



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA– UEFS
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ERICK TORRES DE SANTANA

HAVIA UM OCEANO NO FIM DO CAMINHO:
ASPECTOS DA LITERATURA FANTÁSTICA DE NEIL GAIMAN

Feira de Santana
2018

ERICK TORRES DE SANTANA

**HAVIA UM OCEANO NO FIM DO CAMINHO:
ASPECTOS DA LITERATURA FANTÁSTICA DE NEIL GAIMAN**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Aninger de Barros Rocha

Feira de Santana
2018

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

S223h Santana, Erick Torres de
Havia um oceano no fim do caminho: aspectos da literatura
fantástica de Neil Gaiman / Erick Torres de Santana. – Feira de
Santana, 2018.

84 f.: il.

Orientadora: Flávia Aninger de Barros Rocha
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2018.

1. Literatura brasileira – Estudo e crítica. 2. *O oceano no fim do caminho*. 3. Gaiman, Neil – Crítica e interpretação. I. Rocha, Flávia Aninger de Barros, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81)-31.09

ERICK TORRES DE SANTANA

**HAVIA UM OCEANO NO FIM DO CAMINHO:
ASPECTOS DA LITERATURA FANTÁSTICA DE NEIL GAIMAN**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Aninger de Barros Rocha

Aprovado em 06 de agosto de 2018

Profa. Dra. Flávia Aninger de Barros (Orientadora)
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes UEFS
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

Profa. Dra. Andrea Mascarenhas
Universidade do Estado da Bahia - UNEB

Para Amanda que queria saber,
Neil que se propôs a contar
e a Gui e Celeste que sempre me ouviram.

AGRADECIMENTOS

Ao primeiro livro fantástico que li e que já não está mais na memória, mas que abriu um mundo de possibilidades;

A minha mãe que trazia livros e sempre incentivou minha criatividade;

A meu pai que enriqueceu minha imaginação com os causos da roça;

Aos irmãos que sempre estiveram ao meu lado, entre eles Moacyr Cortes que sofreu junto a dor do prazo;

A Paula meu amor, que sempre acreditou, não importa quanto eu duvidasse de mim;

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana;

Ao Professor Dr. Cláudio Novaes e ao Professor Dr. Marcos Botelho pelas orientações dadas durante o exame de qualificação;

E, principalmente, ao anjo em forma de orientadora que aceitou o desafio de estar ao meu lado. Foi mestra, amiga, confidente e psicóloga. Muito obrigado à Profa. Dra. Flávia Aninger!

“As regras do possível ou impossível no mundo das artes
foram criadas por gente que não desafiou os limites
do possível tentando ultrapassá-los”

Neil Gaiman
(Faça a Boa Arte)

RESUMO

Esta dissertação busca investigar aspectos da literatura fantástica presentes na obra **O Oceano no fim do caminho**, do escritor britânico Neil Gaiman, através de suas relações simbólicas. A fundamentação teórica está baseada, principalmente, nos trabalhos de Tzvetan Todorov (2014), Flávio Garcia (2007), Jean Paul Sartre (1968) David Roas (2014) e Farah Mendlesohn (2008), oferecendo critérios para o desenvolvimento interpretativo e analítico. Buscou-se também identificar as possíveis contribuições para a construção de uma interpretação do mundo em suas dimensões concreta e imaginária, através de narrativas que permeiam a jornada humana, como as narrativas míticas na antropologia, psicologia e crítica literária. Este trabalho não se propõe a fornecer uma definição final sobre os conceitos do fantástico, mas a oferecer direções neste vasto oceano de possibilidades proposto pela literatura.

Palavras-chave: Literatura Fantástica; Símbolos; Neil Gaiman; O Oceano no fim do caminho.

ABSTRACT

This work aims to investigate the fantastic aspects presented in the book **The Ocean at the end of the path**, by the British writer Neil Gaiman, through their symbolic relations. Our theoretical foundations are based mainly on the works of Tzvetan Todorov (2014), Flávio Garcia (2007), Jean Paul Sartre (1968) David Roas (2014) and Farah Mendlesohn (2008), offering criteria for interpretative and analytical development. It was also sought to identify possible contributions to the construction of a meaning of the world through narratives that permeate the human journey, as the mythical ones in anthropology, psychology and literary criticism. Finally, we warn that this work does not propose a final definition about the concepts of fantastic, but we want it to offer directions in this vast ocean of possibilities proposed by literature.

Keywords: Fantastic Literature; Symbols; Neil Gaiman; The Ocean at the end of the path.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. NEIL GAIMAN	14
1.1 O Oceano no fim do caminho: um breve resumo	19
2. UMA LITERATURA FANTÁSTICA.....	26
2.1 Fantástico, insólito e sem limites	28
3. UM OCEANO DE SÍMBOLOS E POSSÍVEIS NAVEGAÇÕES.....	46
3.1 As Hempstocks.....	54
3.2 História, mitos e referências	60
3.3 O verme sem limites	63
3.4 Verme, serpente, mulher	67
3.5 Aquilo em que se crê: espaço e tempo na fazenda	72
3.6 O Oceano	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
Referências.....	82

INTRODUÇÃO

Prometo não me demorar. Dificilmente essa frase precede algo de bom, mas a promessa é necessária para que se entenda que sempre há uma possibilidade de extensão quando se escreve. Como aquela frase comum em consultórios de dentistas e salas de exames: “Não vai doer nada”. Não chega a ser uma ironia, nem é exatamente o inverso, mas prepara devidamente para o que vem a seguir. Uma boa introdução tem que preparar o leitor para a viagem da leitura. Para que fique claro, devo começar pela infância, devo falar da relação acadêmica com a literatura, o gênero fantástico e a escolha do autor. Todos estes tópicos foram importantes na minha vida e levam a uma certa e quase incontrolável empolgação na escrita. Haja vista o tamanho em que este primeiro parágrafo já se encontra, e olhe que era só para mantê-lo avisado, caro leitor.

Tudo começa com os “Era uma vez”, assim como toda boa história começava, na infância. Entre todas as narrativas e aventuras dos quadrinhos e livros, fui uma criança leitora bastante incentivada por minha mãe, professora de português e redação. Tinha um interesse especial em histórias fantásticas, principalmente, naquelas em que o sobrenatural brinca com o cotidiano. Lembro de ir buscar fotos antigas da família após ler **O tio que flutuava** (1988) de Moacyr Scliar, pois quem sabe não encontraria algum parente flutuando a alguns centímetros do solo? E sempre foi assim, ao terminar as leituras eu transportava para as brincadeiras, passeios de bicicleta e viagens em família (principalmente as viagens de férias) todos os meus personagens favoritos. A partir deles, eu me enchia de inspirações que me faziam criar histórias e significar o mundo.

A graduação em Letras com Inglês pela Universidade Estadual de Feira de Santana permitiu um olhar mais crítico em relação à literatura, como um todo. As aulas do Prof. Roberval Pereyr desconstruíram conceitos e me apresentaram a Tzvetan Todorov, o primeiro encontro com a análise do gênero fantástico. Nas aulas do Prof. Nigel Hunter, tive um maior contato com a produção literária de língua inglesa, o que fez com que eu conhecesse mais autores e, daí em diante, foi um amor à segunda, terceira e milésima vista. Tanto, que cursei uma pós-graduação em Literatura Inglesa (mesmo atuando com propaganda) e realizei a primeira tentativa como crítico de Neil Gaiman.

Conheci o trabalho de Gaiman lendo quadrinhos, mas em alguns destes, a autoria havia passado despercebida por conta de vários autores escreverem para o mesmo personagem, como no arco **1602** (2007) da Marvel. Por indicação, li **Deuses Americanos** (2001) e fiquei sedento por mais narrativas do autor. Minha primeira análise foi exposta no artigo **Neil Gaiman: um autor em diversas mídias**¹ (2015) em que trabalhei a forma como ele se fazia presente em mídias diversas, como *graphic novels* e filmes, mantendo um estilo de escrita. Dessa forma, conheci a pluralidade do trabalho de Gaiman e sua abrangência na produção cultural mundial.

A primeira leitura de **O Oceano no fim do caminho** (2013) me chamou a atenção para o uso de variados símbolos como recurso de construção da narrativa, permitindo a percepção de um texto subjacente. Referências históricas ou mitológicas permitiam uma apropriação do mundo fantástico sugerido pelo autor. As análises sugeriam questões: como o autor constrói o seu mundo fantástico? Que tipo de fantástico se configura? Como a escolha das imagens e símbolos compõe a história?

Essas questões apontam para o caráter de universalidade e de interpretação do real que os textos literários trazem e que me motivaram a fazer este trabalho. A literatura gera textos para além do manifesto de identidade cultural ou destino nacional e traz obras que, mesmo distintas geograficamente estão unidas por temas e por leitores, em diálogo. Segundo Soethe (2009),

A linguagem não é um dado individual, pois surge da interação humana, acontece em meio a essa interação e torna-a possível. Não sendo um objeto ou um sistema de que nos servimos, a linguagem é um acontecimento social que sempre se atualiza e revela nossa condição social. É um medium em que nos movemos e no qual existimos. (SOETHE, 2009, p. 65)

Durante as aulas do mestrado, conheci autores que trouxeram novas análises ao estudo do gênero fantástico como David Roas (2014) e Farah Mendlesohn (2008), que, juntamente com os teóricos mais conhecidos, como

¹ Publicado nos anais do XIX Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 2015, Rio de Janeiro. Cadernos do CNFL. Rio de Janeiro: CiFEFil, 2015. v. XIX. p. 304-310.

Todorov (2014[1970]), forneceram uma base crítica para nossas reflexões acerca do gênero.

O primeiro capítulo leva no título o nome do autor: *Neil Gaiman*. O trajeto deste capítulo passa por uma breve biografia, a apresentação de suas obras e termina um breve resumo e discussão do livro **O Oceano no fim do caminho** que será o cerne deste trabalho.

No capítulo 2, intitulado *Uma Literatura Fantástica*, apresenta-se a literatura como um espaço onde conceitos, objetos e eventos tornam-se símbolos através das palavras e, com isso, extrapolam os próprios significados num universo infinito alcançado através da imaginação. Também discutiremos a representação dos símbolos encontrados e essa constante tentativa de tradução da realidade utilizando imagens que fundamenta toda a literatura. Para isso, apresentamos a nossa análise da literatura Fantástica sob a égide das obras de Tzvetan Todorov (2014), Flávio Garcia (2007) e Jean Paul Sartre (1968), entre outros. Também analisamos a relação do mito, do sobrenatural e da hesitação como elementos fundamentais nas obras do gênero fantástico.

No terceiro capítulo, *Um oceano de símbolos e possíveis navegações*, será feita a análise do romance **O Oceano no fim do caminho**, evidenciando como os símbolos se apresentam, a presença do aspecto sobrenatural e como esse microcosmo fantástico se oferece ao leitor.

Quando chegar à conclusão, espero que o leitor tenha aproveitado o trajeto. E, nas próximas páginas, não prometo mais não me demorar, porém espero que este trabalho faça parte daqueles momentos em que nem se vê o tempo passar. É uma promessa ousada, e vou um pouco além: espero que ao chegar nas considerações finais, tenhamos aumentado a curiosidade sobre o gênero fantástico, a dialética simbólica e, principalmente, sobre a obra de Neil Gaiman. Muito obrigado pela atenção e boa leitura.

1. NEIL GAIMAN

"I fled, at least, backed awkwardly away from journalism because I wanted the freedom to make things up. I did not want to be nailed to the truth; or to be more accurate, I want to be able to tell the truth without ever needing to worry about the facts."²

Neil Gaiman
The View from Cheap Seats

Neil Gaiman (1960), escritor inglês contemporâneo, possui uma obra extensa, cujo alcance produtivo varia entre romances de fantasia, releituras de conto de fadas, peças de áudio, *comic books*, contos e colaborações de roteiros de filmes. Nasceu em Hampshire, Reino Unido, e quando criança descobriu seu amor pelos livros com as histórias de C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Edgar Allan Poe, entre outros. Sua obra remete, portanto, a uma base literária fundadora. Nas palavras do próprio autor:

I wouldn't be who I am without libraries. I was the sort of kid who devoured books, and my happiest times as a boy were when I persuaded my parents to drop me off in the local library on their way to work, and I spent the day there.³ (GAIMAN, 2014)

Gaiman começou sua produção escrita como jornalista e seu primeiro livro publicado foi uma biografia da banda **Duran Duran** (1984). Interessado por histórias gráficas, produziu sua primeira *Graphic Novel* em 1989, **Black Orchid**, publicada pela DC Comics. **The Sandman** (1989), sua obra seguinte, recebeu nove prêmios *Will Eisner Comic Industry* e três *Harvey Awards*. Em 1991, tornou-se a primeira história em quadrinhos a receber um prêmio literário, o *World Fantasy Award*. A aproximação com a estrutura do texto literário e o uso que fez

² Eu fugi, pelo menos, recuei do jornalismo porque queria a liberdade de inventar coisas. Eu não queria estar preso à verdade; ou para ser mais preciso, eu quero ser capaz de dizer a verdade sem precisar me preocupar com os fatos. (tradução nossa)

³ Eu não seria quem sou sem bibliotecas. Eu era o tipo de criança que devora livros, e meus momentos mais felizes enquanto garoto foram quando eu convenci meus pais a me deixar na biblioteca local quando eu ia para o trabalho, e eu passava o dia inteiro lá. (tradução nossa)

dos recursos narrativos da Literatura fantástica ou insólita conquistaram públicos de todas as idades. Como afirma Philip Sandifer (2008), em artigo publicado na revista **ImageText** da Universidade da Califórnia: “suas tendências à intertextualidade, referência literária e histórica tanto ampla e profunda, faz dele, obviamente, uma boa escolha para estudos literários.”

Dono de uma narrativa singular, Gaiman nos conduz por um mundo composto por heróis, vilões e criaturas fantásticas sempre envoltos em um ar de mistério. Cumpriu a árdua tarefa de adaptar uma das mais importantes obras da literatura inglesa para o cinema, **A lenda de Beowulf**, poema épico do século XI. O roteiro de Gaiman levou para as telas, em 2007, a obra referencial do período anglo-saxão, com uma linguagem moderna e totalmente adaptada à mídia, sem perder o encanto da narrativa épica e a referência histórica. Meredith Collins publicou, em seu artigo na revista **ImageText**, uma análise sobre essa multiplicidade do autor:

Neil Gaiman's work has a history of exploration of the possible relationships between image and text through his involvement with a variety of media and genres. He works with film, comics and picture books, as well as the traditional novel and short story genres. The majority of these categories require cooperation between a visual and textual component, giving Gaiman much experience and possibility for experimentation and variance between textual and visual projects.⁴ (COLLINS, 2008, p. 2)

The Sandman é uma série revolucionária na história das *Graphic Novels* americanas e uma das mais importantes obras do autor. Inovadora, faz com que o leitor seja conduzido pelo drama interior de seus personagens, diferentemente dos quadrinhos convencionais, que são conduzidos pela ação. O personagem, criado em 1939 por Gardner Fox e Bert Christman, foi repensado por Gaiman em uma releitura mais sombria, nos anos 80. Um dos principais temas abordados na série é a ideia de que os sonhos podem moldar ou alterar a realidade, o que

⁴ A obra de Neil Gaiman tem uma história de exploração das possíveis relações entre imagem e texto através de seu envolvimento com uma variedade de mídias e gêneros. Ele trabalha com cinema, quadrinhos e *Graphic Novels*, assim como o romance tradicional e gêneros de contos. A maioria dessas categorias exigem a cooperação entre um componente visual e textual, dando a Gaiman muita experiência e possibilidade de experimentação e variação entre textual e projetos visuais. (Tradução nossa)

fica evidente nos principais personagens de **Sandman**, que têm suas vidas e suas próprias identidades modificadas através dos sonhos. Temos aqui um cenário onde a fantasia, mundo oculto, invade a realidade. Campbell afirma que

Gaiman diz que uma das sementes de todo o conceito de Sandman foi que a palavra “sonho” tem mais de um significado: pode ser as cenas que passam pela sua mente adormecida, ou esperanças e aspirações, ou as histórias que contamos a nós mesmos para dar sentido ao mundo”. (CAMPBELL, 2014, p. 100)

O personagem conhecido, entre outros nomes, como Sonho, Morfeu ou Sandman, senhor do mundo onírico, é aprisionado por um mago durante décadas na tentativa de controlar seu poder. Durante esse tempo, a relação da humanidade com o ato de dormir e sonhar fica abalada, gerando problemas como sono perpétuo e insônia, além de atos inexplicáveis ocorridos pela falta de controle entre os limites dos planos onírico e real.

A relação de outros personagens com Sandman também é digna de nota, a começar por seus irmãos, que junto a ele formam os perpétuos, Morte, Delírio, Desejo, Desespero, Destino e Destruição. Cada um faz com que a interação sobrenatural de seus reinos seja feita de modo que os humanos não percebam suas ações. Os próprios humanos têm interferências em suas vidas pelo ato de sonhar. Durante o cativeiro de Sandman, algumas entidades do sonhar, como Pesadelos personificados, passam a atuar livremente no mundo mortal sem que sejam notados, como no caso de Coríntio, que aparece em **The Sandman 14** (1990), um pesadelo que tem dentes no lugar dos olhos e se torna, na obra, uma inspiração para psicopatas.

Criando mundos de fantasias e mitos, que alternam entre sonhos e pesadelos, Gaiman não tinha escrito nada especificamente para o público infantil até **O dia em que troquei meu pai por dois peixinhos dourados**, publicado em 1997, em que um menino troca seu pai com um amigo e depois sai em uma jornada para recuperá-lo. Outras obras destinadas às crianças vieram em seguida como **Os Lobos Dentro das Paredes** (2003), **Melinda** (2005), **Odd e os Gigantes de Gelo** (2008), **O Alfabeto Perigoso** (2008), **Menina Iluminada** (2009), **Cabelo Doido** (2009), **Instruções: Tudo Que Você Precisa Saber Durante Sua Jornada** (2010), **O dia de Chu** (2013), **Felizmente, O Leite** (2013),

O Primeiro dia de Chu na Escola (2014), **João e Maria** (2017), **A Bela e a Adormecida** (2014) e **Chu's Day at the Beach Board Book** (2016).

Já em **Coraline** (2002), romance que levou 10 anos para ser escrito e logo se tornou um filme em animação - **Coraline e o Mundo Secreto** (2009) - dirigido por Henry Selick, Gaiman apresenta uma história densa em que uma garotinha, que dá nome ao título, se vê envolvida em um mistério repleto de magia e terror. Coraline e seus pais se mudam para uma casa estranha, com vizinhos bastante peculiares. A dedicação ao trabalho e a falta de atenção de seus pais a ela são motivos de constantes desentendimentos. Durante uma noite, pequenos ratos lhe apresentam uma passagem secreta que é uma contraparte de sua realidade, onde tudo é intenso, mágico e prazeroso. As idas e vindas para o lado mágico acabam influenciando a vida da personagem e de quem a cerca no lado real. Essa relação entre real e imaginário vai se entrelaçando de tal forma que se torna um só cenário. É interessante observar as palavras do autor sobre Coraline:

I started to write a story about a girl named Coraline. I thought that the story would be five or ten pages long. The story itself had other plans... It was a story, I learned when people began to read it, that children experienced as an adventure, but which gave adults nightmares. It's the strangest book I've written, it took the longest time to write, and it's the book I'm proudest of⁵. (GAIMAN, 2014)

O mistério e a magia que moldam os sonhos e os pesadelos colocam Coraline ora como algoz de seu próprio destino, pois pode ceder à tentação de ter seus desejos realizados e trazer perigo a si e aos outros, ora como uma intrépida heroína que, ao vencer a vilã e libertar suas vítimas, restaura o equilíbrio entre os mundos.

Deuses Americanos, romance de 2001, apresenta a fantasia como parte do cotidiano. Shadow, personagem cujo nome significa sombra, passa por uma

⁵ Eu comecei a escrever uma história sobre uma garota chamada Coraline. Pensei que a história teria cinco ou dez páginas. A história tinha outros planos... Era uma história, fiquei sabendo quando as pessoas começaram a lê-la, em que as crianças experimentam aventuras e os adultos tem pesadelos. É o livro mais estranho que eu escrevi, o que levou mais tempo e o que eu tenho mais orgulho. (Tradução nossa)

tragédia pessoal e acaba sendo envolvido em uma trama elaborada por deuses antigos que, esquecidos pelos mortais, querem reaver sua fase áurea. Esses deuses foram trazidos por imigrantes com suas crenças, mas foram abandonados com o passar dos anos. Sem ter quem os cultuasse para mantê-los vivos, acabaram na sarjeta ou como arremedos mortais de si mesmos.

Toda a trama é engendrada por Odin e Loki, os deuses nórdicos que manipulam Shadow para conseguir um fim apoteótico que lhes concederia novamente poderes. Sem saber, Shadow é também um deus. Na verdade, o personagem é uma sombra do que foi Thor, filho de Odin. Essa mortalidade insere os personagens no mundo tangível e transfere a preocupação da finitude. Nas palavras de Gaiman: “Deuses morrem. E quando morrem de verdade, eles não são lembrados nem pranteados. Ideias são mais difíceis de matar do que pessoas, mas podem ser mortas no final.” (CAMPBELL, 2014, p. 222)

Outro ponto interessante é a referência à relação do homem com a TV e a representação de elementos cultuados na modernidade como deuses poderosos e inimigos dos antigos deuses. Esses novos deuses do mundo moderno e consumista não pretendem permitir o retorno dos deuses esquecidos, não querem dividir o poder que conquistaram e passam a seduzir Shadow para que ele lute ao seu lado.

Além de **Bewoulf**, Gaiman tem outras experiências com roteiros para cinema e televisão, como **Um Curta-metragem sobre John Bolton** (2003), que, segundo Campbell (2014, p. 284) “foi o curta-metragem que Gaiman escreveu e dirigiu como forma de provar que podia”, e um episódio de **Doctor Who** (2011), que lhe rendeu os prêmios Ray Bradbury, em 2011, e Hugo, em 2012.

Em 2013, Gaiman publica **O Oceano no fim do caminho**, uma aventura que reúne elementos fantásticos carregados de significados. Em um cenário bucólico da Inglaterra, eventos fazem com que uma entidade que habita outro plano altere a vida das pessoas através dos seus sonhos. Na fazenda Hempstock, o protagonista narrador conhece três gerações de mulheres que nos parecem ser uma referência às deusas nórdicas *Nornes*, que, através da jovem, da mulher e da anciã, representam o futuro, o presente e o passado.

Ao lado de Lettie Hempstock, o menino descobre um mundo cheio de magia e perigos, e é envolvido em uma trama que coloca toda a sua família e sua própria existência em risco. Ele também é o único que percebe e entende

as forças envolvidas e se torna o responsável por resolver esse problema, o que cria tensão entre ele e os outros membros da família, principalmente o pai.

A entidade que entra na vida do menino o faz na forma da babá Ursula Monkton. Com o apoio das três gerações das mulheres Hempstock e do lago/oceano de Lettie que cabia em um balde, o menino vive os horrores e os encantos de uma história repleta de elementos fantásticos.

1.1 O Oceano no fim do caminho: um breve resumo

O Oceano no fim do caminho (2013) foi escrito com uma motivação especial, porque, como se lê na dedicatória, Amanda Palmer, sua segunda esposa, quis saber sobre a infância do autor. No livro, o narrador, personagem de 40 anos que nunca é nomeado, vai a um funeral e resolve dar uma escapada das tradições e exigências sociais. Sai para uma volta de carro e acaba na vizinhança que fez parte da sua infância. Lembra-se de quando tinha sete anos, momento em que os pais passavam por problemas econômicos e passaram a alugar o quarto do alto da escada, o quarto que era dele e que tinha as coisas que ele gostava.

Campbell lembra que, apesar de o garoto ter sete anos, essa não é uma história para crianças e faz um paralelo com a semelhança entre o personagem e o autor: (2014, p. 244) “O garoto de **O Oceano no fim do caminho** é o mais próximo de uma autobiografia que Gaiman chegou e, apesar do protagonista ter sete anos de idade, de forma alguma é uma história para crianças”. Essa semelhança com a biografia do autor é percebida no ambiente descrito, pois sua casa serviu de base para a do personagem. Sobre isso, Gaiman respondeu a Harley Campbell, publicado no livro **A Arte de Neil Gaiman**:

O narrador está brincando com minhas memórias e minha identidade, e ele é meio como eu, exceto que não é. (...) Ele surgiu de conversas com Amanda, porque ela queria saber, então disse, vou fazer algo para você. Vou mostrar. Eu era assim quando criança (GAIMAN apud CAMPBELL, 2014, p. 245).

Como um trailer de filme, na epígrafe de **O Oceano no fim do caminho** o leitor encontra uma pista do que espera por ele nas páginas seguintes. Com

uma frase de Maurice Sendak para Art Spiegelman, publicada na revista *The New Yorker*, de 27 de setembro de 1993, sugere uma visão diferenciada para os acontecimentos da infância e uma diferenciação do mundo adulto: “Eu me lembro perfeitamente da minha infância... Eu sabia de coisas terríveis. Mas tinha consciência de que não deveria deixar que os adultos descobrissem que eu sabia. Eles ficariam horrorizados.” (GAIMAN, 2013 p. 7). Sendak é mais conhecido por sua obra **Onde vivem os monstros** (1963) e por trazer em suas obras protagonistas infantis que vivem aventuras incríveis e um pouco sombrias.

O Oceano⁶ traz a história de um homem bem-sucedido, cujo nome não é revelado, divorciado e com filhos crescidos, que foge das obrigações de um funeral e das respostas às perguntas repetitivas comuns a esses ritos. Um passeio de carro sem destino certo acaba se transformando em uma visita ao passado. As memórias vão aparecendo à medida em que ele avança pela estrada, levando-o até o lugar onde ele cresceu, o que o faz resgatar lembranças e experiências de uma jornada repleta de mitos, seres sobrenaturais e questionar a percepção de sua identidade.

Neste passeio há um encontro com memórias fugidias que habitam o mundo próprio da infância. Vistas de fora, ou seja, pelos olhos do adulto, causam estranhamento e dúvidas em quem as viveu. Como ele poderia ter esquecido de um lago de patos que é um oceano e contém toda a sabedoria do mundo? Essas lembranças guardadas reavivam tensões nas relações entre o protagonista e o pai, entre o mundo da infância e o mundo adulto, o sobrenatural e o natural.

Após passar pela casa onde ele e sua irmã cresceram, o personagem chega à fazenda das Hempstock, o que traz de volta as memórias de uma garota chamada Lettie Hempstock, a amiga de infância que chamava o lago que havia no terreno de sua casa de oceano. O narrador decide parar na casa de Lettie. Ele entra na fazenda, ainda em dúvida se já estivera ali antes, até que o passado vem à tona, fazendo com que ele se sinta com sete anos novamente. A Sra. Hempstock sai para cumprimentá-lo e ele pede para ir até o lago sem se lembrar como Lettie o chamava. “Não era mar. Era oceano.” E ao lembrar disso, lembrou de tudo. Era como se tivesse sete anos novamente.

⁶ A partir daqui também usaremos a forma abreviada **O Oceano** para o título da obra **O Oceano no fim do caminho**.

Em um flashback, o narrador volta ao seu aniversário de sete anos em que nenhum convidado apareceu, no entanto, este fato não parece incomodá-lo, já que ele ganharia o presente destinado ao vencedor das brincadeiras preparadas por sua mãe.

Com problemas financeiros, os pais do narrador resolvem alugar o quarto em que ele dormia. Ele se lembra do minerador de opala, proveniente da África do Sul, que mata acidentalmente seu gato Fofinho e o substitui por outro chamado Monstro; rouba o carro do pai e comete suicídio na entrada da fazenda Hempstock. É em meio a esta situação que ele conhece Lettie Hempstock, a menina que lhe apresenta um mundo sobrenatural. Ela leva o narrador para a sua cozinha enquanto o pai conversa com os policiais. Lá, ele experimenta um maravilhoso café da manhã e percebe que as Hempstock são mulheres extraordinárias.

Lettie é uma menina de onze anos que vive em uma fazenda comandada por mulheres e demonstra um conhecimento muito maior do que o esperado para sua idade. O próprio narrador duvida de sua idade e pergunta há quanto tempo ela tem onze anos. Ela responde com um sorriso enigmático. Ela é gentil, companheira e sempre pronta a ajudar com o seu conhecimento. Estranhamente, ela sabe como as coisas eram antes de serem como as conhecemos. Com a ajuda de sua avó, ela consegue fazer seu lago/oceano caber em um balde, consegue ler um bilhete que está no bolso do cadáver do minerador de opala, sem sair da cozinha de casa. Lettie mistura a inocência da criança com uma sabedoria milenar que parece preferir observar a intervir, mas que não hesita em fazê-lo.

Ele tem um sonho terrível em que os garotos da escola se juntam ao seu avô e outros idosos perseguindo-o com lápis afiados. Eles o seguram e forçam algo duro, afiado e metálico em sua boca. Quando acorda, está com algo que quase o sufoca até a morte: uma moeda de prata antiga que estava cravada em sua garganta. Ele sai de casa e encontra a irmã chateada, dizendo que ele estava jogando moedas nela e nas amigas. Quando chega à estrada, encontra Lettie esperando-o. Ela explica que alguém, ou alguma entidade, está causando problemas, distribuindo dinheiro para deixar as pessoas felizes, em uma aparente relação com o suicídio do minerador de opalas, devido a dívidas de jogo. Eles mostram à velha senhora Hempstock a moeda e ela diz que, apesar

de constar como de 1912, a moeda não existia ontem. Lettie se encarrega de resolver o problema e leva consigo o menino, mesmo com a velha senhora Hempstock achando que trará problemas se levá-lo. No caminho, ele se depara com situações diferentes, mudanças de cenários e seres – como uma gata/planta com uma mancha branca sobre uma orelha e olhos vívidos que se afeiçoa a ele - que ele não podia explicar. É quando o narrador percebe estar em um meio a uma realidade diferente da sua.

Os dois encontram o ser (que a velha Sra. Hempstock chama de "pulga") responsável pela confusão causada com a distribuição de dinheiro, que é descrito como uma lona podre, cinza e rosa, flutuando no ar, com buracos no lugar dos olhos, e Lettie ordena que este pare de interferir na realidade da qual o menino faz parte. A menina havia dito que o menino não deveria soltar a mão dela de modo nenhum, mas, após um confronto, o narrador solta a mão de Lettie por um segundo e sente uma dor fina no pé. No dia seguinte, o garoto percebe uma coisa incomodando no seu pé. É um verme que ele mesmo retira e, ao invés de matá-lo escaldado com água quente na pia amarela do quarto, joga-o pelo ralo.

Algum tempo depois, a mãe do menino consegue um novo emprego e passa a existir a necessidade de alguém que cuide das crianças. É quando aparece Ursula Monkton, a babá que irá cuidar do narrador e de sua irmã em troca do aluguel do quarto. Embora todos gostem de Ursula, o narrador não gosta dela. Ele a reconhece como o monstro com que havia se deparado antes e então, passa a evitá-la, ficando parte do tempo em seu quarto. Ele decide fugir da propriedade indo através de arbustos e sob as árvores, mas quando chega lá, encontra Ursula, em pé, esperando. Ela diz que, na verdade, ela está dentro dele, então, se ele contar a alguém sobre ela, ela saberá sobre isso. A babá cria regras para controlá-lo, impedindo que ele tenha contato com outras pessoas que possam ajudá-lo, principalmente Lettie.

A relação do narrador com o pai piora substancialmente, até um evento que culmina com um ato de violência do pai. Este o mergulha em uma banheira de água gelada num momento que é descrito como uma luta pela sobrevivência. Após ser isolado, com frio, em seu quarto, ele consegue fugir e pedir ajuda a Lettie e às mulheres Hempstock (Lettie, sua mãe Ginnie e a sua avó). Através do que é chamado de “corte e costura” da realidade, elas retiram toda a luta da

banheira com o pai. Assim, não existe mais o motivo para que o pai esteja bravo com o garoto, e as mulheres convencem os pais do menino de que ele está lá para uma festa do pijama e que eles, os pais, tinham ido levar a escova de dentes. Assim, as Hempstock mantêm o menino na fazenda, enquanto preparam uma forma de sobrepujar o perigo encarnado como Ursula Monkton.

Depois que os pais saem, o menino começa a sentir que o pé está pegando fogo e uma forte dor no peito. É quando as Hempstock percebem a razão pela qual Ursula quer sempre ele por perto e controlado. Ela havia deixado nele um “túnel”, um caminho para casa. A velha sra. Hempstock tira-o com uma agulha e guarda em um pote.

Lettie sabe como se livrar de Ursula e se prepara para isso. Com o narrador, vai encontrá-la no quarto que era do menino, para convencê-la a ir embora. O narrador observa seu antigo quarto e percebe que há dúzias de tiras de tecido cinza e esfarrapado penduradas no teto. Ursula está nua, deitada na cama. Lettie diz que ela precisa ir para casa e que trouxe o túnel que ela deixou no pé do menino. Ursula grita, faz ameaças e as tiras de tecido começam a se soltar do teto e se prendem ao menino, deixando-o completamente imobilizado. Lettie revela o verdadeiro nome de Ursula, Scáthach da Torre de Menagem, e diz que ela é apenas uma “pulga” inofensiva, por isso, se ela não fosse embora, seria devorada pelas aves famintas que Lettie convocou, já que eram pássaros lixeiros que comem pulgas. Ursula foge assustada, mas não consegue usar o túnel para voltar para casa, pois estava incompleto. Um pedaço tinha ficado preso ao coração do menino.

Lettie assovia e chama as aves famintas. Estas atacam e devoram Ursula e o túnel incompleto, mas não vão embora. Faltava um pedaço da presença da babá que havia ficado preso ao narrador. A jovem Hempstock tenta fazer com que os pássaros saiam, mas estes dizem que não limpam tudo e que não irão embora até terminar o serviço. Lettie leva o menino ao círculo de grama na frente de sua casa, que chamavam de “anel de fadas”⁷ e diz que nada pode prejudicá-lo enquanto ele estiver lá. Então, Lettie sai para buscar ajuda.

⁷ Também é conhecido como círculo de fadas ou círculo de elfos. São formações vegetais que surgem naturalmente formando um círculo perfeito. Em algumas culturas está ligada a boa sorte e proteção, em outras representa um lugar de adoração ao demônio e, por isso, um lugar perigoso.

Novamente, o garoto é resgatado por Lettie que o faz atravessar o oceano através de um balde e chegar à fazenda Hempstock, onde estaria a salvo. No entanto, Lettie e sua mãe Ginnie (a avó estava dormindo, pois havia ficado muito cansada convencendo o oceano a caber no balde) não conseguem convencer os pássaros a irem embora e as aves famintas começam a engolir pequenos pedaços da estrutura da realidade da qual faz parte o narrador. Num ato de desespero, pensando em salvar sua família, o menino sai da fazenda e se entrega aos pássaros. Lettie se joga entre eles e fica gravemente ferida. Apenas a avó, a velha Sra. Hempstock, é capaz de impor que os pássaros deixem a realidade em paz.

O corpo de Lettie, quase sem vida, é levado até o lago que ela chamava de oceano para que ela descansa até se recuperar totalmente. Após esses eventos, Ginnie o leva para casa e faz com que ele esqueça o que aconteceu, substituindo suas memórias por uma festa de despedida para Lettie, em que ela estaria indo morar na Austrália com o pai. Em seguida, a mãe do menino conta que Ursula Monkton teve que sair por causa de assuntos familiares e tudo o que ele lembrava é que não gostava dela e não sabia ao certo o porquê, mas não fica chateado por ela ter ido embora. Algum tempo depois, a gatinha preta que ele “colheu” na fazenda Hempstock aparece em sua casa. Ele a chama de Oceano.

De volta ao contexto do narrador adulto, Ginnie e a velha Sra. Hempstock explicam para ele que essa não é a primeira vez que ele retorna ao lago. Ele sempre faz isso em momentos difíceis e se esquece de ter voltado, porque elas acham melhor assim. Isso explica o fato do personagem sempre lembrar que Lettie se mudou para a Austrália. Ginnie Hempstock afirma que Lettie gosta de saber se o sacrifício dela valeu a pena e que ela ainda está se curando, onde quer que esteja. Uma gatinha igual a Oceano aparece na cena e as Hempstock dizem que foi ele que a trouxe para elas. Ao ir embora, ele deixa lembranças para quando Lettie mandar notícias da Austrália e, ao ver a fazenda e a lua pelo retrovisor do carro, ele se questiona se tudo não passou de uma ilusão de ótica.

O Oceano no Fim do Caminho tornou-se uma das obras mais populares de Gaiman e já teve os direitos vendidos para uma versão cinematográfica. Ao falar sobre o sucesso de seus trabalhos, que não foram marginalizados como os

de outros escritores de fantasia, Neil Gaiman respondeu a Harley Campbell, publicado no livro **A Arte de Neil Gaiman** (2014):

(...) porque aquilo que tendo a escrever, talvez com exceção de *Stardust – O mistério da Estrela*, que é o típico conto de fadas, costumam ser livros com ao menos um pé nesse mundo, e são ao menos reconhecíveis como fazendo parte desse mundo, ainda que seja uma versão delirante dele, ou intensificada, ou um mundo em que metáforas podem circular livremente (CAMPBELL, 2014, p. 14).

Com um pé nesse mundo e outro no de sonhos ainda mais elaborados, as obras de Gaiman nos convidam a conhecer e reconhecer metáforas sobre nosso cotidiano e a caminhar por histórias fantásticas, insólitas e sem limites. Nossa análise de **O Oceano no Fim do Caminho** pretende, à luz dos estudos do gênero fantástico, perceber como os símbolos acionados por Gaiman se apresentam e constroem a narrativa, formando uma proposta literária que demanda nossa decifração.

2. UMA LITERATURA FANTÁSTICA

Ao anseio do homem, menos obsessivo, mais permanente
ao longo da vida e da história,
corresponde o conto fantástico: ao desejo de ouvir histórias

Adolfo Bioy Casares

Desde as histórias contadas à beira das fogueiras, os homens fazem uso de narrativas nas quais as palavras demonstram sua força. Estas narrativas cresceram como extensão de seus microcosmos e suas culturas. A infância dos povos está carregada de histórias míticas, em que o sobrenatural – que hoje podemos chamar de fantástico, fantasioso ou mítico – muitas vezes foi parte da crença dos povos primitivos, ou seja, fazia parte de sua realidade ou História. Culturas diferentes representam suas ideias ou explicações sobre cataclismos ou fenômenos naturais com a intervenção de deuses e figuras míticas, algumas vezes de forma parecida. Tomemos como exemplo os versos sobre uma das aventuras do mito hindu Gilgamesh:

Revelar-te-ei, Gilgamesh,
Um triste mistério dos Deuses;
Como se reuniram um dia
Para decidir submergir a terra de Shurupak.
E a dos olhos claros, sem nada dizer a Anu, seu pai,
Nem ao Senhor, o grande Enlil,
Nem àquele que esparge a felicidade, Nemuru,
Nem mesmo ao príncipe do mundo subterrâneo, Enuá,
Chamou para perto de si seu filho Ubaratut.
E disse-lhe: “Filho, constrói um barco com tuas mãos,
Toma contigo teus próximos,
E os quadrúpedes e as aves de tua escolha,
Pois os Deuses decidiram irrevogavelmente
Submergir a terra de Shurupak. (RAULINO, 2008, p. 82)

Nota-se a similaridade com a passagem bíblica que trata da arca de Noé e da destruição da humanidade através de um dilúvio. O leitor pode encontrar narrativas míticas e históricas de diferentes povos com simbologias bastante próximas. Assim, a literatura como representação do mundo e das ideias e pensamentos oferece-se como um espaço repleto de símbolos e que trazem visões das relações do homem com seus pares, com o mundo e com ele mesmo, confirmando a afirmação de Alberto Manguel (2008, p.9) de que a leitura “pode

nos recordar nossa condição, romper a aparência superficial das coisas, dar a ver as correntezas e abismos subjacentes”.

Em contato com a linguagem carregada de significados da Literatura, começamos a conhecer estes símbolos quando crianças, nos primeiros encontros com os livros. Quando vacas são trocadas por feijões cujo pé leva a um castelo de gigantes no céu; quando meninas desobedientes são enganadas por lobos e o pó de pirlimpimpim nos faz voar até a segunda estrela à direita, até o amanhecer. As histórias infantis são repletas de elementos fantásticos e mensagens cheias de significados implícitos, com metáforas sobre o bem e o mal, padrões de comportamento e o sistema social.

A magia, que provoca o sobrenatural, e outros elementos fantásticos atraem crianças e adultos que vivenciam os encantos e horrores de um mundo mimético ao seu, mas em que os limites do natural e do cotidiano são rompidos. Apesar de mudarem os interesses, os temas e a maneira como analisamos as histórias, temos na literatura um campo inesgotável onde nos reconhecemos e nos reinventamos com o passar do tempo, à medida que amadurecemos como leitores. De acordo com Cortázar,

Tão logo se transpõe a etapa da adolescência em que se lê romances para desmentir com tempo fictício os desencantos incessantes do próprio tempo, ingressando-se na idade analítica quando o conteúdo do romance perde interesse juntamente com o mecanismo literário que o configura, descobre-se que cada livro realiza a redução ao verbal de um fragmento da realidade, e que a acumulação de volumes em nossa biblioteca vai parecendo cada vez mais com um microfilme do universo (CORTÁZAR, 2004, p. 61-62).

Assim, entre vários microfilmes, vamos encontrando universos diferentes, onde os mesmos símbolos ganham significados diversos, como em **Admirável Mundo Novo** (1932) de Aldous Huxley, em que se apresenta uma sociedade com problemas na relação entre suas classes e a liberdade individual, mesma discussão presente em **Animal Farm** (1932) de George Orwell, mas com contexto e simbologia distintos.

Os símbolos ganham força na literatura, apontando para questões da realidade que se podem perceber na construção textual. Muitas vezes esses símbolos parecem envoltos em pura fantasia, quando a literatura faz uso do

onírico, do mítico, do surreal. Na literatura inglesa, especificamente, dado o campo de nosso estudo, o termo fantasia muitas vezes abrange toda a ficção, apresentando as histórias de horror, sobrenatural e ficção científica em um subconjunto. A fase pós-modernista da literatura inglesa apresenta aspectos que podem ser percebidos nas obras do escritor britânico Neil Gaiman (1960), como a fantasia, o mistério e a metaficção, pontos identificáveis para o leitor atento desde a primeira leitura.

2.1 Fantástico, insólito e sem limites

Não creio em bruxas, mas que elas existem, existem. Esse adágio popular castelhano, imortalizado por Cervantes e Garcia Lorca, sugere que, nas mais diversas narrativas, o maravilhoso ou o estranho podem ganhar ares de realidade nas páginas da ficção. Estes são sempre postos em dúvida pelos questionamentos humanos, quanto aos elementos que supostamente podem transcender a matéria. Dessa hesitação se faz o fantástico, que se mantém entre o real e o imaginário, já que a literatura passeia entre esses limites. É preciso observar que o conceito de realidade liga-se a uma questão de perspectiva, de época ou até mesmo de interesse social e religioso.

Essa tensão entre o real e o imaginário é parte de discussões dos mais diversos ramos de pesquisa como as filosóficas, sociais e artísticas. Esta intrínseca relação faz com que um seja necessário para tentar explicar a existência do outro. O conceito de realidade deve ser entendido como algo que não é rígido, pois depende de contextos sociais, religiosos e culturais. Por exemplo: a concepção e o nascimento de um bebê existem igualmente para um homem religioso como para um ateu, mas o conceito da realidade deste fato é diferente para cada um, dada a significação que cada um confere a ela.

Outro ponto importante para a concepção de realidade é o tempo. A época em que o indivíduo está inserido é fundamental para a estruturação do que lhe é real. Se tentássemos explicar a ideia de um *smartphone* para alguém que viveu no início do século passado, provavelmente tal ideia não passaria de imaginação, assim como um dia foram consideradas como fantasiosas as ideias nos livros de Julio Verne.

O espaço também é um elemento restritivo, haja vista a delimitação de conhecimento e acesso às tecnologias. Um integrante de uma tribo indígena não tem em seu cotidiano os mesmos parâmetros em que baseia sua concepção de mundo do que um morador da zona rural do nordeste brasileiro ou um habitante da populosa cidade de Tóquio. Suas realidades são diferentes, contrariando o conceito de que real é o que existe.

Deste modo, a interpretação dos acontecimentos, por várias vezes, redefine a descrição de um fato ou período histórico. Duas pessoas podem definir acontecimentos como realidades distintas. Ao longo do tempo, a forma como a grande mídia noticia fatos foi motivo de estudo sobre a intencionalidade da dominação através do convencimento. A decisão do que será noticiado em detrimento a outros temas já induz a uma percepção diferenciada.

O conceito de “real” que Mircea Eliade (1963) percebe nas sociedades tradicionais é de que, ali, há uma convicção plena sobre o mundo divino que confere significado a todas as coisas, tornadas reais pela participação numa transcendência. Tudo que existe no mundo concreto corresponderia a um arquétipo. Assim, real seria aquele objeto que, por excelência, correspondesse a uma idealização de forças além da nossa existência, ou seja, para que o “real” exista, é preciso crer. Este conceito pode ser exemplificado através do que explica Eliade sobre o “afastamento de Deus”. Este, para ser considerado real, não poderia coexistir no mesmo plano concreto que os homens.

Nessa relação de interdependência entre o real e o imaginário está a narrativa ficcional. Candido (1995) trata da obra literária ficcional e seu problema ontológico, destacando que algo real projetado na ficção não se configura no mesmo elemento, mas ganha outros possíveis significados.

De certa forma, as orações de um texto projetam um mundo bem mais fragmentário do que a nossa visão já fragmentária da realidade. Uma expressão nominal como “mesa” projeta o objeto na sua unidade concreta, (...) como esquema que contém apenas potencialmente uma infinidade de determinações (CANDIDO, 1995, p.16)

Essa verdade nas “mentiras” literárias leva-nos sempre a uma revisão do cenário em que a obra é ambientada, bem como a época em que vivem os personagens, proporcionando maior ou menor grau de identificação do leitor com a narrativa. É o plano de fundo para que se tenha estabelecido o que é natural, fazendo o sobrenatural se destacar por contraste, tanto na relação com os personagens quanto com o leitor. Porque, como nos diz Llosa, “não é o enredo que decide a verdade ou a mentira em uma obra de ficção. Senão que ela seja escrita, não vivida, que seja feita de palavras e não de experiências completas.” (2004, p. 14)

No romance de Gaiman, **O Oceano no fim do caminho**, há uma passagem que ilustra essa diferença entre as interpretações que se pode dar ao que foi considerado real.

Pessoas diferentes se lembram das coisas de jeitos diferentes, e você nunca vai ver duas pessoas se lembrando de uma coisa da mesma forma, estivessem elas juntas ou não. Se elas estiverem uma ao lado da outra ou do outro lado do mundo, isso não faz a menor diferença. (GAIMAN, 2013, p. 196)

A imaginação é uma forma diferenciada de interpretação e fundamental para a mudança da realidade. O que existe através da ação do homem aconteceu antes na mente imaginativa de quem se propôs a rever a realidade. Como na frase de Jean Cocteau: “Não sabendo que era impossível, ele foi lá e fez.” Marshall McLuhan, antes de ser reconhecido por seus estudos na área da comunicação, foi considerado um escritor de ficção por projetar, no final da década de 50, um mundo em que estudantes usariam uma rede de computadores para extrair qualquer tipo de informação ou conhecimento. Isso em nada se assemelhava à realidade da época.

Platão descreve a arte como um simulacro da realidade. A cópia da cópia de uma realidade que não teria função alguma para o bem do homem. Nessa relação entre o que é e o que poderia ser, a literatura encontra terreno fértil para as suas narrativas, como as sombras no fundo da caverna imitando os gestos de quem as produz. A ficção imita, finge cotidianos para criar outras realidades e faz isso com a ajuda do leitor. Há nessa relação uma cumplicidade, uma interdependência. A realidade proposta pelo autor precisa ser aceita e trazer a

possibilidade de identificação no leitor para que ele preencha as lacunas que compõem toda história. Segundo Cortázar (2004, p.76), os romances são escritos e lidos por duas razões: para escapar de certa realidade, ou para se opor a ela, mostrando-a tal como é ou deveria ser.

Nesse jogo de representatividade, a literatura passou por momentos diferentes de leitores durante as épocas. Entre o que o escritor propõe e o que é interpretado há uma variação entre o processo da leitura, ou seja, para analisar essa relação da ficção com a realidade do leitor é preciso levar em conta sua forma interpretativa, baseada na sua cultura e na sua época. Cortázar afirma que,

O romance antigo ensina-nos que o homem é; nos começos da era contemporânea indaga como ele é; o romance de hoje perguntar-se-á seu porquê e seu para quê. (...) Digo então que a presença inequívoca do romance no nosso tempo, se deve ao fato de ser ele o instrumento verbal necessário para a posse do homem como pessoa, do homem vivendo e sentindo-se viver.” (CORTÁZAR, 2004, p. 66)

No gênero fantástico, a tensão entre o real e o imaginário ganha mais um elemento, a presença do sobrenatural, aqui entendido como qualquer elemento foge das leis naturais que regem o cotidiano dos personagens. Neste contexto, o leitor encontra nas páginas do livro uma realidade que é parecida com a sua, e que logo passa a ter elementos que o fazem duvidar dos acontecimentos ditos reais, juntamente com o personagem. Farah Mendlesohn (2008, p.13) explica sobre essa relação dialética no gênero: “Eu acredito que o fantástico seja uma área da literatura fortemente dependente da dialética entre autor e leitor para a construção de um senso de encantamento, que é uma ficção da construção consensual do acreditar.” (tradução nossa)⁸

Voltando nosso olhar para o sobrenatural nas narrativas das sociedades arcaicas ou em textos religiosos, podemos ver que elementos fantásticos podem ser considerados como sagrados, como parte da história dos povos e, em alguns casos, do seu cotidiano. Na perspectiva dos povos primitivos, o mito explica e norteia a realidade. As histórias dos deuses e seres sobrenaturais oferecem

⁸ I believe that the fantastic is an area of literature that is heavily dependent on the dialectic between author and reader for the construction of a sense of wonder, that it is a fiction of consensual construction of belief.

fundamentos, explicações sobre como aquelas sociedades foram fundadas, como seus comportamentos morais foram firmados pela bravura de heróis ou como as desventuras trouxeram punições, como a mortalidade. De acordo com Mircea Eliade (1963),

O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática. (ELIADE, 1963, p. 23)

Podemos afirmar que a interpretação que fazemos dos símbolos que nos rodeiam é forjada pelas experiências que vivemos, pela sociedade em que estamos inseridos, pela religião que professamos e uma série de interações que moldam nossa visão de mundo. Nessa perspectiva, a força dos símbolos ou a interpretação que se fornece deles, tem sido usada, ao longo dos séculos, como uma arma poderosa para que se pudesse moldar a percepção dos acontecimentos, fazendo com que a sociedade concorde ou reaja aos fatos relatados pelas classes dominantes, com a certeza de que seus argumentos são “verdadeiros”.

É no mito que o homem deposita a crença de como sua realidade é estruturada. Por isso, a forte crença no sobrenatural e nos rituais que cumpriam suas designações no cotidiano. Com o passar do tempo, os rituais foram dando espaço a uma análise do pensamento para a definição do Ser. Como explica Eliade,

Nesse sentido, pode-se dizer que as primeiras especulações filosóficas derivam das mitologias: o pensamento sistemático esforça-se por identificar e compreender o "princípio absoluto" de que falam as cosmogonias, em desvendar o mistério da Criação do Mundo, em suma, o mistério do aparecimento do Ser. (ELIADE, data, p. 101)

Nessa busca sobre o mundo e sobre a própria existência, o homem continuou dando espaço ao mito e ao sobrenatural. Nas escrituras sagradas de diversas religiões e culturas, o sobrenatural explica o mundo; nos épicos, o sobrenatural faz parte dos feitos e bravuras; nos mais diversos gêneros da literatura, como no gótico, intensifica o terror. A presença desse sobrenatural em

alguns gêneros literários coloca em cheque a relação mimética com a realidade, podendo gerar um afastamento do leitor, o qual pode abandonar o livro, em desconforto com a proposta metafórica, ou dificultar a identificação com a narrativa, dependendo da maturidade do leitor.

Deste modo, as narrativas não podem ser consideradas como um “retrato” fiel da vida apresentado em palavras, ou uma mera transcrição do cotidiano para o papel. Como nos diz Llosa (2014, p. 12), “os romances mentem – Não podem fazer outra coisa -, porém essa é só uma parte da história”, são essas mentiras que criam a verdade da história, que criam a ficção. Uma dicotomia que é esquecida pelo leitor assim que ele se convence da possibilidade da existência das personagens, ao “assinar” o acordo ficcional. De acordo com Eco (1994),

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. (...). Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu (ECO, 1994, p. 81. Grifo do autor)

Por mais que o leitor esteja disposto a aceitar as nuances e cores de uma narrativa, por mais berrantes que elas se apresentem aos olhos, ou tenha um acordo pré-assinado com a obra, certas histórias não são capazes de convencer o leitor, ou de efetuar a “suspensão da descrença”. O que nos faz questionar: porque algumas mentiras se tornam mais verdadeiras que outras para o leitor? Talvez a primeira pista esteja na coerência do enredo, não tanto na capacidade do leitor de se identificar com a história. A verdade do romance depende, segundo Llosa (2004, p. 16), “da sua própria capacidade de persuasão, da força comunicativa da sua fantasia, da habilidade da sua magia. Todo bom romance diz a verdade, e todo mau, mente”.

Na proposta metafórica das narrativas fantásticas, a aceitação da verdade da ficção vai além, faz com que mundos extraordinários e figuras sobrenaturais sejam compreendidas pelo que também são: símbolos ou alegorias a favor do enredo. Assim, toda a experiência do herói é vivida e saboreada ao tempero da imaginação, porque, ainda conforme Llosa (2004, p. 14), “não é o caráter ‘realista’ ou ‘fantástico’ de um enredo que traça a linha fronteira entre a verdade

e a mentira na ficção”. A falta de explicação para um evento que não pode ser regido pelas leis da natureza, tal qual a conhecemos, não representa em si uma mentira, mas a exploração das possibilidades do desconhecido, se assim desejarmos.

A definição ou definições da literatura fantástica ainda levanta muitas controvérsias. Diversas visões são propostas e poucas características se apresentam de forma unânime. Os críticos e estudiosos da literatura fantástica baseiam suas correntes críticas em aspectos como o sobrenatural, o mítico, a incerteza dos fatos. Segundo David Roas (2014, p. 29), “é por isso que ainda não contamos com uma definição que considere em conjunto as múltiplas facetas disso que demos por chamar literatura fantástica”. Não pretendemos aqui eleger ou apresentar uma análise definitiva do gênero, mas discutir algumas das diferentes correntes e elencar aspectos que possam nortear a nossa análise.

Sobre a relação do fantástico com a realidade, a escritora e crítica literária Roxanna Guadalupe Herrera Alvarez escreve no prólogo do livro **A ameaça do Fantástico** (2013) de David Roas, sobre a visão do autor, mas enunciando um princípio básico da Literatura fantástica: “o fantástico (para o escritor espanhol) nutre-se do real; é profundamente realista, porque sempre oferece uma transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor. (ALVAREZ, 2014 apud ROAS, 2014, p. 24)

Deste modo, o fantástico é capaz de gerar a hesitação, a dúvida, a partir da narrativa que traz o sobrenatural e a suposta possibilidade de sua existência. A simples presença de eventos ou seres que interfiram no equilíbrio e na ordem natural do mundo causa inquietação. Roas afirma que

Na confrontação do sobrenatural e do real, dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar dessa última, e causa, por outro, em direta relação com isso, a dúvida sobre a nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade (ROAS, 2014 p. 32).

Para que o leitor e os personagens possam manter essa dúvida, frequentemente apresenta-se primeiro um mundo comum, sem nada de

extraordinário, até que um ser ou um fato sobrenatural, algo que transgrida as leis que estabelecem o que é natural nesse ambiente, interfira na história. Adolfo Bioy Casares, escritor e ensaísta argentino, apresenta, no prólogo da **Antologia da literatura fantástica**, esse fato como uma estratégia para reforçar o efeito

(...) Depois alguns autores descobriram a conveniência de fazer com que num mundo plenamente verossímil ocorresse um único fato inverossímil, que em vidas comuns e domésticas, como a do leitor, aparecesse o fantasma. Por contraste, o efeito era mais forte. (BORGES, CASARES e OCAMPO, 2013, p. 10)

Farah Mendlesohn (2008) apresenta uma ampliação no gênero de fantasia, separando-o em quatro subgêneros: *portal-quest*, *immersive*, *intrusion* e *liminal*. A autora explica que não pretende determinar uma classificação dos textos, mas oferecer subsídios que facilitem a análise dessas narrativas. A autora também entende que, entre essas histórias, algumas podem apresentar características de mais de um subgênero.

Portal-Quest seria o tipo de história em que o personagem sai da realidade do seu cotidiano para outra realidade com leis naturais diferentes, através de um portal. É o guarda-roupa nas **Crônicas de Narnia** (1950) e a fazenda Hempstock em **O Oceano no fim do caminho**, é o local por onde o narrador atravessa os limites conhecidos do seu mundo para ter acesso ao sobrenatural.

Diferentemente do *Portal-Quest*, ela apresenta a *liminal*, "a fantasia liminar (ou limítrofe)", como um subgênero em que os limites entre fantasia e realidade são insignificantes. Nesse caso, o fantástico não seria mais algo apenas possível em um reino de conto de fadas, ou em uma realidade alternativa em que ele aparece de forma consensual, mas apresentada de forma comum, sobreposta, onde as personagens, apesar dos eventos fantásticos estarem presentes, não se mostram surpresas ou sentem a presença de um evento único. Nessa fantasia liminar, a ironia e o humor frequentemente emolduram os eventos e criam dúvidas tanto no protagonista, quanto no leitor.

A *intrusion* é o subgênero em que a fantasia traz o caos para a realidade do personagem. Quando Ursula Monkton aparece para o narrador de **O Oceano**, ela é a única representante do mundo sobrenatural em sua casa, e a responsável por trazer o caos para o seu cotidiano. Segundo Mendlesohn (2008):

It is horror and amazement. It takes us out of safety without taking us from our place. It is recursive. The intrusion fantasy is not necessary unpleasant, but it has as its base the assumption that normality is organized, and that when the fantastic retreats the world, while not necessarily unchanged, returns to predictability – at least until the next element of the fantastic intrudes. (MENDLESOHN, 2008, p. xxi-xxii)⁹

Em **O oceano** essa dúvida se faz explícita pelo personagem narrador em vários momentos. Mesmo no epílogo, ele duvida do que lhe aconteceu: “Eu estava afogado em lembranças, e quis saber o que o aquilo significava, o que tudo significava. É verdade? – perguntei e me senti um tolo” (2013, p. 196). Como essa também é a dúvida do leitor, isso traz uma maior integração deste com a história e os personagens.

Na obra em estudo, apresentada por um personagem imerso nesse mundo de dúvidas, o protagonista, narrador da história, se torna o principal motivador da dúvida sobre a autenticidade dos acontecimentos sobrenaturais, já que em diversos momentos, ele mesmo se questiona:

Eu já estivera ali, não estivera, muito tempo atrás? Tinha certeza que sim. As memórias de infância às vezes são encobertas e obscurecidas pelo que vem depois, como brinquedos antigos esquecidos no fundo do armário abarrotado de um adulto, mas nunca se perdem por completo (GAIMAN, 2013, p. 14)

O narrador em primeira pessoa dá voz aos pensamentos e sentimentos do personagem. Sendo assim, ele pode ser parcial, pois está envolvido com toda a ação e nem sempre está interessado em divulgar todo o processo com clareza. Cada vez que esse narrador se equivoca ou evidencia a parcialidade de sua perspectiva, faz com que o leitor perceba a narração como não confiável ou, ao menos, duvidosa. Não que o personagem não seja digno de confiança, mas a forma como ele percebe o domínio do fantástico, sem a comprovação de outros, torna sua aceitação mais problemática. Essa perspectiva do narrador costuma

⁹ É horror e encantamento. [o subgênero *intrusion*] nos tira da segurança sem nos mover do ambiente. É recursivo. A fantasia intrusiva não é necessariamente desagradável, mas tem como base a suposição de que a normalidade é organizada, e que, quando o fantástico se retira do mundo, embora não necessariamente inalterado, tudo retorna à previsibilidade - pelo menos até o próximo elemento do fantástico se intrometer. (tradução nossa)

entrar em contraste com passagens que colocam o real e a fantasia em cheque através da interpretação de outros personagens.

É preciso destacar que, na obra estudada, mesmo sendo o mesmo personagem, há duas vozes narrando os acontecimentos: o adulto que através da memória revive os acontecimentos e os compara com sua condição de adulto e o menino que vive os eventos e os presencia sob a ótica da infância. Candido (1995) trata desse artifício, presente no “Era uma vez” que coloca os eventos no pretérito, fazendo com que o leitor presencie os acontecimentos e o narrador mantenha uma distância, já que tudo aconteceu no passado. Essa distância permite que ele assegure uma identificação existencial como um relator real, mesmo que, sendo parte do mundo fictício, ele se configure como elemento deste e, por isso, um narrador fictício.

O narrador fictício não é sujeito real de orações, como o historiador ou o químico; desdobra-se imaginariamente e torna-se manipulador da função narrativa (dramática, lírica), como o pintor manipula o pincel e a cor; não narra de pessoas, eventos ou estados; narra pessoas (personagens), eventos e estados. (CANDIDO, 1995, p. 16)

Nessa perspectiva, em **O Oceano**, um monstro se infiltra na família do narrador e coloca todos em perigo. Apenas o menino o conhece e consegue perceber suas intenções, mas teme que, por ser uma criança, se contar o que sabe, não acreditem nele. A dúvida se intensifica por se tratar de uma criança, que poderia estar apenas imaginando fantasias.

Roas (2014), apresenta a confrontação com o sobrenatural como raiz da incerteza que caracteriza o gênero. Sendo assim, os dois aspectos – a presença do sobrenatural e a incerteza – se interligam e se complementam, colocando de forma excludente ao gênero as narrativas que apresentam fenômenos que não entram em conflito com a realidade descrita.

Quando isso acontece, quando o natural é composto de uma realidade paralela à nossa, mas com leis e organização próprias que compreendem seres divinos, fantasmagóricos, demoníacos, fadas e duendes, as narrativas passam ao gênero Maravilhoso.

O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição

natural/ sobrenatural, ordinário/ extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível – encantamentos, milagres, metamorfoses – sem que os personagens da história questione sua existência, o que permite supor que seja algo normal, natural (ROAS, 2014 p. 34. Grifo do autor)

Nem toda literatura que apresenta o sobrenatural pertence ao gênero fantástico, mas toda literatura fantástica necessita de uma manifestação do sobrenatural. A presença dessas manifestações transgride as leis e a organização do mundo real apresentado. No maravilhoso, em que se situam os contos de fadas, os fenômenos fazem parte de uma realidade em que tais criaturas, poderes e lugares já fazem parte, não sendo seres que abalem a ordem natural. Ali onde essas existências são possíveis, não há choque ou incômodo algum.

Quando a realidade apresentada na narrativa é igual à nossa, ou seja, as leis naturais e a organização são comuns à nossa realidade, mas não há confronto com o sobrenatural, já que este integra o cotidiano, chegamos ao maravilhoso. Diferentemente do fantástico, o ordinário e o extraordinário coexistem na mesma concepção de mundo e emprestam veracidade aos fatos. Não havendo espaço para as dúvidas, o cotidiano comporta os eventos insólitos.

Não se trata, portanto, de criar um mundo radicalmente diferente do mundo do leitor, como é o do maravilhoso, mas de que nessas narrações o irreal aparece como parte da realidade cotidiana, o que significa, em última instância, superar a oposição natural/ sobrenatural sobre a qual se constrói o efeito fantástico (ROAS, 2014 p. 37).

Também importante para a compreensão da estrutura da narrativa fantástica é a construção do ambiente, principalmente para as histórias que utilizam o medo e o terror para incitar uma crise na credibilidade dos sentidos e também para colaborar na aceitação da história por parte do leitor. O terror se beneficia de corvos agourentos, ventos sibilantes e uma escuridão que, por muitas vezes, se personifica. Cada elemento ganha destaque por seu simbolismo e se ressignifica. Os elementos sobrenaturais assustam e prendem a atenção, mesmo quando não há violência propriamente dita, pois o medo de que ela aconteça constrói o ambiente de terror. Em **O oceano no fim do caminho**, a ambientação é visualmente forte, em imagens duvidosas. O

protagonista, ainda criança, está só, sem saber que perigos o espreitam e se as sombras são mesmo somente sombras:

As sombras começaram a se reunir em volta do círculo. Manchas disformes que havia somente ali, realmente ali, quando vista pelo canto dos olhos. Era quando pareciam aves. Era quando pareciam famintas. (...) Não havia nada para me amedrontar além de sombras, e as sombras não eram nem totalmente visíveis quando eu as olhava diretamente (GAIMAN, 2013, p. 150).

Quanto à temática, podemos afirmar que, ao longo do tempo, a literatura fantástica se fez necessária para dar voz a temas proibidos ou indesejados. Por meio do sobrenatural, muitas vezes discutia-se incesto, homossexualidade, crueldade e o que não poderia ser simplesmente atribuído ao cotidiano natural. Era uma válvula de escape para assuntos cerceados pela censura. Posteriormente, alguns desses temas foram trabalhados pela psicanálise e outros temas de difícil elaboração passaram a ser tratados mais abertamente, sem a necessidade de um diabo ou figura maligna como bode expiatório, como explica Todorov:

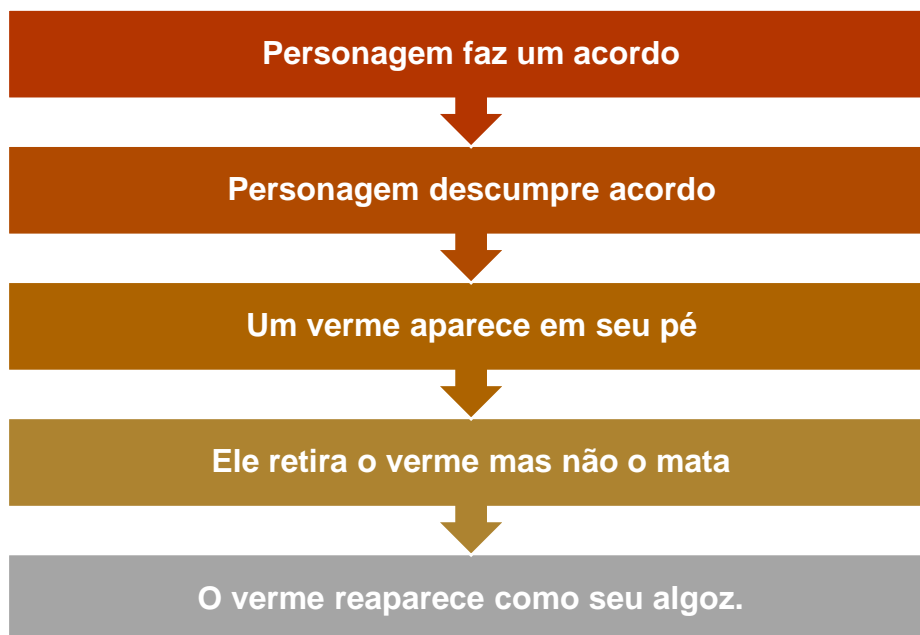
A penalização de certos atos por parte da sociedade provoca uma penalização que se pratica no próprio indivíduo, lhe impedindo de tratar com certos temas tabus. Mais que um simples pretexto, a fantástica é uma arma de combate contra ambas as censuras: os excessos sexuais serão melhores aceitos por todo tipo de censura se for dada à conta para o diabo. (...) Vemos então por que a função social e a função literária do sobrenatural são uma mesma coisa: em ambos os casos se trata da transgressão de uma lei. Já seja dentro da vida social ou do relato, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e encontra nisso sua justificação (TODOROV, 2010, p. 167-175).

Na sequência da narrativa tradicional, os acontecimentos costumam ter relações diretas entre si. Também na narrativa fantástica, quase nada acontece por acaso. Na obra em análise, a cada momento que vive, a cada escolha que faz, o personagem acaba por determinar os acontecimentos seguintes. Os elementos e eventos se conectam de tal forma que a presença de um, em determinado momento da narrativa, é o que produz outro, mais adiante. Por exemplo, se um talismã é quebrado em um momento, isso causa, ou ao menos tem relação, com uma morte posterior; um sonho pode trazer prenúncios ou

avisos importantes para que o personagem siga sua jornada. Ainda que as razões não estejam claras, o que reforça a sensação de dúvida sobre a presença do sobrenatural é essa pertinente ligação entre os fatos, sempre presente. A essa causalidade constante, Todorov (2010) chama de Pandeterminismo:

Podemos falar aqui de um determinismo generalizado, de um pandeterminismo: tudo, até o encontro das diversas séries causais (ou “azar”), deve ter sua causa, no sentido pleno do termo, mesmo que esta não seja porém, de ordem sobrenatural (TODOROV, 2010, p. 118-119).

É possível destacar em **O oceano no fim do caminho** uma sequência estruturante da narrativa que ilustra bem esse pandeterminismo:



No começo do romance, o narrador resolve deixar um funeral e chega à fazenda das Hempstock, que ele não visitava desde a infância. Esse caminho, que começa como um passeio aleatório, vai trazendo memórias até que ele se perceba dirigindo pela estrada da sua infância. Este fato provoca uma série subsequente de eventos cujo cerne está no pandeterminismo, comentado por Todorov. Da mesma forma, no relato da infância, quando o menino entra no mundo paralelo através da fazenda Hempstock, ele concorda em jamais soltar a mão de Lettie para a própria segurança, mas a solta, mesmo assim. Se por um segundo não tivesse soltado, não teria levado consigo um monstro em forma de

verme. A partir daí, suas escolhas deflagram uma sequência de acontecimentos que, anos mais tarde, são lembrados às margens do oceano/lago.

Sartre, em seu livro **Situações I** (1968), apresenta esse pandeterminismo com uma lei que determina o curso da história de forma ambígua, que oscila entre regra e capricho, às vezes operando de forma universal, outras em nível singular e da qual não se pode escapar

Considera-se que ninguém a ignora e, contudo, ninguém a conhece. Não tem por finalidade manter a ordem ou regular as relações humanas; é a lei, sem finalidade, sem significado, sem conteúdo e ninguém lhe pode fugir. (SARTRE, 1968, p. 112-113).

No entanto, nem sempre as ações se apresentam ligadas por um *pandeterminismo*, no tempo presente da narrativa. Como exemplo, em **Um conto de Natal (1843)**, de Charles Dickens, o personagem é alçado à condição de espectador de uma grande sequência de momentos pautados em ações e consequências, tudo exposto e unido por forças sobrenaturais. Primeiro, Scrooge, idoso rico e mesquinho, é visitado pelo fantasma de Marley, seu sócio defunto, que lhe conta a causa de seu sofrimento no além vida e o previne do mesmo destino. Também o alerta sobre a visita dos espíritos de Natal e o motivo para que isso aconteça, mas não o alerta sobre as intenções deles e nem sobre as desventuras que o esperam. O desconhecimento da conclusão dos fatos é de suma importância para a narrativa fantástica, pois é a forma como a dúvida do personagem e do leitor manterão até o final da história ou até mesmo após a leitura. É o que nos faz perguntar se Scrooge foi realmente visitado por forças sobrenaturais ou se tudo não passou do resultado de um sonho causado por uma mente amargurada, solitária e mesquinha.

Alguns críticos discordam deste posicionamento e não veem a intervenção do sobrenatural no cotidiano de Scrooge como forte evidência do gênero fantástico, mesmo que ele se apresente em um mundo regido pelas mesmas leis que o nosso, e que esses fenômenos choquem e levem o personagem principal ao medo e à dúvida. Roas afirma que, no conto de Dickens,

O componente sobrenatural da narrativa de Dickens não tem como finalidade estabelecer uma transgressão ameaçadora do

real, sendo, em vez disso, utilizado como meio para intensificar o efeito da moral da história sobre o leitor (ROAS, 2014 p. 117).

Assim, é a incerteza que faz o fantástico. Quando se depara com algo incomum, que rompe as regras da normalidade ou da natureza, o personagem da narrativa fantástica é colocado diante de duas opções: ou aceita que o inusitado é apenas produto da sua imaginação, o que não implica em mudança no *status quo* da realidade, ou comprova que aquilo realmente existe ou aconteceu e tudo faz parte de uma realidade onde o maravilhoso é tão presente quanto o comum. Mas, quando este personagem fica em dúvida; quando, apesar de ter vivenciado e experimentado o insólito, este não obtém prova de que seja real ou imaginário, carecendo de definição, estamos diante do fantástico. Tomando como base um personagem frequente na ficção, Todorov ilustra: (2010 p.30-31) “Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, como os outros seres vivos, com a ressalva de que raramente o encontramos”.

Ampliando a nossa análise, vemos que esse tipo de narrativa faz parte do gênero que Flávio Garcia, professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, em seus estudos na área, denomina de *insólito*. O insólito seria o termo comum a todos e que daria unidade ao gênero:

Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso (GARCIA, 2007 p. 20).

No foco deste estudo, será necessário ampliar nosso entendimento sobre o fantástico. Todorov, ao categorizar o gênero, definido pelo tema e coesão narrativa, considerava que três condições eram exigidas para que uma narrativa fizesse parte dele: que o leitor fosse obrigado, pelo texto, a perceber o mundo das personagens como um mundo normal, povoado por pessoas e a hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural; que essa hesitação também fosse sentida por uma personagem e que o leitor não a interpretasse de forma meramente alegórica ou poética. Garcia propõe que, tanto a aceitação quanto a

banalização dos elementos e eventos sobrenaturais, chamados de insólitos, constituem um gênero:

Pode-se, portanto, entender que um determinado grupo ou conjunto de narrativas ficcionais, que têm em comum a presença de eventos insólitos, e esses eventos sejam não ocasionais e funcionem como seu móvel, constitua um gênero. Pode-se, ainda, entender que um grupo ou conjunto de narrativas, tendo em comum a banalização do evento insólito pelos seres de papel, narrador e personagens, constitua um gênero (GARCIA, 2007 p. 18).

Decerto que, para analisarmos os contextos e aspectos do gênero fantástico é preciso levar em consideração o momento sócio histórico em que o leitor está inserido. Como vimos anteriormente, o homem buscou nos mitos a resposta para o sentido da sua realidade, ou seja, durante a história humana houve momentos em que o sobrenatural era visto como parte do cotidiano. Nesse cenário, não há espaço para o fantástico. Mesmo no pós-Iluminismo, quando se deixou de colocar a razão como o centro da existência e único “fio de Ariadne” possível para a humanidade, é preciso compreender a leitura de mundo de cada público em cada época, para entender a forma como as transgressões das leis naturais afetam os personagens e são compreendidos pelo leitor.

A participação ativa do leitor é, portanto, fundamental para a existência do fantástico: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero. O fantástico, portanto, vai depender sempre do que consideramos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos (ROAS, 2014 p. 45).

Pautados por um pensamento positivista, houve um período na história em que o mito e a espiritualidade deram espaço à razão. A corrente filosófica do Iluminismo rechaçava qualquer explicação de mundo em que habitasse o sobrenatural; era preciso explicar objetivamente cada aspecto do homem e de suas relações. Não havia espaço para que fenômenos inexplicáveis fizessem parte do cotidiano, então, essa necessidade criativa de se relacionar com o desconhecido que rompe com as leis naturais conhecidas foi aplicada na arte. A literatura abriu espaço para o crescimento do gênero que chamamos de literatura fantástica:

Durante a época do Iluminismo produziu-se uma mudança radical na relação com o sobrenatural: dominado pela razão, o homem deixa de acreditar na existência objetiva de tais fenômenos. Reduzido seu âmbito ao científico, a razão excluiu todo o desconhecido, provocando o descrédito da religião e a rejeição da superstição como meios para explicar e interpretar a realidade (ROAS, 2014 p. 48)

Ainda conforme Roas (2014), em tempos em que a concretude da realidade se apresenta em evidenciados detalhes analisados pela razão, o homem ainda busca expressar sua espiritualidade e devaneios. Acossado pela urgência de significado, encontra consolo nas religiões ou no campo fértil da arte da literatura. Esse escapismo o livra da culpa pela rendição ao imaterial, imposta por um modo de pensar racional. Ora, se apresentamos como uma das mais importantes características do fantástico que a presença do sobrenatural se dê em choque com o cotidiano em um mundo regido pelas mesmas leis naturais do leitor, é nesse momento que se cria a identificação. No mundo da ficção, em que tal presença é permitida, ela também causa a estranheza que viveria o leitor naquela situação.

Durante o romantismo, houve um crescimento da produção de literatura fantástica. Não que o escapismo citado anteriormente se fizesse mais necessário, mas porque durante esse período, procurava-se compensar a racionalidade, na busca de concepções alheias ao lógico, ligadas ao transcendente ou às questões da alma:

Os românticos haviam adquirido uma consciência aguda dos aspectos de sua experiência que era impossível analisar ou explicar segundo aquela concepção mecanicista do homem e do mundo. Afinal, o universo não era uma máquina, e sim algo mais misterioso e menos racional, como devia ser também a alma humana (ROAS, 2014, p. 49).

O homem teme aquilo que desconhece. Essa máxima, que também serve para explicar o posicionamento do ser social e suas reações perante o desconhecido, e que muitas vezes leva o homem à violência, ao preconceito e à segregação, nos traz a indagação: O medo estaria presente em toda literatura fantástica? Não há um consenso. Nosso posicionamento está mais próximo ao de Todorov (2014), que não coloca o medo como condição *sine qua non*, mas

como uma possível reação. Entretanto, outros estudiosos discorrem acerca da prerrogativa de que a ambientação seja algo regular e familiar antes que o sobrenatural irrompa no mundo transgredindo suas leis. Seria então natural que o medo fosse consequência da intromissão. Roas (2014, p. 138) sugere que “o fenômeno fantástico supõe uma alteração do mundo familiar do leitor, uma transgressão dessas regularidades tranquilizadoras. (...). O fantástico nos faz perder o pé em relação ao real. E, diante disso, não cabe outra reação senão o medo”.

Vale observar ainda as afirmações de Jean Paul Sartre, que afirma que “não é necessário nem suficiente pintar o extraordinário para chegar ao fantástico” (SARTRE, 1968, p. 108-109), mas que é preciso um olhar diferenciado. Ou seja, analisamos o absurdo com nosso conceito de coerência. Tendo estabelecido que se trata de um universo onde as leis que regem nossa realidade não se aplicam e que “ninguém consegue entrar no mundo fantástico sem se tornar fantástico” (SARTRE, 1968, p. 118) experimentamos o extraordinário através do personagem. Para o filósofo francês, o ser humano é o centro dos acontecimentos insólitos: “este ser é um microcosmo, é o mundo, a natureza inteira: é apenas nele que se mostrará toda a natureza enfeitada”. (SARTRE, 1968, p. 118). Esse retorno ao homem faz com que o gênero se livre de convenções que acabaram se tornando pejorativas, como fadas e duendes, e “ao humanizar-se, o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência” (SARTRE, 1968, p. 112).

Assim, o fantástico contemporâneo está nos absurdos do mundo, na luta cotidiana e na forma com a qual rompemos o limite da criação à nossa volta. Resignificamos, ampliamos e desfazemos seres, tornamo-nos meninos bruxos, acrescentamos mil e uma noites incríveis aos nossos dias. Tudo isso entre telas e páginas da dádiva da ficção, plena de símbolos.

3. UM OCEANO DE SÍMBOLOS E POSSÍVEIS NAVEGAÇÕES

“Porque não é o enredo que decide a verdade ou a mentira em uma obra de ficção. Senão que ela seja escrita, não vivida, que seja feita de palavras e não de experiências completas.”

*Mario Vargas Llosa
A verdade das mentiras*

Segundo Carl Jung (2008), os símbolos constituem “elementos importantes da nossa estrutura mental e forças vitais na edificação da sociedade”. A imaginação precede a descoberta científica e através dos símbolos é que ela toma forma. Jung também trata da relação do símbolo com o significado e como este pode ser ampliado:

O símbolo nada encerra, nada explica - remete para além de si próprio, em direção a um significado também nesse além, inatingível, obscuramente pressentido e que nenhum vocábulo da linguagem que nós falamos poderia expressar de maneira satisfatória (JUNG apud CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996, p. 8).

O significado que cada símbolo pode adquirir em uma sociedade ou cultura demonstra a importância da leitura de seu uso nas narrativas. O fantástico se desdobra em símbolos místicos, míticos, religiosos, fazendo uso de suas imagens, sons e vozes de modo literal. Muitas vezes, são alegorias que vêm sendo reproduzidas por séculos de histórias e construções humanas, mas que ganham novas roupagens a cada abordagem ou autor. De acordo com Eliade:

Sabemos hoje que certos mitos e símbolos circularam pelo mundo, propagados por certos tipos de cultura – ou seja, que esses mitos e símbolos não são descobertas espontâneas do homem arcaico, mas criações de um complexo cultural bem delimitado, elaborado e veiculado por certas sociedades humanas. Tais criações foram difundidas muito longe do seu núcleo original e foram assimiladas por povos e sociedades que de outra forma não as teriam conhecido (ELIADE, 1991, p. 30).

Os símbolos dão forma às narrativas, fazem parte da imaginação, revelam possíveis interpretações de mundo e motivações para mudá-los. Utilizamos os símbolos em diversos momentos da nossa vida, conscientes ou não. Os sonhos revelam, em símbolos, desejos escondidos na mente, as propagandas utilizam símbolos para criar sonhos e incitar desejos e assim as expressões simbólicas vão permeando ambientes e formando uma rede de significações e representações de uma época, cultura e/ou classe social.

com o passar do tempo com a evolução da cultura e dos espíritos, o símbolo traduz-se numa linguagem nova, desencadeia ressonâncias imprevistas, revela sentidos antes despercebidos. Guarda, entretanto, sua orientação primordial, a fidelidade à instituição original e uma coerência em suas interpretações sucessivas (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996, p. 687. Grifos do autor).

Os mundos sobrenaturais das narrativas fantásticas não são criados ao acaso. Existe uma significância profundamente organizada que revela leituras além das palavras como signos definidos. Se os símbolos fazem parte das interações humanas, estes apresentam uma constância que permite relacioná-los a situações e condições análogas como quando comparado às histórias das religiões ou da psique humana. Porém, a fundamentação dessas relações pode apontar diversas direções, pois, segundo Chevalier e Gheerbrant (1996), “varia com cada sujeito, com cada grupo, e, em muitos casos, com cada fase de sua respectiva existência.” Sendo assim, de que forma esses símbolos são percebidos pelo leitor de forma consciente ou inconsciente no instante em ele aparece na narrativa e sua função para o desenvolvimento da história depende diretamente de quão profunda essa relação simbólica está inserida na história da humanidade ou conforme se refira diretamente a um determinado grupo.

O reconhecimento de um símbolo do mundo fantástico cria um elo instintivo e íntimo com o leitor e uma percepção contraditória que tanto afasta quanto aproxima os elementos de seu mundo natural. Essa relação dicotômica se dá pela associação de conceitos do que é comum ao leitor mas que não faz parte do seu mundo natural. Temos o exemplo de um leitor que, mesmo sem ter lido as obras de Edgar Allan Poe, conhece a figura marcante do pássaro negro e seu canto de mau agouro. Este leitor é capaz de associação simbólica e, ao ler **O Oceano no fim do caminho**, de Gaiman, poderá projetar nos pássaros

vorazes uma significância de terror. A análise dos elementos fantásticos realizada através do destaque dos símbolos, objetivo deste capítulo, possibilita que esses elementos não sejam só identificados, mas evidenciados em possíveis definições que relativizam suas presenças nas narrativas e no mundo do leitor. Décio Pignatari, em seu livro *Semiótica e Literatura* (1974), discute o signo literário na prosa:

Em relação à prosa corrente, que se pretende, ela sim, prosa pura, possibilidade de explicação de tudo, desvinculada dos demais signos, pretendo fundo abstrato de significado de todos eles, o signo literário é o signo verbal que gosta de encostar-se nos demais signos, para perguntar: “O que vocês acham que eu significo?” (PIGNATARI, 2004, p. 14).

“Os adultos seguem caminhos, crianças exploram”, essa frase, retirada da obra **O Oceano no fim do caminho** revela uma importante diferença de percepção de mundo. Enquanto as crianças vivem a imaginação, os adultos escondem a “louca da casa” no sótão de seus pensamentos. Quando revivemos lembranças da infância, não temos a certeza de que tudo o que recordamos aconteceu, duvidamos dos relatos de seres que já não somos nós e que costumam viver outra realidade, a infância. Quando tudo é maior e mais misterioso, quando tudo é repleto de simbolismo e a imaginação não é só fuga das tensões ou demandas do mundo concreto. É uma forma das crianças representarem o seu mundo.

Segundo Vigotsky (1998), a imaginação é algo primário pois ela está presente desde o princípio da consciência infantil e que mais adiante essa mesma imaginação vai ajudar na formação de todo o resto de sua personalidade. Ainda, conforme a perspectiva psicanalista freudiana, a criança não precisa definir a realidade em que vive. De acordo com seus desejos, ela descreve a realidade para o seu prazer e as suas experiências sensoriais. À medida que a criança vai ficando adulta, sua capacidade de imaginar vai se relacionando mais com o raciocínio ou a racionalidade. Vigotsky (1998) afirma que a imaginação da criança

depende da experiência [...] que vai se acumulando e aumentando paulatinamente, com peculiaridades que a diferenciam da experiência dos adultos. A própria experiência com o meio ambiente, com sua complexidade, com suas (con)

tradições e influências, estimula o processo criativo, visto que a atividade criadora se encontra intimamente relacionada com a riqueza e a variedade da experiência acumulada pelo homem, no interior das suas interações com o mundo. [...] A experiência é o material com o qual o homem ergue seus princípios para a (re) construção e transformação do real. A simplicidade e espontaneidade da imaginação infantil, I, que já não é livre e tão espontânea no jovem, podem possibilitar a inferência de que há maior riqueza na capacidade de imaginar na infância do que na idade adulta. (VIGOTSKY, 1998, p.162)

Em **O Oceano**, mais um ponto de tensão entre dois mundos começa a se fazer presente: o do mundo adulto e o da infância. Esta é uma relação direta com o que o fantástico acarreta de tensão entre o sobrenatural e o cotidiano, onde um ameaça a existência do outro. Essa ameaça também estava presente em Ursula: ela era a verdadeira encarnação do poder (...). Era a tempestade, o raio, o mundo adulto com toda a sua força, todos os seus segredos e toda a sua crueldade casual e insensata.” (GAIMAN, 2013, p. 102).

Quando o narrador analisa o confronto entre o monstro e Lettie, sua maior preocupação é que Lettie só tinha onze anos, e além de Ursula ser “cada monstro, cada bruxa, cada pesadelo personificado, ela era adulta, e, quando os adultos entram em guerra com as crianças, eles sempre vencem” (GAIMAN, 2013, p.102). Vários outros momentos discorrem sobre essa força do mundo adulto em contraposição com o mundo da criança e essa relação de poder, que faz com que ele se sinta enfraquecido e diminuído por ser criança: “Ursula Monkton saiu da cama. Ela ficou em pé e nos olhou de cima (...) Ela era adulta — não, mais que adulta: era velha. E nunca me senti tão criança na vida.” (GAIMAN, 2013, p. 136). Além de lidar com forças incompreensíveis, ele teria que confrontar sua história com o discurso de um adulto:

Você não pode sair do quintal. Se tentar, vou trancá-lo no quarto pelo resto do dia e, quando seus pais chegarem do trabalho, vou falar que você fez alguma coisa nojenta (...) Acho que vão acreditar em mim. Eu vou ser bastante convincente. (GAIMAN, 2013, p. 79)

Essa paridade das tensões entre as concepções de mundo adulto/criança e natural/sobrenatural, além de evidenciar a hesitação entre o narrador adulto que lembra e o personagem criança que vive, também faz com que os estranhamentos sejam analisados por outros aspectos. Em um momento de

reflexão em frente ao oceano/lago, o menino afirma que as Hempstocks não são gente e que elas não teriam aquelas aparências de verdade. Lettie explica que “ninguém realmente se parece por fora com o que é de fato por dentro. Nem você. Nem eu. As pessoas são muito mais complicadas que isso. É assim com todo mundo” (GAIMAN, 2013, p. 129). Em seguida, ele duvida que Ursula Monkton tenha medo de alguma coisa, pois adultos e monstros não teriam medo de nada e Lettie usa o mesmo argumento:

Os adultos também não se parecem com adultos por dentro. Por fora, são grandes e desatenciosos e sempre sabem o que estão fazendo. Por dentro, eles se parecem com o que sempre foram. Com o que eram quando tinham a sua idade (GAIMAN, 2013, p. 79).

O fato de ser criança denota uma insegurança na sua noção do que ele acreditava ser real e faz aumentar a força da hesitação presente na sua narrativa. Quando descreve a definição de uma criança normal, o narrador destaca a natureza da dúvida e do egocentrismo, fazendo duvidar de tudo o que o cerca, inclusive da sua percepção em relação aos acontecimentos:

Eu era uma criança normal. O que significa dizer que eu era egoísta e não estava totalmente convencido da existência de coisas que não eram eu, e tinha certeza, uma certeza sólida e inabalável, de que eu era a coisa mais importante da criação. Não havia nada mais importante para mim do que eu (GAIMAN, 2013, p. 177).

A relação do menino com o pai vai sendo desgastada pela influência de Ursula. O narrador descreve que seu comportamento vai mudando depois da chegada dela. Ele não corre mais em sua direção, pois o pai está sempre com ela, e ele tem medo que ela dissesse algo que o fizesse se zangar com ele. É importante salientar a passagem em que se mostra o ápice do desgaste da relação. É como um trunfo para o ser sobrenatural que vem para desestabilizar o *status quo* do cotidiano do personagem. A passagem traz a mudança de comportamento, um acesso de fúria que leva o pai a um ato de violência.

Ele descreve que o pai não batia nele, que era “contra” bater em crianças e quando ele se recusa novamente a comer o que foi preparado por ela, a sequência de eventos leva o pai a mergulhá-lo violentamente na banheira a

ponto de levá-lo a lutar por sua vida. Durante o evento, ele revela um momento em que passou a odiar o pai quase tanto quanto odiava Ursula Monkton. Ela estava conseguindo separá-lo da família: “Não estamos falando com seu irmão — disse, dirigindo-se à minha irmã. — Não vamos falar com ele até que esteja autorizado a se juntar de novo à família” (GAIMAN, 2013, p. 90)

Nesse confronto, encontramos um menino solitário, em uma infância sem muitos amigos, acostumado a perder-se nos mundos ficcionais dos livros e nas incursões feitas nos arredores de sua casa, criando laboratórios e transformando um círculo gramado em um anel de fadas. Esse menino é oprimido pelo controle, regras e violência de um mundo adulto, potencializado pela presença do sobrenatural, ou pela consciência de sua existência, fazendo com que ele reveja toda sua forma de crer e entender a realidade.

Assim, o romance de Gaiman traz uma mistura de aventura, fantasia e terror nas lembranças de uma criança. Para a mente infantil, os tempos difíceis são capazes de transformar as dificuldades em vilões, babás em monstros e lagos em oceanos. Ou talvez o lago seja realmente um oceano, talvez Lettie fosse membro de uma família extraordinária que presenciou (e alterou) a história desde o “Big Bang”, com uma avó que adora luas cheias mesmo durante noites de lua crescente encobertas por pesadelos. Seria como uma versão de **Alice no país das maravilhas** (1865) de Lewis Carroll, citado na narrativa, com a diferença de que o sobrenatural atravessa o buraco do coelho para outra realidade.

Com ajuda de Lettie e de sua família, que concede ao menino acesso a outro mundo, ele vivencia situações além do seu entendimento, submerge em um oceano que lhe oferece todo o conhecimento e ao crescer, duvida de suas memórias que só puderam tomar forma ali, no espaço que se liga a outros mundos e que o liga ao seu passado. Ao final, ele retorna essas memórias à categoria de um passado difuso, em que só lhe sobra a concepção atual da realidade e a lembrança irrelevante de um garoto de sete anos que voltará a se perder:

Uma história só é relevante, suponho, na medida em que as pessoas na história mudam. Mas eu tinha sete anos quando todas essas coisas aconteceram, e no fim de tudo era a mesma pessoa que era no início, não era? Todos os outros também. Deviam ser. As pessoas não mudam (GAIMAN, 2013, p. 197).

O Oceano traz em si a ideia da falta de limites concretos, a ideia de que do outro lado do horizonte há o desconhecido, e, assim, existe a possibilidade de tudo, inclusive do que se considera extraordinário. No texto, o medo do desconhecido limita o espaço familiar, colocando o cotidiano e as regras que regem a normalidade no centro, e os demônios e larvas, símbolos que representam a morte e o vazio, fora deste círculo:

Nos limites desse mundo fechado começa o domínio do desconhecido, do não-formado. De um lado, existe um espaço cosmicizado, uma vez que habitado e organizado. Do outro lado, fora desse espaço familiar, existe a região desconhecida e terrível dos demônios, das larvas, dos mortos, dos estranhos – ou seja, o caos, a morte, a noite. (ELIADE, 1991, p. 34)

Logo no começo da história, no prólogo, o personagem/narrador está envolvido em um rito comum do cotidiano, o vestir-se, momento em que a ficção se equipara à realidade conhecida pelo leitor. Assim como em todos os momentos anteriores à cena, em que ele se arruma para ir ao funeral, se prepara mentalmente para os diálogos e de antemão já prepara todas as respostas, tudo corresponde ao que faz um funeral ser facilmente reconhecido:

(...) um traje que normalmente me deixaria desconfortável, como se estivesse usando um uniforme roubado ou fingindo ser adulto. Hoje me confortou, de certa forma. Era a roupa certa para um dia difícil. (GAIMAN, 2013, p. 11)

Não há comprovação de quem seja o falecido, mas nos parece ser de alguém muito próximo a ele, sua mãe ou seu pai. No texto, há uma confirmação de que os dois já tivessem morrido. Mais adiante, quando ele tenta lembrar o que havia acontecido com a babá Ursula Monkton, ele afirma: “Nossos pais ainda estavam vivos à época, e eu poderia ter perguntado a eles, mas não perguntei” (GAIMAN, 2013, p. 191). A passagem do funeral traz em si uma carga simbólica muito forte. Sabemos que nas mais diversas religiões, os ritos que envolvem a morte estão ligados à passagem para o além-vida, que podemos considerar como uma realidade “fantástica” aceita e respeitada socialmente.

A morte, que é a causa óbvia e necessária para qualquer funeral, está tanto relacionada ao fim, quanto ao início. Representa o final do ciclo da vida, o

retorno para a terra e, assim, o início de um outro ciclo biológico. Representa também o fim e o reinício da vida espiritual. E, no caso da narrativa de Gaiman, a morte marca o retorno às memórias, que se apresentam como uma revisão do passado, são uma ponte para uma realidade que findou na infância. Chevalier e Gheerbrant (1996) descrevem a morte como:

(...) a introdutória aos mundos desconhecidos dos Infernos ou Paraísos; o que revela a sua ambivalência, como a da terra, e a aproximação, de certa forma, dos ritos de passagem. Ela é **revelação e introdução**. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. (...) A morte em um certo nível é talvez a condição de uma vida superior em outro nível. (CHEVALIER e GHEERBRANT ,1996, p. 621. Grifos do autor)

O personagem descreve o funeral com todas as exigências sociais, envoltas em cumprimentos e satisfações, que o levam a fugir do presente e, inconscientemente, reencontrar seu passado. “(...) após a cerimônia religiosa, entrei no carro e dirigi sem rumo, sem planejamento” (GAIMAN, 2013, p. 11). Quando percebe, está na vizinhança de sua infância, onde as memórias retornam vívidas. Nesse caminho, apresenta-se uma simbologia para a própria estrada, pelo fato de conduzi-lo ao passado. Esta ganha contornos mais rústicos até chegar na fazenda Hempstock, como se fosse deixando a modernidade para trás e o caminho para o passado se tornasse físico. A estrada larga e asfaltada, margeada por condomínios, vai se estreitando até se tornar uma estradinha de “terra batida e pedrinhas arredondadas, brancas como ossos” (GAIMAN, 2013, p. 13)

A fazenda Hempstock delimita o domínio do desconhecido. Mesmo no presente (em que se encontra o personagem/narrador) e sendo um adulto, aquele lugar representa a presença palpável da dúvida constante que fundamenta a literatura fantástica. “Eu já estivera ali, não estivera, muito tempo atrás? Tinha certeza que sim. As memórias de infância às vezes são encobertas e obscurecidas pelo que vem depois(...)” (GAIMAN, 2013, p. 14). A fazenda se apresenta como um portal para o desconhecido, o que, como já dissemos, Farah Mendlesohn chama de *Portal-Quest* da fantasia limítrofe. No decorrer da narrativa, outros pontos se apresentam também como portais, às vezes subvertendo a noção de espaço. O oceano, que cabe em um lago de patos e

pode ser transportado em um balde é um dos maiores exemplos de *Portal-Quest* da narrativa, que leva o personagem não à outra realidade, mas à compreensão de todas elas, transformando o ambiente em uma fantasia imersiva.

A morte também se apresenta como um portal, como um evento que aproxima os limites, uma fronteira para o desconhecido. Está presente no começo do romance e faz com que o narrador siga para o território do fantástico, a fazenda Hempstock. Também é por um evento de morte que um elemento sobrenatural passa a influenciar a vida e o cotidiano das pessoas, fazendo com que as mulheres Hempstock comecem a agir. Elas são a grande constante em todos os portais, responsáveis por manter as fronteiras equilibradas, senhoras dos limites e dos destinos dos seres.

3.1 As Hempstocks

Começamos a conhecer a infância do personagem/narrador e suas primeiras desventuras antes do primeiro contato com as Hempstocks. A primeira delas acontece em seu aniversário de sete anos, em que não aparece nenhum convidado. O perfil de uma criança solitária começa a ser traçado. Uma criança que se entrega ao mundo de fantasia dos livros. Essa percepção, atrelada ao fato da imaginação comum da infância, aumenta o questionamento sobre o que aconteceu de verdade e o que faz parte das suas fantasias, dúvida anteriormente reforçada pelo narrador ao se referir às suas memórias. “Eu não era uma criança feliz, ainda que, de vez em quando, ficasse contente. Vivia nos livros mais que em qualquer outro lugar.” (GAIMAN, 2013, p. 22).

Outros fatos importantes, apresentados no início, estão relacionados ao pandeterminismo que o leva pela primeira vez à fazenda Hempstock. A dificuldade financeira dos pais que os fazem alugar o quarto dele, a chegada do minerador de opalas e a morte de seu gato de estimação. Esse exemplo de pandeterminismo nos leva um momento icônico: a morte do minerador de opalas. Mais uma vez, uma morte dá início a eventos que não estão diretamente ligados à morte em si, mas que abrem espaço para o contato com o sobrenatural. Nesse momento, ainda não se evidencia nada que venha de uma realidade diferente. Há apenas o primeiro contato do menino com Lettie e as senhoras Hempstock.

Depois, ao relembrar dos eventos, o menino se culpa, revelando a consciência de que suas ações foram determinando as seguintes, numa sequência de desventuras:

Eu me senti culpado. Aquilo era, eu sabia, culpa minha. Se eu tivesse continuado de mãos dadas com a Lettie, nada daquilo teria acontecido. A Ursula Monkton, os pássaros vorazes, essas coisas eram sem dúvida minha responsabilidade. Até o que havia acontecido — ou agora, talvez, não houvesse acontecido mais — na banheira fria, na noite anterior. (GAIMAN, 2013, p. 173)

O reencontro com a senhora Hempstock também traz a dúvida em relação ao passar do tempo. De acordo com suas memórias, aquela mulher era a velha Hempstock, ou seja, em referência às Nornes da mitologia nórdica, era Urd, a guardiã do passado, que o recepcionava. Mas não poderia ser a mesma pessoa, pois haviam passado anos e a lógica lhe diz que aquela deveria ser a mãe de Lettie, que, com a idade, ficou igual à avó de Lettie. Outra reação importante vem desse encontro, talvez intensificada pela presença da velha senhora Hempstock, pois as memórias tornam-se tão vivas que causam estranhamento: “Se você me dissesse que eu tinha novamente sete anos, por um breve instante eu quase poderia acreditar.” (GAIMAN, 2013, p. 15)

A mesma velha senhora Hempstock também aparece representada de outra forma, mais imponente. Quando precisa confrontar os pássaros vorazes/lixeiros, ela aparece com cabelos e vestes prateados e um tom de voz que faz o narrador compará-la a uma figura da realeza, mudando a concepção apresentada até então, de uma senhora de aparência e linguagem comum a uma idosa do campo:

Eu sabia quem estava falando. A voz se parecia com a da avó da Lettie, a velha sra. Hempstock. Era como a dela, eu sabia, e mesmo assim tão diferente. Se a velha sra. Hempstock tivesse sido uma imperatriz, poderia ter falado daquele jeito, uma voz mais empolada, formal e, no entanto, mais musical que a voz de velha senhora que eu conhecia. GAIMAN, 2013, p. 179)

As Nornes são consideradas as tecelãs da realidade, responsáveis pelo destino de todos os seres, deuses ou homens. Em **O Oceano**, as Hempstock recortam a realidade para mudar o destino do narrador. Em um momento, elas

“recortam” do tempo a briga com o pai, para que o menino fique em segurança na fazenda, alterando a fuga para uma cordial visita a uma amiga. “Aqui está a sua noite — falou. — Pode ficar com isso, se quiser. Mas, se eu fosse você, eu o queimaria.” (GAIMAN, 2013, p. 117). Em outro, salvam a sua vida “recortando”, ou retirando da sequência temporal o momento em o coração do menino é dilacerado e Lettie se sacrifica por ele, o que vem a ser confirmado posteriormente por Ginnie Hempstock, a mãe de Lettie: “Os pássaros vorazes dilaceraram seu coração. Você gritou tanto enquanto morria, que deu até pena. Ela não conseguiu tolerar aquilo. Teve de fazer alguma coisa.” (GAIMAN, 2013, p. 198). Essa alteração no tempo é percebida pelo narrador, mas de uma forma tal que parece ser uma confusão de memória, descrita como uma memória fantasma e só confirmada depois, como demonstrado no excerto anterior

(Uma lembrança-fantasma se assoma aqui: um momento imaginário, um reflexo tremido na lagoa da lembrança. Conheço a sensação de quando eles arrancaram meu coração. Como foi quando os pássaros vorazes, todos bico, rasgaram o meu peito e arrebataram meu coração, ainda bombeando, e o devoraram para chegar ao que estava escondido dentro dele. Conheço essa sensação, como se fizesse realmente parte da minha vida, da minha morte. E então a lembrança se recorta e se destaca, com destreza, e...) (GAIMAN, 2013, p. 178. Itálico do autor)

A primeira indicação de que as Hempstocks são mulheres especiais acontece no mesmo dia em que se conhecem, quando o menino é levado para a cozinha. Lá, elas anteveem a chegada de cinco homens para tomar chá, e depois acrescentam o médico. No mesmo momento, a mãe de Lettie informa que as pessoas não leram ainda o bilhete que está no bolso do paletó do minerador recém falecido. Quando indagada pelo conteúdo, ela pede a Lettie que leia o bilhete e a menina o faz apenas apertando os olhos. O conceito de morte também não se aplica a elas. Quando Lettie é atacada pelos pássaros e se mantém desacordada, o menino pergunta se ela está morta. A reação da mãe de Lettie, Ginnie Hempstock, é de indignação: “— Morta? (...). Acha que uma Hempstock seria capaz de fazer algo assim tão... comum...?” (GAIMAN, 2013, p. 183)

Ginnie Hempstock, em uma correlação à Norne Verdandi, é a responsável pelo presente. A mãe de Lettie tem uma representação acolhedora para o menino, uma personificação de segurança. Após o incidente que feriu Lettie, ela

carrega as duas crianças, o menino e Lettie, nos braços, oferecendo o conforto de algo conhecido, fazendo com que o menino ancorasse nela o sentimento de realidade que há tanto lhe faltava: “Eu me agarrava a Ginnie Hempstock. Ela cheirava a fazenda e a cozinha, a animais e a comida. O cheiro dela era bem real, e realidade era tudo de que eu precisava naquele momento.” (GAIMAN, 2013, p. 181). Sua relação com a reorganização do presente se faz evidente quando ela leva o menino de volta para casa, já no final dos eventos que levaram à destruição de Ursula, ao confronto com os pássaros vorazes e aos graves ferimentos de Lettie, quando foi preciso deixar o mundo com mais sentido, para que a mãe dele o entendesse:

— Aqui está ele — disse Ginnie. — São e salvo, o soldado à casa torna. Ele se divertiu muito na festa de despedida da nossa Lettie, mas agora chegou a hora de esse rapazinho descansar. A expressão no rosto da minha mãe era neutra — quase confusa —, e então a confusão foi substituída por um sorriso, como se o mundo tivesse acabado de se reconfigurar em algo que fazia sentido. (GAIMAN, 2013, p. 189)

A velha senhora Hempstock, como já vimos, está ligada ao passado como a Norne Urd. A mais poderosa das três consegue realizar feitos que nenhuma das outras é capaz. É ela a quem os pássaros mais respeitam. Durante a visita do narrador, já como adulto, ela é quem o recebe e passa a reviver com ele suas memórias. Também, ao final, deixa claro que ele não lembra de tudo, a não ser quando está ali – reafirmando o espaço da fazenda como acesso a outras realidades – e que é importante que ele esqueça:

Como sempre faz — repetiu. — Não — falei. — A senhora está enganada. Eu não venho aqui desde, bem, desde que a Lettie foi para a Austrália. Desde a festa de despedida dela. — E então completei: — Que nunca aconteceu. Você sabe o que eu quero dizer. — Você volta, de vez em quando — disse ela. — Você esteve aqui aos vinte e quatro anos, eu me lembro. Você tinha dois filhos pequenos, e estava com muito medo. Você veio aqui antes de deixar esta parte do mundo: você tinha, o quê, uns trinta anos naquela época? Eu lhe servi uma boa refeição na cozinha, e você me contou sobre seus sonhos e sobre a arte que fazia. — Eu não me lembro. Ela tirou o cabelo da frente dos olhos. — É mais fácil assim. (GAIMAN, 2013, p. 196-197)

As Hempstock também atuam como mediadoras entre as realidades, como vigias. Mesmo com poderes sobre os destinos, elas tentam garantir a

continuidade e integridade de cada realidade, fazendo com que o conceito do que é real fique cada vez mais abstrato. Além disso, o próprio tempo como elemento de consistência é analisado cuidadosamente, como quando o menino sugere que elas recortem o pedaço do túnel de Ursula Monkton deixado em seu coração, da mesma forma que recortaram o episódio em que seu pai o afogou na banheira, e Lettie retruca, explicando a complexidade da situação: “É muito difícil tirar as coisas do tempo: é preciso garantir que as bordas fiquem bem alinhadas, (...). E isso aqui seria mais difícil que aquilo. É uma coisa real.” (GAIMAN, 2013, p. 173). Em outra passagem fica mais evidente essa função e alcance, quando a velha senhora Hempstock ameaça os pássaros vorazes/lixeiros de apagá-los da existência:

Devo invocar os tratados da Criação e cuidar para que todos vocês sejam eliminados da lista das coisas criadas, de forma que nunca terão existido quaisquer pássaros vorazes, e que nada que deseje perambular de um mundo para outro possa fazê-lo impunemente? (GAIMAN, 2013, p. 181)

A ironia presente na ameaça da avó de Lettie está na função dos pássaros, já que eles são os responsáveis por apagar seres de realidades ou até realidades inteiras. Esses pássaros sobrenaturais também tem uma forte significância simbólica. Os pássaros fazem a relação entre o céu e a terra, o divino e o mundano. São inúmeros os deuses que tomam a forma de pássaros ou se utilizam deles para dar mais leveza ou abençoar os mortais. Na cultura africana, eles representam a força e a vida. Inúmeras são as culturas em que eles representam a comunicação. De acordo Chevalier e Gheerbrant,

Em grego, a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu. (...) o pássaro é a representação da alma que se liberta do corpo, ou apenas símbolos das funções intelectuais. (...). De forma ainda mais geral, os pássaros simbolizam os estados espirituais, os anjos, os estados superiores do ser. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996, p. 687. Grifos do autor)

Na literatura, podemos citar a presença soturna dos pássaros, como em **O corvo** (1845), de Edgar Allan Poe, o pássaro que dá título ao conto irrompe através da escuridão da noite e pousa no busto de Palas, a deusa do conhecimento e da justiça, com uma mensagem que angustia quem o ouve,

repetindo sempre: “nunca mais”. Os pássaros da noite ou que carregam em suas penas a cor da escuridão são relacionados à inteligência e a maus presságios. Em culturas xamanistas, a coruja é a protetora contra os maus espíritos, perseguindo aqueles que causam desequilíbrio entre os vivos, mas no sertão, causos contados à beira da fogueira ou sob a luz das estrelas relacionam a coruja conhecida como rasga-mortalha ao prenúncio da morte. Chevalier e Gheerbrant, destacam que

Os pássaros noturnos são frequentemente associados às almas do outro mundo, às almas dos mortos que vêm gemer durante a noite perto de sua antiga morada. Entre os negritos semang seus cantos aterrorizam as aldeias, pois, segundo a tradição semang, os mortos retornam às suas famílias para matarem os parentes, pois não gostam de solidão. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996, p. 689)

Os pássaros são uma presença aterrorizante para o ser que assume a forma de Ursula Monkton, pois ela sabia que estes eram uma ameaça e que poderiam (como descrito posteriormente na narrativa) levá-la à inexistência. Os pássaros também são figuras terríveis para o menino, que não consegue descrevê-los muito bem, nem explicar porque “podia vê-los, olhar para eles, reparar em cada detalhe da fisionomia, mas no instante em que desviava o olhar eles sumiam, e não havia mais nada” (GAIMAN, 2013, p. 174). As Hempstock se entendem como diferentes ou superiores a eles, como fica claro nessa declaração de Ginnie sobre o fato dos pássaros terem passado do limite ao atacar Lettie:

Eles poderiam ter machucado você, criança, e isso não teria significado nada. Poderiam ter causado danos a este mundo sem que nada fosse dito; é só um mundo, no fim das contas, e eles são apenas grãos de areia no deserto, os mundos. Mas a Lettie é uma Hempstock. Está fora dos domínios deles, a minha pequena. E eles a feriram. (GAIMAN, 2013, p. 181)

Assim, as mulheres Hempstock exercem na narrativa um papel de co-protagonismo e as personagens têm consciência de sua posição de destaque. Quando questionadas pelo menino sobre a ausência de homens, a velha senhora Hempstock revela o empoderamento daquela família: “Não tem nada que um homem possa fazer nessa fazenda que eu não consiga terminar na

metade do tempo e cinco vezes melhor” (GAIMAN, 2013, p. 110). Elas sempre fazem referência a personagens e fatos, como veremos posteriormente, marcando seus lugares no curso da História, mas sempre reafirmam sua singularidade: “Existem mulheres Hempstock por aí no seu mundo, e aposto que cada uma delas é uma maravilha à sua maneira. Mas só vovó, Lettie e eu somos a coisa de verdade.” (GAIMAN, 2013, p. 188). As Hempstock são mulheres empoderadas e únicas em suas concepções de mundo – ou de mundos – e a ligação mais forte do narrador com todo o universo fantástico.

3.2 História, mitos e referências

Ainda outros elementos referenciais míticos e históricos fazem parte da tessitura do fantástico na narrativa de Gaiman, colaborando para que o mundo que parece real esteja conectado ao insólito. Ao se apresentar ao personagem menino, a senhora Hempstock faz uma referência ao **Domesday Book** (1085), explicando que a fazenda é tão antiga que já era citada nele. O **Domesday Book**, livro de registro de terras na Inglaterra Medieval, foi encomendado após a conquista da Inglaterra por Guilherme I para identificar as propriedades e famílias da época. Assim, podemos relacionar a fazenda à história inglesa do período medieval, tão rica em narrativas de seres e feitos fantásticos.

Fiquei me perguntando por que todas tinham o sobrenome Hempstock, aquelas mulheres, mas não perguntei, da mesma forma que nem ousei perguntar como sabiam sobre o bilhete do suicídio ou o que o minerador de opala estava pensando ao morrer. Elas tratavam tudo aquilo com muita naturalidade. (GAIMAN, 2013, p. 33)

Além do **Domesday Book** há referências a personagens históricos como Cromwell, o que pode ser uma alusão a Thomas Cromwell, primeiro conde de Essex e estadista inglês que serviu como primeiro-ministro de Henrique VIII no período de 1532 a 1540 ou a Oliver Cromwell, militar e líder político inglês que, mais tarde, se tornou Lorde Protetor da Inglaterra, Escócia e Irlanda, ou ainda a Guilherme II, também conhecido como Guilherme, o Ruivo, que foi o Rei da Inglaterra de 1087 até sua morte em 1100.

Os dois nomes são citados quando a senhora Hempstock cita acontecimentos prévios que se assemelham à situação do narrador, em que

pulgas (como elas denominam as criaturas como Ursula Mokton) fugiram e atraíram criaturas piores. Essas interferências do sobrenatural já fariam, então, parte da história e, assim, parte do mundo natural: “Pulgas atraem pragas. Ela disse aquilo como se fosse uma lei da natureza.” (GAIMAN, 2013, p. 121)

Na fazenda, há uma vaca chamada Rhiannon, o mesmo nome de uma divindade pagã da Bretanha, que seria a deusa dos cavalos, dos pássaros, dos encantamentos, da fertilidade, do submundo e da morte, uma rainha das fadas que usa seus poderes para incitar o amor.

Encontramos também no texto *Wee Willie Winkie*, a personificação do sono do poema de William Miller, publicado em 1841 e que se popularizou como cantiga de ninar. Nele, seres fantásticos aparecem e interagem com o cotidiano. Há nesse personagem uma referência interessante ao personagem Sandman, outra personificação do sonho e título de uma das mais importantes obras de Neil Gaiman. Ele é lembrado por causa da roupa dada ao menino, que parecia com uma camisola antiga de dormir, com uma touca:

Hesitei em vestir aquilo, e foi então que me dei conta do que era: um camisolão, daqueles antigos. Eu já tinha visto o desenho nos livros. *Wee Willie Winkie* corria pela cidade com um daqueles em todos os livros de cantigas de ninar que eu tinha lido na vida. (GAIMAN, 2013, p. 109)

Ao se preparar para enfrentar Ursula Monkton, Lettie consegue descobrir seu nome e a chama de Scáthach da Torre de Menagem, revelando mais uma referência mitológica. Scáthach é uma deusa da mitologia celta, conhecida como “aquela que semeia o medo”. Era uma deusa da guerra que treinava os homens para as batalhas, porém exigia submissão total, sendo a responsável pela iniciação sexual dos jovens. Scáthach era extremamente seletiva e criava provas que separavam os mais fortes. Vários candidatos morriam no processo, para que os homens que a cultuavam recebessem o que pediam. Era também conhecida como a sombria e reinava na ilha de Skye, cujo nome também significa sombra. A torre de Menagem é uma estrutura comum nos castelos da Europa medieval e representava o último ponto de defesa, talvez sugerindo a posição de alguém que não tem mais saída diante do inimigo.

O uso destes recursos fica evidente também a partir do contexto do primeiro contato do personagem com o oceano, que é um pouco decepcionante

para o menino que se depara com o lago. Neste encontro, Lettie tira uma moeda de prata das entranhas de um peixe morto; posteriormente, o menino sonha com valentões lhe enfiando um objeto pela garganta e acorda engasgado com uma moeda de prata, o que causa inquietação, pela presença de algo que não deveria habitar seu mundo: “Não queria olhar, não queria que aquilo existisse, a ponte entre meu sonho e o mundo desperto” (GAIMAN, 2013, p. 39).

A velha senhora Hempstock analisa a moeda que apareceu na garganta do menino após o sonho e afirma que é nova, mesmo com data de 1912. Ele indaga como ela sabe disso e a explicação é minuciosa e surpreendente, já que parece científica, mas de um modo sobrenatural:

Boa pergunta, amorzinho. Basicamente pelo decaimento dos elétrons. É preciso olhar as coisas bem de pertinho para ver os elétrons. Eles são os pequenininhos, que parecem minúsculos sorrisos. Os nêutrons são os cinzentos, que parecem testas franzidas. Os elétrons estavam todos um pouco sorridentes demais para 1912, então verifiquei as bordas das letras e a cara do velho rei, e tudo estava um tiquinho nítido e definido demais. Até nos pontos em que as bordas estavam desgastadas, era como se tivessem sido feitas para parecer desgastadas. (GAIMAN, 2013, p. 44)

Em alguns momentos, Gaiman utiliza a racionalidade para destacar ou justificar aspectos incríveis da narrativa. Como no momento em que o menino pergunta a idade de Lettie e ela responde que tem onze anos. Ele para, analisa e pergunta: “Há quanto tempo você tem onze anos?” (2013, p. 44). Como alguém pode ter onze anos por mais de 12 meses? Mesmo assim é uma saída racional para entender como aquela menina sabia tanto e, às vezes, parecia uma adulta.

A partir desse evento com a moeda de prata, vários eventos misteriosos com pessoas que recebem dinheiro vão sendo apresentados, insinuando uma ligação com a morte do minerador de opalas. Os motivos que levaram ao suicídio do minerador estão diretamente relacionados ao contexto dinheiro/satisfação/desespero. Na sua vinda para a Inglaterra, ele traz consigo todas as suas economias e o dinheiro que amigos lhe pediram para depositar clandestinamente em um banco. Na tentativa de aumentar a quantia, ele aposta e perde tudo em um cassino, chegando ao desespero total e dando início aos primeiros acontecimentos fantásticos:

Foi ele quem começou isso tudo, como alguém que risca um fósforo no pavio dos fogos de artifício. A morte dele acendeu o rastilho. O que está explodindo neste exato momento não é ele. É outra pessoa. Outra coisa. (GAIMAN, 2013, p. 41)

O narrador utiliza referências conhecidas para explicar aparências e matérias que compõem os seres sobrenaturais. Para definir o monstro que viajou como um verme em seu pé e se transmutou na forma de Ursula Monkton, ele se refere a madeira velha e mole, lonas e panos apodrecidos. A falta de referências faz com que ele hesite ao definir os pássaros lixeiros, os pesadelos que dilaceram o pesadelo, e que se tornam sombras, não-aves, com “rostos de pesadelo”:

Estavam bem alto no céu, e negros como o azeviche, tão escuros que pareciam manchas nos meus olhos, e de jeito nenhum seres reais. Tinham asas, mas não eram aves. Eram mais antigos que aves, e voavam em círculos verticais e horizontais, e em espirais, dezenas, centenas delas talvez, e cada uma das não aves desceu devagar, muito devagar, batendo as asas. (GAIMAN, 2013, p. 145)

O uso das referências a seres históricos e mitológicos faz com que o texto de Gaiman posicione o leitor entre as referências do mundo do menino e o mundo conhecido do leitor. Transitando entre o fragmento de mundo que se assemelha ao seu e as inferências imaginativas ao que não foi dito, o leitor submerge na narrativa como o menino mergulhado num oceano do desconhecido e que teve que ressignificar a ideia de que um simples verme não oferece grande perigo.

3.3 O verme sem limites

Como vimos antes, o fato de ter quebrado o acordo e soltado a mão de Lettie quando interpelavam o monstro feito de lona cinza apodrecida que pairava no ar - o primeiro encontro do menino com seu oponente - desencadeia toda a série de acontecimentos que geram a narrativa e apresenta a forma pandeterminista do fantástico, pois, enquanto Lettie confrontava a criatura, o menino, em um ato de reflexo, solta a mão dela e fica exposto: “senti algo me

machucando: uma dor aguda na sola do pé, que veio num instante e passou, como se eu tivesse pisado em um alfinete.” (2013, p. 56).

O inimigo vem de um lugar que está além dos limites da realidade. Em **O Oceano** encontramos a figura do verme que, em algumas culturas, representa a vida que renasce da podridão, mas também pode representar o inimigo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 944. Grifos do autor), “nos sonhos, entretanto, os vermes são interpretados como *intrusos indesejáveis* que nos vem tirar ou roer um afeto muito caro”. Também na etimologia¹⁰ da palavra em inglês worm, do inglês arcaico wurm, temos o significado de larvas, serpentes ou um insulto que significa “pessoa abjeta, miserável”. Analisando o nome que esse inimigo assume, vemos que também que o nome Ursula, por sua origem, pode ser uma referência ao animal urso, na figura de um ser selvagem.

O verme atravessa a fronteira da realidade e se transforma no inimigo que quer destruir tudo o que é mais amado pelo protagonista, atacando seu microcosmo organizado, criando o caos e adicionando a dúvida. Outro ponto interessante a ser observado é que essa figura atravessa as realidades por um *wormhole* (buraco de minhoca em português), teoria científica acerca da possibilidade de criar caminhos entre possíveis realidades alternativas ou pelo espaço-tempo. Novamente o racional ou científico está a favor do sobrenatural, ou da ligação entre os mundos. Quando a criatura se vê encurralada e se convence a retornar, ela tenta usar o caminho que havia deixado no pé do menino, ainda na forma de larva, causando confusão no garoto e explicitando a relação com o conceito de *wormhole*:

Ursula Monkton andou para a boca do túnel. (Como aquela minhoca podia ser um túnel? Eu não conseguia entender. Ainda era uma minhoca prateada e preta, translúcida e cintilante, na grama, com uns trinta e poucos centímetros de comprimento no máximo. Era como se eu tivesse dado zoom nela, acho. Mas ainda assim era um túnel, e dava para uma casa inteira passar por ele. (GAIMAN, 2013, p. 142-143)

Ainda podemos notar que a larva que se torna seu inimigo na figura de Ursula Monkton, surge a partir de uma proximidade íntima: por ter estado em seu corpo, no pé, ela já fez parte dele, por isso o conhece e uma parte dela

¹⁰ Encontrada no site *Online Etymology Dictionary* - etymonline.com

permanece em seu coração. Que inimigo seria mais perigoso do que aquele que vem de dentro de você?

Ursula Monkton estava em pé logo atrás da porta dos fundos para me dar as boas-vindas, mesmo sendo impossível ela ter me ultrapassado. Eu teria visto. (...) — Eu já estive dentro de você — disse ela. — Então, aqui vai um conselho: se contar alguma coisa a alguém, não vão acreditar. E, como já estive em você, saberei. E posso cuidar para que jamais diga a ninguém nada que eu não queira, nunca mais. (GAIMAN, 2013, p. 72)

Outro ponto a ser observado é que apesar de ter entrado como um verme através do pé, o monstro segue até seu coração, denotando uma ligação ainda mais forte com o íntimo do menino. Ao ser arrancado, uma parte dela fica dentro do garoto, no seu peito, e uma dor é sentida em vários momentos de confronto: “Subi para o quarto e me deitei na cama. O lugar na sola do meu pé onde o verme estivera ainda latejava e doía, e agora meu peito também doía.” (GAIMAN, 2013, p. 72)

O coração como símbolo é amplamente utilizado na literatura, com vários significados, a depender do contexto. No Ocidente, ele é comumente mais relacionado aos sentimentos. No Oriente, é ligado à inteligência e à intuição. Também é o *locus* da atividade divina, da relação do indivíduo com o plano espiritual. Tanto para o bem, quanto para o mal, o coração está no centro do indivíduo e dele surge ou se guarda a sua personalidade. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 282), “O coração está para o homem interior como o corpo para o homem exterior. É no coração que se encontra o princípio do mal”.

Esse inimigo, que é a força encarnada do mal, obedece a regras que não são aquelas conhecidas pelo personagem, o que faz com que ele tenha que buscar defesas e soluções tão fantásticas quanto o seu problema. Porém, se todo o inimigo fantástico vem para causar o caos, tão prontamente podemos encontrar no microcosmo do protagonista ou próximo a ele um local sagrado, que permite o acesso ou a comunicação com forças divinas ou superiores.

Esse espaço é o que mais aproxima o fantástico do que lhe é comum, pois trata-se de estruturas que, por mais místicas que se apresentem, são conhecidas e reconhecidas em seu cotidiano. Segundo Eliade, (1991, p. 36. Grifos do autor) “na geografia mítica, o espaço sagrado é o *espaço real* por

excelência, pois, (...) para o mundo arcaico, o mito é real porque ele relata as manifestações da verdadeira realidade: *o sagrado*.

O espaço do mundo mítico é central para a literatura fantástica; nele acontecem as iniciações ao divino ou ao demoníaco; através dele se alcançam os níveis mais profundos da realidade. Em **O oceano no fim do caminho**, este espaço está representado pela fazenda das Hempstock, e funciona como um centro onde as realidades se cruzam, onde níveis mágicos ou fantásticos se unem e são acessados.

No contexto, os limites além da realidade não estão estritamente demarcados, mas aparecem de forma progressiva. A fazenda das Hempstock se mostra como o primeiro limite, o ponto de acesso, mas é possível perceber, em alguns momentos, que há a possibilidade de se atingir níveis mais profundos desse mundo fantástico. Na primeira aventura das crianças, em que eles vão atrás da criatura que está distribuindo dinheiro, aparecem alguns desses indícios. Em um certo momento Lettie diz: “Ouça, daqui em diante segure meu braço. Não solte.” (2013, p.49). E, adiante, quando surpreendidos por uma criatura que ela denomina de lobo-raia, Lettie afirma: “Nós fomos além do que eu imaginava. Além do que eu esperava. Não tenho muita certeza do tipo de criaturas que vivem aqui, nos limites do bosque” (2013, p. 53). Nessa mesma passagem, o menino percebe que está além do mundo conhecido:

Eu não sabia onde estávamos, mas não conseguia acreditar que ainda fossem as terras das Hempstock, da mesma forma que não acreditava que estivéssemos no mundo onde eu havia crescido. O céu dali tinha o laranja esmaecido dos semáforos; as plantas, espinhosas, como enormes babosas denteadas, eram de um verde-escuro meio prateado e pareciam forjadas em chumbo. (GAIMAN, 2013, p. 53)

Se o que está fora dos limites de seu microcosmo pertence ao fantástico, quanto mais conhece e mais se aprofunda além desses limites, o personagem vai sendo imbuído de uma sensação de pertencimento a uma realidade mais ampla, que extrapola seus sentidos e o coloca sempre em dúvida de suas decisões. Esse conhecimento se dá em um movimento comparado a uma escalada, em que, pouco a pouco, o autor da ação vai vencendo barreiras e se aproximando do ápice. Como aponta Eliade, (1991, p. 36. Grifo do autor) “A escalada ou ascensão simbolizam *o caminho rumo à realidade absoluta*; e na

consciência profana, a compreensão dessa realidade provoca um sentimento ambíguo de medo e felicidade, de atração e repulsa, etc.”

Ainda havia um monstro na minha casa, e, em um fragmento de tempo que talvez tivesse sido recortado da realidade, meu pai tinha me jogado na banheira cheia d'água e, talvez, tivesse tentado me afogar. Eu corraera vários quilômetros pela escuridão. Vira meu pai beijar e tocar a criatura que se dizia Ursula Monkton. O pavor ainda não tinha abandonado minha alma. Mas havia uma gatinha no meu travesseiro e ela ronronava em meu rosto e vibrava suavemente a cada ronronar, e logo eu adormeci. (GAIMAN, 2013, p. 123)

A relação simbólica não está presente somente na existência de um centro sagrado, mas também no caminho que leva a ele. Toda peregrinação, toda provação que se faz necessária para recolocar o homem em contato com o divino retrata o chamado para a salvação, a possibilidade constante do homem em busca de seu centro e dele mesmo, disputando ou disputado por forças acima e baixo ou, simplificando, a eterna luta entre o bem e o mal.

3.4 Verme, serpente, mulher

As mulheres são presenças fortes em **O Oceano**. Além das Hempstocks, que figuram como coprotagonistas, a vilã também se apresenta em forma feminina. Esse antagonista se apresenta de diferentes formas e alterna a percepção do narrador ante a sua presença. Ela também representa formas diferenciadas de perigo. Desde que se apresenta como a babá Ursula Monkton, e diante do posicionamento defensivo do garoto, ela cria regras que isolam o menino, fazendo com que ele se afaste de Lettie, seu único contato que entende o mundo sobrenatural e poderia ajudá-lo a enfrentá-la. Isso faz com que ele se torne o único a enxergar o perigo sobrenatural representado pela babá. A situação reforça a dúvida sobre o assunto, enfatizando a possibilidade de que tudo não passa de uma visão infantil sobre o controle representado pela figura de autoridade, que lhe proíbe a liberdade além dos limites da residência e que figura como uma ameaça ao relacionamento de seus pais.

A visão que o menino tem de Ursula sempre remete ao monstro de lona cinza esfarrapada do primeiro encontro no mundo além do seu: “Ela me olhava

de cima com seus olhos azul-acinzentados, que me lembraram buracos abertos na lona apodrecida e, naquele momento, não pareceram bonitos.” (GAIMAN, 2013, p. 71).

Esta visão pode ter sido intensificada pelo desconforto causado pela proximidade da governanta com seu pai. Em vários momentos, o narrador relata que ela ria de todas as piadas de seu pai e preocupa-se com o fato deles ficarem tão próximos, conversando até mais tarde. Para uma criança, alguém que pode interferir no relacionamento de seus pais é visto como um monstro. Suas preocupações vão aumentando e ele não consegue se aproximar do pai:

Meu pai chegou cedo do trabalho — não me lembrava de tê-lo visto em casa tão cedo em muitos anos.
Eu queria conversar, mas ele nunca estava sozinho.
(...) A Ursula estava perto demais dele. (...). Eu me preocupava com o fato de ele estar tão perto dela. Meu pai não sabia o que a Ursula era. (GAIMAN, 2013, p. 80)

O narrador esclarece que, naquela época, aos sete anos, não era capaz de deduzir que houvesse uma relação amorosa ou sexual entre eles, sendo que sua preocupação era o fato dela ser um monstro vindo de outra realidade. Nem mesmo quando, ao observar Ursula, seu pai e sua irmã em um passeio pela área externa da casa, vê o pai colocar a mão na curva do bumbum de Ursula, “numa atitude de dono”.

Após sua pior briga com o pai, em que durante um acesso de fúria, o pai mergulha o filho na banheira com água gelada, a ponto do menino lutar por sua vida, e ser isolado no quarto, com frio e sem direito a acender a lareira para se aquecer, o narrador resolve fugir. Preocupado em não ser descoberto e com medo que Ursula descubra o que ele está pensando, mentaliza que está dormindo, repetindo: “estou na minha cama”, começa a descer pelo cano da calha e vê uma cena que o marca:

Eu não tinha muita certeza do que estava vendo. Meu pai imprensava Ursula Monkton contra a lareira enorme que ficava na parede do outro lado da sala. Ele estava de costas para mim. Ela também, as mãos apoiadas na grande moldura da lareira, lá no alto. Ele a segurava por trás. A saia mídi dela estava levantada até a cintura. Não sabia exatamente o que eles estavam fazendo, e na verdade nem queria saber, *não naquela hora*. (GAIMAN, 2013, p. 94. Grifo nosso)

A partir dali começa uma corrida para o menino conseguir encontrar abrigo e consolo com as Hempstock, mas outra ameaça passa a preocupar mais do que a presença do sobrenatural: a segurança do casamento de seus pais. O fato de ter visto o pai beijando o pescoço da governanta e ela com a saia levantada até a cintura, trazia uma ruptura no que ele considerava mais certo ou garantido em sua vida, pois os “pais eram uma unidade inviolável”. A presença do verme em forma de mulher trazia um risco maior: “De repente o futuro passou a ser um mistério: tudo podia acontecer.” (GAIMAN, 2013, p. 95).

O trajeto para encontrar Lettie, se proteger e encontrar auxílio contra quem o afligia é cheio de obstáculos, exigindo custos físicos e mentais, fazendo com que ele pule em urtigas, tome um choque violento em uma cerca elétrica, não consiga enxergar claramente o caminho e, em um certo ponto, se veja impotente e a voz do “monstro que se diz Ursula Mokton” ecoa em seus ouvidos com ameaças de um futuro aterrorizante:

“Eu disse que ia trancá-lo no sótão, não disse? E vou trancar. Seu pai gosta de mim. Ele fará o que eu mandar. Talvez, de agora em diante, toda noite, ele vá subir pela escada de mão e deixar você sair do sótão. Fará você descer. Pela escada de mão. E toda noite ele vai afogá-lo na banheira, vai afundá-lo na água muito, mas muito fria. Vou deixar que ele faça isso toda noite até eu me cansar, e então direi a ele que não traga você de volta, que simplesmente o segure embaixo da água até você parar de se mexer e até que não haja nada além de escuridão e água nos seus pulmões. Farei com que ele o deixe na banheira fria, e você nunca mais vai se mexer. E toda noite eu vou beijar e beijar seu pai...” (GAIMAN, 2013, p. 99-100)

Todavia, ela também nos é apresentada consciente de sua realidade – o que ainda pode fazer parte de uma lembrança alterada da infância –, da condição de antagonista e da importância de isolá-lo:

Eu já estive dentro de você — disse ela. — Então, aqui vai um conselho: se contar alguma coisa a alguém, não vão acreditar. E, como já estive em você, saberei. E posso cuidar para que jamais diga a ninguém nada que eu não queira, nunca mais. (GAIMAN, 2013, p. 72)

Mesmo assim, o centro da dúvida continua e sugere a pergunta: será que as lembranças não foram alteradas pelo hábito de leitura e fuga imaginativa? É essa hesitação com que seguimos até o fim e o próprio narrador dá indícios de uma constante fuga através dos livros: “Fui para outro lugar em minha cabeça,

para dentro de um livro. Era para onde eu ia sempre que a vida real ficava muito difícil ou muito inflexível.” (GAIMAN, 2013, p. 72).

Em outros momentos, ele destaca a força da sua imaginação, por exemplo, quando no momento da fuga de casa ele se vê perdido em um campo escuro, no escuro da noite e a “imaginação preenchia a escuridão com lobos e fantasmas. Eu queria parar de imaginar essas coisas, parar de pensar, mas não conseguia.” (GAIMAN, 2013, p.97) Mas, para o menino tudo aquilo era real, o fantástico já fazia parte do seu cotidiano,

Eu a trouxe para cá, pensei, e sabia que era verdade. Ursula Monkton não era real. Era uma máscara de cartolina da coisa que eu tinha transportado em forma de verme, que sacudia e tremulava com as rajadas de vento no campo aberto sob aquele céu alaranjado. (GAIMAN, 2013, p. 74. Grifo do autor)

Para o narrador adulto, a dúvida retorna posteriormente, quando ele lembra de uma conversa com sua irmã, já adulta, sobre o que teria acontecido a Ursula Monkton. Esse é o ponto em que ele chega ao fim da história, quando conta o retorno à casa e tudo o que ocorreu depois, as lembranças se misturam e ele volta a não ter certeza do que “de fato” teria ocorrido.

Anos depois, minha irmã, já adulta, confessou crer que nossa mãe havia demitido Ursula Monkton (de quem ela se lembrava com carinho, como a única babá legal após uma sucessão de mulheres mal-humoradas) porque nosso pai estava tendo um caso com ela. Era possível, concordei. (GAIMAN, 2013, p. 191)

O isolamento do garoto acentua os desafios, seus percalços, ele não consegue pedir ajuda às Hempstock, porque Ursula delimitou o acesso para além da propriedade e vigiava o uso do telefone. O aspecto de onipresença do sobrenatural se mostra nas tentativas de ruptura desse cerceamento de liberdade: quando ele tenta fugir, ela aparece antes, mesmo que sua presença fosse improvável; quando tenta buscar o número das Hempstock no serviço de auxílio à lista da empresa telefônica, a voz dela sobrepõe-se ao toque de linha. Aos poucos, ela vai minando o acesso e a credibilidade dele perante à família. Para garantir que ele se mantenha em seu controle, usa a autoridade de governanta e expõe a fragilidade da posição do menino “Você é só um garotinho.

Eu sou adulta. Já era adulta quando seu mundo era uma bola de rocha derretida. Posso fazer o que quiser com você.” (GAIMAN, 2013, p. 101).

O Narrador adulto compara a mudança de percepção sobre a babá, talvez relacionada ao fato de ele não lembrar dos acontecimentos da mesma forma que quando era criança: “Eu não conseguia me lembrar por que odiava tanto a Ursula Monkton — na verdade, eu me sentia levemente culpado por desgostar dela tão completa e irracionalmente” (GAIMAN, 2013, p.190). Ao descrever a cena em que ele e Lettie vão confrontá-la em seu quarto e a encontram nua, o personagem relata que a única mulher adulta que ela havia visto nua era a própria mãe, mas se espanta com a beleza dela, e o narrador adulto pondera que sua reação adulta seria diferente:

Ela sorriu para nós, um sorriso resplandecente. Era bem bonita mesmo, para uma mulher adulta, mas quando você tem sete anos a beleza é uma abstração, não um imperativo. Fico imaginando o que eu teria feito se ela tivesse sorrido para mim daquele jeito agora: se eu teria entregado minha mente, meu coração e minha identidade se ela pedisse, como fez meu pai. (GAIMAN, 2013, p. 135)

A concepção de um possível adultério aumenta a hesitação sobre o desenrolar dos fatos. A traição de seu pai com a babá era a destruição de um mundo para o garoto e um risco para o futuro. O autor dá indícios de que todo o aspecto sobrenatural aplicado à situação pode vir de uma memória traumática da infância e aumenta a dúvida do leitor, e do próprio personagem, sobre o que aconteceu. O fato de ser a percepção de mundo de uma criança sendo lembrada e narrada por um adulto traz um choque comparado ao do sobrenatural sobre o natural, personificando a tensão do gênero fantástico.

O verme que fura sua carne, atinge seu coração e invade a realidade do menino, toma forma de mulher insidiosa como uma serpente que penetra sua casa, rouba as atenções e machuca seu coração ao ameaçar a “unidade inseparável” que era, para o menino, o casamento dos pais. O inimigo representado em vários símbolos, mas sempre como o causador do caos, um demônio que vem para destruir a sacralidade do seu lar.

3.5 Aquilo em que se crê: espaço e tempo na fazenda

A fazenda das Hempstock, além de limite entre os mundos, também se configura como um local seguro, um templo onde o mal não tem força. Lá, um monstro quase onipresente que solta os próprios raios, que se transforma numa mulher adulta, pode ser vencido por uma criança de onze anos (mesmo que essa criança tenha onze anos há muito tempo). É onde o narrador se sente seguro e transfere sentimentos de acolhimento para contrapor a todas as desventuras que o acometeram:

Eu me senti seguro. Era como se a essência do que é ser uma avó tivesse sido condensada naquele lugar, naquele momento. Eu não tinha nenhum medo de Ursula Monkton, o que quer que ela fosse, não naquela hora. Não ali. (GAIMAN, 2013, p. 108)

O que acontece na fazenda sempre consegue surpreender. Mesmo que o menino já tivesse passado por experiências sobrenaturais e tenha enfrentado um ser monstruoso e cheio poderes, os acontecimentos sobrenaturais se contrapõem a sua visão de mundo. Quando os pais vão buscá-lo após a fuga, a mãe e a avó de Lettie discutem entre as opções de alteração do tempo e transformar o garoto em outra coisa, causando espanto no menino: “Pisquei, surpreso. Seria possível? Eu queria ser transformado em outra coisa.” (GAIMAN, 2013, p. 111). Os objetos, os detalhes, tudo faz com que ele duvide da própria percepção: “Estava escuro e nossas velas faziam sombras enormes, dando a impressão, para mim, enquanto andávamos, de que todas as coisas se mexiam”(GAIMAN, 2013, p. 111).

Fatos absurdos são explicados de modo simples, como quando uma lua cheia em um céu de estrelas substitui uma lua crescente em uma noite chuvosa, porque, segundo Lettie, “A vovó gosta dela assim”. Ele também perde a noção de tempo: quando acorda no meio da noite por causa de um sonho que não consegue lembrar, a lua ainda figura no horizonte, então volta para a cama, fecha os olhos e tem a certeza que não vai conseguir dormir. Quando abre novamente os olhos, já é dia. Perde também a noção de espaço, como se a casa tivesse mudado enquanto ele dormia:

Para chegar ao meu quarto na noite anterior eu tinha subido alguns degraus e, no fim da escada, virado à esquerda. Agora

virei à direita e passei em frente ao quarto da Lettie (a porta estava entreaberta, o quarto, vazio) e segui para a escada, que não estava no lugar onde eu lembrava. O corredor terminava numa parede vazia e numa janela que dava vista para bosques e campos de pastagem. (GAIMAN, 2013, p. 108)

Mesmo que o desconhecido se apresente como ameaça – “Desejei poder ver quem falava. Quando se tem algo específico e visível a temer, em vez de algo que não se sabe o que é, tudo fica mais fácil.” (GAIMAN, 2013, p. 158) - com o tempo, o menino se mostra confiante quando esse mundo desconhecido é representado por Lettie, inclusive relacionando a certezas de seu cotidiano do mundo natural

Confiava em Lettie, da mesma forma que confiei quando saímos à procura da criatura de farrapos tremulantes naquele céu alaranjado. Eu acreditava nela, e isso significava que nada de ruim me aconteceria enquanto estivesse ao seu lado. Eu sabia disso do mesmo jeito que sabia que a grama era verde, que as rosas tinham espinhos afiados e lenhosos, que cereal matinal era açucarado. (GAIMAN, 2013, p. 108)

Lettie, colocada em contraposição a Ursula, representava a luz de vela que não se apaga mesmo que imersa em água, o que denota uma magnitude perante os obstáculos, a força sobrenatural que o guiará e protegerá o seu destino, assim como fazia a Norne Skuld, representação do futuro que também tinha poderes sobre o destino. Quando imerso no oceano e de posse do conhecimento total que ele proporciona, o menino olha para Lettie e não a compreende, consegue entender como uma vela pode continuar acesa, mas Lettie e sua natureza mágica está além do seu entendimento.

Num primeiro momento, não acho que soube o que era aquilo que eu via. Não consegui compreender o que via. Enquanto Ursula Monkton fora feita de pano cinza tremulante, esfarrapado e que voara ao sabor do vento da tempestade, Lettie Hempstock era feita de lençóis de seda, da cor do gelo, repletos de pequenas chamas de velas bruxuleantes, uma miríade de chamas de velas. (GAIMAN, 2013, p. 164)

A narrativa de Gaiman sugere em algumas passagens a existência de vários mundos com acessos diversos. As Hempstock conhecem todos, pois, assim como as Nornes, estão relacionadas aos destinos de todos os seres. Todas realidades pertenceriam a um plano maior, único. Ursula Montkton, no

plano em que está, busca um ser igual a ela e se regozija ao perceber sua singularidade:

Não há nada como eu em lugar nenhum deste vasto mundo. Eu estava procurando agora mesmo, quando vocês entraram. Sou a única. Eles não podem se defender. Não sabem como. Então este é o melhor lugar em toda a Criação. (GAIMAN, 2013, p. 135)

Na narrativa, apesar de diversas e incontáveis, as realidades fantásticas teriam uma finitude. Em **Deuses Americanos** (2011), os deuses necessitam das adorações dos fiéis para continuar existindo com suas força e poder para, assim, atender às súplicas deles, revelando uma interdependência entre os seres. Em **O Oceano**, não há um motivo claro para uma realidade ou plano sobrenatural deixar de existir, apenas uma menção sobre essa possibilidade, quando Lettie tenta convencer ao ser na forma de Ursula Monkton a voltar para casa:

Aqui está o seu caminho de volta (...) Pode acreditar. Aceite. (...). Não posso levar você para o lugar de onde veio. Perguntei à vovó, e ela disse que ele nem existe mais. Mas assim que voltar, nós podemos procurar outro lugar para você, um parecido. Onde você vai ser feliz. Onde vai ficar em segurança. (GAIMAN, 2013, p. 135)

A crença exerce um papel de destaque na relação do sobrenatural com o mundo das leis naturais. A depender do quanto se acredita, uma coisa pode ter poder ou não. Em um momento de desespero, o menino automaticamente recita versinhos, mesmo não crendo na efetividade deles e Lettie diz que funcionaria se houvesse uma bruxa. A relação é tão forte que o espaço gramado no quintal da casa do narrador, chamado de anel de fadas, passa a ser um porto seguro pelo simples fato de ser assim nomeado:

Não é um anel de fadas de verdade — falei para ela. — É só uma brincadeira nossa. É um círculo verde feito de grama. — Ele é o que é — disse ela. — Nada que queira fazer mal a você pode entrar nele. Agora, fique aí dentro. (GAIMAN, 2013, p. 149)

A estrutura da realidade concreta também sofre as influências e interferências do sobrenatural. A tessitura é abalada em alguns momentos, como quando Lettie, previamente, espalha objetos para garantir que Ursula Monkton fuja, como em uma preparação ritualística, e quando Ursula sai do quarto, o menino percebe algo estranho no degrau da escada onde estava o soldadinho

de chumbo: “Não tinha nada no lugar do boneco, apenas um tom de cinza que fazia meus olhos doerem quando eu o encarava fixamente”. (GAIMAN, 2013, p. 139), ou quando os pássaros vorazes ameaçam destruir toda a realidade se o menino não fosse entregue para que eles destruíssem a última parte relacionada à presença de Ursula Monkton, que estava em seu coração:

Um dos pássaros vorazes baixou o bico afiado até o chão a seus pés e começou a abrir buracos — não como uma criatura que come terra e grama, mas como se comesse uma cortina ou um cenário em que estivesse pintado o mundo. No lugar em que a criatura devorava a grama, nada restava — um nada perfeito, só uma cor que lembrava o cinza, mas um cinza amorfo, pulsante, como o chuveiro de estática da nossa televisão quando se tirava o cabo da antena e a imagem desaparecia por completo. Esse era o vazio. Não a escuridão, não o nada. Isso era o que havia por baixo da cortina transparente e tenuamente pintada da realidade. (GAIMAN, 2013, p. 176)

Se por um lado ele tem certeza da presença dos seres sobrenaturais confirmado pela experiência - “Eu vi Ursula Monkton sendo rasgada e os trapos devorados por faxineiros que não faziam parte do universo de coisas que eu compreendia” (GAIMAN, 2013, p. 154), por outro, a dúvida se apresenta também através do inexplicável. Mesmo sendo uma criança, o que segundo o próprio narrador, garante que se veja o mundo de forma diferente, o personagem sente o estranhamento e alguns eventos sobrenaturais não oferecem a possibilidade de um pareamento a materiais ou analogias com algo conhecido, tornando-se apenas como seres além do tempo e espaço de seu mundo natural:

Tive a impressão de que havia centenas, mas devia estar errado. Era possível que fossem vinte. Era possível que fossem mil. Não dava para explicar: talvez fossem de um lugar em que tais coisas não se aplicam, algum lugar alheio ao tempo e aos números (GAIMAN, 2013, p. 148)

A relação constante entre o medo do desconhecido e a admiração faz com que o menino perceba os eventos com sentimentos e reações diferentes e, aos poucos, passe a analisar até geograficamente a intensidade do sobrenatural através dos espaços. Quando Ginnie e Lettie Hempstock tentam argumentar com os pássaros vorazes/lixeiros para que estes abandonem esta realidade, numa expressa delimitação de limites e poder, as terras da fazenda começam a brilhar:

Pela segunda vez eu vi o solo se iluminar com um clarão dourado; vi as árvores e a grama, as cercas vivas, os salgueiros-chorões e os últimos narcisos desgarrados começarem a cintilar com uma meia-luz reluzente. Olhei em volta, em parte amedrontado, em parte admirado, e reparei que a luz era mais intensa atrás da casa e do lado oeste, onde ficava o lago. (GAIMAN, 2013, p. 173-174)

A personagem apresenta níveis de credulidade e de dúvida, e o menino aplica a criaturas que não obedecem às mesmas leis naturais que ele, conceitos como o da morte. Quando os faxineiros tentam fazê-lo sair do anel de fadas, tomam formas de seres conhecidos e deixam a dúvida sobre quem vem falar com ele. Em alguns momentos ele observa indícios de que seu pai ou sua irmã podem realmente ser os originais e não uma sombra, até os mortos, como o minerador de opalas, vem falar com ele, sem deixar claro se são as sombras tentando convencê-lo. Quando ele se depara com a figura de Ursula Monkton recém dilacerada, o fato de ela ser de outra realidade, se apresentando ora como uma lona tremulando ao vento, ora como a mulher que estava desviando a atenção de seu pai, não era mais importante que a certeza da sua finitude. Ele tinha visto ela ser morta, e aquilo era tão real quanto ela ter existido.

— Você está morta. Você não é real. — Fui devorada — ela repetiu. — Sou um nada. E eles me deixaram sair, só por pouco tempo, do lugar no âmago deles. É frio lá dentro, e muito vazio. (...). E depois que você for devorado, também será um nada. (GAIMAN, 2013, p. 148)

Os conceitos de realidade são frequentemente postos à prova durante a narrativa. Não se trata só da credulidade do que é narrado, mas da identificação da presença do sobrenatural, subvertendo as leis que regem o mundo natural do menino. Essa presença do estranhamento é fundamental para o gênero fantástico. Nesse romance de Gaiman, as concepções de espaço e de tempo são refeitas a todo momento, criando choques constantes entre as realidades.

3.6 O Oceano

O oceano, centro do título da obra de Gaiman, é o ponto de encontro dessas realidades, através dele, é possível acessar todas. Como um universo

que flui com seus segredos e nos mostra pouco mais que a superfície, ele se apresenta como algo além da compreensão, mas contendo todas as explicações. A visão de um oceano também traz a percepção de falta de limites, um oceano não mostra seu fim para quem observa de fora, é preciso navegá-lo, vê-lo de dentro, mas, para isso, o observador terá que enfrentar o desconhecido. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1996): “O oceano, o mar são, em virtude de sua extensão aparentemente sem limites, as imagens da indeterminação primordial, da indeterminação original” (p.650), em **O Oceano** essa característica de indeterminação traz o desconhecido em sua profundidade ou separado por sua extensão, como povos e seres que habitam o mesmo planeta conectados por um oceano:

Eu imaginei um oceano correndo por baixo do universo inteiro, como a água escura do mar que ondula sob as tábuas de madeira de um velho píer: um oceano que se estende de um infinito ao outro e ainda é pequeno o suficiente para caber dentro de um balde, se você tiver a velha sra. Hempstock para ajudá-lo, e pedir com jeitinho (GAIMAN, 2013, p. 163).

Chevalier e Gheerbrant também fazem uma descrição da simbologia do oceano através das religiões. Ressaltando o aspecto divino e sua relação com a vida, citam que “nas mitologias egípcias, o nascimento da terra e da vida era concebido como uma emersão do oceano. (...) É assim que a criação, mesmo a dos deuses, é oriunda das águas primordiais” (1996, p.650). Mergulhado nessas águas primordiais, o menino se sente preenchido e ali, como que no ventre da criação, amplia sua compreensão:

Eu não sentia mais frio, sabia tudo, não estava mais com fome e o mundo grande e complicado era simples, compreensível e fácil de desvendar. Eu ficaria aqui até o fim dos tempos, num oceano que era o universo que era a alma que era tudo o que importava. (GAIMAN, 2013, p. 148)

Assim, além de todo o aspecto transcendente, o oceano tem vontade própria: “Ele não queria ir embora. (...). Mas, mesmo assim, nós acabamos conseguindo colocar o oceano no balde. (GAIMAN, 2013, p. 161). Sendo um oceano e formado por água, guarda em si a capacidade de se moldar, de caber em um lago ou até em um balde, fazendo com que partes dele também sejam o todo e guarde em si todo o conhecimento. Esse oceano de sabedoria, que

contém todas as respostas para todos os 'porquês' e todos os 'comos', passava a preencher quem estava nele, como uma absorção a um ecossistema de mente única. Ali dentro, ele estava no oceano e também era ele:

Eu vi o mundo no qual andara desde o meu nascimento e compreendi sua fragilidade, entendi que a realidade que eu conhecia era uma fina camada de glacê num grande bolo de aniversário escuro revolvendo-se com larvas, pesadelos e fome. Eu vi o mundo de cima e de baixo. Vi que havia padrões, portões e caminhos além da realidade. Eu vi todas essas coisas e as compreendi, e elas me preencheram, da mesma forma que a água do oceano me preenchia. (GAIMAN, 2013, p. 163)

A capacidade de se moldar faz com que a transição da percepção entre oceano e lago aconteça também de forma fantástica, subvertendo as leis naturais. Esse oceano não depende dos ventos ou das marés para criar suas ondas, e a experimentação de suas águas muda junto com sua apresentação, como é constatado pelo menino, logo após Ginnie colocar Lettie na água para que ela se recuperasse dos ferimentos causados pelos pássaros famintos:

Não havia uma brisa sequer, mas ondas oceânicas surgiram na superfície do lago. Eu vi ondas que se propagavam suavemente de início, e depois ondas maiores que se quebravam e batiam na margem do lago. Uma delas formou uma crista e quebrou perto de mim, espirrando água na minha roupa e no meu rosto. Pude sentir o gosto em meus lábios, e era salgado. (GAIMAN, 2013, p. 184-185)

Enquanto se apresenta como oceano, este ganha dimensões incalculáveis, mesmo quando observado de fora. As ondas que vieram envolver Lettie foram dando o aspecto de oceano ao lago e no processo, causando estupefação. São aspectos tão colossais, que o menino não consegue nem mensurar, tornava-se gigante para os olhos, ensurdecedor para os ouvidos e grandioso para quem tentava compreendê-lo:

De quilômetros de distância, de centenas e centenas de quilômetros de distância ela vinha: uma tênue linha branca entalhada no azul cintilante, que agigantava-se conforme chegava mais perto. A grande onda veio, o mundo retumbou, e eu olhei para cima quando ela nos alcançou: era mais alta que as árvores, que as casas, que a mente ou os olhos podiam comportar, que o coração podia acompanhar. (GAIMAN, 2013, p. 184-185)

No fim do caminho onde cessam as possibilidades conhecidas, onde acabam as explicações para o que não podemos conceber, pautado apenas nas conhecimento que nos é dado pelo mundo em que estamos inseridos e vivemos os nosso cotidiano é que se apresenta um oceano de possibilidades onde um menino vê, como ondas rebentando no limite da sua realidade, o fantástico banhando-se na hesitação do foi e pode não ter sido.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação investigamos os aspectos simbólicos presentes na obra **O Oceano no fim do caminho**, do escritor britânico Neil Gaiman. O embasamento teórico através da crítica tradicional somado à busca por abordagens mais atuais, nos permitiu abordar o discurso por um viés mais ampliado e, assim, identificar aspectos do gênero nessa ficção contemporânea. Buscou-se observar a forma como os elementos foram representados e o impacto que tais forças simbólicas teriam na narrativa e como poderiam revelar uma segunda leitura, ou seja, um caminho interpretativo.

Não nos propusemos a encontrar definições ou classificações para o fantástico como realizado por Gaiman ou evidenciar a importância da obra na literatura inglesa. As diversas críticas estudadas nos permitiram nos desvincular de associações que restringiam ou limitavam a obra a uma específica área da análise literária e mostrar que os elementos simbólicos do fantástico mantêm um diálogo contínuo com o tempo e a cultura em que se inserem, sempre em constante estado de transformação.

Abordar uma obra e um autor contemporâneos nos trouxe constantes dificuldades, mas também gratas surpresas. Vivenciamos descobertas a cada leitura e encontramos, num processo de resignificação através do fantástico, questões inerentes ao ser humano e suas relações, independentemente de região ou época. As narrativas fantásticas representam, através de uma linguagem simbólica, desejos, medos e angústias humanas através do sobrenatural e isso faz com que nós, leitores, mesmo sendo habitantes do mundo natural, nos identifiquemos.

Em um mundo globalizado, os limites das culturas, principalmente entre as de origem ocidental, vão esmaecendo, fazendo com que os romances ou narrativas não sejam identificadas apenas por sua identidade nacional, mas atravessem fronteiras com muito mais rapidez e facilidade. Assim é com a narrativa de Gaiman. Cada vez mais, somos leitores e cidadãos do mundo. O imaginário apresentado na obra, comprovado neste trabalho, é universal. O romance de Gaiman oferece um vasto número de possibilidades de análises, como por exemplo, a questão da infância ou da memória, e demonstra ser uma obra merecedora de novos estudos acadêmicos. Sendo assim, a análise

proposta por esse trabalho teve a intenção de colaborar para a discussão sobre os estudos do gênero fantástico e dos elementos simbólicos que o constituem, para que novos diálogos se estabeleçam e continuemos aprendendo com a Literatura sobre esse fantástico ser: o homem.

As conclusões finais a que se chegou neste estudo oferecem não somente uma visão geral da presença de elementos do gênero fantástico na obra de Neil Gaiman **O Oceano no fim do caminho**, mas também uma visão sobre como esses símbolos estão sedimentados em uma linguagem universal e oferecem uma identificação de mundo aos leitores, além de limites de fronteiras e idiomas. Vale ressaltar que este trabalho é um pequeno recorte sobre as possíveis leituras da obra, sua linguagem e características próprias. Por ora, acreditamos que os objetivos propostos para esta pesquisa foram alcançados, mas nunca exauridas as possibilidades de interpretações.

Referências

BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina.

Antologia da Literatura Fantástica. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BURGESS, Anthony. **A Literatura Inglesa.** São Paulo: Editora Ática, 1996.

CAMPBELL, Hayley. **A arte de Neil Gaiman.** Trad. Alexadre Callari. 1ª ed. São Paulo: Mythos Editora, 2014.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção.** 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CORTAZAR, Julio; BARBOSA, Joao Alexandre. **Valise de Cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

COLLINS, Margareth. Fairy and Faerie: Uses of the Victorian in Neil Gaiman's and Charles Vess's Stardust. In **ImageText: Interdisciplinary Comic Studies.** Nº 4 Volume 1, jul/ago/set, 2008.

DICKENS, Charles. **Conto de natal.** 6. Ed. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção.** Tradução Hildegart Feist. São Paulo: Companhia das Letras. 1994

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1963.

_____. **O mito do eterno retorno:** arquétipos e repetição. Lisboa: Ed. 70, 1985.

_____. **Imagens e símbolos:** ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FRANCA NETO, Alípio Correia de; MILTON, John. **Literatura Inglesa.** Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

GAIMAN, Neil. **O oceano no fim do caminho.** Tradução Renata Pentegill. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

_____. **Coraline.**/ Neil Gaiman; tradução Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Rocco, 2003.

_____. **Deuses Americanos.**/ Neil Gaiman; tradução Ana Ban. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.

- _____. **Os Livros da Magia**/ Neil Gaiman; tradução Érico Assis. 1 ed., Barueri: Panini Books, 2013.
- _____. **Sandman**: Edição Definitiva. 1 ed., Barueri: Panini Books, 2013.
- _____. **NEIL GAIMAN**. Disponível em <<http://www.mousecircus.com/MeetNeilGaiman.aspx>>. Acessado em 18/03/2014
- _____. **Faça Boa Arte**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- _____. **The View form the Cheap Seats**. London: Headline, 2016.
- GARCIA, Flávio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. *In A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa.* / Flavio García (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.
- GONZALEZ CASTRO, Francisco. **Las relaciones insolitas**: literatura fantástica española del siglo XX. Madrid: Pliegos, 1996.
- JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. 2. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MAGNOLO, Walter D. **Literatura fantastica y realismo maravilloso**. Madrid: 1983.
- MANGUEL, Alberto. **A cidade das palavras**: A história que contamos para saber quem somos. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008.
- MENDLESOHN, Farah. **Rhetorics of Fantasy**. Connecticut: Wesleyan University Press, 2008.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. 6 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2006.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução Julián Fuks. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RAULINO, Berenice. **Gilgamesh: a busca da imortalidade**. Sala Preta. Universidade de São Paulo, 2008.

SANDIFER, Philip. A Special Issue on the works of Neil Gaiman. In **ImageText: Interdisciplinary Comic Studies**. Nº 4 Volume 1, jul/ago/set, 2008.

SARTRE, Jean Paul. **Situações I**. [Lisboa]: Europa - America, 1968

SOARES, Marcos. **Literatura em Língua Inglesa Tendências Contemporâneas**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

THE DOMESDAY BOOK. Disponível em
<http://www.bbc.co.uk/history/british/normans/doomsday_01.shtml>. Acessado em
30/04/2017

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TORRES, E. Neil Gaiman: um autor em diversas mídias. In: **XIX Congresso Nacional de Linguística e Filologia**, 2015, Rio de Janeiro. Cadernos do CNFL. Rio de Janeiro: CiFEFil, 2015. v. XIX. p. 304-310.

VARGAS LLOSA, Mário. **A verdade das mentiras**. Tradução Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

VIGOTSKY, L. S. **O desenvolvimento psicológico na infância**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.

ZILBERMAN, Regina. **Teoria da Literatura I**. 2 ed. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2012.