

CLIVE STAPLES LEWIS – On Stories

Thaís Fernandes

ACÁCIA

Número 01, dezembro de 2018

URL: www.revista-acacia.com.br/2018/02/clive-staples-lewis

www.revista-acacia.com.br



Como citar esta tradução

LEWIS, Clive Staples. On Stories. Tradução, prefácio e notas: Thaís Fernandes. **Acácia - revista de tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 9-54, 2018. ISSN 2595-3915. Disponível em: <<http://www.revista-acacia.com.br/2018/02/clive-staples-lewis>>.



Sobre o autor

Clive Staples Lewis, nascido em Dundela Villas, Belfast, Irlanda do Norte, em 29 de novembro de 1898 e falecido em Oxford, Oxfordshire, Inglaterra em 22 de novembro de 1963, é um dos escritores mais importantes da literatura inglesa. Foi um ensaísta, poeta, crítico literário, professor universitário, apologista e teólogo cristão, romancista e autobiógrafo. Filho mais novo da união entre Albert Lewis e Florence Hamilton Lewis, C. S. Lewis recebeu educação formal e religiosa, estudou grego e latim, história clássica, filosofia, também foi privilegiado com uma bolsa de estudos da University College, Oxford, em 1916; e, posteriormente, tornou-se professor de inglês medieval e renascentista da Universidade de Cambridge. Da sua extensa e esplêndida obra sobressaem-se a série de sete livros infantis intitulada *As Crônicas de Nárnia*, os clássicos *Cristianismo Puro e Simples*, *O Problema do Mal*, *Os Quatro Amores*, além do romance *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, publicado originalmente em 1950.

Sobre o texto

O ensaio *Sobre Histórias*, traduzido do inglês para o português brasileiro, foi extraído da coleção intitulada *On Stories: And Other Essays on Literature*, escrita por C. S. Lewis. Num estilo dialogante e intimista, o texto expõe ideias e reflexões literárias a respeito do grau de importância atribuído pelo público leitor/receptor às narrativas em prosa, especialmente obras-primas, também aos estudos literários britânicos. Ao longo do ensaio, Clive Staples Lewis menciona importantes autores de diferentes épocas, citando traços peculiares de algumas figuras heroicas e mitológicas presentes nos livros, de modo a expressar o seu ponto de vista, anseios e suas percepções de mundo acerca da construção da história, seja como autobiógrafo, crítico, literato, seja como um leitor ávido de ficção científica e literatura fantástica.

Sobre a tradutora

Thaís Fernandes é professora e tradutora. Tem poemas e traduções publicadas em jornais e revistas eletrônicas nacionais e internacionais, incluindo Zunái - Revista de Poesia e Debates, Meta/Phor(e)/Play, Merak Magazine, Tuck Magazine e no jornal japonês, The Asahi Shimbun. Licenciada em Letras, habilitação Português e Inglês, pela Universidade Cruzeiro do Sul, atualmente é pós-graduanda em Letras (Língua e Literatura Inglesas). Participa do projeto, Programa Formativo do Centro de Estudos de Tradução Literária, da Casa Guilherme de Almeida, em São Paulo.

ON STORIES

It is astonishing how little attention critics have paid to Story considered in itself. Granted the story, the style in which it should be told, the order in which it should be disposed, and (above all) the delineation of the characters, have been abundantly discussed. But the Story itself, the series of imagined events, is nearly always passed over in silence, or else treated exclusively as affording opportunities for the delineation of character. There are indeed three notable exceptions. Aristotle in the Poetics constructed a theory of Greek tragedy which puts Story in the centre and relegates character to a strictly subordinate place. In the Middle Ages and the early Renaissance, Boccaccio and others developed an allegorical theory of Story to explain the ancient myths. And in our own time Jung and his followers have produced their doctrine of Archtypes. Apart from these three attempts the subject has been left almost untouched, and this has had a curious result. Those forms of literature in which Story exists merely as a means to something else--for example, the novel of manners where the story is there for the sake of the characters, or the criticism of social conditions-- have had full justice done to them; but those forms in which everything else is there for the sake of the story have been given little serious attention. Not only have they been despised, as if they were fit only for children, but even the kind of pleasure they give has, in my opinion, been misunderstood. It is the second injustice which I am most anxious to remedy. Perhaps the pleasure of Story comes as low in the scale as modern criticism puts it. I do not think so myself, but on that point we may agree to differ. Let us, however, try to see clearly what kind of pleasure it is: or rather, what different kinds of pleasure it may be. For I suspect that a very hasty assumption has been made on this subject. I think that books which are read

merely 'for the story' may be enjoyed in two very different ways. It is partly a division of books (some stories can be read only in the one spirit and some only in the other) and partly a division of readers (the same story can be read in different ways).

What finally convinced me of this distinction was a conversation which I had a few years ago with an intelligent American pupil. We were talking about the books which had delighted our boyhood. His favourite had been Fenimore Cooper whom (as it happens) I have never read. My friend described one particular scene in which the hero was half-sleeping by his bivouac fire in the woods while a Redskin with a tomahawk was silently creeping on him from behind. He remembered the breathless excitement with which he had read the passage, the agonized suspense with which he wondered whether the hero would wake up in time or not. But I, remembering the great moments in my own early reading, felt quite sure that my friend was misrepresenting his experience, and indeed leaving out the real point. Surely, surely, I thought, the sheer excitement, the suspense, was not what had kept him going back and back to Fenimore Cooper. If that were what he wanted any other 'boy's blood' would have done as well. I tried to put my thought into words. I asked him whether he were sure that he was not over-emphasizing and falsely isolating the importance of the danger simply as danger. For though I had never read Fenimore Cooper I had enjoyed other books about 'Red Indians'. And I knew that what I wanted from them was not simply 'excitement'. Dangers, of course, there must be: how else can you keep a story going? But they must (in the mood which led one to such a book) be Redskin dangers. The 'Redskinner' was what really mattered. In such a scene as my friend had described, take away the feathers, the high cheek-bones, the whiskered trousers, substitute a pistol for a tomahawk, and what would be left? For I wanted not the momentary suspense but that whole world to

which it belonged--the snow and the snow-shoes, beavers and canoes, war-paths and wigwams, and Hiawatha names. Thus I; and then came the shock. My pupil is a very clear-headed man and he saw at once what I meant and also saw how totally his imaginative life as a boy had differed from mine. He replied that he was perfectly certain that 'all that' had made no part of his pleasure. He had never cared one brass farthing for it. Indeed--and this really made me feel as if I were talking to a visitor from another planet--in so far as he had been dimly aware of 'all that', he had resented it as a distraction from the main issue. He would, if anything, have preferred to the Redskin some more ordinary danger such as a crook with a revolver.

To those whose literary experiences are at all like my own the distinction which I am trying to make between two kinds of pleasure will probably be clear enough from this one example. But to make it doubly clear I will add another. I was once taken to see a film version of King Solomon's Mines. Of its many sins--not least the introduction of a totally irrelevant young woman in shorts who accompanied the three adventurers wherever they went--only one here concerns us. At the end of Haggard's book, as everyone remembers, the heroes are awaiting death entombed in a rock chamber and surrounded by the mummified kings of that land. The maker of the film version, however, apparently thought this tame. He substituted a subterranean volcanic eruption, and then went one better by adding an earthquake. Perhaps we should not blame him. Perhaps the scene in the original was not 'cinematic' and the man was right, by the canons of his own art, in altering it. But it would have been better not to have chosen in the first place a story which could be adapted to the screen only by being ruined. Ruined, at least, for me. No doubt if sheer excitement is all you want from a story, and if increase of dangers increases excitement, then a rapidly changing series of two risks (that of being burned alive and that of being crushed to bits) would be better than the single prolonged

danger of starving to death in a cave. But that is just the point. There must be a pleasure in such stories distinct from mere excitement or I should not feel that I had been cheated in being given the earthquake instead of Haggard's actual scene. What I lose is the whole sense of the deathly (quite a different thing from simple danger of death) --the cold, the silence, and the surrounding faces of the ancient, the crowned and sceptred, dead. You may, if you please, say that Rider Haggard's effect is quite as 'crude' or 'vulgar' or 'sensational' as that which the film substituted for it. I am not at present discussing that. The point is that it is extremely different. The one lays a hushing spell on the imagination; the other excites a rapid flutter of the nerves. In reading that chapter of the book curiosity or suspense about the escape of the heroes from their death-trap makes a very minor part of one's experience. The trap I remember for ever: how they got out I have long since forgotten.

It seems to me that in talking of books which are 'mere stories'--books, that is, which concern themselves principally with the imagined event and not with character or society--nearly everyone makes the assumption that 'excitement' is the only pleasure they ever give or are intended to give. Excitement, in this sense, may be defined as the alternate tension and appeasement of imagined anxiety. This is what I think untrue. In some such books, and for some readers, another factor comes in.

To put it at the very lowest, I know that something else comes in for at least one reader- -myself. I must here be autobiographical for the sake of being evidential. Here is a man who has spent more hours than he cares to remember in reading romances, and received from them more pleasure perhaps than he should. I know the geography of Tormance better than that of Tellus. I have been more curious about travels from Uplands to Utterbol and from Morna Moruna to Koshtra Belorn than about those recorded in

Hakluyt. Though I saw the trenches before Arras I could not now lecture on them so tactically as on the Greek wall, and Scamander and the Scaean Gate. As a social historian I am sounder on Toad Hall and the Wild Wood or the cave-dwelling Selenites or Hrothgar's court or Vortigern's than on London, Oxford, and Belfast. If to love Story is to love excitement then I ought to be the greatest lover of excitement alive. But the fact is that what is said to be the most 'exciting' novel in the world, *The Three Musketeers*, makes no appeal to me at all. The total lack of atmosphere repels me. There is no country in the book--save as a storehouse of inns and ambushes. There is no weather. When they cross to London there is no feeling that London differs from Paris. There is not a moment's rest from the 'adventures': one's nose is kept ruthlessly to the grindstone. It all means nothing to me. If that is what is meant by Romance, then Romance is my aversion and I greatly prefer George Eliot or Trollope. In saying this I am not attempting to criticize *The Three Musketeers*. I believe on the testimony of others that it is a capital story. I am sure that my own inability to like it is in me a defect and a misfortune. But that misfortune is evidence. If a man sensitive and perhaps over-sensitive to Romance likes least that Romance which is, by common consent, the most 'exciting' of all, then it follows that 'excitement' is not the only kind of pleasure to be got out of Romance. If a man loves wine and yet hates one of the strongest wines, then surely the sole source of pleasure in wine cannot be the alcohol?

If I am alone in this experience then, to be sure, the present essay is of merely autobiographical interest. But I am pretty sure that I am not absolutely alone. I write on the chance that some others may feel the same and in the hope that I may help them to clarify their own sensations.

In the example of King Solomon's Mines the producer of the film substituted at the climax one kind

of danger for another and thereby, for me, ruined the story. But where excitement is the only thing that matters kinds of danger must be irrelevant. Only degrees of danger will matter. The greater the danger and the narrower the hero's escape from it, the more exciting the story will be. But when we are concerned with the 'something else' this is not so. Different kinds of danger strike different chords from the imagination. Even in real life different kinds of danger produce different kinds of fear. There may come a point at which fear is so great that such distinctions vanish, but that is another matter. There is a fear which is twin sister to awe, such as a man in war-time feels when he first comes within sound of the guns; there is a fear which is twin sister to disgust, such as a man feels on finding a snake or scorpion in his bedroom. There are taut, quivering fears (for one split second hardly distinguishable from a kind of pleasurable thrill) that a man may feel on a dangerous horse or a dangerous sea; and again, dead, squashed, flattened, numbing fears, as when we think we have cancer or cholera. There are also fears which are not of danger at all: like the fear of some large and hideous, though innocuous, insect or the fear of a ghost. All this, even in real life. But in imagination, where the fear does not rise to abject terror and is not discharged in action, the qualitative difference is much stronger.

I can never remember a time when it was not, however vaguely, present to my consciousness. Jack the Giant-Killer is not, in essence, simply the story of a clever hero surmounting danger. It is in essence the story of such a hero surmounting danger from giants. It is quite easy to contrive a story in which, though the enemies are of normal size, the odds against Jack are equally great. But it will be quite a different story. The whole quality of the imaginative response is determined by the fact that the enemies are giants. That heaviness, that monstrosity, that uncouthness, hangs over the whole thing. Turn it into music and you will

feel the difference at once. If your villain is a giant your orchestra will proclaim his entrance in one way: if he is any other kind of villain, in another. I have seen landscapes (notably in the Mourne Mountains) which, under a particular light, made me feel that at any moment a giant might raise his head over the next ridge. Nature has that in her which compels us to invent giants: and only giants will do. (Notice that Gawain was in the north-west corner of England when 'etins aneleden him', giants came blowing after him on the high fells. Can it be an accident that Wordsworth was in the same places when he heard 'low breathings coming after him'?) The dangerousness of the giants is, though important, secondary. In some folktales we meet giants who are not dangerous. But they still affect us in much the same way. A good giant is legitimate: but he would be twenty tons of living, earth-shaking oxymoron. The intolerable pressure, the sense of something older, wilder, and more earthy than humanity, would still cleave to him.

But let us descend to a lower instance. Are pirates, any more than giants, merely a machine for threatening the hero? That sail which is rapidly overhauling us may be an ordinary enemy: a Don or a Frenchman. The ordinary enemy may easily be made just as lethal as the pirate. At the moment when she runs up the Jolly Roger, what exactly does this do to the imagination? It means, I grant you, that if we are beaten there will be no quarter. But that could be contrived without piracy. It is not the mere increase of danger that does the trick. It is the whole image of the utterly lawless enemy, the men who have cut adrift from all human society and become, as it were, a species of their own--men strangely clad, dark men with ear-rings, men with a history which they know and we don't, lords of unspecified treasure buried in undiscovered islands. They are, in fact, to the young reader almost as mythological as the giants. It does not cross his mind that a man--a mere man like the rest of us--might be a pirate at one time of his life and not at

another, or that there is any smudgy frontier between piracy and privateering. A pirate is a pirate, just as a giant is a giant.

Consider, again, the enormous difference between being shut out and being shut in: if you like between agoraphobia and claustrophobia. In King Solomon's Mines the heroes were shut in: so, more terribly, the narrator imagined himself to be in Poe's Premature Burial. Your breath shortens while you read it. Now remember the chapter called 'Mr. Bedford Alone' in H. G. Wells's First Men in the Moon. There Bedford finds himself shut out on the surface of the Moon just as the long lunar day is drawing to its close--and with the day go the air and all heat. Read it from the terrible moment when the first tiny snowflake startles him into a realization of his position down to the point at which he reaches the 'sphere' and is saved. Then ask yourself whether what you have been feeling is simply suspense. 'Over me, around me, closing in on me, embracing me ever nearer was the Eternal . . . the infinite and final Night of space.' That is the idea which has kept you enthralled. But if we were concerned only with the question whether Mr. Bedford will live or freeze, that idea is quite beside the purpose. You can die of cold between Russian Poland and new Poland, just as well as by going to the Moon, and the pain will be equal. For the purpose of killing Mr. Bedford 'the infinite and final Night of space' is almost entirely otiose: what is cosmic standards an infinitesimal change of temperature is sufficient to kill the man and absolute zero can do no more. That airless outer darkness is important not for what it can do to Bedford but for what it is to us: to trouble us with Pascal's old fear of those eternal silences which have gnawed at so much religious faith and shattered so many humanistic hopes: to evoke with them and through them all our racial and childish memories of exclusion and desolation: to present, in fact, as an intuition one permanent aspect of human experience.

And here, I expect, we come to one of the differences between life and art. A man really in Bedford's position would probably not feel very acutely that sidereal loneliness. The immediate issue of death would drive the contemplative object out of his mind: he would have no interest in the many degrees of increasing cold lower than the one which made his survival impossible. That is one of the functions of art: to present what the narrow and desperately practical perspectives of real life exclude.

I have sometimes wondered whether the 'excitement' may not be an element actually hostile to the deeper imagination. In inferior romances, such as the American magazines of 'scientifiction' supply, we often come across a really suggestive idea. But the author has no expedient for keeping the story on the move except that of putting his hero into violent danger. In the hurry and scurry of his escapes the poetry of the basic idea is lost. In a much milder degree I think this has happened to Wells himself in the War of the Worlds. What really matters in this story is the idea of being attacked by something utterly 'outside'. As in Piers Plowman destruction has come upon us 'from the planets'. If the Martian invaders are merely dangerous--if we once become mainly concerned with the fact that they can kill us--why, then, a burglar or a bacillus can do as much. The real nerve of the romance is laid bare when the hero first goes to look at the newly fallen projectile on Horsell Common. 'The yellowish-white metal that gleamed in the crack between the lid and the cylinder had an unfamiliar hue. Extra-terrestrial had no meaning for most of the onlookers.' But extra-terrestrial is the key word of the whole story. And in the later horrors, excellently as they are done, we lose the feeling of it. Similarly in the Poet Laureate's Sard Harker it is the journey across the Sierras that really matters. That the man who has heard that noise in the cañon--'He could not think what it was. It was not sorrowful nor joyful nor terrible. It was great and strange. It was like the rock speaking'--that this man

should be later in danger of mere murder is almost an impertinence.

It is here that Homer shows his supreme excellence. The landing on Circe's island, the sight of the smoke going up from amidst those unexplored woods, the god meeting us ('the messenger, the slayer of Argus')--what an anti-climax if all these had been the prelude only to some ordinary risk of life and limb! But the peril that lurks here, the silent, painless, unendurable change into brutality, is worthy of the setting. Mr. de la Mare too has surmounted the difficulty. The threat launched in the opening paragraphs of his best stories is seldom fulfilled in any identifiable event: still less is it dissipated. Our fears are never, in one sense, realized: yet we lay down the story feeling that they, and far more, were justified. But perhaps the most remarkable achievement in this kind is that of Mr. David Lindsay's *Voyage to Arcturus*. The experienced reader, noting the threats and promises of the opening chapter, even while he gratefully enjoys them, feels sure that they cannot be carried out. He reflects that in stories of this kind the first chapter is nearly always the best and reconciles himself to disappointment; Tormance, when we reach it, he forbodes, will be less interesting than Tormance seen from the Earth. But never will he have been more mistaken. Unaided by any special skill or even any sound taste in language, the author leads us up a stair of unpredictables. In each chapter we think we have found his final position: each time we are utterly mistaken. He builds whole worlds of imagery and passion, any one of which would have served another writer for a whole book, only to pull each of them to pieces and pour scorn on it. The physical dangers, which are plentiful, here count for nothing: it is we ourselves and the author who walk through a world of spiritual dangers which makes them seem trivial. There is no recipe for writing of this kind. But part of the secret is that the author (like Kafka) is recording a lived dialectic. His Tormance is a region of the spirit. He is the first writer to discover what

‘other planets’ are really good for in fiction. No merely physical strangeness or merely spatial distance will realize that idea of otherness which is what we are always trying to grasp in a story about voyaging through space: you must go into another dimension. To construct plausible and moving ‘other worlds’ you must draw on the only real ‘other world’ we know, that of the spirit.

Notice here the corollary. If some fatal progress of applied science ever enables us in fact to reach the Moon, that real journey will not at all satisfy the impulse which we now seek to gratify by writing such stories. The real Moon, if you could reach it and survive, would in a deep and deadly sense be just like anywhere else. You would find cold, hunger, hardship, and danger; and after the first few hours they would be simply cold, hunger, hardship, and danger as you might have met them on Earth. And death would be simply death among those bleached craters as it is simply death in a nursing home at Sheffield. No man would find an abiding strangeness on the Moon unless he were the sort of man who could find it in his own back garden. ‘He who would bring home the wealth of the Indies must carry the wealth of the Indies with him.’

Good stories often introduce the marvellous or supernatural, and nothing about Story has been so often misunderstood as this. Thus, for example, Dr. Johnson, if I remember rightly, thought that children liked stories of the marvellous because they were too ignorant to know that they were impossible. But children do not always like them, nor are those who like them always children; and to enjoy reading about fairies- -much more about giants and dragons--it is not necessary to believe in them. Belief is at best irrelevant; it may be a positive disadvantage. Nor are the marvels in good Story ever mere arbitrary fictions stuck on to make the narrative more sensational. I happened to remark to a man who was sitting beside me

at dinner the other night that I was reading Grimm in German of an evening but never bothered to look up a word I didn't know, 'so that it is often great fun' (I added) 'guessing what it was that the old woman gave to the prince which he afterwards lost in the wood'. 'And specially difficult in a fairy-tale,' said he, 'where everything is arbitrary and therefore the object might be anything at all.' His error was profound. The logic of a fairy-tale is as strict as that of a realistic novel, though different.

Does anyone believe that Kenneth Grahame made an arbitrary choice when he gave his principal character the form of a toad, or that a stag, a pigeon, a lion would have done as well? The choice is based on the fact that the real toad's face has a grotesque resemblance to a certain kind of human face--a rather apoplectic face with a fatuous grin on it. This is, no doubt, an accident in the sense that all the lines which suggest the resemblance are really there for quite different biological reasons. The ludicrous quasi-human expression is therefore changeless: the toad cannot stop grinning because its 'grin' is not really a grin at all. Looking at the creature we thus see, isolated and fixed, an aspect of human vanity in its funniest and most pardonable form; following that hint Grahame creates Mr. Toad--an ultra-Jonsonian 'humour'. And we bring back the wealth of the Indies; we have henceforward more amusement in, and kindness towards, a certain kind of vanity in real life.

But why should the characters be disguised as animals at all? The disguise is very thin, so thin that Grahame makes Mr. Toad on one occasion 'comb the dry leaves out of his hair'. Yet it is quite indispensable. If you try to rewrite the book with all the characters humanized you are faced at the outset with a dilemma. Are they to be adults or children? You will find that they can be neither. They are like children in so far as they have no responsibilities, no struggle for existence, no domestic cares. Meals turn

up; one does not even ask who cooked them. In Mr. Badger's kitchen 'plates on the dresser grinned at pots on the shelf'. Who kept them clean? Where were they bought? How were they delivered in the Wild Wood? Mole is very snug in his subterranean home, but what was he living on? If he is a rentier where is the bank, what are his investments? The tables in his forecourt were 'marked with rings that hinted at beer mugs'. But where did he get the beer? In that way the life of all the characters is that of children for whom everything is provided and who take everything for granted. But in other ways it is the life of adults. They go where they like and do what they please, they arrange their own lives.

To that extent the book is a specimen of the most scandalous escapism: it paints a happiness under incompatible conditions--the sort of freedom we can have only in childhood and the sort we can have only in maturity--and conceals the contradiction by the further pretence that the characters are not human beings at all. The one absurdity helps to hide the other. It might be expected that such a book would unfit us for the harshness of reality and send us back to our daily lives unsettled and discontented. I do not find that it does so. The happiness which it presents to us is in fact full of the simplest and most attainable things--food, sleep, exercise, friendship, the face of nature, even (in a sense) religion. That 'simple but sustaining meal' of 'bacon and broad beans and a macaroni pudding' which Rat gave to his friends has, I doubt not, helped down many a real nursery dinner. And in the same way the whole story, paradoxically enough, strengthens our relish for real life. This excursion into the preposterous sends us back with renewed pleasure to the actual.

It is usual to speak in a playfully apologetic tone about one's adult enjoyment of what are called 'children's books'. I think the convention a silly one. No book is really worth reading at the age of ten which

is not equally (and often far more) worth reading at the age of fifty--except, of course, books of information. The only imaginative works we ought to grow out of are those which it would have been better not to have read at all. A mature palate will probably not much care for *crème de menthe*: but it ought still to enjoy bread and butter and honey.

Another very large class of stories turns on fulfilled prophecies--the story of Oedipus, or *The Man who would be King*, or *The Hobbit*. In most of them the very steps taken to prevent the fulfilment of the prophecy actually bring it about. It is foretold that Oedipus will kill his father and marry his mother. In order to prevent this from happening he is exposed on the mountain: and that exposure, by leading to his rescue and thus to his life among strangers in ignorance of his real parentage, renders possible both the disasters. Such stories produce (at least in me) a feeling of awe, coupled with a certain sort of bewilderment such as one often feels in looking at a complex pattern of lines that pass over and under one another. One sees, yet does not quite see, the regularity. And is there not good occasion both for awe and bewilderment? We have just had set before our imagination something that has always baffled the intellect: we have seen how destiny and free will can be combined, even how free will is the *modus operandi* of destiny. The story does what no theorem can quite do. It may not be 'like real life' in the superficial sense: but it sets before us an image of what reality may well be like at some more central region.

It will be seen that throughout this essay I have taken my examples indiscriminately from books which critics would (quite rightly) place in very different categories--from American 'scientifiction' and Homer, from Sophocles and *Märchen*, from children's stories and the intensely sophisticated art of Mr. de la Mare. This does not mean that I think them of equal literary merit. But if I am right in thinking that there is

another enjoyment in Story besides the excitement, then popular romance even on the lowest level becomes rather more important than we had supposed. When you see an immature or uneducated person devouring what seem to you merely sensational stories, can you be sure what kind of pleasure he is enjoying? It is, of course, no good asking him. If he were capable of analysing his own experience as the question requires him to do, he would be neither uneducated nor immature. But because he is inarticulate we must not give judgement against him. He may be seeking only the recurring tension of imagined anxiety. But he may also, I believe, be receiving certain profound experiences which are, for him, not acceptable in any other form.

Mr. Roger Green, writing in English not long ago, remarked that the reading of Rider Haggard had been to many a sort of religious experience. To some people this will have seemed simply grotesque. I myself would strongly disagree with it if 'religious' is taken to mean 'Christian'. And even if we take it in a sub-Christian sense, it would have been safer to say that such people had first met in Haggard's romances elements which they would meet again in religious experience if they ever came to have any. But I think Mr. Green is very much nearer the mark than those who assume that no one has ever read the romances except in order to be thrilled by hair-breadth escapes. If he had said simply that something which the educated receive from poetry can reach the masses through stories of adventure, and almost in no other way, then I think he would have been right. If so, nothing can be more disastrous than the view that the cinema can and should replace popular written fiction. The elements which it excludes are precisely those which give the untrained mind its only access to the imaginative world. There is death in the camera.

As I have admitted, it is very difficult to tell in any given case whether a story is piercing to the unliterary reader's deeper imagination or only exciting his emotions. You cannot tell even by reading the

story for yourself. Its badness proves very little. The more imagination the reader has, being an untrained reader, the more he will do for himself. He will, at a mere hint from the author, flood wretched material with suggestion and never guess that he is himself chiefly making what he enjoys. The nearest we can come to a test is by asking whether he often re-reads the same story.

It is, of course, a good test for every reader of every kind of book. An unliterary man may be defined as one who reads books once only. There is hope for a man who has never read Malory or Boswell or Tristram Shandy or Shakespeare's Sonnets: but what can you do with a man who says he 'has read' them, meaning he has read them once, and thinks that this settles the matter? Yet I think the test has a special application to the matter in hand. For excitement, in the sense defined above, is just what must disappear from a second reading. You cannot, except at the first reading, be really curious about what happened. If you find that the reader of popular romance--however uneducated a reader, however bad the romances--goes back to his old favourites again and again, then you have pretty good evidence that they are to him a sort of poetry.

The re-reader is looking not for actual surprises (which can come only once) but for a certain ideal surprisingness. The point has often been misunderstood. The man in Peacock thought that he had disposed of 'surprise' as an element in landscape gardening when he asked what happened if you walked through the garden for the second time. Wiseacre! In the only sense that matters the surprise works as well the twentieth time as the first. It is the quality of unexpectedness, not the fact that delights us. It is even better the second time. Knowing that the 'surprise' is coming we can now fully relish the fact that this path through the shrubbery doesn't look as if it were suddenly going to bring us out on the edge of the cliff. So in literature.

We do not enjoy a story fully at the first reading. Not till the curiosity, the sheer narrative lust, has been given its sop and laid asleep, are we at leisure to savour the real beauties. Till then, it is like wasting great wine on a ravenous natural thirst which merely wants cold wetness. The children understand this well when they ask for the same story over and over again, and in the same words. They want to have again the ‘surprise’ of discovering that what seemed Little-Red-Riding-Hood’s grandmother is really the wolf.

It is better when you know it is coming: free from the shock of actual surprise you can attend better to the intrinsic surprisingness of the peripeteia.

I should like to be able to believe that I am here in a very small way contributing (for criticism does not always come later than practice) to the encouragement of a better school of prose story in England: of story that can mediate imaginative life to the masses while not being contemptible to the few. But perhaps this is not very likely. It must be admitted that the art of Story as I see it is a very difficult one. What its central difficulty is I have already hinted when I complained that in the War of the Worlds the idea that really matters becomes lost or blunted as the story gets under way. I must now add that there is a perpetual danger of this happening in all stories. To be stories at all they must be series of events: but it must be understood that this series--the plot, as we call it--is only really a net whereby to catch something else. The real theme may be, and perhaps usually is, something that has no sequence in it, something other than a process and much more like a state or quality. Giantship, otherness, the desolation of space, are examples that have crossed our path. The titles of some stories illustrate the point very well. The Well at the World’s End--can a man write a story to that title? Can he find a series of events following one another in time which will really catch and fix and bring home to us all that we grasp at on merely hearing the six words? Can a

man write a story on Atlantis--or is it better to leave the word to work on its own? And I must confess that the net very seldom does succeed in catching the bird. Morris in the *Well at the World's End* came near to success--quite near enough to make the book worth many readings. Yet, after all, the best moments of it come in the first half.

But it does sometimes succeed. In the works of the late E. R. Eddison it succeeds completely. You may like or dislike his invented worlds (I myself like that of *The Worm Ouroboros* and strongly dislike that of *Mistress of Mistresses*) but there is here no quarrel between the theme and the articulation of the story. Every episode, every speech, helps to incarnate what the author is imagining. You could spare none of them. It takes the whole story to build up that strange blend of renaissance luxury and northern hardness. The secret here is largely the style, and especially the style of the dialogue. These proud, reckless, amorous people create themselves and the whole atmosphere of their world chiefly by talking. Mr. de la Mare also succeeds, partly by style and partly by never laying the cards on the table. Mr. David Lindsay, however, succeeds while writing a style which is at times (to be frank) abominable. He succeeds because his real theme is, like the plot, sequential, a thing in time, or quasi-time: a passionate spiritual journey. Charles Williams had the same advantage, but I do not mention his stories much here because they are hardly pure story in the sense we are now considering. They are, despite their free use of the supernatural, much closer to the novel; a believed religion, detailed character drawing, and even social satire all come in. *The Hobbit* escapes the danger of degenerating into mere plot and excitement by a very curious shift of tone. As the humour and homeliness of the early chapters, the sheer 'Hobbitry', dies away we pass insensibly into the world of epic. It is as if the battle of Toad Hall had become a serious heimsókn and Badger had begun to talk like Njal. Thus we lose

one theme but find another. We kill--but not the same fox.

It may be asked why anyone should be encouraged to write a form in which the means are apparently so often at war with the end. But I am hardly suggesting that anyone who can write great poetry should write stories instead. I am rather suggesting what those whose work will in any case be a romance should aim at. And I do not think it unimportant that good work in this kind, even work less than perfectly good, can come where poetry will never come.

Shall I be thought whimsical if, in conclusion, I suggest that this internal tension in the heart of every story between the theme and the plot constitutes, after all, its chief resemblance to life? If story fails in that way does not life commit the same blunder? In real life, as in a story, something must happen. That is just the trouble. We grasp at a state and find only a succession of events in which the state is never quite embodied. The grand idea of finding Atlantis which stirs us in the first chapter of the adventure story is apt to be frittered away in mere excitement when the journey has once been begun. But so, in real life, the idea of adventure fades when the day-to-day details begin to happen. Nor is this merely because actual hardship and danger shoulder it aside. Other grand ideas--home-coming, reunion with a beloved--similarly elude our grasp. Suppose there is no disappointment; even so--well, you are here. But now, something must happen, and after that something else. All that happens may be delightful: but can any such series quite embody the sheer state of being which was what we wanted? If the author's plot is only a net, and usually an imperfect one, a net of time and event for catching what is not really a process at all, is life much more? I am not sure, on second thoughts, that the slow fading of the magic in *The Well at the World's End* is, after all, a blemish. It is an image of the truth. Art, indeed, may be expected to do what life cannot do: but so it has done. The

bird has escaped us. But it was at least entangled in the net for several chapters. We saw it close and enjoyed the plumage. How many 'real lives' have nets that can do as much?

In life and art both, as it seems to me, we are always trying to catch in our net of successive moments something that is not successive. Whether in real life there is any doctor who can teach us how to do it, so that at last either the meshes will become fine enough to hold the bird, or we be so changed that we can throw our nets away and follow the bird to its own country, is not a question for this essay. But I think it is sometimes done--or very, very nearly done--in stories. I believe the effort to be well worth making.

SOBRE HISTÓRIAS

É impressionante a pouca atenção que os críticos têm dado a própria história analisada, mesmo que atribuído a ela o estilo no qual ela deveria ser contada, à ordem na qual ela deveria ser disposta e, principalmente, o esboço dos personagens, o qual foi amplamente estudado. O enredo em si, a série de eventos imaginados, é quase sempre passado em silêncio, ou então tratado exclusivamente como algo a proporcionar oportunidades para o delineamento do herói. Existem efetivamente três exceções notáveis. Aristóteles, em Poética, construiu uma teoria da tragédia grega, a qual centraliza a narrativa, e relega o protagonista a um lugar estritamente subordinado. Na Idade Média e no início do Renascimento, Boccaccio e outros desenvolveram uma teoria alegórica da prosa literária para explicar os mitos antigos. Em nosso próprio tempo, Jung e seus seguidores também produziram suas doutrinas sobre os arquétipos. Exceto essas três tentativas, o assunto ficou quase intocado, e isso tem tido um resultado curioso. Essas formas de literatura, nas quais a prosa existe meramente como um meio para outro cenário, por exemplo, o romance urbano ou de costume, em que o foco é a história cotidiana da vida dos personagens, ou a crítica das condições sociais - plena justiça feita para eles, ou seja, todos aqueles aspectos, tudo o que está relacionado à narrativa foi-lhe dada pouca importância. Não somente esses traços foram desprezados, como até mesmo o tipo de prazer que eles dão têm, na minha opinião, sido mal interpretado. Essa é a segunda injustiça que estou mais aflito para remediar. Talvez, o prazer da narrativa seja tão inferior quanto a crítica moderna o coloca. Eu não penso assim, mas neste ponto nós podemos concordar com as diferenças. Vamos, no entanto, tentar entender claramente qual tipo de prazer é este, ou melhor, que diferentes tipos de prazer ele

pode ser, pois, pressuponho que uma suposição muito apressada tenha sido feita sobre esta questão. Creio que os livros, os quais são lidos apenas “por causa da história”, podem ser apreciados de duas formas muito distintas. Uma delas é comparativamente o capítulo de livros (algumas narrativas apenas podem ser lidas em um gênero, enquanto outras somente em outro); e, a outra é o tipo de leitores (a mesma narrativa pode ser lida de maneiras diferentes).

Mas o que finalmente convenceu-me desta distinção foi uma conversa, a qual tive há alguns anos com um aluno americano muito inteligente. Nós estávamos falando sobre os livros que fascinaram a nossa infância. Seu preferido era Fenimore Cooper, de quem (acontece) eu nunca tinha lido. Ele descreveu uma cena em particular, cujo herói estava meio acordado junto ao fogo do seu acampamento na floresta, quando um índio americano com um pequeno machado estava silenciosamente rastejando-se por detrás dele. Meu amigo lembrou-se da empolgação sem fôlego com a qual lera o excerto, de modo a agonizar o suspense com o qual se perguntara se o herói acordaria a tempo ou não. E eu, ao lembrar dos melhores momentos das minhas primeiras leituras, tinha certeza de que meu amigo estava distorcendo sua experiência e, então deixando de lado o ponto factual. Claro! Certamente, pensei, a pura excitação; o suspense, não eram o que o mantinha voltando e voltando para Fenimore Cooper. Se isso fosse o que ele queria, qualquer outro “sangue de garoto” já teria feito. Eu tentei adequar meu pensamento às palavras. Perguntei-lhe se tinha certeza de que não estava enfatizando demais e falsamente isolando a importância do perigo simplesmente como perigo, pois, embora eu nunca tivesse lido Fenimore Cooper, gostava de outros livros sobre “índios vermelhos”; e eu sabia que o que eu queria dele não era puramente o “entusiasmo” da leitura. Perigos, claro, devem haver, mas de que outra maneira se pode continuar uma narrativa? Contudo eles devem ser (no humor que o levou

a tal livro) o perigo dos índios americanos. O “Índio” era o que realmente importava. Em uma cena como a que meu amigo tinha descrito, tira-se as penas, as maçãs do rosto elevadas, as calças de bigode, substituída uma pistola por um pequeno machado, e o que restaria? Eu não queria o suspense momentâneo, mas sim aquele mundo inteiro do qual pertencia, como a neve e os sapatos de neve; castores e canoas; caminhos de guerra e ocas, e nomes de lendários. Então veio a mim o choque. Meu aluno é um homem muito claro e logo viu o que eu quis dizer, também entendeu como a sua vida imaginativa de menino diferia completamente da minha. Ele argumentou que estava perfeitamente certo de que “tudo aquilo” não fizera parte de seu prazer. Ele nunca se importou nem um vintém com relação a isso. De fato, esse diálogo realmente fez-me sentir como se eu estivesse conversando com um visitante de outro planeta, na medida em que ele estava vagamente ciente de “tudo aquilo” que tivera ressentido, como uma distração da questão principal. Ele preferiria, pressuponho, que o Índio tivesse sob algum perigo, como um bandido com um revólver.

Para aqueles cujas experiências literárias são parecidas com as minhas, a distinção que estou tentando fazer entre dois tipos de prazer provavelmente será bastante clara a partir deste único exemplo a seguir. Mas para tornar isso duplamente claro, acrescentarei também um outro. Uma vez fui levado para ver uma versão cinematográfica das Minas do Rei Salomão. Muitos de seus pecados - não menos importantes à introdução de uma jovem totalmente irrelevante vestida com uma bermuda, que acompanhou os três aventureiros onde quer que eles fossem -, apenas um aqui nos interessa. No final do livro de Haggard, como todos lembram, os heróis estão esperando a morte sepultada em uma câmara de pedra, lugar cercado pelos reis mumificados daquela terra. O autor da versão cinematográfica logo presumivelmente pensou que isso subjuga. Ele

substituiu uma erupção vulcânica subterrânea e, em seguida foi mais longe, adicionando um terremoto. Talvez não devêssemos culpá-lo. Talvez a cena no original não fosse “cinematográfica” e o homem estivesse certo, pelos cânones de sua própria arte, em alterá-la. Em princípio, isso teria sido melhor se ele não tivesse escolhido uma história que pudesse ser adaptada à tela apenas por ela estar arruinada. Arruinada, pelo menos, para mim. Sem dúvida, se o puro entusiasmo é tudo que se quer de uma narrativa, e se o aumento de perigos elevam tal animação, então uma série de dois perigos que mudam aceleradamente (a de ser queimada viva e a de ser esmagada), seria melhor do que o único perigo prolongado de morrer de fome numa caverna. E este é apenas o ponto. Deve haver um prazer em tais narrativas distintas do mero entusiasmo, ou eu não deveria sentir que fui enganado ao receber o terremoto, em vez da cena real de Haggard. O que perco é todo o sentido do mortal (algo bastante diferente do simples perigo da morte), o frio, o silêncio e os rostos circundantes dos antigos, os coroados e os ceados, os mortos. Pode-se, caso desejar, dizer que o efeito de Rider Haggard é tão “grosseiro” ou “vulgar” ou “sensacional”, como àquele que o filme substituiu. Neste momento não estou a discutir isso, o ponto é que é extremamente diferente disso. Alguém lança um feitiço na imaginação; e, o outro excita um movimento rápido dos nervos. Ao ler esse capítulo do livro, curiosidade ou suspense sobre a fuga dos heróis de sua armadilha mortal faz uma pequena parte da experiência de outrem. A armadilha da qual sempre lembro: eu esqueci há muito tempo como eles saíram.

Parece-me que, ao falar de livros que são “narrativas comuns”, isto é, livros que se preocupam principalmente com o evento imaginado e não com o personagem ou a sociedade, quase todo mundo faz a suposição de que “entusiasmo” é o único prazer que eles dão ou têm a intenção de dar. O entusiasmo, nesse sentido, pode ser definido como a tensão e o apaziguamento alternativo da ansiedade imaginada. Isso é o

que eu acho contrário à verdade. Em alguns desses livros, e para alguns leitores, outro fator entra em cena.

Para colocá-lo no nível mais baixo, sei que chega algo a mais pelo menos ao leitor como eu, devo, neste momento, ser autobiográfico para ser evidencial. Aqui está um homem que passou mais horas do que ele se lembra, lendo romances e recebeu dessas leituras mais prazer, talvez, do que o deveria. Eu conheço a geografia de Tormance melhor que a de Tellus. Fui mais curioso sobre as viagens de Uplands para Utterbol e de Morna Moruna para Koshtra Belorn do que aquelas registradas em Hakluyt. Embora eu tenha visto as trincheiras antes de Arras, não podia falar sobre elas tão taticamente quanto da parede grega, e Scamander e o Portão Scaeano. Como historiador social, eu sou mais mensageiro no Toad Hall e no Wild Wood ou nas selenitas, as quais vivem nas cavernas, na corte de Hrothgar ou na Vortigern do que em Londres, Oxford e em Belfast. Se amar narrativa é amar o entusiasmo literário, então eu devo ser o maior amante dela ainda em vida. Porém o fato considerado é que o romance mais “entusiástico” do mundo, como Os Três Mosqueteiros, não me atrai. A total falta de atmosfera dele me repele. Não há país no livro, salvo um depósito de hospedarias e emboscadas. Não há tempo. Quando eles vão à Londres, não há sentimento de que Londres difere de Paris. Não há um momento de descanso entre as “aventuras”, o nariz é mantido impiedosamente no rebolo. Isso tudo não significa nada para mim. Se é isso que se quer dizer por um bom romance, então o romance é minha aversão e prefiro George Eliot ou Trollope. Ao dizer isso, não estou tentando criticar Os Três Mosqueteiros. Acredito no testemunho alheio que o livro é uma ótima prosa literária. Tenho certeza de que minha incapacidade de gostar dele é, em mim, um defeito, bem como um infortúnio; mas esse infortúnio é evidência. Se um homem sensível e, talvez, excessivamente sensível ao romance goste menos daquele que é, por consenso geral, o mais “interessante” de todos, assim segue-se que

“entusiasmo” não é o único tipo de prazer a ser tirado do romance. Se um homem ama vinho e ainda odeia um dos vinhos mais fortes; certamente a única fonte de prazer no vinho não pode ser o álcool?

Desse modo, se estou sozinho nesta experiência, decerto, o presente ensaio é de interesse unicamente autobiográfico. Contudo, tenho certeza de que não estou absolutamente sozinho. Escrevo sobre a possibilidade de alguns outros sentirem o mesmo, e na esperança de que eu possa ajudá-los a esclarecer suas próprias sensações.

No exemplo das Minas do Rei Salomão, o produtor do filme substituiu na gradação um tipo de perigo por outro, que, para mim, foi o arruinamento da história. No entanto, quando o entusiasmo é a única coisa que importa, tipos de perigos devem ser irrelevantes, ou seja, apenas graus de perigo serão importantes. Quanto maior o perigo e quanto mais estreita for a fuga do herói, mais emocionante será o enredo. Quando estamos preocupados com o “algo a mais”, no entanto, não é dessa maneira que ocorre. Diferentes tipos de perigo atingem diferentes acordes da imaginação. Mesmo na vida real, diferentes tipos de perigo produzem diferentes tipos de medo. Pode chegar ao ponto em que o medo é tão grande que tais distinções desaparecem, mas isso é uma outra questão. Há um tipo de medo que é irmã gêmea da reverência, como um homem em tempo de guerra sente quando chega pela primeira vez ao som das armas. Há um medo que é a irmã gêmea da recusa, como um homem sente ao encontrar uma cobra ou escorpião em seu quarto. Há medos tensos e trêmulos (por uma fração de segundo dificilmente distinguíveis de uma espécie de emoção prazerosa), que um homem pode sentir por um cavalo afoito ou por um mar perigoso; e, novamente, medos mortos, esmagados, achatados, entorpecidos, como quando nós pensamos que temos câncer ou cólera. Há também medos que não são tão perigosos, como o medo de algum inseto grande e hediondo, embora

inócuo, ou o medo de um fantasma. Tudo isso, mesmo na vida real. E na imaginação, na qual o medo não atinge o terror abjeto e não é descarregado em ação, a diferença qualitativa é muito mais forte.

De modo algum consigo lembrar de um tempo em que eu não estivesse, por mais vagamente, presente na minha consciência. Jack, o assassino gigante, não é, em essência, simplesmente a narrativa de um herói inteligente a superar o perigo. É em essência a prosa de tal herói superando o perigo dos gigantes. É muito fácil criar uma história em que, embora os inimigos sejam de tamanho normal, as chances contra Jack são igualmente enormes. Nesse sentido, será uma narrativa bem diferente. Toda a qualidade da resposta imaginativa é determinada pelo fato de os inimigos serem gigantes. Esse peso, essa monstruosidade, essa grosseria, pairam sobre a coisa toda. Transforme isso em música, logo tu sentirás a diferença de uma única vez. Se seu vilão é um gigante, sua orquestra proclamará sua entrada de um modo, mas se ele for qualquer outro tipo de vilão, será de outro modo. Eu tenho visto paisagens, especialmente nas Montanhas Mourne, as quais, sob uma luz peculiar, fizeram-me sentir que a qualquer momento um gigante poderia erguer a cabeça sobre o cume seguinte. A própria natureza tem o que nos força a inventar gigantes, e apenas gigantes o farão. (Note que Gawain estava no canto noroeste da Inglaterra, quando os “*ettins*” o cercaram, gigantes vieram soprando atrás dele nas altas colinas. Pode ser um acidente que Wordsworth estivesse nos mesmos lugares quando ele ouviu “baixas respirações vindo logo em seguida?”). A periculosidade dos gigantes é, embora importante, secundária. Em alguns contos populares encontramos gigantes que não são perigosos. Porém eles ainda nos afetam da mesma maneira. Um bom gigante é legítimo, apesar de ele ter vinte toneladas de oximoro vivo que abala a terra. A pressão intolerável, a sensação de algo mais velho, mais selvagem e mais terreno que a humanidade, ainda se fenderia a ele.

Em vista disso, vamos seguir para uma instância inferior. Os piratas, mais do que gigantes, são simplesmente uma máquina para ameaçar o herói? Essa vela que está nos revolvendo de forma rápida pode ser um inimigo comum, como um Don ou um francês. A adversária ordinária pode facilmente ser tão letal quanto o pirata. No momento em que ela corre até o Jolly Roger, o que exatamente isso faz com a imaginação? Significa, eu te garanto que se formos espancados, não haverá uma quarta parte. Mas isso poderia ser inventado sem pirataria, pois não é o mero aumento do perigo que faz o truque. Toda a imagem do inimigo é completamente sem lei; os homens que se têm afastado de toda a sociedade humana e tornando-se, por assim dizer, uma espécie deles próprios. Ou seja, homens estranhamente vestidos, homens negros com brincos, homens com uma história que eles conhecem e nós não sabemos, senhores com tesouros não especificados enterrados em ilhas não descobertas. Eles são, de fato, para o jovem leitor quase tão mitológicos quanto os gigantes. Não passa pela cabeça que um homem - um simples homem como o que restou de nós - possa ser um pirata em uma época de sua vida e não de outra, ou que exista qualquer fronteira manchada entre pirataria e corsário. Um pirata é um pirata, assim como um gigante é um gigante.

Considere, novamente, a enorme diferença entre ficar de fora e estar fechado, se tu gostas de agorafobia e claustrofobia. Nas Minas do Rei Salomão, os heróis foram fechados e, mais terrivelmente, o narrador se imaginou estar no Enterro Prematuro de Poe. Tua respiração diminui enquanto o lê. Agora lembre-te do capítulo intitulado “Mr. Bedford Alone”, em primeiros homens na lua de H. G. Wells. Ali Bedford se vê isolado na superfície da Lua no exato momento em que o longo dia lunar está chegando ao fim; e, com o passar do dia, também o ar e todo o calor. Leia-o a partir do momento terrível em que o primeiro pequeno floco de neve o surpreende, tornando-se consciente de sua posição até o ponto em que ele

alcança a “esfera” e é salvo. Então, pergunte a ti mesmo se o que estás sentindo é simplesmente suspense. “Por cima de mim, ao meu redor, aproximando-se de mim, abraçando-me cada vez mais perto estava do Eterno... a Noite infinita e final do espaço”. Essa é a ideia que o manteve deslumbrado. Porém se estivéssemos preocupados apenas com a questão sobre se o Sr. Bedford vai viver ou congelar, essa ideia está muito além do propósito. Tu podes morrer de frio entre a Polônia russa e a nova Polônia, tão bem quanto indo à Lua, e a dor será idêntica. Com o propósito de matar Bedford, “a Noite infinita e final do espaço” é quase inteiramente ociosa, o que é, por padrões cósmicos, uma mudança infinitesimal de temperatura é suficiente para matar um homem e o zero absoluto não pode fazer mais nada. Aquela escuridão exterior sem ar é importante não somente pelo que pode fazer a Bedford, sobretudo pelo que ela nos faz, incomodando-nos com o velho medo de Pascal daqueles silêncios eternos que atormentaram tanta fé religiosa e quebraram tantas esperanças humanísticas. Evocar com eles e por meio deles, todas as nossas memórias raciais e infantis de exclusão e desolação, apresentar, realmente, como uma intuição de um aspecto permanente da experiência humana.

Deste modo, espero, nós chegamos a uma das diferenças entre vida e arte. Um homem realmente na posição de Bedford provavelmente não sentiria muito bem essa solidão sideral. A questão imediata da morte afastaria o objeto contemplativo de sua mente. Ele não teria interesse nos muitos graus de aumento do frio abaixo do que tornaria impossível sua sobrevivência. Essa é uma das funções da arte: apresentar o que as perspectivas restringem e desesperadamente prática da vida real excluem.

Às vezes pergunto-me se o “entusiasmo” pode não ser um elemento efetivamente hostil à imaginação mais profunda. Em romances menores, a exemplo das revistas americanas de fornecimento de

“cientificidade”, muitas vezes deparamo-nos com uma ideia realmente sugestiva. E o autor não tem nenhum expediente para manter a narrativa em movimento, exceto a de colocar seu herói em perigo violento. Na pressa e correria de suas fugas, a poesia da imagem essencial fica perdida. Em um grau muito mais ameno, no entanto, acredito que isso aconteceu com o próprio Wells na Guerra dos Mundos. O que realmente importa nessa história é a ideia de ser atacado por algo completamente “de fora”. Como em *Piers Plowman*, a destruição chegou até nós “dos planetas”. Quando os invasores marcianos são apenas perigosos - se uma vez os preocupamos principalmente com o fato de que eles podem nos matar -, porque, então, um ladrão ou um bacilo poderia fazer o mesmo. O verdadeiro nervo do romance é revelado quando o herói primeiro olha para o projétil recém caído em Horsell Common. O metal branco-amarelado, o qual brilhava na fenda entre a tampa e o cilindro, tinha uma tonalidade desconhecida. Alienígena não tinha significado para a maioria dos espectadores; mas extraterrestre é a palavra chave de toda a história. E nos horrores posteriores, de forma excelente como são feitos, perdemos a sensação disso. Similarmente, no *Sard Harker*, do poeta Laureado, é a jornada através das Sierras que por certo importa. Se o homem que ouviu aquele barulho no cañon - “Ele não conseguia pensar no que era. Não foi triste nem alegre, tampouco terrível. Foi ótimo e estranho. Era como se a rocha falasse” -, que esse homem deveria mais tarde estar correndo perigo de um assassinato banal, isso é quase uma impertinência.

É aqui que Homero mostra sua excelência suprema. O pouso na ilha de Circe, a visão da fumaça subindo de entre aqueles bosques inexplorados, o deus nos encontrando (“o mensageiro, o matador de Argus”), que anticlímax se tudo isso tivesse sido o prelúdio apenas para algum risco comum de vida e limbo! Porém, o perigo que se esconde aqui, a mudança silenciosa, indolor e insuportável em brutalidade, é digno

do cenário. O Sr. de la Mare também superou a dificuldade. A ameaça lançada nos parágrafos iniciais de suas melhores histórias raramente é cumprida em qualquer evento identificável, é menos ainda dissipada. Nossos medos nunca são, em um sentido, realizados, ainda assim, nós estabelecemos a narrativa sentindo que eles, e muito mais, foram justificados. Talvez, a realização mais notável desse tipo, contudo, seja a da *Voyage to Arcturus*, de David Lindsay. O leitor experiente, observando as ameaças e promessas do capítulo de abertura, mesmo quando ele os aprecia com gratidão, sente-se seguro de que ele pode não ser completado. Ele pensa que, em prosa desse tipo, o primeiro capítulo é quase sempre o melhor e se reconcilia com o desapontamento. Num romance, quando chegarmos lá, ele impede, achando que será menos interessante do que romance visto da Terra. Mas nunca será, e ele esteve enganado. Sem ajuda de qualquer habilidade especial ou mesmo qualquer gosto sonoro na linguagem, o autor nos leva até uma escada de imprevisíveis. Em cada capítulo, nós achamos que encontramos sua posição final, porém estamos cada vez mais totalmente iludidos. Ele constrói mundos inteiros de imaginação e paixão, qualquer um dos quais teria servido a outro escritor para uma obra acabada, apenas para rasgar cada um deles em pedaços e derramar escárnio sobre isso. Os perigos físicos, os quais são abundantes, não valem nada, pois nós mesmos somos o autor que percorre um mundo de perigos espirituais, que os fazem parecer triviais. Não há receita para escrever esse tipo de texto. E parte do segredo é que o autor (como o Kafka) está registrando uma dialética vivida. Seu romance é uma região do espírito. Ele é o primeiro escritor a descobrir o que são os “outros planetas” realmente bons na ficção. Não apenas a estranheza física ou a distância meramente espacial perceberão essa ideia de alteridade, que é o que nós estamos sempre tentando compreender em uma história sobre a viagem pelo espaço. Tu deves entrar em outra dimensão. Para construir “outros mundos” plausíveis e comoventes,

tu deves recorrer ao único “outro mundo” verdadeiro que conhecemos, o do espírito.

Eis o corolário. Se jamais algum progresso fatal da ciência aplicada nos possibilitasse, de fato, alcançar a Lua, essa real jornada não satisfaria o impulso que agora procuramos satisfazer ao escrever tais narrativas em prosa. A verdadeira Lua, se tu pudesses alcançá-la e sobreviver, seria em um sentido profundo e mortal, como em qualquer outro lugar. Tu encontrarias frio, fome, dificuldade e perigo; e, após as primeiras horas, seriam simplesmente frios, fome, sofrimento e perigo do mesmo modo que tu poderias tê-los encontrado na Terra. E a morte seria espontaneamente a morte entre as crateras branqueadas, pois é sinceramente a morte em um lar de idosos em Sheffield. Nenhum homem encontraria uma estranheza permanente na Lua, a menos que ele fosse o tipo de homem que pudesse encontrá-lo em seu próprio quintal. “Aquele que trazer para casa a riqueza das Índias deve levar a riqueza das Índias consigo”.

Muitas vezes boas narrativas introduzem o maravilhoso ou o sobrenatural, e nada sobre a história tem sido tantas vezes mal interpretada como essas. Assim, por exemplo, Dr. Johnson, se bem me lembro, achava que as crianças gostavam de literatura fantástica, porque elas eram ignorantes demais para saber que estórias eram impossíveis. Mas as crianças nem sempre gostam delas, do mesmo modo que nem sempre são as crianças que as admiram; e para gostar de ler sobre fadas - muito mais sobre gigantes e dragões - não é necessário acreditar neles. A crença é, no melhor dos casos, irrelevante, pode ser uma desvantagem positiva. Sequer as maravilhas da boa história são meras ficções arbitrárias para tornar o enredo mais sensacional. Observei um homem que porventura estava sentado ao meu lado no jantar noutra noite, enquanto eu estava lendo Grimm em alemão de uma sobretarde, e nunca me incomodou em procurar uma palavra da qual eu não soubesse, “o que é sempre muito divertido, acrescentei”, adivinhando o que a velha deu ao príncipe que,

em seguida, ele se perdeu na floresta. “E especialmente difícil em um conto de fadas”, disse ele, “onde tudo é arbitrário e, portanto, o objeto pode ser qualquer coisa”. Seu erro foi profundo. A lógica de um conto de fadas é tão rigorosa como a de um romance realista, ainda que díspar.

Alguém acredita que Kenneth Grahame fez uma escolha arbitrária quando ele deu ao seu personagem principal a forma de um sapo, de um cervo, um pombo ou de um leão, também? A escolha é baseada no fato de que a verdadeira fisionomia do sapo tem uma semelhança grotesca com um certo tipo do rosto humana, como uma face bastante apoplética com um sorriso tolo esboçado. Isto é, sem dúvida, um acidente no sentido de que todas as linhas que sugerem a aparência estão realmente lá por razões biológicas muito distintas. Nesse sentido, a ridícula expressão quase humana é, assim, imutável; o sapo não consegue parar de sorrir porque o seu “sorriso” não é efetivamente um sorriso. Olhando para a criatura, vemos então, isolado e fixo, um aspecto da vaidade humana em sua forma mais divertida e perdoável. Seguindo essa dica, Grahame cria Mr. Toad - um “humor” ultrajonsoniano. E nós trazemos de volta a riqueza das Índias, temos, daqui por diante, mais diversão e bondade em relação a um certo tipo de vaidade na vida real.

Portanto, por que os personagens deveriam absolutamente estar disfarçados de animais? O disfarce é muito definhado, tão transparente que Grahame faz o Sr. Sapo em uma ocasião para “pentear as folhas secas do cabelo”. Entretanto é bastante indispensável. Se tu tentares reescrever o livro com todos os personagens humanizados, no início tu serás confrontado com um dilema: eles são adultos ou crianças? Descobrirás que eles podem ser nenhum dos dois. São como crianças, na medida em que elas não têm responsabilidades, não lutam pela existência, não têm cuidados domésticos. Refeições aparecem, não questionam quem as cozinhou. Na cozinha do Sr. Badger, os “pratos na cômoda riam de panelas na prateleira”. Quem os manteve limpos?

Onde eles foram comprados? Como eles foram entregues na Floresta Selvagem? Mole está muito confortável em sua casa subterrânea, mas do que ele estava vivendo? Se ele é um rentista, onde está o banco, quais são os seus investimentos? As mesas em seu átrio eram “marcadas com anéis que indicavam canecas de cerveja”. Mas onde ele conseguiu a cerveja? Dessa forma, a vida de todos os personagens é de crianças para quem tudo é fornecido e que tomam tudo como garantido. Enquanto que, por outro lado, é a vida dos adultos. Eles vão onde gostam e fazem o que querem, assim eles organizam suas próprias vidas.

Nessa dimensão, o livro é um exemplo do escapismo mais escandaloso. Ele matiza uma felicidade sob condições incompatíveis - o tipo de liberdade que podemos ter apenas na infância e do tipo que só podemos ter na maturidade -, oculta a contradição pela mais pretensão de que os personagens não são sempre seres humanos. O único absurdo ajuda a esconder o outro. Pode-se esperar que tal livro nos incapacite para a dureza da realidade e nos mande de volta para nossas vidas diárias, inquietas e descontentes. Eu não acredito que isso acontece. A felicidade que ele nos apresenta está, de fato, cheia das coisas mais simples e mais atingíveis, como comida, sono, exercício, amizade, a face da natureza, até mesmo (em certo sentido) religião. Aquela “refeição simples, mas sustentada”, com “bacon, feijão verde e um pudim de macarrão”, a qual Rat deu aos seus amigos; sem dúvida, ajudou muitos a descer do berçário para um verdadeiro jantar. E da mesma forma toda a história, paradoxalmente, fortalece nosso prazer pela vida real. Essa excursão ao absurdo nos envia de volta com prazer renovado ao novo.

É normal falar em tom brincalhão e apologético sobre o divertimento adulto dos chamados “livros infantis”. Eu acho que a convenção é boba. Nenhum livro vale a pena ser lido aos dez anos de idade, o que não é igualmente (e muitas vezes muito mais) digno de ser lido aos cinquenta anos, exceto, claro, livros

informativos. As únicas obras imaginativas das quais devemos amadurecer são aquelas que seriam melhores não ter lido. Um paladar maduro provavelmente não se importará muito com licor de menta; mas ainda deve desfrutar do pão, manteiga e mel.

Uma outra classe muito grande de narrativas em prosa gira em torno de profecias cumpridas, como a história de Édipo, O Homem que seria o Rei, ou O Hobbit. Na maioria deles, os próprios passos tomados para impedir o cumprimento da profecia realmente o alegam. É predito que Édipo matará seu pai e se casará com sua mãe. A fim de evitar que isso aconteça, ele é exposto na montanha, então nessa exposição, ao levá-lo ao resgate e a sua vida no meio de estranhos, por desconhecimento de sua verdadeira paternidade, torna possível ambos os desastres. Tais histórias produzem, pelo menos em mim, um sentimento espantoso, juntamente com um certo tipo de perplexidade, como muitas vezes nós sentimos ao observar um padrão complexo de linhas que passam por cima umas das outras. Vê-se, mas não se vê bem, a regularidade. E não há boa ocasião tanto para admiração como para perplexidade? Acabamos de colocar diante de nossa imaginação algo que sempre confundiu o intelecto, vimos como o destino e o livre arbítrio podem ser combinados, até mesmo como o livre-arbítrio é o modo de operação do destino. A narrativa faz o que nenhum teorema consegue fazer. Isso pode não ser “como a vida real” no sentido superficial, porém coloca-se diante de nós uma imagem de como a realidade pode ser em uma região mais central.

Ao longo deste ensaio será visto que eu tenho dado exemplos indiscriminadamente de livros que os críticos colocariam, muito corretamente, em categorias bastante diferentes da “cientificidade” americana e Homer, de Sófocles e Märchen, das histórias infantis e da intensamente sofisticada arte do Sr. de la Mare. Isso não significa que eu os ache de igual mérito literário. Mas se estou certo em pensar que há outro prazer

na prosa, além do entusiasmo, então o romance popular, mesmo no nível menos privilegiado, torna-se mais importante do que nós imaginávamos. Quando tu vês uma pessoa imatura ou sem instrução, devorando o que parecem meras narrativas sensacionais, tu podes ter certeza de que é esse tipo de prazer o qual ela está desfrutando? É claro que não é conveniente perguntar isso a ela. Se ela fosse capaz de analisar sua própria experiência como a questão requer que ela fizesse, ela não seria ignorante, tampouco imatura. Mas porque ela é inarticulada, então não devemos julgá-la. A pessoa pode estar buscando apenas a tensão recorrente da ansiedade imaginada. Como ela também pode, creio eu, estar recebendo certas experiências profundas que, para ela, não são aceitáveis de nenhuma outra forma.

O Sr. Roger Green, escrevendo em inglês há não muito tempo, observou que a leitura de Rider Haggard tinha sido para muitos uma espécie de experiência religiosa. Para algumas pessoas, isso parece simplesmente grotesco. Eu mesmo discordaria fortemente disso se “religioso” fosse entendido como “cristão”. E mesmo que nós entendêssemos isso em um sentido sub-cristão, seria mais seguro dizer que tais pessoas se conheceram nas circunstâncias de romances de Haggard, as quais eles se encontrariam novamente em experiências religiosas, se algum dia eles vierem a ter alguma. Todavia, eu acredito que o Sr. Green está muito mais próximo do indício do que àqueles que assumem que ninguém nunca leu os romances, exceto para se emocionar com as fugas de cabelo. Se ele tivesse simplesmente dito algo que os educados receberiam da poesia, como algo que poderia alcançar as massas por meio de narrativas de aventura, e quase de nenhuma outra forma; então acho que ele estaria certo. Se assim for, nada pode ser mais desastroso do que a visão de que o cinema pode e deve substituir a ficção escrita popularmente. Os elementos que exclui são precisamente aqueles que dão à mente não treinada seu único acesso ao mundo imaginativo. Há morte na

câmera.

Como tenho admitido, é muito difícil dizer, em qualquer caso dado, se uma narrativa está perfurando a imaginação mais profunda do leitor não literário, ou apenas excitando suas emoções. Tu não podes dizer isso nem mesmo lendo a história para ti mesmo. Sua maldade prova muito pouco. Quanto mais imaginação o leitor tiver, sendo um leitor não treinado, mas ele fará por si mesmo. Ele vai, a uma mera sugestão do autor, inundar o material miserável com a sugestão e nunca adivinhar que ele próprio está fazendo o que mais gosta. O mais próximo que podemos chegar a um teste é perguntando se ele frequentemente relê a mesma história.

É claro que, um bom teste para todo leitor de todo tipo de livro, um homem não literário pode ser definido como alguém que lê livros apenas uma vez. Há esperança para um homem que nunca leu Malory, Boswell, Tristram Shandy ou os Sonetos de Shakespeare; mas o que tu podes fazer com um homem que diz que os “leu”, o que significa que os leu uma vez e acha que isso resolve a questão? Ainda acho que o teste tem uma aplicação especial para este assunto. Para o entusiasmo, no sentido definido acima, é exatamente o que deve desaparecer de uma segunda leitura. Tu não podes, exceto na primeira leitura, ser realmente curioso sobre o que aconteceu. Se tu achares que o leitor de romance popular - por mais inculto que seja tal leitor, por pior que seja a obra -, remonta a seus antigos favoritos novamente, então tem-se uma boa evidência de que eles são, para ele, uma espécie de poesia.

O re-leitor não está procurando por surpresas genuínas, as quais podem ocorrer apenas uma vez, mas sim por uma certa surpresa idealizada. Muitas vezes, o conteúdo tem sido mal interpretado. O homem em

Peacock achava que ele havia se livrado da “surpresa” como elemento de jardinagem na paisagem, quando perguntou o que aconteceu se alguém andasse pelo jardim pela segunda vez. Wiseacre! No único sentido que importa, a surpresa funciona também na vigésima vez como a primeira. É a qualidade do inesperado, não o fato que nos encanta. Isso é ainda melhor na segunda vez que ocorre. Sabendo que a “surpresa” está se aproximando, agora podemos apreciar plenamente o fato de que esse caminho por meio dos arbustos não parece que, de repente, nos levará para a beira do penhasco. Portanto, na literatura, nós não desfrutamos inteiramente de uma narrativa em prosa na primeira leitura. Pelo menos não até que a curiosidade, a pura luxúria narrativa, tenha sido dada a seu sopro e adormecido, estamos no lazer para saborear as verdadeiras belezas. Até então, isso é como desperdiçar grande vinho em uma sede natural voraz, que apenas deseja a umidade fria. As crianças entendem isso bem quando pedem a mesma estória várias vezes, e nas mesmas palavras. Elas querem ter novamente a “surpresa” de descobrir que, o que parecia a avó de Little-Red-Riding-Hood é realmente o lobo. É melhor quando se sabe que está chegando, livre do choque da surpresa real, pode-se então atender melhor à intrínseca surpresa da peripécia.

Eu gostaria de poder acreditar que estou aqui, concisamente, contribuindo para a crítica que nem sempre vem depois da prática, ao encorajamento de uma melhor escola de narrativa em prosa na Inglaterra, de narrativa que pode mediar a vida imaginativa para as massas, embora não seja desprezível para os poucos. Mas isso talvez não seja muito provável. Deve-se ser admitido que a narrativa da arte, como eu a vejo, é muito complicada. A sua principal dificuldade é a que eu já mencionei quando reclamei que na Guerra dos Mundos. A ideia que verdadeiramente importa se perde ou fica embotada quando a prosa começa. Devo, assim, acrescentar que há um perigo perpétuo de isso acontecer em todas as histórias. Para serem narrativas,

elas devem ser uma série de eventos; mas deve ser entendido que esta série - o enredo, como nós a chamamos - é apenas uma rede pela qual capta-se algo a mais. O tema real pode ser e, talvez normalmente seja, algo que não tem sequência, algo diferente de um processo e muito mais como um estado ou qualidade. Gigantismo, alteridade, a desolação do espaço, são exemplos dos quais cruzaram o nosso caminho. Os títulos de algumas histórias ilustram bem esse ponto. O poço no fim do mundo, um homem poderia escrever uma narrativa para o título? Será que ele pode encontrar uma série de eventos seguindo um ao outro no tempo, o que realmente vai pegar, consertar e trazer para casa e para nós tudo o que percebemos meramente ouvindo as seis palavras? Pode um homem escrever uma prosa sobre Atlântida - ou é melhor deixar a palavra para que ela trabalhe por si mesma? E devo confessar que a rede raramente consegue capturar o pássaro. Morris, no Poço do Fim do Mundo, chegou perto do sucesso, quase o suficiente para fazer o livro valer várias leituras. Afinal, os melhores momentos dele chegam apenas à primeira metade.

E por vezes isso tem sucesso. Nos trabalhos do falecido E. R. Eddison, por exemplo, alcançou-se completamente. Tu podes gostar ou não dos teus mundos inventados (eu mesmo gosto do The Worm Ouroboros e não gosto muito do Mistress of Mistress), mas não há discussão entre o tema e a articulação da história. Cada episódio, cada discurso, ajuda a interpretar o que o autor está imaginando. Tu não poderias desaproveitar qualquer deles. É preciso toda a narrativa para construir essa estranha mistura de luxo renascentista e dureza do norte. O segredo aqui é basicamente o estilo e, especialmente o estilo do diálogo. Essas pessoas orgulhosas, imprudentes e amorosas criam para si mesmas e toda a atmosfera de seu mundo propriamente dito. O Sr. de la Mare também é bem-sucedido, tanto por estilo como por nunca expor as evidências dos fatos. O Sr. David Lindsay; entretanto, consegue escrever um estilo que às vezes é,

francamente, abominável. Ele é próspero porque seu tema real é, como o enredo, sequencial, uma coisa no tempo ou quase tempo, como uma jornada espiritual apaixonada. Charles Williams teve a mesma vantagem, mas eu não mencionei muito suas narrativas, aqui, porque elas não são uma prosa pura, no sentido que estamos considerando no momento. Elas são, apesar do livre uso do sobrenatural, muito mais próximas do romance, uma religião admitida, desenho detalhado de personagens e até mesmo sátira social. O Hobbit escapa do perigo de degenerar em mero enredo e entusiasmo por uma mudança de tom muito curioso. À medida que o humor e a simplicidade dos primeiros capítulos, o puro “Hobbitry” morre, passamos insensivelmente pelo mundo da epopeia. É como se a batalha de Toad Hall tivesse se tornado séria e Badger tivesse começado a falar como Njal. Assim perdemos um tema, mas encontramos outro. Nós matamos, porém não a mesma raposa.

Pode ser perguntado por que alguém deveria ser encorajado a escrever uma forma em que aparentemente os meios estão tão frequentes em guerra com o fim. E mal estou sugerindo que qualquer pessoa que possa escrever uma grande poesia escreva também narrativas, como uma alternativa. Estou sugerindo, em contrapartida, aqueles cujo trabalho será, em qualquer caso, ser o que um romance deve objetivar. Portanto eu não acho importante que um bom trabalho desse tipo seja menos do que perfeitamente bom, possa vir donde a poesia nunca virá.

Devo ser considerado caprichoso se, em conclusão, eu sugiro que essa tensão interna no coração de toda narrativa entre o tema e o enredo constitui, afinal, sua principal semelhança com a vida? Se a história falha dessa maneira, a vida não comete o mesmo erro? Na vida real, como em uma prosa, algo deve acontecer. Esse é apenas o problema. Nós agarramo-nos a um estado e encontramos apenas uma

sucessão de eventos, nos quais o estado nunca é realmente corporificado. A grande ideia de encontrar a Atlântida, que nos desperta no primeiro capítulo da prosa da aventura, pode ser desperdiçada em mera excitação quando a jornada já começou. Assim, na vida real, a ideia de aventura desaparece quando os detalhes do dia a dia começam acontecer. E isso não é simplesmente porque a dificuldade e o perigo reais a deixam de lado. Outras grandes ideias, como a vinda de casa, a reunião com um amado, similarmente, ilude nosso alcance. Supondo que não haja decepção, apesar de tudo, tu estás aqui. Então agora algo deve acontecer e em seguida algo a mais. Tudo o que ocorre pode ser prazeroso, mas será que alguma dessas séries podem muito bem incorporar o puro estado do ser que era o que nós queríamos? Se a trama do autor é apenas uma rede, e geralmente uma imperfeita, uma linha do tempo e evento para capturar o que não é realmente um processo, a vida seria muito mais que isso? Não tenho certeza, pensando bem, que o lento desaparecimento da magia no Poço do Fim do Mundo é, afinal, um defeito. É uma imagem da verdade. Pode-se esperar que a arte faça o que a vida não pode fazer, mas o fez. O pássaro nos escapou. Porém foi pelo menos enredado por vários capítulos. Nós o vimos por perto e curtimos a plumagem. Quantas “vidas reais” têm redes que podem fazer o mesmo?

Seja na vida, seja na arte, como parece-me, estamos sempre tentando captar em nossa rede de momentos sucessivos algo que não é sucessivo. Se na vida real existe alguma isca que possa nos instruir, para que finalmente as malhas tornem-se finas o suficiente para segurar o pássaro, ou nós ficaremos tão modificados, que poderemos lançar nossas redes e seguir o pássaro indo para seu próprio país; não é uma questão para este ensaio. Mas eu compreendo que às vezes isso é feito – demasiado, ou quase completamente - em narrativas. Eu acredito no esforço, que vale muito a pena.

REFERÊNCIAS

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Novíssima gramática da língua portuguesa**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 13a. ed, 1973.

CHAVES, Flávio Loureiro. **História e literatura**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

Dicionário Houaiss: sinônimos e antônimos. (Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar, Francisco Manoel de Mello Franco). Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia. Rio de Janeiro: Publifolha, 2008.

LEWIS, C.S. **1898-1963 (Clive Staples)**: Selected Literary Essays; edited by Walter Hooper. Cambridge Cambridge University Press, 1969.

_____. **1898-1963**: The Discarded Image: An introduction to medieval and renaissance literature. University Press: Cambridge, 1964.

_____. In: —. On Stories. **On Stories**: And Other Essays on Literature (Clive Staples Lewis). Project Gutenberg Canada. Disponível em <<https://gutenberg.ca/>>. Acesso em 27 out. 2018.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Editora Cultrix 1974.

SKEAT, William Walter. **An etymological dictionary of the English language**. Oxford Clarendon Press, 1956.

