

VARIEDADE DA SÁTIRA: UMA ANÁLISE DE *CARTAS DE UM DIABO A SEU APRENDIZ*, DE C. S. LEWIS

VARIETY OF THE SATIRE: AN ANALYSIS OF *CARTAS DE UM DIABO A SEU APRENDIZ*, BY C. S. LEWIS

Pâmela Rodrigues Scutari¹

RESUMO: A sátira como obra literária e diversa formal e estilisticamente, e como meio de agressão, denúncia, crítica e correção de sua vítima se manifesta desde a antiguidade. A função social desempenhada pelo satirista ao apresentar a verdade, isto é, discrepâncias entre ideal e realidade, gera temor em seu público e se associa a uma tarefa moral. Isso revela a proximidade da sátira à religião, já que o comportamento lhes é um elemento em comum: a primeira denuncia, humorada e/ou agressivamente, a hipocrisia de determinado grupo social para lhe sugerir correção; a última prescreve comportamentos que considere adequados à sociedade religiosa, porém oferece exemplos de hipocrisia ao longo de sua história. A ficção epistolar *Cartas de um diabo a seu aprendiz* (1942), de C. S. Lewis, demonstra, portanto, a manutenção da variedade formal, estilística e, principalmente, funcional da sátira ainda no século 20, e a relação dialética entre satirista, obra literária e os contextos histórico-social e religioso em que se insere.

Palavras-chave: Ficção satírica; humor; sociedade; religião.

ABSTRACT: Satire as a literary and formally, stylistically diverse work, and as a means of aggression, denounce, blame and correction of its victim has been manifested since antiquity. The social function performed by the satirist when presenting truth, that is, discrepancies between an ideal and reality, causes fear in his public and is associated to a moral task. This reveals the satire's proximity to religion, once behavior is the one element in common for both of them: the former denounces a certain social group's hypocrisy wittily and/or aggressively in order to suggest correction to it; the latter prescribes behavior which it considers appropriate to a religious society, yet it offers examples of hypocrisy throughout its history. Thus, epistolary fiction *Cartas de um diabo a seu aprendiz* (1942) by C. S. Lewis evidences the satire's formal, stylistic and, more importantly, functional variety even in the twentieth century, and the dialectical relationships between the satirist, the literary work and the sociohistorical and religious contexts in which he is inserted.

Keywords: Satirical fiction; wit; society; religion.

¹ Mestre em Letras - Literaturas Estrangeiras Modernas, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho-UNESP. Professora de Língua inglesa.

1 Introdução

Embora possa ser atualmente encontrada em programas humorísticos, tendo alvos como religião, política e cultura, a tradição satírica era comumente associada à moral, à religião e à ironia. Este artigo tratará, portanto, dos aspectos formais e funcionais da sátira, em relação ao contexto e intenções do satirista, a partir de diferentes raízes históricas e culturais; e demonstrará, por outro lado, a vitalidade e a flexibilidade da sátira religiosa e do satirista por meio de análise de uma obra do século 20 que superou o aparente aspecto moralizante daquela e o público-leitor religioso: a ficção humorada, religiosa e epistolar *Cartas de um diabo a seu aprendiz* (1942), do satirista britânico C. S. Lewis.

2 Considerações sobre a sátira e o satirista

Segundo Elliott (1972, p. 4-5), a invectiva de Aristóteles, que figurava o ridículo por meio da métrica do jambo, ou sátira, deu origem à comédia, de que se desenvolveram, por sua vez, as Canções Fállicas; essas eram cantadas em rituais de fertilidade, comuns a povos da Europa e Ásia Menor, e a invocação do deus Falo se dava mediante invectivas e versos jâmbicos. Nascido na Grécia por volta de 700 a.C., Arquíloco é o primeiro satirista registrado, tendo composto versos jâmbicos contra Licambo e sua filha, que, ao ouvi-los, se suicidaram; além de amargura, ódio e abuso em sua sátira, notam-se um “senso de justiça ultrajada” e um “tom de justa indignação” (ELLIOTT, 1972, p. 11), que demonstram que há, já nesse período, ligação da invectiva à missão moral do satirista. Hiponax, por sua vez, se destaca por ter escrito os primeiros colímbos² no ano de 600 a.C., aproximadamente; sua aparência deformada foi retratada de forma exagerada e exposta por dois escultores, que foram, então, amaldiçoados por Hiponax em seu poema. Essas histórias compartilham, assim, o ódio por algum inimigo, o desejo de vingança e o poder de destruição da sátira:

[...] the iambic verses of a major poet, expressive of his hate, his will to destroy, his mockery, were believed to exert some kind of malefic power. The power seems to have resided, not in secret, esoteric spells or in the mechanics of sympathetic magic, but in the character of the poet himself – in his command over the word. The word could kill; in popular belief it *did* kill.³ (ELLIOTT, 1972, pp. 14-15, *grifo do autor*)

Na Arábia, a sátira era, a princípio, utilizada pelo poeta – que era um oráculo, profeta, professor e guerreiro – como forma de atacar a tribo rival. Sua eficácia era como a de uma maldição, sendo, portanto, fatal; contudo, o insulto à honra do inimigo por meio do emprego do verso improvisado, o humor, o ridículo e a obscenidade degenerou o conteúdo mágico da

² “Verso jâmbico quantitativo de seis pés, cujo último pé é um espondeu ou troqueu”. Extraído de: < <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=jWG4>>. Acesso em: 3 fev. 2019.

³ Acreditava-se que os versos jâmbicos de um poeta maior, expressivos de seu ódio, seu desejo de destruir, sua zombaria, exerciam algum tipo de poder maléfico. O poder parece ter residido, não em feitiços esotéricos secretos ou na mecânica de simpatia mágica, mas na pessoa do próprio poeta – em seu domínio sobre a palavra. A palavra podia matar; na crença popular, ela matava. (Tradução nossa)

sátira. Segundo Elliott, “Even in much later times people sometimes preferred death to being satirized. Thus, although a formal distinction may be made between magical verse and ridiculing verse, no such distinction may be made functionally. Both were ‘magically’ potent”⁴ (ELLIOTT, 1972, p. 16). Assim, a distinção que se faz é a de que esses – versos de ridicularização – causavam danos sociais, enquanto aqueles – versos mágicos –, danos físicos.

Já na Irlanda, dado que a pré-cristã não possuía história escrita, textos de sagas heroicas datam do século 18 em diante e se baseiam em tradições orais que os antecedem centenas de anos (ELLIOTT, 1972, p. 16). Essas sagas foram consideradas, por muito tempo, como fato histórico, sendo possível conhecer, a partir delas, a história irlandesa desde 2000 a.C. Embora algumas sagas tenham sido incorporadas à tradição cristã ao início de seu período na Irlanda, seu material mítico – em que heróis eram deuses – foi preservado por textos medievais, de modo que sua história se encontre estreitamente ligada ao mito:

We are dealing with belief (itself a kind of fact) and only indirectly with the particular deed: whether the satirist actually killed his foe by the power of his verse-making (or, indeed, whether or not the satirist even existed in history) is less important than whether his culture, or his tradition, allotted him that kind of power. In Irish story from the beginning to the twentieth century, evidence of belief in the close relation of satire and magic is overwhelming.⁵ (ELLIOTT, 1972, p. 19)

Quanto à cultura da Irlanda pré-cristã, o papel dos poetas (*filid*) também incluía o de profecia, feitiçaria, registro da história e de genealogias, e legislação, porém se destaca pela função de louvor e acusação por meio de rigorosa organização. Devido a sua hostilidade e consequentes efeitos sociais, reis como Aed (575 d.C.) determinaram que aqueles deveriam deixar o país, e, a despeito de intercessões de santos, de modo a lhes ser permitido permanecer na Irlanda, o número de *filid* foi reduzido, e o exercício de sua sátira, restrito por meio de leis comparadas a agressão física, ataque sexual à esposa alheia ou roubo em castelo; por outro lado, algumas sátiras eram legais, prestigiadas e temidas, dados o poder do satirista e seu valor público, que garantia serviços como a arrecadação de impostos (ELLIOTT, 1972, pp. 21-25).

A ideia de agressão física se relaciona com a da linguagem do satirista como um reflexo da concepção inicial irlandesa quanto à sátira, e, por isso, essa era temida pela população. Termos como *blemishing*, *cutting*, *piercing* e *reddening*⁶ ainda são utilizados em língua inglesa figurativamente, subentendendo, porém, agressão por meio da exposição ao ridículo (ELLIOTT, 1972, pp. 25-28). A exemplo da história de *Aithirne the Importunate*, cuja sátira ameaçava a honra de *King Eochaid of Connaught* se esse não concedesse sua mulher ao satirista, o Elliott explica:

⁴ Mesmo em épocas posteriores as pessoas, às vezes, preferiam a morte a ser satirizadas. Assim, embora uma distinção formal possa ser feita entre o verso mágico e o verso de ridicularização, nenhuma distinção pode ser feita funcionalmente. Ambas eram “magicamente” potentes. (Tradução nossa)

⁵ Estamos lidando com a crença (em si, um tipo de fato) e apenas indiretamente com o feito particular: se o satirista realmente matou seu inimigo pelo poder de seus versos (ou se, de fato, o satirista sequer existiu na história ou não) é menos importante do que se sua cultura ou sua tradição lhe deu esse tipo de poder. Na história irlandesa, do início ao século vinte, a evidência da crença na estreita relação da sátira e mágica é enorme. (Tradução nossa)

⁶ Danificar, cortar, perfurar e avermelhar. (Tradução nossa)

These tales are unquestionably *products of a 'shame' culture* – a culture in which man literally lives by his good name. If his name is enhanced, he flourishes; if it is defiled, he dies. In such a culture the poets are *truly creative*. By their encomium they create honor; they make good names. But they are also *truly destructive*, for their satire eats honor, which is to say, it *destroys life itself*.⁷ (ELLIOTT, 1972, p. 30, grifos nossos)

Contudo, os satiristas irlandeses possuíam algum senso de moralidade, justiça e responsabilidade ao produzir suas sátiras. Desse modo, por meio de abordagem sofisticada e sentenças com sentido limitado, aquelas eram coerentes quanto à realidade de suas vítimas, e poderiam incluir, além da denúncia como destruição, o louvor como honra (ELLIOTT, 1972, p. 49).

Escritores de improvisações satíricas da Comédia Antiga grega são responsáveis pelo surgimento do primeiro satirista e pela consolidação da sátira como forma artística romanos. Segundo uso da palavra latina *satura*, por Quintiliano, isso implica, além de tom espírito e propósito, uma métrica específica (ELLIOTT, 1972, p. 101). A estrutura dos versos satíricos nasce dos poetas romanos Lucilius (180-103 a.C.), Horácio (65-8 a.C.) e Juvenal (cerca de 60-depois de 127 d.C.), e, segundo Elliott 1972, p. 104-105), sua divisão se dava em duas partes: negativa, apresentando ataques a vícios ou loucuras, e positiva, isto é, alguma virtude em contraposição àqueles.

Conforme Highet (1962, p. 13), Horácio e Juvenal utilizavam o monólogo para denunciar os vícios da sociedade romana, mas suas sátiras se diferem por serem cômica e trágica, respectivamente, já que refletem as realidades em que se inseriam. O primeiro, mediante cartas bem-humoradas (ou, também, sátiras conversacionais) e exemplos de loucuras (HIGHET, 1962, p. 35), conduzia, moderadamente, o ouvinte (ou leitor) ao riso e, segundo Elliott (1972, p. 112), à correção de problemas éticos e sociais; já o último os encarava com horror, ódio e frustração, dadas as corrupções de seu tempo, e por meio de monólogo sagaz e agressivo, com o objetivo de ferir, punir e destruir.

Desde sua consolidação formal com os poetas romanos às diversas manifestações literárias mais recentes – também na forma de paródia e narrativa –, a sátira se caracteriza por ser atual, realista (ou distorcida), ofensiva, informal e, agressivamente ou não, divertida. Evidencia-se, então sua variedade funcional, formal e tonal, como resume Clark (1946, p. 32 apud POLLARD, 1980, p. 5):

It swings backwards and forwards, on an ellipse about the two foci of the satiric universe, the exposure of folly and the castigation of vice; it fluctuates between the flippant and the earnest, the completely trivial and the heavily didactic; it ranges from extremes of crudity and brutality to the utmost refinement and elegance; it employs singly or in conjunction monologue, dialogue, epistle, oration, narrative, manners-painting, character-drawing, allegory, fantasy,

⁷ Essas histórias são inquestionavelmente produtos de uma cultura da 'culpa' – uma cultura em que o homem literalmente vive por seu bom nome. Se seu nome é engrandecido, ele prospera; se é corrompido, ele morre. Em tal cultura, os poetas são verdadeiramente criativos. Por seu louvor eles criam a honra; eles fazem seu bom nome. Mas eles também são verdadeiramente destrutivos, pois sua sátira come a honra, o que digamos que destrói a própria vida. (Tradução nossa)

travesty, burlesque, parody, and any other vehicle it chooses; and it presents a chameleon-like surface by using all the tones of the satiric spectrum, wit, ridicule, irony, sarcasm, cynicism, the sardonic and invective.⁸ (CLARK, 1946, p. 32 apud POLLARD, 1980, p. 5)

Assim, demonstra-se que, a despeito das diferentes tradições e raízes culturais, estruturas formais e recursos estilísticos, a função de denúncia, agressão e elogio da sátira se manifesta como elemento comum àqueles, mantendo influência sobre o comportamento de seu público – seja por meio de mudança de atitude, instituição de leis, expressão de respeito e temor, ou, ainda, a morte.

2 Satirista, sociedade e religião: algumas relações

Como vimos, a função do satirista é a de denúncia da realidade segundo seu ponto de vista, de modo a levar seu público à reparação de seus vícios ou, simplesmente, à exposição ao ridículo. Wellek e Warren (2003, p. 113) colocam quanto às posição e função sociais do poeta e da literatura, respectivamente:

O próprio poeta é um membro da sociedade, possuindo uma posição social específica: ele recebe certo grau de reconhecimento social e recompensa; ele se dirige a um público, por mais hipotético que seja. Na verdade, a literatura geralmente surgiu em íntima ligação com instituições sociais particulares, e, na sociedade primitiva, podemos até ser incapazes de distinguir a poesia do ritual, da magia, do trabalho ou da brincadeira. A literatura também tem uma função social, ou ‘uso’, que não pode ser puramente individual. (WELLEK e WARREN, 2003, p. 113)

Os autores acrescentam que a relação entre o poeta e a sociedade é dialética, isto é, “O escritor não é apenas influenciado pela sociedade: ele a influencia. A arte não meramente reproduz a vida, mas a modifica. As pessoas podem moldar as suas vidas pelos padrões dos heróis e heroínas fictícios” (WELLEK e WARREN, 2003, p. 124). Nesse sentido, não se pode dissociar a compreensão da sátira como obra literária de suas funções denunciadora e corretiva, desempenhadas por meio da ridicularização de algum grupo social.

Existem dois tipos de cultura em relação ao ridículo, comuns a diferentes sociedades: a cultura da culpa, que se baseia em padrões morais internalizados pelo indivíduo e tormento reparado pela confissão pública; e a cultura da vergonha, em que o comportamento do indivíduo é governado pela aprovação ou desaprovação externas (ELLIOTT, 1972, pp. 67-69). O aspecto onipresente do ridículo permite que esse seja utilizado pela sátira como forma de

⁸ Ele balança para trás e para frente, em uma elipse sobre os dois focos do universo satírico, a exposição da loucura e o castigo do vício; flutua entre o irreverente e o sério, o completamente trivial e o fortemente didático; varia dos extremos de crueldade e brutalidade ao máximo refinamento e elegância; emprega individualmente ou em conjunto o monólogo, o diálogo, a epístola, a oração, a narrativa, o retrato de modos, o desenho da personagem, a alegoria, a fantasia, a farsa, o burlesco, a paródia, e qualquer outro meio; e apresenta uma superfície como a de um camaleão, usando todos os tons do espectro satírico, humor, ridículo, ironia, sarcasmo, cinismo, o sardônico e a invectiva. (Tradução nossa)

influenciar o comportamento das pessoas; já o aspecto cômico ao expô-lo publicamente é resultado de estratégia de satiristas para evitar punições legais que buscavam queimar e proibir a impressão de sátiras na Inglaterra entre os séculos 11 e 12 (ELLIOTT, 1972, p. 261) – demonstrando-se, mais uma vez, relação entre sátira e sociedade, isto é, mediante interferência da lei. Conforme observado por Freud e apontado por Elliott (1972, p. 263), a sátira cômica nasce de proibições de que se desenvolve o humor perspicaz, que é, por sua vez, “an effective, if often indirect, agent of hostility”⁹. Dessa maneira, a sátira lança mão de recursos estilísticos – mencionados no tópico anterior –, aceitos pela sociedade, para denunciar contrastes sociais e influenciar o comportamento dessa:

Once wit has been brought into the service of the satiric spirit, then all the rhetorical maneuvers by which the literary satirist achieves his end become available: irony, innuendo, burlesque, parody, allegory – all the devices of indirection which help make palatable an originally unacceptable impulse. It is a nice complication, however, that the devices which make satire acceptable to polite society at the same time sharpen its point.¹⁰ (ELLIOTT, 1972, p. 264)

A denúncia da realidade feita pelo satirista é, para esse, uma verdade compartilhada com seu público por meio do ridículo e do humor, e, por essa razão, pode ser recebida de forma duvidosa ou pode, conforme Highet (1962, p. 20), levar o leitor a sentimentos de protesto. Pollard (1980) afirma que o satirista, tal qual o pregador, assume posição de superioridade moral busca persuadir e convencer seu público quanto àquela verdade; porém, diferentemente do pregador – que tem como objetivo fazer com que os ouvintes aceitem a virtude –, o satirista deve incitar os leitores a concordarem com ele, identificando e condenando, com facilidade e apreciação, comportamentos e homens que considera perversos e imorais. Por isso, a qualidade da sátira reside em seu tom e valores abordados para a exploração das diferenças entre aparência e realidade, e a exposição da hipocrisia, reconhecidas pelo satirista. Esse desempenharia, então, uma tarefa social e moralmente útil, de validade universal, sendo sua intenção, como afirma Hutcheon (1985, p. 28), aperfeiçoadora.

Além disso, a exposição da hipocrisia como tarefa moral do satirista se associa à crítica à religião. Como aponta o poeta e crítico literário T. S. Eliot (1975, p. 100-101), a influência sobre o comportamento é o elemento que a religião e a ficção compartilham em comum:

Our religion imposes our ethics, our judgment and criticism of ourselves, and our behavior toward our fellow men. The fiction that we read affects our behaviour towards our fellow men, affects our patterns of ourselves. When we read human beings behaving in certain ways, with the approval of the author, who gives his benediction to this behaviour by his attitude towards the result of the behaviour arranged by himself, we can be influenced towards behaving in the same way.¹¹ (ELIOT, 1975, pp. 100-101)

⁹ Um agente da hostilidade efetivo, quando, muitas vezes, indireto. (Tradução nossa)

¹⁰ Uma vez que o humor astuto foi trazido a serviço do espírito satírico, então todos os artifícios retóricos pelos quais o satirista literário alcança seu fim tornam-se válidos: ironia, insinuação, burlesco, paródia, alegoria – todos esses recursos de discurso indireto que ajudam a tornar palatável um impulso originalmente inaceitável. É uma boa complicação, entretanto, que os recursos que tornam a sátira aceitável à sociedade educada afiam, ao mesmo tempo, sua ponta. (Tradução nossa)

¹¹ Nossa religião impõe nossa ética, nosso julgamento e crítica de nós mesmos, e nosso comportamento para com

Quando tratada na sátira, a religião – cuja verdade seria inquestionável – tem sua profissão e prática contrastadas por meio de exemplificação de seus representantes – como o clero na religião cristã –, os quais podem ou não reconhecer a discrepância de seu comportamento – em relação aos preceitos de sua religião – denunciada na obra. Esse contraste serve, então, como fonte de humor e crítica ao leitor, de modo a conduzi-lo, também, a um padrão de comportamento considerado adequado pelo satirista (POLLARD, 1980, p. 12).

A preocupação do satirista não se dá por algo em si, mas pela atitude ou comportamento do homem para com esse algo, como a hipocrisia religiosa. O satirista vê-se no dever de corrigi-la, restabelecendo a sanidade por meio ou do humor ou da agressividade, e, embora haja desproporção em sua correção, o público da sátira deve reconhecer sua proposta moral e aperfeiçoadora e apreciar seu efeito corretivo (POLLARD, 1980, p. 21). Conclui-se, então, que, ora agradável – em se tratando de humor – ora perturbadora – já que o público leitor pode reconhecer-se como alvo da sátira –, as diferentes funções da sátira, isto é, de ridicularização e intenção de correção de comportamento, devem ser consideradas para a compreensão das relações entre satirista, sociedade e religião.

3 Variedade funcional da sátira: uma análise de *Cartas de um diabo a seu aprendiz*, de C. S. Lewis

Escrita pelo escritor, professor e crítico literário C. S. Lewis (Belfast, Irlanda do Norte, 29 de novembro de 1898 – Oxford, Inglaterra, 22 de novembro de 1963), *Cartas de um diabo a seu aprendiz* (Thomas Nelson Brasil, 2017)¹² é uma ficção epistolar satírica constituída de trinta e uma cartas, publicadas, na então revista semanal da Igreja da Inglaterra, *The Guardian*¹³, entre 2 de maio e 28 de novembro de 1941. Segundo Sayer (2005, p. 273) – importante biógrafo de Lewis –, “[...] many people who had never heard of *The Guardian* before sought it out just for the letters”¹⁴. Essa proximidade a diferentes leitores se deu, de acordo com Nilsen (2000, p. 174), devido ao humor presente nas *Cartas*, em um período em que questões como guerra e morte deveriam ser tratadas de modo a lhe encorajar a fé ou a lhe trazer conforto:

Humor gave Lewis the objectivity he needed to allow him to approach war and death that was imminent to his English readers of 1942. It allowed them to see the humor of their situations, and to lighten their burdens, and to give them hope. The book is symbolic for believers, because they believe in Hell, and the words therefore carry a sense of immediacy and truth. For non-believers, the book is an allegory. But the widespread popularity of the book is not based on either of these factors, but is rather based on the book’s humor, which

nossos companheiros. A ficção que lemos afeta nosso comportamento para com nossos companheiros, afeta nossos padrões de nós mesmos. Quando lemos seres humanos agindo de maneiras determinadas, com a aprovação do autor, que dá a bênção a esse comportamento por sua atitude para com o resultado do comportamento harmonizado por ele mesmo, podemos ser influenciados a ponto de agirmos da mesma maneira. (Tradução nossa)

¹² *The Screwtape Letters* (1942), segundo a versão original.

¹³ Fundado por Richard William Church em 1846, *The Guardian* foi um jornal da Igreja da Inglaterra até 1951.

¹⁴ Muitas pessoas que nunca haviam ouvido falar de *The Guardian* antes procuraram por ela apenas por causa das cartas. (Tradução nossa)

undercuts the humorless antagonist, Screwtape (Glover 124).¹⁵ (NILSEN, 2000, p. 174)

Após a boa recepção dos leitores, as *Cartas* foram publicadas sob a forma de livro, pela editora *HarperCollins* – tornando C. S. Lewis conhecido internacionalmente (SCHAKEL, 1989, p. 138) e reconhecido por autores como o poeta norte-americano Leonard Bacon (KILBY, 1964, p. 37)¹⁶, e incomodando seus colegas de trabalho da Universidade de Oxford¹⁷, porém encabeçando sua aclamada produção de ficção (McGRATH, 2013, p. xi-xii, 1). Aproximadamente vinte anos após a primeira publicação das *Cartas de um diabo a seu aprendiz*, C. S. Lewis publicou o posfácio “Screwtape Proposes a Toast” juntamente com outros ensaios em seu *The World’s Last Night and Other Essays* (1960)¹⁸.

Por meio das *Cartas* – semelhantemente a monólogos satíricos –, o remetente, o demônio sênior Maldonado¹⁹, auxilia seu sobrinho, o demônio “tentador” (do inglês, *tempter*) e destinatário Vermelindo, dando-lhe ordens e sugestões para o trabalho de “tentar” um “paciente” inglês. Maldonado levanta questões presentes nas áreas física, mental, emocional e espiritual do ser humano para incentivar o trabalho de provocar situações que o corrompam, e provar a ineficiência do Inimigo (o deus cristão) em face de tais tentações. O demônio sênior conduz seu raciocínio conforme sua experiência, informações prévias e contexto do paciente, e o decorrer dos acontecimentos relatados por Vermelindo, julgando-os positivos ou negativos, aconselhando seu sobrinho e criticando aquilo que lhes pode ser útil. Desse modo, como observa Huttar (2016, p. 90), a obra mantém um enredo duplo – aquele sobre a vida do paciente, e aquele sobre o desempenho de Vermelindo –, que se divide, como proposto por Patterson (1985, p. 47) em três fases e tipos de tentação por parte de Maldonado e Vermelindo: pelo Mundo, pela Carne e pelo Demônio (meios espirituais). Maldonado esclarece, na carta 23:

[...] O Mundo e a Carne falharam conosco; um terceiro Poder permanece, e o sucesso desse terceiro tipo é o mais glorioso de todos. No Inferno, um santo corrompido, um fariseu, um inquisidor ou um mágico, qualquer deles é um passatempo melhor para nós do que um tirano ou um perverso comum. (LEWIS, 2017, p. 124)

A sátira de C. S. Lewis é marcada pelo caráter zombeteiro e arrogante de Maldonado, e pela abordagem irônica e satírica de elementos religiosos referentes ao período de publicação da

¹⁵ O humor deu a Lewis a objetividade que ele precisava para que ele pudesse abordar guerra e morte, que eram iminentes a seus leitores ingleses de 1942. Isso permitiu que eles vissem o humor de suas situações, que aliviassem seus fardos, e que tivessem esperança. O livro é simbólico a crentes, porque esses creem no Inferno e as palavras, portanto, carregam um senso de imediatismo e verdade. Para não-crentes, o livro é uma alegoria. Mas a ampla popularidade do livro não se baseia em nenhum desses fatores, mas sim no humor da obra, que mina o antagonista sem humor algum, *Screwtape*. (Tradução nossa)

¹⁶ O poeta escreve na *Saturday Review of Literature*, April 7, 1943, conforme tradução e grifo nossos: “admirável, divertido, e trabalho notavelmente original... A mais animadora obra de apologética cristã que apareceu em muito tempo... Uma espetacular e satisfatória novidade no sombrio céu da *sátira*.”

¹⁷ Embora a obra tenha sido dedicada a seu amigo e colega de trabalho J. R. R. Tolkien, esse a julgou perturbadora (BIRZER, 2002, p. 89).

¹⁸ LEWIS, C. S. *A última noite do mundo*. Trad. Francisco Nunes. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.

¹⁹ Por questões de coerência, optou-se pela referência a *Screwtape* (Maldonado) e *Wormwood* (Vermelindo) segundo a tradução da obra utilizada neste artigo.

obra; isso reflete a imaginação satírica do autor como um aspecto importante de sua produção literária, em se tratando de estilo e pensamento (SCHAKEL, 1989, p. 129). Os temas criticados na obra, como quais religião, amor e moralidade são inerentemente contraditórios, isto é, apresentam contraste entre ideal e realidade entre seus elementos, e, se explorados ironicamente, retêm a atenção do leitor devido a seu “capital emocional” (MUECKE, 1995, p. 76); inversamente abordadas pelo demônio sênior, isto é, por meio de ironia invertida (SCHAKEL, 1989, p. 139), essas áreas são tratadas de maneira desproporcional – logo, com julgamento superficialmente negativo –, e a um nível afetivo (HUTTAR, 2016, p. 111). Desse modo, tal é a concepção de crueldade e humor de Maldonado: “A crueldade é vergonhosa – a menos que o homem cruel possa transformá-la em piada” (LEWIS, 2017, p. 67). Além disso, o caráter epistolar da obra, sob a voz de um autor não confiável, confia ao autor liberdade para a abordagem dos temas mencionados:

[...] by adroitly drawing on other features that are typical of the tradition in its more didactic mode, and adding the pervasive irony that comes of using an unreliable and intellectually challenged speaking voice, Lewis was able to capture a much larger audience than if he had cast his ideas in the usual form of moral and theological discourse. At the same time, playfully adopting a Richardsonian pose as the ‘editor’ of letters recently come to light—the one who takes it on himself to issue them for the public good—Lewis earned a place in the roster of twentieth-century authors who have demonstrated the vitality and flexibility of the epistolary form.²⁰ (HUTTAR, 2016, p. 125)

Ao início da obra, especificamente na segunda carta, isso já se evidencia: as recomendações de Maldonado a Vermelindo quanto ao paciente inglês demonstram desdém e interesse em que esse seja corrompido e destruído – não corrigido e curado, apesar do uso do termo “paciente”, sugerindo, por esse motivo, ironia. Por outro lado, Maldonado mantém olhar crítico sobre o contexto do ser humano, supondo, por exemplo, a forma como o paciente vê a Igreja e seus membros. Sua descrição humorada e desdenhosa denuncia a distorção de seu ponto de vista – pois não compartilha a prática dos elementos religiosos denunciados –, mas, ainda, astuto. Segue o excerto mencionado:

Tudo o que o seu paciente vê é o simulacro de um prédio gótico construído pela metade. Quando ele entra nela, vê o *dono da mercearia local* vindo em sua direção para cumprimentá-lo com aquela bajulação, apressado para lhe empurrar um livrinho intacto, contendo um tipo de liturgia que ninguém entende, e um livrinho surrado, que contém textos alterados de várias *canções religiosas, a maioria de mau gosto*, e em letras miúdas. Quando ele se assenta no banco de igreja e olha em redor, vê precisamente aquela turma de vizinhos que havia evitado até então. [...] Se algum desses vizinhos

²⁰ Ao produzir habilmente sobre outras características que são típicas à tradição em seu modo didático, e ao adicionar uma ironia penetrante que surge ao usar uma voz não confiável e intelectualmente desafiadora, Lewis foi capaz de capturar uma audiência muito maior do que se ele tivesse desenvolvido suas ideias ao modo comum do discurso moral e teológico. Ao mesmo tempo, divertidamente adotando uma postura Richardsoniana como o ‘editor’ das cartas recentemente descobertas – aquele que as toma para disponibilizá-la como bem público –, Lewis conquistou uma posição na lista dos autores do século vinte que demonstraram a vitalidade e flexibilidade da forma epistolar. (Tradução nossa)

desafinar na hora de cantar, ou fizer barulho com as solas dos sapatos, ou tiver queixo duplo, ou vestir roupas bizarras, o paciente vai acreditar facilmente que *a sua religião só pode ser, por isso mesmo e de alguma forma, ridícula*. [...] Mantenha tudo nebuloso na mente dele agora e *você terá com que se divertir por toda a eternidade, ao proporcionar-lhe a clareza peculiar trazida pelos Infernos*. (LEWIS, 2017, pp. 22-23, grifos nossos)

O trecho acima sugere, segundo o ponto de vista de Maldonado, ridicularização e crítica a elementos religiosos: o pastor é o “dono da mercearia local”, os vizinhos do paciente agem e se vestem de forma inadequada, e as canções religiosas são ruins; por outro lado, o demônio sênior descreve a aparência da igreja e de pessoais reais de forma precisa, desdenhando a suposta avaliação que o paciente faria sobre esses elementos religiosos. Além disso, nas cartas de números doze e vinte e três, e em seu posfácio, Maldonado demonstra o poder corruptivo da própria religião, quando utilizada para meios políticos e ideológicos, ou seja, distantes de seus propósitos reais:

[...] Desde que os encontros, as panfletagens, as políticas, os movimentos, as causas e as cruzadas importem mais para ele do que as orações, os sacramentos e a caridade, ele será nosso – e *quanto mais ‘religiosos’* (nesses termos) forem os homens, *mais seguramente os teremos em nossas mãos*. Há jaulas repletas de gente desse tipo aqui embaixo. (LEWIS, 2017, p. 50, grifos nossos)

[...] O Mundo e a Carne falharam conosco; *um terceiro Poder* permanece, e o sucesso desse terceiro tipo é o mais *glorioso* de todos. No Inferno, um *santo corrompido*, um fariseu, um inquisidor ou um mágico, qualquer um deles é *um passatempo melhor* para nós do que um tirano ou um perverso comum. (LEWIS, 2017, p. 124, grifos nossos)

[...] Tendo dito isso, meus amigos, será péssimo para nós se o que a maioria dos humanos entenderem por ‘religião’ se esvanecer da Terra, pois *ela ainda pode nos enviar pecados realmente deliciosos*. *A fina flor do profano* só pode crescer na vizinhança íntima do sagrado. *Em nenhum lugar a nossa tentação é tão bem-sucedida quanto precisamente aos pés do altar*. (LEWIS, 2017, p. 206, grifos nossos)

Percebemos que a religião, nos termos de Maldonado, assegura a alma do paciente no Inferno, sendo, o “terceiro Poder”. Visto que a obra se baseia em uma ironia invertida, ela é “gloriosa” para as intenções diabólicas de Maldonado quanto a produzir pecados “deliciosos”; isso se dá pela abertura que existe à hipocrisia no meio religioso – identificada pelo ângulo distorcido do autor das cartas como “fina flor do profano”, já que lhe é útil, mas, ao mesmo tempo, identificada pelo ponto de vista crítico do autor da obra –, e é exposto, por meio do humor, como um “passatempo” e estratégia “bem-sucedida”.

A abordagem constante da religião em cartas e posfácio da obra confirma a necessidade de crítica ao tema encontrada por parte do autor da obra. Dada a descrição distorcida, porém clara, e satírica – isto é, por meio do ridículo – de elementos religiosos e do contexto da vítima da sátira, e dados os valores e a função do satirista, a denúncia da verdade é feita por Maldonado para que o paciente tenha sua alma levada à danação, mesmo que isso signifique a apresentação de uma verdade duvidosa; porém pode, também, representar o ponto de vista avaliador do autor da obra, que, como satirista da ficção literária em questão, se insere em um

contexto religioso – no caso, anglicano – sobre o qual é capaz de criticar por meio da ironia e o humor. Schakel explica: “Screwtape’s straightforward statements are accurate summaries of Christian truths, expressions of what Lewis believed and regarded as important teaching”²¹ (SCHAKEL, 1989, p. 139).

Desse modo, observaremos que o efeito da sátira de Lewis é resultado do que Pollard nomeia “significado satírico” (POLLARD, 1980, p. 24), que surge pelo que o homem faz (ou falha em fazer), pelo que outros fazem para e dizem sobre ele, pelo que ele diz sobre si mesmo, e – típico da ficção – pelo que o autor diz sobre ele. A obra deve ser considerada sobre dois pontos de vista: de Maldonado, que é, em primeiro plano, o autor das cartas e um satirista que visa apenas a destruição – como o foi Juvenal; e de C. S. Lewis, que atua como satirista integrado a uma sociedade sobre a qual discorre irônica e agressivamente por meio das cartas de Maldonado, com o objetivo de corrigir sua comunidade leitora – alternativamente religiosa – a partir do humor gerado pela ironia de sua obra – podendo ser relacionado, por isso, a Horácio.

Todas as decisões ou situações associadas ao paciente são julgadas e ridicularizadas por Maldonado como atitudes de “um baita tolo” (LEWIS, 2017, p. 22), tais quais converter-se a uma religião, frequentar uma igreja, apaixonar-se por uma garota de família religiosa, rezar, relacionar-se com os amigos e sua mãe etc.; o significado satírico que surge *pelo que o homem faz ou falha em fazer* pode ser observado no primeiro excerto da obra neste tópico. A relação do paciente para com a mãe, os novos amigos e a namorada é satirizada, uma vez que cada um deles mantém influências diferentes sobre o jovem; por isso, o significado satírico *pelo que outros fazem para e dizem sobre ele* emerge quando Maldonado sugere que a primeira provoque discussões e conflitos domésticos, os segundos estimulem conversas e piadas que contrariem a fé do paciente, e a terceira lhe incite ao encantamento erótico e o orgulho espiritual. Dessa maneira, surge o significado satírico *pelo que ele* – o paciente – *diz sobre si mesmo*, dado que, segundo Maldonado, o jovem inglês sentiria autocomiseração ao observar seus pecados, porém, em certos momentos, se orgulharia por seu novo estilo de vida religioso e social:

Ele pode ser instruído a gostar de se ajoelhar ao lado do dono da mercearia aos domingos só porque o dono da mercearia jamais entenderia o mundo urbano e escarnecedor que ele frequenta no sábado à noite; e, inversamente, a apreciar ainda mais as obscenidades e blasfêmias que rolaram no café com esses amigos admiráveis, porque *está consciente de um mundo mais ‘profundo’ e ‘espiritual’ dentro dele que eles são incapazes de compreender*. Acho que você está entendendo o que quero dizer – os amigos mundanos o tocam de um lado e o dono da mercearia, de outro; e *ele é o homem completo, equilibrado e complexo que consegue perscrutar todos*. (LEWIS, 2017, p. 64, grifos nossos)

Além disso, embora não se trate do contexto social do paciente, mas de doutrina religiosa, afirmações de Maldonado quanto a sua posição e superioridade podem gerar, também, um significado satírico. Por esse motivo, quando se trata do *que o autor diz sobre ele*, há mais de um significado possível: para Maldonado, o paciente é apenas um animal bípede, um verme que o alimentará nas Profundezas – caso Vermelindo faça seu trabalho corretamente –, e todas as áreas de sua vida são satirizadas pelo demônio sênior sem o compromisso de corrigi-las, mas, pervertê-las para a destruição do jovem; C. S. Lewis, por outro lado, afirma em seu prefácio, na

²¹ As afirmações diretas de Screwtape são sínteses precisas de verdades Cristãs, expressões do que Lewis acreditava e considerava como importante instrução. (Tradução nossa)

posição de editor das *Cartas* – isto é, dentro da ficção –, que “o diabo é um mentiroso. Nem tudo o que Maldanado diz deve ser tomado como verdadeiro, nem mesmo a partir do seu próprio ponto de vista” (LEWIS, 2017, p. 15). Lewis inclui, além disso, citações de figuras religiosas que indicam tratar-se de uma sátira *sobre* Maldanado: “A melhor forma de expulsar o diabo, se ele não se render aos textos das Escrituras, é zombar dele e ridicularizá-lo, pois ele não suporta o desdém.” (Martinho Lutero); “O diabo... esse espírito orgulhoso... não suporta ser alvo de chacota.” (Thomas More). Por isso, o significado satírico surge, também, quando a função satírica de louvor é desempenhada por Maldanado ao elogiar o trabalho dos demônios, de modo a se colocar em uma posição superior ao ser humano e a religião e a gerar humor por seu descrédito ao início da obra por meio do próprio autor e dessas citações.

Assim, por meio de uma obra epistolar – flexível e acessível –, há humorada desproporção e, contudo, clareza nas críticas aos contextos social, familiar e religioso do paciente. O leitor deve duvidar do satirista, identificando e apreciando diferentes significados satíricos, e buscando as verdadeiras críticas e função corretiva da sátira, que não pode ser atribuída ao demônio sênior – cuja função é destrutiva –, mas a C. S. Lewis. Para que o significado satírico de *Cartas de um diabo a seu aprendiz* seja alcançado, o autor da obra assume a posição e ponto de vista de Maldanado com a intenção de criticar o tema que apresentaria uma lacuna entre ideal e realidade – a religião e o contexto social de sua época –, a fim de levar diferentes leitores, por meio do humor, ironia e outros recursos satíricos, à diversão, e a criticar e condenar não somente o paciente de Vermelindo ou os temas religiosos abordados nas cartas, como também criticar e condenar Maldanado – um satirista duvidoso –, ou, ainda, (levar o leitor) a se sentir criticado ou condenado e, então, induzido a um padrão de comportamento concernente ao que o satirista ou autor da obra julgue adequado a seus padrões morais, sociais e/ou religiosos.

Considerações finais

A partir de considerações sobre a tradição satírica em diferentes culturas e períodos, e os aspectos formais, estruturais e estilísticos da sátira, buscou-se, neste trabalho, estabelecer relação entre satirista, obra literária, sociedade e religião. Foi constatado que a influência de comportamento sobre o indivíduo constitui um dos objetivos da sátira e da religião, e que, por meio do ridículo, humor e outros recursos satíricos como a ironia, aquela pode ser veículo de crítica e ridicularização dessa, de modo a levar seu público leitor à vergonha ou destruição, ou à ponderação de seus ideais e práticas reais, isto é, à correção.

Por fim, esses aspectos da sátira foram evidenciados a partir de análise da ficção epistolar satírica *Cartas de um diabo a seu aprendiz*, de C. S. Lewis. A obra do autor britânico se propõe uma sátira ao mesmo tempo crítica e zombeteira, e destrutiva e corretiva quanto a temas histórico-sociais e teológicos, e se torna possível devido ao humor gerado pelo ângulo crítico e distorcido do autor das cartas satíricas, Maldanado, em relação ao contexto do autor da obra. Assim, demonstraram-se a importância e a influência da sátira nos contextos social e religioso ao longo da história, e sua variedade funcional de agressão e correção – que, respectivamente, se refletem e se manifesta na literatura atual.

Agradecimentos

Agradeço ao Prof. Dr. Gentil de Faria por seus apontamentos sobre este trabalho, o qual é resultado de sua disciplina intitulada Teoria da Literatura Comparada, ministrada no segundo semestre de 2018, no programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto (UNESP); a meu orientador, Prof. Dr. Peter James Harris, que tem acolhido e direcionado minha pesquisa de mestrado – da qual este artigo também é resultado; à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), que financiou o desenvolvimento deste estudo durante parte do período de pesquisa; e, finalmente, à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), que subsidiou os primeiros passos deste estudo durante o estágio de iniciação científica.

Referências

- BIRZER, Bradley J. J. R. *Tolkien's Sanctifying Myth: Understanding Middle-earth*. Wilmington, DE: ISI Books, 2002.
- COLIAMBO. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=jWG4>>. Acesso em: 3 fev. 2019.
- ELIOT, T. S. Religion and Literature. In: KERMODE, Frank (ed.). *Selected Prose of T. S. Eliot*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- ELLIOTT, R. C. *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972.
- HIGHET, G. *The Anatomy of Satire*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1962.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- HUTTAR, C. A. The Screwtape Letters as Epistolary Fiction. *Journal of Inklings Studies*, v. 6, n. 1, pp. 87-125, 2016.
- KILBY, C. S. *The Christian World of C. S. Lewis*. Grand Rapids, MI: Eerdmans, 1964.
- LEWIS, C. S. *Cartas de um diabo a seu aprendiz*. Trad. Gabriele Greggersen. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.
- LEWIS, C. S. Maldonado propõe um brinde. In: _____. *A última noite do mundo*. Trad. Francisco Nunes. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.
- McGRATH, A. *The Intellectual World of C. S. Lewis*. Oxford, OX e Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013.
- MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PATTERSON, N-L. Letters from Hell: The Symbolism of Evil in *The Screwtape Letters*. *Mythlore*, v. 12, n. 1, 1985.
- NILSEN, D. L. F. *Humor in Twentieth-Century British Literature: A Reference Guide*. Westport,

CT: Greenwood Press, 2000.

SAYER, G. *Jack: A Life of C. S. Lewis*. Wheaton, IL: Crossway, 2005.

SCHAKEL, P. J. The Satiric Imagination of C. S. Lewis. *Studies in the literary imagination*, vol. 22, n. 2, pp. 129-148, 1989.

POLLARD, A. *Satire*. New York, NY: Methuen, 1980.

WELLEK, R.; WARREN, A. A literatura e a sociedade. In: *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins, 2003.

Recebido em: 19/08/2020

Aceito em: 26/10/2020