

LUÍS GUILHERME COMAR FREZA

**“MOOR EEFLOC”: G.K. Chesterton e o
(re)encantamento do mundo**



ARARAQUARA – S.P.
2024

LUÍS GUILHERME COMAR FREZA

“MOOR EEFFOC”: G.K. Chesterton e o (re)encantamento do mundo

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Críticas da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

ARARAQUARA – S.P.
2024

F896m Freza, Luís Guilherme Comar
Moor Eeffoc : G.K. Chesterton e o (re)encantamento do mundo /
Luís Guilherme Comar Freza. -- , 2024
118 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara,
Orientador: Aparecido Donizete Rossi

1. Literatura inglesa. 2. G.K. Chesterton. 3. Reencantamento. 4.
Romance. 5. Fantástico. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Universidade
Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo
autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

LUÍS GUILHERME COMAR FREZA

“MOOR EFFOC”: G.K. Chesterton e o (re)encantamento do mundo

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Críticas da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Data da defesa: 24/06/2024

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador:

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (UNESP - FCL-CAr)

Membro Titular:

Prof^a. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre (UFU)

Membro Titular:

Prof^a. Dra. Karin Volobuef (UNESP - FCL-CAr)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras UNESP –
Campus de Araraquara

O autor gostaria de se juntar a Neil Gaiman e Terry Pratchett, que por sua vez se juntaram ao demônio Crowley, ao dedicar este trabalho à memória de

G.K. Chesterton

Um homem que sabia o que estava acontecendo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus e à Virgem Santíssima, pela enorme quantidade de bênçãos que são derramadas sobre mim todos os dias. O sentido de fazer este trabalho é, de alguma maneira, uma ação de graças.

Agradeço a meus pais, que sempre me proporcionaram todo o conforto e segurança e sempre estiveram comigo, mesmo não entendendo bem por que eu fico trancado no quarto tantas horas lendo e escrevendo e por que compro tantos livros.

Agradeço à minha tia Ivani, minha segunda mãe, que tanto se preocupa comigo e quer me ver feliz. Agradeço, com muito carinho, também aos meus avós, por esse mesmo zelo e preocupação.

Agradeço, *in memoriam*, ao Sr. Wilson Moreira, falecido dono do primeiro sebo que frequentei, sem quem eu talvez não estivesse fazendo hoje uma pesquisa em literatura.

Agradeço a meus amigos do Ramalhete, em especial ao Pedro Gorla e ao Pedro Tamburus, que me apresentaram Chesterton antes que eu lesse qualquer coisa dele.

Agradeço às professoras Karin Volobuef, Renata Philippov e Fernanda Sylvestre pelo carinho e atenção que dedicaram ao meu trabalho nas bancas de qualificação e defesa. Sua leitura cuidadosa e suas reflexões pertinentes foram muito importantes para que este trabalho chegasse até aqui.

Agradeço, de maneira especial, ao meu orientador, professor Cido Rossi, por toda essa jornada que ultrapassou em muito uma simples orientação. Sem a confiança, a paciência, a caridade, a disposição e a inteligência dele, esta dissertação não teria sido possível.

Agradeço, enfim, *in memoriam*, a Gilbert Chesterton. Mais que um autor de interesse; mais que um objeto de pesquisa; mais que alguém para se passar momentos únicos; Gilbert é um guia espiritual para mim. Agradeço, com a feliz esperança de que nos encontraremos um dia naquela imensa taverna no fim do mundo e beberemos vinho com todos os personagens de Dickens (e também de Gilbert). E espero confiante, assim como o Major Brown de *O Clube dos Negócios Estranhos*, que ali todo o mistério será, enfim, revelado.

“I like to read myself to sleep in Bed,
A thing that every honest man has done
At one time or another, it is said,
But not as something in the usual run;
Now I from ten years old to forty one
Have never missed a night: and what I need
To buck me up is Gilbert Chesterton,
(The only man I regularly read).

The Illustrated London News is wed
To letter press as stodgy as a bun,
The Daily News might just as well be dead,
The ‘Idler’ has a tawdry kind of fun,
The ‘Speaker’ is a sort of Sally Lunn,
The ‘World’ is like a small unpleasant weed;
I take them all because of Chesterton,
(The only man I regularly read).

The memories of the Duke of Beach Head,
The memories of Lord Hildebrand (his son)
Are things I could have written on my head,
So are the memories of the Comte de Mun,
And as for novels written by the ton,
I’d burn the bloody lot! I know the Breed!
And get me back to with Chesterton
(The only man I regularly read).

ENVOI

Prince, have you read a book called “Thoughts upon
The Ethos of the Athanasian Creed”?
No matter—it is not by Chesterton
(The only man I regularly read).”

Hilaire Belloc

“Possam a religião e a filosofia voltar um dia, compelidas pelo grito de um desesperado!”

Charles Baudelaire, “L'école païenne”

“É a peça deles agora. Você se lembra de me dizer que eu devia convocar um hipogrifo ou algum monstro da terra dos milagres? Os mais monstruosos de todos os monstros estão marchando pelo seu palco, sacudindo a terra como dragões e quimeras; as mais imponentes, as mais terríveis criaturas que a vida já lançou sobre o caos. Afaste-se – fique longe de seu caminho. Eles são homens vivos.”

G.K. Chesterton, *The Surprise*, Ato II, Cena I

RESUMO

A presente dissertação tem o intuito de investigar como G.K. Chesterton empreende, em sua obra ficcional, a busca por um encantamento, ou reencantamento do mundo. Nós investigamos a hipótese de que é por meio dos mecanismos da narrativa de investigação que isso se dá, unindo-se às características composicionais clássicas da ficção investigativa elementos derivados do universo feérico da ficção de fantasia para imbuir o *locus* urbano de uma retratação mística e mítica. No processo de contaminação da estrutura tradicional da narrativa investigativa e de seus elementos consagrados por elementos e desenvolvimentos derivados do universo feérico da ficção de fantasia, não só o *locus* urbano em Chesterton adquire uma retratação mística e mítica que desafia a tensão tradicional entre símbolo e literalidade na compreensão desse espaço, quanto os protagonistas chestertonianos, geralmente portadores de uma filosofia transcendente em relação ao racionalismo típico de tal processo, colocam-se diante de uma possibilidade de aventura que vai muito além da simples resolução do mistério. A partir de uma reflexão que considere esses dois modos de produção literária, amparados por instrumental de análise que parte primordialmente da reflexão textual, empreenderemos nossa própria trajetória investigativa pela literatura de Chesterton, ainda tão carente de estudos acadêmicos no âmbito dos estudos literários.

Palavras-chave: Literatura inglesa; G.K. Chesterton; Encantamento; Romances; O Fantástico; Investigação.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate how G.K. Chesterton undertakes, in his fictional work, the search for an enchantment, or re-enchantment of the world. We investigate the hypothesis that it is through the mechanisms of the investigative narrative that this occurs, joining the classic compositional characteristics of investigative fiction with elements derived from the fey universe of fantasy fiction to imbue the urban *locus* with a mystical and mythical portrayal. In the process of contamination of the traditional structure of the investigative narrative and its hallowed elements by elements and developments derived from the fey universe of fantasy fiction, not only does the urban *locus* in Chesterton acquire a mystical and mythical portrayal that challenges the traditional tension between symbol and literality in understanding this space, as well as the Chestertonian protagonists, generally carrying a transcendent philosophy in relation to the rationalism typical of such a process, they are faced with a possibility of adventure that goes far beyond the simple resolution of the mystery. From a reflection that considers these two modes of literary production, supported by analytical tools that start primarily from textual reflection, we will undertake our own investigative trajectory through Chesterton's literature, still so lacking in academic studies in the scope of literary studies.

Keywords: English literature; G.K. Chesterton; Enchantment; Romances; The Fantastic; Investigation.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. A VOLTA DE D. QUIXOTE: UM ROMANCEIRO NA INGLATERRA MODERNA	18
3. QUIXOTE E SANCHO: ROMANTISMO E PERFORMANCE EM UM CLUBE DE NEGÓCIOS ESTRANHOS	36
4. UM ROMANTISMO PRÁTICO: O PROJETO ESTÉTICO CHESTERTONIANO ENTRE ROMANTISMO E MODERNISMO	63
5. O ROMANCE DA ORTODOXIA, OU: O REENCANTAMENTO DO MUNDO	97
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	110
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	117

1 INTRODUÇÃO

Ao fim de uma tarde de outono, um convalescente está sentado em um café sem nome identificável (uma “*coffee room*”, como chamam na Inglaterra) de Londres. A quem está nesse período da convalescência, segundo ele explica, “os olhos da mente se desanuviam e o intelecto, eletrificado, ultrapassa sua condição diária tanto quanto a vívida, posto que cândida, razão de Leibniz ultrapassa a doida e débil retórica de Górgias” (Poe, 2008, p. 258). Tudo excita seus sentidos. Tudo parece então pronto para uma verdadeira investigação da cidade, em que cada elemento despertaria um interesse genuíno. O flâneur é aquele que tem um interesse genuíno nesse mundo que sorve. Mas tudo que o homem então observa é trivial. O único que, enfim, chama sua atenção, é “um velho decrépito” (Poe, 20008, p. 262) de aparência horrenda e com um segredo tão triste quanto inacessível.

Mais ou menos por volta da mesma época, o ainda jovem Charles Dickens, segundo registra seu biógrafo Forster (2011), entra também em uma “*coffee room*” em St. Martin’s Lane e senta-se perto de uma janela de vidro ovalado. Ele olha para o letreiro do café e, pelo reflexo no vidro, vê escrito ao contrário: “*moor eeffoc*”. Esse episódio nunca sairia da mente de Dickens e, sempre que estivesse em qualquer outro café, lembrar-se-ia dele. Afinal, como G.K. Chesterton consagrou em sua biografia do autor vitoriano, essa palavra inexistente no dicionário, que parece saída de um poema *nonsense* de Edward Lear, “é o lema de todo realismo verdadeiro; é uma obra-prima do bom princípio realista: o princípio de que a coisa mais fantástica de todas costuma ser o fato exato” (Chesterton, 2023, p. 44).

O que Dickens vê pela vidraça do café é bem diferente do que o flâneur de Poe vê. É a coisa mais trivial que poderia haver para ser vista da janela de um estabelecimento assim: apenas seu próprio letreiro. Mas a maneira como Dickens olha, a posição, o ângulo em que se coloca para olhar, fazem toda a diferença. O que o flâneur de Poe vê apenas reproduz um mundo cujo progresso da modernidade que ele observa e do racionalismo que encarna, conforme notamos em sua fala, geraram pessoas *desencantadas*. “Desencantado” pode ser o mesmo que desinteressado. Pode dizer respeito à falta de sentido (encontrar sentido, fazer a ligação do significante com o significado no que apreendemos no mundo), ou a um repúdio pelo que os tempos mais simples da Idade Média anterior às eras da razão e, antes mesmo dela, as sociedades pagãs, tinham como a “magia exterior” do mundo: nos movimentos da natureza, das primeiras cidades, das pessoas, dos animais, dos objetos no geral. É assim que Max Weber, tomando esse conceito emprestado de Schiller, pensou o que é tanto causa quanto efeito de dois

processos intrínsecos à modernidade e que avançam junto a esse desencantamento: materialismo e racionalismo (Pierucci, 2013).

Quem poderia explicar qual é a diferença na maneira como Dickens olha? Quem poderia oferecer a esse homem moderno desencantado uma espécie de receituário para abandonar seu estado de letargia, desânimo – ou mesmo dessa convalescência que não está aberta a encantar-se com o simples antes de procurar no mais escuso? Tolkien (2010) ofereceu-nos a pista de Chesterton e dessa investigação a que aqui vamos nos propor na obra chestertoniana quando buscou o que poderia atuar, para o leitor moderno, como um braço auxiliar das histórias de fadas em um tipo de literatura mais “realista” (isto é, apenas por não ser de fantasia).

É claro que as histórias de fadas não são o único meio de recuperação ou profilaxia contra a perda. A humildade basta. E existe (especialmente para os humildes) *Mooreeffoc*, ou Fantasia chestertoniana. *Mooreeffoc* é uma palavra fantástica, mas poderia ser vista escrita em todas as cidades deste país. É a palavra *Coffee-room* vista do lado de dentro em uma porta de vidro, como foi vista por Dickens num escuro dia londrino, e usada por Chesterton para denotar a estranheza de coisas que se tornaram triviais quando de repente são vistas por um novo ângulo (Tolkien, 2010, p. 73-74).

Por conta desse trecho e dessa tamanha especialidade que Tolkien concede não às ideias, mas à própria prática literária de nosso autor Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), uma apresentação de como ele foi um nome importante para autores ligados ao universo do insólito ficcional (incluindo o “primo distante” do romance gótico, o gênero policial) deveria ser dispensada. Mas sabemos que o nome de Chesterton pode soar estranho à maioria dentro do universo acadêmico. Já fizemos, em verdade, uma apresentação de autores dessas searas que o mencionaram como um nome de importância, que se encontra em um capítulo de livro publicado durante o desenvolvimento de nosso mestrado (Freza, 2023a), motivo pelo qual reproduzimos aqui apenas um trecho para mostrar um pouco de como o nome de Chesterton continuou relevante junto aos autores de literatura:

Além do reconhecimento de Tolkien, ele recebeu sucessivas homenagens de um famoso autor contemporâneo no gênero de fantasia: Neil Gaiman. Chesterton é referenciado de um modo ou outro em várias obras de Gaiman. A famosa série de quadrinhos *Sandman* (incluindo tradução no rodapé) tem o personagem Fiddler’s Green, claramente inspirado em Chesterton desde a aparência e a constituição física, seu apelido “Gilbert”, até suas características psicológicas que incluem o gosto pelos paradoxos, traço marcante do autor inglês (que, por isso, recebeu a alcunha de “príncipe do paradoxo”). A referência viria a se confirmar em *Lugar nenhum* (*Neverwhere*, 1996), seu primeiro romance, que se inicia com uma citação do também primeiro romance de Chesterton, *O napoleão de Notting Hill* (*The Napoleon of Notting Hill*, 1904). Em *Deuses americanos* (*American Gods*, 2001), outra citação direta do autor, desta vez marcada no corpo do romance, quando o personagem Wednesday cita um verso do poema de Chesterton *The Song of the Strange Ascetic* para confrontar a concepção de paganismo de Easter (Freza, 2023a)

Tolkien, Neil Gaiman, mas também Agatha Christie, Ellery Queen, Jorge Luis Borges... vários autores mantiveram seu nome como referência. E também, em sua época, a popularidade junto ao público, sobretudo pelo Padre Brown, sua principal criação, era sentida. Medeiros e Albuquerque (1979, p. 5) assinala que:

Richard Church, crítico britânico, coloca-o ao lado de Hilaire Belloc, como um dos maiores expoentes da literatura inglesa no primeiro quarto deste século. Conseguiu ele uma honra poucas vezes alcançada por escritores britânicos: bastavam as iniciais G.K.C. para que os leitores de toda a Inglaterra o conhecessem, só ocorrendo o mesmo na época com Bernard Shaw (B.S.).

Essa memória popular continuou, de uma maneira ou de outra. Nossa motivação é a de que o renascimento do interesse por Chesterton ao redor do mundo é um fato observável. Vários países já contam com uma sociedade própria privada dedicada a ele, inclusive o Brasil¹. A primeira apareceu nos Estados Unidos, a American Chesterton Society, e desde então vem inspirando surgimentos de sociedades semelhantes ao redor do mundo: em países como Inglaterra, Portugal, Itália, Alemanha, França, Irlanda, Brasil, Argentina, dentre outros². O mercado editorial brasileiro e seu crescente interesse pela publicação obras de Chesterton em nosso país constituem outra evidência desse renascimento. Ao longo da última década, uma série de diferentes editoras publicaram reedições ou obras inéditas do autor: Ecclesiae, Principis, Instituto Hugo de São Vítor, Cristo e Livros, dentre outras.

Na Inglaterra, em Londres, o autor desta dissertação teve uma experiência pessoal peculiar ao entrar em um alfarrabista de primeiras edições e perguntar por livros de Chesterton. Para sua surpresa, a atendente disse que não mais havia, pois várias pessoas tinham ido ao local atrás de livros do autor naqueles últimos meses. No Brasil, o interesse popular atual não fica muito atrás. Recente ao tempo de escrita destas linhas, em 2024, surgiram artigos em veículos famosos de mídia jornalística acerca do termo que ficou conhecido por “cerca de Chesterton”³:

¹ A Sociedade Chesterton Brasil, segundo seu próprio site, “nasceu do interesse de alguns admiradores do escritor inglês G. K. Chesterton [...] em diálogo com outras sociedades espalhadas pelo mundo, principalmente com a American Chesterton Society.” (SOCIEDADE, [201-]). O site pode ser acessado em: <https://www.sociedadechestertonbrasil.org/sociedade/>. Acesso em: 10 mai. 2024.

² O mapa completo com todos os países pode ser acessado em: <https://www.chesterton.org/local-societies/>. Acesso em: 10 mai. 2024.

³ Um artigo da BBC News Brasil de 7 de janeiro de 2024 pode ser acessado em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c902we095v5o>. Acesso em: 10 mai. 2024.

Um artigo do Portal terra do mesmo dia 7 de janeiro de 2024 pode ser acessado em: <https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/a-cerca-de-chesterton-o-principio-que-te-obriga-a-pensar-duas-vezes-antes-de-mudar-algo.84740bf1534f08578fadfcd92b1b7c9htr1ypu9.html>. Acesso em: 10 mai. 2024.

Um artigo da Revista Superinteressante de 11 de maio de 2024 pode ser acessado em: <https://super.abril.com.br/coluna/oraculo/o-que-e-a-cerca-de-chesterton>. Acesso em: 19 mai. 2024.

um princípio de prudência na vida social e nas decisões da esfera pública alinhado a pressupostos do conservadorismo inglês – embora seja um erro classificar Chesterton como um conservador, como ele mesmo negou o título.

Logo, acreditamos e partimos do pressuposto de que um escritor que angariou tanta fama nos meios literário e popular ao longo das décadas, e vem tendo o interesse ao redor de si renovado, é um escritor com qualidades e particularidades textuais e literárias a serem investigadas, que não precisam necessariamente estar restritas ao arco religioso e que são, portanto, de interesse dos estudos literários, dos quais estes não podem mesmo se furtar, dada a recente demanda do público leitor (sobretudo brasileiro) pelo consumo de sua literatura que coloca à academia um desafio e uma necessidade de resposta.

A nível mundial, a maioria dos estudos sobre Chesterton concentra-se nas áreas de teologia e religião, com relações secundárias à literatura, à filosofia e a outras áreas. O periódico acadêmico de maior importância nos estudos chestertonianos, o *The Chesterton Review*, foi fundado em 1974 no G.K. Chesterton Institute for Faith & Culture da Setton Hall University, uma universidade norte-americana privada de confissão católica. Hoje, devido a esse crescente renascimento do interesse por Chesterton ao redor do mundo, a revista conta com edições anuais em outras línguas além do inglês: espanhol, francês, italiano e português, de acordo com o site do Instituto.

No Brasil, nosso levantamento mostrou que o pioneiro no estudo de Chesterton no âmbito dos estudos literários foi Lindo (1992), já na tardia década de 1990, com seu trabalho intitulado *Retórica e literatura em Chesterton*. O objetivo do trabalho (trabalho este ao qual tivemos acesso e incorporamos em nossas referências bibliográficas para nosso próprio), conforme se lê em seu resumo, “é mostrar que uma característica fundamental da literatura de Chesterton reside na busca de fins práticos de natureza retórica, tal como o de persuadir o leitor da justeza da opinião do partido que o autor representa, no caso a igreja católica” (Lindo, 1992). Isso evidencia o tipo de enfoque religioso-teológico em que se concentram, desde o início, as análises acadêmicas da obra de Chesterton.

Uma busca no Banco de Teses da CAPES revelou apenas outras duas dissertações de mestrado relevantes em áreas relacionadas à narrativa, que são, curiosamente, sobre o procedimento do detetive. Elas são: *O Detetive e o Método*, de Mônica Bernardo Schettini, em mestrado em Comunicação e Semiótica obtido pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Schettini, 2002); e, mais recente, *Culpado ou Inocente: O Suspense de Poe, Chesterton e Hitchcock*, de Daniel Lukan Shimith Silva, em mestrado em Literatura obtido pela Universidade de Brasília (Silva, 2017). Por serem, no entanto, mais focadas em relações com

outros autores em personagens específicos e/ou outras semioses (filme), outras linhas de pesquisa e epistemologias (semiótica), não se mostraram de relevância para nosso trabalho.

Nossa investigação iniciou-se por meio de uma discussão apresentada no projeto de pesquisa elaborado para o processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. O que então propomos no projeto é uma investigação sobre um tema central à obra desse autor inglês: o encantamento, ou reencantamento do mundo. Verificamos que as críticas de Chesterton ao mundo moderno, sobretudo em *Ortodoxia* (*Orthodoxy*, 1908), partem, antes da defesa da visão de mundo religiosa, de uma contraposição a visões de mundo filosóficas dessa mesma modernidade, sobretudo o racionalismo e o materialismo puros. Suas ideias possuem pontos de contato com a teoria do desencantamento do mundo em Max Weber, conceituada por Pierucci (2013) como uma teoria do processo de racionalização ocidental. Quando advoga a importância da retomada das lições dos contos de fadas pelo homem moderno, o que Chesterton propõe é a necessidade de um reencantamento do mundo que parte da ficção, projeto que ele, verdadeiramente, tentou realizar em sua própria obra ficcional. Nosso intuito, desde o início, era analisar como se dá esse empreendimento na busca por tal (re)encantamento no conjunto geral de sua literatura. Escolhemos focar nossa atenção na narrativa de investigação e nos processos de investigação de detetives como Basil Grant e Rupert Grant, de *O Clube dos Negócios Estranhos*, ou Gabriel Gale, de *O Poeta e os Lunáticos*.

A escolha foi orientada por um princípio de maior adequação ao tema proposto. Em *O Clube dos Negócios Estranhos*, fica bastante evidente desde a gênese do problema (ou solução) na formação do Clube o prazer do narrador chestertoniano por exercitar aquela que foi descrita por Tolkien como sua filosofia fundamental, de olhar as coisas cotidianas com um novo olhar (“*Moor Effoc*”), dada a própria excentricidade do caso:

A descoberta dessa estranha sociedade foi algo curiosamente refrescante; perceber que havia dez novos negócios no mundo foi como olhar para o primeiro navio ou o primeiro arado. Nos dava a sensação que sempre devemos sentir, de que ainda estamos na infância do mundo (Chesterton, 2020, p. 7).

Ademais, a importância dessa obra enquanto a primeira coleção de contos policiais de Chesterton – sendo, portanto, sua primeira aventura no gênero – assume um caráter de centralidade em relação ao tema proposto. É por essa obra que, para Julius West, contemporâneo de Chesterton e o primeiro a realizar um estudo crítico da sua até-então obra completa em 1915, “Chesterton pode ser reportado como o responsável por ter inventado uma nova espécie de história de detetive – do tipo que não tem crime ou criminoso, e tem um detetive

cujos processos são transcendentes.”⁴ (West, 2008, p. 29, tradução nossa). Esse tipo novo não vem do acaso, mas sim está dentro do “projeto” de Chesterton para a narrativa policial. Ele mesmo esboça esse projeto, do qual a obra *O Clube dos Negócios Estranhos* é a primeira (e, cremos, a mais completa) expressão em seu artigo “Em defesa dos romances policiais”, presente na coletânea *O Defensor* (*The Defendant*, 1901):

Qualquer coisa que tenda, mesmo sob a forma fantástica das minúcias de Sherlock Holmes, a afirmar este romance do detalhe na civilização, a enfatizar este insondável caráter humano das pedras e telhas, é algo bom. É bom que o homem comum adquira o hábito de olhar imaginativamente para dez homens na rua, mesmo que seja apenas pela chance de que o undécimo seja um ladrão notório. Podemos sonhar, talvez, que seria possível ter outro e mais elevado romance sobre Londres, que as almas dos homens tenham aventuras mais estranhas que seus corpos, e que seria mais difícil e mais emocionante desvendar suas virtudes do que seus crimes (Chesterton, 2015a, p. 96-97, grifo nosso).

O Clube dos Negócios Estranhos é a obra em que o autor empreende essa tentativa de inversão, em que, ao invés de crimes, o que a investigação mostra ao fim são excentricidades saudáveis, em sua perspectiva. De fato, a obra tem sua originalidade demarcada nessa tentativa e coloca Chesterton como uma inovação no gênero policial, de modo que Leitch (1988, p. 66, tradução nossa) afirmou: “Se Chesterton não tivesse criado o Padre Brown, sua ficção detetivesca seria raramente lida hoje em dia, mas seu lugar no desenvolvimento histórico do gênero ainda assim estaria seguro”⁵.

Pode parecer estranha a escolha por se analisar o tema proposto do (re)encantamento do mundo em narrativas de investigação, ou ainda mais em um gênero como o policial que, classicamente, pressupõe somente o uso da racionalidade e da investigação praticamente científica dos fatos do mundo material. No entanto, é justamente uma junção desse tipo, estranha em si mesma, quase um paradoxo (exatamente ao gosto deste que é chamado o príncipe do paradoxo), que é fundamental a Chesterton e que nos leva a assumir, como hipótese inicial a ser verificada na pesquisa, que é a partir dos mecanismos da narrativa de investigação que ele encontrou seu método de promover o reencantamento do mundo, produzindo, de uma mesma feita, algo inédito na literatura. Desde o uso de comparações e metáforas a nível textual, feitas pelos narradores, que imbuem o *locus* urbano de Londres de uma aura mítica e mística, associando, por exemplo, um ônibus de dois andares a uma colina que anda em um conto de fadas (Chesterton, 2020), até uma imbricação dos processos de composição do fantástico e do

⁴ “Chesterton may be held to have invented a new species of detective story—the sort that has no crime, no criminal, and a detective whose processes are transcendental.”

⁵ “If Chesterton had not created Father Brown, his detective fiction would rarely be read today, but his place in the historical development of the genre would still be secure.”

policial, acreditamos que, pela filosofia de Chesterton que pretende trazer as vivências da ficção para a realidade e oferecer novas perspectivas ao homem moderno, é, justamente, fundamental haver no autor essa fusão entre modo fantástico e modo mimético-realista, considerados aqui a partir da conceituação de Ceserani (2006).

Uma tal fusão leva em conta o policial entendido enquanto gênero, na esteira de Boileau e Narcejac (1991) e outros, bem como o fantástico enquanto modo literário, conforme definido por Ceserani (2006), com seus limites e ligações no estranho e no maravilhoso segundo a definição paradigmática de Todorov (2017). As obras literárias de Chesterton apresentam não só as evidentes ligações ao gênero policial, mas também toda a série de procedimentos formais e temáticos que, segundo Ceserani (2006), caracterizaria o fantástico enquanto modo historicamente constituído: as narrações em primeira pessoa, a posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração, um forte interesse pela capacidade projetiva da linguagem, o objeto mediador, a figuratividade e, sobretudo, a forte carga cômica e irônica (característica que desponta em quase toda página de Chesterton).

Chesterton concebia que o escritor de narrativas policiais “é apreciado não porque ele cria mistério, mas porque ele destrói o mistério”⁶ (Chesterton, 2019, posição 5883, tradução nossa). Isso parece apontar que, para si, o processo de investigação é o que é verdadeiramente importante, mais que o crime em si. É esse mesmo processo que levou Borges, por ver nele profundas ligações com as histórias de horror fantástico de Poe, a conceber que Chesterton seria sempre lido porque a impressão que o processo da elucidação do mistério é forte, bem mais forte que as respostas que tal elucidação dá (Borges, 2000). É isso que nos faz assumir a hipótese que aqui assumimos e desejar empreender esse trabalho de investigação dos processos de (re)encantamento do mundo na literatura de Chesterton.

⁶ “is enjoyed not because he creates mystery, but because he destroys mystery”.

2 A VOLTA DE D. QUIXOTE: UM ROMANCEIRO NA INGLATERRA MODERNA

Um trabalho como o que segue poderia iniciar de muitas maneiras, pois o arcabouço literário construído por Chesterton é, assim como ele pensava sobre a Igreja Católica após sua conversão ao fim da vida, “uma casa com cem portões”, e ninguém entra nele “do mesmo ângulo exato em que outra pessoa entrou” (Chesterton, 2019b, p. 30). Ele aventurou-se em quase todos os gêneros em que era possível atuar à sua época: conto, romance, crônica, poesia, drama, ensaio, crítica literária, crítica de arte, biografia, artigo jornalístico, narrativa histórica, narrativa de viagem, apologética religiosa, etc. Para alguns, como Ward (1953), não se sobressaiu em nenhum deles. Já para outros, saiu-se bem em todos, de maneira que Conlon (1976) aponta para uma dificuldade em compreender o lugar de Chesterton na literatura inglesa a partir do histórico de sua recepção crítica: alguém que esteja estudando essa recepção, segundo o autor, poderia ser desculpado por pensar tanto que ele não era bom em nada quanto excelente em tudo. Braybrooke (2008), escrevendo contemporaneamente a Chesterton, indaga-se sobre esse lugar em vista da impossibilidade de saber como o autor ficaria marcado em relação a seu momento histórico nas letras britânicas e como seria lembrado posteriormente:

É como um ensaísta? É como um romancista? É como um historiador? É como um crítico? Se é como um romancista, então é como um escritor de fantasia peculiar; se é como um ensaísta, é como brilhante controversialista; se é como um historiador, é como crítico de história único; se é como um crítico, é como um de mente-aberta não só para grandes autores do passado, como para eventos atuais (Braybrooke, 2008, p. 111, tradução nossa)⁷.

Uma investigação deve escolher algum lugar por onde começar. Assumindo como condição prévia ser a investigação a que aqui nos propomos literária, o que circunscreve o lugar onde procurar (mas não indubitavelmente, já que, como veremos, as próprias classificações dessas obras são dúbias, pois cruzam fronteiras), e já que essa investigação, assim como toda investigação, como a investigação da própria vida e da razão de se estar vivo, não deixa de ser, em conformidade com Chesterton (2021a), análoga a uma investigação policial, investigação em que, conforme apontaram seus teóricos, a lógica tem um papel preponderante (Medeiros e Albuquerque, 1979), os três caminhos básicos do raciocínio lógico apresentam-se a nós logo de cara: indução, dedução ou abdução.

⁷ “Is it as an essayist? Is it as a novelist? Is it as a historian? Is it as a critic? If it is as a novelist, then it is as a writer of peculiar phantasy; if it is as an essayist, it is as a brilliant controversialist; if it is as a historian, it is as a unique critic of history; if it is as a critic, it is as a broad-minded one of not only past great authors but of current events.”

O detetive Aristide Valentin, no conto “A cruz azul”, o primeiro conto do detetive Padre Brown que inaugura *A Inocência do Padre Brown* (*The Innocence of Father Brown*, 1911), ao recordar a engenhosidade do cérebro do criminoso Flambeau em suas fugas improváveis, oferece-nos a analogia: “O criminoso é o artista criador; o detetive é só o crítico” (Chesterton, 2017a, p. 43). Assumamos, pois, o papel que nos cabe enquanto críticos e tomemos um método propriamente chestertoniano para a detecção dos elementos na obra. Devemo-lo, quando não por outro motivo, mais propriamente porque Chesterton permitiu-nos ter, sim, um método – não deixado de maneira objetiva, explícita e coesa, talvez nem totalmente consciente, antes sugerido por suas múltiplas histórias, pelas observações de vários detetives, pelo diálogo com sua filosofia e teoria literária, por sua expressividade formal e significativa; ou seja, pelo conjunto de sua produção, quando a olhamos em conjunto. Toda a formação imaginativa e literária do autor inglês desde a infância com as *nursery rhymes*, contos de fadas e histórias populares, conforme um percurso próprio que nos é narrado em *Ortodoxia* (*Orthodoxy*, 1908), já devidamente ficcionalizado, isto é, transposto para uma voz discursiva ao mesmo tempo autobiográfica e ficcional, fala sobre esse mesmo método percorrido em sua formação de leitor e crítico, que foi, posteriormente, exercitado sob múltiplas perspectivas no trabalho de criação. Um método que, conforme as analogias indicam, serve tanto para o ator (criminoso, autor) quanto para o receptor (investigador, crítico) – ainda mais porque, conforme recorrentemente acontece em sua obra, trocam de lugar ou tiram as máscaras e revelam ser a mesma pessoa. E, sobretudo, é pertinente segui-lo, pois que revelar e esmiuçar esse método, esse percurso, que se traduzirá, por sua vez, em uma maneira particular de olhar o mundo e, conseqüentemente, de produzir literatura que, para o autor, possui uma relação em via de mão-dupla com essa nova concepção de mundo, é um dos principais objetivos em que nossa pesquisa se assenta.

Belloc (1940) considerava Chesterton um mestre da dedução. Não só seu pensamento, assim como todo pensamento humano, é, para esse amigo e colaborador muito próximo de nosso autor, essencialmente dedutivo, enquanto a indução é caracterizada por ele como não sendo pensamento humano em absoluto, mas simples lances de experimento e observação que compartilhamos com os animais (Belloc, 1940). A dedução é, de fato, o processo central para Chesterton, partindo-se da essência, ou do até então isolado e abandonado *númeno* kantiano, uma vez já reencontrados, para o objeto ou seu *fenômeno*: mesmo na investigação em que se baseia o núcleo central do enredo literário, processo no qual o detetive, subvertendo a epistemologia lógica tradicional do gênero policial, funda seu “caminho de volta” ao mundo para que este se lhe apresente reencantado, conforme discutiremos ao longo da dissertação. No entanto, isso só vale quando tal redescoberta da essência já aconteceu, quando já conseguimos

ver o mundo com toda a sua estranheza essencial, em seu conjunto de possibilidades; quando já estamos na *posição do saber* – para usar o verbo que caracteriza a atitude de Horne Fisher, *O Homem que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Too Much*, 1922) –, ou na posição do místico – como é apresentado Basil Grant, de *O Clube dos Negócios Estranhos* (*The Club of Queer Trades*, 1905).

Enquanto não temos um conhecimento formado, estando ainda condenados à cata de contingências, devemos, pois, percorrer outro caminho. Novamente Aristide Valentin esboça um ponto de partida singular na tentativa de explicar sua busca ao companheiro detetive que está no caminho errado, à procura de *provas*, isto é, daquilo que só corroboraria uma ideia que já tivesse de antemão:

– Se você sabe o que um homem vai fazer, adiante-se a ele. Mas, se quer descobrir o que ele está fazendo, vá atrás dele. Perca-se onde ele se perder, pare quando ele parar, e vá tão lentamente como ele. Então verá o mesmo que ele viu, e poderá adivinhá-lhe as ações e agir conseqüentemente. *A única coisa que podemos fazer é manter os olhos atentos a qualquer coisa estranha* (Chesterton, 2017a, p. 47-48, grifo nosso).

Eis o caminho mais prudente para iniciarmos uma investigação estética da obra de Chesterton fora dos paradigmas e preconceitos que já foram atribuídos a ela por críticos tais quais o detetive aficionado com seu próprio método e que, por isso, limitaram seu estudo. Essa espécie de indução nos servirá para, partindo dos fenômenos, objetos ou símbolos que o conjunto da obra manifesta, formarmos inicialmente uma ideia geral que nos permita enquadrar a obra literária desse autor tão multifacetado e já tão marcado por sua atuação em outras formas da produção intelectual fora do trabalho com a literatura em um projeto estético que nos dará a noção de como ele se coloca em seu contexto histórico e social e como, em vista desse contexto e dos gêneros e modos ficcionais com os quais trabalha, realiza o projeto temático que aqui investigamos como tema geral em sua obra: o reencantamento do mundo.

Falar em “manter os olhos atentos a qualquer coisa estranha” é especialmente válido no caso de Chesterton, uma vez que “coisas estranhas” ficam evidenciadas com toda a força praticamente a cada página de sua obra. A fala de Valentin já é um indicativo epistemológico meta-ficcional, conforme a relação estabelecida entre o crime e a arte aponta. Sobre os romances de Chesterton, e com todas as especificações e restrições sobre aplicar esse termo às suas obras, West (2008, p. 25, tradução nossa), ainda na altura da metade da carreira do autor (1915), disse: “Se todos os dragões da antiga novela de cavalaria (*romance*) fossem soltos sobre a ficção de nossos dias, o resultado, alguém poderia imaginar, seria algo como um romance

(*novel*) chestertoniano”⁸. Ao mesmo tempo, porém, tais romances não foram encarados como passadismo, como um simples retorno a modos ficcionais antigos, mas como algo genuinamente novo e diferente após a ressaca das convenções vitorianas. Exatamente como um renascimento de uma emoção muito primitiva que chega, em tempos que a rejeitam como elemento superado, com a força de uma revolução.

Nos jornais da época, louvava-se *O Napoleão de Notting Hill* (*The Napoleon of Notting Hill*, 1904), seu primeiro romance publicado, com o qual surge na cena literária inglesa, propriamente como uma renascença: “Essa é aquela “Renascença do Maravilhamento” que está produzindo um novo céu e uma nova terra para a geração mais nova”⁹, escreveu Douglas (1976, p. 85, tradução nossa) no *The Star*. Era difícil para esses críticos apontar do que, mais efetivamente, era esse renascimento, em vista da própria incapacidade em definir ou classificar o romance. Esse mesmo autor inicia o artigo emulando, pela anarquia conceitual, o mesmo efeito de desorientação do leitor que a narrativa chestertoniana busca atingir desde seu início: “é um *romance* alegórico, uma fantasia didática, um capricho humorístico. Não é fácil dizer o que ele significa; o Sr. Chesterton mesmo provavelmente não sabe”¹⁰ (Douglas, 1976, p. 85, tradução nossa). Dada a impossibilidade conceitual, ele reduz, assim, a evidência do maravilhamento a sensações corporais e subjetivas diversas que a leitura e seu estímulo da imaginação causam.

Um termo, no entanto, era recorrente em todas as críticas: “*romance*”. F.G. Bettany, do *The Sunday Times*, entendeu que esse sentimento de renascimento era o do “*romance*”, e que, mais que uma simples retomada, Chesterton estava dando à sua geração “uma nova veia do *romance*”¹¹, que é o título de seu artigo (Bettany, 1976, p. 87, tradução nossa). O autor faz a mesma rapsódia conceitual com outros termos tangencialmente similares, na tentativa de dizer que o romance em questão pode ser muitas coisas: “pode ser chamado uma fantasia farsesca, um prognóstico burlesco, uma sátira *nonsense*, uma piada ridícula”¹² (Bettany, 1976, p. 87, tradução nossa). Mas sua essência, conclui, está em como consegue resgatar uma atmosfera romanesca a partir do novo cenário urbano de Londres, a partir da exploração do espaço – o que é visto como a essência do “*romance*” em contrário a “*novel*”.

⁸ “If all the dragons of old romance were loosed upon the fiction of our day, the result, one would imagine, would be something like that of a Chestertonian novel”.

⁹ “This is that “Renascence of Wonder” which is making a new heaven and a new earth to the younger generation”.

¹⁰ “[...] is an allegorical romance, a didactic fantasy, a humorous whimsy. It is not easy to say what it means; Mr. Chesterton himself probably does not know”.

¹¹ “A New Vein of Romance”.

¹² “it may be called a farcical fantasy, a burlesque forecast, a nonsensical satire, a preposterous joke [...]”.

Outra noite, o Sr. Maurice Howlett estava nos contando que não havia, nos dias de hoje, um reavivamento do *romance* porque a inspiração deste último é de cenário, enquanto a da *novel* é de personagem, porque o *romance* moderno era muito sofisticado e faltava com atmosfera. Tudo que um leitor de *O Napoleão de Notting Hill* pode dizer é que ele nunca mais olhará para a Torre de Água de Campden Hill ou passará pela Estação de Notting Hill sem lembrar sorridente, grato, o Prefeito Wayne e seu Rei¹³ (Bettany, 1976, p. 87, tradução nossa).

A distinção apontada entre “*novel*” e “*romance*”¹⁴ é importante, pois afetou a recepção da obra de Chesterton considerada como arte enquanto um todo. Muitos autores falaram a respeito da dificuldade de chamar seus romances de “*novels*” propriamente, mas tomando isso como sinal de falta de qualidade artística – já que o padrão de “*novels*” à época, ditado pelos ensejos da então contemporânea literatura modernista e da tradição realista europeia do século XIX, excluía tais produções. Boyd (1975), em um estudo que tenta distinguir o que, na produção narrativa de Chesterton, poderia ser analisado enquanto próprio da “arte” do que se afiguraria enquanto “propaganda”, aponta para a presença da argumentação e da disputa de ideias como algo alheio ao romance e que dificultaria a apreciação para os dois lados, relacionando com alguns críticos que assim chamavam a atenção para sua produção argumentativa e polemista, mas que desconsideravam o valor de seu trabalho artístico – dentre os quais estão o próprio T.S. Eliot, que compartilhava das ideias religiosas de Chesterton e, portanto, considerava que “julgar Chesterton por suas ‘contribuições à literatura’ seria, então, aplicar os padrões errados de medida”¹⁵ (Eliot, 2017, p. 369-370, tradução nossa), preferindo a defesa de tais ideias em seu trabalho jornalístico; ou George Orwell, que, não compartilhando dessas mesmas ideias, julgava que “Chesterton era um escritor de considerável talento que escolheu suprimir tanto suas sensibilidades quanto sua honestidade intelectual pela causa da propaganda Católica Romana”¹⁶ (Orwell, 2014, p. 303, tradução nossa). Boyd sumariza, falando sobre as obras que pretende analisar em vista da controvérsia:

¹³ “...The other night Mr. Maurice Howlett was telling some of us that there today no revival of romance, because the inspiration of the latter was one of place as the novel’s was of character, because the modern romance was too sophisticated and lacked atmosphere. All that one reader of “The Napoleon of Notting Hill” can say is that he will never see the Water Tower of Campden Hill nor pass Nothing Hill station without remembering smilingly, gratefully, Provost Wayne and his King”

¹⁴ “*novel*” é o que chamamos, em português, de “romance” enquanto forma narrativa em prosa típica da modernidade; “*romance*” é o que chamamos de “novela de cavalaria”, forma narrativa da Idade Média que contava aventuras de cavaleiros andantes, ou manifestações ligadas ao gênero do romanceiro de maneira geral (poemas e prosa de tradição e transmissão oral).

¹⁵ “To judge Chesterton on his ‘contributions to literature’, then, would be to apply the wrong standards of measurement”

¹⁶ “Chesterton was a writer of considerable talent who chose to suppress both his sensibilities and his intellectual honesty in the cause of Roman Catholic propaganda.”

Se esses livros são romances (“*novels*”), são romances apenas no sentido mais vago da palavra. Por outro lado, se eles são propaganda, raramente se conformam a qualquer noção popular do que se espera que seja propaganda [...] Sem preencher propriamente as definições de nenhum dos dois termos, eles podem ser descritos como fábulas políticas, parábolas, alegorias, ou mais simplesmente e convenientemente como romances¹⁷ (Boyd, 1975, p. 5, tradução nossa).

Por outro lado, para além dos sobressaltados com o debate de ideias, houve também quem ficou receoso em considerar a parte artística da produção de Chesterton propriamente enquanto tal, sobretudo nos romances, por conta da predominância de representações cômicas e carnavalescas com um certo ar anacrônico de ideais perdidos, que nada de sério pareciam discutir sobre a situação do homem moderno. Leys (2013) fala dessa sentida inadequação do autor aos medos e ansiedades do século XX como algo que promoveu uma visão equivocada para sua avaliação:

Um dos maiores mal-entendidos que constantemente acolhemos a respeito de Chesterton é em representá-lo como um grande, benigno, alegre companheiro, inexaustivamente possuído por um riso inocente; um homem que parece ter passado toda a sua vida felizmente inconsciente do lado noturno da condição humana; um homem seguramente e serenamente ancorado em certezas solares; um homem que estava aparentemente apartado de nossas comuns angústias, e dúvidas, e medos; um homem talvez de outra era, e que dificilmente poderia ter tido uma suspeita dos terrores e horrores que caracterizavam nosso tempo¹⁸ (Leys, 2013, p. 111-112, tradução nossa).

Churchill (1961) sintetiza os dois lados do argumento ao relacionar todas essas características à tradição dickensiana da literatura inglesa, que, para o crítico, seria a fonte da literatura de ideias na Inglaterra do século XX. Chesterton e outros de seu círculo literário (H.G. Wells, Bernard Shaw, Aldous Huxley, George Orwell), alguns dos quais seus frequentes correspondentes, fariam parte da linha de tradição do romance que flui de Fielding e Smollet a Scott e Dickens em suas preocupações com caricaturas e temas sociais, enquanto autores como Henry James e Joseph Conrad pertenceriam à outra linha que flui de Richardson e Jane Austen a George Eliot e James Joyce, preocupados em centrar toda a obra na relação dramática das personagens. Estes últimos, Churchill considera os verdadeiros artistas sérios, expondo sua

¹⁷ “If these books are novels, they are novels only in the loosest sense of the word. On the other hand, if they are propaganda, they scarcely conform to any popular notion of what propaganda is supposed to be [...] Without fulfilling precisely the definitions of any of the terms, they may be described as political fables, parables, and allegories, or more simply and conveniently as novels.”

¹⁸ “One of the many misunderstandings we often entertain on the subject of Chesterton is to picture him as a big, benign, jolly fellow, inexhaustibly possessed by innocent laughter; a man who seems to have spent all his life blissfully unaware of the nocturnal side of the human condition; a man securely and serenely anchored in sunny certainties; a man who seemingly was spared our common anguishes, and doubts and fears; a man from another age perhaps, and who could hardly have had an inkling of the terrors and horrors that were to characterise our time.”

valoração, enquanto os primeiros são considerados por ele excêntricos exageradores, fanáticos por debater ideias e seguir a produção descontroladamente ao sabor de suas ideias em lugar de dar uma direção central em um planejamento geral às obras.

Proporção [...] é a essência do artista literário sério; o exagero cômico, ainda que com propósitos geralmente sérios, representa o tom de Dickens, bem como da literatura de ideias do século XX: o exagero em todas as suas formas, de discurso, de ideia, de conduta. Daí que Dickens, no prefácio a *Little Dorrit*, seja incapaz de falar simplesmente de um ‘menino carregando um nenê’, mas precisa necessariamente escrever ‘o menor menino com que já conversei, carregando o maior nenê que já vi’ [...] o artista literário se interessa acima de tudo pelas relações pessoais de suas personagens (...) O escritor de romance ou drama de ideias está pronto a conceber suas ideias em primeiro lugar, inventando em seguida as personagens que as personifiquem (Churchill, 1961, p. 227-228 *apud* Lindo, 1992, p. 44-46).

O modelo do romance dickensiano, em seu modo de representação, não encontrava mais lugar entre a opinião literária em voga já na época de Chesterton. Eram constantes as críticas negativas de Virginia Woolf aos autores eduardianos já mencionados, justamente por compartilhar dessa mesma opinião de Arnold Bennett: “A fundação da boa ficção é a criação de personagens e nada mais”¹⁹ (Bennett *apud* Woolf, 1924, p. 3, tradução nossa). Em vista disso, para Woolf, os eduardianos não eram verdadeiros ficcionistas, pois “nunca estiveram interessados no personagem nele mesmo; ou no livro nele mesmo. Eles estavam interessados em alguma coisa exterior. Seus livros, então, eram livros incompletos, e requeriam que o leitor os finalizasse, ativamente e praticamente, por si mesmo”²⁰ (Woolf, 1924, p. 12, tradução nossa).

Considerações similares ela teve a respeito do próprio Dickens, seguindo as de seu tio James Fitzjames Stephen, que, junto a Henry James, foi um dos primeiros críticos negativos de Dickens em vista de uma nova teoria literária dominante entre os modernistas, centrada na personagem e na verossimilhança do real, conforme argumenta Quagli (2017), reconhecendo a importância central da numerosa crítica de Chesterton a Dickens para uma revitalização e uma reavaliação do autor vitoriano.

Os demais eduardianos, no entanto, encontraram seus lugares como ponto de inflexão ou mesmo fundação de gêneros específicos que garantiram que as portas da apreciação literária não se fechassem para eles (Wells com a ficção científica; Shaw com toda uma teoria do teatro em complementaridade a Ibsen e Brecht; Orwell e Huxley na distopia). Mesmo com Wells fazendo sobre si a mesma asserção de que sempre fora um jornalista, não um artista, e preferia

¹⁹ “The foundation of good fiction is character-creating and nothing else”.

²⁰ “[the Edwardians] were never interested in character in itself; or in the book in itself. They were interested in something outside. Their books, then, were incomplete as books, and required that the reader should finish them, actively and practically, for himself.”

ser tido como tal (Edel; Ray, 1958), essa posição perante o gênero impediu que a declaração fosse levada em conta como fator determinante na crítica. Não foi o que aconteceu com Chesterton. Sendo de difícil enquadramento em um gênero ou técnica específicos, conforme a miscelânea conceitual muito espontânea e subjetiva da crítica já levantada demonstra, muitos dos receosos encontraram coro para seu esquecimento literário nas próprias palavras do autor em sua *Autobiografia* (*Autobiography*, 1936), quando igualmente rejeita a si o título de romancista em favor do de jornalista:

Tirando a vaidade e a falsa modéstia (de que as pessoas saudáveis sempre se valem como piadas), meu verdadeiro julgamento de minha própria obra é que estraguei um monte de divertidas boas ideias. [...] Tomadas enquanto estórias, no sentido de anedotas, essas coisas me parecem ter sido mais ou menos novas e pessoais; mas, tomadas enquanto romances, elas não só não são tão boas quanto um verdadeiro romancista poderia tê-las feito, como não são tão boas quanto eu mesmo as poderia ter feito se realmente tivesse tentado ser um bom romancista. E, entre tantos outros motivos abjetos para não ser um romancista, está o fato de que sempre fui e presumivelmente sempre serei um jornalista. [...] *Em suma, eu não podia ser um romancista, pois eu realmente gostava de ver as ideias ou conceitos lutando nus, tal como verdadeiramente eram, e não vestidos em um baile de máscaras como homens e mulheres* (Chesterton, 2012a, p. 329-330, grifo nosso).

Excetuando-se a ingenuidade metodológica dos críticos que tomam a declaração do autor sobre suas obras como critério último – ignorando o que o próprio Chesterton advertiu repetidas vezes ao falar sobre Dickens e outros: “A crítica não existe para dizer sobre os autores as coisas que eles mesmos sabiam. Existe para dizer sobre eles as coisas que eles não sabiam”²¹ (Chesterton, 2007, p. 51, tradução nossa) –, a afirmação é-nos valiosa por mostrar consonância com as declarações dos críticos, evidenciando como o estabelecimento do critério distintivo do romance no estudo de caracteres humanos em representações individuais verossímeis aos seus contextos permaneceu como um paradigma desde a época de Chesterton até épocas posteriores, assim como mostrar a consciência que possui o autor de partir de princípios de representação distintos. O paradigma é confirmado como definição precisa em *The Victorian Age in Literature* (1913), em que ele contrapõe tal definição ao mesmo termo “anedota” usado para caracterizar sua produção literária no trecho acima, agora para explicar por que o romance é algo essencialmente moderno:

Eu meramente digo, portanto, que quando falo “romance” (“*novel*”), refiro-me a uma narrativa fictícia (quase invariavelmente, mas não necessariamente, em prosa) em que o essencial é que a história não é contada em favor de seu apontamento cru como uma anedota, ou em favor das paisagens irrelevantes e visões que possam ser capturadas

²¹ “Criticism does not exist to say about authors the things that they knew themselves. It exists to say the things about them which they did not know themselves.”

nelas, mas em favor de algum estudo da diferença entre seres humanos²² (Chesterton, 2006, p. 90, tradução nossa).

Manter a perspectiva moderna que o autor tem em mente (o romance como produto da modernidade) é fundamental. Essa definição de romance (“*novel*”) que parafraseia a percepção dos autores apontados (enquadrados, não à toa, no rótulo de “modernistas”) é a mesma que Watt (2010) oferece para explicar o surgimento e ascensão do romance enquanto fenômeno propriamente moderno, não só produto, mas definidor da modernidade, análogo à filosofia de Descartes que propôs o individualismo como cosmovisão, concebendo a “busca da verdade como uma questão inteiramente individual” (Watt, 2010, p. 13). Uma forma que “pudesse incorporar a percepção individual da realidade com a mesma liberdade com que o método de Descartes e Locke permitia que seu pensamento brotasse dos fatos imediatos da consciência” (Watt, 2010, p. 16) parece, de fato, uma descrição incompatível com uma obra que começa assim:

A raça humana, à qual tantos de meus leitores pertencem, tem feito brincadeiras de criança desde o início, e provavelmente continuará a fazê-las até o fim, o que é um estorvo para as poucas pessoas que amadurecem. E um de seus jogos favoritos se chama “Faça do Amanhã um Segredo”, que também é chamado (não tenho dúvida de que pelas pessoas rústicas de Shropshire) de “Trapacear os Profetas” [...] Pois os seres humanos, sendo crianças, têm a teimosia e o mistério infantis. E, desde o começo do mundo, eles nunca fizeram o que os homens sábios disseram como inevitável (Chesterton, 2016, p. 11).

Há uma intromissão direta do narrador no corpo da narração, chamando atenção aos procedimentos narrativos, ao caráter ficcional e, portanto, aproximando o leitor de uma realidade imposta, no que Ceserani (2006) conceitua como um dos procedimentos que caracterizam o modo fantástico de narração²³ justamente como um dos efeitos da modernidade que vem questionar o modo mimético-realista que a engendra e que é erigido como centro dessa noção de romance – o que fica ainda mais caracterizado pela desestabilização das noções pressupostas de verossimilhança ao inferir-se que há leitores que podem não ser pertencentes à

²² “I merely say, therefore, that when I say “novel,” I mean a fictitious narrative (almost invariably, but not necessarily, in prose) of which the essential is that the story is not told for the sake of its naked pointedness as an anecdote, or for the sake of the irrelevant landscapes and visions that can be caught up in it, but for the sake of some study of the difference between human beings.”

²³ Pensando aqui o fantástico dessa maneira mais abrangente enquanto modo, conforme Ceserani (2006) o pensa, o que é diferente da noção todoroviana que lida mais especificamente com o sentido do enredo na descoberta de fenômenos sobrenaturais, em sua aceitação ou não e na relação com a realidade. Nessa noção todoroviana, a maior parte das narrativas de Chesterton não se configurarão como propriamente fantásticas, terminando por residir no *estranho* que quer chamar atenção à estranheza da realidade em nível metafísico, conforme veremos. Já no fantástico considerado enquanto modo, estão envolvidas determinadas maneiras de uso da linguagem e exploração de seus sentidos para questionar noções de sentido pré-fixadas pela razão.

raça humana, em uma narração que se assumirá toda sobre essa própria raça humana em seu *status* de realidade reconhecível historicamente e geograficamente (*status* logo introduzido pela referência ao condado inglês de Shropshire), gerando já, por essa brusca aproximação de distintos códigos de irrealidade e realidade, um estranhamento característico do modo fantástico.

Mas, além desses procedimentos, o narrador da introdução de *O Napoleão de Notting Hill* ainda apresenta um tipo especial de onisciência que, em estudo anterior (Freza, 2023b), a partir da epistemologia da Análise de Discurso, identificamos, em outra obra de Chesterton, como sendo o processo enunciativo de aforização, recorrente em seus romances. A aforização é conceituada por Maingueneau (2007, 2010), em oposição à enunciação textualizante (padrão dos textos discursivos), como um processo em que os sentidos parecem emergir de uma fonte superior, situada em um grau de onisciência acima do leitor ou de outros sujeitos. Nesse primeiro capítulo do romance, o enunciador (ou, na perspectiva em que aqui estamos, o narrador), mais que ser onisciente, mas como *ethos* de um locutor situado acima da humanidade, com contornos míticos, arroga-se a autoridade de saber o que a humanidade pensa e prefere desde o início e assim continuará fazendo, bem como de direcionar o leitor conforme pertencente a essa humanidade da qual ele tem o conhecimento integral. Esse domínio superior é que faz o capítulo todo constituir-se como um grande aforisma, como um trecho de texto para ser tomado à parte e assumido como verdade isolada, segundo as definições de Maingueneau (2007, 2010). Isso explica o fato de Churchill (1961) ter sentido que a abertura em questão poderia ser desenvolvida sem dificuldades como um ensaio ao invés de como um primeiro capítulo de um romance.

Todos esses procedimentos narrativos contradizem uma percepção individual livre da realidade. Isso mostra por que os autores não conseguem enxergá-lo como romance. Mas seria então outra coisa? Os procedimentos de Chesterton são narrativos, objetivam, como já dito, chamar atenção ao processo de contar a história (posteriormente, haverá um avanço de 80 anos no futuro com o qual o narrador é igualmente autoconsciente e adianta ao leitor, com ironia, que o cenário ainda será o mesmo de então), logo, ao caráter ficcional. Portanto, devemos perceber que, antes de não ser o texto de Chesterton objeto ficcional, artístico ou de tentar configurar-se em formas passadas, a conceituação de Watt (2010), que reproduz as noções dominantes junto ao próprio Chesterton e a muitos de seu período, simplesmente não se encaixa aqui, não comportando o fenômeno de um romance que não quer pertencer a um estágio acabado da modernidade como consequência dela. Se, por outro lado, formos a Bakhtin (2002), que propõe uma outra configuração de romance, rastreando sua origem não no advento da

modernidade, mas na literatura épica e nos gêneros cômicos do folclore que cumpriam a função de dessacralizar o passado épico e romper a distância com ele, podemos conceituar Chesterton não só como definitivamente um romancista, mas como um romancista que trabalha nas bases do romance, isto é, buscando um retorno a seus elementos distintivos.

De acordo com o percurso que Bakhtin rastreia na fábula, na poesia bucólica, nos diálogos socráticos, nas sátiras menipeias, até chegar nas formas medievais que se constroem em um fluxo de cultura popular, como as obras de Rabelais (das quais Chesterton era grande tributário), “o romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida” (Bakhtin, 2002, p. 427). Devemos ter isso em mente quando o narrador de Chesterton começa a lidar com a história da humanidade em sua essência fundamental (declarando peremptoriamente, em uma enunciação aforizante já identificada, aquilo que o Homem *é* e aquilo que *não é*, aquilo que faz desde o princípio dos tempos e o que não faz) e com o modo futuroológico, características que comporiam um mito de origem na classificação de Eliade (1972), isto é, que parte da origem do mundo (cosmogonia) para explicar sua modificação; começa a lidar com isso, porém, de maneira paródica e irônica, reunindo em suas recapitulações, em pares, uma personagem histórica do próprio contexto de Chesterton ou do imediatamente anterior a ele (Era Vitoriana) e uma ou mais personagens criadas (fictícias ou ficcionais) para funcionarem como caricatura:

Neste sentido, por exemplo, havia o Senhor H.G. Wells e outros, que pensavam que a Ciência assumiria a responsabilidade pelo futuro, e que, assim como o automóvel era mais rápido que a charrete, uma outra coisa adorável seria mais rápida que o automóvel, e para sempre assim destarte. E das suas cinzas surgiu o Dr. Quilp, que disse que o homem poderia, com uma máquina, viajar tão rápido que poderia conversar longamente com alguém em alguma cidade do Velho Mundo [...] E dizem que o experimento foi tentado com um velho major que sofria de apoplexia, e que este foi mandado ao redor do mundo tão rapidamente que parecia haver se formado (aos habitantes de alguma outra galáxia) uma contínua faixa de bigodes brancos e de um corpo e de um terno vermelhos ao redor da Terra: algo como o anel de Saturno (Chesterton, 2016, p. 12-13).

Há a tentativa mais da recuperação de um mito por meio de sua atualização que propriamente da criação de um. Ainda que seja tudo advindo da imaginação do autor, o narrador quer fazer passar por um conhecimento comum compartilhado pela humanidade que está sendo retomado. Apesar de se colocar no corpo da narração, de chamar atenção para os procedimentos que está usando para contar a história, ele não conta como algo que está sendo revelado por si pela primeira vez, mas faz a origem perder-se no sentido de comunidade, no aspecto lendário impessoalizado: “dizem que...”. As personagens fictícias ou ficcionais são apresentadas de

maneira que a caricatura fique evidente e que o aspecto cômico seja imediatamente reconhecível pelo leitor na contraposição à seriedade da personagem histórica. Quando apresenta o Sr. Edward Carpenter, poeta socialista, põe, como sucessor de sua teoria, “James Pickie (Pós-doutor pela Universidade Pocahontas)” (Chesterton, 2016, p. 13), em que a apresentação do título franqueia o elemento paródico. A Cecil Rhodes, o estadista, segue-se “seu amigo Dr. Zoppi (o São Paulo do racismo anglo-saxão)”, que ressaltou o proclamado abismo entre os que são do Império Britânico e os que não são postulando que só poderia ser tido como canibalismo os britânicos comerem pessoas de seu próprio Império, mas não dos povos dominados (Chesterton, 2016, p. 13-14).

O resultado que une elementos tão díspares é que não é necessária uma grande capacidade de decifração ou interpretação para colocar-se na posição mítica em que o narrador quer inserir seu interlocutor. Este se vê de súbito imerso em um universo ao qual se sente inicialmente estranho, pela desestabilização de suas noções de verossimilhança e realidade já mencionadas, mas ao qual rapidamente tem a sensação de que já pertence desde o princípio dos tempos e está voltando a tomar posse. Jogado entre os extremos da atividade simbólica, entre o pleno desconhecimento e o pleno conhecimento, diante, portanto, de um paradoxo (uma característica recorrente em Chesterton, que ainda será aqui abordada, e que deu a ele a alcunha de “príncipe do paradoxo”), o leitor deixa-se conduzir pelo contador da história com um misto de rendição e autonomia. Está, afinal, na “infância do mundo” de que fala Swinburne, o narrador de *O Clube dos Negócios Estranhos* (1905), sobre como a descoberta de que haviam dez novos negócios no mundo (os negócios que compõem o Clube no romance) fez sentir a ele e aos outros que souberam dessa sociedade: “foi como olhar para o primeiro navio ou o primeiro arado” (Chesterton, 2020, p. 7); ou ainda a “manhã do mundo”, como o narrador heterodiegético bastante fabular de *Tales of the Long Bow* (1925) diz sobre Colonel Crane no primeiro conto do qual este é o protagonista: “Ele tinha aquela inocência de algum patriarca ou herói primitivo na manhã do mundo, encontrando mais do que podia ele mesmo compreender de sua lenda e de sua linhagem”²⁴ (Chesterton, 2022a, p. 30, tradução nossa).

É necessário primeiro compreender a mencionada dimensão da *atualização* do mito e do aspecto mítico buscada por Chesterton, já que esse herói que volta à manhã do mundo é um herói moderno, que só consegue acessá-la por sua situação presente do estado de coisas, assim como o efeito pretendido sobre o leitor também depende disso; o que implica compreender Chesterton enquanto autor que apenas pode existir como tal no período moderno, no século XX

²⁴ “He had the innocence of some patriarch or primitive hero in the morning of the world, founding more than he could himself realize of his legend and his line.”

inglês, no romance e no modo romanesco, na crise da representação, no tempo histórico linear e irreversível próprio da cristandade e berço da sensibilidade moderna apresentado por Paz (2013), em que cada ato é decisivo e provoca uma ruptura no círculo temporal das sociedades antigas – e, portanto, o retorno a essas formas primordiais, como do mito e da lenda, na esteira da tradição romântica, só pode dar-se por uma revolução, uma nova ruptura que quebra com a ordem estabelecida e instaura o retorno.

Mesmo nessas tradições, dificilmente houve um autor em que o paradoxo dessa aproximação de extremos (revolução e retorno) foi tão ressaltado e proclamado quanto Chesterton. Ele foi chamado por Carol (1971, p. 1) de “*a dynamical classicist*” (“um classicista dinâmico”), em um estudo que leva esse nome. O “classicista”, não significando enquadramento em um período ou estética entendidos como “clássicos”, mas simplesmente dizendo respeito a seu gosto pelas antigas tradições, que, conforme Bakhtin (2002) demonstra sobre o épico para apresentá-lo em perspectiva temporal e espacial com o romance, são originalmente acabadas e intocáveis, combina-se a um adjetivo de movimento. Pensando sobre as revoluções sociais o que podemos aplicar em paralelos à estética e à literatura (já que, para ele, refletem-se), Chesterton disse: “Não há tradições neste mundo que sejam tão antigas quanto as tradições que levam à moderna revolta e à inovação. Nada hoje é tão conservador quanto uma revolução”²⁵ (Chesterton, 1975, tradução nossa). Não é difícil entender, pois, por que ele tem como seus principais interlocutores na crítica de poesia, sobretudo, autores românticos. Ele via nas inovações de Coleridge, em sua revolução do imaginário, ressonâncias de algo bastante primitivo. “A Balada do Velho Marinheiro”, segundo ele, “é provavelmente um dos poemas mais originais já escritos; e, como muitas coisas originais, é quase antiquado. Assim como muitos românticos revivendo o gótico sem entender o medievo, ele carregou o arcaísmo a extensões que foram quase cômicas”²⁶ (Chesterton, 2014, posição 156749, tradução nossa).

Já é conhecida a tese de que é através da ironia e da sátira que os autores modernos retornam ao mito. Ela está em Frye (2014), na anatomia dos modos, símbolos e arquétipos da literatura ocidental. O abaixamento dos objetos de representação, que Bakhtin (2002) coloca na gênese do romance, após ser levado aos extremos do que Frye (2014) conceitua como o modo mimético-baixo na literatura realista e naturalista do século XIX, começa a assumir fórmulas irônicas que, de cristalizadas, remetem ao modo mítico nos quais os modelos são criados. A

²⁵ “No traditions in this world are so ancient as the traditions that lead to modern upheaval and innovation. Nothing nowadays is so conservative as a revolution.”

²⁶ “‘The Ancient Mariner’” is probably one of the most original poems that were ever written; and, like many original things, it is almost antiquarian. Like most Romantics reviving the Gothic without understanding the mediaeval, he carried archaism to lengths that were almost comic.”

“obsessão de Zola com fórmulas irônicas”, por exemplo, “deram-lhe a reputação de um observador imparcial da cena humana”, diz Frye (2014, p. 165) relacionando o modelo de investigação naturalista ao modelo de investigação do cotidiano na história de detetive, gênero que é fruto legítimo da época irônica. Tanto um como o outro “inicia-se como uma intensificação do mimético baixo, uma tentativa de descrever a vida exatamente como ela é, e termina, pela própria lógica dessa tentativa, em ironia pura” (Frye, 2014, p. 165), já que as posições que conduzem a narração (a do narrador, no primeiro caso, e a do detetive, no outro) acabam assumindo ares julgadores acima de qualquer possibilidade de percepção individual que era a proposta original do romance (Watt, 2010) como forma do mimético-baixo. Está-se, então, analogamente, no mesmo momento em que o narrador de uma fábula ou de um conto de fadas apresenta-nos a realidade conforme ele próprio a concebe, apresenta os objetos que serão importantes na história e os que não serão. Para dar um exemplo de um conto de fadas moderno que foi dos livros favoritos de Chesterton, é quando o narrador de *A Princesa e o Goblin*, de George MacDonald, expõe explicitamente seu mecanismo fabular de adiar informações ao leitor no momento em que, após chamar a atenção para a descoberta feita por Curdie, o garoto mineiro que está à caça dos goblins, sobre os animais de estimação que vivem com estes goblins em seu palácio, decide não os revelar ainda:

Foi uma procissão bastante estranha que ele seguiu, mas a parte mais curiosa foi a dos animais domésticos que se amontoavam entre os pés dos goblins. Era verdade que não existiam animais selvagens, pelo menos ele não conhecia nenhum, mas havia um número incrível de domesticados. Contudo, devo reservar qualquer contribuição para a história natural desses animais um pouco mais adiante (MacDonald, 2021, p. 55).

Chesterton também percebeu essa vocação das histórias de detetive e narrativas policiais em geral de retornarem ao modo mítico justamente pela característica apontada por Frye como aquela na qual este gênero se funda inicialmente, do “aguçamento da atenção a detalhes que faz que as trivialidades mais enfadonhas e negligenciadas da vida diária sejam alçadas a uma significância misteriosa e fatídica” (Frye, 2014, p. 161). Enquanto para o crítico canadense, porém, é a exacerbação dessa atenção aos detalhes em uma tendência realista que, não aguentando o peso de soar natural à custa de convenções, termina remetendo ao mito, Chesterton pensa que é a própria atenção às trivialidades que provoca esse retorno por uma emoção em descobrir os mistérios até então ocultos do novo *locus* do homem moderno – a cidade grande –, que é como um universo inexplorado. É isso que ele chama de “poesia da vida moderna” (Chesterton, 2015a, p. 95), que só o romance policial, dentre todos os gêneros, seria capaz de revelar:

Com relação a essa percepção de uma grande cidade como algo em si mesmo selvagem e óbvio, os romances policiais certamente são sua *Illiada*. Ninguém pode ter deixado de notar que nestas histórias o herói ou investigador cruza Londres com algo da solidão e da liberdade de um príncipe em um conto de fadas, que durante aquela jornada incalculável o ônibus casual assume as cores primárias de um navio de fantasia. As luzes da cidade começam a brilhar como os olhos de inumeráveis duendes, já que são as guardiãs de algum segredo, talvez grotesco, que o escritor conhece e o leitor, não. Cada curva da rua é como um dedo que aponta para isso; cada fantástica linha de chaminés parece assinalar de forma fantástica e zombeteira o significado do mistério (Chesterton, 2015a, p. 96).

A leitura de Chesterton busca na sinceridade do processo de investigação uma relação que, na teoria de Frye, só vem a partir de uma relação intelectual instauradora de ironia. O romance policial, afinal, é um gênero fundado sobre o raciocínio, sobre uma compreensão de investigação que é científica – o olhar do detetive deve, por necessidade, ser um olhar objetivo e desapaixonado como o do cientista. Nas famosas quatro normas de Thomas Narcejac para a composição de um romance policial, o autor postula que “é necessário que os enigmas propostos ao detetive sejam, ao mesmo tempo, verdadeiras provas” (Narcejac *apud* Medeiros e Albuquerque, 1979, p. 20). Enigmas que guardem analogias com um universo místico, que exercitem a imaginação para fora do método rigoroso de observação e raciocínio lógico, seriam impossíveis. S.S. Van Dine (pseudônimo de Willard Huntington Wright), mais audacioso ao compor vinte regras, diz em sua regra de número 14 que “o método utilizado para o assassinato e o meio de descobri-lo devem ser lógicos e científicos” (Van Dine *apud* Medeiros e Albuquerque, 1979, p. 29), com o risco de que, ao se sair disso para o terreno da pseudociência ou dos dispositivos imaginativos ou especulativos, está-se “além dos limites da ficção policial, com piruetas nos recantos ignotos da aventura”. Mas, contra essa leitura, a aventura é justamente o recanto no qual Medeiros e Albuquerque (1979) vai buscar a origem do gênero policial: o supracitado “*romance*” (que ele traduz por “romance de aventura”).

No romance de aventura, “a ação, e acima de tudo a ação que comandava a maioria das cenas, era a tônica das narrativas” (Medeiros e Albuquerque, 1979, p. 2). Essa ação está muito ligada a uma simplicidade (logo, convencionalidade) narrativa da lenda, mito ou história oral, que foram definidas por Jolles (1976) justamente como “Formas Simples” por sua capacidade de cristalização de diferentes experiências de mundo vividas por múltiplos indivíduos ao longo dos tempos em um gesto verbal que se abra à recorrência, à capacidade de repetir-se e expressar-se em outras formas e narrativas particulares e atuais. Segundo o autor, sempre que uma certa disposição mental leva certos fatos vividos a se cristalizarem nisso que ele nomeia de “gesto verbal”, reconhecendo a semelhança ao termo “motivo” comumente usado na crítica literária,

mas querendo diferenciar deste um papel ativo da linguagem na significação desses fatos vividos, cria-se uma Forma Simples (Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto ou Chiste) que pode se particularizar em uma determinada narrativa e tornar-se, então, Forma Atualizada.

Medeiros e Albuquerque (1979) oferece exemplos do que poderíamos, na esteira de Jolles (1976), chamar de formas simples, que encarnam a luta do bem contra o mal, oposição que se atualizará, no romance policial, na luta entre ordem e desordem, barbárie e civilização, dentre outras reescrituras. Tais exemplos – Ivanhoé, Sir Galahad e Guilherme Tell –, em sua universalidade e capacidade de atualização, não são ignorados por Chesterton. Em *Hereges* (*Heretics*, 1905), ele defende que a história de Guilherme Tell não deve ser colocada, como os antropólogos fazem, no patamar de histórias impossíveis simplesmente porque é contada em toda a parte. “Ora, é óbvio que era contada por toda parte, porque, verdade ou ficção, é o que chamamos de ‘uma boa história’; é diferente, empolgante e tem clímax” (Chesterton, 2021b, p. 114). Sugerir, no entanto, que tal história não poderia acontecer com nenhum arqueiro em toda a história da arquearia, passado ou mesmo futuro, seria imprudência. E, por outro lado, outras histórias as há que seriam perfeitamente possíveis não por sua peculiaridade, mas justamente por seu aspecto simples e convencional – por serem histórias que dizem respeito a aspectos comuns da natureza humana, elas poderiam explicar uma série de acontecimentos com pessoas diferentes na História. Seria o caso das histórias que se baseiam no enredo de um homem que tem sua força abalada pela fraqueza misteriosa de uma mulher – Sansão e Dalila, Artur e Guinevere, por exemplo (Chesterton, 2021b).

A defesa de tal convencionalidade que leva à universalidade, isto é, a narrativa comunicando sentido a todos os homens e a cada um deles, ecoa a distinção de Aristóteles (2014) entre o trabalho do poeta e o do historiador, englobando a ficção como um todo contra uma estrutura científica de discurso: podemos também dizer, conectando com o texto de Chesterton, uma distinção entre o mitólogo e o cientista. Mas também é feita de maneira específica por Jolles (1976) no caso da história de Guilherme Tell, que a enquadra na categoria de “mito” por basear-se em uma dinâmica de interrogação e resposta: o homem que interroga o universo diante de uma dada realidade para receber uma explicação. O gesto verbal que constitui a forma desse mito vem como a resposta ao homem que confronta a essência de uma situação de opressão na qual um tirano subjuga todo um povo, indagando o que acontece a partir daí. A fórmula dessa resposta é capaz de aglutinar uma série de atos isolados de crueldade, imposição e injustiça em um evento situado em um nível superior: “*O monstro obriga o pai a atingir uma maçã colocada sobre a cabeça de seu filho*” (Jolles, 1976, p. 102). Ser “uma boa

história” por ter a estrutura de uma boa história, como chamou Chesterton (2021b), nada mais é que ser esse conflito que surpreende com a captura, em um objeto unificado, de sentimentos que estão dispersos em muitas ações pelo mundo, e gera uma expectativa que nada mais é que o sentimento humano da busca por justiça. O clímax é que “no momento exato em que a flecha atravessa a maçã, o universo de injustiça desmorona e dá-se a libertação [...] o impossível exigido pelo arbitrário foi coroado de êxito e, ao acontecer, pulverizou o reino da violência” (Jolles, 1976, p. 103).

Dessa organização de captura de sentimentos e acontecimentos comunitários em objeto de atenção definido e repetível, que é capaz de dar cristalização e unificação (início, meio e fim) aos eventos dispersos, Jolles conclui que não importa que o evento no mundo empírico interpretado pelo mito esteja alhures, distante temporalmente ou espacialmente de sua disseminação, pois “isso apenas provará que o gesto verbal apreendeu corretamente o elemento de constância e de repetição regular; que o apreendeu tão bem, inclusive, que ele continua a ser considerado a ligação válida e coerente entre pergunta e resposta, ainda que num tempo e num lugar diferentes” (Jolles, 1976, p. 103). O Mito, por transmitir o conhecimento em um objeto que se cria a si mesmo a partir da interrogação do universo, por ser um saber absoluto e destacado, é permanente e inesgotável: atende a cada atualização possível, a cada vez que novas pessoas em seus novos contextos se colocarem diante da mesma interrogação.

Foi o advento da imprensa (aumento da propagação de livros impressos e consequente decadência do contexto das narrações orais) que fez, segundo Medeiros e Albuquerque (1979, p. 2), as narrativas deixarem de buscar essas formas simples e partirem em busca de tramas mais complexas que pudessem dar ao povo “algo de novo para ler em busca de novos conhecimentos”, conforme esses homens frutos das eras do progresso e da razão buscavam. A constância e repetição consubstanciadas nos gestos verbais das formas simples não mais bastam então; o conhecimento não mais pode criar a si mesmo, antes deve ser descoberto pelo sujeito na disposição científica que Jolles (1976) contrapõe à disposição mental que origina a cristalização das experiências nas formas simples. O romance de aventura passa a romance de espionagem, e depois a romance policial. A ação vai perdendo cada vez mais lugar até ser suplantada, no último estágio, pelo raciocínio lógico – pois, em tudo, passa a tratar-se mais de uma questão de descobrir algo, resolver um mistério²⁷, chegar a novas respostas, do que fabular em cima de eventos já conhecidos em sua significação e extrair a força do sentimento de aventura em relação à ação à qual os personagens são submetidos justamente pelo fato de a

²⁷ Esse tipo de enredo ganhou até um termo para classificá-lo como um subgênero específico que logo se tornou o dominante no meio do romance policial: o “*whodunit*”, cuja significação está em descobrir quem cometeu o crime.

resposta já estar dada e o leitor não ter que descobrir nada, apenas embarcar no processo de reviver a aventura.

3 QUIXOTE E SANCHE: ROMANTISMO E PERFORMANCE EM UM CLUBE DE NEGÓCIOS ESTRANHOS

“Shaw: Você luta... não para vencer... mas pelo mero prazer de lutar... você é igualzinho a Dom Quixote; e apesar de a sua loucura às vezes fazer a dele parecer pálida na comparação, você ainda forja algum meio misterioso de ser seu próprio Sancho Pança.

Chesterton: Exatamente! E qualquer um, menos você, poderia ver que a combinação desses dois extremos forma o ponto de vista católico.”

(Correspondência entre Chesterton e George Bernard Shaw).

“Não é dado a todo o mundo tomar um banho de multidão: gozar da presença das massas populares é uma arte. E somente ele pode fazer, às expensas do gênero humano, uma festa de vitalidade, a quem urna fada insuflou em seu berço o gosto da fantasia e da máscara, o ódio ao domicílio e a paixão por viagens.

(...)

O poeta goza desse incomparável privilégio que é o de ser ele mesmo e um outro. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando quer, no personagem de qualquer um. Só para ele tudo está vago; e se certos lugares lhe parecem fechados é que, a seu ver, não valem a pena ser visitados.”

(Charles Baudelaire, “As multidões”)

Numa tarde de verão, depois do chá, para a surpresa absoluta de Watson, Sherlock Holmes, que sempre fora completamente reservado sobre suas relações humanas, revela a existência do irmão Mycroft e do clube que este dirige: o Clube Diógenes. “O Clube Diógenes é o mais bizarro de Londres e Mycroft, um dos homens mais bizarros” (Doyle, [s.d.], p. 83). É assim que Sherlock o apresenta. Trata-se de uma associação criada para homens que não gostam do convívio com outras pessoas e querem paz para ler seus jornais. As regras criadas em torno dessa premissa são estritas: “Não se permite a nenhum membro dar a menor atenção a qualquer outro. Não se permite nenhuma conversa, sob nenhuma circunstância, salvo na Sala dos Estranhos. E três faltas, levadas ao conhecimento da diretoria, tornam o tagarela sujeito à expulsão” (Doyle, [s.d.], p. 84). O narrador está mais impressionado pela própria existência de alguém que o companheiro nunca revelara e que diz possuir a capacidade de observação e dedução lógica em graus ainda mais elevados que ele próprio e, portanto, não atina muito para a excentricidade que é a existência de um Clube próprio para antissociais.

Esse motivo inicial do conto de Conan Doyle, “O intérprete grego”, mostra como a sensibilidade e as figuras que rondam o gênero de detetive distanciaram-se daquela origem do *romance* que coloca Medeiros e Albuquerque (1979). Mycroft Holmes é uma exacerbação de Sherlock segundo seu método descrito por ele próprio em detalhes no romance *Um estudo em vermelho* (1887). Ali, Holmes escreve um artigo em defesa do raciocínio lógico:

‘A partir de uma gota d’água’, dizia o autor, ‘um lógico podia inferir a possibilidade de um Atlântico ou de um Niágara, sem ter visto nenhum dos dois, nem ter ouvido falar de qualquer um deles. Assim toda a vida é uma grande cadeia, cuja natureza conhecemos sempre que nos mostram um único de seus elos. [...] Nas unhas de um homem, na manga de seu casaco, na sua bota, nos joelhos de suas calças, nas calosidades de seu dedo indicador ou de seu polegar, na sua expressão, nos punhos de sua camisa – em cada um desses itens, a profissão do homem é claramente revelada. Que todos esses elementos juntos deixem de esclarecer o observador competente, é quase inconcebível (Doyle, 2010, p. 29-30).

Temos aqui uma perfeita descrição do paradigma indiciário que teorizou Ginzburg (1989) a partir da influência que o método morelliano de atribuição de obras de arte exerceu nas ciências humanas. Trata-se de assumir como paradigma os pormenores mais negligenciáveis para descobrir os rastros do autor, seja de uma obra de arte ou de um crime – Chesterton foi talvez o primeiro a aproximar os dois no reconhecimento de Aristide Valentin, mencionado no primeiro capítulo, sobre a comum identidade de criminoso e artista, bem como de detetive e crítico, chancelando, assim, que o detetive deve tentar seguir esses rastros do criminoso como se estivesse estudando *criticamente* uma obra de arte. Giovanni Morelli argumentou ser nos detalhes menos óbvios, portanto mais esquecidos, como as orelhas, unhas, dedos, as mesmas coisas de que fala Sherlock, que as evidências de autenticidade ou cópia poderiam ser descobertas nos quadros. Holmes, em uma das histórias de Doyle, resolve um caso a partir da singularidade da estrutura anatômica das orelhas (Ginzburg, 1989). Esse método clássico do detetive no gênero baseia-se em encontrar significados em pistas que passam despercebidas à polícia oficial. Mas não se baseia menos, conforme se manifesta em Holmes, em estudá-los friamente como um cientista, com o mínimo de envolvimento possível com seu objeto, observando-o com a maior distância permitida pelas condições. Não então uma aproximação crítica, que necessita do envolvimento, como pressupunha a observação de Aristide, mas científica. Watson se surpreende: “– Mas você quer dizer [...] que, sem deixar a sua sala, você consegue desatar um nó que outros homens não souberam compreender, embora tivessem visto eles próprios todos os detalhes? – Exatamente. Tenho uma intuição nesse sentido” (Doyle, 2010, p. 32). Holmes diz que, por ter muitos conhecimentos especiais, por sua ampla experiência com a observação, pode geralmente intuir a resposta sem precisar sequer ir

ao encontro do objeto. “De vez em quando surge um caso que é um pouco mais complexo. Então tenho de me mexer e ver as coisas com meus próprios olhos” (Doyle, 2010, p. 32).

Mycroft Holmes leva essa maneira de encarar os objetos do mundo a um nível que chega a soar, retroativamente, quase irônico em relação a pensar o método de seu irmão. Seu problema, segundo Sherlock argumenta, é que ele não pode ser um detetive verdadeiro porque sua arte começa e termina “no raciocínio feito numa cadeira” (Doyle, [s.d.], p. 83), observação que levou ao que popularmente ficou conhecido pelo termo “*armchair detective*”. Essa falta de disposição de Mycroft (assim vista por seu irmão) está ligada à sua antipatia social, o que culmina no motivo para a criação do Clube Diógenes. Mycroft “prefere considerar-se errado a entrar na luta para provar que está certo” (Doyle, [s.d.], p. 83), já que a atividade do mundo exterior e o convívio com seus semelhantes o aborrecem. Ele só pode ser encontrado dentro de seu refúgio no Clube, e a falta de inclinação para a atividade *in loco* e para a relação social reflete-se em seus olhos que, “de um gris aquoso particularmente leve, pareciam conservar sempre aquela aparência longínqua e introspectiva que só tinha observado em Sherlock quando estava exercendo seus plenos poderes” (Doyle, [s.d.], p. 83).

A Chesterton, alguém que continua enxergando a relação do romance policial com o romance de aventura, que, como dissemos, vê na atividade do detetive cruzando a cidade para sua investigação uma solidão própria, mas a “solidão e liberdade de um príncipe em um conto de fadas” (Chesterton, 2015a, p. 96), tal recusa da aventura soa muito artificial. Escrevendo diretrizes para a composição de histórias policiais, o autor erige como uma das principais que “o oculto assassino tem o direito artístico de aparecer em cena e não apenas o direito realista de estar no mundo. Não só deve estar presente no local do acontecimento, como ainda na busílis do enredo” (Chesterton, 1988, p. 11). Logo se vê como a resolução de um mistério somente no “raciocínio feito numa cadeira” (Doyle, [s.d.], p. 83) seria impensável a Chesterton e não tocaria no cerne do gênero. Toda literatura policial deveria ser um eterno momento sobrestendido da luta de Sherlock com o Professor Moriarty (conto “O problema final”), momento raro na obra de Conan Doyle.

Watson, ele mesmo um frio estudioso de corpos humanos que preza pelo método científico, que não é dado sequer às excentricidades dos irmãos Holmes em frequentar clubes como o Diógenes, é um sujeito muito menos imaginativo que o secundário Aristide Valentin de Chesterton e, logo, não segue seu método: “manter os olhos atentos a qualquer coisa estranha” (Chesterton, 2017a, p. 48). Assim, apesar dos alertas de Holmes sobre ser o clube mais bizarro de Londres, não extraímos da associação tudo que poderíamos; não passa ela a exercer uma função ou lugar de destaque nas histórias.

Chesterton, por outro lado, deu-nos Gully Swinburne, um narrador que tem a prerrogativa de ser um ávido frequentador de clubes dos mais variados espalhados por Londres, e que, portanto, pode apresentar-nos com toda a propriedade e destaque um clube que se esconde nos apartamentos londrinos, esses “imensos cortiços escuros” onde o “passante só procura seu destino melancólico, seja a Agência de Correios Montenegro ou o escritório londrino do ‘Sentinela de Rutland’, e passa pelas vias ensombrecidas como se passa pelos corredores crepusculares de um sonho” (Chesterton, 2020, p. 6). Em uma massa homogênea de portas, janelas e ruas perpendiculares em que “qualquer coisa pode habitar ou ocorrer [...] nada atrai ou espanta” (Chesterton, 2020, p. 5-6), só um narrador assim treinado a prestar atenção a coisas estranhas poderia encontrar o clube em questão. A auto-apresentação de Swinburne faz-nos ficar desconcertados de uma maneira bastante similar àquela que o narrador de *O Napoleão de Notting Hill* nos desconcerta na introdução referida.

Pode-se dizer que eu coleciono clubes, e acumulei uma variedade vasta e fantástica de espécimes desde que, em minha audaz juventude, eu coletei o Athenaeum. Em algum momento futuro eu talvez conte histórias de algumas das outras instituições às quais já pertenci. Falarei dos feitos da Sociedade dos Sapatos do Homem Morto (grupo superficialmente imoral, mas sombriamente justificável). Explicarei a curiosa origem do grupo “Gato e Cristão”, cujo nome foi tão vergonhosamente mal interpretado; e o mundo saberá finalmente por que o Instituto das Máquinas de Escrever se uniu à Liga da Tulipa Vermelha. Obviamente não ousou dizer uma só palavra sobre o clube das Dez Xícaras de Chá [...] A juventude louca da metrópole me chama de “Rei dos Clubes”. Eles também me chamam de “Querubim”, aludindo à aparência rosácea e juvenil que ainda exibo em meus anos de declínio. Eu espero que os espíritos no mundo do além desfrutem de jantares tão bons quanto os meus (Chesterton, 2020, p. 7).

Há aqui o mesmo procedimento de unir o factual do mundo empírico, bem localizável no contexto spatiotemporal de Chesterton (o Athenaeum, clube de homens das artes e ciências em Pall Mall, fundado em 1824) ao fictício e francamente paródico/satírico. Tomamos aqui como definição de técnica satírica a de Feinberg (1963, p. 7, tradução nossa) de “uma forjadamente crítica distorção do familiar”²⁸, que nos leva a conceber como próximas as classificações de “paródia” e “sátira”. É uma definição válida porque é, em certa medida, a do próprio Chesterton, que disse a respeito da sátira em autores como Aristófanes, Rabelais e Sterne: “O absurdo”²⁹ nestes homens era satírico – isto é, simbólico; era uma espécie de

²⁸ “a playfully critical distortion of the familiar”. Embora o autor não separe conceitualmente “sátira” de “paródia”, entende que aquela engloba esta, na separação que comumente se faz, quando diz que “*playfully*” deve ser entendido no sentido de acentuar o elemento de “*pretense*” ao invés do de “*jollity*”, embora, às vezes, puramente “*jollity*” esteja presente na sátira.

²⁹ “Absurdo” deve aqui ser entendido no sentido de “*nonsense*”, pois o autor está falando no ensaio em questão sobre o *nonsense* vitoriano, contrapondo-o ao dos autores precursores citados. Pela história da literatura, entendemos

exuberante cabriolagem ao redor de uma verdade descoberta” (Chesterton, 2015a, p. 44). Chesterton concebe a sátira como uma “cabriolagem”, isto é, um esforço de mascaramento e dissimulação de uma verdade descoberta (que, por definição, é algo já familiar a quem descobriu). Tais compreensões de que a narrativa policial do autor é, antes de tudo, satírica (em contramão do que é comum ao gênero) e de que, quando falamos em sátira, é a essa distorção premeditada do familiar que nos reportamos, serão muito importantes para o desenvolvimento de nossa tese de que o tema, bem como o procedimento, central da literatura chestertoniana é a busca por um reencantamento do mundo.

Estando em construção o argumento em relação ao procedimento de composição, assumamos, primeiramente, o tema. A contraposição que Swimburne começa por estabelecer é em relação ao moderno enquanto padronização, massificação, como se manifesta no projeto de apartamentos de Londres, em que olhamos sempre para as mesmas portas e construções todas iguais, e o mistério, o surpreendente, que se esconde em meio a essa própria banalidade moderna a quem estiver disposto e treinado a olhar. O familiar, aquilo que está entregue ao olhar da maioria como sempre ali, sempre igual, deve passar por uma distorção para que seja permitido ver o que antes não se via. Então, após apresentar o Clube dos Negócios Estranhos que se encontra nessa massa de prédios e apartamentos, ele diz: “A descoberta dessa estranha sociedade foi algo curiosamente refrescante; perceber que havia dez novos negócios no mundo foi como olhar para o primeiro navio ou o primeiro arado. Nos dava a sensação que sempre devemos sentir, de que ainda estamos na infância do mundo” (Chesterton, 2020, p. 7). O movimento de retorno a essa infância do mundo envolve ver algo *como* o primeiro, ou ver *como se* estivesse vendo pela primeira vez. Nessas próprias sentenças estão manifestadas fenomenologicamente a definição de Feinberg (1963) para a técnica satírica. Esse “ver como se estivesse vendo pela primeira vez” é um motivo recorrente na obra de Chesterton. O narrador de *O Napoleão de Notting Hill* descreve o despertar de Auberón Quin para sua consciência que é propriamente satírica a partir de uma súbita distorção, por um fenômeno óptico, de um evento que lhe era familiar ao ponto do enfado em uma rotina monótona das condições modernas de trabalho burocrático: a visão das caudas traseiras dos casacos de seus dois companheiros funcionários do Governo, que todos os dias caminhavam com ele para o trabalho na mesma vestimenta padronizada e na mesma postura, adquirem, em um momento único, por conta de um dia em que Auberón acabou se atrasando como nunca antes tinha feito e, assim, caminhava

que há uma diferença entre “absurdo” e “*nonsense*” tanto enquanto gênero quanto enquanto modo, motivo pelo qual discordamos da tradução em questão.

atrás deles observando-os pela primeira vez desse novo ângulo, a aparência de dois dragões negros que o olham com olhos malignos.

Dois dragões negros estavam caminhando de costas na sua frente. Dois dragões negros o olhavam com olhos malignos. Era verdade que os dragões caminhavam de costas, mas que eles mantinham seu olhar fixo nele não tanto. Os olhos que ele via eram, na verdade, apenas os dois botões nas costas do fraque: talvez alguma antiga lembrança da falta de sentido deles tornasse seu despropósito mais evidente ao olhar [...] Mas quando os dois dragões negros primeiro surgiram da neblina aos olhos do pequeno funcionário, eles tiveram o efeito que todos os milagres têm: eles mudaram o universo. *Ele descobriu aquele fato que todos os românticos conhecem: que as aventuras acontecem nos dias cinzentos, não nos ensolarados. Quando a corda da monotonia está mais fortemente esticada, é que ela estoura com um som musical. [...] Todas as coisas nas ruas de Londres completam esta fantasia; as carruagens e charretes relembram as criaturas do fundo do mar de olhos inflamados. Agora, ele se deu conta de que estava junto a dois dragões marinhos, no solo do mar profundo* (Chesterton, 2016, p. 19, grifo nosso).

Uma das características mais lembradas e louvadas por Belloc (1940) em Chesterton é essa capacidade de paralelismo – ou, como chamaremos ao longo da dissertação, sobretudo para discutir suas aproximações com os românticos, analogia. Oferecendo testemunhos pessoais da convivência com o autor, Belloc diz que não só em sua escrita, mas em todas as discussões que travava, “tudo que ele tinha avançado como argumento era iluminado pela comparação de uma verdade desconhecida com uma conhecida; de alguma coisa meio escondida por alguma coisa totalmente experienciada por todos nós” (Belloc, 1940, p. 40-41, tradução nossa)³⁰. Nas duas últimas passagens referidas há uma força analógica que entra tanto em disjunção quanto em conjunção com a modernidade que é o índice mais imediatamente conhecido por todos do contexto histórico e geográfico ao qual o autor se reporta, seja manifestado nos elementos dos conjuntos de apartamentos ou das carruagens e charretes pelas ruas de Londres. Ao mesmo tempo que essa força analógica é contrária à modernidade, depende dela. Isso é a expressão do paradoxo tão querido por Chesterton³¹.

O narrador Swinburne, em *O Clube dos Negócios Estranhos*, contrapõe diretamente as construções modernas ao primeiro navio ou o primeiro arado, fazendo uma visão depender da outra para se estabelecer. Descobrir o Clube em meio à massa homogênea dessas construções causa um tamanho destaque e uma tamanha fuga do padrão que sentimos como se estivéssemos voltando ao primitivo, ao momento de surgimento dos objetos hoje banalizados, e contemplando-os com a mesma força da novidade de quando foram vistos por olhos despidos

³⁰ “All he had advanced as argument was lit up by the comparison of an unknown by a known truth; of something half hidden by something fully experienced among us all”.

³¹ Discutiremos no capítulo 3 como analogia, símile e paradoxo estão interrelacionados e são essenciais ao projeto estético chestertoniano.

de séculos de acomodamento. Já o narrador de *O Napoleão de Notting Hill* compara os elementos cotidianos aos do universo maravilhoso: dragões, ou ainda dragões marinhos. Se estivéssemos no que Jolles (1976) chama de Formas Simples, observaríamos nesse momento uma figuração que nos permitiria relacioná-la à disposição mental daquilo que origina a forma do “Conto”: o teórico descreve tal disposição como a tendência para a representação do maravilhoso de uma maneira que o que ali acontece só mesmo ali, no Conto, poderia ser concebido, sem se aplicar ao universo empírico fora dele. Isso é importante porque o Conto manifesta disposições mentais e gestos verbais mais primitivos, de um espírito coletivo e de transmissão oral, contra a modernidade das Formas Artísticas que são propriamente poéticas, isto é, nos termos de Jolles (1976), frutos da execução de um autor enquanto indivíduo único. Portanto, temos, em ambos os casos, uma tentativa de retorno: retorno a um tempo ou, ainda, a uma disposição anterior à banalização; retorno a um espírito comunitário de representação do mundo (tentativa de retorno propriamente, pois, sendo de apenas um indivíduo que tem o “despertar”, tende a buscar o momento em que esse potencial se encontrava em cada indivíduo; o “milagre”, afinal, quando acontece, muda todo o universo, como o narrador enuncia).

Mais que depender da modernidade como Chesterton faz depender explicitamente na superfície do texto, no nível discursivo, essa tentativa de retorno a um tempo anterior à corrupção, como poderíamos assim sumarizar, é como Paz (2013) define o lema da própria modernidade em poesia (podemos, indo ao sentido original da palavra *poiesis*, estender isso a toda a literatura). “O regresso ao tempo do começo, ao tempo anterior à ruptura, implica uma ruptura [...] só a modernidade pode realizar a operação de volta ao princípio original, porque só a idade moderna pode negar a si mesma” (Paz, 2013, p. 45). Essa tradição da ruptura que busca se assentar em um princípio anterior à modernidade e contrário a ela, mas que, paradoxalmente, só existe por conta dela mesma, tem início com os pré-românticos e alcança seu ápice nos românticos. Quando o narrador de *O Napoleão de Notting Hill* diz que Auberon descobriu o que todos os românticos conhecem a respeito de encontrar aventuras a partir da monotonia moderna, a palavra “românticos” está sendo usada muito menos em um sentido banal comum de meras pessoas imaginativas, otimistas ou saudosistas que em um sentido de filiação à tradição literária do romantismo inglês, sobretudo. Chesterton, um crítico literário que lida com os períodos e escolas que o precederam e sempre evidencia as separações e classificações, sabe que os poetas e prosadores românticos eram imaginativos, otimistas (muitas vezes à custa de um forte pessimismo primeiro) ou saudosistas à sua maneira, porquanto manifestavam isso em suas obras, que revelavam suas visões de mundo. E sabe que, em meio

ao mar de convenções literárias, o romantismo, na modernidade, é o único que é capaz de expressar sentimentos naturais e genuínos do homem comum.

Se considerados apenas como modas literárias, tanto o romantismo quanto o realismo não passam de truques. A única vantagem está com o romantismo, que é um pouco menos artificial e técnico do que o realismo. Porque, como vemos, a grande maioria das pessoas aqui e agora naturalmente fazem romantismo quando escrevem uma carta de amor, um diário ou quando brigam, ao passo que ninguém faz o realismo que encontramos numa descrição de Flaubert (Chesterton, 2023, p. 5).

A maneira como Dickens praticava exageros e caricaturas no sentido de dar a pessoas e lugares um realismo mais essencial que o que se conhece seja por técnica ou escola realista em literatura, “o realismo insuportável do sonho”, ou ainda um “realismo feérico” (Chesterton, 2023, p. 43), é o que faz Chesterton classificá-lo entre os românticos e insistir no aspecto romântico tanto de sua obra quanto de sua vida. E é em Dickens, justamente por esse aspecto, que Chesterton mais enxerga a expressão dessa reanimação (conferir uma *anima*, alma) a objetos decaídos pela dinâmica monótona (e desencantada, como conceituaremos em capítulo posterior) da vida moderna.

Eis aí todo o segredo do realismo feérico com que Dickens era capaz de dar vida a algum canto escuro e sem graça de Londres. Há detalhes em suas descrições – uma janela, um parapeito, um buraco de fechadura – a que ele confere uma vida demoníaca. As coisas parecem mais reais do que são. De fato, esse grau de realismo não existe nem mesmo na realidade. Trata-se do realismo insuportável do sonho. E esse tipo de realismo só pode ser conquistado quando se caminha por algum lugar sonhando acordado; não é possível conquistá-lo quando se caminha para observá-lo (Chesterton, 2023, p. 45).

Quando vamos, por exemplo, a *Um Cântico de Natal*, a obra à qual Chesterton se refere quando fala do buraco de fechadura, lembramos que a transformação na vida de Scrooge e na atmosfera ao seu redor se dá a partir de um dia cinzento, frio e triste de véspera de Natal. O local em que Scrooge mora lembra, pela descrição da monotonia de um conjunto de apartamentos iguais que, por essa própria monotonia, chega ao aspecto assustador de um labirinto sombrio, o conjunto de prédios no meio do qual está o Clube dos Negócios Estranhos de Chesterton. É ali que, após colocar a chave no buraco da fechadura, Scrooge vê, no lugar da aldabra da porta, o rosto do fantasma de Marley, seu ex-sócio falecido.

Era uma sombria sequência de aposentos, em um lúgubre edifício situado no fundo de um beco, onde parecia tão deslocado que era difícil deixar de imaginar que ele se perdera ali quando ainda era uma criança jovem e fora brincar de esconde-esconde com as outras casas do lugar e, depois, não encontrou mais a saída. [...] O beco era tão escuro que até Scrooge, que conhecia cada uma de suas pedras, era obrigado a

tatear com as mãos para chegar até ele. Tanto se concentravam a neblina e o gelo junto ao velho portão da casa que parecia até que o Gênio do Tempo estava sentado, absorto em tristes meditações, na soleira da porta (Dickens, 2015, p. 63).

O irmão de Chesterton, Cecil, escreveu em um dos primeiros trabalhos críticos a surgir sobre a obra de Gilbert em 1908, que inicialmente foi publicado de maneira anônima, mas cuja autoria foi logo descoberta, que “Dickens é o autor cuja maneira de olhar para a vida era mais como a sua própria [de Chesterton]. Dickens tinha a mesma combatividade, o mesmo senso das possibilidades extravagantes da vida, *o mesmo romantismo incurável*.”³² (Chesterton, 1908, p. 85, tradução nossa, grifo nosso). Não é de surpreender, pois, que alguns personagens de Chesterton tornem a relação bastante evidente. O Tenete Drummond Keith, do conto “A especulação peculiar do corretor de imóveis”, integrante de *O Clube dos Negócios Estranhos*, sempre carrega consigo, por onde quer que vá, o seguinte inventário:

Duas lanças estranhas estranhas de lâmina larga amarradas, armas que suponho terem sido de alguma tribo selvagem; guarda-chuva verde, um exemplar enorme e dilapidado de ‘As Aventuras do Sr. Pickwick’, um grande rifle de caça e uma jarra fechada contendo algum vinho oriental profano. Ele sempre levava esses itens para a nova habitação, e eles eram levados de forma inconspícua, amarrados em meio a barbantes e palha, para deleite dos pivetes poéticos das sarjetas das pequenas ruas cinzentas (Chesterton, 2020, p. 84).

Ele é um tenente retirado de meia-idade cujos hábitos excêntricos ficam simbolizados pelos objetos descritos. O maior deles é que está sempre mudando de casa e passando pelas moradias mais exóticas de Londres. Em cada casa na qual chega, os objetos são pendurados na parede. À semelhança dos membros do Clube Pickwick, de Dickens, está sempre percorrendo (aqui apenas Londres, não a Inglaterra toda como os pickwickianos) em busca de aventuras. Após segui-lo em sua visita peculiar a um corretor de imóveis com o qual trava uma conversa estranha, os três personagens principais do livro de Chesterton – o já referido narrador Gully Swimburne e os dois irmãos detetives, Basil e Rupert Grant – encontram-no algum tempo depois de ter saído do lugar em meio a uma briga de rua, em que um sujeito fora morto e em que Keith é avistado após a dissipação da agitação com as roupas rasgadas, sangue nos dedos e uma espada pequena puxada de sua bengala. Tudo corrobora para considerarmos o homem culpado de ser algum malandro com negócios escusos e um assassino ou agressor – mas, como em todos os contos, vamos descobrir, após a investigação, que não é assim e que tudo em Keith são, na verdade, virtudes de um homem comum, cuja maior delas é “que ele sempre diz a

³² “Dickens is the author whose way of looking at life was most like his own. Dickens had the same pugnacity, the same sense of the extravagant possibilities of life, the same incurable romanticism.”

verdade literal” (Chesterton, 2020, p. 105), como sabe desde o início Basil Grant, o detetive mais velho. Ele é sincero demais. Todas as frases aparentemente sem sentido que disse ao corretor de imóveis manifestavam verdadeiramente o que estava comprando: uma casa na árvore, à qual a resolução do mistério levará. O endereço que deu ao policial após o incidente na rua é mesmo seu endereço literal, apesar de parecer falso: a floresta em que está a casa. E toda a maneira como ele vive está traduzida literalmente nos objetos que carrega, por mais que isso o faça parecer um alienígena aos olhos de todo mundo e gere comentários generalizados sempre que deixa uma sala. Ele carrega as lanças, o rifle de caça e ainda uma espada do regimento porque tem o mesmo espírito defensor e honrado em proteger as pessoas quando necessário, bem como o gosto pela caça como esporte e satisfação obtida com isso, que Mr. Winkle, o esportista do Clube Pickwick, tem como paixão – proporcional à sua inabilidade – por armas e está sempre pronto a defender sua honra, mesmo que não saiba manejar os rifles e espadas. O exemplar do livro de Dickens que Keith carrega é uma tradução, literal até demais, disso. O guarda-chuva verde é, assim como a casa verde que compra – “Verde! Ou verde ou nada. Eu não terei uma casa de outra cor. Verde!” (Chesterton, 2020, p. 92), ele insiste com o corretor de imóveis –, uma tentativa de passar despercebido, em uma inversão irônica: “Pode me dizer em que lugar da Terra uma casa verde passaria despercebida?” (Chesterton, 2020, p. 93), pergunta Rupert Grant, o detetive amador. Quando descobrimos qual é o lugar de fato (a floresta), percebemos o quanto a resposta é literal.

Do mesmo modo como os objetos que o Tenente Keith carrega por aí embrulhados de forma inconspícua e suspeita excitam a imaginação dos pivetes poéticos das sarjetas – é de imaginação que se trata, uma imaginação que quem pensa serem todos os objetos provas de seu comportamento criminoso logo abandona em favor da resolução mais simplista –, eles também excitam a visão de Basil Grant, um imaginativo por excelência. Aliás, apesar de tudo que apresentamos sobre Swimburne, ele não tarda a dizer logo na introdução sobre o Clube que, apesar de seu vasto conhecimento em clubes, não foi ele quem o descobriu, mas seu amigo Basil, que é apresentado propriamente como um romântico.

Para voltarmos ao início e contextualizarmos o livro *O Clube dos Negócios Estranhos*, como até agora nossas digressões nos impediram de fazer, de maneira que possamos prosseguir ordenadamente, voltemos à descrição de Swimburne e de como ele pratica a regra de Aristide Valentim: “manter os olhos atentos a qualquer coisa estranha” (Chesterton, 2017a, p. 48). Logo nos fica claro que a primeira coisa estranha na qual Swimburne pousa os olhos é no próprio Basil Grant. “Mas há algo de curioso no modo como encontrei o Clube dos Negócios Estranhos. É que não fui eu quem descobriu essa entidade. Foi meu amigo Basil Grant, um místico

enamorado das estrelas, alguém que quase nunca sai do sótão em que vive” (Chesterton, 2020, p. 7-8). Assim Basil é introduzido. Poderíamos pensar que esse nunca sair do sótão em que vive significasse a mesma antipatia social de Mycroft Holmes. Mas o narrador logo se apressa a corrigir essa ideia, sugerindo marcadamente, então, uma relação de características com o irmão de Sherlock como uma espécie de seu duplo.

Bem poucas pessoas sabiam a respeito de Basil; não por ele ser antissocial, pois se alguém chegasse da rua para falar com ele, Basil conversaria até o amanhecer. Poucas pessoas sabiam dele porque, como acontece com todos os poetas, Basil não sentia falta delas. Ele recebia bem um rosto humano como receberia bem o tom colorido de um novo e súbito pôr do sol; mas sentia tão pouca vontade de ir a festas quanto sentia de alterar as cores do poente. Ele vivia em um sótão estranho e confortável em Lambeth. Vivia cercado por um caos de itens que contrastavam estranhamente com os cortiços ao redor; velhos livros fantásticos, espadas, armaduras – toda a mixórdia do romantismo. Mas seu rosto, entre aquelas relíquias quixotescas, parecia curiosamente alerta e moderno – rosto poderoso e oficial. E ninguém além de mim sabia quem ele era (Chesterton, 2020, p. 8).

Assim como na referida localização do Clube, esse contraste complementar entre romantismo e modernismo constrói todo o *locus* onde habita Basil. Seu sótão forma um contraste com os cortiços ao redor (problema de habitação tipicamente moderno, de casas empilhadas assim como o caos de prédios empilhados) e se destaca justamente por causa deles. Seu rosto é descrito como “moderno” por ser alerta, ativo, mas seus olhos, como mais à frente fica estabelecido, são azuis e sonhadores – “seus olhos azuis estavam repletos de sonhos ainda mais que o normal” (Chesterton, 2020, p. 10) em um fim de tarde tranquilo em que Swinburne está na casa de Basil bebendo uma taça de vinho. O contraste com os olhos acinzentados, de aparência longínqua e introspectiva de Mycroft Holmes, faz-se logo ver. Mas o paralelo não seria tão completo se Basil não tivesse um irmão que, na tentativa de ser um detetive privado, segue um método de investigação muito parecido com o de Sherlock. No último conto do livro, Gully Swinburne, que acompanha tanto Basil quanto o irmão Rupert, dá uma descrição irônica dos passos do pensamento deste após observar uma cena prosaica em um local em que os dois caminhavam juntos e tentar encontrar ali indícios de um crime:

Ele andava por Londres com aquela lógica insana no cérebro, vendo conspirações num acidente de charretes, e uma providência especial no fuso de relógio quebrado. Suas suspeitas naquele momento se fixavam em um leiteiro infeliz que caminhava à nossa frente. [...] Acho que tinha algo a ver com o fato de ele estar carregando apenas um tonel de leite, cuja tampa ele deixara frouxa; e isso, junto com o fato de ele caminhar muito rápido, fazia o leite se derramar sobre a rua. Isso mostrava que ele não pensava em sua carga, o que por sua vez indicava que ele antecipava alguma outra coisa que não um negócio envolvendo leite no fim do seu trajeto, e isso, junto com alguma coisa sobre suas botas lamacentas, evidenciava alguma coisa de que me esqueci completamente (Chesterton, 2020, p. 138).

Rupert Grant é, por excelência, um performático. Ele “faz tudo que há para fazer. Assim como em uma coisa fracassei, em tudo ele obteve sucesso. Eu sei que ele já foi jornalista, corretor de imóveis, naturalista, inventor, editor, mestre-escola e... o que você faz agora, Rupert?” (Chesterton, 2020, p. 10), apresenta-o jocosamente Basil, seu irmão, a Swimburne. O trabalho da vez de Rupert é como detetive particular e, para isso, ele se esforça a representar um papel adquirido, sobretudo, da literatura – o reino, por direito, do detetive *outsider* conforme conhecemos. Swimburne diz que ele “exibia a extrema sensibilidade do temperamento artístico [...] Ele fingiu dar uma bafurada no charuto com a placidez associada à sua profissão, mas quase mordeu um pedaço do charuto fora” (Chesterton, 2020, p. 138). No primeiro conto, ao cruzar a cidade para investigar a pista, “adotava, com prazer infantil, todas as poses dramáticas dos detetives de ficção” (Chesterton, 2020, p. 23). Ao pensar que resolveu o mistério e está em vantagem por ter acertado suas conclusões a que ninguém mais havia chegado, “se inclinava na janela na postura perfeita do detetive quieto e triunfante, se manifestou com a voz nítida e suave que ele tanto amava usar” (Chesterton, 2020, p. 99-100). Ainda que não seja dito explicitamente, Basil Grant expõe, com sua ironia característica, a ligação do método do irmão, ao qual busca ele se contrapor, ao de Sherlock Holmes:

– Fato – murmurou Basil, como quem fala de animais estranhos de terras distantes.
 – Ora, fatos obscurecem a verdade. Posso estar sendo tolo – na verdade, estou fora de mim – mas nunca consegui acreditar naquele homem... qual o nome dele, daquelas histórias famosas? Sherlock Holmes. Cada detalhe aponta para alguma coisa, certamente; mas em geral é a coisa errada. Os fatos apontam a todas as direções, me parece, como os milhares de galhos de uma árvore. Apenas a vida da árvore tem unidade e se ergue – é apenas o sangue verde que jorra, como fonte, para as estrelas (Chesterton, 2020, p. 20-21).

Rupert, apesar de ser alguém de pouca imaginação, pois só consegue seguir esses galhos em suas múltiplas direções sem chegar a algo mais essencial como a vida da árvore, tem, ao menos, essa sensibilidade artística de ser afetado pelos objetos do mundo sensível, até mesmo na maneira como se portam, nos gestos, nas interações, seus modelos de detetive que não podem vir da investigação científica à qual se lança, senão da arte. Nisso ele difere de Sherlock Holmes – sabemos, por Watson, que o conhecimento de literatura de Sherlock é nulo (Doyle, 2010). Mas Rupert está dominado demais pela lógica para se lançar ao mundo de possibilidades da literatura sem se fixar apenas em modelos pré-acabados e deduzir um esquema de pensamento igualmente pré-acabado a partir das contingências do mundo que consegue recolher. Chesterton estabelece a diferença entre a poesia e a lógica em *Ortodoxia*:

A poesia é sã porque flutua sem esforço num mar infinito; a razão tenta atravessar o mar infinito e, desse modo, torná-lo finito. O resultado é uma exaustão mental, tal como a exaustão física do sr. Holbein. Aceitar todas as coisas é um exercício; entender todas as coisas é um esforço. O que o poeta deseja não é mais do que exaltação e expansão, um mundo em que ele possa estirar as pernas e o cérebro. O poeta quer apenas pôr sua cabeça no céu.. É o lógico, ao contrário, que pretende enfiar o céu na cabeça. E é sua cabeça que rebenta (Chesterton, 2020, p. 57-58).

Não poderia haver melhor descrição para Basil do que alguém que quer pôr a cabeça no céu. Ele é um ex-juiz que foi aposentado antes do tempo porque, aparentemente, enlouqueceu aos olhos de todo o tribunal. Começou a dar sentenças pessoais de caráter moral totalmente fora do prescrito pela lei, como três meses de banhos de mar a um homem que tentara cometer crime passional, ou obtenção de uma alma nova ao primeiro-ministro que teve sua vida exposta em um caso contra seu valete. Suas sentenças passaram a extrapolar os crimes e a legislação: “egoísmo monstruoso, falta de senso de humor, morbidez deliberadamente encorajada” (Chesterton, 2020, p. 9). Até que, em um fatídico dia, começou a cantarolar em voz alta na hora de dar a sentença, e as sílabas da cantoria foram suas observações reportadas.

Basil é alguém que tem a cabeça no céu não só porque é “um místico enamorado das estrelas” (Chesterton, 2020, p. 8), porque lê literatura fantástica e conserva uma crença aparentemente ingênua na bondade e nas virtudes de todos que Rupert pensa serem criminosos; Basil tem a cabeça no céu porque manifesta, ao longo dos contos que compõem o livro, um conhecimento da real situação, da *resposta*, da *solução* do mistério, que parece ser místico, já que é uma certeza sempre contrária às conclusões dos outros dois personagens que olham apenas para os fatos mais imediatos; uma certeza contrária ao lugar ao qual aparentemente está levando o processo de investigação. Uma inversão irônica da resposta que, alcançada pelo processo de investigação científico, só o detetive *outsider*, o detetive clássico do gênero, tem em relação aos outros, pois só ele sabe olhar para os pormenores que os outros negligenciam, conforme prega o método morelliano com o paradigma indiciário. Em *O Clube dos Negócios Estranhos*, os pormenores, tal como os galhos da árvore, apontam em muitas direções e induzem ao erro. Quando diz isso, Basil está convocando um outro método, um método que seja diretamente oposto. Qual seria a maneira de se ter a consciência da vida da árvore, da unidade que permite que tudo suba até as estrelas?

No primeiro conto do livro, Basil está com a visita de Swimburne em sua casa quando entra Rupert esbaforido, dizendo que marcou ali o encontro com um cliente. Após Basil apresentar Rupert a Swimburne da maneira como dissemos, como alguém que está presentemente exercendo o ofício de detetive após vários outros ao longo da vida, entra o Major

Brown, o cliente em questão, um soldado aposentado que está sendo vítima de uma série de eventos estranhos e inicialmente inexplicáveis. Brown narra então sua aventura de um dia prosaico, que nos é recontada por Swimburne: certa tarde, ao sair para seu passeio, encontrou na rua traseira de uma fileira de mansões um vendedor trazendo um carrinho repleto de flores, dentre as quais amores-perfeitos, a paixão do Major. O vendedor falou para ele subir e olhar por sobre o muro da mansão, se gostava daquele tipo de flores, pois o jardim tinha muitas delas. Brown, com relutância, olhou e viu os amores-perfeitos em um dos canteiros arranjados de maneira a formar a mensagem: “MORTE AO MAJOR BROWN” (Chesterton, 2020, p. 14). O vendedor guiou-o para um outro lugar no corredor das mansões e teve então início uma série de travessias em labirintos, encontros com pessoas estranhas, frases sem sentido, luta com um agressor, tudo que parecia uma conspiração contra a vida do Major. Na mansão muito bem decorada, ele encontrou apenas uma mulher que parecia guardar um segredo. Ouviu vindos da rua os gritos: “Major Brown, Major Brown, onde mora o chacal?” (Chesterton, 2020, p. 17). Olhou pela janela e viu, na rua lá embaixo, a cabeça decepada do vendedor com quem tinha acabado de conversar. A mulher guiou-o até um porão, dizendo que ali havia um monstro. Ao descer para verificar e tentar proteger a mulher, uma mão agarrou-o e começou a lutar consigo. O agressor, ao fugir, deixou apenas o casaco rasgado na mão do Major, no bolso do qual encontrou uma carta:

*Caro Sr. Plover,
Não gostei nada de saber que está havendo atraso no plano referente ao Major Brown. Certifique-se de que ele seja atacado conforme nosso combinado amanhã. No depósito de carvão, é claro.
Atenciosamente, P.G. Northover* (Chesterton, 2020, p. 19).

“— Então por que ainda estamos nos demorando aqui? Vamos logo. Basil, me dê seu revólver” (Chesterton, 2020, p. 19), exclama Rupert Grant após ver que eles têm em mãos a carta e o endereço do remetente. Tudo indica que um grande plano para assassinar o Major Brown está em curso. Parece muito claro que a carta contém uma ordem para cometer um crime. Mas Basil tem outra opinião. Ou melhor, outra certeza. “— Tudo muito bem, mas lógica desse tipo não é realmente necessária agora. É uma questão de atmosfera espiritual. Não é carta de criminoso [...] Então eu conheço bem essa carta, e conheço bem criminosos. Não é uma carta criminosa. É tudo questão de clima” (Chesterton, 2020, p. 22). Basil não explica mais que isso, até porque o motivo é tolo demais para Rupert, que acha que o irmão não está querendo enxergar o óbvio e que não há tempo para esperar que seu mistério espiritual se revele. Por enquanto, Basil não está muito preocupado em oferecer uma solução do enigma. Sua preocupação é em

derrubar o castelo de cartas que o irmão construiu. Ele apenas tem uma certeza de que não é daquele modo, de que a teoria que o irmão criou está errada. E, para isso, mobiliza conhecimentos prévios que o levam a ter tal certeza, assim como Sherlock Holmes, em mais uma inversão irônica: aqui, os conhecimentos prévios do mundo prático (cartas e criminosos) servem não para deduzir, mas para induzir uma “atmosfera espiritual”, uma explicação aparentemente mística, que o supracitado S.S. Van Dine condenaria como exterior ao gênero (Van Dine *apud* Medeiros e Albuquerque, 1979).

Rupert não tarda a notar a contradição de Basil quando este cobre-se com uma capa antiga e pega a espada para acompanhá-lo ao endereço onde supostamente irão apanhar os criminosos, apesar de não acreditar que haja ali qualquer criminoso. “– Você! – disse Rupert, com alguma surpresa – Você não sai da toca para ver nada nesse mundo” (Chesterton, 2020, p. 22). A figura quixotesca, ou ainda pickwickiana, que é Basil Grant, fica logo desnudada. Swinburne dissera que ele vivia entre “reliquias quixotescas” (Chesterton, 2020, p. 8), como a capa e a espada que agora enverga. Lê e coleciona livros fantásticos como Alonso Quijana (D. Quixote) lê e coleciona novelas de cavalaria. Durante a corrida da investigação para o endereço suspeito, caminha “com o rosto voltado atentamente para as estrelas” (Chesterton, 2020, p. 23), parecendo um sonâmbulo, enquanto Rupert encarna poses dos detetives de ficção “curvado feito um cão caçador e envolto em manto farfalhante” (Chesterton, 2020, p. 23). Rupert revela ter reconhecido apenas uma parte da ironia que lança luz sobre a atuação do irmão ao se lançar à aventura de ir à caça de criminosos que nem acha que são criminosos. Mas nós podemos perceber ela toda, em como se articula com o que foi dito antes. Se Basil não tem o costume de sair de casa, qual o tamanho conhecimento desses elementos do mundo, como cartas e criminosos, que pode ter?

Ora, mais que o conhecimento de sua experiência como juiz, que, apesar de o colocar sim diante de elementos como aqueles, ensiná-lo-ia a examinar tudo detidamente como fatos e provas (os quais critica), seu conhecimento vem da literatura. Se Rupert adquire também esse conhecimento enquanto sensibilidade artística para se comportar em Londres com todo o vigor do jovem interpretando seu papel de detetive clássico da literatura, como Swinburne relata, Basil tem o conhecimento daquele aspecto mais essencial e primeiro da literatura de que fala Frye (2017, p. 18): “o poder de construir modelos possíveis da experiência humana”. Nisso ele mostra sua diferença em relação a Rupert, que, com a sensibilidade artística, segue o método da ciência. É uma questão de onde se parte para onde se quer chegar.

A ciência parte do mundo onde temos de viver, aceitando seus fatos e tentando explicar suas leis. A partir daí, ela move-se em direção à imaginação: torna-se um construto mental, o modelo de uma maneira possível de interpretar a experiência. [...] A arte, por sua vez, parte do mundo que construímos, e não do mundo que observamos. Ela começa com a imaginação, e então dirige-se para a experiência comum – isto é, procura fazer-se tão convincente e reconhecível quanto possível. Entende-se daí por que costumamos a ver as ciências como racionais e as artes como emocionais: aquelas partem do mundo como ele é; estas, do mundo que queremos ter (Frye, 2017, p. 19).

Basil conserva a disposição mental primitiva da ficção, aquilo que pertence às Formas Simples de Jolles (1976) em oposição às Formas Artísticas – ou o que, na distinção criada por Jacob Grimm e que foi importante aos românticos, base, também, para Jolles construir a sua, pertence à poesia da Natureza, “criação espontânea”, contra o que é próprio da poesia artística, “elaboração” (Jolles, 1976, p. 192). Chesterton, em suas reflexões sobre as obras que circulavam em seu tempo ou que fizeram parte de sua própria formação, reescreveu essa diferença associando a criação espontânea àquilo que é próprio da “ficção” enquanto literatura barata, consumida pelas massas, sem grandes preocupações artísticas – e categoria na qual ele, pessoalmente, via muito de sua própria produção; uma literatura que não chegaria a ser “literatura” de fato no sentido em que se entendia nos círculos cultos, pois ele estabelece uma distinção: “A literatura é um luxo; a ficção é uma necessidade” (Chesterton, 2015a, p. 20). A ficção, em seu descompromisso, expressa justamente essa necessidade básica do homem na criação de possibilidades da experiência. E tanto mais necessário que se possa haver representações em que essas possibilidades se distanciem ao máximo do que experimentamos em nosso cotidiano, ou mesmo na literatura sensacionalista (literatura jornalesca sobre casos policiais reais) que é a única que, segundo Watson, Sherlock Holmes consome e da qual é conhecedor profundo (Doyle, 2010). “A simples necessidade por algum tipo de mundo ideal em que personagens fictícias assumem de forma desimpedida um papel é infinitamente mais profunda e mais antiga do que as regras da boa arte, e muito mais importante” (Chesterton, 2015a, p. 20).

Chesterton tem uma interpretação da jornada do herói de Cervantes que não só reconhece o idealismo como a maioria faz, mas defende esse próprio idealismo.

A grande verdade que se esconde no coração de Dom Quixote é a verdade de que o conflito do mundo é, principalmente, um conflito entre bens. A batalha entre o idealismo de Dom Quixote e o realismo do dono da taberna é uma batalha tão calorosa e interminável que nós sabemos que ambos devem estar certos. Uma filosofia vulgar lamenta a perversidade do mundo. Mas quando nos colocamos a pensar sobre isso, nós percebemos que a confusão da vida, suas dúvidas, seu turbilhão e sua vertiginosa responsabilidade resultam amplamente da enorme quantidade de bem no mundo. Há muito a se dizer em favor de todos; há pontos de vista demais; verdades demais que

se contradizem umas às outras, amores demais que se odeiam uns aos outros. [...] No fundo, por baixo de todo o chiste superficial e a diversão palpável da história, corre uma sorte de ironia que é de longe muito mais profunda — uma ironia mais velha que o mundo. É a ironia que nos diz vivermos em um mundo enlouquecedor e desconcertante, no qual vamos bem; e que a batalha da existência tem sido sempre como a última batalha do Rei Arthur em meio à neblina, uma em que ‘amigo matava amigo, sem saber a quem matava’³³ (Chesterton, 1953, p. 25, tradução nossa).

De acordo com Stam (2008), essa jornada quixotesca foi motivo de disputas hermenêuticas entre todas as correntes da literatura desde então, pois ela resume e subsume todas as crenças e embates dessas correntes. A leitura de Chesterton insere-se na leitura que fizeram os românticos. Para eles, “Quixote representou o poder transformador [*transmogrifying*] da imaginação, a capacidade alquímica de transformar o refugo cotidiano em ouro artístico” (Stam, 2008, p. 46). Não poderia haver, talvez, descrição que melhor mostre como Chesterton ansiava por transformar a matéria dos crimes da narrativa policial, que ele valorizava por “afirmar este romance do detalhe na civilização, a enfatizar este insondável caráter humano das pedras e telhas” (Chesterton, 2015a, p. 96), em algo que ampliasse ainda mais essa transformação alquímica fazendo-nos prestar atenção desinteressadamente nas possibilidades idiotas desses detalhes que, corriqueiramente, desprezamos, nas mesmas “possibilidades extravagantes da vida”³⁴ de Dickens (Chesterton, 1908, p. 85, tradução nossa), para além e independente do interesse de desvendar um crime... pois crime não há, como Basil bem o sabe.

O Quixote é capaz de ver com muito interesse ingênuo qualquer situação difícil, triste, cruel, através dessa transformação. Em Londres, o primeiro continuador disso, para as saudações infinitas de Chesterton, foi Samuel Pickwick, que vê com grande curiosidade, logo no início de sua jornada, por exemplo, um cavalo idoso e fraco que está sendo maltratado e toma a explicação do cocheiro “como singular exemplo da vitalidade dos cavalos em circunstâncias difíceis” (Dickens, 1970, p. 12). Ele ignora a barbaridade de como o cavalo é explorado para continuar fazendo rodar o cabriolé segundo a própria descrição do cocheiro: “— Sempre que o tiramos do carro ele cai [...] mas, quando está atrelado, seguramos as guias bem

³³ “The great truth which lies at the heart of *Don Quixote* is the truth that the conflict of the world is chiefly a conflict between goods. The battle between the idealism of Don Quixote and the realism of the inn-keeper is a battle so hot and ceaseless that we know that they must both be right. A vulgar philosophy laments the wickedness of the world, but when we come to think of it we realise that the confusion of life, the doubt and turmoil and bewildering responsibility of life, largely arise from the enormous amount of good in the world. There is much to be said for everybody; there are too many points of view; too many truths that contradict each other, too many loves which hate each other. [...] Deep underneath all the superficial wit and palpable gaiety of the story there runs a far deeper kind of irony--an irony that is older than the world. It is the irony that tells us that we live in a maddening and perplexing world, in which we are all right; and that the battle of existence has always been like King Arthur's last battle in the mist, one in which ‘friend slew friend, not knowing whom he slew’”.

³⁴ “extravagant possibilities of life”.

curtas, de sorte que não pode cair tão facilmente; temos também um bom par de rodas, que correm atrás dele quando anda e não o deixam parar” (Dickens, 1970, p. 12). Ignora no sentido mais primordial mesmo: não percebe, não pode perceber, pois há uma outra significação que se sobrepõe a seus olhos, uma que é mais interessante e mais fértil para gerar registros para o Clube Pickwick sobre as curiosidades de Londres.

Basil Grant é visto por todos ao seu redor como René Girard vê o Quixote: um personagem adornado pelos românticos (eles mesmos quixotescos) “que, na vida real, seria tomado por um abominável idiota” (Girard *apud* Stam, 2008, p. 46). Ele é tido como um idealista, um ingênuo, por negar a relação de todas as pistas práticas que se apresentam e a conclusão mais óbvia. E ele realmente o é. Há também outra significação que se sobrepõe para si, apesar das pistas práticas indicativas de crime. Ele sempre acredita que há algo de mais primordial, de melhor, de mais interessante – e, sobretudo, de mais estranho – sobre cada suspeito que encontra, como D. Quixote e Samuel Pickwick acreditam. Ao ser descoberta toda a verdade sobre o suspeito caso do já referido Tenente Keith, no quarto conto, diz aos dois incrédulos que o acompanharam na investigação:

Sempre se lembrem de dois fatos. O primeiro é que, ao especular acerca de alguém sensato, a coisa mais sensata, é a mais provável de ser; ao tentar adivinhar algo sobre alguém que, como nosso anfitrião, é insano, o fato mais insano é o mais provável. O segundo fato é: lembrem-se de que o fato simples e literal sempre parece fantástico (Chesterton, 2020, p. 110-111).

Em um dos grandes paradoxos chestertonianos, que não é senão uma reafirmação do lugar ao qual muitas narrativas de elementos insólitos levam – o estranho todoroviano (Todorov, 2017) –, Basil sabe que a “verdade é necessariamente mais estranha que a ficção [...] Pois a ficção é criação da mente humana e, portanto, feita à sua semelhança” (Chesterton, 2020, p. 86). Ora, a ficção das histórias policiais, seja na “literatura” propriamente (nos termos chestertonianos) de detetives famosos e reconhecidos como índices do gênero, como Sherlock Holmes, Auguste Dupin, Hercule Poirot, Comissário Maigret, Philip Marlowe, dentre outros, seja na “ficção” popular dos *penny dreadfuls*, criou uma realidade em que todos os mínimos sinais, por mais triviais que pareçam, são enigmas de morte, rastros de uma grande conspiração. “Podemos sonhar, talvez”, como disse o próprio Chesterton (2015a, p. 97), “que seria possível ter outro maior e mais elevado romance sobre Londres, que as almas dos homens tenham aventuras mais estranhas do que seus corpos, e que seria mais difícil e mais emocionante desvendar suas virtudes do que seus crimes”.

Basil Grant é um sonhador, assim como o próprio Chesterton. Não podemos deixar de estabelecer a relação com sua filosofia de indivíduo empírico, pois George Bernard Shaw, em uma troca de cartas com Chesterton em setembro de 1923, expôs exatamente a relação com a atuação quixotesca que não pôde deixar de ser confirmada por esse Quixote moderno como honraria:

Shaw: Você luta... não para vencer... mas pelo mero prazer de lutar... você é igualzinho a Dom Quixote; e apesar de a sua loucura às vezes fazer a dele parecer pálida na comparação, você ainda forja algum meio misterioso de ser seu próprio Sancho Pança.

Chesterton: Exatamente! E qualquer um, menos você, poderia ver que a combinação desses dois extremos forma o ponto de vista católico³⁵ (Shaw; Chesterton *apud* Furlong, 1970, p. 131 tradução nossa).

Basil luta, seja com as pistas que sabe serem falsas, seja literalmente luta corporal contra pessoas que sabe que não são sequestradores e malfeitores, como faz no último conto do livro. E seu idealismo sempre se prova certo ao fim. A história toda do que aconteceu ao Major Brown é que há um negócio novo que surgiu no mercado: a Agência de Aventura e Romance, Ltda. “Agora, o homem que sente esse desejo por uma vida mais interessante paga uma quantia trimestral ou anual à Agência de Aventura e Romance; em troca, a Agência se compromete a cercá-lo de eventos assustadores e estranhos” (Chesterton, 2020, p. 31), explica o gerente, o Sr. P. G. Northover. A Agência tem uma equipe de romancistas redatores que criam as histórias especialmente para cada cliente. E essa Agência, por sua excentricidade, é um dos negócios integrantes do Clube dos Negócios Estranhos, do qual Swimburne já nos oferecera uma completa explicação na introdução deste primeiro conto.

Trata-se de um Clube Boêmio excêntrico, cuja única condição para pertencimento é que o candidato deve ter inventado o método pelo qual ganha a vida. Deve ser um negócio inteiramente novo. A definição exata desse requerimento é exposta em duas regras principais. Primeiro, não pode ser mera aplicação ou variação de negócio existente. [...] Em segundo lugar, o negócio deve ser fonte comercial legítima de rendimentos, deve ser o ganha-pão do inventor (Chesterton, 2020, p. 6).

O livro brinca, dessa forma, com as ideias de conflito, culpa e investigação que são fundamentais ao gênero policial. “Chesterton pode ser reportado como o responsável por ter

³⁵ “*Shaw:* You fight... not in order to win ... but for the mere pleasure of fighting. . . . You are just like Don Quixote; and though your lunacy on some occasions makes his seem pale by comparison, you yet contrive in some mysterious way to be your own Sancho Panza.

Chesterton: Exactly; and anybody but you could see that the combination of these two extremes forms the Catholic standpoint.”

inventado uma nova espécie de história de detetive – do tipo que não tem crime ou criminoso, e tem um detetive cujos processos são transcendentes. *O Clube dos Negócios Estranhos* é a primeira fornada dessas histórias”³⁶, afirmou, à época de Chesterton, West (2008, p. 29, tradução nossa). É uma possibilidade que o gênero colocava, por seus próprios princípios e códigos, desde a sua fundação, mas que Chesterton foi o primeiro a observar dessa forma. Sente-se aqui a influência de Poe, de quem nosso autor é confessadamente tributário, conforme analisaremos em mais detalhes no próximo capítulo. O argentino Jorge Luis Borges, um dos maiores divulgadores de Chesterton no último século, inicia seu ensaio mais completo sobre o autor falando de Poe desde as primeiras palavras:

Edgar Allan Poe escreveu contos de puro horror fantástico ou de pura *bizarrerie*; Edgar Allan Poe foi o inventor do conto policial. Isso não é menos certo que o fato de ele não ter combinado os dois gêneros. Não impôs ao cavalheiro Augusto Dupin a tarefa de precisar o antigo crime do Homem das Multidões ou de explicar a aparição que fulminou o mascarado príncipe Próspero na câmara negra e escarlate. Chesterton, ao contrário, prodigalizou com paixão e felicidade esses *tours de force*. Cada um dos textos da Saga do padre Brown apresenta um mistério, propõe explicações de tipo demoníaco ou mágico para, no fim, substituí-las por outras que são deste mundo. A mestria não esgota a virtude dessas breves ficções (Borges, 2000, p. 80).

Borges estabelece a relação muito precisa do mistério em torno de um crime, aquele que gera a investigação, com a mesma possibilidade de resolução ou irresolução de um evento sobrenatural que Todorov (2017) coloca como o hiato no qual reside o fantástico. É uma relação que o próprio Chesterton não deixou de intuir. Na tentativa de oferecer definições possíveis para caracterizar o gênero policial, uma das primeiras citações que Medeiros e Albuquerque (1979) traz à baila é uma do criador do Padre Brown: “a essência do romance policial consiste na presença dos fenômenos visíveis, cuja explicação se acha oculta; e aí está, se refletimos, a essência de todas as filosofias” (Chesterton *apud* Medeiros e Albuquerque, 1979, p. 14). Também a filosofia do sobrenatural, da religião, do ocultismo, do investigador dos mistérios ocultos de maneira geral. O aparente sobrenatural, não apenas nos contos do Padre Brown, em que surge de maneira mais evidente, mas também em *O Clube dos Negócios Estranhos*, performa um papel importante diante desse reconhecimento de uma ordem estranha no mundo, que, ao fim, por mostrar ter uma explicação que não é sobrenatural, leva ao estranho todoroviano (Todorov, 2017). Não é, no entanto, uma mera possibilidade posta para a resolução racional (que já, como vemos, não é racional), mas uma verdadeira “vontade demoníaca”, como chamou Borges (2000, p. 81), o que o levou a considerar que, nos contos de Chesterton, a

³⁶ “Chesterton may be held to have invented a new species of detective story—the sort that has no crime, no criminal, and a detective whose processes are transcendental. *The Club of Queer Trades* is the first batch of such stories.”

despeito dessa resolução final e da precária sujeição do próprio autor em resolver a confusão demoníaca, “algo no barro de seu eu propendia ao pesadelo, algo secreto, cego e central” (Borges, 2000, p. 82). Sobre os contos do Padre Brown, Scheick (1977, p. 109, tradução nossa) também disse que

[...] contra si próprio Chesterton transmite um senso da ‘hereditária desproporção’ do homem e sua inquietante difusão no mundo onírico com maior convicção e vivacidade do que caracteriza a apresentação que ele faz das soluções do Padre Brown, que ameaçadoramente tendem a evaporar tão facilmente quanto são intuídas.³⁷

Borges considera ser nas imagens de pesadelo, sempre envolvendo o sobrenatural, que estão os elementos mais marcantes das narrativas de Chesterton e que perduram após a leitura. Ele mesmo oferece o talvez melhor compilado que se poderia ter dessas imagens:

Creio que Chesterton não teria tolerado a imputação de ser um urdidor de pesadelos, um *monstrorum artifex* (Plínio, XXVIII, 2), mas ele indefectivelmente incorre em freqüentes imagens atrozes. Pergunta se porventura um homem tem três olhos, ou um pássaro três asas; fala, contra os panteístas, de um morto que descobre no Paraíso que os espíritos dos coros angelicais têm sempre seu próprio rosto; fala de uma prisão de espelhos; fala de um labirinto sem centro; fala de um homem devorado por autômatos de metal; fala de uma árvore que devora os pássaros e que, em vez de folhas, dá penas; imagina (*The Man Who Was Thursday*, VI) que nos confins orientais do mundo talvez exista uma árvore que já é mais, e menos, que uma árvore, e, nos ocidentais, algo, uma torre, cuja arquitetura, por si só, é malvada. Define o próximo pelo distante, e até pelo atroz; se fala dos próprios olhos, nomeia-os com palavras de Ezequiel (1, 22), “um terrível cristal”; se da noite, aperfeiçoa um antigo horror (Apocalipse 4, 6) para chamá-la “um monstro feito de olhos” (Borges, 2000, p. 81).

Na maioria das vezes, essas imagens são inseridas no texto por meio de símiles, o que deixa demarcadas as fronteiras entre o Mundo Natural e a Feéria (terra das fadas ou dos elfos), para usar os termos de Tolkien (2020) que são capazes de unificar, em lugares de ontologias próprias, todos os elementos que pertencem ao universo do maravilhoso e seus contrários³⁸. Se na *Saga do Padre Brown* Chesterton conseguiu aproveitar mais dos elementos maravilhosos e oníricos, motivo pelo qual, na maioria das vezes em que são citados esses elementos, eles vêm de um de contos da saga, foi já em *O Clube dos Negócios Estranhos*, sua primeira aventura no

³⁷ “[...] in spite of himself Chesterton conveys a sense of man's ‘hereditary disproportion’ and its disquieting pervasiveness in the dreamlike world with greater conviction and vividness than characterise his presentation of Father Brown's solutions, which ominously tend to evaporate as easily as they are intuited.”

³⁸ A preferência pelo símile não significa estar menos com os elementos definidores do fantástico enquanto modo (cf. Ceserani, 2006): pelo contrário. Na literatura de Chesterton, o símile possibilita ir à Feéria e estar plenamente, ao mesmo tempo, aqui (neste mundo) e lá, sem dissoluções ou resoluções que desrespeitem a ontologia da Feéria. Isso será explicado em nosso capítulo 3, em que argumentaremos como estão intrinsecamente relacionados o símile, o paradoxo e a alegoria para promover, no processo de significação do texto, o que virá como filosofia geral do projeto literário chestertoniano como um todo no último capítulo, quando será conceituado o reencantamento do mundo.

gênero, que conseguiu fazer com que o processo de investigação do sobrenatural se imbricasse com o processo de investigação do crime. Primeiro porque as possibilidades começam a recair cada vez mais para o sobrenatural conforme as conexões óbvias entre os fatos aparentemente criminosos falham e a negação do crime por Basil mostra-se cada vez mais plausível. Em um gênero em que a existência do crime é o dado óbvio que precisa ser resolvido³⁹, negar o crime é negar o óbvio. Ora, negar o óbvio é um dos objetivos que o modo fantástico busca, através de seus procedimentos narrativos e de linguagem, para gerar o efeito de questionamento sobre as noções de realidade, tanto de personagens quanto de leitores, como conceitua Ceserani (2006). Por isso a intuição de Basil de que não há crime parece lunática ou mística; inicialmente lunática quanto mais parece absurda e improvável, mas tanto mais mística quanto mais, contra todas as chances, vai progressivamente se mostrando a verdadeira – voltando, porém, a parecer lunática, improvável, pois não faz, aos outros personagens, nenhum *sentido*. Conforme sobem a árvore seguindo Basil, que promete demonstrar-lhes a veracidade do que fala, demonstrar que o Tenente Keith é um bom homem que diz a verdade literal, no conto “A especulação peculiar do corretor de imóveis”, seus dois amigos e fiéis seguidores começam a ter uma série de percepções fantasiosas que contemplam sucessivos momentos: passam da racionalidade de quem segue o homem com a certeza de que ele está louco à irracionalidade total de quem vê sua situação como inteiramente absurda, para voltar à tentativa de racionalidade:

Por que o fizemos, não sei dizer. Talvez, como já falei, o mistério do ermo e das trevas tivesse realçado e dado primazia a algo inteiramente místico na supremacia de Basil. Mas nós só sentimos que havia uma escadaria gigante indo para algum lugar, talvez para as estrelas; e a voz vitoriosa que chamava do alto parecia vir do paraíso. Nós nos içamos atrás dele. Na metade da subida uma língua fria do ar noturno roçou em mim e me deixou subitamente sóbrio. A hipnose do louco acima de nós me deixou, e vi todo o mapa de nossas ações tolas, como que impresso. Eu vi três homens modernos de casaco preto que tinham começado com perfeita suspeita de um aventureiro duvidoso e que tinham acabado, Deus sabe como, a meio caminho subindo o tronco de uma árvore pelada em ermo nu, longe do aventureiro e de todas as suas obras, o aventureiro que, provavelmente, estava rindo de nós em algum restaurante sujo em Soho (Chesterton, 2020, p. 106).

E não há sobrenatural na mesma medida que não há crime. Mas, se essa falta de assunção do sobrenatural leva ao estranho, do mesmo modo leva a ele a falta de assunção do crime, pois que ela é a negação de um paradigma racional de resolução do mistério tal qual o estranho é a

³⁹ “Se o comprador do livro viesse a exigir a devolução do dinheiro alegando que o crime foi uma embromação, qualquer tribunal com sentimento de justiça dar-lhe-ia ganho de causa e haveria de sair-se com uma repreensão das mais cáusticas ao autor que assim houvesse esbulhado o leitor confiante e de bom coração”, diz S.S. Van Dine (*apud* Medeiros e Albuquerque, 1979, p. 31) em uma de suas regras sobre a resolução do crime não dever terminar nas conclusões de acidente ou suicídio – as únicas possibilidades que ele consegue conceber para um não-crime, o que mostra que não leu Chesterton ou, se leu, ignorou-o.

negação de um paradigma de resolução maravilhosa desse mistério, isto é, por um *deus ex machina*⁴⁰. Irène Bessière, uma das principais teóricas das quais Ceserani (2006) se utiliza em sua tentativa de definir o fantástico enquanto modo, diz que a narração fantástica

[...] instala o irracional na mesma medida em que submete a ordem e a desordem – que o homem intui no natural e no sobrenatural – ao escrutínio de uma racionalidade formal. Por isso, inevitavelmente, ela se nutre dos *realia*, do cotidiano, dos quais sublinha as contradições, e leva a descrição até o absurdo, a ponto de os próprios limites, que o homem e a cultura assinalam tradicionalmente no universo, *não circunscreverem mais nenhum domínio natural e sobrenatural, já que, sendo invenções do homem, são relativos e arbitrários*. As aparências, as aparições e os fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização. O fantástico, na narração, nasce por um diálogo do sujeito com suas próprias crenças e as incongruências que elas apresentam (Bessière, 1974 *apud* Ceserani, 2006, p. 63, grifo nosso).

Contra aquilo que é convenção, isto é, um esforço do processo de racionalização, seja do gênero policial com seu código realista que leva inevitavelmente ao crime, seja pelo que seria esse processo de racionalização de narrativas maravilhosas de que fala Bessière, a jornada do investigador nas narrativas de Chesterton utiliza-se do modo fantástico para questionar certezas pré-estabelecidas da modernidade. Certezas que estão ligadas a essas crenças íntimas de cada personagem (e, sobretudo, dos personagens enquanto tipos), com suas visões de mundo, com os modelos que buscam imitar, etc. No próximo capítulo, mostraremos mais a fundo, partindo sobretudo de outro detetive – Gabriel Gale, de *O Poeta e os Lunáticos* (*The Poet and the Lunatics*, 1922) –, como esse questionamento acontece unindo os extremos do idealista mistagogo (associado a um perigo do romantismo, na visão de Chesterton) e do materialista (associado a um perigo do modernismo).

A estrutura da investigação precisa ser sempre rearranjada. Novas hipóteses vão sendo formuladas e igualmente desfeitas para dar lugar a outras, pelo que a apreensão do narrador, refletida no texto, que também acompanha, na maioria das vezes, a de Rupert, dá-nos a conhecer. A falha do processo racional vai mostrando que Basil não é um lunático ou tolo que não sabe ver o óbvio, para então levar à hipótese de que é um místico, isto é, detentor de conhecimentos mistagógicos. A falha dessa hipótese pela dificuldade da mente investigativa, intrinsecamente racional em si mesma, de aceitá-la e corroborá-la, leva de volta a uma hipótese racional mas que já é agora minada, de algum modo, pela dilaceramento, pela dúvida, pela falta de sentido características do fantástico.

⁴⁰ Isto é, uma intervenção absoluta, por agente sobrenatural. Algo que, no gênero policial, soaria muito escandaloso, como disse S.S. Van Dine (*apud* Medeiros e Albuquerque, 1976), pois é um atentado contra o raciocínio lógico, fazendo seu esforço terminar no zero, já que a intervenção do *deus ex machina* está além de qualquer capacidade de investigação e compreensão.

Mas o reorganizar é definitivo. Isto é, apenas se provará em perspectiva do fim, será reorganizado até o fim da narrativa, que será capaz de reinterpretar tudo que veio antes – uma das características que Auerbach (2021) coloca, herdada dos textos sagrados da Bíblia hebraica, na gênese da tradição de representação ocidental que formará o romance (“*novel*”) segundo o mesmo princípio de abaixamento da representação do épico que discutimos a partir de Bakhtin (2002): o épico que é eterno, acabado, cíclico, abaixa-se à nossa modernidade em constante processo de devir, vivendo à perspectiva de um fim que aparece no horizonte como o próprio sol que nos põe sempre a caminhar sem nunca ser alcançado, conforme coloca também Kermode (1967) sobre as “*end-determined fictions*” que são as de nossa cultura cristã prosseguindo à sombra e espera do Apocalipse. Tudo isso determina que o romance, mesmo quando for episódico, nunca tenha cada episódio completo em si, mas que cada um desses episódios esteja sempre suspenso, iminente e aberto à determinação atrasada do fim.

O Clube dos Negócios Estranhos organiza-se como uma aparente coletânea de contos até seu fim. A descoberta final prova ser um romance nessa perspectiva discutida, ao menos um romance experimental. Até então, os contos, apesar de contarem com o mesmo núcleo de personagens e uma certa escala temporal estabelecida desde o início quando nos é apresentado o Clube, não têm uma sucessão muito evidente no sentido próprio da investigação, de pistas que vão sendo recolhidas e unidas para chegar à solução final de um mistério. O narrador Swimburne faz, ao fim do último caso, uma unificação.

Essa nossa aventura estava destinada a diferir em um aspecto das outras que narrei. Eu tinha passado muitos dias loucos com Basil Grant, dias em cuja primeira parte o sol e a luz pareciam ter enlouquecido. Mas quase sempre era o caso que, perto do final do dia e da aventura, as coisas se esclareciam como o céu límpido após a chuva, e um sentido luminoso e sereno gradualmente chegava até mim. Mas a aventura daquele dia estava destinada a terminar em confusão ainda mais estupefaciente (Chesterton, 2020, p. 160-161).

Essa aventura é a da descoberta, por Rupert e Swimburne, de uma senhora trancafiada em um porão que se acredita sequestrada por seus pedidos por liberdade que podem ser ouvidos da rua. A casa está guardada por dois homens estudantes de ciências. Rupert e Swimburne fazem uma abordagem com a ajuda de Basil que, novamente, acredita firmemente, após entrar na casa e conversar com os dois homens, que não são sequestradores. Mesmo tendo essa certeza, Basil entra no plano dos amigos para resgatar a senhora e entra em luta corporal com os dois suspeitos, como dito, divertindo-se muito com isso, mostrando marcas de verdadeira satisfação. Após amarrarem os homens e descerem ao porão para tentar libertar a mulher, a dupla do detetive mais novo e seu companheiro fica perplexa quando ela se recusa a sair. Então,

experimentam algo que, nas palavras de Swimburne, chegou como um prodígio com o qual tiveram que conviver ocupando suas mentes pelas semanas seguintes sem conseguir explicação (Chesterton, 2020). Basil Grant entra no porão e a mulher, ao vê-lo, diz que só ele conhece seus pecados, que não saiu de lá porque ele a considerou culpada de traição. Basil diz que a concede o perdão e, então, é libertada. Os efeitos desse acontecimento inexplicável fazem os personagens enxergarem a situação pela ótica da fenomenologia do fantástico que discutimos de uma maneira diferente até então, pois que cai perfeitamente na irresolução, nas já mencionadas palavras de Swimburne. “– Eu sempre achei que você fosse meu irmão. Mas você é um homem? Digo... você é apenas um homem mesmo?” (Chesterton, 2020, p. 163), exclama, também, Rupert a Basil.

Tudo apenas se explicará na descoberta a que leva a investigação final, a última à qual Rupert convida Swimburne: descobrir a sede do Clube dos Negócios Estranhos. Então há explicação do que foi dito no início, do porquê ter sido Basil a descobri-lo. Rupert e Swimburne conseguem participar de uma reunião com jantar em que conhecerão o presidente do Clube. Quando este entra, é ninguém mais, ninguém menos que o próprio Basil, vestido em trajes de gala. Em seu discurso, explica as circunstâncias de criação do Clube: estava cansado de não sentir verdade nas sentenças burocráticas que produzia no tribunal em seu ofício de juiz, então começou a atuar como juiz privado julgando pessoas culpadas não pelos crimes convencionais, mas “pelos crimes que tornam a vida social realmente impossível [...] julgados por egoísmo, por vaidade sobre-humana, por fomentar escândalos ou por avaria para com candidatos ou dependentes” (Chesterton, 2020, p. 166). As pessoas julgadas cumpriam as sentenças impostas de livre vontade, como foi, descobre-se, o caso da mulher do último conto: condenada por Basil ao confinamento por ter sido a responsável pelo rompimento de um compromisso amoroso. Esse próprio negócio foi o primeiro do Clube.

Basil Grant expõe definitivamente que também é, afinal, um performático. Toda a sátira sempre envolve, em maior ou menor medida, uma performance: no sentido da performance teatral, do desempenho espetacular, do mascaramento, ou, segundo a definição de Feinberg (1963), forja. O autor diz que o performático faz algo para ser assistido por um público. Basil Grant decididamente o faz. Ao fim deste último conto, estão todos os membros do Clube, mais Rupert e Swimburne na mais absoluta surpresa, assistindo à sua chegada triunfal e a seu discurso. Antes disso, quando vão procurá-lo para pedir ajuda na então tentativa de inspeção da casa dos criminosos e resgate da mulher aprisionada, eles o descobrem na estação de Gloucester Road “com sua cabeça e chapéu branco enormes bloqueando a janela do guichê [...] estava discutindo religião com o vendedor de passagens, e quase enfiava a cabeça pelo buraco de tão

empolgado” (Chesterton, 2020, p. 144). Depois ele trava essa mesma discussão com os dois suspeitos que habitam a casa em que está a mulher trancada no porão, quando vai até lá para investigar. Enquanto Rupert e Swimburne esperam apreensivos do lado de fora, ele sai rindo e finalizando a discussão, tendo esquecido completamente o motivo da visita ao local, pois tem a certeza de que os dois não são sequestradores. Quando entram os três e amarram os homens, ele retoma a discussão com um deles sentado em cima de suas mãos e pernas amarradas enquanto os outros dois companheiros vão ao porão para ver a mulher para libertá-la (ou tentar libertá-la, a ela que não quer isso).

As cenas afiguram-se cômicas pela discrepância, pelo interesse fixo (e performático) de Basil ser algo tão distante da situação real e prática. Mas só é assim ao nosso olhar desencantado, assim como são os olhares de Rupert e Swimburne, já que acompanhamos os deles pelo que a narração (pessoal, de Rupert) nos dá a conhecer. Para Basil, a discussão explica tudo, já que a perspectiva científica moderna, que é o que está na contramão da sua perspectiva religiosa, “se presume muito científica quando não passa de um novo tipo de religião, e bem reles, aliás. Quando as pessoas falavam da queda do homem, elas sabiam que estavam falando de um mistério, algo que não entendiam” (Chesterton, 2020, p. 150). Agora, quando as pessoas têm a certeza de suas próprias teorias, daquele “construto mental” de que falou Frye (2017, p. 19), que parte dos fatos para só então encontrar a imaginação, elas imaginam que sabem perfeitamente do que estão falando, quando não sabem. Estão na dimensão mais superficial que há, pois qualquer coisa pode parecer um crime – e qualquer ato que escape à ordem moderna pode igualmente ser tomado como um, como também o sabem bem os dois protagonistas de *A Esfera e a Cruz* (“*The Ball and the Cross*”, 1909), que precisam empreender uma fuga da polícia por toda a Inglaterra apenas para poderem lutar um duelo de honra com espadas à moda medieval em resolução à ofensa religiosa feita de um a outro. A religião mesma é uma afronta a essa ordem moderna. Os dois acabam indo parar em um sanatório, tidos como loucos quando, segundo demonstram retoricamente nas conversas com as autoridades ali, são eles, aqueles homens de ciência, os verdadeiros loucos, pois deixaram seduzir-se fanaticamente por uma ideia fixa muito menos abrangente que a religião, muito mais presa aos fatos físicos que apontam em todas as direções “como os milhares de galhos de uma árvore” (Chesterton, 2020, p. 21).

Borges (2002) bem defendeu que a essência do romance policial não despreza, antes envolve esse debate de ideias que Basil, enquanto personagem portador tanto da imaginação quanto da lógica, ambas tão queridas de Poe, encarna e se propõe. “Naquele romance barato, que foi uma discussão intelectual sob a pena de seu inventor, Edgar Allan Poe, e que é agora

um esplêndido jogo de xadrez sob a de Chesterton, e uma vergonha sob a de qualquer um de seus colegas – salvo algumas vezes, algumas poucas vezes, Van Dine”⁴¹ (Borges, 2002, p. 64, tradução nossa). A menção ao jogo de xadrez não é aleatória, como veremos ao falar das relações de Poe e seu Dupin com os detetives de Chesterton, em como eles pensam a imaginação. De acordo com Feinberg (1963, p. 21, tradução nossa), outra definição para o satirista, extraída de Humbert Wolfe, é que ele está “a meio caminho entre o pregador e o bufão”⁴². Tendo os propósitos do primeiro, tem a arma do segundo. Mas os dois acabam se alternando, trocando de lugar. O caminho do bufão é necessário para atingir o do pregador, e vice-versa. Isso que significa ter, em si, o espírito de Quixote e o de Sancho, ser ambos ao mesmo tempo, como Bernard Shaw acusa Chesterton de ser.

Sancho Pança, lembremos, sendo um performático por excelência (embarca nas aventuras de Quixote por outros interesses, sem acreditar nelas) acaba fazendo um percurso em que o idealismo do Quixote o vence, em que ele também passa a ver tudo como se pela primeira vez. Basil Grant faz sua performance muito mais por essa necessidade de reencantar-se, por não se conformar como que já sabe. Ele anseia a mesma sensibilidade artística que Rupert, apesar de sua falta de imaginação (isto é, apesar de ter o significado, de saber de onde olhar para o mundo), tem. Enquanto Rupert performa um detetive tradicional tentando alcançar uma visão transformada das minúcias do cotidiano (ainda que tentando pelo caminho errado), uma visão que Chesterton verdadeiramente valorizava, conforme mostrou em seu ensaio sobre o papel do romance policial na literatura moderna (Chesterton, 2015a), acaba tendo despertares para coisas fantásticas. Parecendo um, inicialmente, o Quixote, e o outro o Sancho, eles trocam de lugar.

⁴¹ “En esa abaratada novela, que fue una discusión intelectual bajo la pluma de su inventor, Edgar Allan Poe, y que ahora es un espléndido ajedrez bajo la de Chesterton, y una vergüenza bajo la de cualquiera de sus colegas — salvo unas veces, unas pocas veces, Van Dine.”

⁴² “halfway between a preacher and a wit”.

4 UM ROMANTISMO PRÁTICO: O PROJETO ESTÉTICO CHESTERTONIANO ENTRE ROMANTISMO E MODERNISMO

“Porém, estou certo de que quase todas as pessoas com as quais já tive contato no seio desta sociedade ocidental em que vivo haverá de concordar comigo em que precisamos de uma vida de romantismo prático: dessa mistura do que é estranho com o que é seguro. Necessitamos, pois, enxergar o mundo de tal maneira que possamos conjugar a ideia de assombro com a ideia de acolhimento.”

(Chesterton, 2021c, p. 45-46)

Chesterton continua enxergando essa relação do romance policial com o romance de aventura enquanto um gênero que fala muito mais sobre a aventura humana de um herói tradicional que descobre o mundo em seu processo de ação do que sobre um mundo de evidências que apenas levam à resposta final da dúvida a partir do estudo direcionado pelo método. Em todas as formas da modernidade, o autor tem uma preferência claramente justificada por aquelas que expressem “os truismos sanguinários e heróicos em que a civilização está construída” (Chesterton, 2015a, p. 23), o que constantemente o leva para a ficção popular em detrimento da literatura dos círculos cultos. Porém, em um tempo de esgotamento da representação, um tempo irônico como conceituou Frye (2014), não havia dificuldade em se encontrar um tal retorno às formas populares e míticas dentro da própria literatura mais representante da modernidade em todas as suas contradições. Foi isso que levou Chesterton a elogiar um tipo de literatura como a de Ibsen, a quem em muitas outras ocasiões criticou por conta de seu materialismo e determinismo nas relações humanas:

Ibsen respira o mesmo espírito do folclore em sua simplicidade de cenário e singular misticismo ao ar livre, que vê uma magia boba nos objetos e animais mais comuns, em um coelho ou em um pato selvagem, em um chalé de uma velha senhora ou a torre de um mestre de obras⁴³ (Chesterton *apud* Hetzler, 1974, p. 14, tradução nossa).

É notório que tal interpretação precisa sublinhar relações mágicas que não estão no texto senão sugeridas por símbolos distanciados. É revelador que seja a simplicidade de organização como dos mitos, lendas e narrativas orais que possibilite as relações. No entanto, se essa simplicidade está na literatura desses autores modernistas, está servindo a significados outros, situados em outros níveis – significados que, em sua maioria, buscam acessar uma dimensão

⁴³ “Ibsen breathes the very spirit of folklore in his curious plainness of landscape and singular open-air mysticism which sees a dumb magic in the commonest objects and animals, in a rabbit or a wild duck, in an old woman's cottage or the tower of a master-builder.”

psicológica, interior ou social da personagem, seja no romance que, como mostramos, tem mesmo essa noção corrente da personagem como seu eixo central, seja no teatro de Ibsen.

A simplicidade está ligada àquela sublinhada capacidade de encantar com aventuras recorrentes sobre uma mesma mitologia universal sem a necessidade da criação de uma mitologia própria, da descoberta de um novo cosmos. Nisso Chesterton encontrou em alguns autores de seu tempo e em uma certa filosofia literária moderna uma solução para seus problemas com os românticos e com os vitorianos. Ele identificou-se com o espírito de rebelião dos românticos, tanto no imaginário quanto no social, no que tem de próximo a essa tentativa de resgate de um cosmos comum a todos os homens em todas as eras, pela leitura já apontada de que sua ruptura buscava retornar a um estado primitivo e primordial. Em *Robert Browning* (1903) ele coloca a visão analógica do Cosmos nos seguidores de Shelley, de herança neoplatônica e rousseuniana, que enxerga nos elementos do mundo natural uma sintonia espiritual como essa república democrática do homem, como “uma revolta do normal contra o anormal”⁴⁴ (Chesterton, 2014, posição 67616, tradução nossa). No entanto, surgiu uma classe que Chesterton associa a Keats,

que sentiu em uma centena de maneiras essa aliança obscura das coisas eternas contra as temporais e práticas, e que viveu em seu deleite imaginativo. Eles eram uma espécie de universalistas furtivos; eles tinham descoberto todo o Cosmos, e mantiveram todo o Cosmos um segredo. Eles galgaram degraus obscuros para sótãos estreitos, e fecharam-se ali dentro com os deuses⁴⁵ (Chesterton, 2014, posição 67621, tradução nossa).

Esse tipo de investigador dos mistérios ocultos, que se fecha em seu próprio mundo imaginativo como se em um perpétuo estado de transe, Chesterton recorrentemente associa ao místico espiritualista (ou mistagogo) ou ao lunático. E o verdadeiro poeta é colocado em contraposição a eles. Em *William Blake* (1910) o autor estabelece mais claramente a diferença: “Um poeta é um homem que mistura céu e terra inconscientemente. Um místico é um homem que separa céu e terra mesmo que ele aprecie os dois”⁴⁶ (Chesterton, 2022b, p. 4, tradução nossa). Ao longo de todo o livro, ele argumenta que Blake era, em certo sentido, um místico, de onde vem seu lado imaginativo. Mas também era um poeta em sentido pleno, o que produzia uma espécie de balanceamento. O místico é associado à busca de absolutos enquanto realidades

⁴⁴ “[...] a revolt of the normal against the abnormal”

⁴⁵ “[...] who felt in a hundred ways this obscure alliance with eternal things against temporal and practical ones, and who lived on its imaginative delight. They were a kind of furtive universalist; they had discovered the whole cosmos, and they kept the whole cosmos a secret. They climbed up dark stairs to meagre garrets, and shut themselves in with the gods.”

⁴⁶ “A poet is a man who mixes up heaven and earth unconsciously. A mystic is a man who separates heaven and earth even if he enjoys them both.”

abstratas. Ele elucida os enigmas do mundo, lê a mensagem perdida que há por trás das formas. Mas Blake, sendo poeta, trazia a mensagem, isto é, os ideais abstratos, para o nosso mundo, para formas humanas. Por isso muitas páginas são dedicadas a mostrar como, tendo essa noção da importância de formas definidas e pessoais, ele rejeitou desde cedo o impressionismo, que muito incomodava Chesterton por sua visão de um mundo de sonho ou pesadelo “que não encontra sustentação no universo” (Chesterton, 2019c, p. 147), como diz o narrador de *O Homem que Era Quinta-Feira*; um mundo onde reina o total subjetivismo. E mesmo a visão da divindade para Blake, segundo Chesterton, não era a de um Deus impessoal e abstrato como o dos panteístas, mas de um Deus pessoal – um homem, conforme ele lê nos dois últimos versos de seu poema “The Auguries of Innocence”. Por isso é dito por Chesterton, o crítico, que Blake era um místico em um sentido muito prático (Chesterton, 2022b), ecoando como McLuhan (2022) chamaria, décadas mais tarde, o próprio Chesterton: “*a practical mystic*” (“um místico prático”).

É essa mesma busca de Ideais abstratos que Gabriel Gale, o detetive de *O Poeta e os Lunáticos*, caracteriza como a atitude dos lunáticos. Gale a entende, pois que seu próprio método de detetive, poeta e pintor (todos são um só) para olhar um objeto ou cenário que indicam algo de estranho ou misterioso (que podem falar sobre um crime, ou serem objeto de representação artística), algo que foge do prosaico, e chegar à sua essência, confessadamente caminha muito próximo ao dos loucos, diferenciando-se apenas pelo esforço final de um retorno à realidade do mundo humano:

– Talvez você me julgue tão louco quanto ele; e já lhe disse que sou, a um tempo, igual a ele e diferente dele. Sou igual, pois também embarco nas extravagantes jornadas de mentes extravagantes, e simpatizo com o seu amor pela liberdade. Dele sou diferente, pois, graças a Deus, no geral consigo encontrar o caminho de volta. O lunático é quem se extravia deste caminho de volta e não consegue voltar (Chesterton, 2017b, p. 72).

É precisamente neste caminho de volta, ao fim de todo esse processo místico que está nele incluído, que se dá o reencantamento do mundo que discutiremos mais propriamente no último capítulo, sendo, portanto, o procedimento central tanto dos detetives de Chesterton quanto do trabalho imaginativo de sua própria literatura. Interessa primeiro, porém, chegar a uma conceituação dos elementos de que o autor lança mão em toda essa epistemologia para poder entendê-la, o que só realizamos neste trabalho de situar seu texto e a concepção de literatura que expressa em suas críticas em perspectiva com outras estruturas literárias correntes no mesmo período.

Uma certa filosofia do modernismo foi válida para Chesterton, portanto, na medida em que contrariava essa tentativa de criar um novo cosmos e se voltava a descobrir antigas verdades ainda desconhecidas sob muitos aspectos no mesmo antigo Cosmos. Frye conceitua essa filosofia em Eliot como representativa do modo irônico em sua maneira de retorno ao mito em contraposição à dos poetas românticos:

O Sr. Eliot distingue entre o poeta que cria uma filosofia para si mesmo e o poeta que toma uma que encontra à mão, defendendo a perspectiva de que esse segundo procedimento é o melhor, ou pelo menos o mais seguro, para a maioria dos poetas. A distinção é fundamentalmente uma distinção entre a prática dos poetas temáticos do mimético baixo e a dos poetas dos modos irônicos. Poetas como Blake, Shelley, Goethe e Vitor Hugo foram compelidos pelas convenções de seu modo a apresentar o aspecto conceitual de seu imaginário como tendo sido gerado por si mesmo; os poetas do último século têm convenções diferentes e compulsões diferentes (Frye, 2014, p. 182-183).

Nesses autores que Frye chama de mitopoéticos, Chesterton encontrou uma maneira de “falar a partir da circunferência em vez de a partir do centro da realidade” (Frye, 2014, p. 248), isto é, de assumir o princípio redentor da criação literária que tinham os românticos como aquilo que promove uma recuperação pela imaginação, aquilo que, como pensou Shelley sobre a poesia, “desfaz o véu de familiaridade do mundo e exhibe a beleza nua e dormida [...] derrota a maldição que nos prende, sujeitos ao acidente das impressões que nos cercam” (Shelley, 2010, p. 115), sem, no entanto, fechar-se nos sótãos estreitos com os deuses e perder a dimensão humana que esses modernos, tratando da aventura humana e de trazer os mitos ao homem no abaixamento da representação, possuem. Chesterton concorda com Shelley que a imaginação é o princípio fundamental de tudo que há no universo humano – tudo que há nos é apresentado segundo a imaginação, que dita nossa capacidade de perceber a essência das coisas e contemplar os múltiplos aspectos que, enquanto fenômenos, essas coisas podem assumir em nosso mundo. Em um de seus primeiros artigos no *The Daily News*, no início da carreira, ele chega a uma formulação que poderia facilmente ter vindo do poeta romântico:

A imaginação permanece implacável e insaciável, ao ponto que produz religião, e moralidade e humanitarismo. O homem, no momento em que é homem, deve tentar ser o universo [...] [pois] somente o homem em meio aos animais era uma imagem de Deus.⁴⁷ (Chesterton *apud* Hunter, 1979, p. 10, tradução nossa)

⁴⁷ “imagination remains relentless and insatiable, so long it will produce religion, and morality and humanitarianism. Man, the moment he is man, must attempt to be the universe ... [for] man alone among animals was an image of God”.

No entanto, uma diferença filosófica se estabelece em relação aos poetas românticos sobre o lugar ocupado pela imaginação. Paz (2013, p. 60) fala da importância decisiva de Kant na busca interiorizada dos românticos, sobretudo no pensamento de Coleridge. Isso porque a imaginação transcendental, segundo Kant, é o que possibilita o conhecimento ao fazer a ligação da intuição (Sensibilidade) com o conceito (Entendimento). Nesse processo, tudo se torna, como coloca Paz, uma questão de “intuição pura” (Paz, 2013, p. 60) – o conhecimento é segundo a representação a que o homem chega sem uma influência direta de categorias abstratas transcendentais, chamadas de *númenos* e situadas no âmbito da Razão. Os *fenômenos*, independentes dos *númenos*, são as únicas coisas capazes de serem conhecidas. Nas palavras do filósofo e crítico literário Benedito Nunes, explicando a filosofia kantiana aplicada à estética,

[...] não conhecemos as coisas em si mesmas, independente das formas pelas quais as representamos. É como *fenômenos*, enquanto objetos das nossas representações, condicionadas pela Sensibilidade e pelo Entendimento – cujas formas garantem o alcance objetivo dos juízos teóricos das ciências –, que as conhecemos. Esses juízos, que têm por conteúdo a experiência sensível, não nos dão a conhecer realidades suprassensíveis, absolutas, como são aquelas de que se ocupa a metafísica, ciência ilusória, cujo objeto, as primeiras causas e os primeiros princípios, é inacessível ao nosso espírito. É a Razão, empenhada na conquista do Absoluto, que elabora as ideias metafísicas puras, desvinculadas da intuição – como *Deus*, *Liberdade*, *Finalidade* –, as quais, situando-se além da experiência, escapam à órbita dos fenômenos e não podem ser objeto de representação. Os fenômenos e suas relações, que se situam no espaço e no tempo, são tudo o que podemos conhecer (Nunes, 2008, p. 47).

Essa compreensão é necessária para entender a distinção feita por Frye entre o aspecto conceitual (conceito) do imaginário gerado pelo próprio poeta, passível de ser compartilhado intuitivamente, no caso dos românticos, ou tomado do que é pré-existente, no caso da filosofia de Eliot. Uma grande parte da filosofia de Chesterton ligada inicialmente à moral, mas de maneira mais abrangente à descoberta do mundo, enfatiza a importância de não se surpreender com a própria mente ou com o conhecimento da realidade que essa mente é capaz de projetar. Em um artigo jornalístico intitulado “If I had only one sermon to preach” (“Se eu tivesse apenas um sermão para pregar”), título bastante sugestivo da urgência do ensinamento, ele diz:

mas eu deveria começar meu sermão dizendo às pessoas para não se deleitarem consigo mesmas. Eu deveria dizer a elas para se deleitarem com danças e teatros e passeios livres e outras; para se deleitarem com jazz e coquetéis e clubes noturnos se não podem se deleitar com nada melhor; para se deleitarem com bigamia e roubo e qualquer outro crime no código penal, em preferência a esta outra alternativa; mas nunca aprenderem a se deleitar consigo mesmas⁴⁸ (Chesterton, 2009, p. 454, tradução nossa).

⁴⁸ “[...] but I should begin my sermon by telling people not to enjoy themselves. I should tell them to enjoy dances and theatres and joy-rides and champagne and oysters; to enjoy jazz and cocktails and night-clubs if they can enjoy

O motivo de um tal esforço para se livrar do mundo do “eu” e ir ao mundo exterior comum é que “é um ato de fé afirmar que nossos pensamentos têm alguma relação com a realidade” (Chesterton, 2021c, p. 82). Confiar na própria intuição é colocado por Chesterton como uma atitude de loucos, uma atitude que não tem ponto de escape, de quem, assim como os materialistas, aproximados por ele dos outros dois (idealistas e loucos), pois que também deslumbrados com o próprio conhecimento do mundo, constrói um cosmos em que “não falta nenhum arrebite, parafuso ou engrenagem; ainda assim, seu cosmo é menor que o nosso mundo. De alguma forma, seu esquema, como o lúcido esquema do louco, parece ignorar por completo as energias insólitas e a esplêndida indiferença da Terra” (Chesterton, 2021c, p. 66). Percebemos, aqui, a influência das realidades suprassensíveis ou metafísicas que Kant afasta da possibilidade de conhecimento. Para Chesterton, por outro lado, elas são a condição mesma do conhecimento, a condição prévia indispensável. Na crônica “O vento e as árvores”, presente no livro *Tremendas Trivialidades* (*Tremendous Trifles*, 1909), o cronista, identificado com a voz do próprio autor, conta uma parábola situada em seu contexto sobre um menino seu conhecido que, ao ver árvores balançando ao vento em um tempo tormentoso, pensou que eram as árvores que faziam aquilo por conta própria: elas que causavam o vento e não o contrário. Com isso, o cronista ilustra as analogias que podem ser extraídas, no mundo humano, desse mesmo equívoco:

No pequeno apólogo ou parábola que ele teve assim a honra de inventar, as árvores representam todas as coisas visíveis e o vento as invisíveis. O vento é o espírito que sopra onde quer; as árvores são as coisas materiais do mundo que são sopradas para onde o espírito quer. O vento é filosofia, religião, revolução; as árvores são as cidades e civilizações. Só sabemos que há vento porque as árvores nalguma montanha distante repentinamente enlouquecem. Só sabemos que há uma revolução real porque todos os topos de chaminé enlouquecem em todo o horizonte da cidade (Chesterton, 2012b, p. 82).

Essa relação de um espírito universal que tem como suas “faces” filosofia, religião, revolução, categorias abstratas, consagra a importância de partir disso que Kant isolou como *númeno* contra, muitas vezes, o próprio conhecimento formado pela ligação da Sensibilidade e do Entedimento, já que este permanece no mundo criado pelo homem, em seu conhecimento intuído. Esse confronto constitui assunto de sua obra literária. No poema “*The Sword of Surprise*”, o eu-lírico clama à “espada de Deus”, imagem ao mesmo tempo bíblica e de uma

nothing better; to enjoy bigamy and burglary and any crime in the calendar, in preference to this other alternative; but never to learn to enjoy themselves.”

força transcendente, portanto imagem do absoluto, para que o separe de seu próprio corpo, parte por parte, com o objetivo de que possa contemplar essas partes com um novo olhar, com o “véu da familiaridade do mundo”, de que fala Shelley (2010, p. 115), desfeito.

Separa-me, ó espada de Deus, dos meus ossos
Até que eles fiquem rígidos e estranhos como as árvores
Que eu, cujo coração com os bosques crescentes corre
Possa assim embasbacar-me.

Separa-me do meu sangue, e que nas trevas
Eu ouça correr o rio vermelho e ancião
Como ramos em torrentes que chegam ao mar
Mas nunca veem o sol.

Dá-me olhos milagrosos para ver meus olhos,
Espelhos móveis vivos que consolam
Terríveis cristais mais incríveis
Que todas as coisas que olham

Separa-me da minha alma, e que eu veja
As culpas como latejante ferida nua
Até que eu salve a mim mesmo, como salvaria
Um estranho no meio da rua (Chesterton, 2014, posição 61128, tradução nossa).

A “Surpresa” que dá título ao poema depende justamente dessa nova contemplação após os preconceitos desfeitos, capaz de impressionar com o que já é mais conhecido: o próprio “eu”. A contemplação, quando parte do absoluto (ou, na terminologia kantiana, da Razão) para o mundo humano, mesmo o criado pela mente humana, é diferente.

Nas obras do gênero policial, isso atinge uma epítome e uma significação maior, já que, por exigência do gênero, tais obras trabalham necessariamente com um jogo entre o visível e o invisível, conforme postula a já referida definição de Chesterton a que Medeiros e Albuquerque (1979) concede lugar privilegiado em sua obra na tentativa de conceituação do romance policial: “a essência do romance policial consiste na presença dos fenômenos visíveis, cuja explicação se acha oculta; e aí está, se refletimos, a essência de todas as filosofias” (Chesterton *apud* Medeiros e Albuquerque, 1979, p. 14). O invisível, que estaria originalmente no mundo material, efeito de uma concepção da mente humana, tem esses limites que separam o *númeno* do *fenômeno* questionados. No conto “O Crime de Gabriel Gale”, de *O Poeta e os Lunáticos*, somos introduzidos às observações de dois médicos que acreditam que o detetive Gale ficara ele mesmo louco e cometera um crime de tentativa de homicídio por seguir às últimas consequências seu método de embarcar na loucura dos lunáticos visando descobrir como pensam e, assim, poder falar com eles em sua própria linguagem. Um homem em uma série de reuniões sociais ficara atônito e impressionado por ser alvo de piadas que diziam que ele trazia

a chuva e o mau-tempo consigo sempre que chegava às festas, evento que, coincidentemente, a cada vez se confirmava. Gale tem um momento de performance em que, após outro desses episódios se confirmar, corre atrás do homem em um jardim laçando-o e termina por pregá-lo pelo pescoço a uma árvore com uma forquilha. Todos acham que ele ficou louco e tentou matá-lo, mas, por sua explicação ao fim, descobrimos que o lunático é o outro e que toda a performance foi um antídoto de Gale em perfeito juízo para curá-lo: ele percebera antes que este ficava cada vez mais impressionado pela possibilidade de ter mesmo o poder de controlar o tempo, e já estava terminando por cair no idealismo de se achar em uma posição divina. Laçar o homem, arrastá-lo pelo jardim e pregá-lo à árvore serviu para mostrá-lo, por uma evidenciação de limites físicos, que não tinha o poder de controlar tudo.

– É a única maneira – ele ficava a repetir – é a única resposta à heresia do místico, a fantasiar que sua mente é tudo o que existe. É quebrar-lhe o coração. Agradeça à Deus as duras pedras; agradeça-Lhe os fatos nus e crus, e os espinhos e as rochas e os desertos e os longos anos. Ao menos sei, agora, que não sou o que há de melhor nem o que há de mais forte no mundo. Ao menos sei, agora, que não sonhei tudo (Chesterton, 2017b, p. 125).

A realidade suprassensível (Deus) atua como pressuposto e condição necessária para se poder ir ao mundo tangível, “nu e cru”, senti-lo e poder ser grato por ser um presente recebido e não criado pelo próprio sujeito. Há aqui uma inversão do postulado kantiano da contemplação estética desinteressada, que seria independente tanto da existência quanto da essência do objeto. Em Chesterton, a contemplação, sendo a contemplação do poeta, ou mesmo do detetive, quando este é relacionado metaforicamente ao artista, é estética, e também é desinteressada – mas o é justamente por essa aceitação *a priori* do suprassensível que faz com que a contemplação não seja contaminada pela familiaridade do mundo, não precise se preocupar com uma intuição humana, antes seja a contemplação do que verdadeiramente e independentemente é.

Não se trata da simples assunção de uma realidade objetiva alheia ao sujeito, pois que uma certa disposição deste é necessária para poder contemplar os *fenômenos*, os diferentes aspectos que um mesmo objeto pode revelar. Por isso há algo de fenomenologia que apenas se prova a partir da metafísica. Sendo já conhecida a essência do objeto, é possível perceber suas diferentes aparências sem perder de vista do que se trata. No último conto de *O Poeta e os Lunáticos*, encontramos uma explicação muito completa de Gale sobre seu método em comparação aos dois médicos que tentam prendê-lo como louco: tanto ao cético, que “não consegue pensar no centro de nada”, isto é, na essência, e para quem, portanto, “qualquer coisa lhe poderia ser anormal, pois [...] não há um normal” (Chesterton, 2017b, p. 228); quanto ao

prático, que igualmente não está interessado na essência, apenas em usar as coisas para seus próprios fins e em roubar ideias de outros para tirar proveito delas.

– Eu nunca lhe disse que era um artista – disse por sua vez Gale – ou que tinha apetites artísticos incontroláveis, ou coisa que o valha. Mas eu lhe digo algo: só consigo exagerar o que *já* está nas coisas. E não é comum eu adivinhar errado o que nelas está. Você pode ser manso como um gato, mas eu bem sabia que estava a evoluir para um tigre. E imaginei mesmo que com magia negra poder-se-ia transformar este pequeno lagarto num dragão (Chesterton, 2017b, p. 227).

Essa noção clara do que *já* está nas coisas, não sendo senão a noção da essência, daquilo que foi dispensado por Kant como de ordem metafísica, mantendo sua origem nos absolutos suprassensíveis, é o que permite a Gale não se enganar pelas aparências, pois sabe que um mesmo objeto sempre guarda, imanente a si, outros significados em potência. Por isso sua resposta vem como uma inversão da sentença dos médicos que o julgam louco: estes dizem que ele possui uma espécie de megalomania que sempre se expressa por exageros e hipérboles, que “não consegue ver um balanço a pender no ar sem pensar em navios voadores atravessando o céu”, ou “ver um gato sem pensar num tigre, ou um lagarto sem imaginar um dragão” (Chesterton, 2017b, p. 226). A sentença vem atrelada ao fato de que Gale não se guia por aquilo que é aparentemente vistoso. Ele extrai o significado dos objetos mais aparentemente insignificantes, como do balanço em questão, para o qual corre ao vê-lo na atitude de uma criança, pois o lembra da infância. Gale vê “a silhueta de um cerro, ou certo ângulo de uma casa” como um desafio, e atraca-se mortalmente a eles “até arrancar-lhes à força algo de seu segredo” (Chesterton, 2017b, p. 61). Impossível não enxergar aqui expressa a teoria de Chesterton sobre o gênero policial. Em um gênero que se desenvolveu dessa formação de um mistério sobre a significação de elementos corriqueiros que antes constituíam a aventura, é essa própria tentativa de descobrir o segredo dos objetos insignificantes que Gale encara como “a aventura de sua vida” (Chesterton, 2017b, p. 61). E é justamente por ter essa concepção que o detetive consegue resolver os crimes que, pelo jogo de obviedade e mistério (reescrituras de aparência e essência), enganam os olhos comuns, inclusive os da polícia.

Procurar as pistas mais escusas, aquelas que passam despercebidas ou deslocadas pelos investigadores comuns, tornou-se, em verdade, o paradigma dos detetives por conta de Sherlock Holmes, que moldou a configuração do gênero. Carney (2014) aponta três detetives que foram marcos nesse sentido, que contribuíram para definir o gênero: Holmes, de Arthur Conan Doyle; Dupin, de Edgar Allan Poe, o primeiro; e o Padre Brown, do próprio Chesterton. O método de Holmes segue o paradigma indiciário que coloca Ginzburg (1989) a partir da influência que o

método morelliano de atribuição de obras de arte exerceu nas ciências humanas. Já Dupin pensa, assim como os detetives chestertonianos, que as pistas podem induzir ao erro em algumas situações. Para ele, o erro dos detetives da polícia parisiense é que seus resultados “são alcançados por mera diligência e atividade. Quando tais resultados não estão disponíveis, seus esquemas fracassam” (Poe, 2017, p. 134). No conto “A carta roubada”, a polícia perde tempo empreendendo investigações minuciosas por métodos científicos, descritos em detalhes, utilizando de tecnologia sofisticada, enquanto o real esconderijo da carta com a qual o criminoso chantageia a pessoa de quem a revelação do escrito comprometeria a honra passa despercebido justamente por ser óbvio demais. Esse mesmo motivo do esconderijo óbvio demais seria usado posteriormente no conto “O dedo de pedra”, de *O Poeta e os Lunáticos*, em que Poe é citado nominalmente para enunciar essa teoria de Dupin, que é o que faz Gabriel Gale resolver o caso.

Auguste Dupin sabe do problema enunciado no início de nossa investigação a respeito de quando a comprovação pelos fatos faz os homens ficarem reféns de seu próprio método, de uma ideia pré-concebida que só precisa ser comprovada. Em “A carta roubada” (1845), diz que os recursos tecnológicos da investigação e o método científico funcionam, para o comissário de polícia encarregado do caso, “como uma espécie de cama de Procusto na qual ele tenta acomodar à força seus propósitos” (Poe, 2017, p. 219). Para Dupin, a imaginação é necessária para fazer uma ligação entre os fatos encontrados e a multiplicidade do comportamento humano. O comissário e a polícia erram por pensar que todo criminoso raciocinaria do mesmo jeito, buscando o esconderijo mais difícil. Mas é justamente esse pensamento que o criminoso espera que eles tenham, e com o qual conta. Não é de surpreender, pois, que Borges (2002) aproximou Chesterton e Poe dizendo que Chesterton era o único herdeiro de Poe na tradição do romance policial porque era o único outro que, assim como Poe, preocupou-se com o debate de ideias. Justamente o que, para uma grande parte do público, é o que dificulta a consideração de Chesterton neste gênero literário é o que, para Borges, faz com que Chesterton seja um melhor contista policial que Conan Doyle.

No entanto, um exame mais apurado rapidamente nos faz ver que a imaginação que Dupin considera tem sua análoga na imaginação transcendental do método kantiano que faz a ligação entre Sensibilidade e Entendimento. O método de Dupin não deixa de seguir um paradigma racional, pois a imaginação, para ele, é necessária na medida em que serve ao verdadeiro raciocínio lógico, que é o que distingue a habilidade do verdadeiro detetive. “Os assassinatos da Rua Morgue” (1841), o conto de estreia de Poe com Dupin e aquela considerada a primeira narrativa policial escrita, começa com uma extensa discussão no narrador,

companheiro de Dupin, em defesa do verdadeiro raciocínio lógico contra o falso. Em uma passagem recordada por Chesterton em *Ortodoxia* como sinal de que a imaginação e a lógica competiam em Poe, e esta acabou por vencer, o narrador compara o jogo de xadrez ao de damas, dizendo que este é aquele que exercita o verdadeiro raciocínio lógico pela quantidade limitada de movimentos, que faz ser necessário utilizar da imaginação própria à capacidade analítica, e não da simples perspicácia, para decidir as jogadas (Poe, 2017). Para o investigador de Poe, “o perspicaz é sempre fantasioso, ao passo que o *verdadeiro* imaginativo será sempre analítico” (Poe, 2017, p. 120).

Já Gale, o detetive de *O Poeta e os Lunáticos*, assim como Basil Grant e o Padre Brown, sabe naturalmente, sem precisar empreender uma análise dedutiva, que as pistas práticas são facilmente explicáveis por coincidências, enquanto as coisas aparentemente excêntricas (isto é, que não fazem parte do centro), negligenciadas, carregam uma significação além. Isso porque a percepção deve-se a um processo subconsciente antes de consciente, conforme nos é explicado no conto “A sombra do tubarão”. Além de ter o senso comum de perceber as pistas práticas, “havia uma outra parte de sua mente que estava sempre a fugir do seu controle e pregar-lhe peças; fixando-lhe na memória coisas à toa como se fossem símbolos, e então usando-as para assombrá-lo, como mistérios” (Chesterton, 2017b, p. 87). Todas as atenções fixam-se no grande mistério de o corpo ter sido encontrado em uma praia sem pegadas na areia. Mas Gale sabe que isso, ao fim, terá a explicação mais simples e que é a estrela do mar repousante próxima ao cadáver que carregará o verdadeiro segredo, mesmo ainda sem saber “se fora apenas o laranja berrante da criatura que irracionalmente lhe prendera a atenção, ou se apenas algum obscuro faz-de-conta em que a figura humana estava, ela mesma, a espichar e estender-se qual uma estrela do mar, com quatro membros em vez de cinco” (Chesterton, 2017b, p. 88). Se isso é uma aplicação do paradigma indiciário e do método morelliano de Holmes, que não deixa de manifestar suas marcas no gênero, é uma aplicação que inverte os pressupostos da investigação científica e deixa o inconsciente – ou aquilo que o narrador de Poe colocaria como fantasia, de valoração negativa, em contraposição à imaginação, necessária ao raciocínio analítico.

A visão do detetive chestertoniano é menos analítica que analógica, retomando a consciência correspondência universal entre as coisas que já era compartilhada pelos românticos, mas que Chesterton leva a um outro significado metafísico. Paz (2013) diz que ela é uma ideia tão antiga quanto a sociedade humana porque torna o mundo habitável. “O mundo não é mais um teatro regido pelo acaso e pelo capricho, pelas forças cegas do imprevisível: o ritmo e suas repetições e conjunções o governam [...] A analogia é o reino da palavra *como*, essa ponte verbal que, sem suprimi-las, reconcilia a diferença e as oposições” (Paz, 2013, p. 74-

75). Em Chesterton isso se torna especial por alguns motivos. O que mais nos causa espanto de início é a insistência tanto em realizar sucessivas analogias nas descrições e digressões quanto em ressaltar os limites com repetições contínuas da palavra *como*, em uma preferência muito clara do símile em relação à metáfora, esta que serviria para eliminar as repetições e não manter contrastes tão evidentes. O primeiro parágrafo do romance *Manalive* é capaz de desconcertar qualquer leitor somente por essa insistência, pelo ritmo específico criado por um encadeamento de símiles que ressaltam em todos os contrastes a estranheza do surgimento de um vento misterioso que invade a Inglaterra, bem como pela sucessão de analogias que estes símiles fazem entre os objetos deste mundo, quando tocados pelo vento, e uma realidade suprassensível antes fechada ao mundo material, ou esquecida no subconsciente:

Um vento surgiu forte no Oeste, como onda de felicidade inexplicável [...] Em um milhão de buracos e cantos, revigorou homens como uma galheta, e os aturdiu como um golpe. [...] Em toda parte, porém, o vento levou drama a vidas nada dramáticas e soou a trombeta da crise através do mundo. Diversas mãos assistiam, consternadas, a uma tragédia menor e doentia em cinco camisas nanicas no varal: era como se elas tivessem ali pendurado os cinco filhos. O vento veio e preencheu as roupas, que chutavam como se cinco diabinhos tivessem saltado para dentro delas. E bem no fundo de seus subconscientes oprimidos, as mãos como que recordavam as comédias rústicas de seus pais acerca do tempo em que os elfos ainda habitavam as casas dos homens. Muitas moças inadvertidas dum jardim murado e úmido, atiraram-se na rede com os mesmos gestos que fariam para se atirarem no Tâmis; e o vento furou a muralha ondeante de troncos e ergueu a rede como um balão, revelando às moças o formato pitoresco das nuvens dalém no alto e as imagens dos belos vilarejos daquém, como se a rede cortasse os céus feito um navio feérico. Mais de um escrivão ou clérigo, palmilhando uma estrada telescópica de choupos, pensou pela centésima vez não passar de penachos num ataúde; e então a energia invisível os arrebatou e os sacudiu, e caiu-lhes sobre a cabeça como uma coroa ou saudação de asas seráficas (Chesterton, 2021d, p. 13-14).

Reconciliar a diferença e as oposições sem suprimi-las, em um texto que provoca o mesmo estranhamento da verossimilhança já apontado, é fundamental. O retorno ao mito deve dar-se de maneira brusca, invasiva, nos excessos de revolução e retorno. O vento chega como uma revolução e, em verdade, é representação da revolução como uma essência abstrata, invisível, produzindo seus efeitos em imagens concretas que só são animadas a partir dessa essência, assim como foi explicado na supracitada crônica “O vento e as árvores”. Mas o que a revolução causa é o retorno ao “tempo em que os elfos ainda habitavam as casas dos homens”. Os símiles constituem a maneira de manter o contraste delineado entre esses extremos. E sua importância principal está na manutenção da integridade de cada elemento: em cada um poder ser plenamente em sua ontologia própria.

Em um artigo de 1901 para o periódico *The Speaker*, intitulado “The Ethics of Elfand”, em que apresenta sua teoria da Feéria (terra dos elfos, como mencionado no trecho citado do

romance, ou das fadas) que seria mais completamente desenvolvida anos depois em *Ortodoxia* em um capítulo de mesmo nome, Chesterton defende dois pontos importantes sobre os contos de fadas. Em primeiro lugar, que não há propriamente *sobrenatural* neles, já que a magia é seu natural, faz parte da textura da vida cotidiana; é um esboço primitivo do elemento distintivo que seria argumentado posteriormente por Tolkien (2020) para definir essas mesmas “*Fairy-Stories*”, em um escopo alargado que foge do paradigma reduzido dos “*Märchen*” dos autores alemães, classicamente tidos como os verdadeiros contos de fadas, e que posteriormente seria renomeado por Alexander (1971) de “*high fantasy*”, já que esse critério distintivo é baseado no nível de aceitabilidade de eventos mágicos: nesses contos de fadas, ou literatura “*high fantasy*”, eles não parecem extraordinários, não quebram o paradigma de verossimilhança dos habitantes daquele universo. Chesterton, assim como Tolkien, viu isso, conforme expressa em *Ortodoxia*, simplesmente como o lugar em que as coisas estão na hierarquia certa:

A terra das fadas é pura e simplesmente a pátria ensolarada do bom senso. Não é a terra que julga o céu, mas o céu que julga a terra; para mim, ao menos não era a terra que criticava a terra das fadas, e sim a terra das fadas que criticava a terra. Antes de ter sentido o gosto de feijões eu já conhecia o pé mágico de feijão (Chesterton, 2021c, p. 106).

Manter essa perspectiva de conhecer o pé mágico de feijão antes de conhecer os feijões diz respeito a ter a noção clara da essência antes de conhecer a aparência ou fenômeno dos objetos em si no aspecto exterior do nosso mundo, hierarquia cuja inversão ocasionaria ou o materialismo, por um lado, ou o idealismo mistagógico, por outro, ambos combatidos por Chesterton nos primeiros capítulos do livro. Por isso também o posicionamento dos capítulos é feito de maneira a evidenciar tal percurso epistemológico: após a denúncia dessas correntes de pensamento modernas, sua superação começa, no capítulo “A ética da terra das fadas”, com o conhecimento dos contos de fadas, que Chesterton experimentou ainda na infância (o percurso, lembremos, não deixa de ser também autobiográfico), em que o homem adquire o senso das possibilidades do mundo. As possibilidades pertencem ao âmbito do que estamos chamando de essências. Os fenômenos nos quais cada objeto pode se manifestar dependem, para serem contemplados, desse senso prévio. Por isso o conhecimento empírico do mundo vem depois, no capítulo “A bandeira do mundo”, ao qual Chesterton correlaciona a segunda etapa de sua formação (deixando clara que essa é a etapa posterior aos contos de fadas) com os “*penny dreadfuls*” como forma literária, “aquele tipo belicoso de literatura, de um patriotismo muitas vezes exagerado” (Chesterton, 2021c, p. 134). Ali é discutida a necessidade de se apegar ao microcosmo pessoal ao qual cada um pertence, isto é, a um lugar ou coisa no qual ou com o

qual se vive da maneira própria como ele é, como a única coisa que efetivamente se possui contra os idealismos das filosofias do otimista e do pessimista – daqueles que acham o mundo bom ou ruim demais para merecer ser mudado ou salvo.

Essa ordenação e seu espelhamento no percurso epistemológico proposto parecem ter escapado a Paine (2008), que enfatiza apenas a importância da concretude do mundo humano na filosofia chestertoniana na mesma dinâmica do ensinamento de uma famosa anedota atribuída a Samuel Johnson, a quem Chesterton foi muito comparado, em que Johnson começa a chutar uma pedra para refutar George Berkley, que fizera um discurso sobre a não-existência da matéria e a teoria de tudo no mundo ser mero ideal (Boswell *apud* Paine, 2008); ou podemos dizer ainda como no romance *The Four Men: A Farrago*, de Hilaire Belloc, em que, em meio a uma série de relatos de viagem por Sussex, um marinheiro encontra um cético em um bar e, após ouvir o mesmo discurso, joga nele uma caneca de cerveja e o batiza em nome dos cinco sentidos (Belloc, 1984). É necessário sim manter a certeza do mundo à nossa volta, ou do contrário temos o “pensamento que paralisa todos os pensamentos” (Chesterton, 2021c, p. 82), que é justamente o pensamento do cético que nega a existência de tudo, chegando ao extremo de negar a si próprio. Mas esse mesmo enunciado no livro vem logo após a já referida impossibilidade de não assumir alguma fé, por ser a própria capacidade de conhecimento do homem uma questão de fé (Chesterton, 2021c). A fé, conforme Chesterton diz em um outro capítulo de *Hereges*, deve ser necessariamente irracional, uma certeza a respeito do invisível, ou então não é fé alguma (Chesterton, 2021b). Só conhecemos as árvores enquanto tais porque elas são animadas pelo invisível que é o vento. Por isso as “velhas babás não falam às crianças acerca da grama, mas das fadas que dançam na grama, e os gregos antigos não conseguiam enxergar as árvores por estarem distraídos pelas driades” (Chesterton, 2021c, p. 107).

A ordenação dos contos em *O Poeta e os Lunáticos* espelha a de *Ortodoxia*. No conto “A sombra do tubarão”, o criminoso é o cientista que não vê a poesia de nada no mundo, que acha que cada coisa é igual à outra e todas servem somente enquanto objetos de estudo. Após uma discussão entre ele, o poeta/detetive Gale e um entusiasta de religiões pagãs acerca do significado de elementos do mundo natural como flores e animais marinhos para cada classe com sua visão de mundo, em que o cientista diz que hipérboles estão sendo feitas com algo que não passa de uma simples flor ou um simples peixe, Gale protesta apaixonadamente: “Antes fazer do peixe um fetiche. Antes sacrificar a si mesmo e a todos os outros no altar descomunal e horrendo do peixe. Antes fazer o que seja a soltar a blasfêmia hedionda de que ele era só um peixe. Isso é tão terrível quanto dizer que a outra coisa é só uma flor” (Chesterton, 2017b, p. 83-84). O materialismo figura como a pior coisa que poderia haver, sendo preferível um

idealismo fanático. Já no conto seguinte, “O crime de Gabriel Gale”, cujo enredo já narramos, o verdadeiro “criminoso” é o idealista que se arroga poderes divinos e, comparado a este, o materialista é elogiado: “Os materialistas, vá lá, ao menos estão suficientemente perto do céu para aceitarem a terra e saber que não a criaram. As dúvidas realmente medonhas, as dúvidas mortais e execráveis, são as dúvidas do idealista” (Chesterton, 2017b, p. 123).

O mesmo percurso epistemológico fica evidenciado. Apenas começando no céu que julga a terra, conhecendo as possibilidades que estão por trás do exterior do peixe ou da flor, podemos de fato ir a essas coisas em toda a sua significação e perceber que não desprezíveis, que não são *só* um peixe ou *só* uma flor, ao mesmo tempo em que percebemos o quão extraordinário é que existam um peixe ou uma flor em uma ontologia própria para além do que nossa mente consegue projetar. E aqui vislumbramos o segundo ponto importante do artigo “The Ethics of Elfland”: a plena visão analógica de mundo, de que cada coisa importa, de que cada objeto, por mais banal que aparente ser, possui uma ampla significação no todo e pode guardar em si o segredo (o segredo da existência, do destino do homem, do mistério de um enredo como o mistério do enredo da vida), só pode existir nos contos de fadas, por conta dessa hierarquia. Só quando nos acostumamos a olhar para o mundo encarando tudo como extraordinário é que aprendemos a não desprezar nada.

Nós aprendemos que o mundo está atado por misteriosos laços de confiança e pacto e previsão, e que mesmo dragões verdes mantêm suas promessas. Nós aprendemos que nada é perdido nos moinhos do mundo, que uma joia lançada ao mar, uma gentileza para um pássaro ferido, uma palavra ociosa a um viajante esfarrapado, têm neles algum valor terrível, e estão atados ao destino do homem. Nada é mais típico e recorrente na ética dos contos de fadas que essa grande ideia de que nada pode ser perdido⁴⁹ (Chesterton, 1983, p. 3, tradução nossa).

Essa ideia de grandes consequências dependentes de objetos minúsculos e aparentemente desprezíveis é um paradoxo que Chesterton vê como ligado ao paradoxo central da cristandade sobre a impotência divina: “que as mãos que criaram o Sol e as estrelas eram pequenas demais para alcançar as cabeças dos animais. Nesse paradoxo, nessa quase piada, toda a literatura de nossa fé é fundada” (Chesterton, 2021e, p. 232). Por isso ele fala do maravilhamento nessas histórias como dependente de uma humildade primeira. Mas em um nível mais abrangente, isso é, pela via da filosofia neoplatônica, uma noção da *metáxis* platônica: de que tudo neste mundo existe por participação em realidades transcendentais.

⁴⁹ “We learn that the world is bound together in mysterious bonds of trust and compact and prevision, and that even green dragons keep their promises. We learn that nothing is wasted in the mills of the world, that a jewel thrown into the sea, a kindness to a stricken bird, an idle word to a ragged wayfarer, have in them some terrible value, and are bound up with the destiny of men.”

Kenner (1948), em seu estudo clássico da fortuna crítica chestertoniana sobre o paradoxo na obra do autor, vê a analogia como correlata e inseparável do paradoxo: “A analogia explica, o paradoxo descreve; eles explicam e descrevem a mesma realidade”⁵⁰ (Kenner, 1948, p. 26, tradução nossa). Alguns viram o paradoxo em Chesterton como um mero adorno de linguagem, tanto estético quanto retórico. Belloc (1940) diz que muitos leitores, já à época, ficavam na superfície do texto chestertoniano, apenas no choque verbal, já que ele “está perpetuamente alçando o leitor com um choque de surpresa”⁵¹. Já Lindo (1992), no primeiro estudo brasileiro do autor sob uma perspectiva literária, parte da aceção de que o paradoxo, junto aos seus correspondentes alegoria e trocadilho, os quais trataremos ainda neste capítulo, “são todos índices de uma composição que privilegia a reflexão sobre a elaboração estética e por isso são tomados por intromissões na realização artística” (Lindo, 1992, p. 9). Kenner, distante de tais perspectivas, propõe que, não sendo mera técnica, o paradoxo encarna a expressão genuína da maneira como Chesterton contempla o mundo. Nosso autor foi, para ele, não um combatente, alguém ocupado em convencer com ideias, mas essencialmente um contemplativo, que primeiro viu e depois escreveu porque viu.

Uma distinção fundamental, escreve Marshall McLuhan no prefácio ao livro de Kenner, “deve sempre permanecer entre o artista que está engajado em criar um mundo e o metafísico que está ocupado em contemplar um mundo”⁵² (McLuhan, 1948, p. 22, tradução nossa). Apesar da tentativa de diminuir o valor artístico de Chesterton, já que ambos os autores abraçarão um pouco da mesma perspectiva paradigmática modernista sobre a definição de romance e do fazer artístico que discutimos no início do capítulo, defendendo que ele não é um artista pleno como os modernistas James Joyce e Henry James, a fala é relevante por levar de volta à contraposição entre os românticos e os modernos seguidores da filosofia de Eliot enunciada por Frye (2014). Aqui, no entanto, essa diferença é explicada pela classificação de Chesterton como um metafísico, alguém que tem uma “intuição metafísica do ser”⁵³ (Kenner, 1948, p. 1, tradução nossa). Essa intuição, da qual a expressão natural é o paradoxo, é explicada não na filosofia neoplatônica, mas na de Santo Tomás de Aquino, de quem o autor compartilhou a visão metafísica, o que o levou a escrever, ao fim da vida, a famosa biografia do filósofo escolástico. O problema se dá, segundo Kenner (1948, p. 27), na sentença de que “*o ser é intrinsecamente analógico*”. Isso revela a diferença em relação ao platonismo dos românticos. Nessa concepção

⁵⁰ “Analogy explains, paradox describes; they explain and describe the same reality”

⁵¹ “[...] is perpetually pulling up the reader with a shock of surprise”

⁵² “[...] must always remain between the artist who is engaged in making a world and the metaphysician who is occupied in contemplating a world”.

⁵³ “metaphysical intuition of being”.

tomista de Chesterton, a diferença ontológica permanece necessária. O mundo não pode se tornar uma série de reescrituras em que cada coisa é tradução e metamorfose da outra, situação que Paz coloca como o caminho natural dessa concepção analógica conforme ela vai desembocar em Baudelaire:

O mundo é a metáfora de uma metáfora. O mundo perde sua realidade e se transforma numa figura de linguagem. No centro da analogia há um oco: uma pluralidade de textos implica que não há um texto original. Nesse oco se precipitam e desaparecem, simultaneamente, a realidade do mundo e o sentido da linguagem. (Paz, 2013, p. 79)

O centro da analogia chestertoniana não pode estar vazio. Do contrário, tem-se o ceticismo que Gabriel Gale, no conto mencionado, condena no médico que “não consegue pensar no centro de nada” (Chesterton, 2017b, p. 228) e, não tendo um centro, não pode ser excêntrico, isto é, não consegue enxergar o que realmente há de extraordinário e estranho no mundo. A primazia do sobrenatural nos contos de fadas fica desrespeitada sem um tal centro, pois qualquer visão se torna subjetiva, sem a possibilidade de se afirmar a existência própria no mundo. Na refutação aos impressionistas em sua *Autobiografia* (1936), Chesterton aproxima o subjetivismo destes do ceticismo, pois o princípio do impressionismo seria o de que

[...] se tudo que pudesse ser visto de uma vaca fossem uma linha branca e uma sombra roxa, só poderíamos representar a linha e a sombra; num certo sentido, só poderíamos acreditar na linha e na sombra – mais que na vaca. De certa forma, o cético impressionista contradiz o poeta que disse que nunca vira uma vaca roxa. Ele tende mais a dizer que viu apenas uma vaca roxa, ou que não viu a vaca mas apenas o roxo (Chesterton, 2012a, p. 117).

Essa é uma ótima ilustração do que diz Gale sobre quem não tem o centro não poder ver sequer um anormal, por não ser nada normal para ele (Chesterton, 2017). O tomismo, em sua formulação básica do “Há um É”⁵⁴ (Chesterton, 2015b, p. 147), isto é, uma unidade do ser, forneceu a Chesterton uma maneira de encarar a *metáxis* que, distante tanto dos objetivistas quanto dos subjetivistas, idealistas, estetas, pudesse compreender a dimensão em que todas as coisas existentes estão unidas em uma essência que fornece sua sustentação e, portanto, faz com que todas sejam “louváveis”, sejam objeto de contemplação e admiração, ao mesmo tempo em que não percam sua individualidade enquanto uma mera janela para um abstrato diluído no absoluto. Isso é, inescapavelmente, um paradoxo, e é somente enquanto permanece um paradoxo que não cai para nenhum dos outros lados. Kenner (1948) ilustra essa compreensão com um exemplo de um paradoxo simples: é dito que o homem é bom; é também dito que Deus

⁵⁴ “There is an Is”

é bom. O paradoxo seria resolvido por dizer que o homem é tão bom quanto Deus, o que seria uma ideia falsa. O que acontece é que ambos participam na categoria abstrata chamada “bondade”, mas cada um a possui segundo sua natureza. Não simplesmente cada fato do mundo leva a uma essência abstrata, mas, na participação, cada um desses fatos passa a possuí-la imanente a si, de maneira que cada um guarda diferentemente um mistério próprio.

Percebemos finalmente a importância insubstituível do paradoxo e de seu correspondente, o *símile*, para a estética chestertoniana. A analogia e, portanto, o paradoxo, na perspectiva de Kenner, resolvem-se em metáfora. A metáfora elimina a proporção, a individualidade e mesmo a variedade, ao fazer cada coisa ser a mesma. Hunter (1979), no estudo diacrônico que fez do desenvolvimento da reflexão estética de Chesterton sobre os elementos da técnica e sua aplicação nas obras ao longo dos anos, nota que, apesar de inicialmente usar os termos “*símile*” e “*metáfora*” de maneira intercambiável, o autor, em determinado momento, percebeu a diferença e o perigo da metáfora. Segundo ela, “uma metáfora é uma assunção de outra identidade que pretende ser o que ela representa. Já que isso é impossível em termos absolutos, o significado do objeto representado será mudado se alguém pensar que a metáfora é real”⁵⁵ (Hunter, 1979, p. 47).

A percepção metafísica de Santo Tomás de Aquino fez Chesterton ter a noção de como as potencialidades do ente estão contidas nele, imanentes. Como dito, cada ente participa no Ser à sua maneira. Então, se consideramos o Ser como a totalidade do ser, incluindo, como diz Chesterton (2015b), tudo que ele pode vir-a-ser, temos um conjunto de possibilidades do que o ente pode se tornar. Diz ele na biografia de Aquino que

[...] o que vemos não é a totalidade do ser; ou (para continuar numa linha coloquial) nunca vemos o ser sendo tudo que ele é. O gelo se transforma em água fria e esta, aquecida, se transforma em água quente; ela não pode ser as três coisas ao mesmo tempo. Mas isso não torna a água irreal ou mesmo relativa; apenas significa que seu ser é limitado a ser uma coisa de cada vez. Mas a totalidade do ser é tudo o que ele pode ser e, sem isso, as formas inferiores ou aproximadas do ser não podem ser explicadas como algo, a menos que sejam descartadas como nada (Chesterton, 2015b, p. 148).

Esta é a aplicação ontológica da filosofia de Chesterton sobre os contos de fadas como reino das possibilidades – algo que Frye (2017), avançando na reflexão, estenderá a toda a literatura. Saber que a grama, por um fenômeno ótico, pode se mudar em azul, como acontece

⁵⁵ “A metaphor is the assumption of another identity that pretends to be what it represents. Since this is impossible in absolute terms, the meaning of the object represented will be shifted if one thinks of the metaphor as real.”

nos contos de fadas, leva a um conhecimento mais completo dela que o conhecimento científico que apenas apreende um fato de cada vez.

– Fato – murmurou Basil, como quem fala de animais estranhos de terras distantes.
 – Ora, fatos obscurecem a verdade. Posso estar sendo tolo – na verdade, estou fora de mim – mas nunca consegui acreditar naquele homem... qual o nome dele, daquelas histórias famosas? Sherlock Holmes. Cada detalhe aponta para alguma coisa, certamente; mas em geral é a coisa errada. Os fatos apontam a todas as direções, me parece, como os milhares de galhos de uma árvore. Apenas a vida da árvore tem unidade e se ergue – é apenas o sangue verde que jorra, como fonte, para as estrelas (Chesterton, 2020, p. 20-21).

Assim diz Basil Grant, de *O Clube dos Negócios Estranhos*, em contestação ao método dedutivo de seu irmão, o detetive clássico, seguidor do paradigma indiciário, que é comparado a Sherlock Holmes mais de uma vez ao longo do livro. A própria palavra “índice” já denota uma superfície de manifestação, um aspecto único que não abarca a totalidade. Por isso os fatos que aparentam ser índices de uma trama criminosa revelam, ao longo do processo, outra faceta e outra significação. No conto “A honradez de Israel Gow”, presente no volume *A Inocência do Padre Brown* (1911), o Padre Brown faz uma brincadeira com todos os outros investigadores que não conseguem ver a relação entre múltiplos objetos encontrados em um castelo no qual o aristocrata habitante, Lorde Glengyle, desaparecera: montes de rapé, pedras preciosas, peças de relojoaria e velas de cera. Padre Brown, por ter o domínio das possibilidades, começa a criar enredos como se soubesse a real história que envolvia aqueles objetos, e desfazer logo em seguida com outro enredo, somente para mostrar a todos, ironicamente, como é possível que objetos lidos como índices, provas, podem conduzir a mil teorias mirabolantes.

Encontra-se aqui a resposta que Chesterton deu à crise da representação, diferente da resposta dos modernistas. Virginia Woolf expressa, em seu famoso ensaio “Modern Fiction”, esta outra resposta que, assim como a de Chesterton, busca reagir ao materialismo de autores como Wells, Bennett e Galsworthy. Em *William Blake*, Chesterton expressou a centralidade e necessidade disto ao definir a luta contra os materialistas como “o mais nobre e mais importante esforço da história humana”⁵⁶ (Chesterton, 2022b, p. 183, tradução nossa). Essa é a luta em que, para ele, uniam-se místicos, pagãos e cristãos. Woolf, porém, não tendo a noção do país das fadas, daquilo que é mais natural que nosso natural do conhecimento racional, pensou ser a solução partir na direção oposta e não representar nada que fosse exterior, senão observado pela experiência do indivíduo.

⁵⁶ “the noblest and most important effort of human history”.

A vida não é uma série de luzes de espetáculo simetricamente arranjadas; a vida é um halo luminoso, um invólucro semi-transparente envolvendo-nos do início ao fim da consciência. Não é a tarefa do romancista transmitir esse variante, desconhecido e incircunscrito espírito, qualquer que seja a aberração ou complexidade que possa exibir, com quão menos de mistura do alienígena e externo for possível? Não estamos meramente implorando por coragem e sinceridade; estamos sugerindo que o próprio da ficção é um pouco diferente do que o costume nos teria feito acreditar⁵⁷ (Woolf, 1986, p. 1996, tradução nossa).

Logo a mesma perspectiva defendida por Chesterton sobre os impressionistas faz-se ver. Quando temos a representação ditada apenas pela consciência, sem a intuição de uma essência metafísica que se fixa propriamente no subconsciente, caímos no subjetivismo, que não é senão uma espécie de ceticismo, pois é acreditar que existe apenas um aspecto e um fenômeno do Ser. Auerbach (2021), analisando o romance de Woolf *A Meia Marrom*, diz que não nos é transmitido nenhum conhecimento objetivo dos fatos e objetos que integram a diegese, mas apenas conhecemo-los através da consciência da protagonista Mrs. Ramsay no que pensa ou sente a respeito deles, e que esses objetos, como a meia marrom, tornam-se apenas motivos para desencadear movimentos internos de sua consciência. Se tudo que podemos conhecer é a consciência dos personagens, unificada na consciência da protagonista, o universo do romance, sua cosmovisão, é formado homogeneamente, mesmo que não monologicamente, por essa consciência. Mas, se há uma tentativa de afastar-se do subjetivismo pelas múltiplas perspectivas, não é difícil perceber, por outro lado, o quanto isso se aproxima de novo, ironicamente, do conhecimento objetivo criticado. O próprio Auerbach (2021) observa que essas vozes de outros sujeitos (os demais personagens), suas impressões registradas, encadeiam-se para conhecer, através delas, o interior da “verdadeira” Mrs. Ramsay. Esse interior, assim, torna-se um objetivo representativo definido justamente por essa pluralidade em contraposição a um subjetivismo único e absoluto:

Da pluralidade de sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, ou seja, nesse caso concreto, de pesquisar a “verdadeira” Mrs. Ramsay [...] A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por distintas pessoas em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando. Diferencia-se nisso fundamentalmente do subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, em geral muito peculiar e que só considera válida a sua visão da realidade (Auerbach, 2021, p. 579).

⁵⁷ “Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it.”

O que o modernismo alcança nessa dialética não-superada entre subjetivismo e objetivismo, conforme observou Waldburger (2011), é a deificação do próprio artista como construtor de uma nova realidade. A realidade não pode mais ser descoberta, mas tão somente criada ou recriada. Assim, longe de quebrar com a objetividade, “o modernismo, ao invés disso, reivindica para si um não-declarado, transcendente e notadamente individualista tipo de objetividade [...] Ele involuntariamente cria um espaço monárquico que privilegia os poderes criadores do artista”⁵⁸ (Waldburger, 2011, p. 5, tradução nossa). O autor faz a relação disso com a base filosófica do totalitarismo e dos movimentos fascistas que alguns autores modernistas, como Wyndham Lewis e Ezra Pound, iriam declaradamente abraçar. Tais relações se tornam manifestações do processo de desencantamento do mundo que atingiu seu ápice no período das grandes guerras, guardando intrínsecas relações com essa visão da arte. Essa visão do desencantamento será discutida em nosso último capítulo. Por ora, interessa-nos perceber o alcance da tese defendida por Waldburger (2011): que Chesterton escapou do problema modernista por negar o ceticismo que dá origem à crise da representação através de sua afirmação do Ser, na fórmula com a qual sintetiza a abordagem do tomismo: “Há um É” (Chesterton, 2015b, p. 147).

Auerbach (2021) aponta que a representação do tempo interior no romance modernista segue a tradição neoplatônica “segundo a qual o verdadeiro arquétipo do objeto estaria na alma do artista” (Auerbach, 2021, p. 586), o que leva esse artista a encontrar-se a ele próprio no objeto. Já para Santo Tomás de Aquino, conforme Chesterton o lê, “o objeto se torna parte da mente; ou melhor, segundo Aquino, a mente realmente se torna o objeto. Mas, como um comentador diz com perspicácia, ela apenas se torna o objeto, mas não o cria” (Chesterton, 2015b, p. 163). Chesterton considera essa visão a adequada porque ela

evita ambas as ciladas, os abismos alternativos da impotência [subjetivismo e objetivismo mimético]. A mente não é meramente receptiva, no sentido de absorver sensações como um mata-borrão [...] De outro lado, a mente não é puramente criativa, no sentido de pintar quadros nas janelas e depois tomá-los como a paisagem exterior. Mas a mente é ativa, e sua atividade consiste em seguir, tanto quanto a vontade se permitir, a luz exterior que realmente brilha sobre paisagens reais. Isso é o que dá a qualidade indefinivelmente viril e mesmo aventureira a essa visão da vida, ao contrário daquela visão que afirma que inferências materiais inundam uma mente completamente indefesa, ou que afirma que influências psicológicas brotam e criam uma fantasmagoria inteiramente infundada (Chesterton, 2015b, p. 163).

⁵⁸ “modernism instead claims for itself an unstated, transcendent, and pointedly individualistic kind of objectivity [...] It unwittingly creates a monarchical space that privileges the creative powers of the artist”

Já falamos a respeito da aventura como um reviver de elementos e emoções recorrentes que são assumidos nas Formas Simples, ao contrário da literatura moderna em sua necessidade de interpretar os fatos do enredo e do universo para chegar a uma nova resposta, como ficou discutido no processo de passagem do romance de aventura ao romance policial. Chesterton desenvolve, em *Ortodoxia*, uma relação entre essa caracterização do *romance* enquanto forma literária e a visão aventureira da vida que enuncia também aqui nesta passagem, relação à qual ele dá, em sua obra mais famosa, o nome de “romance da ortodoxia”. Sua visão de mundo, que é a da ortodoxia, engloba as duas etapas do processo epistemológico de sua própria formação que comentamos: o conhecimento do Ser em suas possibilidades, cuja forma representativa é o conto de fadas, literatura imaginativa e transcendente por excelência (no sentido de que o que entendemos como “sobrenatural” é seu próprio natural); e em sua atualidade de ente no mundo conforme a aparência na qual se manifesta a nós, cuja forma representativa é o *penny dreadful*, literatura do material, dos confrontos físicos no mundo humano, da imanência esperando para ser descoberta. A união desses dois forma, na teoria chestertoniana, o *romance*, em que atividade e passividade equilibram-se mutuamente: ao mesmo tempo em que há o mundo externo com seus mistérios, os diferentes caminhos que conduzem a diferentes lugares, tudo depende da capacidade do herói em descobrir os mistérios desse mundo e escolher dentre eles. Há uma promessa de vitória fixada, mas a aventura depende que haja um perigo real; que, ao menos por um momento, a possibilidade de tudo se perder seja absoluta. A vida do homem, para Chesterton (2021c, p. 206), deve residir nesse “equilíbrio exato e perigoso, como o de um romance [*romance*] desesperado. Um homem deve ter tanta fé em si mesmo que busque aventuras, e tanta dúvida ao seu respeito que delas consiga desfrutar”. Assim, atividade e passividade, livre-arbítrio e destino, idealismo e materialismo, subjetivismo e objetivismo, passam a depender um do outro sem nunca se bastarem sozinhos.

Do mesmo modo, o mundo das fadas e nosso mundo natural alimentam-se mutuamente. É só quando sabemos que a grama poderia ser azul que conseguimos contemplar verdadeiramente a maneira como ela participa no Ser, manifestando-se verde a nós, pois então sabemos que não se trata de um fato fixado para sempre. E quando temos o centro fixo, podemos pensar em tudo que o ser pode vir-a-ser. É a visão estereoscópica de que fala Chesterton (2021c). Uma metade dessa visão, a que mantém o olho no mundo das fadas, é, por definição, irracional. Porque a razão, como coloca Hugh Kenner interpretando o desenvolvimento do pensamento de Chesterton em *Santo Tomás de Aquino*,

[...] é capaz de te informar uma coisa de cada vez: como uma linha passando através de Jones em um ponto. Levaria um enorme número de pontos assim fixados para delimitar Jones, e a delimitação seria, na melhor das hipóteses, mecânica. O paradoxo consiste em mostrar rapidamente e dramaticamente que uma nova linha de razão indicará um novo ponto no objeto: é como ser recordado, depois de uma vida inteira concentrado no rosto de Jones, que ele tem pés⁵⁹ (Kenner, 1948, p. 22, tradução nossa).

Em um capítulo de *A Volta de Dom Quixote* (“The Return of Don Quixote”, 1927), o narrador ironiza o detalhismo do romance realista enquanto está narrando uma busca por uma tinta para iluminuras medievais no mercado de Londres como a aventura de um cavaleiro em um *romance*, que é como Douglas Murrel passa a ser definido objetivamente pelo narrador no capítulo em questão. Douglas, de sua parte, chega a ter sua imaginação ativada por uma lembrança da infância e sentir-se um príncipe de um conto de fadas levando na mão uma espada ao invés de sua bengala. “Mas lembrou-se logo de que sua empresa não o levava por entre florestas e vales, mas arrastava-o para o labirinto de lugares públicos, para o meio de janotas citadinos: e um sorriso irônico franziu-lhe o rosto franco, alegre e malicioso” (Chesterton, 2021f, p. 99). Essa união, partindo da recuperação da imaginação uma vez experimentada para o mundo humano em que se está inserido com uma consciência bastante humana dele, dá o tom do que, nesta narrativa, pela teoria do próprio Chesterton, pode ser chamado de *romance*. O sorriso de Murrel é justamente por perceber que, uma vez tendo experimentado esse “despertar” da imaginação, um mundo todo para ser descoberto, ou, ainda, redescoberto, abre-se à sua frente, com algo que a razão humana apreendendo uma viagem comum pelas ruas e lojas de Londres não poderia dar. O narrador assume a mesma autoconsciência do narrador fabular que já vimos, desta vez contrapondo sua história ao romance realista como um modo de expor seu artifício narrativo para que este substitua, ironicamente, uma descrição do ambiente externo e de minúcias de uma apreensão objetiva do mundo que não serve aos propósitos de sua história:

É duro o caminho que tem de seguir o moderno novelista consciencioso; ou antes o que é pior: é muito macio. É o mesmo que andar caminhando pesadamente por sobre a areia solta e branda, quando a gente gostaria de saltar de rochedo em rochedo, ou de crise em crise. Se ele se lembra de tomar as asas de um pombo e escapular, para descansar um pouco, tranquilamente, nalgum assassinio, naufrágio, revolução ou conflagração universal, ei-lo condenado a seguir por estradas poeirentas, que é onde costumam se dar tais casos; e terá de atravessar primeiro um purgatório de lei e ordem, antes de entrar no seu paraíso de sangue e destruição. O realismo é insípido; quer isto dizer que só o realismo diz a verdade acerca da nossa intensa e inteligente civilização. Para exemplificar, direi que só uma soma exaustiva de minúcias poderia dar ao leitor uma ideia da conversação entre o Sr. Douglas Murrel e a caixeira que lhe vendia, ou não vendia, tintas. Para ser fiel quanto ao resultado psicológico daquela palestra

⁵⁹ “is capable of telling you one thing at a time: like a line passing through Jones at one point. It would take an enormous number of points so fixed to delimit Jones, and the delimitation would be at best mechanical. Paradox consists in showing briefly and dramatically that a new line of reason will indicate a new point of the object: like being reminded, after a lifetime of concentration on Jones’s face, that he has feet.”

cumulativa, seria necessário estampar aqui dez vezes a pergunta de Murrel, exatamente com as mesmas palavras, até dar à página a aparência de um desenho (Chesterton, 2021f, p. 105).

O “moderno novelista consciencioso” parece ser inicialmente o realista do século XIX, na “soma exaustiva de minúcias” com a qual tentaria oferecer uma visão objetiva e externa dos acontecimentos. Aproxima-se muito de como Auerbach (2021) discorre sobre o estilo e a teoria do romance de Gustave Flaubert a partir de *Madame Bovary* (1856), marco inaugural do gênero realista na história literária. O crítico chama essa teoria de mística, pois é uma tentativa de abandonar qualquer dependência do mundo empírico externo ao romance, incluindo do próprio autor que se esquece de sua subjetividade e se furta a fazer julgamentos e seleções, em favor de uma “imersão nos objetos da realidade [diegética] [...] através da qual esses objetos se transmutam (*par une chimie merveilleuse*) e chegam à maturidade verbal” (Auerbach, 2021, p. 522). É só por uma descrição minuciosa dos objetos que constituem o *locus* de Emma Bovary, que a afetam, afetam suas sensações triviais, bem como as dos outros personagens, que Flaubert pode redimir a pequenez do próprio tema. Não deixa de ser algo que o atormenta, a ele que, pelo que demonstram suas cartas, tinha consciência dos grandes temas legados pela tradição e “maldiz por vezes o seu próprio tema, estreito e pequeno-burguês, que o obriga a realizar um trabalho estilístico miniatural dos mais penosos” (Auerbach, 2021, p. 523). Porém, ele acredita que esse trabalho penoso faria os objetos, na imparcialidade, serem vistos “como Deus os vê, na sua verdadeira realidade” (Auerbach, 2021, p. 523).

Por isso Auerbach (2021) não hesita em concluir que é um trabalho de imitação do ato criador divino. Assim como os românticos que buscam invocar os deuses e se fechar nos sótãos com eles; assim como os modernistas que reinventam as sentenças “como um gesto escultural e um fiat no vazio” (Jameson, 1979, p. 2, tradução nossa)⁶⁰, esse mesmo misticismo ou mistagogia, unindo as classificações tanto de Auerbach quanto de Chesterton, transforma a realidade de sua instância pura em instâncias verbais e captura uma certa fenomenologia da vida exterior para ser vivida no livro, no ato de ler. O parágrafo do romance de Chesterton aqui citado faz mesmo essa transição para ironizar outros grupos literários. A evocação da imagem da página que, com a pergunta em suas mesmas palavras estampada repetidas vezes, assume a aparência de um desenho, mais próxima agora das técnicas modernistas de experimentação com a linguagem, direciona à ideia de uma representação que não consegue mais, enfim, ser

⁶⁰ “as sculptural gesture and fiat in the void”.

continuum representativo nessa tarefa autoimposta de transfiguração do real a partir de seu estado bruto.

Chesterton, assim como Flaubert, também acredita na falibilidade da separação dos estilos e gêneros. Seu desejo é por representar de modo épico esses que, na separação clássica, seriam os temas, situações e motivos passíveis somente dos gêneros cômico-baixos, e que no romance, surgido, como discutido, do abaixamento da representação épica, foram assim classificados de maneira estanque. Enquanto Flaubert, porém, acredita que pela imitação do ato de criação divina na maior imparcialidade e objetividade os níveis seriam eliminados e “cada objeto conteria, na sua peculiaridade, aos olhos de Deus, tanto a seriedade quanto a comicidade, tanto a dignidade quanto a baixeza” (Auerbach, 2021, p. 523), Chesterton tem consciência da diferença entre o que chamou de “visível” e “invisível” (Chesterton, 2012b, p. 82), de “essência espiritual” e “forma material” (Chesterton, 2021g, p. 40), ou, resumidamente, de “*Ens* ou *Ser*” e “fato” (Chesterton, 2015b, p. 131; 148). Tem consciência, portanto, de que o homem é diferente de Deus porque sua razão, uma vez deixada sozinha a realizar a apreensão objetiva, está limitada a um fato de cada vez e impedida de acessar o *Ser* senão por um movimento de colocar-se no país das fadas (o mundo das possibilidades) e retornar ao mundo humano para poder contemplar cada fato a partir dessa consciência do *Ser*, que aqui conceituaremos no último capítulo pelo processo de reencantamento do mundo. Ao contrário da “seriedade objetiva”, que é como Auerbach (2021, p. 526) denomina a estilística de Flaubert em reprodução da postura deste diante da vida, Chesterton pensa que

[...] uma coisa não pode ser completamente maravilhosa enquanto permanecer sensata. Enquanto enxergamos uma árvore como algo óbvio, natural e racionalmente criada para uma girafa comer, não podemos propriamente maravilhar-nos com ela. Quando a consideramos como uma prodigiosa onda do solo vivo que se expande até os céus sem nenhuma razão em particular é que tiramos nossos chapéus, para o espanto do jardineiro. Todas as coisas têm de fato um outro lado, como a Lua, a padroeira do absurdo. Visto por este outro ângulo, um pássaro é uma flor que se soltou dos grilhões de seu caule, um homem é um quadrúpede implorando nas patas de trás, uma casa é um gigantesco chapéu para proteger o homem do sol, uma cadeira é um aparato com quatro pernas de madeira para um aleijado com apenas duas (Chesterton, 2015a, p. 47).

No texto do qual segue este trecho, Chesterton discute como a literatura *nonsense* de Edward Lear e Lewis Carroll, gênero que ele mesmo praticou em seus anos de juventude, sobretudo, seria importante a seu contexto e uma expressão genuína dele, uma criação tipicamente inglesa e vitoriana pelos exaustos do racionalismo como uma desforra da subjugada irracionalidade. O curioso do artigo é que Chesterton é capaz de relacionar como dependentes mútuas duas coisas que normalmente são vistas como antagônicas: o princípio da “arte pela

arte” (“*art for art’s sake*”), no sentido de “simples sensação de admiração ante as formas das coisas, e sua exuberante independência em relação a nossos padrões intelectuais e definições triviais” (Chesterton, 2015a, p. 47-48); e o elemento da alegoria, que seria o que mantém a filiação humana desses procedimentos formais, impedindo que se desvinculem daquela capacidade de falar sobre a vivência do homem e sua aventura sobre a terra. Toda grande obra de arte, para Chesterton, sempre foi “alegórica de alguma visão do universo inteiro” (Chesterton, 2015a, p. 46). O que o *nonsense* faria desestabilizando o sentido comum estabelecido dos fatos do mundo e das próprias palavras, para, como diz Tolkien (2010, p. 73) sobre a função da Recuperação que as histórias de fadas compartilhariam com a ficção chestertoniana, “limpar nossas janelas, para que as coisas vistas com clareza possam ficar livres do insípido borrão da trivialidade ou familiaridade – da possessividade”, só poderia ser válido se esse significado suspenso encarnasse em novos significantes (objetos, palavras, fatos), em um cosmos renovado e completo para fazer sentido pleno ao homem ao invés de permanecer pulverizado. Ou seja, se a objetividade viesse novamente render a subjetividade para estabelecer uma relação mútua.

Por isso *nonsense* não poderia significar simplesmente falta de sentido. Sobre a obra de Lewis Carroll, Chesterton escreveu: “não há nada mais que nonsense em seu nonsense. Não há senso em seu nonsense, como há no nonsense mais humano de Rabelais ou no nonsense mais amargo de Swift” (Chesterton, 1953, p. 112). Apesar de ser grande tributário de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (*Alice’s Adventures in Wonderland*, 1865) e *Através do Espelho* (*Through the Looking-Glass*, 1871), incomodava a Chesterton que a fantasia *nonsense* de Carroll parecesse-lhe racional e lógica demais, como uma série de cálculos para fazer funcionar uma maquinaria mágica perfeitamente inversa à de nosso mundo natural em tudo, no que parecia a ele “um verdadeiro feriado intelectual”⁶¹ (Chesterton, 2014, posição 162522, tradução nossa) para os vitorianos. Em *Ortodoxia*, ele separa aquilo que de fato são leis da lógica – por exemplo, “que duas árvores e uma árvore são três árvores” (Chesterton, 2021c, p. 108) daquilo que são possibilidades da imaginação – “árvores que não dão frutos, ou árvores que deem candelabros dourados ou tigres pendurados pelo rabo” (Chesterton, 2021c, p. 108). Como a similaridade com as diferenciações de Gabriel Gale em *O Poeta e os Lunáticos* sobre o centro e o excêntrico demonstram, isso é uma reescritura da discutida diferença entre o *Ens* ou Ser e o fato. As leis matemáticas, desde Platão, são vistas como as formas perfeitas, modelo do mundo espiritual. Mas quando se utiliza desse modelo com regra também para a fenomenologia, isto

⁶¹ “a real intellectual holiday”.

é, para produzir fenômenos artificiais, a ontologia do mundo das fadas não é respeitada, pois que se torna outro exemplo de mundo criado à imagem e semelhança de nossa mente.

Chesterton diz que há sentenças nas obras de Alice que poderiam basear tratados inteiros de física, como esta de *Através do Espelho*: “eu poderia lhe mostrar morros que a fariam chamar esse de vale” (Carroll, 2013, p. 132). A essa afirmação da Rainha, Alice responde: “um morro não pode ser um vale. Isso seria um absurdo [*nonsense*]” (Carroll, 2013, p. 132). Essa reafirmação das fronteiras lógicas entre os dois mundos é feita para evidenciar como o que Alice vê através do espelho, ou no mundo além da toca do coelho, é uma projeção de seus desejos escapistas de procurar o que se distancie de seu mundo natural. O primeiro capítulo do primeiro livro demonstra que Alice é uma menina cansada das trivialidades que faz no mundo fora da toca do coelho e espera que no outro mundo só aconteçam coisas mirabolantes, que ilustrem essa inversão completa das leis naturais. “Alice tinha se acostumado tanto a esperar só coisas esquisitas acontecerem que lhe parecia muito sem graça e maçante que a vida seguisse de maneira habitual (Carroll, 2013, p. 15). Para Chesterton, isso é apenas um desvio da verdade que o detetive deveria encontrar, a verdade da existência mais que do suposto crime (já que esta conduz àquela), já proclamada por Basil Grant em *O Clube dos Negócios Estranhos*: “A verdade é necessariamente mais estranha que a ficção [...] Pois a ficção é criação da mente humana e, portanto, feita à sua semelhança” (Chesterton, 2020, p. 86).

O escapismo só seria válido se redirecionasse a esse caminho de volta, onde localizamos a tentativa do reencantamento do mundo. Mesmo Tolkien, que atribui funções tanto estéticas quanto éticas importantes ao escapismo, considera que a potência da fantasia fica diminuída quando a Feéria é a todo momento contrastada com o Mundo Primário, já que isso desrespeita sua ontologia, como se precisasse de um outro centro de apoio para se afirmar. Ao adiantar que a característica do impossível é o que acontece no outro mundo, *Alice* expõe seu artifício, sua ilusão: em suma, sua moldura. E, para Tolkien, histórias que nos lembram assim da moldura sem conseguirem ser convincentes o suficiente para não precisar dessa base não poderiam ser consideradas histórias de fadas, pois desconsideram que “por trás da fantasia existem vontades e poderes reais, independentes da mente e dos propósitos dos homens” (Tolkien, 2010, p. 21-22). É a expressão da mesma dependência que uma ontologia possui da outra, conforme já discutimos: a pré-existência das fadas como seres mais naturais que nosso natural é o que confirma a ele mesmo. E é aqui em que se encaixa o símile, que, para Chesterton, funciona como expressão verbal da alegoria já por si mesma impossível de ser expressa pela linguagem.

A alegoria de Chesterton, colocando os dois mundos em seus limites (limite de um tornar-se o outro e, ainda assim, manterem sua diferença), não os separa como os contrastes de

Carroll, senão que, “sem suprimi-las, reconcilia a diferença e as oposições”, como diz Paz (2013, p. 75) sobre a analogia do símile. Quando lemos que a casa em que se investiga o mistério do último conto de *O Clube dos Negócios Estranhos* “se postava arroxeadada e imponente contra os últimos laivos do crepúsculo. Parecia um castelo de ogro” (Chesterton, 2020, p. 145), vamos até a Féria e olhamos o nosso mundo a partir dela, em uma fenomenologia que não está posta para ser demonstração de quebras lógicas, mas uma possibilidade genuína de apresentação do ente que não se importa com os limites da ação físico-química ou humana em nosso mundo. Assim como acontecia nos contos de fadas explorados pelo autor de *Ortodoxia*, “não era a terra que criticava a terra das fadas, e sim a terra das fadas que criticava a terra” (Chesterton, 2021c, p. 106). Por isso que a crítica do autor a Carroll e ao *nonsense* que é “*nonsense* pelo *nonsense*” assim como “arte pela arte”, apesar de parecer uma tentativa de diminuição dos poderes criadores da literatura e da invenção estética é, complexamente, uma defesa das características distintivas da arte e da identidade própria do mundo criado. Os vitorianos, para ele, separaram o que sempre esteve integrado.

A separação entre estetismo e racionalismo, que pode ser, após as proporções e conversões, reescrita como subjetivismo e objetivismo, é o que o autor enxergava nos movimentos literários de seu contexto. Os vitorianos, poetas e romancistas, que foram fundamentais na formação de Chesterton, sempre tomados como seus favoritos, o foram justamente em reação de quebra ao compromisso vitoriano descrito em *The Victorian Age in Literature*: um compromisso racionalista, utilitarista e aristocrático. As qualidades daqueles vitorianos rebeldes, por outro lado, originar-se-iam de um novo aproveitamento da herança dos poetas românticos como Blake, Coleridge e Keats, instauradores, como já discutido, de uma verdadeira revolução. Sobre eles, o autor do ensaio sobre a literatura vitoriana diz:

Nunca houve, penso eu, homens que deram à imaginação tanto do senso de terem invadido as próprias fronteiras do ser, como fizeram os grandes poetas ingleses do período romântico ou revolucionário; tanto quanto Coleridge na secreta luz do sol na Antártica, onde as águas eram como poções de bruxas; tanto quanto Keats olhando para fora daquelas misteriosas janelas extremas sobre aquele mar derradeiro⁶² (Chesterton, 2006, p. 20).

Fica exposta aqui a ligação intrínseca entre o conhecimento do ser ou, como Kenner (1948, p. 1) chama, a “intuição metafísica do ser” e a possibilidade de enxergar os símiles que

⁶² “There never were, I think, men who gave to the imagination so much of the sense of having broken out into the very borderlands of being, as did the great English poets of the romantic or revolutionary period; than Coleridge in the secret sunlight of the Antarctic, where the waters were like witches' oils; than Keats looking out of those extreme mysterious casements upon that ultimate sea.”

se apresentam como as possibilidades do ser. Os românticos eram capazes de, através de suas formas (metáfora, imagem) trazer a intuição ao leitor, dar o vislumbre de um imaginário renovado. Já os fundadores da Era Vitoriana, como Macaulay e Walter Scott, levavam, segundo Chesterton, uma herança disso apenas no inconsciente. É o grande inconsciente de Macaulay que, para o autor, é grande justamente porque tem suas raízes na vivência humana e nas tradições comuns dos homens, guardando seus paralelos com o que os românticos buscavam pela Natureza, a pátria comum. Isso faz que seus temas sejam, ao menos abstratamente, justificados, pela causa de que “ele realmente tinha uma paixão abstrata pela história; um caloroso, poético e sincero entusiasmo por grandes coisas desse tipo; um ardor e um apetite por grandes livros, grandes batalhas, grandes cidades, grandes homens”⁶³ (Chesterton, 2006, p. 34). Já no seu consciente, o que predominava era uma expressão do compromisso aristocrático e racionalista em uma forma excêntrica, pessoal e fechada em si mesma, calculada para passar a mensagem somente aos séquitos, sem uma abertura para a experiência humana comum. Uma forma pautada por “um estilo de sentenças redondas e reverberantes, que no melhor dos casos é como aço e, no pior, como latão”⁶⁴ (Chesterton, 2006, p. 34).

Esse formalismo vitoriano culminaria no máximo da expressão “arte pela arte” pelo estetismo de Oscar Wilde, com o qual Chesterton flertou na adolescência por ser a contraposição à posição racionalista e propagandista de Bernard Shaw e Tolstoi, dentre outros que pregavam o extremo oposto de que a arte deveria ter uma função política e moral na sociedade. Para Hunter (1979), durante a década de 1890 o jovem Chesterton assumiu que só havia dois caminhos para a arte: impressionismo ou racionalismo. Mais tarde, ele criticaria Wilde como um representante da perigosa filosofia do impressionismo que, como já discutido, via como a filosofia do subjetivismo absoluto e de um mundo sem possibilidade de apreensão. Mas a consciência dos problemas do grau de arbitrariedade, hermetismo e isolamento ao qual as convenções vitorianas haviam chegado, não permitindo estabelecer qualquer relação entre elas e a vida do homem comum, não permitindo mais a revisitação da realidade e seu consecutivo despertar da imaginação tão explorados por Dickens senão por ações que, distantes das ações dos fantasmas do Natal em *Um Cântico de Natal* (*A Christmas Carol*, 1843), não tivessem sentido algum para além da fruição estética, veio logo cedo. Seu primeiro livro publicado, *Greybeards at Play: Literature and Art for Old Gentleman* (1900), é uma coletânea

⁶³ “he truly had an abstract passion for history; a warm, poetic and sincere enthusiasm for great things as such; an ardour and appetite for great books, great battles, great cities, great men.”

⁶⁴ “a style of rounded and ringing sentences, which at its best is like steel and at its worst like tin.”

de versos *nonsense* que satiriza os principais bastiões da sociedade vitoriana: ciência, ética, religião e, nas artes, o estetismo. Sobre esse efeito em relação à cena literária da época, Julius West, ainda em 1915, diz:

Os anos de 1885 a 1898 foram como as horas da tarde em uma casa rica com salas espaçosas; as horas anteriores à hora do chá. Eles não acreditavam em nada exceto boas maneiras; e a essência das boas maneiras é esconder um bocejo. Um bocejo pode ser definido como um grito silencioso. Assim diz Chesterton, bocejando prodigiosamente. Alguém pode ir ainda mais longe e declarar que, naqueles dias obscuros, um bocejo era o verdadeiro sinal de inteligência. Não é mera coincidência que os dois debutantes literários mais brilhantes da última década, Mr. Max Beerbohm e o assunto deste ensaio, ambos estacaram no palco fazendo uma bela exibição de tédio. [...] A piada [de Chesterton em *Greybeards at Play*] seria despropositada em outra época. Em 1900, dirigida contra o estetismo *crápula da literatura contemporânea*, foi um antídoto, a infância sendo usada como remédio contra um assumido ataque de segunda-infância. O ataque começou com rimas *nonsense* e figuras. Foi um completo sucesso desde o início.⁶⁵ (West, 2008, p. 14-15, tradução nossa, grifo nosso)

No poema “Of the dangers attending altruism on the high seas”, o eu-lírico, um dos piratas de um navio em alto-mar, fala de como o capitão decide resgatar um peixe gigante após começar a chover porque tem pena que ele fique molhado. “Porque a Ciência deu-me o ensinamento: / Ele ficará molhado se permanecer / No mar mais um só momento”⁶⁶ (Chesterton, 2005, p. 53, tradução nossa). A ciência e o altruísmo, tendo sido levados ao máximo da adoração e da consideração automática (“Ciência” aparece, inclusive, como uma entidade deificada em letra maiúscula), são aproximados como causadores de uma situação que, ao mesmo tempo, é satírica em relação a esses campos da atuação e desafia a possibilidade de um sentido mais definido, o que é ajudado pelas ilustrações do próprio Chesterton mostrando a desproporcionalidade do peixe de feições gigantes e monstruosas no navio.

Já “On the disastrous spread of Æsteticism in all classes”, o poema que segue, tem como eu-lírico um esteta preguiço que passa o dia fazendo arte e, quando se deita para dormir, sonha que o mundo todo se tornara artístico, isto é, que a natureza perdera sua concretude e seu

⁶⁵ “The years from 1885 to 1898 were like the hours of afternoon in a rich house with large rooms; the hours before teatime. They believed in nothing except good manners; and the essence of good manners is to conceal a yawn. A yawn may be defined as a silent yell. So says Chesterton, yawning prodigiously. One may even go farther, and declare that in those dark days a yawn was the true sign of intelligence. It is no mere coincidence that the two cleverest literary debutants of that last decade, Mr. Max Beerbohm and the subject of this essay, both stepped on the stage making a pretty exhibition of boredom. [...] The joke would have been pointless in any other age. In 1900, directed against the crapulous exoticism of contemporary literature, it was an antidote, childhood was being used as a medicine against an assumed attack of second childhood. The attack began with nonsense rhymes and pictures. It was a complete success from the very first.”

⁶⁶ “For Science teaches me, / He will be wet if he remains / Much longer in the sea.”

funcionamento padrão utilitário em busca de um efeito estético, na separação kantiana que tanto os românticos quanto os vitorianos assumem:

As estrelas estavam cansadas da rotina:
As árvores na plantação
A uma só vez seus frutos davam
Em busca de sensação.
[...]
O sol tinha lido um livrinho
Que o atingira com um rompante
Afogou a si e aos seus raios
No oceano sibilante.⁶⁷ (Chesterton, 2005, p. 91-96, tradução nossa)

Os versos assumem a pureza do *nonsense* de Edward Lear descrita por Chesterton em seu ensaio, na medida em que buscam, por imagens destituídas do sentido original que assumem no mundo natural, uma novidade que, como explora Lecercle (2002, p. 67, tradução nossa) sobre a semântica do gênero, “ilustra a plasticidade do sentido, a incapacidade de limitá-lo, de fixá-lo, como alguém aplica substâncias químicas para ‘fixar’ cor em uma película fotográfica”⁶⁸. Mas a isso é unida a sátira que, no ensaio supracitado de *O Defensor* (*The Defendant*, 1901), Chesterton (2015a) identifica em diferentes autores antigos como Aristófanes, Rabelais e Sterne e contrapõe ao *nonsense* vitoriano por estar interessada em outra coisa que não a estética (sobretudo, aqui, a palavra em seus componentes sintáticos, semânticos e pragmáticos) da falta de sentido em sua plenitude. Ecoa o que Woolf (1924) dissera sobre os eduardianos, sobre sua necessidade de buscar uma redenção por algo fora da literatura como complementar ao sentido. Chesterton diz que o *nonsense* naqueles autores “era satírico – isto é, simbólico; era uma espécie de exuberante cabriolagem ao redor de uma verdade descoberta” (Chesterton, 2015a, p. 44).

Sendo um livro satírico, o sentimento da verdade descoberta e posteriormente encoberta desfilando pelos versos de *Greybeards at Play* é forte, pois que a inversão das situações do mundo natural também coloca dois sentidos contrapostos: o “comum” e o “outro”, embora a diferença em relação a *Alice* se mostre na medida em que os versos chestertonianos imaginam novas configurações de fenômenos sem uma lógica limitadora, mas com a consciência de que a variação de fatos evidencia o Ser. As imagens são mesmo similares àquelas evocadas para ilustrar as possibilidades da imaginação e marcar sua diferença em relação às leis da razão em

⁶⁷ “The stars were weary of routine: / The trees in the plantation / Were growing every fruit at once, / In search of a sensation. [...] The sun had read a little book / That struck him with a notion: / He drowned himself and all his fires / Deep in the hissing ocean.”

⁶⁸ “the plasticity of meaning, the impossibility to limit it, to fix it, as one applies chemical substances to ‘fix’ colour on a photographic film.”

Ortodoxia: frutos de uma árvore nascendo de maneira diferente do “um por vez” que a razão é capaz de apreender do todo do ser.

O equilíbrio maior do *nonsense* com a visão alegórica que ele manifesta, a verdade ou a *dianoia*, no termo aristotélico bastante utilizado por Frye (2014), fora alcançado antes em suas narrativas da juventude. No conto “A Crazy Tale” (1897), escrito para a revista *Quarto* da Slade School, onde Chesterton ingressou no curso de artes visuais, um narrador conta a história que foi contada a ele por um homem que encontrou em um restaurante, uma história que, segundo o que o homem diz, é quase impossível de acreditar. Esse caráter insólito é adiantado pelo próprio narrador antes de começar a reproduzir as palavras do homem, já que, tendo sido o único a ouvi-las, experimentou as mudanças que lhe causou: “Eu sozinho ouvi as palavras; e desde aquele dia tenho estado pronto para o Apocalipse, esperando notícias de alguma incalculável revolução nos negócios humanos. Pois eu sei que alcançamos então uma nova era na história do nosso planeta: a criação de um segundo Adão”⁶⁹ (Chesterton, 2014, posição 50832, tradução nossa).

A história do homem é marcada por lapsos de memória, impossibilidades de recordar, bem como impossibilidades de descrever (inefável). Ele conta (em narração direta reproduzida pelo primeiro narrador) que estava caminhando em um lugar verde e, quando fechou os olhos, passou a sentir que cada organismo ali era um ser vivo, como se pudesse sentir toda a vida de uma vez. Levantou os olhos e viu um grande fogo, que descreve metaforicamente como um meteoro de um apocalipse fixado, sob o qual ele viveu muitos anos sem ter notado. Em seguida, encontrou um gigante que crescia em tamanho à medida que o homem se aproximava dele, junto de uma mulher gigante. O gigante o colocou sobre seus ombros e, junto com a mulher, passou a tomar conta dele. Nesse momento, o narrador, a ouvir a história, diz: “Pareci sentir que todo o universo são do costume e da experiência escapava de mim, e com um esforço igual ao de um homem se afogando, gritei desesperadamente: ‘Mas era um homem – era seu pai.’”⁷⁰ (Chesterton, 2014, posição 50868, tradução nossa). O protesto não surte efeito. O homem levanta as sobrancelhas e diz ao narrador: “Assim eles disseram [...] Você sabe o que isso significa?”⁷¹ (Chesterton, 2014, posição 50868, tradução nossa). O narrador fica sem resposta

⁶⁹ “I alone heard the words; and ever since that day I have gone about ready for the Apocalypse, expecting the news of some incalculable revolution in human affairs. For I know that we have reached a new era in the history of our planet: the creation of a second Adam.”

⁷⁰ “I seemed to feel the whole sane universe of custom and experience slipping from me, and with an effort like a drowning man’s I cried out desperately. “But it was a man – it was your father.”

⁷¹ “So they said”, he observed. “Do you know what it means?”

e, por um símile, compara-se à situação de Jó na narrativa bíblica, perplexo e impotente diante do sofrimento permitido por Deus, isto é, daquilo que ultrapassa seu universo de sentido.

O homem segue a narrativa: ele era pequeno, e um dia começou a crescer e tornou-se, ele mesmo, um gigante, vendo o mundo ao redor de si, daqueles organismos que antes pareciam um universo selvagem de sensações, pequeno, diminuído sob seu tamanho. O significado de tudo já estava adiantado, e gradualmente o leitor vai formando em seu imaginário, a partir de sua própria experiência do mundo, a ideia: o que está sendo descrito é o processo comum de crescimento humano. O homem que experimentou esse acontecimento supostamente impossível é um homem comum. O gigante era mesmo o pai, a gigante, a mãe, as sucessivas mudanças de tamanho eram as fases da infância à vida adulta, em que o mundo se nos afigura a cada vez de um jeito a partir de como olhamos para ele. Nada disso fica explicado senão por aquela declaração interposta do narrador no meio, que podemos tomar a sério ou não, entender ou não. Mesmo ao fim, o narrador também não está certo de mais nada e está com dúvidas frente à singularidade daquela experiência que ele classifica na mesma tônica da Recuperação, ou, como Tolkien (2010, p. 73) define, “*Mooreeffoc*, ou Fantasia chestertoniana”: “Você usa as roupas e fala a linguagem de um pupilo culto deste nosso super-cultivado tempo: ainda assim, você vê tudo como se vesse pela primeira vez”⁷².

Chesterton aqui não mais contrapõe o sentido “comum” e o “outro” até o fim da narrativa, mas os faz se encontrarem. Ao fim, apesar das reticências no narrador em aceitar, os dois são um só. Se as reticências e as dúvidas existem, não é porque o sentido é outro do comum, difícil de ser aceitado, senão porque é esse comum visto de um outro ângulo, filosofia da composição que Chesterton consagrou (isto é, tornou popular) na biografia de Dickens, a partir de um episódio contado originalmente pelo biógrafo John Foster, no nome *Moor Eeffoc*: a palavra *coffee room* como, segundo ele, Dickens a viu um dia pela janela embaçada de um café. Esse tornou-se, de acordo com Chesterton (2023), o moto do já aqui percorrido realismo de Dickens – esse realismo que quer devolver uma nova visão do real, que não se contenta com os limites do fato ou com uma transfiguração puramente verbal, que fizesse o encantamento desse real existir apenas no texto como se este fosse um invólucro e tudo redirecionasse ao universo diegético.

Nesse sentido que a união do *nonsense* e da alegoria é o que permite a Chesterton expressar essa visão. Lecercle (2002) já verificou que o *nonsense* não é totalmente anárquico com o sentido, mas que o elemento da plasticidade do sentido joga com um controle que é em

⁷² “You wear the dress and speak the language of a cultivated pupil of this over-cultivated time: yet you see everything as if you saw it for the first time”.

vista de uma ordem cósmica que busca se estabelecer, a partir da qual a própria pulverização do sentido inicial possa se provar. O autor identifica uma série de procedimentos que o *nonsense* usa para evitar a metáfora, esta que, como já dito, permite que o leitor signifique qualquer coisa a partir de sua leitura subjetiva. Chesterton certamente tomou muito disto para si. Apesar de não ter mais utilizado o *nonsense* após esses contos e poemas da juventude senão como procedimento pontual, foi na alegoria que o procedimento permaneceu. Assim, símile e paradoxo, alegoria, bem como esse uso do *nonsense* constituem aquilo que podemos chamar de projeto estético chestertoniano.

O próprio Chesterton ofereceu-nos a pista sobre esse projeto estético que tentamos aqui destrinchar (ou melhor, investigar, seguindo as coisas estranhas) quando falou sobre o objetivo geral da arte em um artigo no *G.K.'s Weekly*, seu jornal:

O verdadeiro objetivo da arte é despertar espanto, tome o espanto a forma de admiração ou de raiva [...] nós dificilmente podemos evitar, em propaganda assim, um considerável elemento de fábula e fantasia e tudo que os sérios chamariam nonsense. Acredite em mim, não é nem pela metade tão sem sentido quanto o que eles chamam sentido. Se nós incluímos um grande número de acontecimentos burlescos e caricaturais ao longo das linhas da sátira, é pela razão perfeitamente prática mencionada acima. É porque os homens devem ser levados a perceber, senão somente por reiteração, quão completamente irreal é o real estado das coisas⁷³ (Chesterton *apud* Herbold, 1963, p. 41-42).

Chesterton está falando sobre o que considera “propaganda” para expressar visões sociais em parábolas e crônicas escritas em jornal. Mas então mostra que esses escritos não podem partir do próprio social que querem reformar ou não podem expressar suas ideias simplesmente em termos de “conteúdo”, senão mobilizar seus procedimentos de escrita e narrativa para que sejam oferecidas uma nova visão das coisas, uma visão que é em si mesma estranha, inesperada, imprevisível, isto é, que não está comprometida com nenhum familiar, com nada do nosso mundo tal qual conhecemos – que é mesmo o avesso do que conhecemos (“*Moor Effoc*”). Isso forma, em grande medida, o sentido de ser alegórico para o autor, de usar a alegoria, cujo procedimento de significação está intimamente relacionado aos outros recursos que aqui conceituamos em sua obra.

⁷³ “The true aim of art is to awaken wonder, whether the wonder takes the form of admiration or anger [...] we can hardly avoid having, in propaganda like this, a considerable element of fable and fantasy and all that the serious may call nonsense. Believe me, it is not half so nonsensical as what they call sense. If we have included a great many burlesques and travesties along the same lines of satire, it is for the perfectly and practical reason mentioned above. It is that men must be made to realize, if only by reiteration, how utterly unreal is the real state of things.”

5 O ROMANCE DA ORTODOXIA, OU: O REENCANTAMENTO DO MUNDO

“Há homens como eu no mundo; estou longe de pensar que eles são os melhores ou os mais valiosos; mas eles existem para confundir todas as pessoas sábias e os realistas e os novos romancistas. Tem havido e há apenas uma coisa para mim; uma coisa que, no sentido normal, eu nunca sequer conheci. Eu andei pelo mundo cego, com meus olhos voltados para dentro, olhando para você. Por dias depois de uma noite em que havia sonhado consigo, eu andei quebrado; como um homem que tivesse visto um fantasma. Eu li de novo e de novo os grandes e solenes versos dos antigos poetas, porque apenas eles eram dignos de você. E quando a vi de novo por acaso, pensei que o mundo já tinha acabado. E aquele retorno e aquele encontro além-túmulo são muito bons para serem verdade’

‘Eu não acho’, respondeu ela em voz baixa, ‘que a crença é muito boa para ser verdade’”

(G.K. Chesterton, *Tales of the Long Bow*, tradução nossa)

“Uma criança bate as pernas de modo ritmado por excesso de vida, não por falta. Por abundância de vitalidade, por serem livres e enérgicas em espírito, as crianças querem coisas repetidas e imutáveis. Sempre dirão “faça de novo”; e o adulto fará de novo à exaustão. Os adultos é que não são robustos o bastante para exultarem na monotonia. Deus, no entanto, talvez seja forte o bastante para exultar na monotonia. É bem possível que toda manhã Deus diga ao Sol “faça de novo”; e a cada crepúsculo diga à Lua “faça de novo”. Quem sabe não seja uma necessidade automatizada que faça todas as margaridas similares; pode ser que Deus faça todas as margaridas em separado por nunca ter-Se cansado de fazê-las. É possível que Ele possua o apetite eterno da infância; pois nós é que pecamos e passamos a envelhecer; nosso Pai é mais jovial que nós”

(G.K. Chesterton, *Ortodoxia*)

Este último capítulo, como não poderia deixar de ser, falará de retorno. Em *Ortodoxia* e em outras obras, Chesterton diz que o que sempre guiou seus mais diferentes textos foi a ideia para uma história, que nunca chegou a ser escrita por ele, de um barqueiro inglês que dá a volta ao mundo para descobrir a Inglaterra (Chesterton, 2021c). Ao mesmo tempo que não escreveu essa história, nosso autor escreveu-a em todos os lugares; deixou seus elementos pulverizados ao longo de toda a sua produção. O homem do fim do mundo em “Crazy Tale”, o conto que estudamos no último capítulo, chega justamente ao fim do mundo humano conhecido pelas fronteiras da linguagem com o *nonsense*, para retornar a esse mundo humano com a alegoria (que abordaremos melhor neste capítulo, pela sua centralidade no projeto literário chestertoniano para o reencantamento do mundo). Innocent Smith, o protagonista de *Manalive* (1912), que chega e parte da Pensão do Farol em Swiss Cottage, Londres, com um vento misterioso, é acusado de crime por abandono de lar; na boa tradição de *O Clube dos Negócios*

Estranhos, descobrir-se-á, dessa vez no julgamento de um tribunal, que ele apenas deu a volta ao mundo para poder voltar à sua casa e contemplá-la como um presente novo e inesperado, como se tivesse acabado de ser construída – assim como, em outra ocasião, invadira sua casa feito um ladrão apenas para redescobrir o que havia dentro dela. Outro conto bem parecido do então jovem Chesterton, “Homesick at home”, conta a história de um homem, White Wynd, que resolve sair da casa onde viveu a vida toda na White Farmhouse para dar a volta ao mundo. Ele vive muitas aventuras, motivo pelo qual

A história da jornada de White Wynd seria um épico. Ele foi engolido por grandes cidades e esquecido: ainda assim saiu do outro lado. Ele trabalhou em pedreiras e docas, país após país. Como uma alma transmigrante, viveu uma série de existências: um bando de vagabundos, uma colônia de trabalhadores, uma tripulação de marinheiros, um grupo de pescadores, cada um lhe contou um fato final de suas vidas⁷⁴ (Chesterton, 2014, posição 50983, tradução nossa).

Mas nada se compara a voltar ao lar. A verdadeira aventura é o retorno. Quando White Wynd vê novamente sua casa surgindo do outro lado da cerca, vê a coisa mais fantástica do mundo. Por isso sua aparição ao início do conto como uma espécie de prólogo, totalmente fantástica como a de Innocent Smith, é quando aparece ao narrador enquanto um viajante que pergunta a ele: “Qual é a jornada mais curta de um lugar para o mesmo lugar?”⁷⁵ (Chesterton, 2014, posição 50933, tradução nossa). Após o interlocutor responder que é ficar parado no lugar, ele rebate: “Isso não é jornada em absoluto [...] ‘A jornada mais curta de um lugar para o mesmo lugar é ao redor do mundo’”⁷⁶ (Chesterton, 2014, posição 50933, tradução nossa), e desaparece.

Assim nós também demos (ou, ao menos, tentamos dar) a volta ao mundo, vivemos uma série de existências com diferentes personagens, percorremos crimes e não-crimes, suspeitos e inocentes, românticos e performáticos, poetas e lunáticos. Mas a maior aventura é retornar. Tudo que viemos traçando até aqui aponta para o retorno – retorno aos elementos do *romance*, retorno ao princípio do livro, retorno às Formas Simples, retorno à infância do mundo, retorno ao mundo humano concreto... esse retorno que se insere dentro do próprio paradigma revolucionário da modernidade em literatura, como percorremos com Paz (2013) e que o

⁷⁴ “The story of the journey of White Wynd would be an epic. He was swallowed up in huge cities and forgotten: yet he came out on the other side. He worked in quarries, and in docks in country after country. Like a transmigrating soul, he lived a series of existences: a knot of vagabonds, a colony of workmen, a crew of sailors, a group of fishermen, each counted him a final fact in their lives”.

⁷⁵ “What is the shortest journey from one place to the same place?”.

⁷⁶ “That is no journey at all [...] ‘The shortest journey from one place to the same place is round the world’”.

próprio Chesterton concordaria ser necessário. O retorno da modernidade sempre foi, no entanto, rumo ao que o homem tem de natural.

Mas os gigantes do nosso tempo são indubitavelmente semelhantes no fato de que abordam por vias muito diferentes esta mesma concepção de retorno à simplicidade. Ibsen retorna à natureza pelo anguloso exterior do fato, Maeterlinck pelas eternas tendências da fábula. Whitman retorna à natureza vendo o quanto consegue aceitar, Tolstói vendo o quanto consegue rejeitar (Chesterton, 2015a, p. 170-171).

Chesterton não consegue fugir ele também de fazer um retorno. Mas é um retorno não para o natural do homem, senão para o que há de ainda mais natural: o sobrenatural. A mudança que a vidraça da “*Moor Effoc*”, o colocar-se em outro lugar para olhar para o mundo, exerceu sobre o olhar de Dickens, fê-lo também sobre o seu. Por isso, contra esses romancistas, poetas e dramaturgos modernos herdeiros do realismo, ele sabia que não adiantava observar os lugares tentando apreendê-lo e transfigurá-lo para a linguagem literária, como fez Flaubert; ou então trancar o olhar dentro da consciência do “eu” e estabelecer um novo objetivo pelo subjetivo, como fez Virgínia Woolf. Não adiantava também, senão como estágio inicial, distanciar-se completamente do mundo humano fechando-se nos sótãos com os deuses, como os poetas românticos; fechar-se dentro da forma artística, como o estetismo de Oscar Wilde; ou pulverizar o sentido, outra forma de distanciar-lo do homem, como o *nonsense* vitoriano que praticou na juventude. O que a visão da “*Moor Effoc*” lembrava a Dickens é que

A única maneira de lembrar-se de um lugar para sempre é viver nele por uma hora; e a única maneira de viver nesse lugar por uma hora é esquecer dele por uma hora. Os cenários imortais que todos podemos ver ao fechar os olhos não são aqueles que observamos seguindo algum guia; os cenários que vemos são aqueles para os quais nem olhamos, os cenários pelos quais caminhamos pensando noutra coisa: um pecado, um amor, uma mágoa da infância (Chesterton, 2023, p. 43).

Uma das grandes especialidades que essa visão coloca, e que Chesterton atribui ao romantismo de Dickens – podemos dizer um romantismo prático, na perspectiva do que tratamos no capítulo 3 sobre os componentes do projeto estético do próprio Chesterton, esse romantismo que quer retornar ao mundo humano para reencantá-lo enxergando todas as possibilidades do Ser contidas em cada objeto mais aparentemente insignificante –, é a de que Dickens depende muito da cidade como a grande guardiã dos mistérios. Foi perambulando por Londres nas horas livres de seu trabalho na fábrica em que trabalhou na juventude, justamente a partir dessa monotonia do trabalho moderno de que já falamos como um exemplo do “desencantamento do mundo” na teoria de Max Weber, processo que acompanha a modernidade

sendo, ao mesmo tempo, sua causa e efeito, que Dickens aprendeu a manter essa visão para a cidade e a gravar cada lugar na mente de maneira indelével, segundo Chesterton (2023).

Vários personagens de Chesterton mantêm uma preferência apaixonada pela cidade em detrimento da natureza, como a característica de um novo romantismo. Foi algo que o próprio autor usou para defender a especialidade do gênero policial, o único gênero popular que manifesta essa poética da vida urbana moderna.

Essa percepção da poesia de Londres não é algo pequeno. Uma cidade é, propriamente falando, ainda mais poética que o campo, pois enquanto a Natureza é um caos de forças inconscientes, uma cidade é um caos de forças conscientes. O formato de uma flor ou o padrão do líquen podem ou não ser *símbolos* significativos. Porém, não há pedra na rua e tijolo em um muro que não sejam real e deliberadamente um *símbolo* – uma mensagem de algum homem, tanto quanto se fosse um telegrama ou cartão postal. A rua mais estreita possui, em cada ângulo ou cada curva de seu projeto, a alma do homem que a construiu, talvez há muito falecido (Chesterton, 2015a, p. 96, grifo nosso).

Os termos “símbolos” destacados são de fundamental importância para o que trataremos aqui. Mas prometemos que faríamos um retorno para então acessar esses elementos a partir dele. Retornamos então à “*coffee room*”, não a de Dickens ou de Chesterton, mas aquela com a qual iniciamos: aquela por onde se vê o Homem da Multidão de Poe. O convalescente observando a vida londrina da janela, do mesmo lugar que Dickens olhava – mas não é o mesmo lugar. Borges estabeleceu a relação de que o Homem da Multidão estava apenas à espera de ser investigado por um detetive, como Poe não impôs a Auguste Dupin que o fizesse. Mas trata-se realmente, de uma maneira ou de outra, de um conto de investigação. O narrador quer encontrar o mistério daquele homem que encara como uma cifra, um enigma. Ele quer “ler” o homem, conforme estabelece ao início do conto comparando com um livro que guarda seus segredos. Esse narrador de Poe segue, sem dúvidas, o preceito de Aristide Valentim tão aqui repetido: “manter os olhos atentos a qualquer coisa estranha” (Chesterton, 2017a, p. 48). Mas, conforme falamos no início, esse é apenas um método inicial, quando ainda não se tem aquela verdade que tem já Basil Grant quando se joga em cada mistério. Após isso, há que se fazer um caminho de volta para viver a verdadeira aventura. Mas o Homem da Multidão não permite isso, pois leva a uma contínua busca por tentar encontrar um *significado* que nunca chega. O narrador inicia já assumindo que há algo nele que seja análogo de um crime que permanece oculto, comparando a criminosos que padecem sem confessar seus crimes e levam-nos consigo para a cova: “De quando em quando, ai, a consciência do homem assume uma carga tão densa de horror que dela só se redime na sepultura. E destarte a essência de todo crime permanece oculta” (Poe, 2008, p. 258).

Havendo já a certeza de algo tão sórdido quanto um crime estar ali escondido neste que ele coloca junto às classes que não são “gente de bem”, alvos, portanto, “para especulações mais profundas e mais sombrias” (Poe, 2008, p. 261), o investigador percorre as ruas de Londres sem se importar muito mais com o resto, distante do início em que estava prestando atenção às feições, roupas, gestos de todos os passantes. Agora o interessa saber apenas a *história* daquele homem. “‘Que extraordinária história’ – disse a mim mesmo – não estará escrita naquele peito!” (Poe, 2008, p. 263).

As narrativas de Chesterton colocam muito em questão a *história* e a *verdade*, ou o que Aristóteles em sua filosofia poética classificava como “fábula” (ou *mythos*) e “*dianoia*”⁷⁷. Ele teorizou um pouco disso ao falar de *As Aventuras do Sr. Pickwick* de Dickens, a respeito da estrutura episódica do romance e de como os personagens é que conferem a unidade a tudo:

Pois a história era apenas um *encantamento* para invocar um deus, e o deus (o sr. Jack Hopkins) faz-se presente com sua força divina. Assim que os personagens estão face a face, a escada pela qual subiram fica esquecida e cai, a estrutura da história se despedaça, o enredo fica de lado; os outros personagens são abandonados a cada crise; uma rua inteira é bloqueada por dois ou três conversadores que se portam com o sossego de quem já estivesse no Paraíso. *Pois eles não existem para a história; é a história que existe para eles. E eles o sabem* (Chesterton, 2023, p. 70, grifo nosso).

É impossível não lembrarmos, ao ler este último exemplo da rua bloqueada pelos conversadores despreocupados, da passagem referida em nosso capítulo 2, no último conto de *O Clube dos Negócios Estranhos*, em que Basil Grant bloqueia a fila de compra de passagens na estação de Gloucester Road para discutir religião com o atendente. Belloc (1948, p. 27), contra grande parte dos críticos, defendeu que “Chesterton está totalmente na tradição daqueles criativos escritores ingleses de Chaucer a Dickens, que residem não sobre ideias, mas sobre homens e mulheres”⁷⁸. Nesse sentido, Belloc parece ter compreendido que havia desde o contexto próximo à morte de Chesterton uma má compreensão sobre a *dianoia* no sentido em que o autor a entende e fazia uso dela (embora nenhum dos dois tenha usado alguma vez esse termo, apenas correlatos que nos permitem relacionar). O que Belloc diz vai, em verdade, contra o que o próprio Chesterton escreveu em sua *Autobiografia* como já citado: “pois eu realmente

⁷⁷ “Quando o leitor de um romance [*“novel”*] questiona “Como essa história vai acabar?”, ele está fazendo uma pergunta sobre a fábula, especialmente sobre aquele aspecto crucial da fábula que Aristóteles chama de reconhecimento ou *anagnorisis*. Porém, ele está igualmente inclinado a perguntar ‘O que essa história quer dizer?’. Essa questão relaciona-se à *dianoia* e indica que os temas têm seus elementos de reconhecimento tanto quanto as fábulas” (Frye, 2014, p. 168); e ainda: “O *mythos* é a *dianoia* em movimento; a *dianoia* é o *mythos* em estado estacionário” (Frye, 2014, p. 202).

⁷⁸ “Chesterton is in the full tradition of those creative English writers from Chaucer to Dickens, who dwell not upon ideas but upon men and women.

gostava de ver as ideias ou conceitos lutando nus, tal como verdadeiramente eram, e não vestidos em um baile de máscaras como homens e mulheres” (Chesterton, 2012a, p. 330). Já mostramos, no entanto, que isso está ligado à compreensão de “romance” e “literatura” que Chesterton adotou pelo paradigma modernista, não conseguindo ver o encaixe de sua própria ficção nisso. Belloc estava praticando o que, na opinião de Chesterton, era a tarefa do crítico: “A crítica não existe para dizer sobre os autores as coisas que eles mesmos sabiam. Existe para dizer sobre eles as coisas que eles não sabiam”⁷⁹ (Chesterton, 2007, p. 51, tradução nossa).

Frye (2014), em sua teoria dos modos, estuda especificamente o que chama de “modos temáticos” a partir de Aristóteles, aqueles em que a *dianoia* prevalece. Lindo (1992, p. 12) considerou que ler a literatura de Chesterton como um caso de predomínio desse modo temático “seria cometer o erro já apontado daqueles que visam oferecer uma crítica de caráter precipuamente poético”, já que sua análise tenta encontrar uma teoria que se desenvolva na intersecção de literatura e retórica para pensar a obra do autor, considerando que ela não pode ser analisada por nenhum dos dois em isolado. Não estando interessados na análise retórica e pensando as ideias que o autor manifesta em seu discurso e que as vozes discursivas de seus personagens representam da maneira que delineamos, sobretudo no segundo capítulo, como contribuição para a construção dos personagens e para abrir-se ao mistério a partir disso, fugindo do determinismo materialista e cientificista, juntamente com Borges (2002) que acredita envolver a essência do romance policial esse debate de ideias que Poe já havia representado, acreditamos que Chesterton intuiu uma compreensão dessa *dianoia* (ou, como alguns de seus personagens dizem, “verdade”, “atmosfera espiritual”, conforme mostramos em Basil Grant) que não se limita às simples “ideias” na maneira como correntemente se entende sobre “literatura de ideias”, e que, rastreando seu pensamento sobre simbologia e estrutura narrativa, podemos compreender que seu interesse não estava exatamente nos Ideias abstratos, nas verdades conhecidas, senão como aquele estágio inicial para o processo de retorno e reencantamento que o detetive (o descobridor do mundo) realiza. O interesse real de Chesterton estava muito mais naquilo que ele chama de “moor eeffocish things”⁸⁰ (Chesterton, 2014, posição 75767) ao falar dos objetos urbanos que Dickens imbui com o universo feérico, ou “a vida demoníaca”, o “realismo insuportável do sonho” (Chesterton, 2023, p. 43). Ou seja, estava

⁷⁹ “Criticism does not exist to say about authors the things that they knew themselves. It exists to say the things about them which they did not know themselves.”

⁸⁰ Optamos por conservar o termo em inglês em vista de ser intraduzível, mesmo motivo pelo qual o mantivemos no original no título da nossa dissertação. Tanto que a tradução do livro que vínhamos utilizando (Chesterton, 2023) não consegue conservar esse sentido no termo.

muito mais nas coisas elas mesmas, no mundo humano visto e transformado a partir desses abstratos (seja o sobrenatural, seja a própria verdade que Basil Grant e Gabriel Gale têm).

Já mostramos o processo de retorno do personagem Basil Grant, que acompanha o da estrutura narrativa de volta ao início, mostrando que a estrutura do romance, enquanto caminha linearmente e está na expectativa da revelação final é, ela mesma, uma performance (mascaramento, dissimulação) feita para voltar às situações e imagens apresentadas ao longo dos contos de investigação. Se a história é um “encantamento”, como Chesterton (2023, p. 70) nos disse, o personagem que achamos que está fazendo um percurso linear rumo às descobertas, mas está, em verdade, refazendo o caminho, essa “contra-história” é um reencantamento. Chesterton também valorizava a estrutura cíclica de *As Aventuras do Sr. Pickwick* e como a segunda parte do romance não era senão um retorno dos personagens às mesmas situações para vermo-las não mais então com ironia, mas com sinceridade, com o riso que, se há, vem de um espanto verdadeiro – “despertar espanto”⁸¹ (ou maravilhamento), o verdadeiro objetivo da arte em sua perspectiva (Chesterton *apud* Herbold, 1963, p. 41-42). O discurso final dos personagens em *O Napoleão de Notting Hill*, reproduzindo uma visão similar de Chesterton em *Ortodoxia*, mostra que a única maneira de acontecer esse maravilhamento é se riso e amor, escárnio e seriedade, andarem juntos: “O escárnio e o amor estão por toda a parte. As catedrais, construídas em eras de amor a Deus, estão cheias de blasfêmias grotescas. A mãe escarnece da sua criança, o amante escarnece da sua amada, a esposa, do marido, o amigo, do amigo” (Chesterton, 2016, p. 211). Isso era o que fazia, na opinião de Chesterton, as catedrais góticas serem tão impressionantes.

Chesterton tinha reticências com um certo sentido de “ironia” conforme o século XIX, sobretudo a Era Vitoriana que tanto leu e estudou, usaram à larga na literatura. A ironia exigia, em sua concepção, um receptor de certa forma cínico ou distanciado da vida comum, distanciado das crenças e paixões comuns dos homens – por isso era tão comum entre estetas e literatos. “O que chamamos de ironia, contudo, funciona sob certas condições especiais: é a piada onde ninguém a consegue perceber como tal. Mas, mesmo nesse caso, a pessoa inocente em questão não é o público inteiro; se for, a ironia falhou” (Chesterton, 2022c, p. 29). Também o poeta russo Aleksandr Blok escreveu em 1908, mesmo ano em que Chesterton publicava *Ortodoxia*, contra esse mal das pessoas de seu tempo – aquela que, por cultivarem a ironia, estão fechadas à vida, indiferentes a tudo, já que a ironia sempre envolve um mascaramento permanente, dizer algo diferente do que se quer dizer:

⁸¹ “awaken wonder”

Vemos pessoas que estão possuídas pelo riso aniquilador que, tal como a aguardente, lhes serve para afogar as suas penas e alegrias, para afogar-se a si mesmo e ao próximo, aos seus talentos, à sua vida e à sua morte [...] Diante da condenada ironia, tudo lhes é indiferente: o bem e o mal, o céu claro e o poço que empesta, a Beatriz de Dante e a Nedotykomka de Sologub. Tudo é indiferente, tanto na taberna como nas trevas (Blok, 1995, p. 17).

Por conta disso Chesterton (2023) nota que há uma mudança de tom que, segundo ele (em sua característica mania de representante do populacho), foi sentida por todos os leitores à época, no meio de *As Aventuras do Sr. Pickwick*, como um corte que o divide em duas partes. Na primeira parte, segundo o autor, os personagens do Clube Pickwick são tipos criados para provocar a ironia. No capítulo 2, exemplificamos como isso acontece em um dos episódios iniciais do romance. O humor envolve captar um sentido que não é inocente, que está por trás do que Samuel Pickwick e os outros veem e entender essa visão deles como tolice. Já na segunda parte, para Chesterton, há esse caminho de volta da narrativa em que os personagens experienciam praticamente as mesmas situações, mas então atuam naquela Londres como verdadeiros heróis. Eles, pobres coitados que não conseguiam sequer guiar uma charrete no início, passam a ajudar de verdade as pessoas que encontram. Samuel Pickwick, um velho gordo, redescobria então o mundo como uma criança a partir da segunda parte. Isso leva Chesterton a considerar o livro um “*romance of adventure*” (novela de aventura), corroborando com o sentido que viemos traçando dessas palavras até aqui:

Pickwick, como venho dizendo, é um romance [*“romance”*] de aventura, e Samuel Pickwick é o aventureiro romântico. Isso é bastante óbvio. Mas a descoberta estranha e comovente feita por Dickens foi esta: ao escolher um velho gordo de classe média para servir de alvo de piadas, ele descobriu que esse velho gordo de classe média serve muito bem como aventureiro romântico. *Pickwick* é extremamente original por se tratar das aventuras de um velho. É um conto de fadas em que o vencedor não é o mais jovem dos três irmãos, mas um dos seus tios mais idosos. O resultado é ao mesmo tempo nobre, e novo, e verdadeiro. Nada carece tanto de simplicidade quanto a aventura [...] Dickens captou, de maneira ao mesmo tempo destemperada e convincente, essa inocência bizarra do entardecer da vida. [...] O rosto redondo de Pickwick é como um espelho redondo e honorável em que se refletem todas as fantasias terrestres (Chesterton, 2023, p. 73-74).

Estamos, basicamente, diante da mesma leitura que Chesterton e os românticos fizeram de *Dom Quixote*. A respeito da obra de Cervantes, Chesterton (1953) também observou uma diferença entre duas partes com a mesma mudança de tom, apesar de invertê-las, conforme também foi observado pelos autores românticos:

Mas eu me aventuro a questionar se a superioridade que Goethe e Lamb encontraram na primeira parte estava baseada apenas naquele pitoresco absurdo que confere uma vivacidade eterna aos moinhos de ventos e ao castelo que era, na verdade, uma taberna. A primeira parte é provavelmente superior porque contém mais daquele fogo que é a filosofia essencial que se esconde no coração desse grande romance. A fim de compreendermos isso totalmente, temos que fazer algum esforço para trazer às nossas mentes a energia espiritual de que, como em todos os livros, a história é apenas o produto e o símbolo⁸² (Chesterton, 1953, p. 25, tradução nossa).

Tanto o símbolo enunciado por Chesterton quanto o humor, seja ou não como ironia, podem ser vistos a partir do estruturalismo como uma questão de significante e significado. Lévi-Strauss (2014), em seus famosos estudos das *Mitológicas*, conceituou o humor como um curto-circuito, isto é, um encontro de significado e significante para uma gratificação da capacidade simbólica que carregamos em nossa inteligência. Em suas palavras:

O espírito humano se mantém em tensão sempre virtual, dispõe a todo momento de uma reserva de atividade simbólica para responder a qualquer sorte de solicitação de ordem especulativa ou prática. No caso do incidente cômico, como no da pilhéria ou da charada humorística – que, por uma aproximação insuspeitada do ouvinte, também permitem conectar diretamente dois campos semânticos que parecem muito afastados entre si –, essa energia sobressalente (que uma história engraçada bem construída trata, antes de tudo, de condensar) vê-se privada do ponto de aplicação. Subitamente liberada e sem poder se dissipar no esforço intelectual, ela desvia para o corpo que, com o riso, dispõe de um mecanismo pronto para permitir seu dispêndio em contrações musculares. O riso e seus sobressaltos desempenham esse papel, e o estado de beatitude que os acompanha corresponde a uma gratificação da função simbólica, satisfeita a um custo muito menor do que o que se dispunha a pagar (Lévi-Strauss, 2014, p. 634).

Essa é uma conceituação que responde muito a como Chesterton entendia o humor. O humor da ironia entendida no sentido que traçamos, sobretudo como é usada na literatura dos realistas ou modernistas como Bernard Shaw ou Ibsen, não é verdadeiro humor, para ele, pois necessita de um caminho a ser percorrido por essa atividade simbólica, envolve em ver algo por detrás do signo. Já na leitura romântica de *Dom Quixote*, e em sua própria leitura de *As Aventuras do Sr. Pickwick*, o humor advém de sermos surpreendidos com algo extraordinário, rendidos pelo comportamento improvável dos personagens. Quando observamos situações como a de Basil Grant na fila da estação de Gloucester Square, ou qualquer uma das excentricidades que o mesmo personagem pratica, percebemos esse sentido de humor. E isso depende da disjunção entre *fábula* e *dianoia*, de fazermos o caminho de volta na história e na

⁸² “But I venture to question whether the superiority which Goethe and Lamb found in the first part was based merely upon that preposterous picturesqueness which lends such an everlasting vividness to the tournament of the windmills and the castle that was really an inn. The first part is probably superior because it contains more of the fire of that essential philosophy which lies at the heart of this great romance. In order fully to realise this we must make some attempt to bring before our minds the spiritual energy of which, as in all books, the story is only the product and the symbol.”

investigação com o personagem. Enquanto estamos no processo linear, na investigação do mistério buscando chegar à resposta, percebemos suas ações como ironia em relação a Rupert e a todos os outros que têm as crenças no processo científico, na investigação empírica de fatos, no triunfo da razão. A noção de sátira de Feinberg (1963, p. 7, tradução nossa) aqui por nós utilizada, “uma forjada distorção do familiar”⁸³, envolve essa necessidade da ironia, tem a ela como um de seus estágios. Mas a ironia, assim como o *nonsense* das narrativas em que é utilizado, é apenas um estágio inicial. Só quando se tem a sinceridade de quem embarca nas mesmas aventuras de Dom Quixote, Pickwick, Basil Grant, Gabriel Gale ou outros é que se pode verdadeiramente surpreender com o que há de mais estranho – e até mesmo, talvez, de mais cômico no mundo. Estamos já, enfim, no (re)torno que é o (re)encantamento após o encantamento primeiro da narrativa que conservou o modo fantástico apenas para nos fazer enxergar (a *dianoia*). A *dianoia* chestertoniana, a “atmosfera espiritual” (Chesterton, 2020, p. 22) de que tanto falava Basil, é um reconhecimento sobre o quão irreal é o estado das coisas: *Moor Eeffoc*.

⁸³ “a playfully critical distortion of the familiar”.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dois contos, que podem ser considerados dois mitos da modernidade, mostram-nos a situação do homem moderno diante do desencantamento do mundo. O desencantamento cuja causa tanto quanto o efeito é que “os valores últimos e os mais sublimes hajam recuados da vida pública para o reino transcendente da vida mística, ou então para a fraternidade das relações diretas dos indivíduos uns com os outros” (Weber *apud* Pierucci, 2013, p. 54) – a que podemos aproximar dos extremos degradados do romantismo e do modernismo conforme pensa nosso autor. O primeiro desses mitos é o “Homem da Multidão” de Poe, com o qual começamos essa jornada. A única possibilidade para o pobre velho decrépito é ter guardado dentro de si um segredo muito terrível que precisa ser desvendado. Há, para o flâneur que o observa tranquilo e distante do lado de dentro da janela da “*coffee room*”, um único significante de interesse cujo significado já pré-determinado pelas condições dessa modernidade precisa ser alcançado, mas não chega. Londres é uma horda de passantes, fluxos seguindo seu caminho em linha reta enquanto apenas o homem tem tanto sua *fábula* (história) quanto sua *dianoia* negadas, pois não se deixa ler, tal como um livro escondendo seus segredos dentro de si. Não há a atmosfera contagiante do *romance*, o senso de aventura é substituído pelo senso da gravidade da descoberta. E o criminoso não é nada artístico, como queria Aristide Valentim no primeiro conto do Padre Brown, de Chesterton, pois a ele falta totalmente o *sentido*, tanto significado quanto significante em que se fixar. As coisas para ele “apenas ‘são’ e ‘acontecem’ mas não ‘significam’ mais nada” (Weber *apud* Pierucci, 2013, p. 48). Tudo o que faz é ficar andando pela cidade e buscando estar em meio à maior turba, ao maior fluxo de passantes possível, até o fim. Não tem a capacidade do poeta de Baudelaire em “As Multidões”, de, em meio à massa, ser ele mesmo e um outro (Baudelaire, 2006). Não é poeta, mas apenas um homem comum da massa mais pobre, mais padrão, mais generalizada dessa modernidade.

O outro, ainda com Baudelaire, é o “Pintor da Vida Moderna” (Baudelaire, 2006). Ele é o oposto: para ele, tudo é significante, mas, tão logo o primeiro significado é alcançado, esgota-se e passa a outro significante. O pintor da vida moderna é moderno no sentido mais abrangente do termo: nunca para, está em constante revolução para buscar novas sensações que o preencham. Tem a sensibilidade artística para o mundo que tem Rupert Grant de *O Clube dos Negócios Estranhos*, de Chesterton, mas não consegue viver uma aventura, pois não tem um centro fixo – para ele, portanto, nada pode ser excêntrico, como pode para Gabriel Gale que tem a noção clara do Ser. É um esteta, também no sentido de filiação às correntes do esteticismo, um típico cultivador da distância entre a arte e a vida humana.

Depois dessas histórias do século XIX, tendo certos modos de representação alcançado seu prazo de validade e dado início a um vácuo, uma crise da representação, em que um grupo de autores toma para si todo o prestígio nos meios literários – o grupo dos modernistas, que, apesar de se considerarem idiossincráticos e críticos a tudo, formavam um bloco homogêneo do qual os excluídos estavam fadados a serem considerados apenas “jornalistas” ou “debatedores de ideias” –, surge um autor que sabe, sobretudo, que: (1) o mais natural do homem é o sobrenatural; “Poetas menores modernos são naturalistas, e versejam sobre o arbusto ou ribeirão; porém, os cantadores de antigos épicos e fábulas eram sobrenaturalistas, que faziam versos sobre os deuses dos arbustos e dos riachos (Chesterton, 2021c, p. 106-107); (2) não há aventura maior que o retorno ao lar. A única solução para um mundo desencantado, um mundo que se acostumou ao olhar do comum, da posse, do banal, é “ver como se pela primeira vez”, “limpar nossas janelas, para que as coisas vistas com clareza possam ficar livres do insípido borrão da trivialidade ou familiaridade – da possessividade” (Tolkien, 2010, p. 73).

Este último tem o senso de importância das Formas Simples às quais os modernistas tentaram retornar pela ironia (Frye, 2014), mas ele as respeita plenamente como aquelas que dizem respeito a esse mais natural do homem e à sua verdadeira necessidade – ficção, em sua plenitude, com todas as extravagâncias a que tiver direito nessa perseguição por sacudir o homem para mostrá-lo “quão completamente irreal é o real estado das coisas” (Chesterton *apud* Herbold, 1963, p. 41-42). Tem, no contraste, uma forma plenamente moderna dos tempos irônicos, o romance policial, como aquele que é talvez o único capaz de mostrar a “poesia da vida moderna” (Chesterton, 2015a, p. 95). Mas, para isso, sabe que o gênero precisa encarnar sua vocação original de dialogar com o invisível através do visível (e vice-versa) em uma esfera mais filosoficamente e estilisticamente ampla. Sabe, enfim, que a arte deve propor essa experiência de nos permitir surpreender com nosso próprio mundo, seja com todo o passado da tradição e o depositário universal que nos foi legado, seja os acontecimentos e objetos mais triviais do nosso dia-a-dia (e sobretudo estes a partir daqueles).

Ao fim deste percurso, esperamos ter “reencantado” as possibilidades para o estudo de G.K. Chesterton no Brasil. Não pudemos senão abrir apenas alguns dos cem portões de que falamos ao início. Não pudemos senão abranger uma pequena parte de sua obra, sobretudo a da narrativa de investigação, aquela que é mais lembrada. Não pudemos senão fazer desfilar diante do leitor uma “fileira de monstros disformes e desajeitados”⁸⁴ (Chesterton, 2014, posição 95470, tradução nossa) com os autores e análises que aqui fizemos, mas com a esperança de

⁸⁴ “row of shapeless and ungainly monsters”.

que eles não consistem “em ídolos separados esculpidos caprichosamente em vales solitários ou ilhas variadas. Esses monstros são supostos às gárgulas de uma catedral definitiva”⁸⁵ (Chesterton, 2014, posição 95470, tradução nossa), tal qual Chesterton pensava sobre todas as suas histórias e seus personagens. Essa catedral é justamente o projeto estético-temático-literário de G.K. Chesterton. E ela toda, mais que esgotar-se em seus próprios elementos ou permanecer dentro dos livros, é uma enorme alegoria para o reencantamento do mundo. Tal qual a Agência da Aventura e Romance, Ltda, Chesterton sabe que a cultura da obra literária como força centrípeta que impera entre os modernistas é um sintoma do desencantamento e contribui para ele.

– Sempre pensamos que não há aspecto mais lamentável da vida moderna que o fato de o homem ter que buscar sua existência artística em estado sedentário. Se ele quer flutuar em terra de fadas, tem que ler livro; se quiser entrar no calor de uma batalha, tem que ler livro; se quiser deslizar pelos corrimões, tem que ler livro (Chesterton, 2020, p. 31-32).

A obra de Chesterton, tal qual um desses negócios do Clube dos Negócios Estranhos, propõe algo diferente disso. Virginia Woolf estava certa, enfim, quando disse que as obras dos eduardianos como Chesterton “eram livros incompletos, e requeriam que o leitor os finalizasse, ativamente e praticamente, por si mesmo”⁸⁶ (Woolf, 1924, p. 12, tradução nossa). No caso de Chesterton, realmente é necessário que o leitor termine suas obras ativamente: não mais, não menos que vivendo.

Esperamos, sobretudo, ter demonstrado que tanto as extravagâncias na criação de personagens, nas situações, na chamada de atenção à própria ficcionalidade, quanto os componentes linguísticos e estilísticos específicos do projeto estético chestertoniano (analogia, símile, paradoxo, *nonsense*, alegoria, humor), têm uma significação na obra do autor para além da finalidade retórica privilegiada acima da elaboração estética, conforme estudou Lindo (1992). Esperamos que mais estudos possam surgir a partir daqui dentro dos procedimentos e mecanismos das esferas às quais Chesterton se dedicou: o modo fantástico, o gênero policial/investigação, a sátira, o humor, dentre outros. A partir dos subsídios de leitura aqui levantados nesse estudo geral, podemos nós agora, em trabalhos futuros, empreender análises de obras específicas de Chesterton para enriquecer seu estudo em nosso país.

⁸⁵ “of separate idols cut out capriciously in lonely valleys or various islands. These monsters are meant for the gargoyles of a definite cathedral”.

⁸⁶ were incomplete as books, and required that the reader should finish them, actively and practically, for himself”.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Lloyd. High Fantasy and Heroic Romance. **The Horn Book Magazine**, 16 dez. 1971. Disponível em: <https://www.hbook.com/?detailStory=high-fantasy-and-heroic-romance>. Acesso em: 01 out. 2021.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução: George Bernard Sperber. 7. ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 2021.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014, p. 17-52.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução: Aurora Bernardini F. et al. 5ª ed. São Paulo: UNESP-HUCITEC, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. As multidões. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BELLOC, Hilaire. **On the place of Gilbert Chesterton in English letters**. New York: Sheed & Ward, 1940.

BELLOC, Hilaire. **The four men**: a farrago. New York: Oxford University Press, 1984.

BETTANY, F.G. A New Vein of Romance. *The Sunday Times*, 27 mar. 1904. In: CONLON, D.J. G.K. Chesterton – **The Critical Judgments, Part 1**: 1900-1937. Antwerp, Belgium: Antwerp Studies in English Literature, University of Antwerp, 1976. 555 p.

BLOK, Aleksandr. **Da ironia**. Tradução: Dimíter Ánguelov. Lisboa: Editora Pergaminho, 1995.

BOYD, Ian. **G.K. Chesterton**: a study in art and propaganda. New York: Barnes & Noble Books, 1975.

BORGES, Jorge Luis. Sobre Chesterton. In: BORGES, Jorge Luis. Outras Inquisições. **Obras Completas de Jorge Luis Borges** (v. 2). São Paulo: Globo, 2000, p. 80-82.

BORGES, Jorge Luis. Una sentencia del Quijote. In: BORGES, Jorge Luis. **Textos recobrados (1931-1955)**. 1ª ed. Provença: Emecé, 2002.

BRAYBROOKE, Patrick. **Gilbert Keith Chesterton**. [S. l.]: Project Gutenberg, 2008. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/27569/27569-h/27569-h.htm#Chapter_Eight. Acesso em: 04 out. 2023.

CARNEY, James. Supernatural Intuitions and Classic Detective Fiction: A Cognitivist Appraisal. **Style**, Pennsylvania, v. 48, n. 2, p. 213-18, 2014. Disponível em: <http://www>.

jstor.org/stable/10.5325/style.48.2.203. Acesso: 04 out. 2023.

CAROL, M. **G.K. Chesterton**: the dynamic classicist. Delhi, India: Montilal Banarsidass, 1971.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CHESTERTON, Cecil [anônimo]. **G.K. Chesterton**: a criticism with four photographs. London: Alston Rivers LTD., 1908.

CHESTERTON, G. K. **A handful of authors**: essays on books & writers. New York: Sheed and Ward, 1953.

CHESTERTON, G. K. **The Apostle and the Wild Ducks**. [S.l.] Elek, 1975.

CHESTERTON, G. K. The ethics of Elfland. **The Chesterton Review**, Nova Jersey, Seton Hall University, v. 9, n. 1, p. 1-5, 1983.

CHESTERTON, G. K. Como escrever histórias policiais. In: CHESTERTON, G. K. **O clube dos negócios estranhos**. Tradução: J. Lima da Costa. Lisboa: Edição «Livros do Brasil», 1988.

CHESTERTON, G. K. **Greybeards at play**: literature and art for old gentleman. [S. l.]: Project Gutenberg, 2005. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/14706/pg14706-images.html>. Acesso em: 15 out. 2023.

CHESTERTON, G. K. **The Victorian Age in Literature**. [S. l.]: Project Gutenberg, 2006. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/18639/pg18639-images.html>. Acesso em: 04 out. 2023.

CHESTERTON, G. K. **Appreciations and criticisms of the works of Charles Dickens**. [S. l.]: Project Gutenberg, 2007. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/22362/pg22362-images.html>. Acesso em: 04 out. 2023.

CHESTERTON, G. K. If I had only one sermon to preach. **The Chesterton Review**, Nova Jersey, Seton Hall University, v. 35, n. 3/4, p. 449-456, 2009.

CHESTERTON, G. K. **Autobiografia**. Tradução: Ronald Robson. Campinas, SP: Ecclesiae, CEDET, 2012a.

CHESTERTON, G. K. **Tremendas Trivialidades**. Tradução: Mateus Leme. Campinas, SP: Ecclesiae, CEDET, 2012b.

CHESTERTON, G. K. **The complete works of G.K. Chesterton**. Edição online. [S.l.] Delphi Classics, 2014.

CHESTERTON, G. K. **O defensor / Tipos variados**. Tradução: Mateus Leme. Campinas, SP: Ecclesiae, CEDET, 2015a.

CHESTERTON, G. K. **Santo Tomás de Aquino**. Tradução: Antônio Emílio Angueth de Araújo. 3ª ed. Campinas, SP: Ecclesiae, CEDET, 2015b.

CHESTERTON, G. K. **O napoleão de Notting Hill**. Tradução: Mathias de Azevedo Bueno. Campinas, SP: Ecclesiae, CEDET, 2016.

CHESTERTON, G. K. **A inocência do Padre Brown**. Tradução: Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Sociedade Chesterton Brasil; Porto Alegre: Instituto Hugo de São Vítor, 2017a.

CHESTERTON, G. K. **O poeta e os lunáticos**. Tradução: Raul Martins Lima. Rio de Janeiro: Sociedade Chesterton Brasil; Porto Alegre: Instituto Hugo de São Vítor, 2017b.

CHESTERTON, G. K. **The complete works of G.K. Chesterton**. Edição online. e-artnow, [S.l.], 2019a.

CHESTERTON, G. K. **Igreja Católica e Conversão**. Tradução: Elton Mesquita. São Paulo: Sociedade Chesterton Brasil; Porto Alegre: Instituto Hugo de São Vítor, 2019b.

CHESTERTON, G. K. **O homem que era quinta-feira: um pesadelo**. Tradução: Elton Mesquita. São Paulo: Sociedade Chesterton Brasil; Porto Alegre: Instituto Hugo de São Vítor, 2019c.

CHESTERTON, G. K. **O clube dos negócios estranhos**. Tradução: Elton Mesquita. São Paulo: Sociedade Chesterton Brasil; Porto Alegre: Instituto Hugo de São Vítor, 2020.

CHESTERTON, G. K. **A Coisa: por que sou católico**. Tradução: Mateus Leme. 1. ed. Campinas, SP: Ecclesiae, CEDET, 2021a.

CHESTERTON, G. K. **Hereges**. Tradução: Cristian Roberto de Souza Clemente. São Paulo: Sociedade Chesterton Brasil; Porto Alegre: Instituto Hugo de São Vítor, 2021b.

CHESTERTON, G. K. **Ortodoxia**. Tradução: Raul Martins e Mário Lucas Carbonera. São Paulo: Sociedade Chesterton Brasil; Porto Alegre: Instituto Hugo de São Vítor, 2021c.

CHESTERTON, G. K. **Manalive**. Tradução: Cristian Clemente. São Paulo: Sociedade Chesterton Brasil; Porto Alegre: Instituto Hugo de São Vítor, 2021d.

CHESTERTON, G. K. **O Homem Eterno**. Tradução: Raul Martins. São Paulo: Sociedade Chesterton Brasil; Porto Alegre: Instituto Hugo de São Vítor, 2021e.

CHESTERTON, G. K. **A volta de Dom Quixote**. Tradução: Pepita de Leão. Fundão, ES: Edições Cristo e Livros, 2021f.

CHESTERTON, G. K. **A Loucura e as Letras**. Tradução: Mateus Leme. Campinas, SP: Ecclesiae, CEDET, 2021g.

CHESTERTON, G. K. **Tales of the Long Bow**. [S. l.]: Project Gutenberg, 2022a. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/69185/pg69185-images.html>. Acesso em: 04 out. 2023.

CHESTERTON, G. K. **William Blake**. [S. l.]: Project Gutenberg, 2022b. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/67639/pg67639-images.html>. Acesso em: 08 out. 2023.

CHESTERTON, G. K. **O poço e os charcos**. Tradução: Pedro Barroso. Porto Alegre: Sociedade Chesterton Brasil; Instituto Hugo de São Vítor, 2022c.

CHESTERTON, G. K. **Charles Dickens**: biografia e estudos reunidos. Tradução: Cristian Clemente. São Paulo: Sociedade Chesterton Brasil; Porto Alegre: Instituto Hugo de São Vítor, 2023.

CHURCHILL, R.C. The Comedy of Ideas: Cross-Currents in the Fiction and Drama of the Twentieth Century. In: **THE Pelican Guide to English Literature 7: The Modern Age**. Baltimore: Penguin Books, 1961.

CONLON, D.J. Introduction. In: CONLON, D.J. G.K. Chesterton – **The Critical Judgments, Part 1: 1900-1937**. Antwerp, Belgium: Antwerp Studies in English Literature, University of Antwerp, 1976.

DICKENS, Charles. **As aventuras do Sr. Pickwick**. Tradução: Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

DICKENS, Charles. **Um cântico de Natal e outras histórias**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2015.

DOUGLAS, James. Renaissance of Wonder. *The Star*, 24 mar. 1904. In: CONLON, D.J. G.K. Chesterton – **The Critical Judgments, Part 1: 1900-1937**. Antwerp, Belgium: Antwerp Studies in English Literature, University of Antwerp, 1976. 555 p.

DOYLE, Arthur Conan. **O problema final e outras aventuras de Sherlock Holmes**. Tradução: Joaquim Machado. [S.l.]: Ediouro, [S.d.].

DOYLE, Arthur Conan. **Um estudo em vermelho**. Tradução: Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.

EDEL, Leon; RAY, Gordon (Ed.). **Henry James and H. G. Wells**. Urbana: University of Illinois Press, 1958.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIOT, T.S. G.K. Chesterton. *The Tablet*, 20 jun. 1936. In: ELIOT, T.S. **The Complete Prose of T.S. Eliot – The Critical Edition: Volume 5: Tradition and Orthodoxy, 1934-1939**. Baltimore: John Hopkins University Press, 2017.

FEINBERG, Leonard. **The satirist, his temperament, motivation, and influence**. Ames: Iowa State University Press, 1963.

FORSTER, John. **The Life of Charles Dickens**. 3 vol. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

FREZA, L. G. C. Inocente, mas ordinário: o (re)encantamento do mundo na literatura de G.K. Chesterton. In: Paulo César Andrade da Silva (org.) [*et. al.*] **Parafernália literária**: teorias e críticas da narrativa. Uberlândia, MG: Pangeia Editorial, 2023a.

FREZA, L. G. C. Enunciação, humor e aforisma em *The Ball and the Cross*, de G.K. Chesterton. In: Jacob dos Santos Biziak (Org.). **Saberes sem nome**: análise de discurso materialista e estudos literários. 1.ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023b.

FRYE, Northrop. **A imaginação educada**. 1ª ed. Campinas, SP: Vide Editorial, 2017.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: É Realizações, 2014.

FURLONG, William B. **Shaw and Chesterton**: the metaphysical jesters. Pennsylvania: University Park, 1970.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-179.

HERBOLD, Anthony Everett. **Chesterton and G.K.'s Weekly**. Ann Arbor: The University of Michigan, 1963.

HETZLER, Leo. Chesterton and the Man in the forest. **The Chesterton Review**, Nova Jersey, Seton Hall University, v. 1, n. 1, p. 11-18, 1974.

HUNTER, Lynette. **G.K. Chesterton**: Explorations in allegory. London: MacMillan Press, 1979.

JAMESON, Fredric. **Fables of aggression**. Wyndham Lewis, the modernist as fascist. Los Angeles: University of California Press, 1979.

JOLLES, André. **Formas Simples**: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso Memorável, Conto, Chiste. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KENNER, Hugh. **Paradox in Chesterton**. London: Sheed & Ward, 1948.

KERMODE, Frank. **The sense of an ending**: studies in the theory of fiction. Oxford: Oxford University Press, 1967.

LECERCLE, Jean-Jacques. **Philosophy of nonsense**: The intuitions of Victorian nonsense literature. London; New York: Routledge, 1994.

LEITCH, Thomas M. G.K. Chesterton. In: **British mystery writers, 1860-1919**. Dictionary of literary biography, vol. 70. Ed. Bernard Benstock e Thomas F. Stanley. Detroit: Brucoli Clark Layman, 1988.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O homem nu**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LEYS, Simon. **The Hall of Uselessness**: collected essays. New York: The New York Review of Books, 2013.

LINDO, L. A. **Retórica e literatura em Chesterton**. Orientador: Marlyse Meyer. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFL-CH), Universidade de

São Paulo, São Paulo, 1992.

MACDONALD, George. **A princesa e o goblin**. Tradução: Cecília Padovani. Jandira, SP: Principis, 2001.

McLUHAN, Marshall. Introduction. In: KENNER, Hugh. **Paradox in Chesterton**. London: Sheed & Ward, 1948.

McLUHAN, Marshall. G.K. Chesterton: A Practical Mystic. **The Chesterton Review**, Nova Jersey, Seton Hall University, v. 48, n. 1/2, p. 93-104, 2022.

MAINGUENEAU, D. L'énonciation aphorisante. In: CHRISTÓFARO SILVA, T; MELLO, H. R. **Conferências do V Congresso Internacional da Associação Brasileira de Linguística**. Belo Horizonte: Editora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 2007, p. 155-163.

MAINGUENEAU, D. Aforização: enunciado sem texto. In: **Doze conceitos em análise do discurso**. Org.: M. C. P. de Souza-e-Silva; S. Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 9-24.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo de. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2008.

ORWELL, George. Notes on Nationalism. In: ORWELL, George. **Essays**. [S.l.] Penguin Books, 2014.

PAINE, Scott Randall. **Chesterton e o universo**. Tradução: Lenise Garcia Corrêa Barbosa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo**: todos os passos do conceito em Max Weber. São Paulo: USP, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP/Editora 34, 2013 (3ª ed.). 240 p.

POE, Edgar Allan. **Edgar Allan Poe**: medo clássico: coletânea inédita de contos do autor. Tradução: Marcia Heloísa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

QUAGLI, Mattia. **The Posthumous Papers of the Pickwick Club and G.K. Chesterton's View of Dickens' Literary Greatness**. 2019. Dissertação (Mestrado) – English and American Studies, Università Ca' Foscari Venezia, Veneza, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10579/14535>. Acesso em: 04 out. 2023.

SCHEICK, William J. The Twilight Harlequinade of Chesterton's Father Brown Stories. **The Chesterton Review**, Nova Jersey, Seton Hall University, v. 4, n. 1, p. 104-114, 1977.

SCHETTINI, Monica Bernardo. **O detetive e o método**. Orientador: Lucia Santaella. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

SHELLEY, Percy Bysshe. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. Tradução: Fábio Pedro-Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2010.

SILVA, Daniel Lukan Schimith. **Culpado ou inocente: o suspense de Poe, Chesterton e Hitchcock**. Orientador: Júnia Regina de Faria Barreto. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SOCIEDADE Chesterton Brasil. **A Sociedade**. Porto Alegre: Sociedade Chesterton Brasil, [201-]. Disponível em: <https://www.sociedadechestertonbrasil.org/sociedade/>. Acesso em: 10 jun. 2024.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução: Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TOLKIEN, J. R. R. **Sobre Histórias de Fadas**. Tradução: Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad, 2010.

WALDBURGER, Christopher. **Chesterton, Modernism, and the Representation of Reality**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Faculty of Humanities of Univeristy of Cape Town, Cape Town, 2011.

WARD, A.C. **English Literature: Chaucer to Bernard Shaw**. London: Longman, 1953. 781 p.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEST, Julius. **G.K. Chesterton: a critical study**. [S. l.]: Project Gutenberg, 2008. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/27080/pg27080-images.html>. Acesso em: 04 out. 2023.

WOOLF, Virginia. **Mr. Bennett and Mrs. Brown**. London: The Hogarth Press, 1924.

WOOLF, Virginia. Modern fiction. In: BRAMS, M. H. **The Norton Anthology of English Literature**. 5. ed., v. 2. New York; London: W. W. Norton, 1986, p. 1993 – 1999.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGAMBEN, Giorgio. **A aventura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BLOOM, Harold (Org.). **G.K. Chesterton** (Bloom's modern critical views). New York: Chelsea House, 2006.

BOILEAU-NARCEJAC. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luis. Los labirintos policiales y Chesterton. In: BORGES, Jorge Luis. **Borges en Sur (1931-1980)**. Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 126-129.

BORGES, Jorge Luis. Modos de G.K. Chesterton. In: BORGES, Jorge Luis. **Borges en Sur (1931-1980)**. Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 18-23.

CALASSO, Roberto. **A literatura e os deuses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

EVERY Father Brown mystery G.K. Chesterton ever wrote. In: **Life**. Vol. 17, Nº 21. 20 nov. 1944. [S.l.]: Time Inc, 1944.

GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral**. Petrópolis: Vozes, 2012.

GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 5.ed. São Paulo: Perspectivas, 2008.

VOLOBUEF, Karin (org.). **Mito e magia**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.