assunto “C S Lewis Nárnia Brasil”, dentre livros, artigos acadêmicos, teses, dissertações, comentários, entre outros e, ainda, 350 resultados para “C S Lewis cavalo menino Brasil”, na tentativa de encontrar trabalhos relacionados à obra de *O cavalo e seu menino*, a qual faz parte das crônicas de Nárnia.

Além disso, em outras verificações feitas no site acima mencionado assim como em bancos de dados de universidades, a exemplo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)²⁹, utilizando palavras como “horse and his boy”³⁰, “C. S. Lewis horse boy”, “Nárnia cavalo menino”, “Narnia horse and his boy”, “C. S. Lewis Narnia” e entre outros termos afins, obteve-se um resultado significativo, contendo textos diversos, artigos, dissertações, recortes de jornais e revistas, mais relacionadas aos diversos escritos de Lewis e às *Crônicas de Nárnia*, sugerindo uma grande variedade produtiva com relação a essa obra.

Outro exemplo dessa pesquisa bibliográfica, na base Jstor³¹, quando colocadas as palavras “c s lewis horse and his boy”, obtém-se o resultado de mais de 600 páginas e, ao serem verificadas as duas primeiras páginas foram encontradas oito referências de textos sobre o autor C. S. Lewis. Na base de dados, Proquest, em pesquisa referente aos termos “Clive Staples Lewis narnia” resultou em 188 diferentes títulos entre artigos sobre o autor, livros e, ainda, artigos de jornais.

Desses exemplos, infere-se que a quantidade de publicações ao longo dos anos, com relação às obras de C. S. Lewis são crescentes, variadas e diversificadas e, tal como afirma Lopes (2017, p. 257), as crescentes pesquisas e estudos acadêmicos têm gerado uma variedade

²⁹ Por meio do acesso ao site da Universidade Presbiteriana Mackenzie pode-se ingressar, pelo link da Biblioteca, nas bases de dados para pesquisas acadêmicas. Disponível em: <https://www.mackenzie.br/biblioteca/recursos-de-pesquisa/bases-de-dados/>.

³⁰ É importante lembrar que este estudo se trata de um dos sete livros da série *As Crônicas de Nárnia*, a obra de intitulada *O Cavalo e seu Menino*, dessa forma, as palavras utilizadas para essa pesquisa também fazem menção às palavras do título da obra.

³¹ Jstor é uma base de dados para pesquisas acadêmicas em que estão disponíveis para pesquisas, títulos de periódicos como livros, jornais, revistas e artigos. O acesso foi feito por meio do site da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

de produções a partir de outros estudos já realizados, fato que chama atenção, pois a obra de Lewis e bem como o próprio autor tem atraído a atenção de pesquisadores nos centros acadêmicos brasileiros.

Além disso, Lopes (2017, p. 269), traz em seu estudo um levantamento feito a despeito do número de tiragens das *Crônicas de Nárnia*, emitidas no Brasil, pela Editora WMF Martins Fontes, dentre o período de 1997 e 2017. Nessa investigação, Lopes (2017) esclarece que a Editora Martin Fontes, em 1997, havia comprado os direitos de tradução da obra por sete anos e imprimiu 2000 exemplares de cada um dos sete volumes. No entanto, ao findar desses sete anos esta editora não tinha vendido nem se quer a primeira tiragem de cada volume.

Contudo, ao ouvir rumores de uma adaptação das crônicas para o cinema e, observando, também, o crescente número de vendas do livro *O Senhor dos Anéis* que já havia sido transposto para as telas de cinema, a editora decidiu investir nas crônicas, renovando o contrato dos direitos de tradução dos livros. Assim, em 2004 o total de tiragens impressas foi de 3000 e, em 2005/2006, após o lançamento do filme, o número subiu para 4000 exemplares de cada livro (LOPES, 2017, p. 269).

Lopes (2017, p. 269-270) em pesquisa à própria Editora Martins Fontes, verificou que após a adaptação para o cinema, a WMF Martins Fontes chegou a um total de 20 mil cópias do livro *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, além das edições dos demais livros. E, até 2017, este número havia chegado a mais de 23 mil exemplares da crônica mencionada. Lopes (2017, p. 270) conclui este aspecto da pesquisa a respeito da adaptação fílmica de *As Crônicas de Nárnia* relacionada ao aumento das vendas do livro, no Brasil, dizendo que esta crônica de Lewis entrou para a categoria de *best seller* e, ganhou, também, o status de *long seller* e tem se mantido dessa forma, segundo o autor.

1.3 LEWIS E A LITERATURA: FANTASIA, FICÇÃO, CONTOS DE FADAS E IMAGINAÇÃO

Neste tópico serão abordados aspectos da literatura, ficção, dos contos de fadas, bem como procurar-se-á trazer discussões entre o que o próprio autor do texto estudado refletiu nesses assuntos e, também, contribuições de outros teóricos de importante relevância, como Lewis para buscar compreender como este escritor procurou trabalhar em seus textos.

Contar uma história, ou ouvir uma história, trata-se de um desbravar de um mundo desconhecido, ou ainda, nas palavras de Mesquita (2006, p. 9):

Contar, narrar passam a ser formas de ordenar a desordem, de dominar o desconhecido, de compensar o caos. Uma frase de um ensaísta contemporâneo, Roland Barthes³², sintetiza bem essa ideia: “O mundo deixa de ser inexplicável quando se narra o mundo.” Ao organizarem-se frases, organizam-se sentidos, articula-se uma ordem, cria-se um mundo logicamente estruturado.

Narrar histórias, dessa forma, é tornar o mundo desordenado em um mundo ordenado, é explicá-lo por meio das histórias, narrativas, da ficção. Contar, narrar, expor traz àquele que conta e àquele que escuta a capacidade de estruturar o mundo real por meio das histórias da imaginação. Domina-se o caos exterior por meio de um universo interior, regado à fantasia, à ficção, dominado pela imaginação.

No tocante à Lewis, este considerável professor amava histórias de fantasia, incluindo os contos de fadas. O apreço do autor pelo mundo da fantasia tem início em sua infância, quando mergulhado em meio ao diversificado acervo de livros de seus pais, Lewis passava parte do seu tempo entregue às leituras, aos contos, às histórias, ao mundo imaginário. Alguns de seus contos favoritos incluem as histórias de Beatrix Potter, em especial *A História do Esquilo Nutkin* e as novelas de Edith Nesbit, como *Cinco crianças e um segredo*, o seu favorito (SHULTZ; WEST JR, 1998, p. 162).

Contudo, embora muitos adultos possam perder o interesse pelos contos de fadas quando chegam a essa fase da vida, Lewis, por outro lado, não deixou de ler contos infantis e de se interessar por eles em sua vida adulta. Não perdeu o amor e o apreço que tinha por esse tipo de literatura. Todavia, à medida que o escritor envelhecia, mais amava os contos de fadas e a literatura de fantasia (SHULTZ; WEST JR, 1998, p. 162; 165). Por isso, nota-se em boa parte de seus textos, influência de literaturas de contos de fadas e de fantasia, como em *As Crônicas de Nárnia*.

Tolkien (2013, p. 8) ao falar sobre esse universo imaginário, no que tange aos contos de fadas, mais especificamente, diz que:

O reino dos contos de fadas é amplo, profundo e alto, cheio de muitas coisas: lá se encontram todos os tipos de aves e outros animais; oceanos sem praias e estrelas sem conta; uma beleza que é encantamento e um perigo sempre presente; alegria e sofrimento afiados como espadas. Um ser humano talvez possa considerar-se afortunado por ter vagueado nesse reino, mas sua própria riqueza e estranheza atam a língua do viajante que as queira relatar. E, enquanto está lá, é perigoso que faça perguntas demais, pois os portões poderão se fechar e as chaves se perder.

³² Samira N. Mesquita cita a ideia de Roland Barthes extraída de BARTHES, Roland. *Le degré-zero de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953. p. 47.

Tolkien (2013, p. 11-12) dedica-se a aprofundar ainda mais o assunto dos contos de fadas, procurando chegar a uma definição para este assunto que ele demonstra compreender ser dotado de complexidade:

[...] no uso normal em língua inglesa os contos de fadas não são histórias *sobre* fadas ou elfos, mas histórias sobre o Reino Encantado, *Faërie*³³, o reino ou estado no qual as fadas existem. O Reino Encantado contém muitas coisas além dos elfos e das fadas, e além de anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões; contém os oceanos, o sol, a lua, o firmamento e a terra, e todas as coisas que há nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós mesmos, seres humanos mortais, quando estamos encantados.

As histórias que de fato tratam principalmente de “fadas”, isto é, de criaturas que na linguagem moderna também poderiam ser chamadas de “elfos”, são relativamente raras, e por via de regra não muito interessantes. A maioria dos bons “contos de fadas” trata das *aventuras* dos homens no Reino Perigoso ou nos seus sombrios confins. É natural, pois, se os elfos são de verdade, e de fato existem independentemente de nossas histórias sobre eles, então também isto certamente é verdade: os elfos não se interessam primordialmente por nós, nem nós por eles. Nossos destinos são distintos, e nossas trilhas raramente se encontram. Mesmo nas fronteiras do Reino Encantado só os encontramos em algum cruzamento fortuito de caminhos.

Dessa forma, Tolkien (2013, p. 13) entendia que definir as histórias de contos de fadas depende da natureza do Reino Encantado, isto é, do “próprio Reino Perigoso, e do ar que sopra nessa terra”. Sendo assim, para este autor tentar definir ou descrever os contos de fadas é algo impossível de ser feito. Portanto, ainda de acordo com Tolkien (2013, p. 13), “o Reino Encantado não pode ser captado por uma rede de palavras; pois uma de suas qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível.”

Nesse aspecto, sobre conto de fadas e no que diz respeito a esse universo de fantasia e imaginação, Lewis (2018, p. 98) faz menção a este texto de Tolkien, *Sobre contos de fadas* e concorda com o escritor quando afirma que os contos de fadas, inicialmente, não tiveram as crianças como seus primeiros destinatários. Segundo C. S. Lewis:

Até mesmo o conto de fadas propriamente dito não foi, em sua origem, destinado a crianças; ele foi contado e apreciado (por incrível que pareça) na corte de Luís XIV. Como o professor Tolkien apontou, isso foi levado para o quarto das crianças quando saiu de moda entre os adultos, assim como os móveis antiquados vão para o quarto das crianças. Mesmo que todas as crianças e nenhum adulto no presente gostassem do maravilhoso –, e não é o caso – não devemos dizer que a peculiaridade das crianças estar em gostar disso. A peculiaridade é que elas *ainda* gostam disso, mesmo no século XX.

³³ Nesse texto, *Sobre contos de fadas*, Tolkien (2013, p. 10-11) explica a origem da palavra *Faërie*, que significa Reino Encantado.

Isto posto, ambos os autores³⁴, tanto Tolkien em *Sobre contos de fadas* quanto Lewis em *Por vezes, os contos de fadas podem dizer melhor o que deve ser dito* criticavam a ideia de que os contos de fadas são escritos especialmente para o público infantil, partindo do entendimento que alguns escritores têm de que esse público, as crianças, “são uma espécie literária distinta” e que há uma produção crescente de livros para “atenderem a seu gosto”. Contudo, para Lewis, o tipo certo de escritor trata-se daquele que escreve tanto para crianças, quanto para adultos, isto é, os que trabalham em um “terreno comum, universalmente humano”. Em outras palavras, o escritor compreendia que os contos de fadas podem fazer parte tanto da leitura de crianças, como de adultos (LEWIS, 2018, p. 96-100).

Faz-se importante lembrar que Lewis e Tolkien compartilharam de diversas ideias sobre fantasia, imaginação, histórias infantis, contos de fadas, ficção, mito, entre outras reflexões relacionadas à literatura, ao pensamento, filosofia, religiosidade e diversos outros assuntos. O objetivo era justamente ler e discutir literatura. Além disso, os C. S. Lewis e J. R. R. Tolkien partilhavam de uma notável amizade, a ponto de influenciarem um ao outro em seus respectivos escritos, bem como terem influência de outros participantes desse grupo (DURIEZ, 2018, p. 115-131).

Outro fator interessante é que Lewis e Tolkien tinham interesses em comum, no que diz respeito à literatura inglesa e da Idade Média (DURIEZ, 2018, p. 79). Além do que, os dois professores e escritores tinham em comum um “amor por um vasto mundo do norte, com céus amplos e pálidos, dragões, coragem contra as trevas e deuses vulneráveis” o que possibilita compreender as semelhanças quanto ao entendimento relacionado aos contos de fadas, assim como a menção de elementos da literatura inglesa e média e de mitos nórdicos em seus escritos (DURIEZ, 2018, p. 75-87).

Em um ensaio intitulado *Por vezes, os contos de fadas podem dizer melhor o que deve ser dito*, Lewis (2018, p. 92-93) explica o motivo pelo qual escolheu os contos de fadas para escrever. Conforme o autor afirma: “escrevi contos de fadas porque o conto de fadas parecia a Forma ideal para as coisas que eu tinha de dizer”. Explica, igualmente, o surgimento da série dos sete livros de *as Crônicas de Nárnia*, bem como o que entende pela forma de escrita conhecida como *conto*:

[...] Tudo começou com imagens: um fauno carregando um guarda-chuva, uma rainha em um trenó, um magnífico leão. No começo nem havia nada de cristão sobre eles; esse elemento apareceu por vontade própria. Fazia parte da ebulição.

³⁴ J. R. R. Tolkien faz semelhante crítica em *Sobre contos de fadas* (2013, p. 24-26).

Então, veio a Forma. À medida que essas imagens se arranjavam em acontecimentos (ou seja, tornavam-se uma história), elas pareciam não exigir nenhum interesse de amor e de nenhuma psicologia próxima. Mas a Forma que exclui essas coisas é o conto de fadas. E, no momento em que pensei sobre isso, eu me apaixonei pela própria Forma: sua brevidade, suas restrições severas à descrição, seu tradicionalismo flexível, sua hostilidade inflexível, digressão, reflexão e “conversa fiada”. Fiquei apaixonado por ela. Suas próprias limitações de vocabulário tornaram-se uma atração, como a dureza da pedra agrada ao escultor ou a dificuldade do soneto deleita aquele que o escreve.

Observa-se nesta fala, a preferência do escritor ao escolher tal forma de arte, *o conto*, a qual considerava a melhor para dizer o que se tem a dizer, como foi citado em parágrafo anterior. Não obstante o trecho acima mencionado, em outro ensaio, *Sobre três modos de escrever para crianças* (LEWIS, 2018, p. 70-72), Lewis, de modo semelhante, se refere ao conto da mesma maneira como havia exposto no ensaio referido. Neste, *Sobre três modos de escrever para crianças*, o literato esclarece que existem dois modos que acredita serem bons para escrever para o público infantil e um outro que é ruim. Além do que relata o seu gosto e identificação por histórias de fantasia, o conto de fadas, entre outros, entre outros textos do gênero.

Com relação à fantasia, como foi dito em parágrafo anterior, Lewis amava literatura de fantasia e teve prazer nesse tipo de leitura em toda a sua vida. Como foi dito, também, *A História do Esquilo Nutkin*, de Beatrix Potter, foi uma de suas histórias favoritas e foi por meio dela que o autor foi conquistado por esse mundo da fantasia e pelo aspecto antropomórfico, isto é, de permitir que os animais tivessem características humanas bem como usassem a fala como meio para se expressarem, assim como os humanos o fazem, em geral. Esse contato com as histórias de fantasia teve tamanha influência em Lewis e em seu irmão, Warren, que ambos criavam e contavam um para o outro histórias de animais falantes e as lutas que eles enfrentavam no mundo imaginário dos irmãos (SHULTZ; WEST JR, 1998, p. 165).

Uma primeira história de fantasia criada por C. S. Lewis foi o *Mundo Animal*, sobre a qual o escritor relata em sua autobiografia. Uma história em que ratos e coelhos combatiam gatos. Outro mundo criado por Lewis e Warren, foi *Boxen*, “uma caixa”, um mundo geográfico em que os irmãos criavam suas histórias. Compreende-se, assim, que a partir da história do esquilo, citada anteriormente, foi que Lewis começou a ter influências para os animais falantes de Nárnia (SHULTZ; WEST JR, 1998, p. 165).

Por outro lado, em sua juventude, Lewis também se encantou pelos escritos de Edith Nesbit, igualmente mencionado em parágrafo anterior. Desses textos, como *Cinco Crianças e um Segredo*, entende-se que a contribuição serve tanto para os acontecimentos inusitados que

ocorrem com os irmãos Pevensie (Pedro, Susana, Edmundo e Lúcia), os quais descobriram o mundo de Nárnia, quanto serve, da mesma forma, para a peculiar linguagem pomposa e um pouco mais antiquada, rústica dada aos personagens (SHULTZ & WEST JR, 1998, p. 165).

Para Lewis (2019, p. 60) fantasia é um termo a ser considerado tanto no sentido literário, quanto psicológico. No tocante ao termo literário, fantasia “significa qualquer narrativa que lida com o impossível e o sobrenatural. E no sentido psicológico, o termo fantasia possui três significados para o autor e crítico:

1. Uma construção imaginativa que, de um modo ou de outro, agrada o paciente e é confundida como sendo a realidade. [...] Os acontecimentos mais comuns são distorcidos, com frequência não sem engenhosidade, para servir como evidência da crença estimada. [...] o delírio a não ser por algum acidente, não causaria interesse literário.
2. Uma construção imaginativa agradável entretida de maneira incessante e em detrimento do próprio paciente, mas sem a ilusão de que seja a realidade. Um sonho acordado – e assim é reconhecido pelo sonhador – de triunfos militares ou eróticos, de poder ou de grandeza, ou mesmo mera popularidade, que é reiterado ou elaborado de forma constante ano após ano. Vem a ser o principal consolo e quase o único prazer da vida do sonhador. Sempre que as necessidades da vida o libertam, retira-se para “esta rebelião invisível da mente, esta prodigalidade generosa do ser”. Realidades, mesmo as realidades que agradam aos outros homens, para ele ficam insípidas. Torna-se incapaz de qualquer esforço necessário para alcançar uma felicidade que não seja meramente imaginária. [...] Eu denomino essa atividade de construção mórbida de castelos.
3. A mesma atividade realizada de maneira moderada e breve como um feriado ou uma recreação temporários, devidamente subordinada a atividades mais efetivas e descontraídas. Talvez não seja preciso discutir se um homem seria mais sábio ao viver sem nada disso em sua vida, uma vez que ninguém o faz. Nem tal devaneio sempre tem um fim em si mesmo. O que de fato fazemos é o que frequentemente sonhamos em fazer. [...] Eu chamo isso de construção normal de castelos.

Com relação a esse aspecto psicológico do termo fantasia, C. S. Lewis fala de uma projeção dos literatos de si mesmos sobre os personagens de suas leituras, no sentido de se deleitarem nas vitórias dos personagens, obtendo prazer em suas conquistas, o que traria um vislumbre para sonhos futuros. Nesse sentido, fala-se de uma empatia para com os personagens, tanto para com os heróis da história quanto para com os vilões, empatia que Lewis afirma ser necessária a todos os leitores de todas as histórias (LEWIS, 2019, p. 61-62; 64).

Ainda nessa perspectiva do leitor, Gregersen (2001, p. 140) ao explicar o entendimento de C. S. Lewis no que tange a “bons leitores”, diz que o autor entedia que existiam duas formas de se ler uma obra, ou seja, ler o texto como se este fosse um produto “de uso” ou “de consumo”, de forma a trazer ao leitor aquilo que lhe agrada, “o que ele quer”. A outra maneira de ler uma obra é a de “abertura receptiva e contemplativa”. Conforme afirma a autora, Lewis entende que

“o bom leitor” é aquele que tem a capacidade de “receber” uma boa obra e sem a existência desse “bom leitor”, “a boa literatura pode até existir mas não pode realizar-se plenamente enquanto arte”, em especial no que diz respeito à sua função social.

Dessa maneira, compreende-se, de acordo com Shultz e West Jr (1998, p. 166), que na maioria das vezes o intuito do texto literário ao desenvolver uma temática específica, é descrever algo que está errado no mundo real. Sendo assim, fazer o uso da literatura de fantasia para demonstrar o que há de errado é mais seguro e torna-se mais efetivo ao fazê-lo em uma outra sociedade e em suas regras criadas pelos autores.

Além do que em grande parte das histórias fantásticas de Lewis, observa-se essa tendência, a respeito de uma temática específica. Por exemplo, ao falar de Nárnia, os contos revelam com clareza, através da interação de Aslam com os seres do universo de Nárnia, o ponto de vista de Lewis a respeito do Cristianismo. Mais especificamente na interação de Cristo com os cristãos, no mundo real. Assim, a literatura fantástica permite a C. S. Lewis o prazer do deleite e, também, o de instruir os leitores, ao mesmo tempo (SHULTZ & WEST JR, 1998, p. 166).

Para Lewis, esse universo da imaginação seria de grande importância. Aqui é importante dizer que tanto C. S. Lewis, quanto Tolkien pensavam de forma semelhante, pois para esses dois escritores a imaginação está relacionada com a maneira como “sentimos a realidade como um todo”. Além disso, ambos os autores “valorizavam a visão da realidade de forma simbólica e mitopeica”. Dessa forma, a ficção para Lewis e Tolkien tratava-se “da criação de significado, não a reafirmação literal de verdades” (DURIEZ, 2018, p. 256-257).

Duriez (2018, p. 256-257) em o *Dom da Amizade*, explicam o que C. S. Lewis e J. R. R. Tolkien pensavam no que diz respeito a afirmação de que imaginar é tão fundamental quanto “o pensar bem, e que cada uma dessas coisas ficava empobrecida sem a outra”. Ambos, igualmente, tinham o desejo de escreverem fantasia e outras ficções. Em uma carta, Lewis fala a respeito do homem imaginativo dentro dele e diz que esse homem é mais velho e tem ação mais contínua, ou seja, está em constante funcionamento e, por isso, ele é mais básico do que o escritor religioso ou crítico. Além do mais, para Lewis, foi esse homem imaginativo que o levou a introduzir sua crença religiosa aos seus escritos de maneira simbólica ou mitopeicas, como o fez em *Cartas de um diabo ao seu aprendiz* e, também, em *As Crônicas de Nárnia*, citando alguns exemplos.

Criar outro mundo, para Lewis, fazia parte de uma “tentativa de reconciliar os seres humanos com o mundo da natureza”, de modo que fosse possível incorporar a realização dos anseios imaginativos do homem. O escritor, nesse sentido, procurou explorar “a qualidade do

anseio” não somente em sua busca pessoal, mas também, no que se diz respeito aos seus escritos. Esse anseio o levou a escrever histórias de fantasia e, ainda, ao desejo pela alegria e realização, algo que é comum nos seus escritos, pois para ele “a alegria era uma antecipação da realidade suprema, do próprio céu”, isto é, “de nosso mundo como deveria ter sido, não estragado pela queda do gênero humano, e destinado a ser refeito algum dia” (DURIEZ, 2018, p. 260).

Duriez (2018, p. 88-89) destaca, também, outro anseio de Lewis, o anelo pela beleza ou pelo belo. Segundo Duriez (2018), Lewis aprendeu este anseio quando, em sua infância, admirava os morros distantes pelas janelas de seu quarto e ao apreciar a criação do jardim em miniatura feita pelo irmão, Warren, em uma lata de biscoitos. Tempos mais tarde, ao ler os mitos e sagas do norte, essa inquietação com o belo foi intensificada. Lewis era constantemente fascinado pelo deleite pela vida e pelo desejo pela beleza e, tal desejo pelo belo, daria origem à criação do universo narniano, inserido numa “estrutura cristã”.

Portanto, ao considerar a história de Clive Staples Lewis no que se refere à sua infância, sua juventude e vida adulta, observa-se que o autor fora cercado de obras de fantasia, imaginação e ficção, textos pelos quais ele tinha grande apreço e prazer em desenvolver sua leitura. Contudo, o apreço não ficou tão somente em suas leituras, mas, pode-se inferir, que tal deleite levou Lewis a transpor para os seus escritos o que lhe causava fascínio e gosto em apreciar.

Por isso, várias foram as literaturas que influenciaram C. S. Lewis em seus textos. Como foi citado neste capítulo, os textos da literatura inglesa, da Idade Média, de contos animais que falavam, contos de fadas e de uma literatura fantástica, foram atrativas para o escritor, de forma perceptível tanto nos sete livros das *Crônicas de Nárnia*, dentre elas *O cavalo e seu menino*, assunto desse estudo, bem como em tantos outros textos escritos por ele.

2 LEWIS E A TEORIA LITERÁRIA

Para iniciar este capítulo faz-se importante lembrar que a criação do mundo imaginário de Nárnia, assim como foi exposto no capítulo anterior, teve início como uma imagem. Uma imagem na mente do autor, C. S. Lewis. Por meio de imagens o universo fantástico de Nárnia teve vida e saiu da mente do autor para alcançar a mente do leitor, trazendo a esse último a possibilidade de compartilhar com Lewis de suas fantasias e de uma criação que tem atraído a atenção de leitores e estudiosos ao redor do mundo, a começar pelo número de pesquisas, análises e estudos feitos a respeito dessa obra peculiar.

2.1 O GÊNERO

Conforme Moisés (1997, p. 57) há uma divergência entre os estudiosos a respeito do que é gênero, isto é, no conceito deste termo. A discordância quanto ao conceito ultrapassa a própria definição do termo, pois a palavra é usada para explicar classificações literárias diversificadas como a poesia, a prosa, o soneto, a sátira, a epopeia, a lírica, entre outros. Dessa forma, para o autor, é importante, inicialmente, compreender a palavra gênero em sua etimologia, a qual procede do Latim Vulgar: *generu*, do Latim Clássico *genus*, o que significa “família”, “raça”, agrupamento de indivíduos ou seres portadores de características comuns”.

No campo da Literatura, Moisés (1997, p. 57-58) esclarece que o termo gênero é utilizado para designar “famílias de obras dotadas de atributos iguais ou semelhantes”. O autor compara a classificação do gênero à história natural, ou seja, assim como esta é dividida em *espécies* e essas espécies em subespécies, também chamadas de fôrmas³⁵, o estudo do gênero tem as suas subdivisões em espécies e fôrmas, lembrando que essas últimas são as subclassificações do gênero.

Ainda nesta compreensão introdutória sobre gênero, Moisés (1997, p. 59-60) explica que pelos traços similares os gêneros podem ser classificados em famílias e, dentre elas, ter-se-iam as concepções de lírico, épico e dramático, como *gêneros literários*. Tal classificação ou ordem, para o autor, reflete a necessidade do homem de ordenança e de classificar os objetos semelhantes de maneira categórica, o que, nesse caso, requer-se uma *estrutura*.

Outro ponto importante diz respeito à função que o gênero exerce. Moisés (1997, p. 64) fala sobre duas funções. A primeira delas é “a de serem estruturas por meio das quais a

³⁵ Grafia do próprio autor em ambas as vezes que aparece escrita a palavra.

imaginação literária se exprime”. A segunda é “a de serem instrumentos que permitem captar a realidade”. No que tange à realidade, Moisés (1997, p. 64) diz, de modo semelhante que:

Na verdade, os gêneros são instrumentos de que os escritores dispõem para *ver* a realidade do mundo, entendida esta como a soma de Natureza (composta dos objetos e seres que a mão do homem não transformou), o ser humano e os conceitos (desde os conceitos utilizados nas relações sociais até os entes matemáticos, ou seja, os números, as formas geométricas, etc). Desse modo, os gêneros constituiriam apetrechos ópticos, por meio dos quais os escritores teriam acesso à realidade, entrevista na sua caótica diversidade.

Assim, de acordo com Moisés (1997, p. 65) o gênero, a espécie ou forma possuem e exercem, funções diferentes as quais facilitam a percepção da realidade de maneira diversificada. O autor exemplifica, ainda, com os contos, explicando que estes não possuem os mesmos significados que um romance ou uma novela têm, pois a realidade exprimida em um conto é diferente tanto em termos de quantidade quanto em qualidade, quando relacionado às outras duas, a novela e o romance. Infere-se, portanto, que os gêneros refletem, ao mesmo tempo, o mundo e, permitem criar uma nova realidade concedendo a esta harmonia e sentido.

Enquanto para o escritor os gêneros, as espécies e as formas são maneiras de se expressarem, para o leitor, de modo semelhante, os gêneros os oferece meios distintos de captação da realidade, isto é, “os gêneros servem de luneta para investigar o mundo”, sendo o texto produzido pelo escritor uma forma de mediar o leitor com a realidade. Nas palavras de Moisés (1997, p. 65), o gênero seria “uma espécie de código, de linguagem cifrada entre o literato e o público.

Após feitas tais observações, entende-se que os gêneros literários são classificados em *prosa* e *poesia*, conforme comenta Moisés (1997, p. 69-71). Quanto à espécie (ou formas) a poesia subdivide-se em *lírica* e *épica*. Com relação à prosa, o autor afirma, ainda, que esta não apresenta espécies, mas “configurações ou características fundamentais do conteúdo. Logo, as formas da prosa são as diferentes modalidades de *contos*, *novelas* e *romances*.

Dadas as devidas considerações acima, passar-se-á ao gênero literário prosa, na sua forma de *conto*, tendo em vista que a obra estudada, *O Cavalo e seu Menino*, fora entendida como conto, a partir do que definiu o próprio autor desse texto ao explicar que esta forma lhe permitia dizer o que ele tinha a dizer e por encontrar na brevidade do conto, em suas “restrições à descrição”, na flexibilidade do tradicionalismo dessa forma, na “hostilidade inflexível a toda análise”, na abstração, na “reflexão e conversa fiada”, bem como nas “limitações de

vocabulário” uma atração para desenvolver seus escritos sobre o que tinha a dizer³⁶ (LEWIS, 2018, p. 92-93).

No que diz respeito à compreensão do autor, Lewis, em relação ao entendimento da forma literária conto, observa-se que as características que C. S. Lewis usa para explicar porque identificar os livros escritos – *As Crônicas de Nárnia* – como contos dizem respeito ao caráter breve dos textos, as limitações no que tange à descrição, a versatilidade, também, nas oposições que podem ser encontradas no enredo, nas possibilidades de compreensão que este oferece, nos tons jocosos, de ironia e ao mesmo tempo de gracejo e, ainda, quanto às restrições do vocabulário, nas frases e orações, por exemplo.

Infere-se, do mesmo modo, que a descrição que Lewis faz, em todo o texto, tanto de espaços, como do tempo, dos personagens, das situações que vivem e, além do que, o próprio final feliz, que, em geral, acontece nos contos, ou seja, do bem vencendo o mal, de casamentos, de lições apreendidas pelos personagens, das narrativas em primeira ou terceira pessoa, da colocação do narrador como observador, permite compreender a obra, *As Crônicas de Nárnia*, se tratando mais especificamente do texto de *O Cavalo e seu Menino*, como desenvolvendo-se em forma de conto. Por isso, é importante esclarecer que as informações teóricas apresentadas a seguir, também, servirão como suporte para tal compreensão, ou seja, da trama enquanto conto.

Gotlib (1990, p. 8) ao introduzir explicação sobre o conto, apresenta três significados para a palavra, de acordo com Julio Casares³⁷. O primeiro deles diz que o conto é “o relato de um acontecimento”. O segundo fala do conto enquanto “narração oral ou escrita de um acontecimento falso”. E o terceiro explica que conto é uma “fábula que se conta às crianças para diverti-las”.

No entanto, para Nádia B. Gotlib (1990, p. 8), o conto não diz respeito somente ao relato de um acontecimento, ele também não tem limites com o real e, ainda, realidade e ficção não têm limites precisos. Além do que, explica sucintamente a arte de contar, afirmando o surgimento do caráter literário do conto:

A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir deste critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-

³⁶ Vale lembrar que estas citações foram repetidas a título de melhor compreender o porquê de classificar o texto de *O Cavalo e seu Menino* como um conto, tendo em vista que Lewis escolheu escrever fazendo uso desta forma, pela qual ele mostrou grande interesse.

³⁷ Nádia Gotlib refere-se, aqui, a um estudo de Julio Casares ao analisar Júlio Cortazar quando este autor estudou os contos de Edgar Allan Poe.

criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário (GOTLIB, 1990, p. 9).

Ao falar sobre a origem remota do conto, lembra-se do que foi dito, no capítulo anterior, a respeito dessa arte antiga de contar, quando explicado que contar e ouvir histórias fazem parte do cotidiano do homem há bastante tempo e que criar histórias, bem como as contar permeia as diversas culturas, alcançando pessoas das mais distintas condições sociais (MESQUITA, 2006, p. 8).

Igualmente, para Carvalho (1989, p. 54) o *conto* “é a mais antiga forma de narração, em seu sentido mítico, natural, de narrativa tradicional de ‘contar’ e ‘ouvir’”. Entretanto, por outro lado, o conto como conhecido atualmente, de forma literária, trata-se de um gênero mais recente na literatura e, ainda, como afirma a autora, tentar precisar a origem do conto é algo que “ninguém poderá determinar”, devido ao seu caráter tão primitivo. Contudo, apesar dessa indefinição em sua origem, o conto é uma forma de narrar que se encontra presente em todos os gêneros literários.

Quanto à voz do narrador, Gotlib (1990, p. 9) diz que se trata de uma voz que aparece no texto de modo a intervir no discurso frequentemente e, também, fala da existência de um repertório diversificado na maneira como é contado, bem como nos detalhes nesta maneira como se conta. Por exemplo, na entonação de voz, nos gestos, nos olhares ou, ainda, em algumas palavras e sugestões que podem ser formuladas pelo narrador no intuito de obter a atenção de seus leitores. Assim, infere-se que o narrador é quem dirige o texto, ainda que sua voz se faça pouco presente na obra.

Todavia, o conto é resultado da forma como ele é contado, ou seja, o conto pode ser de acontecimento ou de atmosfera, de moral ou de terror a depender da maneira como é relatada sua história (GOTLIB, 1990, p. 11).

De acordo com Samuel (1985, p. 84-85), o conto trata-se de uma narrativa em prosa e de curta extensão voltada para objetivos específicos e o caminho para entender o conto enquanto gênero, está em sua trama, pois, em geral, há apenas um determinado assunto a ser desenvolvido e o discorrer da trama é feito sem pausas ou abstrações, porquanto o intuito do escritor é conduzir o leitor ao desfecho do texto, ou seja, ao clímax da história, procurando trazer o máximo de tensão à narrativa e o mínimo de descrições. Ainda, conforme Samuel (1985, p. 85), o conto, com o objetivo de envolver o leitor na narrativa e não permitir que o seu interesse decresça ao longo da história, mantém um maior rigor com relação aos dados revelados ao próprio leitor.

Carvalho (1989, p. 56) tece algumas características do conto, como a *estrutura* a qual, segundo a autora, precisa de uma sequência plana, horizontal, sem altos e baixos, sem pular uma e outra ação, bem como sem dar espaço entre os acontecimentos. Além do mais, a linguagem dessa forma textual deve ser simples, clara, porém correta, “com ação movimento e colorido”.

Tanto Samuel (1985, p. 85) quanto Carvalho (1989, p. 56) falam dessa estrutura do conto. Ambos defendem que deve haver a presença de personagens, de um enredo, um espaço e tempo que na maioria das vezes são reduzidos e possuem um número menor de protagonistas. Para Samuel (1985, p. 85) é importante pensar o conto relacionado ao seu meio, isto é, na situação em que é criado e na qual a história acontece. Por outro lado, para Carvalho (1989, p. 56-57) é preciso que a trama do conto explique as situações que norteiam o herói, tais como os sentimentos, os feitos, as ações e o caráter do herói e trata, igualmente, do objetivo das histórias que seriam:

[...] socializar, recrear, formar, informar, educar a atenção, enriquecer a linguagem, estimular a imaginação e a inteligência, despertar emoções, desenvolver o sentimento de compreensão e a simpatia humana e despertar o senso estético e artístico-literário, formar o hábito da leitura, sobretudo ensinar a ouvir [...].

Feitas tais considerações, faz-se importante, ainda, considerar o conto de fadas no tocante ao gênero maravilhoso. Ou seja, entende-se, segundo explica de Carvalho (1989, p. 59-61) que o conto de fadas pertence ao gênero maravilhoso e é caracterizado por sua natureza sobrenatural³⁸. Este mundo maravilhoso de histórias encantadas é repleto de seres sobrenaturais, tais como fadas e bruxas e de elementos mágicos e de encantamentos. No que diz respeito às fadas e às bruxas, essas personagens seriam entendidas simbolicamente como representantes do bem e do mal, respectivamente e as histórias desses contos terminam, invariavelmente, com a vitória do bem sobre o mal.

Além disso, os contos maravilhosos continuam a reproduzir as estruturas do enredo no tocante ao nível imaginário, pois se têm os obstáculos a serem superados, as tarefas a serem cumpridas, os casamentos reais, as situações de provas e, também, uma passagem para o amadurecimento ou fase adulta. Outros personagens não encontrados nesses contos como magos, mágicos, gênios e gigantes e todos os personagens deste mundo maravilhoso encontram-se submetidos às leis do encantamento e da magia (CARVALHO, 1989, p. 61-62).

³⁸ Faz importante destacar que a autora utiliza, neste ponto, a classificação de Todorov com relação ao conto maravilhoso.

Retomando a concepção inicial dada por Gotlib (1990), quando fala sobre o conto a partir de uma perspectiva de ser uma fábula contada às crianças buscando entretê-las com a história e, afim de explicar o conto maravilhoso, a autora esclarece que este conceito se relaciona, mais propriamente dito, ao conceito de estória e do contar estórias e possui personagens que não têm um padrão historicamente estabelecido. Em outras palavras, a narrativa conta como “as coisas deveriam acontecer”, de forma a satisfazer as expectativas do leitor e contraria, assim, o universo real no que diz respeito à crença de que os fatos nem sempre acontecem como o ser humano gostaria que acontecessem (GOTLIB, 1990, p. 11).

Ao observar as características refletidas acima, a partir da perspectiva dos diferentes estudiosos citados, entende-se que é possível de serem identificadas tais idiosincrasias no texto em análise, *O Cavalo e seu Menino*, assim como no universo mágico das *Crônicas de Nárnia*. A título de exemplo, têm-se nos textos bruxas, animais falantes, gigantes, centauros e, também, seres do mundo encantado, como faunos, anões, além de heróis e vilões, magos, encantamentos e magias, história de casamento e finais felizes, de aprendizado e de amadurecimento, tempo e espaços definidos, muito embora não tão delimitados, ainda que as narrativas sejam mais longas do que costumeiramente são nos contos, conforme inferiram os autores acima estudados.

2.2 O ESTILO DO NARRADOR

Para compor essa parte do estudo, serão consideradas as análises de Brait (2017) e de Leite (2007) em relação ao estilo do narrador, com a finalidade de se chegar à perspectiva utilizada pelo escritor, no caso C. S. Lewis, para moldar e caracterizar as personagens em *O Cavalo e seu Menino*. De modo semelhante, é preciso dizer que serão apresentadas aqui as categorias que serão averiguadas no capítulo de análise do texto analisado não sendo, portando, o objetivo deste capítulo abordar todas as categorias descritas pelas autoras.

Depois de feitas tais ponderações, atentar-se-á para o que afirma Brait (2017, p. 74), no que diz respeito à importância de observar o posicionamento do narrador no estudo da construção dos personagens:

Qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador, essa instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente. [...] Como podemos receber uma história sem a presença do narrador? Como podemos visualizar uma personagem, saber quem ela é, como se materializa, sem um foco narrativo que ilumine a sua existência? Assim como não há cinema sem câmera, não há narrativa sem narrador.

As categorias de narrador propostas pelas autoras são semelhantes, por isso, buscar-se-á descrevê-las em paralelo. A primeira categoria observada é proposta por Brait (2017, p. 74-76), o *Narrador é uma câmera*. Diz respeito ao narrador em terceira pessoa. Sobre ele poucas são as vezes em que ele toma a palavra. Ele assume uma posição de narrador não personificado, que é observador e que apresenta as personagens estando fora da história. Para exemplificar esse tipo de narrador a autora fala dos escritos do Antigo Testamento (Bíblia) e dos contos de fadas, pois as personagens são inseridas na trama através das aventuras que vivem assim como pelo relato de suas ações.

Nessa perspectiva de narrador como observador de Brait (2017), tem-se, em semelhante comparação, a de Leite (2007, p. 32) ao falar a respeito de um *Narrador onisciente neutro*. A autora, refere-se a Friedman (1967, p. 119-120, *apud* LEITE, 2007, p. 26) para explicar este tipo de narrador. Isto é, Friedman compreende que nesta categoria, o narrador utiliza-se da terceira pessoa em sua fala. Além do que tem tendência ao sumário, sendo este uma série de eventos que abrangem um determinado período, diversas localidades e, também, com frequência utiliza-se de cenas que dizem respeito aos “detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo” que surgem no texto. E as cenas seriam usadas para os diálogos e para as ações das personagens ao passo que a caracterização destes ficaria a cargo do narrador em descrevê-las e explicá-las ao leitor.

A categoria seguinte a ser demonstrada, *A personagem é a câmera*, discorre a respeito do narrador em primeira pessoa. A implicação para tal característica é a presença do narrador no texto como uma das personagens e, tal qual os atores da narrativa, o narrador participa dos acontecimentos da história contada. Desse modo, o escritor faz uso de uma personagem para empregar os recursos necessários à descrição, à definição e à construção dos participantes do enredo e para levar ao leitor a impressão de vida transmitida pelos personagens (BRAIT, 2017, p. 83).

Leite (2007, p. 26-27) apresenta, também, outra categoria de narrador, cunhada por Friedman (1967 *apud* LEITE, 2007, p. 26-27) o *Autor onisciente intruso*, que seria um tipo de narrador que é livre para “narrar à vontade”. Este narrador coloca-se no texto como deseja se posicionar e assume um posicionamento divino que ultrapassa os limites do tempo e do espaço, ou ainda como explica a autora:

[...] Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se a narrar como se estivesse de *fora*, ou de *frente*, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os

costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada.

E, para completar o entendimento desse tipo de narrador, a autora esclarece, também:

[...] quem narra? – um narrador onisciente intruso, um *eu* que tudo segue, tudo sabe e tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade. – De que lugar? – provavelmente de cima, dominando tudo e todos, até mesmo puxando com pleno domínio as nossas reações de leitores e driblando-nos o tempo todo. Quem nos fala é esse *eu*. Os canais que se utiliza são os mais variados, predominando a sua própria observação direta. Finalmente, somos colocados a uma DISTÂNCIA do narrado, ao mesmo tempo menor – já que temos acesso até aos pensamentos das personagens – e maior, porque a presença do narrador medeia sempre, ostensiva, entre nós e os fatos narrados [...] (LEITE, 2007, p. 29, grifos da autora).

Nota-se em ambas as definições das autoras um tipo de narrador bastante atuante no texto, de notória participação nos atos narrados, nas descrições presentes no texto, um *eu* atento a todo o processo, crítico, que atrai a atenção do leitor, dialogando com este de forma a atraí-lo para a narrativa. A título de exemplo tem-se um trecho de *O Cavalo e seu Menino*, a seguir:

[...] Sinto dizer que ele [*Shasta*] não pensava no que poderia acontecer ao verdadeiro Corin, perdido em Tashbaan. Só estava um pouquinho preocupado com Aravis e Bri esperando-o nas tumbas[...] (LEWIS, 2009, p. 225).

A terceira característica abordada será averiguada pelo ponto de vista de Leite (2007), não encontrando, portanto, correspondente em *A Personagem*, de Brait (2017). Leite (2007, p. 47-48) discorre, da mesma forma como abordou as categorias anteriormente descritas, sobre *Onisciência seletiva múltipla*. Isto é, segundo a autora nessa categorização não há, precisamente, um narrador e, aqui, perde-se a onisciência, ou aquele que narra, pois a história é contada por meio dos personagens, suas impressões e a percepção dos fatos que outros personagens lhes causam. O autor, de forma detalhada, exprime os pensamentos e sentimentos da mente dos personagens e, nesse caso, há uma predominância do discurso indireto livre.

Na obra *O Cavalo e seu Menino*, verifica-se a presença dessas três categorias de narrador. Tem-se o narrador como uma câmera ou onisciente neutro, em terceira pessoa, que observa e descreve as personagens, os fatos. Além disso, tem-se a personagem como uma câmera ou o narrador intruso, o narrador está presente no texto enquanto uma das personagens e a narrativa é feita em primeira pessoa, tendo o narrador liberdade para narrar os fatos. E, a última característica é a da onisciência seletiva múltipla em que a história é relatada através das personagens.

2.3 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

Segundo Candido *et al.* (1968, p. 10-15) as personagens são os seres que com maior clareza tornam evidente a ficção. Através das personagens, a esfera da ficção se torna mais condensada e se solidifica. Além disso, o autor afirma que as personagens estão bastante envolvidas pelas palavras do texto que ao invés de as definirem acabam por absorver tais palavras, tornando-se fontes delas. Sendo assim, as personagens constituem a ficção em todas as suas formas de arte.

Interessante notar o que fala Brait (2017, p. 9) a respeito desses seres de criação do homem:

Esses seres criados pelos homens e chamados de *personagens*, assim como seus criadores, não param de se multiplicar, movimentando o jogo artístico-literário que entrelaça criador, criatura e todos aqueles que se envolvem com eles, vivenciando-os, amando-os, odiando-os ou tentando entendê-los.

Na tentativa de definir a palavra *personagem* em sua relação *personagem – pessoa*, com o objetivo de refletir a respeito desse termo, Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov (*apud* BRAIT, 2017, p. 18-19), no *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, procuram explicar tal relação. Desse modo, segundo o entendimento desses autores:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro (“O que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?”). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto, recusar toda a relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias de ficção.

Dessa maneira, a autora propõe pensar, a partir da proposição acima, em duas vertentes. A primeira, diz respeito à concepção de que a personagem é um ser que existe intrinsecamente relacionado às palavras, não podendo sua existência estar fora delas. A segunda proposição é que as personagens retratam pessoas, dentro do universo ficcional (BRAIT, 2017, p. 19).

Além do que, para compreender a personagem, a autora afirma que é preciso entender a respeito da construção do texto e o modo pelo qual o autor traz forma aos personagens construídos nele, bem como dizer se tais sujeitos possuem (ou não) independência e, também, falar sobre “a vida” desses seres que permitem criar um elo entre a arte e a própria vida (BRAIT, 2017, p. 19).

Assim, tendo como proposição inicial que a personagem faz parte de um mundo de ficção e de que é possível distingui-la do ser humano por meio da matéria da qual é feita e do espaço em que habita, porém compreendendo que há uma ligação íntima entre ficção e realidade, faz importante atentar para algumas questões. Uma delas é como o escritor consegue transpor a realidade para o então chamado universo ficcional, de modo que consiga sensibilizar o leitor, envolvendo-o neste outro mundo (o da ficção). A outra, diz respeito ao trabalho estético requerido nesse processo de criação e invenção de seres que em algum ponto tocam o nível de complexidade e força dos seres humanos. Portanto, para responder a esses questionamentos, a autora diz que é importante pensá-los relacionados ao universo da linguagem, quer dizer, na maneira criada pelos homens para reproduzirem e definirem suas relações com o mundo (BRAIT, 2017, p. 20).

Lembra-se, ainda, que o texto literário construído pelo autor é o espaço no qual, através das palavras, o próprio autor vai formando os atores que participam da ficção. Nesse espaço de palavras, tem-se, igualmente, o processo de *caracterização*, o qual é usado pelo narrador para dar origem à respectiva “ilusão da existência de espaços e personagens” (BRAIT, 2017, p. 26-27).

Interessante pensar nessa relação entre a ficção e o mundo real e nessa busca em compreender como a realidade permite, por imitação, dar forma a um mundo imaginário, usando a linguagem para caracterizar tal mundo inventado e retratado nas histórias. É interessante, pois, permite refletir em uma infinidade de características dos seres humanos que se tenta trazer para a ficção, para um espaço que é finito em comparação aos seres de uma realidade que é tão ampla, complexa e infinita em suas determinações e definições.

Tendo por base o entendimento de Candido *et al.* (1968, p. 15-16) a respeito da tarefa complexa em transferir para a ficção, por meio das orações, a vida real de maneira a abarcar ao máximo toda a sua infinitude, tem-se um processo fragmentado. Fragmentado pela finitude de construções possíveis, no sentido de orações, e, de modo semelhante, devido à própria visão fragmentada do ser humano da realidade que o cerca.

Contudo, muito embora haja tal limitação, vale ressaltar, de igual modo, o que Candido *et al.* (1968, p. 16-17) reflete a respeito desse mesmo caráter limitado:

De qualquer modo, o que resulta é que precisamente a limitação da obra ficcional é a sua maior conquista. Precisamente porque o número das orações é necessariamente limitado (enquanto as zonas indeterminadas passam quase despercebidas), as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto. Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos

aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma a sugerir levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais [...]); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza — não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente. Antes de tudo, porém, a ficção é único lugar — em termos epistemológicos — em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações.

Fator curioso pensar que tais limitações permitem explorar tão amplamente as características dos seres criados pelos autores, podendo estes destacar particularidades das personagens que possibilitam fazer uma observação mais acurada da realidade, justamente por apresentarem uma transparência maior dos seres humanos no contexto da ficção quando comparados ao mundo real. A partir dessa observação, é possível, ainda, considerar outro aspecto explicitado por Candido *et al.* (1968, p. 17):

É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações de aparência física e do comportamento — sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos — ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens — tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” — é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável.

É relevante pensar nesse aspecto do direcionamento do autor para o “olhar” do leitor, fazendo com que este tenha a sensação de estar lidando com seres, de certa forma, inesgotáveis e insondáveis ao serem observados em meio às situações que vivem bem como por meio de suas atitudes, pois ao mesmo tempo que nota-se na personagem esse caráter inesgotável e insondável, Candido *et al.* (1968) referiu-se à descrição desses seres como algo limitado no que diz respeito às orações que as definem. Um paradoxo, talvez, refletir sobre seres limitados até certo ponto e, ao mesmo tempo, de caráter tão profundo.

Ainda no tocante a esse mundo de ficção, Candido *et al.* (1968, p. 20), ao explanar a importância da valorização da estética na obra literária, mais especificamente no que diz respeito aos personagens, aos acontecimentos que vivenciam ou, ainda, aos estados (líricos) que levam o leitor a uma vivência desse mundo imaginário repleto de aventuras, enfatiza que é preciso atentar-se ao fato da tendência do próprio leitor em transpor para a vida real a obra a que se dedicam a perscrutar, pois para o autor, apesar de ser legítima esta comparação com o

mundo real, pode “deformar e empobrecer a apreensão da totalidade literária, assim como o pleno prazer estético no modo de aparecer o que aparece”.

Para introduzir o papel da personagem na obra literária, que é fator relevante para a análise do texto estudado, remete-se ao que foi dito por Candido *et al.* (1968, p. 21) a respeito dessa matéria:

Se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual. São momentos supremos, à sua maneira perfeitos, que a vida empírica, no seu fluir cinzento e cotidiano, geralmente não apresenta de um modo tão nítido e coerente, nem de forma tão transparente e seletiva que possamos perceber as motivações mais íntimas, os conflitos e crises mais recônditos na sua concatenação e no seu desenvolvimento.

Esta significativa colocação do autor a respeito do entrelace apreendido da ficção, dos seres que vivem as situações descritas no texto dando a este movimento, ritmo e cooperando para o fluir de emoções diversas no leitor bem como envolver-se nas tramas criadas pelos escritores, contemplando, ainda, as situações como se as vivesse de fato, trata-se de um aspecto singular proporcionado pelas obras literárias que apresentam de modo coerente e transparente os conflitos vividos pelos personagens de maneira a proporcionar para quem lê um paralelo com o mundo real, sem, entretanto, perder o caráter ficcional a fim de que não se perca, também, o valor estético do texto mencionado em parágrafo anterior.

Depois de observadas tais considerações feitas por Candido *et al.* (1968) sobre o papel do personagem na ficção, passar-se-á às considerações feitas por Brait (2017), no que diz respeito às funções desses seres no texto ficcional. De acordo com a autora (BRAIT, 2017, p. 66) – sobre as funções das personagens no texto, personagens que tem o poder de agirem umas sobre as outras, assim como de se apresentarem umas pelas outras – quatro funções são destacadas por estudiosos desse assunto. Dentre tais funções, estão a de *elemento decorativo*, *agente da ação*, *porta-voz-do-autor*, *ser fictício com forma própria de existir*, sentir e perceber os demais personagens e o mundo ao redor.

As quatro abordagens serão mencionadas neste capítulo, porém, nem todas elas são observadas na obra *O Cavalo e seu Menino*. A primeira função, a de *elemento decorativo*, segundo explica Brait (2017, p. 67), diz respeito à personagem que é considerada “inútil à ação, que não tem nenhuma significação particular”, que não tem existência quando vista da perspectiva psicológica. Muito embora considerada inútil, este tipo de personagem não seria, por esse motivo, dispensável ao texto pois, desempenha alguma função devido à sua presença no texto.

Outra função da qual fala a autora é a de *agente da ação*, sendo que esta pode ser subdividida em outras seis categorias. Bourneuf e Ouellett (1976, *apud* BRAIT, 2017, p. 68) explicam essa função definindo “essa instância da narrativa como sendo o jogo de forças opostas ou convergentes que estão presentes numa obra”. Quer dizer que ao longo da narrativa, as ações desenvolvidas pelas personagens representam momentos de conflito e nestes, os seres que os vivem podem tanto se perseguirem, se aliarem ou se defrontarem.

Quanto às seis categorias³⁹ que podem exercer o personagem dentro dessa função de agente da ação, têm-se a de *condutor da ação*, a de *oponente*, o *objeto desejado*, o *destinatário*, o *adjuvante* e o *árbitro-juíz*. A primeira, o *condutor da ação* é o “personagem que dá o primeiro impulso à ação; é o que representa a força temática: pode nascer de um desejo, de uma necessidade ou de uma carência” (BRAIT, 2017, p. 68).

A segunda categoria, o *oponente*, fala daquela personagem que é a causadora do conflito, ou seja, a força antagonista do enredo que busca impedir a força temática de se mover. A terceira seria a do *objeto desejado* que é a “força de atração, fim visado, objeto de carência; elemento que representa o valor a ser atingido. Uma quarta categoria é o *destinatário*, isto é, aquele personagem que sofre os benefícios da ação, o que recebe o objeto desejado, mas não é, propriamente, o que conduz a ação (BRAIT, 2017, p. 68-69).

A penúltima categoria é a do *adjuvante*, diz respeito do personagem que auxilia na ação, tanto ajudando ou impulsionado uma das demais forças. A última, *árbitro-juíz* é o personagem que age intervindo em uma situação de conflito com o intuito de resolver o problema (BRAIT, 2017, p. 69).

Retomando às funções dos personagens, fala-se, ainda, do *porta-voz do autor*. Neste caso, o personagem seria uma combinação das “observações e das virtualidades” daquele que o criou. A última função, *ser fictício como forma própria de existir*, é situada “dentro da

³⁹ Vale destacar que essas seis categorias sobre as quais a autora fala, foram cunhadas pelo filósofo francês Étienne Souriau e Wladimir Propp.

especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la” (BRAIT, 2017, p. 69-70).

Brait (2017, p. 48-49) fala, também, da classificação dos personagens, cunhada por E. M. Forster no livro *Aspectos do Romance*. Para Forster (1976, *apud* BRAIT, 2017, p. 48-49), é possível compreender o personagem a partir de dois aspectos: *flat* ou *planas* e *round* ou *redondas*. As personagens *planas* são aquelas que foram elaboradas em torno de uma única ideia ou qualidade e, em geral, são poucas as palavras que as definem, são resistentes às mudanças no decorrer do texto, dão ao leitor a sensação de que são personagens que não progride, são inertes e não causam surpresa alguma àqueles que leem o texto.

As personagens planas podem ainda se subdividirem em *tipo* e *caricatura*. Quanto às de *tipo* diz-se daquelas personagens que “alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação” (BRAIT, 2017, p. 50). No tocante às de *caricatura* são aquelas “quando a qualidade ou a ideia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira” (BRAIT, 2017, p. 50).

Com relação às personagens *redondas*, a autora explica que são seres definidos por sua complexidade, possuem diversos atributos ou tendem a ser de uma determinada maneira e em sua maneira eloquente de se apresentarem deixam o leitor admirado. Ao mesmo tempo destacam-se por seu dinamismo e pelo caráter multifacetado e, constroem um quadro amplo do ser humano e, de modo semelhante desenvolvem aspectos muito singulares deste. Nesse sentido, infere-se que tais personagens, por tal nível de abstração eliminam qualquer expectativa de simplificação (BRAIT, 2017, p. 50; 166).

Após introduzidas as funções dos personagens e da classificação em planas ou redondas, é importante, além disso, mencionar outras funções do personagem nas obras de ficção. Nesse caso, fala-se sobre o *herói*, o *anti-herói* e o *antagonista*. Com relação a essas funções, Mesquita (2006, p. 25) entende o *herói*, por um lado, como aquele que está em constante busca por equilíbrio no decorrer da narrativa e, para tanto, luta contra as forças oponentes que provém do meio social, familiar e, também, da natureza. Este, procura estar, em todo o tempo, a favor do *bem* e contra o *mal*, buscando a ordenança ao invés da desordem.

Por outro lado, o *anti-herói*, segundo a autora (MESQUITA, 2006, p. 25-26) é aquele protagonista que, devido a vários motivos, “não recupera uma ordem perdida, uma perda, um dano sofrido”. Isso se deve a alguns motivos: a) porque não tem forças o suficiente e termina sendo vencido pelo mundo; b) porque, ainda que entenda a depravação do mundo ao seu redor, não possui o desejo de transformar nada, pois é incrédulo quanto às mudanças e irônico; c) ou, de igual modo, porque não é consciente dos acontecimentos ao seu redor e, d) porque conhece

a realidade das duras normas do mundo e acredita que a solução é “jogar conforme o jogo”, ou seja, é conformado e atua no mundo de acordo com as regras que ele apresenta. No tocante ao *antagonista*, entende-se ser aquele que atua contrariamente ao protagonista do texto.

Feitas tais ponderações, recorre-se ao que afirma Candido *et al.* (1968, p. 24) no que tange à impressão que se obtém da leitura de uma obra:

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.

Neste ponto compreende-se melhor a importância do estudo dos personagens de um texto, pois são eles que oferecem ao leitor a ciência dos fatos narrados por estarem intrinsecamente ligadas a tais fatos, pois vivem os acontecimentos, as situações do texto com tamanha vivacidade de forma que os leitores logo associam enredo e personagem nesta relação profunda que expressa e expõe os objetivos da obra bem como as perspectivas e os valores dela apreendidos.

Dessa maneira, como esclarece Candido *et al.* (1968, p. 24) há três elementos bastante significativos os quais são encontrados na narrativa, os *personagens*, o *enredo* e as *ideias* contidas no enredo, tendo as ideias como os valores e os significados apreendidos. Por isso, o autor considera, de modo semelhante, que para existir uma boa obra é necessário que estes três elementos estejam intimamente ligados. Para ele, também, “a personagem vive o enredo e as ideias e os torna vivos”.

Logo, infere-se que a personagem é o que se apresenta como o que há de mais vivo nas obras de ficção e, igualmente, que a leitura da obra está diretamente correlacionada à forma como o leitor internaliza as verdades apresentadas pelos personagens. Contudo, muito embora sendo a personagem de grande relevância para o texto, ela não pode ser considerada como o que há de mais essencial a ele, pois não pode ser desconectada das demais realidades que personifica, experiencia e lhe concedem vida. E, além do que, o significado destes seres é adquirido, tão somente, dentro do contexto da narrativa (CANDIDO *et al.*, 1968, p. 25).

Assim, entende-se que os textos ficcionais têm por base um “certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício”, relação esta demonstrada por meio do personagem que traz concretude ao texto. Apesar dessa relação entre o ser vivo e o ser fictício apresentar as suas

semelhanças, mas também, suas disparidades, sendo ambas importantes para o sentimento de verdade experienciado pelo leitor, é interessante lembrar que a compreensão de um ser através do ponto de vista de outro ser, “é sempre incompleta”, quando relacionada à “percepção física inicial”. Desse modo, depreende-se que o “conhecimento dos seres é fragmentário”, quer dizer, não é possível ter uma completa abrangência dos seres ficcionais da mesma maneira como se tem dos seres não ficcionais (CANDIDO *et al.*, 1968, p. 25).

Por fim, considera-se, de forma semelhante, o paralelo traçado por Candido *et al.* (1968, p. 26) entre os seres reais e os seres da ficção:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica.

Isto é, não obstante a existência de uma comparação entre realidade e ficção, enquanto na realidade a interpretação é mais variada e em conformidade com as atitudes dos seres vivos em determinado momento, na ficção, há uma coesão e uma coerência maiores que foram previamente estabelecidas pelo escritor as quais concedem aos personagens características tão profundas quando em comparação aos seres da vida real. Por consequência disso, o leitor consegue depreender do texto significados diversos relacionados aos valores, pensamentos, relacionamentos e transformações que ocorrem com os seres que vivem as situações desenvolvidas por seus criadores.

2.4 O ENREDO

Para dar início a este tópico, observar-se-á o que foi dito por Forster (2005, p. 67) com relação ao texto ficcional:

A especificidade do romance é que o escritor pode falar sobre os seus personagens tanto quanto através deles, ou pode dar um jeito para que possam ouvi-los, enquanto eles conversam entre si. Ele tem acesso às meditações, de onde podem descer até mais fundo, para espiar o subconsciente. Um homem não fala a si próprio com toda a veracidade – nem mesmo a si próprio; a felicidade ou a infelicidade que ele secretamente sente vem de causas que ele

não sabe explicar direito, porque, ao trazê-las até a dimensão do explicável, elas perdem o seu caráter original. E aí o romancista realmente leva vantagem. Ele pode mostrar o curto-circuito do subconsciente em plena ação (coisa que o dramaturgo também é capaz de fazer); e também pode mostra-lo com relação ao solilóquio. Ele rege toda a vida secreta, e ninguém lhe tira esse privilégio.

Interessante aspecto sobre o qual infere Forster (2005), a respeito desse privilégio do escritor em relação ao acesso que tem do universo das personagens e ao mesmo tempo traçando um paralelo com o ser humano e as possibilidades de diálogo consigo, numa tentativa de refletir a respeito de si ou de espiar o subconsciente, como refere o autor. Ao escritor é dado esse privilégio de acessar a mente do próprio personagem. Este o conhece profundamente e transpõe para o enredo toda esta dimensão complexa, porém, dando ao leitor a possibilidade de aprofundar no conhecimento dos seres descritos nas histórias, em suas relações com o universo criado.

O enredo, conforme Mesquita (2006, p. 7), tem o significado principal de “arranjo de uma história”. Em outras palavras, a autora esclarece:

A palavra enredo pode assumir, como nos trechos da página anterior⁴⁰ variações de sentido, mas não perde nunca o sentido essencial de arranjo: a apresentação/representação de situações, personagens nelas envolvidos e as sucessivas transformações que vão ocorrendo entre elas, criando-se novas situações, até se chegar à final – o desfecho do enredo. Podemos dizer que, essencialmente, o enredo contém uma história. É o corpo de uma narrativa.

Para a autora (MESQUITA, 2006, p. 7) o ato de contar histórias assim como o de escutar histórias dizem respeito a uma prática das mais remotas da vida do ser humano. Nas diferentes culturas, as pessoas de condições sociais diferenciadas aprenderam a ter prazer nessa arte de ouvir e contar histórias.

Dessa forma, infere-se, de modo semelhante, que essa prática de inventar/narrar, assim como, ouvir/ler histórias associam-se ao homem enquanto ser lúdico/criativo, explica Mesquita (2006, p. 8). Além do que, construir um enredo pode ser comparado a um jogo e, o ato de jogar além de ser é algo presente no cotidiano do homem, possui um sentido primordial.

Entende-se, portanto, que o narrador é um jogador, segundo defende a autora e, junto ao leitor do texto e com o texto em si configura o que é entendido como comunidade lúdica. E nesse processo lúdico de ler, ver, ouvir ou contar uma história, ou expor um determinado enredo, existe a busca pelo prazer, a tensão, a competição, os diversos papéis desenvolvidos pelos atores do texto, o engano e, também a vertigem (MESQUITA, 2006, p. 8).

⁴⁰ Neste trecho a autora faz referências a alguns exemplos introdutórios de enredo na página imediatamente anterior à da citação.

Nota-se, também, o que Forster (2005, p. 68) explica a respeito de enredo. Segundo o autor, enredo é “uma narrativa de eventos, na qual a ênfase recai sobre a causalidade”. Primeiramente, de acordo com o entendimento do autor, compreende-se a história como uma sucessão de fatos os quais ocorrem dentro do decurso do tempo trabalhado pelo escritor. O tempo, nos enredos, estaria, de alguma forma, escondido por trás desta noção de causalidade expressa nos textos.

Forster (2005, p. 69) trata, ainda, de algumas características que considera importantes para que o leitor seja levado a alcançar a abstração precisa do enredo, não permanecendo apenas no aspecto da curiosidade, pois para o autor, o fato do ser humano ser tão somente curioso, não fará com que ele chegue muito longe, mas esteira até onde a história chega, sem, portanto, uma absorção relevante do que é enredo. Para tal apreensão é necessário, conforme o autor afirma, inteligência e memória.

No que diz respeito à inteligência, Forster (2005, p. 69) explica que o leitor inteligente fará a leitura de uma perspectiva mais atenta, de forma a registrá-la mentalmente e passa a observar o texto de duas perspectivas, “isolado e em relação com outros fatos narrados nas páginas anteriores”.

Curiosa essa percepção do autor que revela que o leitor inteligente é cômico de suas faculdades mentais, no sentido de compreender que é possível que na primeira leitura de um texto, a completa abstração do enredo e de tudo o quanto se relaciona a ele, não será entendido em sua plenitude. No entanto, o caráter investigativo do leitor fará diferença na apreensão dos fatos narrados e, segundo Forster (2005, p. 69) esse quê de investigação é o fator mais importante para o enredo e, ainda, para contemplar, examinar, analisar os mistérios de um enredo é preciso ter inteligência.

O outro ponto do qual fala Forster (2005, p. 69) é a memória. O autor explica que memória e inteligência estão intrinsecamente correlacionadas, pois a compreensão de um texto depende do que o leitor lembra dele, ou seja, é preciso recordar, lembrar do texto para compreendê-lo.

Ainda com relação à memória, Forster (2005, p. 69) esclarece:

O criador de enredo espera que lembremos, e nós esperamos que ele não deixe pontas soltas. Todas as palavras e ações de um enredo devem contar; ele deve ser econômico e comedido; mesmo quando é complicado, precisa ser orgânico e isento de material inerte. Pode ser difícil ou fácil, pode e deve conter mistérios, mas não deve confundir. Por cima dele, à medida que ele se desenrola, o leitor deixa pairar a sua memória (esse ponto apagado da mente, cujas margens proeminentes e mais brilhantes são ocupadas pela inteligência), constantemente rearranjando e reconsiderando os fatos, encontrando novas

pistas, novas cadeias de causa e efeito; o sentido final (se o enredo for bom) não será formado de pistas ou cadeias, mas de algo esteticamente compacto, algo que o romancista poderia ter mostrado de uma só vez, só que se o tivesse feito nunca teria se tornado belo.

No trecho anterior, Forster (2005) fala não somente da memória, mas também, do relacionamento entre o escritor e o leitor, bem como as expectativas deste para com o texto. Interessante perceber, também, o que o autor concebe a respeito das características de um enredo, de maneira a atrair a atenção do leitor. Depreende-se que o enredo precisa ser, ao mesmo tempo, simples e complicado, fácil ou difícil, contudo, precisa ter mistérios, sem causar confusão no leitor. Todavia, é importante que leve o leitor a imaginar, a recobrar em sua memória daquilo que leu e significou.

Outro fator curioso que Forster (2005, p. 71) esclarece, relaciona-se à liberdade do escritor no que tange ao que o enredo pode suportar, no que diz respeito a exigir mais dos personagens ou quando poderia deixar que eles agissem mais da forma como desejassem fazer. Forster (2005) traz essa possibilidade após exemplificar, comparando textos de Thomas Hardy e de George Meredith, dois poetas e romancistas que o autor demonstra admirar.

No que se refere ao gênero, Mesquita (2006, p. 11) expõe:

O enredo pode desenvolver-se num romance, num conto, numa novela, isto é numa obra em prosa; pode também ser encontrado num poema, numa peça de teatro, num filme, numa novela de televisão, numa fotonovela, numa história em quadrinhos; pode aparecer também na música, como espinha dorsal de uma escola de samba: o samba-enredo.

Além de poder ser percebido nas diferentes classificações acima, pontua-se, semelhantemente, que o enredo não pode ser separado da narrativa e, também, que o enredo é classificado como gênero épico, ou seja, narrativo e, dessa forma, infere-se que existe uma distância entre o narrador e o mundo externo à narrativa. Assim, ao falar de enredo, Mesquita (2006, p. 11-12, grifo do autor) refere-se a este enquanto “*categoria estruturante da narrativa de ficção em prosa*”, pois, de acordo com a autora, este entendimento de enredo como categoria oferece estrutura à narrativa e permite entender tudo o que pode ser compreendido como plano da ação, tanto as mudanças que ocorrem ao longo do texto, bem como a ordem ou desordem em que são apresentadas tais mudanças na narrativa.

No que se refere ao sentido do enredo, a autora explica:

Pela criação da narrativa de ficção, a palavra – a articulação no nível do simbólico, do universo de nossa imaginação, sonhos, fantasias, medos, desejos – é, ao mesmo tempo, a articulação de um mundo que pode contribuir para o nosso apaziguamento existencial, para maior conhecimento, visão

crítica do homem, do mundo das relações do homem consigo mesmo, com o outro, com o mundo (MESQUITA, 2006, p. 13).

E ainda:

Os componentes estéticos que estruturam materialmente a obra estabelecem entre si relações que, dependendo da maneira como se a lê, criam uma diversidade de sentidos, em função de condicionantes pessoais (afetivos ou cognitivos) e sociais (éticos, históricos, culturais, ideológicos). Um enredo pode apresentar o seu significado mais ou menos transparentemente, assim como um leitor pode “ler”, com maior ou menor acuidade, o sentido de um texto. Este sentido desliza entre as formas verbais que compõem a obra, se revela, se oculta ou se burla, em uma estrutura semântica latente ou manifesta. A instrumentação teórica será, juntamente com a informação histórico-cultural, fator de valia inestimável para melhor apreensão/compreensão, na obra lida, de um real possível, de um mundo aí apresentado/representado/produzido (MESQUITA, 2006, p. 13).

Deduz-se desses dois trechos que a leitura do texto ficcional, nessa articulação simbólica criada pelo escritor, juntamente com os componentes que fazem parte da estrutura do texto, os quais permitem estabelecer relações entre os personagens, com as diferentes situações que enfrentam e, além do que, unido ao próprio repertório adquirido pelo leitor durante sua existência, possibilita a este último – o leitor – inferir, significar, dar sentido àquilo que lê conforme, também, o tempo em que vive e as relações que estabelece com a obra.

Faz-se importante retomar, de igual modo, o que foi dito no ponto anterior, ao falar-se sobre os personagens. Discutiu-se a respeito do que explica Candido *et al.* (1968, p. 24) sobre a leitura de uma obra de ficção. Sobre as impressões que a obra apresenta a respeito de seus fatos articulados em enredo e dos seres que experimentam e vivem tais fatos. Lembra-se do caráter indissolúvel entre enredo/personagem, pois ao pensar em um, pensa-se no outro, simultaneamente. Quando o leitor pensa na personagem, relembra das situações que ela vive no tempo referido pelo escritor ao longo da narrativa. Reforça-se a concepção de que, devido à ligação entre enredo e personagem, estes refletem as finalidades do texto, a perspectiva de vida que se verifica nele, bem como os sentidos, as reflexões, as construções, abstrações e os valores igualmente obtidos dele.

No tocante à comparação do enredo com a realidade, Mesquita (2006, p. 14) lembra que os textos ficcionais, embora partindo de uma invenção/criação do escritor, a história contada neles de alguma maneira possui conexão com o mundo real. Em outras palavras, ainda que o enredo tenha características bastante delirantes, surreais e metafóricas, em algum aspecto tocam o mundo vivido, mesmo que tente negar a realidade ou fingir que ela não é concreta.

Dessa maneira, destaca-se o que a autora exprime a respeito da arte literária. Segundo ela (MESQUITA, 2006, p. 15), a literatura, percebida enquanto arte, é capaz de criar realidades

possíveis, além do que, permite gerar sentidos legítimos para o texto, que de alguma maneira e, diversas vezes, são, inclusive, capazes de serem proféticos. Além do mais, a literatura está inserida em uma realidade repleta de referenciais que corroboram para uma multiplicidade de significações e, por isso, a própria literatura busca unificar tal diversidade e pode, ainda, fazer referidas discussões problematizando-as ou simplificando os pontos de vista obtidos dela.

Em semelhante cotejo entre enredo e narração, observa-se que:

A história, a fábula, a matéria narrada pode ter existência autônoma e até anterior à estruturação da obra literária, mas uma vez parte dela, integra sua estrutura interagindo com o *discurso que narra*. Uma ou outra, isoladamente, jamais seria a obra literária, tal como a lemos (MESQUITA, 2006, p. 16).

Interessante pensar nesse aspecto do qual fala a autora, sobre enredo e narrativa possuírem uma existência correlacional de maneira a interagirem um com o outro, contribuindo para a ordem dos acontecimentos narrados no texto. De acordo com Mesquita (2006, p. 16), também, é possível que o enredo apresente uma ordem linear, na qual se respeita a cronologia dos acontecimentos, a ordem de começo, meio e fim da história, bem como percebe-se uma ligação de causa e efeito entre tais fatos (*princípio da causalidade*) e, de igual modo, busca-se exprimir a verdade e respeitar-se a lógica destes (*verossimilhança*).

Destaca-se, também, a estrutura da narrativa, mais especificamente, o que se narra. Diz-se desta estrutura: os fatos narrados, ou seja, a história, quanto à ação da narrativa, somados à sequência destes fatos ocorridos na própria estrutura e às mudanças relacionadas a estes fatos e incluindo as circunstâncias que vivem e cercam os personagens. Da junção destes aspectos tem-se o que é chamado de história, fábula, enunciado (MESQUITA, 2006, p. 22).

No que se refere às funções exercidas entre os personagens dentro do enredo, chama-se de *sintaxe das personagens*. Quanto a este aspecto, Mesquita (2006, p. 22) explica que existem personagens que se destacam mais do que outras, devido ao caráter de maior expressão, ou maior ação na narrativa, ou, ainda, que tem um maior foco narrativo e, neste caso, estes seres são conhecidos como os protagonistas da história e podem ser tanto os heróis, como os anti-heróis do enredo⁴¹.

Por outro lado, existem àquelas que se opõem aos protagonistas, as *antagonistas*, as quais, de modo semelhante às protagonistas, aparecem em primeiro plano das situações desenvolvidas na obra. Além do mais, têm-se, em torno destas personagens, um outro grupo de

⁴¹ É importante lembrar que no tópico anterior, com relação aos personagens, explicou-se a função desses protagonistas no texto narrativo, tanto heróis como anti-heróis.

seres que contribuem para o discorrer do texto, as personagens secundárias (MESQUITA, 2006, p. 22).

Um fator relevante de ser mencionado diz respeito ao conteúdo inicial de uma narrativa. Em concordância com o que fala Mesquita (2006, p. 23), quando o leitor começa a sua jornada em uma obra, ele pode perceber que o texto geralmente é introduzido com uma *situação inicial*. Ou seja, o escritor procura, no início da história, situar o leitor do contexto social, cultural e família, no qual os personagens estão inseridos. Além disso, destaca características físicas e morais dos atores da história. A título de exemplo, observa-se o começo da narrativa em *O Cavalo e seu Menino*:

Conta-se aqui uma aventura que começou na Calormânia e foi acabar em Nárnia, na Idade de Ouro, quando Pedro era o Grande Rei de Nárnia e seu irmão também era rei, e rainhas as suas irmãs (LEWIS, 2009, p. 193).

Neste curto trecho, o autor situa o leitor do local em que começa a história (Calormânia) e onde termina (Nárnia), bem como esclarece o período (Idade de Ouro) e os personagens (Pedro: o Grande Rei e, seu irmão e suas irmãs: rei e rainhas) que são importantes para a compreensão do que acontece em seguida no texto.

Pensando no enredo enquanto narrativa tradicional, Mesquita (2006, p. 25) deixa claro que:

o enredo de uma narrativa tradicional (cujas fases foram classificadas pelo romancista inglês Henry James como *apresentação, complicação, desenvolvimento, clímax e desenlace*) se desenrola a partir de uma *situação inicial* (equilíbrio). Pela *motivação* de algum acontecimento, essa situação inicial sofre *transformação*. As sucessivas situações acabam trazendo uma consequência daquela motivação desequilibradora [...]. Chega-se, então, a uma *situação final*, que corresponde a um outro equilíbrio.

Nesse sentido, relativamente ao texto de *O Cavalo e seu Menino*, observou-se a situação inicial mencionada no exemplo anterior, que demonstra equilíbrio. No entanto, na medida que o texto é narrado percebe-se uma situação que motiva uma fuga para Nárnia, quando Shasta, um dos protagonistas dessa história e que vivia com o seu suposto pai, Arriche, no sul da Calormânia, decide fugir com Bri, um cavalo falante de Nárnia. O desejo de fugir surge ao passo que Shasta descobre que não é filho de Arriche e que este negociava a sua venda como escravo para um calormano que, segundo Bri, era um sujeito ruim. Shasta e Bri, então, planejam a viagem para Nárnia e juntos dão início a aventura que tem o seu fim na própria Nárnia.

Dessa forma, o equilíbrio do relato inicial, sofre transformação quando os dois personagens citados no parágrafo anterior iniciam a viagem e ao longo desta, encontram outras

duas personagens, Aravis (uma menina da idade aproximada de Shasta, porém, de uma alta linhagem) e Huin (uma égua falante de Nárnia), também a caminho de Nárnia.

As situações no desenrolar do texto, ocorrem de forma interferir na viagem destes quatro atores. Uma delas, o fato de Shasta ser confundido em Tashbaan (capital de Calormânia) com o Príncipe Corin, de quem descobre ser irmão ao fim da história. Um outro exemplo, o ataque à Arquelândia e à Nárnia, planejado pelo Príncipe Rabadash, filho do rei da Calormânia (Tisroc). Isto é, tais situações causam desequilíbrio na narrativa, o qual é restaurado no fim da história com os narnianos e os habitantes da Arquelândia vencendo o ataque de Rabadash e com Shasta descobrindo suas origens familiares, reencontrando seu pai verdadeiro (Rei Luna) e, ao final casando-se, tempos depois, com Aravis.

Seguindo com a estrutura da narrativa, passa-se para o núcleo dramático, ou seja, o que se narra. Este é definido por Mesquita (2006, p. 28) como:

Podemos chamar assim o núcleo conflitivo, gerador das ações das personagens, em torno do qual podem-se criar outros conflitos, confronto de forças antagônicas, ação gerando ação, em sentido contrário. Tais forças em luta, no seu inter-relacionamento, vão impulsionando as mudanças das situações criadas. [...] As situações que se criam dentro desse núcleo são geralmente articuladas entre as personagens principais.

A respeito do texto analisado, *O Cavalo e seu Menino*, tem-se os quatro personagens principais, Shasta, Bri, Aravis e Huin e o que se diz do núcleo conflitivo, é a razão pela qual os personagens embarcam em uma viagem para Nárnia. Cada um deles com um motivo específico. Shasta, por exemplo, entra nesta aventura por não desejar ser vendido como escravo para um calormano e porque demonstrava interesse no Norte, lado oposto em quem morava. Bri foge da escravidão dos calormanos, assim como Huin e, ambos desejam retornar para a pátria de origem.

Aravis ao descobrir que seria forçada a casar-se com um senhor de alta linhagem e bem mais velho do que ela (Achosta), decide fugir com a égua Huin. Os quatro com destino à Nárnia e, no decorrer da aventura passam por vários conflitos e precisam lidar com os encontros com alguns personagens que, de alguma forma, tentam impedir que cheguem ao sonhado destino, Nárnia.

Vale destacar, da mesma forma, o universo representado na narrativa, isto é, o espaço físico em que a história é contada, como as paisagens, a vegetação, os animais presentes no texto, as pessoas, os objetos e o relacionamento entre estes nos diferentes aspectos e nas distintas situações que o narrador apresenta ao leitor (MESQUITA, 2006, p. 31).

Para exemplificar, no que tange ao texto estudado (*O Cavalo e seu Menino*), tem-se os espaços definidos e descritos pelo autor, C. S. Lewis. Fala-se sobre a enseada na Calormânia, no início da narrativa, onde Shasta vive com o seu “pai” (Arriche) (LEWIS, 2009, p. 193). Fala-se sobre as relvas, as montanhas, as florestas e o ar puro de Nárnia, bem como as criaturas que ali vivem, como os anões (LEWIS, 2009, p. 196). O autor também define outros espaços, como Tashbaan (capital da Calormânia) (LEWIS, 2009, p. 214-216) e o deserto por onde passam os quatro viajantes (LEWIS, 2009, p. 248-251)

Dadas as considerações anteriores, passar-se-á ao discurso que narra, conforme entendido por Mesquita (2006, p. 33). Para a autora, a “*história, ação, discurso* são interdependentes e o *enredo, trama, ou intriga* é resultante dessa interdependência”. Considera, semelhantemente, que a maneira como o escritor ou o poeta trabalham os assuntos, os registros na história, as fabulas, entre outros textos que o escritor pode se utilizar para construir a obra literária, é especificamente com relação a essa maneira que irá se formar o poema, o conto, o romance ou, também, a peça de teatro. Na narrativa essa maneira de tratar o texto se apresenta ou se oculta no plano da “*instância narrante, voz do narrador, discurso, enunciação*” (MESQUITA, 2006, p. 33).

Este plano, do qual fala Mesquita (2006, p. 34), coordena a narrativa, da ordem aos fatos narrados, indica o ponto de vista a ser seguido, o foco da narração tendo como ponto de partida o assunto narrado. Neste mesmo plano, tempo e espaço são desenvolvidos, assim como determina-se o ritmo da narração podendo ser mais lento ou mais rápido. Observa-se, igualmente, se existe uma cronologia seguida, contando-se o que aconteceu antes e depois, nesta ordem o que configura um caráter mais rápido ao texto, ou se a narrativa possui idas e vindas no tempo e no espaço, o que deixa o ritmo mais devagar. No tocante a ação, esta será desenvolvida na medida em que as situações sofrem transformação no texto narrado.

Nos próximos parágrafos refletir-se-á a respeito de *quem narra* a história e *a quem se narra*, a partir das considerações de Mesquita (2006, p. 38), autora estudada neste tópico referente ao enredo. De acordo com a autora “o narrador ou a instância narrante, é a voz que articula a narração. É o sujeito da enunciação, tão ficcional quanto qualquer personagem”.

Conforme diz Roland Barthes (1976 *apud* MESQUITA, 2006, p. 38) aquele que narra não é o mesmo que escreve o texto e quem o escreve também não é quem é. Esta afirmação foi feita por Barthes no intuito de questionar a existência de um ser de essência psicológica dada ao narrador, pois entende que o discurso feito em terceira pessoa é impessoal e contrapõe a este, o pessoal no qual o narrador se apresenta de diferentes formas.

O narrador, portanto, pode se apresentar ou identificar-se e também inserir-se na história como um dos protagonistas dela. A ele, cabe, também, a prerrogativa de fazer uso da primeira pessoa para narrar o texto, falar sobre as suas vivências, bem como fazer com o leitor um acordo de leitura. No caso de o narrador aparecer na primeira pessoa, mas não se coloca como a personagem principal do texto, trata-se de um narrador *homodiegético*. Contudo, se o narrador se apresentar em terceira pessoa, mas também não se diferencia como personagem principal, muito embora perceba os acontecimentos de fora, distanciando-se deles, mas podendo tecer comentários a respeito deles, diz-se que é um narrador *heterodiegético* (MESQUITA, 2006, p. 39).

Todavia, Mesquita (2006, p. 39) discorre, de modo semelhante, a respeito do ponto de vista do narrador o qual poder ser de diversas perspectivas, ou seja, o foco da narração pode passar do narrador para as personagens do texto, em determinados momentos, tornando essa uma maneira de proceder no texto com respeito ao foco narrativo. Pontua, semelhantemente, que o foco da narrativa produz diversos sentidos e significações que são possíveis de serem apreendidos do texto.

Com relação a quem se narra o texto, entende-se que aquele que recebe o texto narrado é chamado de destinatário, receptor ou, também, de narratário. Compreende-se que o receptor do texto é, de igual forma, situado no plano da ficção, é virtual e não se deve confundi-lo com o leitor real, o que lê a narrativa, ou mesmo com o leitor ideal, o que o autor deseja que lesse a narrativa. Relativamente ao leitor real, quando está atento à leitura torna-se semelhante ao autor do texto, pois acrescenta à obra, as suas impressões pessoais, experiências de vida, o repertório que obteve ao longo de sua existência e dessa forma, constrói um metaenredo, a sua história e, também, a da humanidade (MESQUITA, 2006, p. 39-40).

Para finalizar este tópico, destaca-se o que Forster (2005, p. 73) esclarece quanto ao aspecto de construção lógico-intelectual e retoma à questão do mistério que faz parte do enredo:

O enredo, então, é o romance no seu aspecto lógico-intelectual; requer mistério, mas os mistérios se resolvem mais tarde; o leitor pode estar caminhando em mundos que não percebe inteiramente, mas o romancista não tem medo disso. Ele é competente, está por cima do seu trabalho, joga um feixe de luz aqui, põe um manto de invisibilidade ali, e (como criador de enredos) negocia continuamente consigo mesmo como mercador de personagens, visando produzir o melhor efeito possível. Planeja o livro de antemão; ou pelo menos se coloca acima dele, ganhando certo ar de premeditação por meio do interesse por causas e efeitos.

A estrutura do enredo sobre a qual fala o autor, no trecho acima, demonstra a precisão, a dedicação a que se dedica o escritor a trabalhar no texto. O escritor sabe o caminho a percorrer

para despertar a curiosidade do leitor. O autor em um jogo de palavras, traz luz a certos detalhes, deixa mistérios sem respostas, algumas vezes, constrói fatos, situações, descreve os personagens, cria ilusões, conduz e estimula o leitor a adentrar no mundo que ele criou, de forma que o próprio leitor permaneça envolvido na obra construída pelo escritor. Obra que ele formou buscando criar este efeito melhor do qual fala Forster (2005).

Por outro lado, apesar dessa busca pelo belo de que fala Forster (2005, p. 73-74) nas narrativas, os escritores podem, também, não utilizarem de tanta lógica em seus ajustes e na construção dos textos, mas, dar forma às estruturas narrativas, de maneira que elas continuem a apresentar vislumbre e deslumbramento ao leitor, assim como àquelas que se preocupam mais com esse padrão do belo.

3 O CAVALO E SEU MENINO

3.1 A HISTÓRIA SOBRE O CAVALO E SEU MENINO

A história de *O cavalo e seu menino* tem início na Calormânia, um país ao sul de Nárnia, em um período considerado como época de ouro desta terra. Neste tempo, em que havia paz entre os reinos, reinavam os irmãos Pevensie (Pedro, Susana, Edmundo e Lúcia) que haviam descoberto Nárnia (conforme narrado no conto, da mesma série, *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*).

A narrativa é iniciada fazendo-se uma delimitação de espaço e tempo em que se passa, ou seja, a aventura começa na Calormânia e termina em Nárnia e o tempo em que acontece é uma era de ouro e de tranquilidade para Nárnia, um período no qual os habitantes de Nárnia se sentiam felizes e seguros (LEWIS, 2009, p. 265) e, por isso, acabavam por se tornarem descuidados, por exemplo, não se preocupavam tanto com perigos ou ameaças de outros países.

O primeiro personagem a surgir na narrativa é Arriche. Para falar de Arriche o narrador conta que ele vivia, neste mesmo período citado anteriormente, em uma pequena enseada ao sul da Calormânia. Arriche é um pobre pescador, como narra o texto e com ele vivia Shasta, que chama o pescador de pai. Como afirma o texto, Arriche vivia do sustento da pesca, saía para pescar pela manhã e no período da tarde ia até o vilarejo mais próximo com o objetivo de vender o que pescara. Havia dias de boas vendas para o pescador e quando sucedia assim, retornava para casa com o humor um pouco melhor e não acontecia nada ao “filho”, mas se a venda não era boa, podia chegar até a espancar a criança (LEWIS, 2009, p. 193).

Após situar o leitor do espaço e do tempo em que viviam os personagens e, também, de falar um pouco introdutoriamente sobre Arriche, o narrador introduz Shasta ao texto e o faz por meio das tarefas dadas a ele. Conforme o texto, Shasta sempre tinha muito o que fazer como remendar ou costurar as redes que o “pai” usava para a pesca, fazer a comida para os dois, limpar a cabana onde morava com Arriche, entre outras atividades. No entanto, o menino não tinha muito interesse pelo lugar onde morava e nem pelo vilarejo onde o “pai” vendia o pescado. O texto diz que o interesse de Shasta estava no Norte, o lado oposto em que vivia. O Norte, sim, deixava Shasta bastante curioso (LEWIS, 2009, p. 193).

À medida que o texto se desenvolve, e os diálogos entre os personagens surgem, o interesse do menino pelo Norte fica mais claro, ao contrário do “pai”, que não sabia para onde ficava o Norte e não tinha interesse em saber, pois era “um *homem prático*”. Em um diálogo entre Arriche e Shasta, no qual o menino pergunta ao pescador o que existia para além da serra

que via da porta da cabana em que moravam, o narrador, por meio das falas de Arriche, traz algumas características deste personagem, como indelicadeza, ignorância e brutalidade e acidez na forma de responder e de agir com Shasta, nos momentos que estava de mau humor, mas, quando o dia era de bom humor, o qual variava com a venda da pesca (se fosse boa, o humor era melhor, porém se fosse ruim, o humor era ruim), Arriche respondia desconversadamente com ditos de poetas que conhecia (LEWIS, 2009, p. 194).

Em um determinado dia, chega do Sul “um homem nada parecido com os outros que Shasta conhecia”, segundo as palavras do narrador. Este homem era Anradin, um tarcaã, isto é, um senhor de alta linhagem. Anradin chega montado em seu “grande cavalo malhado, de crina esvoaçante”, que em algumas páginas a frente apresenta-se como Bri, o cavalo falante de Nárnia. Anradin vai ao encontro de Arriche e Shasta com o intuito de comprar o menino como escravo, o que Shasta chega a pensar que poderia ser melhor para ele, que sua vida poderia ser melhor do que viver em uma pequena enseada, como um estilo de vida semelhante à de um escravo também (LEWIS, 2009, p. 194-196).

Shasta escuta a conversa entre Arriche e Anradin, negociando a venda do menino e nesta conversa descobre que não é filho de Arriche, mas que o pescador o havia encontrado, quase morto em uma canoa, à beira do mar e em uma noite na qual tinha perdido o sono. Na conversa, Arriche explica à Anradin que devido a sua pobreza, não tinha mulher e nem filhos e que ao encontrar Shasta na canoa, junto a um homem morto, pensou que poderia ser recompensado pelos deuses ao socorrer a criança. Com a bruta intervenção de Anradin a respeito dos elogios egocêntricos de Arriche, o pescador reconhece que os trabalhos do menino eram para ele de inestimável valor e que esse seria um aspecto a ser considerado importante ao negociar o valor da venda da criança, pois, para Arriche, o valor deveria ser o suficiente para comprar ou alugar outro que fizesse as mesmas tarefas que Shasta fazia (LEWIS, 2009, p. 195).

Nesse momento, conta-se o devaneio de Shasta, que após ouvir que não era filho de Arriche, sente um alívio por não ter afetos pelo pescador. A descoberta lhe dera ânimo e o fazia pensar se Anradin era um homem bom ou ruim. Além disso, o menino imaginava que ser escravo do tarcaã poderia ser bom para ele, como mencionado anteriormente, pois poderia ser que ele seria melhor tratado, com roupas bonitas e com carne para comer todos os dias, com a vida em um palácio, enfim, Shasta devaneava assim, mas pensava, de igual forma, que Anradin poderia ser “um homem terrível e cruel”. E em meio a esses devaneios e a um monólogo, o menino encontra Bri, o cavalo falante, pastando a uma certa distância. Shasta fica imaginando que o calão saberia dizer a ele se o seu dono era uma pessoa boa ou ruim e com certo tom de

dissabor expressa dizendo que é uma pena que o cavalo não saiba falar o que para a surpresa do menino, o cavalo responde dizendo que sabe (LEWIS, 2009, p. 196).

Daí em diante, os dois personagens começam a conversar e Bri conta para Shasta que ele é um cavalo falante de Nárnia. Ele descreve a terra de Nárnia e como foi parar na Calormânia, isto é, por meio de sequestro ainda na infância. É por meio de Bri que Shasta descobre que Anradin é um sujeito ruim e, por isso, pensa em fugir. O cavalo concorda com a ideia e sugere que o menino fuja com ele, pois fugir seria uma oportunidade tanto para ele quanto para Shasta, pois se Bri poderia ser pego fugindo sozinho e do ponto de vista do cavalo, o menino não iria tão longe se fosse sozinho também. Ao final do primeiro capítulo, os dois personagens traçam o plano de fuga para Nárnia, para o Norte para onde Shasta afirma que sempre desejou ir, o cavalo ensina o menino a montá-lo, com um tom arrogante e superior e os dois se apresentam oficialmente, revelando os seus nomes (LEWIS, 2009, p. 197-199).

O segundo capítulo começa narrando o dia seguinte à primeira noite da viagem. Shasta é acordado por Bri e com dores pelo corpo pela falta de experiência em montaria e pela cavalgada. Surge, nesse capítulo, alguns traços característicos de Bri, como a vaidade e a preocupação com que o que poderiam pensar dele em Nárnia, bem como continua a destacar-se o seu ar de superioridade com relação aos outros cavalos que não falam, mas também, com relação aos personagens que vão surgindo. Além disso, observa-se que apesar de imponente e altivo, o Bri tinha seus medos, como de leões. Nessa parte da história surge outro par, Huin, a égua falante e Aravis, uma tarcaína.

Nesse ponto faz-se interessante notar que é feita uma inversão no título da obra, colocando o cavalo antes do menino, o que sugere ser o cavalo, o ator principal deste enredo e não Shasta. Contudo, embora Shasta, ao longo do texto, deixe de ser um menino tímido e ingênuo, para se tornar destemido, corajoso e confiante, é Bri, o cavalo falante, quem o conduz na trajetória para Nárnia. Bri é quem toma as rédeas, o controle da viagem, inicialmente.

O cavalo ensina Shasta a montar, a trotar, a galopar, a saltar e a manter-se na sela na iminência de uma freada, ou seja, Shasta dependia de Bri. O título desta obra mostra tal dependência, além de revelar, de igual forma, aspectos do caráter do cavalo falante, Bri, isto é, por meio do título subentende-se a autoconfiança do cavalo, sua autoridade, o domínio sobre as situações, bem como o ego inflado e a sua importância no decorrer da viagem, aspectos que, do mesmo modo, são percebidos ao longo do texto.

Essas reflexões têm por base as ideias de Rossow (1999). Em seu artigo intitulado “C. S. Lewis’s *The horse and his boy*: more than a book title, o autor faz algumas considerações relacionadas ao próprio título da obra que remetem ao caráter dos personagens Shasta e Bri.

Por exemplo, o caráter persuasivo de Bri ao convencer Shasta a fugir com ele. Explica, além do mais, que foi Bri quem aconselhou Shasta ao longo da viagem. Bri treinou Shasta e, ainda, segundo o Dr. Não foi Shasta quem domou Bri, pelo contrário, Bri quem domou Shasta. Outros pontos destacados no artigo, dizem respeito à transformação de Bri da autoconfiança e arrogância para a auto avaliação mais precisa de si.

Todavia, Rossow (1999) sugere o porquê do autor de *O cavalo e seu menino*, C. S. Lewis, fazer essa inversão no título. De acordo com Rossow (1999), tais inversões tem o objetivo de obter a atenção do leitor, além de tornar os textos literários mais cômicos, fazer com que os esforços didáticos aplicados à escrita do texto sejam mais concebíveis à compreensão do leitor e, também, tem propósitos filosóficos, éticos e doutrinários.

Embora, ainda que o título possa trazer ao leitor tais considerações, há algumas situações ocorridas ao final do texto que confirmam Shasta como um dos protagonistas desta história, assim como Bri e, semelhantemente, percebe-se ao longo do enredo que os diálogos entre os personagens permite observar que existe entre eles decisões que são tomadas em conjunto e do mesmo modo, existem influências de outros personagens no decorrer da jornada que são significativas para a tomada de decisão dos heróis. Para exemplificar, no caso de Shasta, o menino começa a destacar-se pelo desenvolvimento de atitudes de coragem, como ter que passar uma noite sozinho próximo a tumbas e lidar com o iminente ataque de chacais e, enfrentar O Leão para salvar uma das personagens.

Após as reflexões acima, como foi dito em parágrafo anterior, é no segundo capítulo que Bri e Shasta tomam conhecimento de outros dois viajantes, melhor dizendo, duas viajantes, Huin, uma égua falante de Nárnia, que, assim como Bri, havia sido sequestrada na infância e, Aravis uma nobre tarcaína, também fugindo da Calormânia devido a uma promessa de casamento a Achosta Tarcaã, um homem de origem plebeia, mas que tinha se tornado um tarcaã por meio de “lisonja e maus conselhos”, conforme explica Aravis (LEWIS, 2009, p. 207). Aravis e Huin também estavam em uma jornada para Nárnia, assim como Shasta e Bri.

A partir desse encontro entre os quatro viajantes, Shasta, Bri, Aravis e Huin decidem irem juntos para Nárnia e para chegarem a tão sonhada terra de Nárnia, passariam por diversas situações e perigos, teriam encontros com outros personagens ao longo da jornada, que aparecem na narrativa com funções distintas, como é o caso do Leão, Aslam, que surge em momentos de encorajamento, seja colocando os próprios aventureiros em risco, afim de incentivá-los a chegarem ao destino, quer seja protegendo-os de outros perigos, por exemplo, quando Aslam livra Shasta dos chacais em uma noite que o menino estava sozinho nas tumbas

de Tashbaan (LEWIS, 2009, p. 230) ou ainda trazendo lições para os personagens dessa história, tanto para o protagonista quanto para personagens secundários.

Dentre os lugares, por onde passam os dois cavalos falantes e as duas crianças, está Tashbaan, a capital da Calormânia. Ali, Shasta é confundido, pelos Reis de Nárnia (Rei Edmundo e Rainha Susana), com o príncipe Corin, filho do Rei Luna de Arquelândia e, é levado pelos reis para um palácio em que foram acomodados pela realeza de Tashbaan. Em Tashbaan, Aravis reencontra uma antiga amiga, Lasaralina e pede ajuda a ela para sair da cidade, porém no meio do plano de fuga, se depara com o seu prometido, Achosta Tarcaã, que havia sido feito grão-vizir, uma espécie de conselheiro do Rei da Calormânia, Tisroc.

Lasaralina e Aravis, quase são surpreendidas no palácio do Tisroc (Rei da Calormânia), quando Lasaralina tentava ajudar a amiga a fugir pelo jardim do palácio. De modo que as duas precisam se esconder em um cômodo da casa do Tisroc para não serem vistas pelo próprio rei, seu filho, o Príncipe Rabadash e Achosta Tarcaã que em secreto fariam uma reunião proposta pelo príncipe com o objetivo de convencer o pai (Tisroc) a permitir que ele (Rabadash) conduzisse uma expedição com duzentos cavalos e homens com a finalidade de tomar Anvar, na Arquelândia e Nárnia, o país vizinho à Arquelândia.

O motivo principal do príncipe Rabadash com essa expedição era trazer a Rainha Susana para casar-se com ele, pois esta havia fugido do príncipe, junto com o Rei Edmundo, os conselheiros dos reis, entre outros habitantes de Nárnia, o que deixou claro a recusa em casar-se com Rabadash, por conta do seu caráter agressivo, “um tirano enfatuado, violento, ganancioso e desalmado”, nas palavras do rei Edmundo (LEWIS, 2009, p. 220).

Quando escutaram a conversa entre os três personagens citados, Aravis e Lasaralina ficaram assustadas e a amiga quis convencer Aravis a voltar e desistir do plano, porém, Aravis, ainda que sobre os temores de Lasaralina, conseguiu convencê-la a continuar. As duas se despedem e Aravis vai ao encontro de Shasta, Bri e Huin nas tumbas de Tashbaan e conta para eles o que havia escutado, sobre os planos do príncipe Rabadash, o que faz com que os quatro personagens resolvam seguir imediatamente para Nárnia (LEWIS, 2009, p. 248).

Faz-se importante dizer que ao longo da jornada, desde o dia em que Bri e Shasta encontraram com Huin e Aravis, a menina mantinha um tom de superioridade e desprezo em relação à Shasta, o que é expresso em alguns momentos por meio da fala da tarcaína, por exemplo, na discussão entre os quatro para decidirem se viajam ou não junto para Nárnia (p. 207) ou quando entram em Tashbaan a menina demonstra sua superioridade em relação a Shasta afirmando que ele não tinha relação alguma com Tashbaan em comparação a ela que deveria

ser conduzida em uma liteira e não se escondendo “como um rato” (p. 215) ou, ainda, no deserto de Tashbaan, Aravis estava com um ar superior a Shasta propositalmente (p. 249).

Entretanto, os atos heroicos de Shasta, acabam por mudar a percepção tanto de Aravis quanto de Bri quase ao final da narrativa. Ambos reconhecem a superioridade do menino em relação a eles que pensavam ser superiores ou por suas linhagens/origens ou por suas experiências e pelo conhecimento e educação que tinham. Perceberam que Shasta é quem era superior a eles. Bri recebe uma lição de humildade com o eremita que havia acolhido Aravis, Huin e Bri após um ataque de um leão, enquanto Shasta teve de seguir viagem sozinho até a Arquelândia para avisar ao Rei Luna (rei da Arquelândia) do ataque do príncipe Rabadash e os duzentos cavaleiros.

Shasta, consegue completar a missão de avisar os reinos da Arquelândia e de Nárnia sobre as pretensões do Príncipe Rabadash, embora não tenham conseguido evitar o confronto de guerra entre o príncipe, seus cavaleiros e os reinos. Deste conflito os reis da Arquelândia e de Nárnia saem vencedores e o príncipe Rabadash é preso. Ao final da história Shasta descobre que é o irmão gêmeo do príncipe Corin e que tinha sido sequestrado quando bebê por um chanceler de seu pai o qual não havia gostado da profecia de um sábio centauro dizendo que Cor (Shasta), um dia, salvaria a Arquelândia de um grande perigo.

Assim, Shasta, agora, Cor, passa a morar na corte com seu pai, o Rei Luna e com seu irmão, o Príncipe Corin, juntamente com os demais servos e servas do Rei. Aravis foi com ele, como convidada do Rei Luna. Anos mais tarde, casaram-se e, após a morte do Rei Luna, passam a reinar em Arquelândia. Bri e Huin partem para Nárnia, onde viveram até idade avançada e constantemente voltavam, para visitar os amigos. Estes também se casaram e tiveram suas respectivas famílias. O príncipe Rabadash é transformado em um burro, contudo a maldição seria desfeita quando ele ficasse diante a um altar em Tashbaan, de onde não poderia jamais sair, pois seria transformado novamente em burro se assim o fizesse (LEWIS, 2009, p. 282-288).

3.2 OS PERSONAGENS

Para falar do texto de *O cavalo e seu menino* escrito por C. S. Lewis faz-se importante compreender, inicialmente, como o autor entendia o processo de produção de contos de fadas e, também, como surgiu na mente de Lewis a ideia para escrever *As Crônicas de Nárnia*, a série de um compilado de sete obras da qual faz parte a narrativa proposta para este estudo. Dessa

forma, observa-se a maneira como autor entendia a construção de ideias na mente do escritor. Segundo ele:

Na mente do Autor emerge de vez em quando o material para uma história. Para mim, invariavelmente começa com imagens mentais. Esse fermento não leva a nada, a menos que seja acompanhado pelo anseio de uma Forma: verso ou prosa, história curta, romance, peça de teatro ou o que for. Quando essas duas coisas se encontram, você tem completo o impulso do Autor. É agora uma coisa dentro dele se empenhando para sair. Ele anseia ver as coisas borbulhantes se derramando em uma Forma (LEWIS, 2017, p. 91).

Nesta explicação é possível conceber que para Lewis a ideia na mente do autor e a forma dada a essa ideia, de maneira que venha a tornar-se um texto escrito, estão intrinsecamente ligadas. Dessa ligação tem-se o desejo de escrever, de colocar no papel o que está na imaginação e até que aquela imagem tome forma, há uma inquietação nos pensamentos do autor, um anseio de ver seus pensamentos tomando a forma de uma história, de um verso, uma prosa, um conto ou romance, entre outros.

O esclarecimento desta conclusão a que Lewis chega, sobre as histórias é bastante interessante, pois explica e norteia o pensamento deste escritor com relação à criação literária, bem como mostra a criação específica de um de seus mais famosos trabalhos, *As Crônicas de Nárnia*. Através de uma imagem em sua mente, Lewis colocou em palavras o que a imagem em sua mente permitia construir para o texto em papel e, dessa forma, deu-se a origem deste texto conhecido. Nas palavras do próprio escritor sobre a série *As Crônicas de Nárnia* e sobre outros livros de sua autoria, compreende-se como surgiram as ideias para tais livros e obras de ficção:

De uma coisa tenho certeza: todos os meus sete livros de Nárnia e meus três livros de ficção científica começaram com imagens em minha cabeça. No começo não era uma história, apenas imagens. O *Leão* começou com a imagem de um Fauno carregando um guarda-chuva e de um pacote em uma floresta nevada. Essa imagem esteve em minha mente desde os dezesseis anos. Então, um dia, quando eu tinha cerca de quarenta anos, eu me disse: “Vamos tentar fazer uma história sobre isso” (LEWIS, 2017, p. 101-102).

No que diz respeito à narrativa *O cavalo e seu menino*, entende-se que esta não é uma narrativa linear, pois o narrador utiliza diferentes estratégias para apresentar os atores desta obra. Observa-se no texto que os personagens são introduzidos à história aos poucos e por meios diversificados por exemplo, pela descrição do próprio narrador, por meio das falas um dos outros, por meio de pensamentos dos personagens ou através da fala do próprio personagem. Além do que, o narrador no início do texto ao descrever o espaço, o tempo e o contexto em que vivem os primeiros personagens da narrativa e em seguida, introduzir os próprios atores da

história os une por meio dos recursos mencionados e por meio de sua fala com o leitor, o que possibilita uma interação com o enredo.

Entende-se que esse tipo de narração possa ser ligado à duas categorias de narrador sobre as quais fala Leite (2007, p. 26-27). Uma delas é a categoria de *autor onisciente intruso ou editorial omnisciente* que assim diz:

[...] Esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de coloca-se acima, ou, como quer J. Pouillon, *por trás*, adotando um PONTO DE VISTA divino, como diria Sartre, para além dos limites do tempo e do espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse *de fora*, ou *de frente*, podendo ainda mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada.

E ainda, com relação a esta categoria de narrador, a autora afirma que os canais utilizados por essa categoria de narrador para contar a história, são variados e, ao mesmo tempo que aproxima o leitor por meio dos pensamentos das personagens, também, o mantém à uma distância deles, mediando os fatos narrados (LEITE, 2007, p. 29).

Da mesma forma, uma outra categoria de narrador pode ser percebida na obra de *O cavalo e seu menino*. Trata-se da categoria de *onisciência seletiva múltipla* ou *multiple selective omniscience*. Com relação a essa categoria, a autora diz:

[...] aqui o que se perde é o “alguém” que narra. Não há propriamente NARRADOR. A história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões e fatos que as pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da CENA. Difere da ONISCIÊNCIA NEUTRA porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o NARRADOR ONISCIENTE os resume depois de terem ocorrido. [...] Os canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários, neste caso. (LEITE, 2007, p. 47-48).

Verifica-se nesta narrativa a presença dessas duas formas de apresentação do narrador, como onisciente intruso, narrando livremente o texto, ou observando-o através de pontos de vista, olhando por fora, comentando o texto de modo que possibilita ao leitor uma aproximação dos pensamentos e ideias dos personagens, ou ainda utilizando os personagens para narrar e mediar os fatos narrados, como no caso do eremita que narra a batalha em Anvar para Bri, Aravis e Huin (LEWIS, 2009, p. 270-274).

No que tange a essa liberdade do narrador de contar a história à vontade, nesta obra, verifica-se que o próprio narrador por vezes usa este recurso, da liberdade para contar a história, com a intenção dialogar com o leitor, fazendo-o por sua vez interagir com o texto, por exemplo,

quando Shasta é confundido com o príncipe Corin, em Tashbaan e é levado pelos narnianos para o palácio onde estavam hospedados, o menino experimenta comidas típicas da Calormânia e nesse momento o narrador fala com o leitor, dizendo: “Não sei se você teria gostado ou não, mas Shasta gostou”. (LEWIS, 2009, p. 224)

Semelhantemente, quanto à onisciência seletiva múltipla que afirma que se perde o narrador e o que ocorre é uma tradução dos pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente dos personagens, pode-se exemplificar esta categoria com um pensamento de Shasta relacionada à fala anterior de Aravis ao gritar para Bri ir mais rápido no galope no intuito de chegar a Anvar antes de Rabadash e dos calormanos. O pensamento de Shasta no tocante à fala da menina foi: “O coitado já está dando o máximo!” (LEWIS, 2009, p. 253). Ou, ainda, pelos pensamentos do menino quando se perde do Rei Luna e seus cavaleiros e se percebe sozinho novamente, sem saber que direção tomar e em perigo de encontrar Rabadash e os seus cavaleiros. Segue a reflexão feita por Shasta, revelando um tom de autocomiseração e pena de si mesmo:

Devo ser o sujeito mais desgraçado de todo o mundo”, pensou. “Tudo dá certo com os outros, comigo nunca. Os nobres e as damas de Nárnia conseguiram fugir de Tashbaan; eu fiquei lá. Aravis, Bri e Huin estão no bem-bom com o velho eremita; eu fui o único a ter de sair. O rei Luna e sua gente estão a salvo no castelo, com os portões bem fechados, mas eu fiquei de fora.” (LEWIS, 2009, p. 261).

Após as considerações feitas acima e, tendo por base o que afirma Brait (2017, p. 26) a respeito do texto literário e explicando-o da seguinte maneira: “[...] o texto literário concebido como o espaço em que por meio de palavras o autor vai erigindo os seres que compõem a ficção”, é possível inferir que o autor da ficção, neste caso C. S. Lewis, ao utilizar as palavras constrói o texto inserindo aos poucos os seres que farão parte dessa história, cada um deles apresentados de modos singulares, o que contribui para um enriquecimento da obra e permite fazer o estudo de seus personagens de maneira abrangente.

Nesse sentido, compreende-se que o narrador preparou a cena, em primeiro lugar, para que o leitor pudesse dar início à leitura informado do que estaria por vir, a partir dos dados de que a história começou na Calormânia (mais precisamente ao sul da Calormânia) e terminou em Nárnia e que Nárnia vivia na Idade de Ouro e seus reis eram Pedro - o Grande Rei de Nárnia - Edmundo, Susana e Lúcia, irmãos de Pedro (LEWIS, 2009, p. 193). Lembra-se, neste caso o que Eagleton (2017, p. 120) afirma a respeito de inícios das narrativas:

[...] nenhum começo literário é realmente absoluto. Toda leitura supõe uma boa dose de preparação da cena. É preciso que muitas coisas já estejam ali

para que um texto seja meramente inteligível. Uma delas é a existência anterior de obras literárias. Toda obra de literatura remete, mesmo que apenas inconscientemente, a outras obras.

Ao falar de “uma dose de preparação da cena” e que muitas coisas são importantes estarem no texto para que ele possa ser melhor compreendido, entende-se que, o narrador em *O cavalo e seu menino* ao contar para o leitor que os personagens do começo da história viviam ao sul da Calormânia e que a narrativa tem seu fim em Nárnia, bem como informar que os personagens desse enredo viviam em uma época de ouro para Nárnia, o narrador traz aspectos de um outro texto intitulado *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, que conta a história dos quatro irmãos (Pedro, Edmundo, Susana e Lúcia) que foram parar no país de Nárnia, lá viveram aventuras e conheceram um outro mundo de animais falantes e seres dos quais não tinham contato no mundo em que viviam, como anões, gigantes, centauros, faunos, entre outros.

Essa ligação entre as duas histórias permite compreender que o texto de *O cavalo e seu menino*, está situado entre o período em que os irmãos acima mencionados foram para Nárnia e tornaram-se os reis e rainhas desse país e que esse reino vivia em um tempo de paz, tempo em que os seres de Nárnia descansavam e não tinham preocupações significativas que pudessem tirá-los de sua tranquilidade, assim como descreve o próprio autor em um dos capítulos finais dessa história (LEWIS, 2009, p. 265) e, o período que antecede o retorno dos quatro irmãos ao mundo em que viviam, o mundo real, à casa de um professor, no campo, perto de Londres, para onde Pedro, Edmundo, Susana e Lúcia tinham sido enviados, quando lê-se o começo de *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* e o final de seu último capítulo (LEWIS, 2009, p. 103; 186). Por isso, afirmar que o narrador procura situar o leitor do que está para acontecer trazendo detalhes de uma outra obra anterior que são relevantes para a que será narrada em seguida.

Contudo, este início da obra *O cavalo e seu menino*, traz, de igual modo, ao leitor, o que Mesquita (2006, p. 23) explica sobre os começos de narrativas e a contextualização que faz o narrador com relação à *situação inicial* em que vivem os personagens no que diz respeito ao lugar, contexto social, histórico, familiar ou trazendo aspectos físicos e morais, isto é, o narrador descreve o contexto dos atores dessa história a fim de situar o leitor acerca da situação inicial dos personagens. É por meio dessas introduções iniciais que o leitor é direcionado às transformações que ocorrem com os agentes desse texto.

Ainda com relação aos primeiros trechos de *O cavalo e seu menino*, antes de falar a respeito de um dos personagens principais dessa história, o menino Shasta, o narrador introduz, primeiramente, o “pai” do menino, Arriche. Arriche é descrito pelo narrador como um “pobre

pescador” e “um *homem* prático”, o qual obtinha o sustento da venda da pesca em um vilarejo próximo de onde morava com Shasta (LEWIS, 2009, p. 193-194).

Contudo, para falar sobre Shasta, o narrador introduz o menino ao texto por meio das tarefas que ele tinha no dia a dia e faz uma descrição dessas atividades comparadas ao humor do “pai” que variava de acordo com a venda do pescado. Isto é, dependendo das vendas do peixe no vilarejo, se fossem boas, o humor de Arriche era um pouco melhor e nada acontecia a Shasta, mas se não fossem boas ele chegava a espancar o menino e sempre tinha algum pretexto para encontrar algo malfeito, porque “[...] Shasta vivia cheio de coisas para fazer: remendar ou costurar as redes, fazer comida, limpar a cabana em que moravam [...]” (LEWIS, 2009, p. 193).

Shasta, por sua vez, enxergava o “pai” da mesma maneira como percebia outros homens que encontrava no vilarejo onde o pai vendia o pescado: “homens barbudos, usando mantos sujos e compridos, turbantes na cabeça e tamancos de pau de bico virados para cima, e que resmungavam uma conversa mole e enjoada” (LEWIS, 2009, p. 193). Nota-se, a partir desse trecho, um desinteresse pelas pessoas semelhantes ao “pai” e igualmente pelo próprio “pai”, o que é confirmado nas páginas seguintes em que Shasta descobre que seu “pai” o encontrara em uma canoa, às margens do mar e o pegara para criar, ou seja, descobre que Arriche não era o seu “pai” e sente-se aliviado por não conseguir ter afeto por ele (LEWIS, 2009, p. 195-196).

De acordo com a narrativa, também, Shasta era um menino curioso e tinha interesse pelo lado o posto em que morava, o Norte e algumas vezes questionava Arriche sobre o que existia do outro lado que o interessava. Ao que o “pai” respondia conforme o seu humor, se estivesse de mal humor, o menino apanhava do pai, mas se o humor estivesse bom, Arriche desviava do assunto com uma máxima de algum poeta. Desta maneira, Shasta compreendia que havia algum segredo para o lado do Norte e que o “pai” escondia do menino. No entanto, Arriche, nem ao menos sabia para que lado ficava o Norte e, igualmente, não tinha o desejo ou a curiosidade de saber, pois, como dito anteriormente, era “um *homem prático*”.

Nestes aspectos iniciais, faz-se importante considerar o que também foi dito por Terry Eagleton (2017, p. 37), sobre os começos de uma obra:

As obras literárias, além de relatos, são peças retóricas. Exigem um tipo de leitura especialmente alerta, atenta ao tom, ao estado de espírito, ao andamento, ao gênero, à sintaxe, à gramática, à textura, ao ritmo, à estrutura narrativa, à pontuação, à ambiguidade – de fato, a tudo o que entra na categoria de forma.

Ao iniciar a leitura desta obra, observa-se que o narrador consegue transmitir ao leitor quem são os atores dessa história, onde se situam, a época bem como o tipo de comunicação que existe entre eles. Compreende-se que vivem em um contexto de pobreza, com o mínimo

para viver, que não são dotados de conhecimentos diversos, a não ser o que conhecem do meio em que vivem, são personagens com características diferentes, descritos e percebidos de formas diferentes, com pensamentos diferentes e desejos e ideais também. Essa configuração inicial o texto, chama a atenção do leitor para a construção que o narrador dá ao enredo, de maneira que possa estar a tento, em igual sentido, à forma como são elaborados cada um dos personagens.

Por exemplo, falar que Shasta “*vivia* cheio de coisas para fazer”, que “não tinha o *mínimo* interesse pela vila onde o pai vendia o pescado” ou, ainda, “[...] Mas *tudo* o que existia do lado oposto, no Norte, despertava uma enorme curiosidade em Shasta [...]” (LEWIS, 2009, p. 193, grifo nosso) nos primeiros parágrafos permite ficar atento ao tom, ao andamento, ao ritmo, à gramática, às pontuações do texto que auxiliam na compreensão dessa inicial obra e daquilo que ela tem a comunicar desse ponto em diante.

Dessa forma, Shasta era uma criança humilde que havia sido criada em uma enseada de pescadores. O mundo que ele conhecia era esse, o de cheiro de peixe todos os dias, de trabalho de “gente grande” para fazer, de ausência de afeto e carinho, de não saber o que é ter infância, pois a sua era dedicada a afazeres domésticos e outras atividades que envolviam a pesca, não conhecia escola e não sabia o que era educação, não sabia ler, nem escrever, mas era uma criança curiosa e imaginativa. O menino tinha grande interesse pelo Norte, em saber o que existia para além da serra que observava quando se sentava à soleira da porta da cabana em que morava.

Neste ponto, após as considerações feitas anteriormente, faz-se importante traçar um paralelo entre os dois personagens mencionados, Arriche e Shasta. Para tanto, lembra-se do que Wood (2017, p. 97) explica, ao dizer que “Podemos saber muitas coisas sobre um personagem pela maneira como ele fala e com quem fala – como ele lida com o mundo”. Isto é, o que diz a personagem e para quem diz ao fazer inferências com relação à sua perspectiva sobre o mundo e sobre o outro que faz parte desse mundo, torna-se fator importante para o entendimento do texto.

Segundo o autor, portanto, é possível compreender a diversidade do universo do personagem a partir de sua maneira de falar e a quem dirige sua fala, de modo que se percebe, assim, a sua forma de lidar com o universo que o cerca. Reflexão interessante a ser feita nesta obra, pois em diversos momentos o narrador usa as falas dos personagens para trazer novas informações a respeito deles e de outros personagens integrantes do enredo.

Com a finalidade de exemplificar o que foi dito acima, extrai-se do texto um pequeno diálogo entre Shasta e Arriche, que permite esclarecer a ideia exposta e a análise a partir deste trecho, feita em seguida:

[...] Mas tudo o que existia do lado oposto, no Norte, despertava uma enorme curiosidade em Shasta, pois ninguém jamais ia para lá, e ele próprio não tinha permissão para isso. Quanto se sentava à soleira da porta, remendando as redes, costumava olhar ansiosamente para aqueles lados.

Às vezes perguntava:

- Pai, o que existe depois daquela serra?

Se o pescador estava mal-humorado, dava-lhe um sopapo no pé do ouvido e lhe mandava prestar atenção no trabalho. Se o dia era de boa paz, Arriche respondia:

- Meu filho, não deixe o seu espírito se perder em divagações. É como diz um dos grandes poetas: “A atenção é o caminho da prosperidade, e os que metem o nariz onde não são chamados acabam quebrando a cara no pedregulho da miséria.”

Por esta razão, Shasta imaginava que no Norte, além da serra, só podia existir um fabuloso segredo, do qual o pai queria afastá-lo. Mas o pescador nem sequer sabia onde ficava o Norte. E nem queria saber, pois era um homem prático. (LEWIS, 2009, p. 193-194)

Com relação a Shasta⁴² trata-se de um menino curioso, questionador, de capacidade imaginativa e de devanear e sonhar com um mundo diferente e de desejar descobrir novos segredos que poderiam vir em decorrência do conhecimento desse mundo que ele construía em sua imaginação. Também, demonstrava não ser conformado com a realidade em que vivia, porém, da mesma forma, desejava que ela fosse diferente. Arriche, por outro lado, revelava ser um sujeito conformado, rude e grosseiro, ignorante tanto no sentido intelectual, de educação quanto nas demonstrações de afeto para com o menino.

Além do que, Arriche mostrava ser um homem interesseiro e ganancioso, pois quando percebeu a oportunidade de conseguir algum lucro com a “venda” do menino como escravo para um tarcaã, um senhor de alta linhagem chamado Anradin, interessou pela proposta deste senhor com quem passou a negociar o preço pelo qual venderia a criança.

Verifica-se um contraste entre Arriche e Shasta. De um lado tem-se um menino sonhador, conforme mencionado anteriormente, um rapazinho que não se conformava com as respostas simplistas do “pai” e que se permitia explorar sua imaginação e devanear e desejar saber o provável “fabuloso segredo” que pensava ser escondido pelo pai. Em contrapartida, Arriche era um “homem prático”, conformado com a sua realidade, não sonhava como Shasta, nem ao menos tinha a curiosidade que a criança apresentava. Talvez para este pescador o mundo se resumia àquela enseada onde morava ou ainda não tinha grande interesse em conhecer o que havia do outro lado da serra. Sua vida concentrava-se em sua pesca e à venda dos peixes diariamente. Ou talvez Arriche quisesse que sua vida fosse diferente, porém esperava que essa mudança viesse por meio da graça dos deuses, assim como Shasta veio na noite em que o

⁴² Os próximos parágrafos terão por base reflexões feitas a partir da leitura de dois ensaios do autor C. S. Lewis que estão compilados no livro *Sobre Histórias* (2018), entre as páginas 70-96.

encontrou na canoa (LEWIS, 2009, p. 195) e, assim, poderia ter se acomodado às circunstâncias ao invés de tentar fazer algo para que elas fossem diferentes.

Como foi dito, Shasta fantasiava e, possivelmente por este caráter imaginativo, o menino se permite arriscar. Arriscar e abandonar o mundo que conhecia, em busca de saciar sua curiosidade a despeito do que havia do outro lado da serra buscar responder à esperança de que o Norte pudesse corresponder ao “fabuloso segredo” que despertava tanto interesse nele. Provavelmente, com este contraste o autor, Lewis tivesse a intenção de despertar no adulto, o interesse pela fantasia e pela imaginação, como uma criança o faz livremente.

Todavia, esta liberdade imaginativa acaba sendo podada muitas vezes e de diversas formas pelo próprio adulto e, por isso, a criança é constrangida a voltar seus olhos para o mundo real. Portanto, olhando para Arriche em oposição a Shasta observa-se um adulto que esqueceu de sonhar como uma criança e, possivelmente pelos dissabores da vida deixou na infância o caráter sonhador, enquanto Shasta se permitia imaginar que existia algo maravilhoso além da serra que podia contemplar da porta da cabana onde vivia.

A partir das observações feitas nos parágrafos acima, observa-se que o escritor C. S. Lewis leva o leitor a fazer considerações a respeito do caráter imaginativo dos adultos em comparação ao das crianças. Conduz o leitor a pensar nas diferentes maneiras como adultos e crianças enxergam a vida, as distintas perspectivas que possuem e que, no caso dos adultos, essa capacidade imaginativa é perdida ao longo dos anos, à medida que crescem. Entretanto, para o autor, é possível que os adultos possam entender esse mundo de fantasia e imaginação quando acrescentam um pouco dos contos de fadas às suas vidas. Assim, entende C. S. Lewis que esse acréscimo enriquece a vida e permite ter um olhar diversificado para ela, de forma que essas diversas perspectivas acabam por contribuir para o crescimento do adulto também.

Para incluir Anradin no texto, o narrador faz uma comparação entre ele e os outros homens que o menino conhecia:

Um dia chegou do Sul um homem nada parecido com os outros que Shasta conhecia. Montava um grande cavalo malhado, de crina esvoaçante, com estribos e freios de prata. A ponta do elmo saía do centro do seu turbante de seda, e ele usava uma cota de malha. Empunhava uma lança e trazia ao lado uma cimitarra e um escudo de bronze. Seu rosto escuro não causou a menor surpresa a Shasta, pois todos os calormanos também são escuros. Surpresa, sim, causou-lhe a ondulada barba do homem, pintada de vermelho-carmesim e besuntada de óleo perfumado. Pela pulseira de ouro que o estrangeiro usava, Arriche logo viu que se tratava de um tarcaã, isto é, um senhor de alta linhagem. Ajoelhando-se diante do cavaleiro, o pescador acenou a Shasta para que fizesse o mesmo. (LEWIS, 2009, p. 194)

No trecho acima verifica-se que além de Anradin, outro personagem também surge na história, Bri, “um grande cavalo malhado, de crina esvoaçante”. Quanto a Anradin, ao mostrar como Shasta o via, pela descrição dada a ele em comparação aos demais homens que conhecia, percebe-se que este personagem é um homem que é apresentado de maneira a se impositiva e ativa, com uma postura e apresentação superior, em termos de classe e hierarquia, quando comparados a Shasta e a Arriche, os quais em um gesto de reconhecimento da importância do cavaleiro e dessa superioridade, se curvam ante a ele, reconhecendo, igualmente, que eram inferiores a Anradin.

Semelhantemente à Anradin, o “grande cavalo malhado, de crina esvoaçante”, Bri, é apresentado como sendo, também, superior, por seu porte grande e, posteriormente, pela forma como este personagem, em uma conversa com Shasta, mostra o modo como se percebe em relação a outros cavalos, dizendo que por um ato de desobediência a sua mãe, na infância, passou bastante tempo de sua vida como escravo dos humanos, tendo que esconder sua “verdadeira natureza, fingindo que sou mudo e estúpido como os cavalos *deles*”, pois Bri pensava ser um cavalo superior por saber falar (LEWIS, 2009, p. 196-197).

No trecho destacado acima, também se verifica que o narrador volta os olhares do leitor para o ponto de vista do personagem Shasta no que tange a Anradin. Essa estratégia do narrador, em voltar o olhar do leitor para a perspectiva do personagem havia sido feita nos primeiros parágrafos da narrativa, quando por intermédio da descrição de homens parecidos com Arriche, o “pai” do menino, Shasta descreve os homens do vilarejo em que o “pai” vendia o pescado, como parecidos com o “pai: homens barbudos, usando mantos sujos e compridos, turbantes na cabeça e tamancos de pau de bico virados para cima, e que resmungavam entre si uma conversa mole e enjoada.” (LEWIS, 2009, p. 193).

Quanto à Anradin, o texto afirma que o tarcaã era um homem que não se parecia de forma alguma com os homens que Shasta conhecia e que causava surpresa à Shasta a apresentação desse homem que era de uma alta linhagem e tinha riquezas e posses, o que é possível ser deduzido a partir da descrição feita deste personagem (LEWIS, 2009, p. 194). Por meio dessas comparações, o narrador permite ao leitor enxergar pelo olhar do personagem as percepções e impressões de Shasta, bem como a admiração pelo novo e pelo diferente que ele não conhecia até a chegada de Anradin à pequena enseada onde vivia.

Essas comparações de Shasta trazendo o viés do menino ao texto, permitem lembrar, como foi dito antes a respeito da categoria de narrador, que este, o narrador, no caso desta obra em análise trata-se, também, de um narrador de onisciência seletiva múltipla e que ao adotar a estratégia de trazer a história por meio das ideias dos personagens, auxilia o leitor na interação

com o texto, com o mundo das personagens, com seus pensamentos, sentimentos, perspectivas sobre si e sobre outros personagens que compõe o enredo (LEITE, 2007, p. 47).

Outro aspecto interessante é notar que como o menino percebe Anradin. Para Shasta, Anradin, assim, como os demais calormanos que conhecia, tinham o rosto escuro, e aqui inclui-se Arriche, de igual forma (LEWIS, 2009, p. 194). Isto é, compreende-se que Shasta soube diferenciar de maneira hierárquica calormanos como o “pai” e os homens do vilarejo com Anradin, em termos sociais, mas não somente em termos de condições sociais, o menino soube diferenciá-los também, por meio da cor da pele, o que infere-se que Shasta não se percebia como um calormano a semelhança daqueles com os quais convivia diariamente, mas notava que era diferente deles.

Essa comparação é percebida, igualmente, na fala de Anradin em uma conversa com Arriche, quando Anradin afirma que o menino não é filho de Arriche, pois “o rapazinho é claro e bonito como os malditos, mas belos selvagens que habitam as distantes terras do Norte” (LEWIS, 2009, p. 195). Nessa fala, apreende-se tanto o que o tarcaã percebe do menino, “claro e bonito”, em comparação aos calormanos de “rosto escuro”, como os dele e de Arriche quanto apreende-se o que Anradin pensa a respeito dos habitantes do Norte como “malditos mas belos selvagens”. Um contraste entre a admiração e o repúdio pelos semelhantes à Shasta.

Depreende-se, ainda, que essa fala de Anradin oferece pistas a respeito das origens do menino, bem como, ter conhecimento do Norte, para onde Shasta tinha o desejo de ir. O que é narrado logo em seguida confirma, também, que Shasta realmente não é filho do pescador, fato este que levou a criança a pensar na possibilidade de ser filho de um tarcaã, do próprio Tisroc ou de um deus, além de devanear a respeito de sua linhagem e procedência, o que indica uma inconformidade com o que estava destinado a ser e a viver enquanto estivesse debaixo da tutela de Arriche e, também, uma curiosidade e um desejo de descobrir sobre sua história.

Após a descoberta de que não era filho de Arriche e de chegar a pensar que isto seria um alívio, Shasta imaginou que ser vendido para Anradin poderia ser bom para ele, que poderia se beneficiar com esta venda e ser bem tratado pelo senhor de alta linhagem. Em meio a esses devaneios, Shasta vai ao encontro do cavalo de Anradin e desejando que o cavalo pudesse lhe dar informações a respeito de seu dono, Shasta diz que seria bom se ele falasse para que pudesse dizer se Anradin era um sujeito bom ou ruim. Quando o cavalo fala com Shasta, o menino fica surpreso e assustado, mas inicia uma conversa com Bri, que o leva a entender as origens desse cavalo falante. Bri explica para Shasta que vinha de Nárnia e que havia sido sequestrado em sua infância. Nesta conversa, Bri descreve para Shasta as lembranças que tinha de Nárnia:

[...] Nárnia, a terra feliz das montanhas, dos rios dos vales floridos, das grutas cheias de musgo, das florestas que vibram com as marteladas dos anões. Oh, como é leve o ar de Nárnia! Uma hora lá vale mais do que mil anos na Calormânia (LEWIS, 2009, p. 196).

Destaca-se nesta fala, outro importante recurso do qual se utiliza o autor, o da caracterização que é definido por Brait (2017, p. 27) como “processo utilizado pelo narrador para criar a ilusão da existência de espaços e personagens”. Do início da narrativa e ao longo dela, Lewis faz uso deste recurso não somente para a descrição dos personagens, mas também, dos espaços pelos quais eles transitam. A exemplo deste trecho em que Bri qualifica o país de Nárnia, tem-se outros exemplos como “pobre pescador”, “pequena enseada”, “homens barbudos”, “grande cavalo malhado”, “um senhor de alta linhagem”, entre outros.

Semelhantemente, Candido *et al.* (1968, p. 26) ao falar sobre caracterização, destaca a importância desse recurso para o texto:

Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação.

Nota-se essa riqueza de detalhes no texto analisado, ou seja, o narrador faz uso de elementos distintos para trazer descrições aos personagens e defini-los o que os caracteriza e a dá a impressão de serem ilimitados, infinitos em sua ciência e riqueza. No entanto, a forma como são caracterizados permitem ao leitor conhecê-los e descrever o que percebe deles. Além disso, reiteradas leituras do texto permitem descobrir novos traços dos personagens que de igual forma contribuem para o estudo deles.

Faz-se interessante destacar dessa conversa com Bri, que o cavalo sabe precisamente a sua origem e mostra ao menino um orgulho por ter nascido em Nárnia, além de um saudosismo, isto é, saudade de sua terra. Aqui destaca-se um paralelo entre Shasta e Bri, pois enquanto o cavalo sabe de onde ele é, o menino não conhece a sua origem e tem o anseio por conhecê-la.

Outro fator de importante destaque é que, durante a conversa com Bri, Shasta descobre que Anradin é um homem ruim, nas palavras do cavalo falante para o menino, Bri diz que: “Mas, quanto a você, seria mais feliz morto hoje à noite do que escravo dele amanhã.” (LEWIS, 2009, p. 197). A partir desta fala de Bri, Shasta pensa em fugir para Nárnia e Bri o persuade a fugir com ele, convencendo o menino de que seria uma oportunidade tanto para Bri quanto para Shasta. Segue a seguir, o diálogo entre o cavalo e o menino, com o intuito de esclarecer o que foi dito anteriormente:

[...] Você quer saber a respeito do meu dono, que se chama Anradin. É um sujeito ruim. Não para mim, pois um bom cavalo custa um bom dinheiro. Mas, quanto a você, seria mais feliz morto hoje à noite do que escravo dele amanhã.

- Ah, então vou fugir! – exclamou Shasta, empalidecendo.

- É o que tem a fazer – replicou o cavalo. Por que não foge comigo?

- Você também está pensando em fugir?

- Se você vier comigo... É a *nossa* oportunidade, entende? Se fujo sem um cavaleiro, vão pensar que sou um cavalo perdido e me pegam. Com alguém em cima, há uma chance. É aí que você entra. Quanto você, com essas perninhas (são incríveis essas perninhas humanas!) não iria longe. Comigo, porém, não há cavalo neste país que nos apanhe. É aí que eu entro. (LEWIS, 2009, p. 197).

É possível notar, o tom persuasivo e convincente do cavalo falante neste diálogo. Percebe-se que Bri é quem assume a liderança dessa aventura, daí em diante, até o destino final dos viajantes, a sonhada Nárnia, na direção do Norte, a direção que Shasta tinha curiosidade em saber o que existia para lá e onde tinha o desejo de ir a vida inteira, como expressou em outro diálogo com Bri (LEWIS, 2009, p. 198). Além disso, Bri também desejava voltar a sua terra e ao longo da conversa com Shasta, soube aproveitar a oportunidade de regressar para Nárnia.

Por meio desse diálogo, ainda é plausível refletir a respeito do título da obra, *O cavalo e seu menino*. Quando Bri assume a liderança da viagem, os fatos que se seguem contribuem para que seja perceptível essa tomada do cavalo como aquele que irá comandar a jornada. Dessa forma, em acordo com o que afirma Rossow (1999, p. 1), no que tange ao título da obra, o posicionamento superior do cavalo falante com relação aos humanos e mais específico quanto ao menino que seria conduzido e literalmente ensinado e domado por Bri.

Deduz-se com clareza das expressões como “Meu tarcaã” e “o meu humano” (LEWIS, 2009, p. 197-198) em colocações de Bri a respeito de seu dono, Anradin, que o cavalo entendia ser superior aos seres humanos, o que revela a arrogância e a altivez de Bri devido à sua capacidade, experiência e origem. No entanto, este personagem, ao mesmo tempo que se declarava um cavalo livre de Nárnia, havia esquecido de que devido a um erro cometido na infância, tornara-se um escravo dos humanos pelos quais demonstrava superioridade e desprezo. Além disso, outra observação que pode ser feita é que as expressões citadas indicam que o cavalo se enxergava como o dono do tarcaã e não o contrário.

No que diz respeito ao menino, seguem-se os exemplos para a explanação seguinte:

- Coitadinho do bichinho! Esqueci que você é ainda um potro. Vamos fazer de você um excelente cavaleiro. [...] (LEWIS, 2009, p. 197).

[...] Engraçado! Pensar que eu, que conduzi cargas de cavalaria e venci tantas corridas, levo agora na sela uma espécie de saco de batatas! Deixe pra lá e vamos em frente. (LEWIS, 2009, p. 199).

Eram grandes dias para Shasta, hoje melhor do que ontem, à medida que seus músculos enrijeciam e as quedas eram menos frequentes. Mesmo assim Bri costumava falar que ele parecia um saco de farinha em cima da sela. E ainda dizia:

- Mesmo que não tivesse perigo algum, confesso que teria vergonha de ser visto com você.

Apesar das palavras duras, Bri era um instrutor paciente. Ninguém ensina equitação melhor do que um cavalo. Shasta aprendeu a trotar, a galopar, a saltar e a manter-se na sela, mesmo quando Bri sofria o passo subitamente ou negaceava para a esquerda ou para a direita; coisas, dizia, que são necessárias numa batalha. (LEWIS, 2009, p. 202).

A partir dos diálogos referidos acima, percebe-se pelo texto a entonação da fala do cavalo, revelando um tom de desprezo, de ironia, de altivez, de dureza e ao mesmo tempo da experiência de Bri em relação à Shasta que por sua vez, revela também, a ingenuidade do menino, a ignorância e falta de conhecimento em determinados assuntos, a submissão e o respeito por alguém que conhecia e era mais experiente do que ele.

Segundo Rossow (1999, p. 1), ainda, foi Bri, o cavalo falante, quem persuadiu Shasta, o menino, a fugir com ele. Foi Bri quem guiou Shasta durante a jornada e lhe deu conselhos. Foi Bri quem treinou Shasta a montar; Shasta não amansou Bri, mas Bri quem domou Shasta. Foi Bri quem ensinou a Shasta como dominar o cavalo. É de se imaginar que Bri tenha se referido a um cavaleiro anterior como “meu humano” e a Shasta, especificamente, como um “potro” e “coitado do bichinho”. Claramente Bri estava no comando, logo observa-se no título.

Por esse motivo, reitera-se que Bri não somente persuadiu e convenceu Shasta a fugir com ele, mas também foi uma espécie de tutor para o menino que pouco ou nada sabia de cavalos falantes, de Nárnia, de outros seres como Bri, de experiências com outras pessoas boas ou ruins, de montaria, de viagens, jornadas ou histórias de batalhas ou qualquer assunto que o cavalo soubesse mais do que o menino. Afinal, Bri já havia participado de guerras e havia tido contato com outros seres humanos, outras culturas, outros ambientes e lugares diversos, enquanto Shasta não tinha saído dos arredores da pequena enseda onde morava.

Contudo, como dito anteriormente, Bri foi de grande influência para Shasta, porém, não somente o cavalo foi um influenciador nessa história e nas escolhas feitas para a viagem, mas tanto Bri quanto Shasta tomaram decisões em conjunto. E, ao passo em que outros personagens surgem na narrativa, como Huin e Aravis, as soluções encontradas para as situações que enfrentam, acabam sendo feitas em conjunto também. Além do que, alguns atores, como Aslam ao serem inseridos na história contribuem para soluções em situações adversas, encorajando os personagens a completarem a jornada, ainda que por meio de alguns perigos enfrentados.

Apesar de, inicialmente, Shasta não ser visto como um dos prováveis heróis desta narrativa, pelo caráter ingênuo, sem instrução em termos de educação, pobre, sem experiência de vivência fora da enseada onde morava, ser comparado a um escravo por Aravis (LEWIS, 2009, p. 205), ser considerado inferior tanto por Bri quanto por Aravis ao longo da história, ao longo da viagem, o menino ganha força e expressividade, o que faz com que ele seja considerado como um dos heróis dessa obra.

Considerando-se o que Frye (2013, p. 145-146) fala a respeito da força do herói na narrativa, afirmando que o herói pode ser visto como “um de nós” se ele não for superior aos outros homens, nem ao seu ambiente, no que diz respeito ao seu poder de ação, é possível perceber Shasta nesse sentido, como não superior aos outros homens, nem ao ambiente em que está inserido. Isto é, sendo o menino este “um de nós”, um sujeito que não teve destaque ao longo da vida e tendo em vista a descrição de seu caráter mencionado em parágrafo anterior, entende-se que é justificável que ele seja classificado nessa categoria de herói.

Ainda com relação a este herói improvável, compreendendo o improvável de acordo com as características apresentadas do próprio personagem e, entendendo-o como herói devido aos feitos realizados ao longo da viagem, além de observar a maneira como o narrador introduz Shasta ao texto, assim como a percepção de outros personagens para com o menino e, considerando os pensamentos reflexivos do próprio personagem sobre sua coragem, compreende-se que este improvável herói torna-se um dos heróis ao longo da jornada. De modo gradativo, Shasta passa a ser mais corajoso, destemido, um pouco mais valente e com mais ousadia capazes de o fazer enfrentar, por exemplo, “um ruído assustador” (LEWIS, 2009, p. 229) sozinho nas tumbas de Tashbaan, ou, ainda, enfrentar um leão para defender Aravis do ataque deste (LEWIS, 2009, p. 254) e até entrar em uma batalha em Anvar, enfrentando seus medos (LEWIS, 2009, p. 271).

Por outro lado, analisando o cavalo falante de Nárnia, Bri, este pode ser considerado um dos prováveis heróis desta obra. Observando as características de liderança, de arrogância, imponência, a experiência em guerras, como Bri conta para Shasta no começo do texto (LEWIS, 2009, p. 202), e, também, pelo reconhecimento de Aravis ao dizer que o cavalo não poderia ser tido como um animal de carga (LEWIS, 2009, p. 212) ou em outra fala do próprio Bri à égua Huin dizendo que conhecia um pouco mais de expedições, marchas forçadas e da força de um cavalo, do que ela tinha conhecimento, em um diálogo entre os quatro viajantes sobre o cansaço e a pressa em dar continuidade à viagem (LEWIS, 2009, p. 251) e, ainda, em outra fala de Aravis incentivando e instigando Bri, afirmando-o como um guerreiro e, por isso poderia ir mais rápido para chegarem a Anvar antes dos calormanos (LEWIS, 2009, p. 253), isto é, tendo

esses exemplos como indicativos de um herói, infere-se ser este personagem um herói superior em grau a outros homens (FRYE, 2013, p. 146).

Entende-se Bri como um herói da narrativa a partir da compreensão do que diz Frye (2013, p. 146) sobre a superioridade do herói em relação a outros homens, sendo ele um líder não em relação ao seu ambiente natural, mas dotado de autoridade, de paixões e de faculdades de expressão consideravelmente maiores que a dos seres humanos, muito embora estando submetido aquilo que faz à crítica do meio social e à ordem da natureza.

Em outras palavras os atos heroicos de Bri fora de seu ambiente natural, Nárnia, assim como as experiências em guerras diversas, faziam dele superior aos outros personagens e o tornava um dos líderes da jornada, pois observa-se em Bri essa postura da autoridade e capacidade expressiva em relação aos demais, ainda que o cavalo demonstrasse medo em algumas situações, a título de exemplo, o medo que tinha de leões, expressado pela primeira vez na noite em que Bri e Shasta encontram Huin e Aravis (LEWIS, 2009, p. 203). Essa submissão ao meio e à natureza também fica esclarecida em um trecho no segundo capítulo da narrativa:

Quando Shasta terminou a refeição (a melhor que já tivera), Bri disse que iria dar uma boa rolada na relva. E assim o fez, colocando-se de pernas para o ar:
- É uma delícia, uma delícia! Devia fazer o mesmo, Shasta. Refresca que é uma beleza.

Shasta caiu na risada, dizendo:

- Você fica tão engraçado de pernas para o ar!

- Engraçado coisa nenhuma – protestou Bri. E levantou-se de repente, erguendo a cabeça e fungando um pouco. – É mesmo engraçado, Shasta?

- Muito, isso tem alguma importância?

- Você acha que um cavalo falante faz isso? Será que aprendi isso com os cavalos mudos? Vai ser muito desagradável se descobrirem em Nárnia que adquiri maus hábitos. Que acha? Pode falar com toda franqueza. Acha que os verdadeiros cavalos, os cavalos falantes, rolam na relva?

- Como é que posso saber? Eu é que não ia ligar para isso, se fosse você. Temos primeiro é de chegar lá. Sabe o caminho? (LEWIS, 2009, p. 201)

Tem-se, além do exemplo de submissão ao meio e à natureza, uma expressiva característica de Bri, a vaidade. Característica que pode ser observada em outros momentos da narrativa, um deles quando os quatro personagens conversavam e discutiam ideias a respeito de como fariam para entrar em Tashbaan sem que chamassem atenção. Shasta propõe um disfarce. Huin sugeriu que atravessassem a cidade de porta a porta. Aravis interveio com relação à ideia do disfarce, acreditando não haver disfarce possível para Bri. Bri, concorda com a menina e, dessa forma, segue o diálogo:

- É, sei que meu plano não é tão bom assim – concordou Huin –, mas acredito que seja a nossa chance. Quanto a nós, equinos, já faz tanto tempo que não

recebemos cuidados, que nem parecemos ser de tão alta linhagem; eu, pelo menos, sei que não. Se a gente se lambuzasse de lama e entrasse na cidade de cabeça baixa, quase sem levantar os cascos, talvez não fôssemos notados. Também, nossas caudas têm de ser cortadas mais curtas: não certinhas, entendem, mas tudo esfiapado...

- Minha boa senhora – disse Bri –, já imaginou como seria desagradável chegar a Nárnia *nessas* condições?

- Bem – respondeu Huin com humildade (era uma égua muito sensata) –, o importante mesmo é chegar a Nárnia. (LEWIS, 2009, p. 212).

Outro momento da narrativa importante a ser citado, a título de exemplificar o caráter vaidoso de Bri, é a conversa entre Aravis, Bri e Huin na tentativa de decidirem a respeito da partida para Nárnia. Huin fala que deveriam seguir para Nárnia, apesar da boa hospitalidade do eremita. Bri replica dizendo que não naquele dia, pois não gostava de sair às pressas. Aravis diz que deveriam esperar Shasta voltar para pedirem desculpas a ele por terem sido arrogantes e desprezarem o menino, ao que Bri concorda. Huin fala que poderiam fazer isso passando por Anvar no caminho para Nárnia, pois esse era o objetivo deles. Aravis concorda com Huin, mas Bri diz que não precisam ter pressa e Huin fica sem entender o porquê do cavalo não quer ir naquele dia e Bri responde que por ser uma ocasião importante não poderiam retornar à pátria nas condições em que se encontravam. Huin ri e responde:

- É a sua calda, Bri! Já vi tudo! Você está querendo esperar que a sua calda cresça novamente. E nem sabemos se em Nárnia estão usando caudas compridas. Francamente, Bri, você é tão vaidoso quanto àquela tarcaína de Tashbaan.

- Que besteira, Bri – falou Aravis.

- Pela juba do Leão, tarcaína, não sou desse tipo – respondeu Bri, indignado.

- Apenas guardo respeito por mim mesmo e pelos cavalos de minha espécie, nada mais! (LEWIS, 2009, p. 276-277).

Além do caráter vaidoso de Bri, nota-se nesse trecho a comparação feita com outro personagem que os três haviam encontrado em Tashbaan, Lasaralina, a tarcaína amiga de Aravis, que, semelhante ao cavalo, era vaidosa e interessada na opinião alheia a seu respeito. E, em oposição a ele, de certa forma, gostava mais de falar do que de ouvir, era interesseira e egoísta, pois pensava mais em si e no seu bem pessoal, do que nos demais. Além disso, desprezava as pessoas de classe social inferior a ela e gostava de chamar atenção (LEWIS, 2009, p. 233-236; 238; 246)

Faz-se importante destacar aqui, que o enredo de *O cavalo e seu menino* é repleto de comparações entre os personagens e em diversos momentos o narrador os apresenta em contraste uns para com os outros, como o caso citado acima, em que Bri é comparado à Lasaralina, mas também, lembra-se, como foi dito antes, da comparação que Anradin fez entre Shasta e os calormanos, ou, ainda, a oposição feita pelo narrador ao trazer o ponto de vista da

personagem Aravis em relação à sua amiga, Lasaralina (LEWIS, 2009, p. 235). Dessa maneira, ratifica-se, novamente, que esse texto não é de um texto linear.

Embora o caráter vaidoso, orgulhoso e altivo de Bri seja demonstrado enfaticamente no decorrer da história, este personagem aprende uma lição de humildade e de sabedoria nos capítulos finais da narrativa. A primeira, lição de humildade, é dada pelo eremita que Shasta, Bri, Aravis e Huin encontram no caminho para Anvar e, o qual hospeda Bri, Aravis e Huin, enquanto Shasta segue viagem com a missão de avisar os reis da Arquelândia e de Nárnia sobre o ataque de Rabadash e dos calormanos.

Após serem perseguidos por um leão e Aravis ter sido gravemente ferida por ele, o eremita recebe os viajantes e cuida de Aravis e dos cavalos enquanto o menino, Shasta, continua a viagem sozinho, novamente. Durante esse cuidado do eremita, Aravis se recupera do ataque do leão e em uma conversa com Bri que envergonhado por não ter voltado para ajudar Aravis e Huin como Shasta fez, dizia que voltaria para a Calormânia, pois pensava não servir para mais nada a não ser, escravo. (LEWIS, 2009, p. 256-257)

Nessa conversa, Bri reconhece que Shasta, apesar de não ter tido bons exemplos ao longo de sua vida, acabou por ser aquele que deu exemplo para Bri de coragem e valentia ao contrário de Bri que fugiu. O cavalo tem sua altivez e vanglória desfeitas nesse momento e, como ele, Aravis também reconhece que foi ruim com Shasta ao tratá-lo como inferior a ela, mas ao contrário da forma como tratava o menino, ele que era superior dos demais e que o correto seria ficar e pedir desculpas do que retornar para a Calormânia. Em uma atitude de pena de si, Bri responde dizendo que perdera tudo e nesse momento, o eremita intervém, dizendo:

[...] Meu bom cavalo, você não perdeu nada a não ser a sua autoestima. Que isso meu primo? Não afaste de mim as orelhas. Se você de fato é tão humilde como falava há um minuto, tem de saber ouvir. Você não é propriamente o grande cavalo que pensava ser, por estar vivendo entre infelizes cavalos mudos. É claro que era mais valente e mais inteligente do que os outros. Mas você não podia ser de outra forma isso não significa que será alguém especial em Nárnia. Mas, enquanto souber que não é ninguém em especial, será um cavalo muito honrado. [...] (LEWIS, 2009, p. 257).

Bri aprende a ser humilde com o eremita, entende que não era tão importante quanto pensava ser, mas que seria honrado ao reconhecer essa humildade e reconhecer que não era superior aos outros por ter participado de guerras, batalhas, por ser de uma nobre linhagem, saber falar e ser mais valente e inteligente, características importantes, mas, em resposta contrária à vanglória deveriam torná-lo humilde. Bri também aprende a olhar para o outro e não somente para si e a perceber que o outro pode ensinar a ele lições, ainda que seja um outro que ele considere inferior, ignorante em conhecimento e nos valores aprendidos ao longo da vida.

A segunda lição para Bri acontece por intermédio do Leão, Aslam. Em uma discussão, citada anteriormente, na qual Bri, Aravis e Huin procuram decidir sobre a partida da casa do eremita para Nárnia. Nessa discussão, Huin e Aravis descobrem que Bri não queira partir, mas esperar que sua cauda crescesse para voltar a Nárnia. Aravis questiona a Bri o porquê do cavalo jurar “Pela juba do Leão” e Bri responde que essa expressão é dita devido à Aslam, o grande redentor de Nárnia ter libertado Nárnia e os narnianos do inverno e da feiticeira que reinava sobre Nárnia.

A menina, curiosa, pergunta se ele é mesmo um leão ao que Bri responde que não se trata de um leão. Contudo, Aravis diz a Bri que pensava o contrário, pois havia escutado histórias em Tashbaan que afirmavam que era um leão. Bri, então explica, com um tom superior, o porquê de não poder ser um leão e em meio a sua explicação é surpreendido por Aslam, o Leão. Bri assustado, pois tinha pavor de leão, afasta-se para o lado oposto do pátio onde juntando-se a Aravis e Huin, que tinham percebido a chegada de Aslam antes do prepotente cavalo (LEWIS, 2009, p. 277).

Outra vez, Bri recebe uma lição por sua altivez e orgulho, levando-o a concluir que estava errado e que não sabia tantas coisas quanto pensava conhecer:

- Bri, meu pobre, meu orgulhoso e assustado cavalo, chegue mais perto de mim. Mais perto, filho. Não ouse não ousar. Toque-me. Aqui estão as minhas patas, aqui está a minha cauda, aqui estão as minhas suíças. Sou um verdadeiro animal.
- Aslam – disse Bri, com a voz estremeçada –, acho que sou um estúpido.
- Feliz o cavalo que sabe disso ainda na juventude. Ou o humano. [...] (LEWIS, 2009, p. 278).

Diante de tais lições, Bri acaba tornando-se um cavalo mais consciente de sua ignorância tanto com relação aos costumes de Nárnia quanto em relação aos seus passos, conforme diz o texto (LEWIS, 2009, p. 281).

Entretanto, além de Shasta e Bri, outros personagens tão importantes quanto eles surgem durante a viagem. Dois deles, logo no início, Huin, a égua falante de Nárnia e Aravis, a tarcaína, isto é, uma menina de alta linhagem, que montava a égua. Essas duas personagens, entendidas como protagonistas, assim como Shasta e Bri, também, viajavam para Nárnia, sendo que Huin ajudava Aravis a fugir de uma situação em que seria forçada a casar com um homem que ela não queria, Achosta.

Shasta, Bri, Aravis e Huin encontram-se em uma noite de luar, após os dois primeiros atores terem viajado durante semanas e terem passado por diversos lugares. Bri foi o primeiro a perceber que ele e Shasta não estavam sozinhos naquela jornada. Atento e experiente, Bri

escuta o barulho de outro cavalo, pois, a princípio não identificou que era uma menina e uma égua. Contudo, à medida que se atentou mais ao som que fazia o cavalo, notou que se tratava de uma égua de raça que pensava ser montada por um tarcaã (LEWIS, 2009, p. 203)

Observa-se neste “encontro” inicial, um contraste feito por Bri. Implicitamente, o cavalo compara Shasta ao outro cavaleiro que montava a égua, dizendo:

[...] Nem é cavalo de fazendeiro. Não percebe pelo som? Tem classe. E está montado sendo montado por alguém que sabe mesmo montar. Vou lhe dizer o que é, Shasta: há um tarcaã na orla da mata. Não está montado em seu cavalo de guerra...é muito ligeiro para isso. É uma égua de raça, é o que lhe digo (LEWIS, 2009, p. 203).

No trecho destacado acima, em que Bri fala para Shasta a respeito da pessoa que montava a égua, deduz-se o que foi mencionado acima, que Bri, por sua experiência, por ter participado de outras guerras e batalhas, tinha conhecimento o suficiente que lhe permitia diferenciar, através do som, o cavalgar de éguas e cavalos. Mas não somente fazia essa distinção, como sabia dizer que era uma égua que tinha *classe*, que era *ligeira* e que “o tarcaã” que a montava *sabia mesmo montar*, ao contrário de Shasta que precisou ser ensinado pelo cavalo.

Ainda neste momento, outro personagem surge na história. Aslam, o Leão. Embora Aslam apareça aqui, ele ainda não era conhecido pelos quatro viajantes. Apenas nos capítulos finais o Leão apresenta-se a cada um dos quatro viajantes revelando que foi ele quem provocou o encontro inicial, ou seja, na noite em que Shasta e Bri, Aravis e Huin se conheceram. Todavia, com relação ao papel desse personagem, importante, porém não um dos principais dessa narrativa, falar-se-á em um momento posterior.

Antes de seguir com está análise, é preciso esclarecer que Shasta, Bri, Aravis e Huin são entendidos como os principais personagens deste texto, sendo os protagonistas, os que mais agem e reagem, falam, pensam, que sofrem as ações focadas pelo narrador, que passam por diversos conflitos e em torno dos quais os confrontos ocorrem. Ao redor deles temos os antagonistas que agem em oposição a eles e os personagens secundários que, de alguma maneira, dão suporte ao desenvolvimento da narrativa. Definição compreendida a partir do entendimento de Mesquita (2006, p. 22) sobre a *sintaxe das personagens*, que explica as funções dos personagens no enredo.

De mesma forma que foi dito nos parágrafos iniciais, lembra-se que esta narrativa não tem uma linearidade, porquanto o narrador faz uso de diferentes estratégias para apresentar os personagens deste texto e as faz por meio das falas dos diferentes personagens que vão surgindo e contribuindo para o andamento do enredo.

Por isso, ao apresentar Huin e Aravis à história, o narrador introduz primeiramente Huin, por meio de uma expressão de cansaço e, em seguida, a interjeição da menina ordenando que a égua ficasse calada. Shasta escuta a égua falando e, novamente, se surpreende por escutar outro animal que sabia falar como os seres humanos. Contudo, além de Shasta, Bri também escuta a égua falar e logo a identifica como uma égua falante de Nárnia. O reconhecimento de Bri traz uma resposta agressiva de Aravis, revelando por sua voz, que era uma menina, ao que Shasta responde dizendo que era “só uma menina” (LEWIS, 2009, p. 204).

Enquanto Shasta e Bri foram apresentados no texto, pela fala do narrador, no começo da obra (2009, p. 193-196), Huin e Aravis são apresentadas pela própria voz que foi dada a elas na narrativa. Para entender como são introduzidas ao texto, descreve-se, então, alguns dos fatos ocorridos para melhor compreensão. Dessa forma, o que ocorre em seguida à expressão de surpresa de Shasta quanto à Aravis ser uma menina, é a demonstração de desprezo, indiferença e superioridade da tarcaína para com Shasta, pois a menina se refere a ele como “[...] Você é só um menino: um meninozinho mal-educado [...] Na certa um escravo que roubou o cavalo do dono.” (LEWIS, 2009, p. 205).

Assim, a forma de Aravis se referir a Shasta decorre, possivelmente, das conclusões a que a menina chegou, observando o contraste entre o menino e Bri. Quer dizer, enquanto ficava perceptível aos olhos de Aravis que Bri não era um cavalo de carga (LEWIS, 2009, p. 212), mas ao contrário, um “nobre guerreiro”, como afirma Huin em uma fala logo em seguida, era notório para ela que Shasta, também, não era o dono do cavalo.

Provavelmente, Aravis tinha deduzido que o menino não era alguém de alta linhagem como ela. Para o leitor, essa dedução da menina fica esclarecida ao lembrar que Shasta vivia em uma “pequena enseada” junto com o pai, conforme narrado inicialmente na obra, contexto que corrobora para pensar que era uma criança que vivia com poucos recursos, pois o “pai” vivia da pesca, porém não obtinha lucros todos os dias com a venda dos peixes (LEWIS, 2009 p. 193-194)

Dada a explicação acima, nota-se o diálogo se segue entre os personagens. Trata-se de Bri explicando a Aravis que Shasta não era um ladrão, mas se fosse considerar que houve um roubo, ele seria dado como o ladrão, pois acreditava que ele é quem havia roubado o menino e não o contrário. E, logo depois Bri afirma ter reconhecido Huin como “uma dama de minha própria pátria” que semelhantemente a ele havia sido sequestrada de Nárnia na infância e levada como escrava dos calormanos. Desse modo, a égua, juntamente com Aravis, fugia para Nárnia e, ao ser informado disso, Bri sugere a Huin que os quatro fugissem juntos, tendo em vista que o destino era o mesmo e que ele, como um guerreiro, poderia oferecer proteção a ela, ao que

Aravis protesta ordenando que Bri parasse de dirigir a fala à “sua montaria” e não a ela (LEWIS, 2009, p. 205).

O diálogo a seguir, entre a menina e o cavalo, contribui para uma interessante análise, percebida anteriormente entre Bri e Shasta. Dessa forma, transcreve-se para melhor elucidação do que se pretende inferir:

- Quer parar de falar com a minha montaria e dirigir-se a mim? – protestou a menina.

- Queira desculpar, tarcaína – respondeu Bri, como um ligeiríssimo tremor de orelha –, mas isso é conversa de calormanos. Somos narnianos livres, Huin e eu; e acho que, se você está fugindo para Nárnia, também desejará o mesmo. Neste caso, Huin não é mais sua montaria. Podemos dizer até que você é a *humana* de Huin.

A menina abriu a boca para responder mas desistiu. Evidentemente ainda não tinha visto a coisa sob esse aspecto (LEWIS, 2009, p. 205-206).

Assim como Bri considerava que Anradin, seu antigo dono, era *seu humano* e, semelhantemente, percebia Shasta como o *seu humano* também, para ele, a menina era a *humana* de Huin. Ou seja, os cavalos tornaram-se os senhores dos humanos, pois eles eram livres e eles lideravam a viagem para Nárnia. Infere-se, assim, devido a interpretação depreendida do texto que permite pressupor que os cavalos quando falaram de Nárnia, a terra de onde descendiam, para Shasta e Aravis, o fizeram de tal forma a deixar os *humanos* desejosos de conhecer Nárnia. Por isso, supunha-se, igualmente, que sabiam o caminho para voltar. Portanto, conduziam a viagem ao invés de serem conduzidos.

A conversa segue entre os quatro viajantes e o que fica claro no texto é a maneira petulante e superior como Aravis trata Shasta, desde o momento em que conhece o menino até, aproximadamente, o final da narrativa. Os quatro chegam a um acordo, após a discussão sobre irem juntos ou não para Nárnia. Fica, então, resolvido seguirem juntos. Bri pede para que Aravis conte a sua história ao que a menina faz com um notável tom de arrogância e orgulho, descrevendo, assim, suas origens, a nobre linhagem e descendência o deus Tash e o motivo porque fuge da Calormânia.

Percebe-se que, nesta história, todos os personagens apresentados até este ponto, têm sua origem e sabem de suas descendências, exceto, Shasta. O menino era o único a não ter conhecimento sobre sua verdadeira família e o único fato que ele sabia é que havia sido encontrado por um pescador, em uma canoa, à noite, à beira do mar, conversa que escutara entre Arriche e Anradin, quando este último veio até à enseada onde o menino morava para comprá-lo como escravo. Todavia, os fatos que se desenvolvem na narrativa contribuem para que o menino descubra, ao final do texto, a respeito de sua verdadeira origem.

Nota-se, neste ponto, que de certa forma, o ser humano da realidade, assim como o menino Shasta, quando não conhece suas raízes, tem o anseio de assim descobri-las, da mesma forma como o menino tinha o desejo. Ao analisar o texto, compreende-se que saber de onde veio e a raiz familiar também davam aos personagens, como Bri e Aravis, características de mais segurança, certezas, firmezas, confiança, autoridade e convicção do que faziam e do quanto percebiam-se relevantes, superiores, em relação ao menino, que pouquíssimo sabia de sua história de vida.

Com a finalidade de traçar alguns paralelos entre os personagens, destaca-se, a seguir, os dizeres de Aravis no que tange à sua descendência:

Disse a menina:

- Meu nome é Aravis Tarcaína e sou a única filha de Kidrash Tarcaã, que é filho de Rishti Tarcaã, filho de Kidrash Tarcaã, filho de Ilsombreh Tisroc, filho de Ardeeb Tisroc, que descendia diretamente do deus Tash. Meu pai é o senhor da Província de Calavar, e lhe é concedido o direito de permanecer calçado quando está na presença do próprio Tisroc – que ele viva para sempre! Minha mãe – que chova sobre ela a bênção dos deuses – é falecida, e meu pai casou-se pela segunda vez. Um de meus irmãos pereceu num combate contra os rebeldes, e o outro é ainda uma criança. [...] (LEWIS, 2009, p. 207).

Verifica-se, em sua fala, que Aravis conhece precisamente suas origens. Constata-se, ainda, a forte entonação, a firmeza e o tom arrogante e de senhorio da menina, bem como o orgulho de fazer parte de uma linhagem nobre. Entretanto, apesar da descendência nobre, a menina fugia de um casamento forçado com Achosta Tarcaã, que segundo ela, trata-se de um homem de origem plebeia, mas que por meio de maus conselhos e de bajulação obtivera o favor do Tisroc, o rei da Calormânia (LEWIS, 2009, p. 207).

Da mesma maneira que Aravis tinha conhecimento de suas origens, Shasta não. Em contraste com a menina de descendência nobre, de alta linhagem, arredia, desconfiada, arrogante, esnobe, orgulhosa, tem-se Shasta, um menino que passou a vida na choupana de um pescador, vivendo na pobreza, ignorante, ingênuo, humilde e sonhador. No entanto, muito embora fossem diferentes em suas características percebidas por meio da leitura do texto, ambos embarcaram em uma jornada para Nárnia porque não desejavam viver os destinos a que estavam propostos. Shasta à escravidão e Aravis prometida em casamento a um homem mais velho, ganancioso e bajulador.

“Forçados” a conviverem na viagem, Aravis precisaria aprender a lidar com Shasta, ainda que demonstrasse não estar satisfeita com sua presença. Shasta, do mesmo modo, precisaria aprender a lidar com Aravis, porém, a narrativa esclarece que Aravis, aos poucos,

ficou mais amistosa com Shasta, conforme descrito no texto que explica que “fazer planos em conjunto ajuda a melhorar as nossas relações com as pessoas (LEWIS, 2009, p. 211).

Interessante refletir, a partir do exposto acima, o que afirma Mesquita (2006, p. 28-29), quanto ao romance de aprendizagem:

Na procura do autoconhecimento, na busca de sua identidade, da verdade do outro, da comunicação intersubjetiva e do conhecimento das regras do jogo do mundo, tece-se a teia do enredo, que, ao se concluir, terá apresentado um ou vários ciclos da vida do protagonista.

É significativo notar que ao longo do texto são oferecidos detalhes da vida dos personagens, dos diálogos um para com o outro, da busca por autoconhecimento, da construção de suas individualidades bem como das verdades que circundam o universo do outro e, também, da compreensão a respeito do mundo que os cerca que tecem a teia do enredo e aos poucos apresentam ciclos da vida dos protagonistas desta história e que contribuem para o envolvimento do leitor com a história, além de fornecer pistas da maneira como os personagens são formados.

Ou seja, as informações oferecidas pelo escritor por meio de diferentes perspectivas apresentadas nesta obra, ora pela voz do narrador que fala dos atores da história, ora descrevendo os próprios personagens, ora por meio da voz destes ou de terceiros que falam deles, ou ainda, descrevendo suas ações no meio, tornam o texto diversificado em termos de aprendizagem e de estrutura do próprio texto.

Observa-se, portanto, na construção do enredo que os personagens vivem o enredo, vivem as ideias apresentadas no texto, dão ritmo à narrativa que ora parece mais rápida e em outro momento parece mais lenta. Além disso, ao atuarem nessa história, percebe-se a entonação em suas falas, a firmeza, ou o tom mais humilde, mais jocoso e irônico, ou, ainda, mais irado e irritado e, em outros momentos, de bajulação.

Considerando que ao falar da história, de uma ação ou de um discurso como planos ligados entre si, isto é, interdependentes e, que resultante dessa interdependência se tem o enredo, a trama ou a intriga. Bem como dizer que a obra literária pode ser percebida de modo tal que a apresentação verbal que o escritor traz ao texto, seja por meio de um poema, conto, romance, ou, também, por meio de uma peça de teatro. Peça essa que aparece ou é ocultada conforme o que é proposto pela voz que narra a obra e a organiza em sequência ordenada de fatos e que decide fatores como “a perspectiva, o ponto de vista e o foco narrativo a partir do qual se focaliza a matéria narrada”. Que traz, da mesma maneira, categorias de tempo e espaço e impõe o ritmo narrado – mais acelerado ou mais lento – segundo afirma Mesquita (2006, p.

33-34) ao explicar sobre o discurso que se narra. Entende-se, a partir desta explicação, que o narrador em *O cavalo e seu menino* faz uso de tais estratégias para a composição dessa narrativa.

Para exemplificar, tem-se um trecho desta obra em que se nota ao mesmo tempo uma troca de ritmos(mais rápido para mais lento), deduzido através das falas no texto e, seguidas da descrição da paisagem observada pelos personagens, além da caracterização do espaço/lugar e o relato dos sons às portas da cidade onde acabavam de chegar:

[...] Quando finalmente o sol nasceu no mar e a cúpula de prata do templo refletiu a luminosidade, Shasta ficou meio ofuscado.

- Em frente – repetia Bri.

As margens do rio eram a tal ponto cheias de jardins que mais pareciam florestas, até que, ao se aproximar, distinguiam-se entre as árvores as paredes de numerosas casas. Shasta sentiu um delicioso perfume de flores e frutos. Um quarto de hora mais tarde, pisavam uma estrada margeada de muros e árvores.

- Estou achando este lugar maravilhoso! – disse Shasta com assombro.

- Não se pode negar – disse Bri –, mas preferia que a gente já estivesse do outro lado da cidade.

Nesse momento ouviu-se um ruído grave e latejante, que aos poucos tornou-se mais e mais agudo, dando a impressão de que todo o vale vibrava. Era barulho de música, mas tão forte e solene que chegava a dar um pouco de medo.

- São as trombetas ordenando que se abram os portões da cidade – explicou Bri – Mais um instante e estaremos lá. [...] (LEWIS, 2009, p. 214-215).

Infere-se, semelhantemente, que no fragmento acima tem-se um narrador de onisciência seletiva múltipla, característica que foi explicitada quando se explicou a respeito dos tipos de narrador que o texto apresenta. Os detalhes apresentados das paisagens por meio do personagem Shasta, informam que a história é contada a partir do que percebe e pensa o personagem, perde-se a onisciência para que a as sensações do personagem fiquem em perspectiva.

Retomando à personagem Aravis, a tarcaína que faz dupla com a égua falante Huin, destaca-se a maneira como a menina se apresenta à Bri e à Shasta contando sobre a sua linhagem e origem, bem como o motivo pelo qual fugia para Nárnia. Aravis relata que seria forçada pelo pai, o qual havia sido persuadido pela segunda esposa, que “odiava” a garota, a casar-se com Achosta Tarcaã, um personagem que aparece pela primeira vez na história, por meio da descrição de Aravis, como:

[...]Assim posto, ela persuadiu meu pai a prometer-me em casamento a Achosta Tarcaã. Acontece que esse Achosta é de origem plebeia, apesar de ter obtido, nesses últimos anos o favor do Tisroc – que ele viva para sempre! – por artes de lisonja e maus conselhos; só assim foi feito senhor de muitas cidades, e não é impossível que seja escolhido grão-vizir, quando morrer o atual. Além do mais, tem pelo menos uns sessenta anos de idade, é corcunda e parece um orangotango. Mesmo assim, por força da fortuna e do poder desse Achosta, e persuadido pela mulher, enviou mensageiros que me ofertaram em

casamento; a oferta foi aceita, e Achosta comprometeu-se a casar comigo ainda no verão deste ano. (LEWIS, 2009, p. 207).

Em outro trecho do enredo, Aravis, despedindo-se de Lasaralina, também fala de Achosta como “[...] Um escravo repugnante e rastejante que a chutes no traseiro responde com lisonjas [...]”, contrastando com a fala da amiga que retrata Achosta como “um grande homem” (LEWIS, 2009, p. 247) mas, em acordo com a descrição do narrador ao traduzir o pensamento de Aravis sobre o tarcaã, como um “corcunda mirrado”, que tinha sido feito, recentemente, grão-vizir, ou seja, o conselheiro real (LEWIS, 2009, p. 238-239).

Verifica-se nesses recortes do texto os contrastes depreendidos de pontos de vistas diferentes das personagens a respeito de um outro personagem. Enquanto Aravis compreende que Achosta é um homem bajulador, repugnante, ganancioso, que não mede esforços para conseguir o que deseja, perverso em seus conselhos, por sua vez Lasaralina o enxerga como um grande homem, denotando uma admiração pelo distinto tarcaã.

Além do que, compreende-se a relevância desse personagem secundário, Achosta, para o desenvolver do enredo, pois foi a partir da notícia de um casamento forçado com este tarcaã que Aravis, antes de pensar em fugir do matrimônio, cogitou tirar a própria vida, sendo impedida pela égua, Huin e, dessa forma, descobriu que a equina sabia falar e, também, foi por meio de Huin que a menina soube das terras de Nárnia e interessou-se em ir para o Norte, para Nárnia (LEWIS, 2009, p. 207-208). Assim, concorda-se com o que diz Mesquita (2006, p. 22) ao afirmar que as personagens secundárias se encontram ao redor das principais contribuindo para o desenrolar das ações ao longo da obra.

Pensando, semelhantemente, na importância desse personagem para a ação nesta trama, destaca-se o momento em que Aravis e sua amiga Lasaralina precisam se esconder em um cômodo do palácio do Tisroc para evitar o encontro com o rei, seu filho e Achosta, quando as duas, guiadas por Lasaralina, tentavam chegar ao jardim do palácio para que a menina pudesse sair de Tashbaan, a capital da Calormânia. Apreende-se da forma como o narrador descreve o “quase” encontro entre os personagens, que este momento da narrativa configura uma tensão e um certo pavor em Aravis quando percebe que junto ao rei Tisroc e ao príncipe Rabadash está o grão-vizir, Achosta. Observa-se o texto:

[...] Por fim entrou um corcunda mirrado, no qual ela, *Aravis*, reconheceu com um calafrio o grão-vizir, seu prometido esposo, o próprio Achosta Tarcaã (LEWIS, 2009, p. 239, grifo nosso).

No tocante aos três atores citados acima, Tisroc, Rabadash e Achosta, destacam-se algumas funções, explicitadas por Brait (2017, p. 67-69). Ao explicar tais funções que os

personagens de uma narrativa podem exercer, a autora categoriza de acordo com as ações de cada um dos papéis desenvolvidos pelos actantes na obra.

Primeiramente, vale destacar, que o Tisroc, o príncipe Rabadash e o grão-vizir, Achosta, são compreendidos como personagens secundários da obra de *O cavalo e seu menino*, mas, apesar do caráter secundário, de alguma forma corroboram para o andamento do texto. Com relação aos três personagens, neste momento da trama em que as moças, Aravis e Lasaralina, estão escondidas em um cômodo do palácio e nesse mesmo cômodo acabam por escutar uma conversa entre o rei, o príncipe e o grão-vizir, é percebido que os três são entendidos como os agentes da ação, fazendo o papel de oponentes, ou seja, como antagonistas que agem impedindo a ação de Aravis e de Lasaralina de se deslocarem até o jardim.

Em outros momentos, quando estes personagens, mencionados no parágrafo anterior, aparecem citados nas falas de outros personagens, eles podem ter a função de *elemento decorativo* da narrativa. Conforme Brait (2017, p. 67), essa função designa as personagens que seriam consideradas inúteis para a ação ocorrer, sem significado particular, porém, por fazerem parte do texto, elas possuem alguma relevância e desempenham alguma função que é importante para o enredo. Por exemplo, quando Aravis descreve Achosta, essa caracterização do grão-vizir contribui para dar ao leitor a percepção da menina a respeito deste personagem, o que contribui para inferir o porquê a moça negar-se a se casar com o conselheiro do rei.

Outro exemplo é a descrição dada pelos narnianos a respeito do príncipe Rabadash, que coopera para o entendimento do motivo pelo qual a rainha Susana de Nárnia rejeitou casar-se com o príncipe, assim como Aravis em relação à Achosta:

- Que me diz, Susana? Já faz três semanas que estamos nesta cidade. Estas decidida a casar-se com o príncipe Rabadash ou não?

A rainha sacudiu a cabeça:

- Não, meu irmão, nem por todas as joias de Tashbaan.

[...]

- Sinceramente, minha irmã, perderia meu amor fraternal por você, caso fosse outra a sua resposta. Devo confessar-lhe: desde que os embaixadores do Tisroc chegaram a Nárnia para tratar do casamento, e que o príncipe Rabadash foi o nosso hóspede em Cair Paravel, jamais consegui entender como você pôde prestar-lhe tantas atenções.

- Insensatez de minha parte – respondeu a rainha Susana –, pela qual peço sua benevolência. Contudo, lembro que o príncipe se conduziu antes de maneira melhor que aqui em Tashbaan. [...] Mas aqui, na própria cidade, tem mostrado a sua outra face.

[...]

- Sim – disse o rei –, já sabemos quem ele é: um tirano enfatuado, violento, ganancioso e desalmado. [...] (LEWIS, 2009, p. 219-220).

Deste diálogo em diante, introduz-se outro capítulo à obra, intitulado *O Príncipe Corin* e nele, inicialmente, o narrador continua a destacar a fala dos habitantes de Nárnia com relação ao príncipe Rabadash, referindo-se a este como alguém que não tem o hábito de ser contrariado, além de mostrar-se “enraivecido e perigoso”, de fala ameaçadora, muito embora com “afetações cortesias”. Destaca-se, ainda, o diálogo a respeito do desgosto de Achosta e o sorriso de “cara feia” ao responder o sr. Tumnus, o fauno com quem a rainha Lúcia (irmã de Susana) se encontrou no seu primeiro dia em Nárnia, conforme escrito em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*. Exemplos trazidos à análise com a finalidade de enfatizar a função de *elemento decorativo* explicado por Brait (2017), em conformidade com o que foi exposto em parágrafo anterior.

Contudo, apesar de serem entendidos com a função de elementos decorativos nesses exemplos demonstrados, o príncipe Rabadash e Achosta, favorecem o entendimento dos narnianos de que deveriam sair às pressas de Tashbaan o que os faz traçar um plano para a fuga sem que sejam impedidos (LEWIS, 2009, p. 221-223).

Vale lembrar, igualmente, que a entrada dos habitantes de Nárnia na narrativa se fez quando Bri, Shasta, Huin e Aravis chegaram em Tashbaan, a capital da Calormânia, e, ao tentarem atravessar a cidade em direção à Nárnia, o menino é confundido com o príncipe Corin e levado pelos narnianos para o palácio em que estavam hospedados como convidados do Tisroc. Nessa confusão, Shasta acaba ouvindo a conversa dos personagens de Nárnia (LEWIS, 2009, p. 217-224). Enfatiza-se, da mesma forma, que esta saída às pressas, dos narnianos, de Tashbaan, cooperou para o plano do príncipe Rabadash para o ataque à Arquelândia e à Nárnia.

Dessa maneira, no tocante ao príncipe Rabadash acaba por se tornar o agente da ação, como um *oponente* (BRAIT, 2017, p. 68). Consoante ao que foi esclarecido anteriormente, neste fragmento do texto, Rabadash age em oposição aos habitantes de Arquelândia e de Nárnia, que estavam em um período de paz e não esperavam por ataques de inimigos (LEWIS, 2009, p. 265).

No que diz respeito ao plano elaborado para o ataque referido, explica-se que o príncipe, após tomar ciência da rejeição por parte da rainha Susana e de que esta havia partido, fugindo do casamento com o tal príncipe, arquiteta o plano afim de invadir e tomar Arquelândia e Nárnia, bem como de levar Susana de volta para Tashbaan, com o objetivo de casar com a rainha à força (LEWIS, 2009, p. 240-245). Plano este que Aravis e Lasaralina ouviram quando estavam escondidas no cômodo em que conversavam o príncipe, o rei e o grão-vizir (LEWIS, 2009, p. 238; 241;244).

Em contraste com Aravis que abandonou a vida confortável que tinha enquanto filha de um tarcaã e que poderia ter se tivesse aceitado casar-se com Achosta, tem-se Lasaralina tarcaína, amiga de Aravis, outrora citada em partes deste estudo. Lasaralina vivia uma vida luxuosa em Tashbaan era casada e uma pessoa muito importante e “pouco lhe importava em chamar a atenção, até pelo contrário”, em descrição feita pelo narrador. Diz-se uma vida luxuosa tendo em vista a descrição narrada na história quando Aravis encontra amiga:

[...] “Abram caminho” Caminho para a tarcaína Lasaralina” Seguiam o arauto quatro escravos armados e logo atrás quatro homens, que carregavam uma liteira a esvoaçar com suas cortinas de seda e a tilintar com seus sininhos de prata, perfumando a rua com essências e aromas de flores. Atrás da liteira, escravas com lindos vestidos, pajens, escudeiros e o resto do cortejo. [...] (LEWIS, 2009, p. 233).

Observando o texto acima e outros fragmentos da obra que falam a respeito de Lasaralina como: dona de uma “voz preguiçosa”; “campeã dos risinhos esfuziantes”; “a mesma interessada apenas em roupas, festas e intriguinhas”; que demonstra preconceito com classes menos favorecidas, por exemplo: “Ainda por cima na companhia de um pescador [...] Não é nada elegante.” (LEWIS, 2009, p. 234-236), é possível inferir dessas características da personagem que se trata de uma pessoa mais interessada em si do que preocupada com os demais, egoísta, esnobe, que se importa com status e uma vida de riquezas, luxo, que gosta de atrair a atenção de outros e ainda, demonstrava menosprezo por classes inferiores.

Em contrapartida, Aravis, que também vinha de uma alta linhagem e, como mencionado, deixou de ter os privilégios de uma vida luxuosa, como a amiga, ao fugir da tentativa do casamento forçado, e em oposição à Lasaralina, é descrita pelo narrador como alguém que “sempre preferia arcos e flechas, cães e cavalos, e natação”, ou seja, nota-se que Aravis tinha interesses diferentes de sua amiga tarcaína a ponto de preferir embarcar em uma viagem com duas personagens que não conhecia do que se submeter a uma vida que para ela não tinha significado, não era de seu interesse, com alguém por quem não tinha admiração, pelo contrário, pensava ser repugnante.

Embora Aravis tenha deixado a vida confortável para ir para Nárnia, buscando uma mudança em sua história, alguns trechos da narrativa demonstram que a menina tinha, também, o interesse em ser reconhecida e o desejo de ser reverenciada à maneira como Lasaralina foi venerada em Tashbaan, além de mostrarem, do mesmo modo, o menosprezo e a indiferença com classes inferiores, bem como a preocupação em não ser “ninguém” ao chegar em Nárnia. Seguem os textos a título de exemplo:

- Algum problema? – murmurou Shasta para Aravis, que tinha uma expressão estranha.

- Nenhum para *você* – resmungou Aravis. – O que você tem a ver com Tashbaan Nada! Mas eu devia estar em cima de uma liteira, com soldados na frente e escravos atrás, talvez indo para uma grande festa em no palácio do Tisroc – que ele viva para sempre! – e não me escondendo como um rato. Para você é diferente.

Shasta achou tudo isso uma grande bobagem.

[...] Aravis não podia evitar um pensamento: “Se soubessem de quem sou filha, fariam continência para mim.” (LEWIS, 2009, p. 215)

[...]

Mais lento foi o dia seguinte. Lasaralina quis voltar atrás em tudo que fora assentado, insistindo em dizer que Nárnia era uma terra de neve eterna, habitada por demônios e feiticeiras. Era simplesmente uma loucura ir para lá. – “Ainda mais na companhia de um pescador; francamente! Pense melhor, querida. Não é nada elegante.”

Aravis havia pensado muito nisso, mas já estava tão cansada das tolices de Lasaralina que, pela primeira vez, começou a achar que a companhia de Shasta era bem mais divertida do que a vida elegante em Tashbaan. Apenas respondeu:

- Você se esquece de uma coisa: eu também não serei *ninguém*, chegando a Nárnia. E, além do mais, prometi. (LEWIS, 2009, p. 236).

Considerando esta passagem, é possível de serem feitas algumas considerações. Uma delas, como fora dito, remete ao desejo da menina em ser reverenciada e notada, além do desejo de retomar à vida de conforto, festas, sendo servida por escravos e soldados, ao invés de estar em companhia de “um pescador”, como Lasaralina se refere a Shasta. Além disso, quando Aravis se refere a si como “também não serei *ninguém*”, as expressões “também” e “ninguém”, de igual forma remetem ao menino, denotando, assim, um tom de desprezo e de superioridade em relação à Shasta. No entanto, a expressão “ninguém”, mostra à menina que ela será alguém sem importância, assim, como Shasta é percebido por ela.

Fica esclarecido nesses exemplos, o que fora explicado com relação a Shasta e Bri anteriormente com relação à forma como falam os personagens, o que falam, o que dizem um do outro, revelando, assim, o que pensam do mundo (WOOD, 2017, p. 97). Portanto, por meio da fala desses atores, é possível inferir e abstrair o que pensam de si mesmo, dos outros, do universo que os cerca, além de possibilitar a compreensão que têm de valores pessoais, de características de suas personalidades, de suas emoções, sentimentos que no decorrer da trama dão vida, expressão e ação ao texto.

Infere-se, do mesmo modo, do trecho acima, que Lasaralina, a exemplo do que fora explicado sobre Rabadash em momento anterior, exerce a função de *oponente*, quando tenta convencer Aravis a não fugir com Shasta, pois não seria elegante fugir com “um pescador”. Todavia, esta personagem, em outro momento da obra, exerce, o papel de *adjuvante* (BRAIT, 2017, p. 69), isto é, age auxiliando Aravis a sair de Tashbaan, levando-a até ao jardim do Tisroc

que permite acesso a uma muralha do rio da cidade que levaria a menina ao encontro de Bri, Huin e Shasta, pois havia se afastado deles quando encontrara Lasaralina.

A partir das reflexões expostas também é significativo pensar o que Candido *et al.* fala a respeito do papel dos personagens na ficção:

Se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana (1968, p. 21).

Fica perceptível com o fragmento destacado, em parágrafos anteriores, que as personagens, Aravis e Lasaralina são seres que apresentam contornos, características que as definem, que exprimem e permitem deduzir o caráter das moças. Caráter este que ao longo da obra vai sendo formado em especial, ressalta-se o de Aravis, pois Lasaralina aparece em trechos do enredo, contribuindo para as ações que nele ocorrem, ao contrário de Aravis, que é um dos personagens principais e vive o enredo até o final da narrativa. A menina vive os conflitos descritos pelo narrador, assim como participa de decisões, enfrenta situações limites, sofre transformações em seu caráter, a partir do contato com os demais personagens dessa trama.

Faz-se importante retomar e destacar a égua falante de Nárnia, Huin, a qual era montada por Aravis. Verifica-se no texto de *O cavalo e seu menino*, que esta personagem pouco fala no decorrer da narrativa. Contudo, apesar de pequena expressividade, Huin, ao exprimir suas ideias, as faz com sabedoria, sensatez, modéstia e humildade. Assim como Bri explica para Shasta a respeito de suas origens, o país de Nárnia, Huin explica para Aravis que também descendia de Nárnia, além de descrever para a menina como era Nárnia. E, a semelhança de Shasta, Aravis expressa desejo de ir para este país, o que desperta tanto em Aravis, quanto em Huin a intenção de fugirem para Nárnia.

A título de exemplo das características de Huin e do despertar do desejo de ir para Nárnia, têm-se os trechos a seguir:

[...] esta égua falou, com a mesma voz das filhas dos homens. Falou e disse: “Minha ama, não se destrua, pois, se viver, ainda poderá alcançar o favor do destino; mas os mortos são iguais a todos os mortos.”
[...] mas Huin aproximou-se, colocando a cabeça entre mim e a adaga, alentando-me com razões mais excelentes, ralhando comigo como faz a mãe com o filho. [...] E Huin contou-me o que é do conhecimento de toda esta assembleia, que em Nárnia há bichos que falam. E narrou ainda como foi

roubada de lá, ainda no verdor dos anos. falou-me também das águas de Nárnia, dos castelos, dos grandes navios, até que eu própria lhe disse: “Em nome de Tash, de Azaroth e de Zardena, Senhor e Senhora da Noite, sinto em mim grande aspiração em conhecer Nárnia.” Ela respondeu: “Minha ama, em Nárnia seria feliz, pois, nessa terra, jovem alguma é obrigada a casar-se contra a vontade.” E, depois de termos conversado durante longo tempo, a esperança retornou-me ao coração e alegrei-me de estar viva. Planejamos a nossa fuga, e assim o fizemos. [...] (LEWIS, 2009, p. 208).

[...] Todos já achavam que estava tudo muito bem quando Huin, humildemente, sugeriu que o problema verdadeiro não era saber aonde iriam depois de passar por Tashbaan, mas *como* passariam por Tashbaan. [...]

[...] Huin disse que, no seu modesto entender, o melhor seria atravessar a cidade de porta a porta, pois é mais fácil passar sem ser notado na multidão. Mas aprovava também a ideia do disfarce.

[...] - Bem – respondeu Huin com humildade (era uma égua muito sensata) – o importante mesmo é chegar a Nárnia. [...] (LEWIS, 2009, p. 211-212).

[...] Huin ficou quietinha; era tão sensível, tão gentil, tão cordata. [...] (LEWIS, 2009, p. 251).

Notam-se algumas particularidades refletidas outrora a respeito dos personagens analisados anteriormente. O texto destacado acima apresenta, novamente, um *autor onisciente intruso* (LEITE, 2007, p. 26-27), ou seja, percebe-se que o narrador interfere com liberdade narrativa no texto. Ele se coloca à vontade em alguns períodos da narrativa, apresentando sua visão a respeito da personagem, comentando características morais relacionadas à égua, bem como de costumes de sua terra. Tais características, apresentadas em parágrafo anterior, são perceptíveis nos exemplos citados.

Todavia, há, igualmente, a presença de uma *onisciência seletiva múltipla* (LEITE, 2007, p. 47), pois observa-se que a história acontece por meio do diálogo das personagens, de seus pensamentos expressos, da cena em que se desenvolve o enredo, além da presença de um discurso indireto livre no texto, o que também caracteriza esse tipo de narração.

Através dos exemplos citados, constata-se, igualmente, que essa personagem, sensata, cortês, gentil e humilde com a sua delicadeza, pondera sobre decisões importantes a serem tomadas pelos quatro viajantes e verifica-se ao longo do enredo que as sugestões de Huin são acatadas pelo grupo o que configura a essa personagem um papel interessante no que diz respeito à resolução de conflitos e, dessa resolução, impulsionar os demais atores da história nas ações que desenvolvem o texto. Por isso, afirma-se que, nesses momentos, a égua sensata é percebida como um personagem *adjuvante* (BRAIT, 2017, p. 69), ou seja, aquele que “ajuda ou impulsiona uma das outras forças.”

Em outro momento da história, embora cansada e fragilizada pela viagem, Huin assume o papel de *condutor da ação* (BRAIT, 2017, p. 68), o que significa dizer do “personagem que

dá o primeiro impulso à ação; é o que representa a força temática: que pode nascer de um desejo, de uma necessidade ou de uma carência.” Explica-se a citação com o fragmento do texto do qual depreende-se que Huin é a agente condutora da ação dos viajantes em um período que demonstravam cansaço relacionado à jornada e as aventuras e perigos que haviam passado:

[...] Mesmo assim Bri não se mostrava com a mesma disposição da véspera. Foi Huin, embora a mais fraca e mais cansada dos dois, que abriu a cavalgada. [...] (LEWIS, 2009, p. 251).

Enquanto Bri, em alguns trechos mostra-se superior a Huin por conhecer mais sobre batalhas (2009, p. 251) e detém a liderança da viagem em quase todo o tempo da jornada, Huin, em suas ponderações e na fala comedida e educada, acaba por se destacar na obra justamente por essas características que a levam a posicionar-se em momentos que eram necessários, com sabedoria e liderando os demais de maneira sutil, muito embora o caráter discreto. Por exemplo, para entrarem na cidade de Tashbaan, foi aceita pelos companheiros de viagem a ideia da égua de cortarem as caudas dos cavalos para tentarem parecer “animais de carga” (2009, p. 212) ou, ainda, a firmeza em decidir partir para Nárnia após o final da batalha entre os calormanos e os narnianos aliados ao país da Arquelândia.

Por semelhante modo, tem-se Aslam, o Leão, que assim como Huin, em determinados momentos da narrativa aparece como um *adjuvante*, explicado em parágrafo anterior que esta é função de personagens auxiliares, que agem impulsionando as demais forças, compelindo-as à ação.

No tocante ao Leão, ele se faz presente na noite em que Bri e Shasta encontram com Huin e Aravis, pois é o responsável por fazer com que os pares se aproximem (2009, p. 203-204); cuida de Shasta na noite em que o menino se encontra sozinho nas tumbas de Tashbaan (2009, p. 228-231); foi responsável por apressar os quatro a chegarem em Anvar, capital da Arquelândia, antes que o príncipe Rabadash chegasse com os calormanos para o ataque a este país e a Nárnia (2009, p. 253-254) e também, quando Shasta se afasta do Rei Luna e de seus cavaleiros e, novamente, encontra-se sozinho sem perceber que estava à beira de um penhasco, Aslam é quem protege o menino e conta parte da história do garoto que Shasta não sabia (2009, p. 260-262).

Neste momento em que Shasta separa-se, mais uma vez, de Bri, Aravis e Huin após sofrerem o ataque do Leão, o menino fica encarregado de avisar os reis da Arquelândia e de Nárnia da incursão de Rabadash contra os países. Shasta consegue avisar o rei Luna e junta-se a esse rei e aos seus comandantes e servos em direção à Nárnia, para se prepararem para o ataque dos calormanos comandados por Rabadash. No entanto, o garoto se perde do rei Luna e

nesse trecho da história Aslam o surpreende, protegendo-o e revelando que ele estava presente não somente durante a viagem dos quatro personagens, mas também, esteve presente ao longo da vida de Shasta, providenciando para que ele chegasse onde estava naquele instante de sua vida. Segue a passagem em que Shasta encontra Aslam:

- Só há um leão – respondeu a voz.
- Não estou entendendo nada. Havia pelo menos dois leões naquela noite...
- Só há um leão, mas tem o pé ligeiro.
- Como sabe disso?
- *Eu sou o leão.*

Shasta escancarou a boca e não disse nada. A voz continuou:

- Fui eu o leão que o forçou a encontrar-se com Aravis. Fui eu o gato que o consolou na casa dos mortos. Fui eu o leão que espantou os chacais para que você dormisse. Fui eu o leão que assustou os cavalos a fim de que vocês chegassem a tempo de avisar o rei Luna. E fui eu o leão que empurrou para a praia a canoa em que você dormia, uma criança quase morta, para que um homem acordado à meia-noite o acolhesse. (LEWIS, 2009, p. 262).

Nesta passagem, tem-se um movimento interessante do personagem do Leão, pois apesar de não ser considerado um dos personagens principais dessa história, ele desempenha um importante papel, no decorrer do texto, como condutor de certos acontecimentos da narrativa. Dessa maneira, é possível de ser entendido como a câmera pela qual dirige os olhares do leitor para os acontecimentos que são narrados.

Ou seja, de acordo com Brait (2017, p. 83), quando a narrativa é conduzida por um narrador que fala em primeira pessoa, a qual está diretamente envolvida com os acontecimentos do texto, entende-se que esse *personagem é a câmera*. Nesse caso, toda a ação é compreendida por meio da personagem que narra o texto e que faz conhecidos os demais personagens da trama, a exemplo do Leão no trecho citado que traz ao conhecimento de Shasta explicação de partes de sua trajetória de vida, assim como das aventuras que viveu com Bri, Aravis e Huin.

Como foi dito, ao longo do texto, as crianças e os cavalos têm diversos “encontros” com Aslam, mas sem saber quem verdadeiramente é o Leão. Acreditam que são leões “comuns”, o que é deduzido do enredo, pois ainda não conheciam “O Rei dos Grandes Reis de Nárnia” (2009, p. 263), como o Leão é descrito pelo narrador, após o diálogo com Shasta. Shasta não tinha nenhum conhecimento a respeito de Aslam, porquanto havia passado toda sua vida no Sul e não havia escutado os comentários que eram feitos, em Tashbaan, sobre o Leão.

Enquanto a presença de Aslam traz a Shasta “um tremor que lhe deu certa alegria” (2009, p. 262), o que se dizia a respeito desse personagem na cidade de Tashbaan, é que ele era um “tétrico demônio de Nárnia que costumava aparecer em forma de um leão” (2009, p. 263). Além disso, outro contraste no que tange a maneira como os personagens percebem Aslam de

diferentes formas, encontra-se em um diálogo anterior entre Rabadash, o Tisroc e Achosta, no qual Aslam é descrito como “um demônio de aspecto hediondo e de imbatível poder maléfico, que aparece sob a forma de um leão” (2009, p. 242) e, em contrapartida o narrador, pelo viés de Shasta o descreve como “algo tão belo e terrível” (2009, p. 262).

Os exemplos acima citados auxiliam no entendimento do modo como Aslam é compreendido pelos personagens. Através desses trechos apreende-se que para Shasta Aslam tem um significado de admiração, de segurança, cuidado, proteção, no entanto, por outro lado, para Tisroc que desejava viver para sempre (2009, p. 243), o Leão, assim como Nárnia ser uma terra livre ainda (2009, p. 242), representava uma ameaça ao seu reinado eterno.

Lembrando o que foi esclarecido sobre os recursos de caracterização, conforme explica Candido *et al.* (1968, p. 26) dizendo que por meio desse recurso utilizado no enredo para descrever e definir a personagem de forma que ela dê ao leitor a sensação de estar viva e, ainda, pela impressão que se tem de ser ilimitada, contraditória, infinita em sua riqueza, mas possível de ser compreendida uma vez que o leitor consegue imaginá-la, é possível notar tal contradição e riqueza do personagem Aslam ao ser caracterizado de modo oposto pelos diferentes personagens dessa obra.

Lembra-se, igualmente, que o pensamento do Tisroc a respeito de Aslam, revela a maneira como esse personagem lida com o mundo que o cerca (WOOD, 2017, p. 97). Isto é, depreende-se que Tisroc se posiciona de uma forma dominadora, possessiva e egoísta quanto ao mundo que o cerca, ao passo que Aslam demonstra preocupação e cuidado com os seres que estavam sob seu reinado e preocupação.

Diante de tais reflexões, faz-se relevante pensar no que Candido *et al.* (1968, p. 10) afirma, de igual modo, com relação aos atores de uma obra. Segundo ele, é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.”

Perante essa explanação, deduz-se que os personagens analisados nesse estudo, com toda a sua riqueza e complexidade, por meio de suas falas, suas ações e pensamentos expressos tornam a obra de *O cavalo e seu menino* um texto evidentemente mais expressivo, nítido, inteligível, cristalino em seus detalhes e descrições trazidas no enredo tanto no tocante a si próprios, quanto aos demais participantes da narrativa e, ainda, com relação aos espaços em que ela se passa, bem como ao ritmo e ao tom que é narrada.

Tais fatores, semelhantemente, são percebidos por meio da voz do narrador, que também, se faz bastante presente no texto, pois dialoga com o leitor, esclarecendo situações do

texto, da vida dos actantes dessa trama e das circunstâncias com as quais precisam lidar no decorrer da trajetória para Nárnia.

Em suma, neste capítulo procurou-se depreender da narrativa de *O cavalo e seu menino* aspectos que pudessem contribuir para a construção dos personagens desse texto, observando como os protagonistas desta história Shasta, Bri, Aravis e Huin se desenvolvem. Percebeu-se que o autor do texto ao dar vida aos personagens desta ficção o faz de diversas maneiras, o que torna esta narrativa bastante peculiar, porém não sequencial no tocante a apresentação dos acontecimentos ao longo do texto, bem como dos atores nele inseridos. Ou seja, observa-se na obra personagens apresentados pelo narrador, personagens apresentados por outros personagens, outros personagens apresentam a si próprios e, nota-se, também, pontos de vistas diferentes sobre um mesmo personagem que aos poucos são inseridos no enredo.

Semelhantemente, o tom dado à voz dos personagens, as características pessoais destacadas na trama, o tom jocoso, com ironias, com ditados e máximas, com arrogância ou ternura, sabedoria, simpatia e humildade compõe este enredo e corroboram para que esta ficção se torne intrigante, repleta de traços peculiares que mostram um enredo vivo e existente por meio das personagens que o vivem. No tocante a esta vivacidade do texto experimentada pelos atores que a vivenciam, salienta-se o que afirma Candido *et al.* (1968, p. 24):

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.

Entendendo a explicação acima como possível de ser aplicada ao que foi desenvolvido ao longo desta análise, observa-se que, na obra avaliada, existe clareza no que o autor desta ficção faz ao trazer expressividade para o enredo por meio do narrador, bem como dos personagens, utilizando os diferentes recursos mencionados que dão vida ao texto, envolvendo o leitor na trama.

Da mesma forma, o movimento, o ritmo e a entonação nas falas também fazem com que o leitor seja atraído e se atente aos fatos que experimentam os personagens, assim como aos perigos e dificuldades que enfrentam para chegarem a Nárnia, de modo que, assim como coloca Candido *et al.* (1968) no trecho destacado, torna-se claro que pensar no enredo sem pensar nos personagens, separando um do outro, é praticamente impossível, porquanto os atores da obra

vivem e experimentam os eventos que nela ocorrem, estando intimamente ligados a estes. Além do que, é através dessa ligação – enredo e personagem – que o leitor consegue perceber e significar a vida, em um paralelo com a ficção e os valores que desta são revelados.

CONCLUSÃO

As crônicas de Nárnia, os sete livros de autoria de Clive Staples Lewis, têm deixado diversos leitores ao redor do mundo encantados e maravilhados com as histórias de aventura, coragem, enfrentamento, resiliência, esperança e de diferentes transformações que ocorrem ao longo das obras. Os personagens, o enredo, o detalhamento do espaço, a fantasia, os encontros e desencontros, a forma como são narradas as situações, os inícios, o clímax de cada história, os desfechos, a relação entre elas, as surpresas, os dissabores experimentados pelos seres que vivem os fatos das narrativas, enfim, o conjunto, o todo dos textos traz deslumbramento, curiosidade e sentido tanto para os leitores quanto para os que se dedicam a estudar os textos com maior profundidade.

Neste estudo, buscou-se analisar uma dessas sete obras, *O cavalo e seu menino*. O primeiro ponto a ser refletido diz respeito a este texto não possuir um caráter linear. Com isso, entende-se que as histórias narradas na obra não seguem uma sequência estrita de começo, meio e fim. Apesar de ser apresentado um início para o enredo, situando o leitor do seu contexto no espaço e tempo e, além do que, possuir um final feliz, como geralmente ocorre nos contos de fadas, percebe-se que o escritor em sua forma de conduzir o texto, insere histórias em meio a outras histórias.

As aventuras de Shasta, Bri, Aravis e Huin são atravessadas pelos encontros entre esses personagens, assim como são atravessadas pelos encontros com outros personagens que, apesar de secundários no enredo, são importantes para o desenrolar da narrativa e provocam transformações nas histórias das personagens principais. Por exemplo, Shasta no encontro com Bri aprende a ser mais corajoso e lida com momentos de perigo em que se encontra sozinho, longe dos demais viajantes.

O menino enfrenta, também, o orgulho e o caráter superior de Bri e Aravis e não obstante à indiferença, mais relacionada à Aravis do que à Bri, ele precisa lidar com os infortúnios de uma viagem, isto é, com conflitos e perigos que não imaginava. Tendo como exemplos o fato de ser confundido com o Príncipe Corin, de precisar ficar sozinho em uma noite escura perto de tumbas, de lidar com leões, com chacais, com a fome, com o deserto, de ficar longe dos amigos, passar outra noite sozinho à beira de um penhasco sem saber onde estava e de precisar entrar em uma batalha, são situações que ocorrem com o rapaz que forjam o seu caráter e ensinam Shasta a se tornar mais corajoso, destemido. Além disso, pode-se dizer que as relações estabelecidas entre os personagens igualmente contribuem para as transformações de seu caráter e para a construção de Shasta no decorrer da narrativa.

No entanto, as mudanças também são perceptíveis nos demais protagonistas dessa história. Bri, que no início da narrativa demonstra ser um cavalo altivo, soberbo, orgulhoso, convicto de si, do conhecimento que adquiriu em experiências nas batalhas e guerras que participou, ao final da história passa a ser mais humilde e reconhece que não sabe tanto quanto pensava saber a respeito de Nárnia, dos valores morais, sociais, afetivos e de família.

Por semelhante modo, a personagem Aravis aprende no relacionamento com os demais atores do texto. A menina que no começo da história, assim como Bri, pensava ser superior à Shasta, reconhece ao final a superioridade do garoto em relação a ela. Reconhece a humildade do rapaz e demonstra maior afeição por ele, o que no começo do texto, à medida em que os fatos são narrados, consegue-se perceber o desprezo da garota em relação à Shasta. Ou seja, do momento em que Shasta e Bri encontram Aravis e Huin e decidem ir para Nárnia juntos até quase o final do texto, Shasta é praticamente ignorado por Aravis. Porém, Aravis também passa a ser mais humilde e a reconhecer as falhas que teve com o menino.

No que diz respeito à Huin, infere-se que esta personagem se mantém mais estável, com poucas mudanças. De caráter sábio, humilde, cordata, Huin permanece gentil, educada e dotada de sabedoria, entretanto, aprende a ser mais firme e incisiva em seus posicionamentos com os demais viajantes.

Dessa maneira, infere-se que as histórias narradas dos personagens e sobre eles conduzem os seres dessa ficção a um encontro consigo e com outros personagens e nesses encontros e por meio desse entrelace de histórias, compreende-se a maneira como o autor constrói o texto e desenvolve os próprios personagens da obra narrada bem como os detalhes do enredo e o ritmo da narrativa. Descreve, ainda, o espaço, além de, também, situar o leitor sobre o tempo em que acontece a história, as soluções de conflitos construídas, as mudanças ocasionadas e o alcance final do objetivo de chegar à sonhada terra de Nárnia.

Retoma-se ao ponto considerado anteriormente, que diz respeito à consideração do texto como uma narrativa não linear. Afirma-se tal entendimento por compreender e observar no textos diferentes estratégias do narrador para introduzir os personagens. O narrador utiliza a própria voz para falar a respeito dos seres dessa história, faz uso das vozes dos próprios atores, utiliza, igualmente, a voz de outros personagens secundários e suas impressões do mundo ao seu redor bem como dos próprios personagens.

Há, ainda, a introdução dos pensamentos dos personagens no que tange às situações, aos conflitos, bem como as opiniões divergentes entre eles. Outro ponto interessante deste enredo relaciona-se aos segredos revelados no decorrer do texto, que fazem com que a narrativa se torne mais intrigante, causa curiosidade no leitor, desperta o interesse em conhecer mais da

história dos personagens, bem como a respeito de seus destinos, dos desfechos e, de certa forma, leva o leitor a um envolvimento tal que este fica a desejar que, após tantas desventuras, os personagens principais venham a ter um final feliz, mas ao mesmo tempo, que as más ações dos atores secundários e vilões sejam punidas, tal como ocorre com o Príncipe Rabadash, que é transformado em um burro.

Além do mais, percebe-se uma presença firme do narrador, que conversa com o leitor em alguns momentos da narrativa facilitando o envolvimento e a interação daquele que lê com a história contada. Por isso, nesse aspecto denota-se a participação do narrador de forma livre para atuar no texto como deseja fazer, o que demonstra seu caráter onisciente, como foi visto em Leite (2006, p. 26-27). Ao mesmo tempo, observa-se um narrador que permite que as personagens se expressem, também, dando a elas a liberdade de narrarem os fatos que acontecem a partir de suas perspectivas.

Dessa maneira, podemos inferir, primeiramente, que o texto de *O cavalo e seu menino*, apresenta uma riqueza de construção que possibilita avançar em seus estudos sobre o próprio texto. Permite compreender profundamente a obra, muito embora não completamente, pois conforme o texto é estudado, mais análises podem ser feitas. Assim, mais descobertas são obtidas da obra, de forma que torna o estudo dos personagens se torna inesgotável em termos de conhecimento adquirido tanto para a vida em particular quanto para análises feitas para o meio acadêmico. Assim, é possível pensar que a forma como o autor conduz o olhar do leitor para a personagem torna a análise desta inesgotável. (CANDIDO *et al.*, 1968, p. 17)

Outro fator interessante a ser considerado é o fato dessa história poder ser comparada à realidade. No mundo real, assim como na ficção estudada, encontra-se sujeitos em constante busca por si mesmos, por suas origens e por sua identidades. O ser humano real vive procurando compreender quem é, de se construir e de se reformular. Desse mesmo modo, os personagens desta ficção não se conformaram com o fim a que estavam destinados e procuraram mudar seus destinos, segundo entendiam que poderia ser melhor para eles, do que viverem conformados com o que outros planejavam para suas vidas.

No mundo real, vê-se, semelhantemente, pessoas de condições sociais altas, como os tarcaãs e tarcaínas da narrativa, assim como são vistas, também, pessoas de condições inferiores, à margem da sociedade e que vivem uma vida medíocre e humilde, bem como os primeiros personagens (Arriche e Shasta) da história viviam.

Além do que, na vida real existe nos relacionamentos pessoas que contribuem para mudanças de caráter de outras pessoas, isto é, influenciam de alguma forma nas relações estabelecidas entre os seres humanos. Por semelhante modo, nesta ficção, observa-se a

influência de terceiros na vida dos personagens, à medida que o texto é narrado. No entanto, não somente os terceiros da narrativa, bem como os protagonistas dela influenciam e sofrem interferência uns dos outros.

É possível, também, perceber que os viajantes para Nárnia, à semelhança dos personagens da vida real, tinham esperanças e expectativas de mudanças que os mantinha firmes na jornada ao invés de desistir e que, tal como na realidade as trajetórias são cercadas por dissabores, por adversidades que por diversas vezes servem para fortalecer os seres humanos, os fazem permanecer esperançosos e não os deixam desistir. Da mesma forma, que tais adversidades são percebidas na ficção que pode funcionar como fator encorajador e inspirar os seres do mundo real.

Aqui vale mencionar, ainda, o fato de Aslam, um dos personagens da história, encorajar os protagonistas desta ficção a continuarem a viagem, apesar deste personagem não ser observado como um dos principais no enredo.

Nota-se, da mesma maneira, os tons jocosos e irônicos no texto que colaboram para a formação dos personagens e oferecem características deles que permitem compreendê-los melhor. Também se verifica a formação de heróis na narrativa. Ao longo do texto, Shasta, Bri, Aravis e Huin tornam-se heróis, pois assumem a missão de levar a mensagem da pretenciosa invasão do Príncipe Rabadash à Arquelândia e à Nárnia. Shasta acaba cumprindo a missão sozinho, ficando encarregado de avisar os reis desses países desta empreitada do príncipe.

Nesse ponto, infere-se que Shasta, ao iniciar a jornada com Bri rumo à Nárnia, não poderia imaginar o que os aguardava no caminho e tampouco pensar que seria portador de tal missão e de salvar o país que descobriria ser o seu país de origem. A formação desse herói, ao mesmo tempo que trabalha em seu caráter, também revela a ele detalhes a respeito de sua história que ele não conhecia, mas demonstrava curiosidade em saber. Todavia, a coragem, a bravura, o desprendimento de Bri e Aravis, somados à humildade e sabedoria de Huin, permite considerar estes três como heróis da história, porém tendo Shasta maior destaque do que os demais.

Além do que foi exposto anteriormente, o estudo desta obra permite conhecer o autor, C. S. Lewis, e como o escritor que transitou por diferentes estilos de texto pode trazer contribuições para a literatura no que diz respeito à construção de personagens, à análise de enredo, de espaço, de lugar, dos entrelaces das histórias, das falas, dos pensamentos e outros fatores relacionados à estrutura do texto ficcional.

Por fim, estudar textos ficcionais contribui grandemente para o exercício da imaginação e da criatividade. Desenvolve a curiosidade, fazendo refletir sobre a fantasia, sobre a

originalidade, a genialidade de quem os escreve, sobre o caráter minucioso e detalhista descritos nos textos, sobre escape/fuga, esperança, consolo, faz com que o adulto lembre de que os contos de fadas e as histórias são igualmente significativos para tal etapa da vida, como o são para a infância e permitem desenvolver sentidos para a realidade em ambas as etapas da vida.

REFERÊNCIAS

- AVOLETTA JR., Maurício; LOPES, Cristiano Camilo. A providência divina em *O cavalo e seu menino*. In: JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA E MOSTRA DE INICIAÇÃO TECNOLÓGICA, XIII, VII, 2017. *Anais...* São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2017.
- CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A literatura infantil: visão histórica e crítica*. 6. ed. São Paulo: Global, 1989.
- BELMONTE, Kevin. Who is C.S. Lewis? *C. S. Lewis Foundation: Living the Legacy of C.S. Lewis*. Disponível em: <<http://www.cslewis.org>>. Acesso em: 20 abr. 2018.
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- BIOGRAFIA. *Sociedade C. S. Lewis Brasil*, Brasil. Disponível em: <<https://www.sociedadecslewisbrasil.org/biografia/>>. Acesso em: 26 mar. 2019.
- CANDIDO, Antonio, *et. al.* *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- C. S. LEWIS SOCIETY. Conference. *Programs*. Disponível em: <<http://www.cslewis.org/programs/conference/>>. Acesso em: 26 mar 2019.
- DURIEZ, Colin. *J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis: o dom da amizade*. Rio de Janeiro: Haper Collins, 2018.
- EAGLETON, Terry. *Como ler literatura: um convite*. Tradução Denise Bottman. Porto Alegre: L&PM Editores, 2017.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.
- GOTLIB, Nádía Battella. *A teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.
- GREGGERSEN, Gabriele. *A antropologia filosófica de C. S. Lewis*. São Paulo: Mackenzie, 2001.
- GREGGERSEN, Gabriele. *C. S. Lewis e o mundo da fantasia*. Viçosa: Ultimato, 2010. Disponível em: <http://ultimato.com.br/sites/cslewis/2010/04/06/c-s-lewis-e-o-mundo-da-fantasia-provisorio/> Acesso em 20 fev. 2019.
- GREGGERSEN, Gabriele. *Sobre providência divina em O cavalo e seu menino*. Viçosa: Ultimato, 2016. Disponível em: <<http://ultimato.com.br/sites/cslewis/2016/07/01/sobre-a-providencia-divina-em-o-cavalo-e-seu-menino/>>. Acesso em 13 fev. 2019.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LEWIS, C. S. *As crônicas de Nárnia*. Tradução Paulo Mendes Campos & Silêda Steuernagel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LEWIS, C. S. *Sobre histórias*. Tradução Francisco Nunes. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.

LEWIS, C. S. *Surpreendido pela alegria*. Tradução Eduardo Pereira e Ferreira. São Paulo: Mundo Cristão, 1998.

LOPES, Cristiano Camilo. E o filme gerou um leitor: um estudo sobre *As crônicas de Nárnia* no Brasil. *TEOLITERÁRIA*, São Paulo, v. 7, n. 14, p. 252-275, dez. 2017. ISSN 2236-9937. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/teoliteraria/article/view/35048>>. Acesso em: 18 out. 2019.

MCGRATH, Alister. *A vida de C. S. Lewis: do ateísmo às terras de Nárnia*. Tradução Almiro Pisetta. São Paulo: Mundo Cristão, 2013.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ROSSOW, F. C. C S Lewis's The horse and his boy: more than a book title. *Concordia Journal*, Saint Louis, v. 25, n. 2, p. 129–135, 1999. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rh&AN=ATLA0000992942&lang=pt-br&site=ehost-live>>. Acesso em: 14 mar. 2019.

SAMUEL, Rogel. (Org.). *Manual de teoria literária*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

SCHULTZ, Jeffrey D.; WEST JR., John G. (Ed). *The C. S. Lewis reader's encyclopedia*. Michigan: Zondervan Publishing House, 1998. p. 9-166.

THE CHRONICLES of Narnia page. *Wikipedia*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Chronicles_of_Narnia>. Acesso em: 26 mar. 2019.

THE LOGOS THEATRE. Home. Disponível em: <<https://thelogostheatre.com/>>. Acesso em 06 jun 2019.

TOLKIEN, J. R. R. *Árvore e Folha*. Tradução Ronald Eduardo Kirmsey. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: SESI, 2017.

ZABATIERO, Júlio Paulo Tavares; LEONEL, João. *Bíblia, literatura e linguagem*. São Paulo: Paulus, 2011.