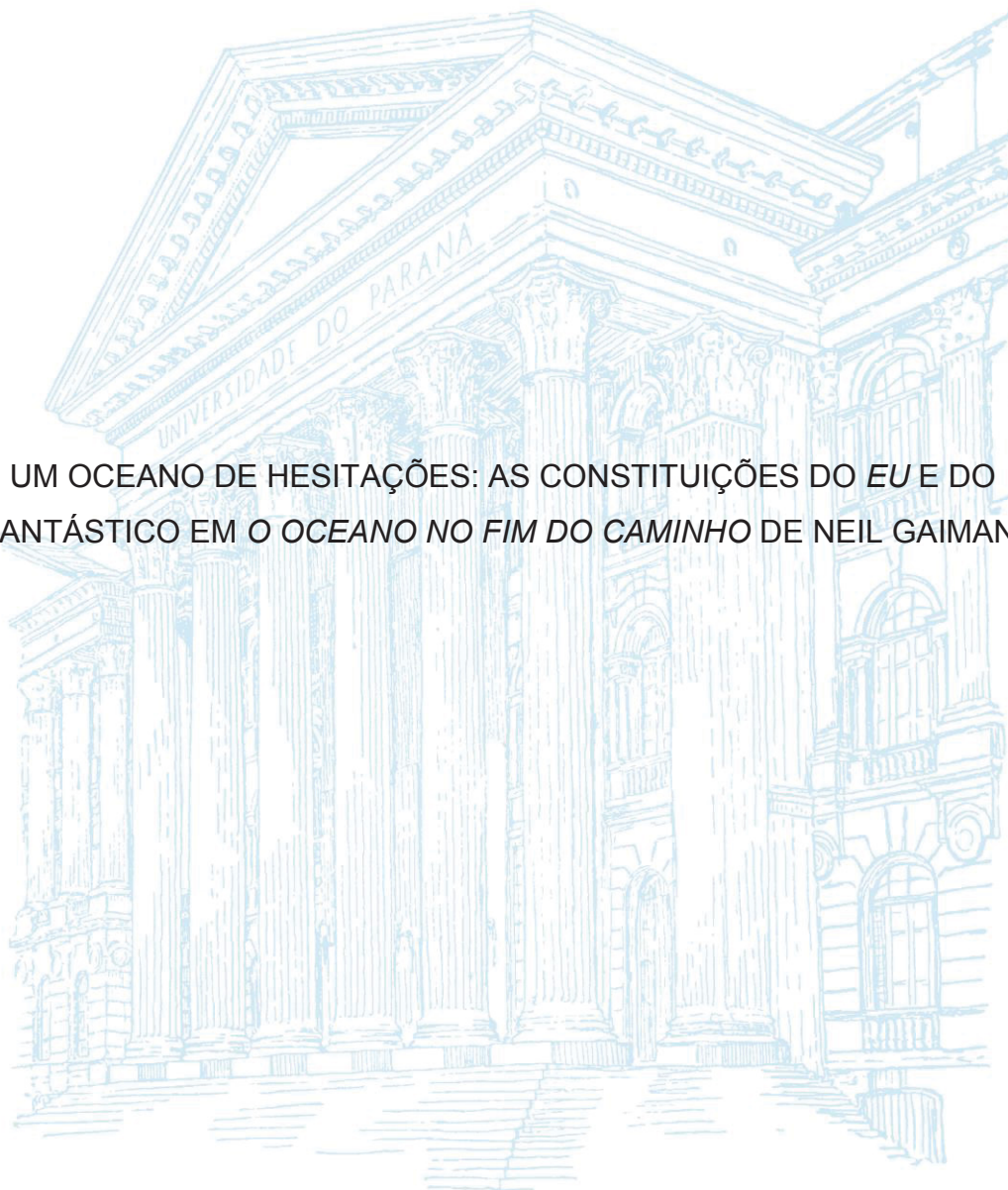


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ARTHUR AROHA KAMINSKI DA SILVA

UM OCEANO DE HESITAÇÕES: AS CONSTITUIÇÕES DO *EU* E DO
FANTÁSTICO EM *O OCEANO NO FIM DO CAMINHO* DE NEIL GAIMAN.



CURITIBA

2018

ARTHUR AROHA KAMINSKI DA SILVA

UM OCEANO DE HESITAÇÕES: AS CONSTITUIÇÕES DO *EU* E DO
FANTÁSTICO EM *O OCEANO NO FIM DO CAMINHO* DE NEIL GAIMAN.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná (PPGL/UFPR), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre André Nodari.

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/ UFPR
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO (A) AUTOR(A)
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS
BIBLIOTECÁRIO: RITA DE CÁSSIA ALVES DE SOUZA – CRB-9/ 816

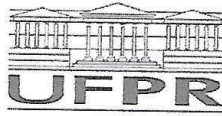
Silva, Arthur Aroha Kaminski da.

Um oceano de hesitações : as constituições do eu e do fantástico em *O oceano no fim do caminho* de Neil Gaiman / Arthur Aroha Kaminski da Silva. – Curitiba, 2018.

263 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre André Nodari.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de ARTHUR AROHA KAMINSKI DA SILVA intitulada: **UM OCEANO DE HESITAÇÕES: AS CONSTITUIÇÕES DO EU E DO FANTÁSTICO EM O OCEANO NO FIM DO CAMINHO DE NEIL GAIMAN.**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 29 de Março de 2018.

ALEXANDRE ANDRE NODARI
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

CLÓVIS MENDES GRUNER
Avaliador Externo (Membro Externo)

SANDRA SIRANGELO MAGGIO
Avaliador Externo (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação foi escrita em dois lugares, e conseqüentemente foi influenciada por diversas pessoas e seres aos quais devo agradecer.

Uma primeira parte das ideias aqui contidas foi discutida e produzida nas cercanias de um edifício que frequento desde que tinha cinco anos, e ao qual, de tempos em tempos, sempre pareço voltar: a reitoria da UFPR, no centro de Curitiba, capital paranaense. Este curioso espaço, com seus numerosos e congelantes corredores de pedra, seus excêntricos frequentadores, suas inconfundíveis e intermináveis rampas, e seu aprazível pátio onde se praticam obscuros esportes, sempre se constituiu para mim como uma espécie de segunda casa, e eu posso afirmar, sem sombra de dúvidas, de que foi lá que, em grande medida, eu cresci.

Embora eu seja gaúcho e tenha nascido em um campo pequeno (mas que barbaridade tchê!), foi neste extravagante castelo gelado que, nos primórdios da década de 90, assisti as primeiras aulas, fiz os primeiros desenhos e refeições de que me lembro, pois ali minha mãe estudava, e eu, então pequeno infante, sempre com ela estava. Posteriormente, como a vida me levasse de volta para os pampas, passei longo tempo sem ver meu desconjuntado segundo lar, mas como que irresistivelmente tragado, voltei: agora adolescente, e aluno. Não exatamente um bom aluno, meus professores do tempo de História que o digam, mas ali estudei, ou vivi, pois se não conclui o curso, ao menos ali passei mais tempo naqueles anos do que em qualquer outro lugar. E mesmo trocando de faculdade, dali por um longo tempo não mais saí: pois nem a Belas Artes onde me graduei, nem os vários apartamentos em que vivi e os locais em que trabalhei distam mais que um ou dois quilômetros dali. Por fim, como tal magnetismo quase mágico parecesse não permitir que eu dali me afastasse antes de iniciar um ciclo mais, também foi numa esquina da reitoria, agora já adulto, que conheci meu orientador: numa noite em que um colega de trabalho faltou, e eu, obrigado a encarar uma jornada dupla de trabalho num café, decidi, a fim de me distrair, entrar na conversa de alguns clientes simpáticos, dali saindo decidido a ingressar no mestrado e voltar a estudar. A primeira parte desta dissertação, então, foi escrita nas cercanias deste estranho edifício de pedra no coração da fria capital das araucárias. E a alguns dos extraordinários habitantes e visitantes deste

singular lugar eu gostaria de deixar agradecimentos especiais: a meu orientador Alexandre Nodari, muito obrigado pela acolhida, incentivo, e valiosíssimas dicas e instruções. À minha mãe, Rosane Kaminski, e padrasto, Artur Freitas, obrigado pelo incondicional amor e compreensão, e também pelas excelentes sugestões teóricas. A meu irmão, Lucas, obrigado pelas conversas, reflexões, e pelas inesquecíveis aventuras e mochilão. Aos meus amigos reitorianos, em especial Diego, Douglas, Emerson, Julia e Carol, pelos incontáveis anos de parceria. Aos membros das bancas de minha qualificação e defesa, Guilherme Gontijo Flores, Clovis Mendes Gruner, e Sandra Sirangelo Maggio, obrigado pela disposição e entusiasmo com que se debruçaram sobre meu trabalho, e pelas valorosas observações e sugestões. Por fim, à Capes e ao Programa de Pós Graduação em Letras da UFPR, muito obrigado pelas oportunidades a mim ofertadas ao longo do curso, e pela bolsa que muito me auxiliou em meu último ano no mestrado.

Já a segunda parte deste texto foi fundida no calor das escarpas da extinta caldeira vulcânica onde está Belo Horizonte, capital mineira, na companhia de um amor, de um cão, e de um vento que canta. E a esta cidade e companheiros também agradeço, pois me permitiram um ano muito produtivo e de muita paz. Estendo assim também a eles meus agradecimentos: à Bruna Christ, minha amada companheira, um muito obrigado pelas alegrias e carinho, e pelas infindáveis conversas interdisciplinares e paciência com minhas questões irrespondíveis. À Ninetier, o cachorro louco que conquistou meu coração, um muito obrigado pela constante presença e alegria que não me deixaram sentir só nesta terra desconhecida, e um pedido de desculpas pelas excessivas horas escrevendo e poucas horas brincando contigo e sua bolinha. À UNIBH, um obrigado pela disponibilização regular de sua biblioteca e excelentes salas de estudo. E à magia destas montanhas e vento uivante, um muito obrigado pelo quanto fizeram minha imaginação trabalhar.

Por fim, agradeço ainda àquele sem o qual esta pesquisa não seria possível, Neil Gaiman, autor que tanto me permite sonhar. E estendo meus agradecimentos também a todos os demais autores que aqui cito, sem os quais este trabalho e as ideias aqui contidas jamais existiriam. Agradeço a todos por tudo que imaginaram, e espero que esta pesquisa forjada em fogo, gelo, queijo, yerba-mate e pinhão esteja à altura de suas reflexões.

On The Seashore of Endless Worlds.

By Rabindranath Tagore.

On the seashore of endless worlds children meet. The infinite sky is motionless overhead and the restless water is boisterous. On the seashore of endless worlds the children meet with shouts and dances.

They build their houses with sand, and they play with empty shells. With withered leaves they weave their boats and smilingly float them on the vast deep. Children have their play on the seashore of worlds.

They know not how to swim, they know not how to cast nets. Pearl fishers dive for pearls, merchants sail in their ships, while children gather pebbles and scatter them again. They seek not for hidden treasures, they know not how to cast nets.

The sea surges up with laughter, and pale gleams the smile of the sea beach. Death-dealing waves sing meaningless ballads to the children, even like a mother while rocking her baby's cradle. The sea plays with children, and pale gleams the smile of the sea beach.

On the seashore of endless worlds children meet. Tempest roams in the pathless sky, ships get wrecked in the trackless water, death is abroad and children play. On the seashore of endless worlds is the great meeting of children (TAGORE, 2006, p. 254-255).

RESUMO

A pesquisa aqui apresentada tem como foco dois objetivos e/ou propostas: 1) uma leitura do romance *O Oceano no fim do caminho* (2013), de Neil Gaiman, como pertencente ao gênero do fantástico todoroviano, a partir de uma investigação dos recursos técnicos e narrativos utilizados por Gaiman para manter sua narrativa sob um clima de tensão, medo e, principalmente, hesitação – sentimento que, como sugere Todorov, é o que gera o efeito do fantástico na literatura. 2) uma leitura do mesmo romance como uma representação da busca ou constituição do *Eu* a partir das memórias de infância, o que será feito através da análise do processo criativo de Gaiman – o qual é por ele descrito em entrevistas e palestras –, tendo sempre em vista que, como sugerem Freud e Winnicott, pela matéria artística ocorre um certo ‘desvelamento’ da criança que sobrevive no adulto, pois o ato criativo está em continuidade com o brincar e o fantasiar, e que, como sugere uma análise cruzada das teorias de diversos autores que tratam da memória e da identidade – como Ricoeur, Locke, Halbwachs, e o próprio Winnicott –, em última instância a identidade pessoal é uma narrativa ficcional.

Palavras-chave: Neil Gaiman. Fantástico. Infância. Memória. Identidade.

ABSTRACT

The research presented here has two objectives and/or proposals: 1) a reading of Neil Gaiman's novel *The Ocean at the end of the lane* (2013), as belonging to the genre of the Todorovian fantastic, based on an investigation of the technical and narrative resources used by Gaiman to maintain his narrative under a climate of tension, fear and, principally, hesitation – feeling that is, as Todorov suggests, what generates the effect of the fantastic in literature. 2) a reading of the same novel as a representation of the search or constitution of the *Self* from the childhood memories, which will be done through the analysis of Gaiman's creative process – that is described by himself in interviews and lectures –, always considering that, as Freud and Winnicott suggest, by the artistic matter occurs a certain 'unveiling' of the child that survives in the adult, even because the creative act is in continuity with the playing and the fantasize, and as a crossed analysis of various authors who deal with memory and identity – such as Ricoeur, Locke, Halbwachs, and again Winnicott – can suggest, ultimately the personal identity is a fictional narrative.

Keywords: Neil Gaiman. Fantastic. Childhood. Memory. Identity.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	HESITAÇÃO, O SENTIMENTO DO FANTÁSTICO.....	16
1.1	ENTRE QUE HESITAMOS? AS EVANESCENTES FRONTEIRAS ENTRE NOSSOS ESTRANHOS MARAVILHAMENTOS.....	19
1.1.1	O estranho tem um pai? Uma definição daquilo que a obra de Lovecraft não é.....	21
1.2	POR QUE HESITAS? OS INQUIETANTES MEDOS E SUPERSTIÇÕES EM NOSSO ÍNTIMO ABISSAL.....	26
1.2.1	O tema do duplo.....	30
1.2.2	A superstição e o imaginar.....	37
1.2.3	A morte.....	44
1.2.4	Por fim, como se estabelecem o estranho e a hesitação.....	46
1.3	O ESTABELECIMENTO DA HESITAÇÃO EM <i>O OCEANO NO FIM DO CAMINHO</i>	50
1.3.1	Um insólito acúmulo de coincidências.....	50
1.3.2	Morte, uma presença sempre constante.....	60
1.3.3	Superstição: o medo de não saber e o medo de estar só.....	63
2	A MANUTENÇÃO DA HESITAÇÃO EM <i>O OCEANO NO FIM DO CAMINHO</i>.....	84
2.1	O ESTRANHO CASO DE URSULA MONKTON E SKARTHACH OF THE KEEP.....	88
2.1.1	Uma literalidade fantástica.....	96
2.1.2	O triste fim de Skarthach of the Keep.....	102
2.2	AS HEMPSTOCK, UMA FAMÍLIA ALÉM DO COMUM.....	107
2.2.1	Os mistérios de uma Santíssima Trindade.....	117
2.3	A NÃO FIABILIDADE DAS MEMÓRIAS: UM NARRADOR EM QUE NÃO PODEMOS CONFIAR.....	125
2.3.1	A possibilidade de uma aventura puramente imaginária frente a 'experiências limítrofes'.....	133
2.3.2	Aquilo que queremos esquecer: a presença do medo, da angústia, do trauma e do Unheimlich em <i>O Oceano no fim do caminho</i>	149
2.3.3	Memórias da experiência infantil: a escolha narrativa que consolida o frágil fantástico.....	157
3	AS CONSTITUIÇÕES DO EU EM <i>O OCEANO NO FIM DO CAMINHO</i>.....	161
3.1	QUANDO DIZEMOS "EU SOU"? DA (IMPRESSÃO DE) OMNIPOTÊNCIA AO (RE)CONHECIMENTO DOS LIMITES DE SI.....	162
3.1.1	Os fundamentos da construção de tudo: o brincar e a língua da criação.....	164

3.1.2	Onde está e o que é o brincar? O paradoxal espaço potencial da atividade criativa onde se localiza a experiência.....	168
3.1.3	Onde vivemos e quando passamos a ser? A constituição da individualidade é uma atividade criativa.....	174
3.2	SOU PORQUE LEMBRO: O PAPEL DA MEMÓRIA NA CONSTITUIÇÃO DA SENSAÇÃO DE SER O MESMO AO LONGO DO TEMPO.....	177
3.2.1	Somos as memórias que organizamos: o espaço interior da consciência como fundador da narrativa da identidade.....	178
3.2.2	A lembrança de si são os relatos dos outros: a memória pessoal também é uma derivação da memória coletiva.....	183
3.2.3	O melhor caminho é o Brincar: só é possível ser no espaço potencial da criatividade.....	187
3.2.4	E quando não se pode brincar? As interferências que impossibilitam o viver no espaço potencial.....	191
3.3	O LIVRO QUE NÃO DEVERIA SER UM LIVRO: O PROCESSO DE ESCRITA DE GAIMAN COMO UM RESGATE DO OLHAR INFANTIL.....	196
3.3.1	<i>O Oceano no fim do caminho</i> pode ser considerado uma busca de Gaiman pelo seu eu (self)?.....	198
3.3.2	Quem sou eu? A memória identitária de um narrador sem nome...	202
3.4	O EXERCÍCIO DO AUTOR QUE RESGATA A SI MESMO (PELO BRINCAR).....	208
3.4.1	Seja em Berlim ou em East Grinstead, as infâncias se parecem: uma breve reflexão sobre a similitude do pensar infantil em Benjamin e Gaiman.....	212
3.4.2	A criança que nos habita: dos devaneios de Freud ao brincar de Winnicott.....	220
	EPÍLOGO (OU ALGUNS DEVANEIOS SOBRE A PÓS-MODERNIDADE).....	230
	I. Quem é o leitor que demanda uma leitura realista de <i>O Oceano no fim do caminho</i> ?	230
	II. Poderiam as produções de Gaiman serem encaradas como narrativas Pós-Modernas?.....	236
	III. Qual o papel e importância da leitura de ficção na aprendizagem e no relacionamento do indivíduo com o mundo?...	240
	REFERÊNCIAS.....	249
	ANEXO: BEBA DIRETO DA FONTE.....	254
	I. Tradução da Palestra Anual da Reading Agency proferida por Neil Gaiman em 14 de outubro de 2013, no Barbican Centre, Londres	Reino Unido
	Unido.....	254

INTRODUÇÃO.

Olá, leitor. A dissertação que você tem em mãos se propõe a analisar o romance *O Oceano no fim do Caminho*¹ (publicado em 2013), do prolífico autor britânico Neil Gaiman.

Neil Richard Mackinnon² Gaiman, nascido em Porchester, Inglaterra, em 1960, e radicado nos Estados Unidos, é figura conhecida em diversos âmbitos da Cultura Pop. É autor de contos, romances, histórias em quadrinhos e roteiros de ficção, sendo especialmente conhecido pela série de quadrinhos *Sandman* (1989), e por romances como *Stardust* (1999), *Coraline* (2002) – que possuem adaptações para o Cinema –, e *American Gods* (2001) – que foi adaptado para a televisão em formato de série –, entre outros. Possui também alguma produção de não-ficção, como por exemplo o livro *Don't Panic: The Official Hitchhiker's Guide to the Galaxy Companion* (1988), dedicado à obra do escritor de ficção inglês Douglas Adams. Quanto ao romance que é objeto desta pesquisa, *O Oceano no fim do caminho*, trata-se de um livro publicado por Gaiman em 2013, já com sua carreira literária bem estabelecida. Livro que, se curiosamente não é uma de suas obras mais conhecidas pelo público em geral, paradoxalmente é uma das mais premiadas e vendidas, tendo ocupado inclusive o primeiro lugar na lista de romances mais vendidos do *New York Times* ao longo de parte de 2013.

O Oceano no fim do caminho é composto pelas divagações do protagonista em suas próprias memórias durante uma visita à cidade em que viveu quando criança. Este personagem nunca nomeado acumula também a função de narrador, e é através do simulacro de seu fluxo de consciência que acompanhamos a sequência de lembranças – por vezes aparentemente fantasiosas – que surgem conforme revê pessoas e locais que marcaram aquele primeiro período de sua vida. A narrativa principal começa ao relembrar que, quando menino, um inquilino da família se suicidou após perder tudo em apostas.

¹ *The Ocean at the end of the lane*, em inglês, língua original.

² Sobrenome de sua atual esposa, Amanda Mackinnon Palmer, adotado por Gaiman por ocasião de seu casamento com a artista norte americana em 2011.

Esta morte (supostamente) permitiu que *Skarhach* – um ser sobrenatural – acessasse nosso mundo, procurando “ajudar” seus habitantes lhes deixando dinheiro de maneiras desagradáveis. Com a ajuda de sua vizinha Lettie Hempstock – que ele acreditava ser uma bruxa –, encontrou o ser, que acabou inserindo um portal extradimensional no garoto através de uma *worm* em seu pé, assim adentrando definitivamente nosso mundo na forma de Ursula, a babá que seduz sua família enquanto o menino se isola com medo. Após confrontamentos com seu pai por causa da babá, o garoto foge para o sítio das Hempstock, que convocam os “*hunger birds*” – entidades que comem o que está onde não deveria – ao nosso mundo. Eles consomem Ursula, mas também almejam o menino transmutado em portal. Para evitar sua morte, Lettie os afugenta ao custo de sua própria vida, e é depositada pelas outras Hempstock no fundo do lago do sítio, que defendem ser um Oceano que comporta a compreensão do todo. Lá Lettie permaneceria até que se regenerasse, e o protagonista só recordaria destes eventos quando próximo dele estivesse.

O livro narra o reencontro de um indivíduo com seus primeiros contatos com questões como confiança, amizade, infidelidade, dificuldades econômicas e morte. Com as situações que o auxiliaram a moldar seu modo de encarar o mundo. Esta simulação do funcionamento da memória, da rememoração de acontecimentos longínquos temporalmente, portanto já nebulosos ou confusos, é a escolha técnica que permite a manutenção da hesitação como sentimento predominante no livro. Se o protagonista-narrador, como ocorre nesta obra, admite não conseguir discernir o que de fato ocorreu do que sua imaginativa mente infantil pode ter fantasiado, ele (ou através dele o autor) induz o leitor ao estado de dúvida, insinuando que sua própria narrativa não é um ambiente fiável, pois não é possível delimitar com exatidão uma fronteira entre realidade e ficção. A inserção de elementos fantásticos amedrontadores nessas memórias todavia faz o leitor, ao mesmo tempo em que duvida do relato, criar empatia pelo protagonista: o induz a imaginar que fantasias poderia também ter criado para fugir ou justificar terrores reais como o suicídio de um morador de sua casa, a (suposta) morte da melhor amiga, ou uma (suposta) experiência de quase morte pelas mãos do próprio pai, eventos pelos quais o narrador sugere ter passado. A tangibilidade do motivo de criação da fantasia reforça a dúvida sobre de que

forma aquelas memórias devem ser encaradas. Decisão que, como veremos, cabe única e exclusivamente a cada leitor, se ele quiser ou puder escolher.

Desenvolveremos uma análise através de duas abordagens que se entrelaçam. Primeiro, traçaremos uma proposta de leitura do *O Oceano no fim do caminho* como pertencente ao gênero do fantástico como entendido por Tzvetan Todorov. Procuraremos edificar esse argumento através da investigação dos recursos técnicos e narrativos utilizados por Gaiman para estabelecer e manter sua narrativa sob um clima de tensão, medo e, principalmente, hesitação, sentimento que é precisamente aquele que Todorov identifica como gerador do (efeito do) fantástico na literatura. Como tal investigação nos estimula a pensar que – além de alguns outros elementos – a escolha de Gaiman por trabalhar com a simulação de uma perspectiva ou olhar infantil em sua narrativa é o que permite, em última instância, que ele estabeleça o fantástico em *O Oceano no fim do caminho*, dirigiremos também nossos esforços para estabelecer uma segunda proposta de leitura deste romance: a de que este livro pode ser encarado como uma representação da busca ou constituição do Eu a partir do revolvimento das (ou nas) memórias de infância. Para tanto, nos debruçaremos sobre o processo criativo de Gaiman, tomando algumas entrevistas e palestras do próprio autor – especialmente aquelas nas quais revela que a perspectiva infantil simulada em *O Oceano no fim do caminho* é fundada em suas lembranças de seu próprio pensar infantil – como material de interesse para tal investigação.

Para desenvolver a abordagem interpretativa sobre o romance a partir das questões indicadas, esta dissertação é estruturada em três partes ou capítulos, mais um epílogo. Destes, os dois primeiros capítulos dedicam-se ao estabelecimento da proposta do livro de Gaiman como pertencente ao gênero do fantástico todoroviano, e o terceiro devota-se às discussões sobre o processo criativo de Gaiman e sobre a relação identitária entre personagem-protagonista e autor. O epílogo, por sua vez, que performa as considerações finais desta pesquisa, se estabelece também como o espaço em que levantaremos diversas questões e desdobramentos que esta dissertação gerou, e que podem vir a ser explorados em futuras pesquisas.

O primeiro capítulo, intitulado “Hesitação, o sentimento do fantástico”, trata precisamente das questões que seu título indica: nele apresentaremos a

definição que Todorov aplica ao fantástico,³ delimitação que utilizamos nesta pesquisa. Exploramos também os gêneros vizinhos ao fantástico, o estranho e o maravilhoso, já que a proposta de demarcação de Todorov se baseia essencialmente na determinação de que o fantástico só existe na impossibilidade do leitor de se decidir por qual destes gêneros interpretará uma obra que lê. Assim, visitamos também as teorizações de autores como Sigmund Freud, Mark Fisher, e Jean Delumeau, procurando refinar a diferenciação da série de afecções, sentimentos, subgêneros ou modos de escrita que surgem quando aprofundamos a exploração do que Todorov procurara resumir como “estranho”. Tal percurso nos leva à identificação do inquietante⁴ freudiano como o tipo de estranhamento responsável pelo estabelecimento da hesitação em *O Oceano no fim do caminho*. De forma que, por fim, através do cruzamento entre as proposições de Freud e de Todorov, buscamos identificar as principais técnicas narrativas responsáveis pelo estabelecimento da hesitação numa obra literária, e por elas iniciamos a análise direta do romance de Gaiman através da demonstração do uso destas estratégias no romance do autor britânico.

No segundo capítulo, intitulado “A manutenção da hesitação em *O Oceano no fim do caminho*”, damos seguimento e aprofundamos a análise direta do romance, analisando mais minuciosamente as estratégias e técnicas narrativas de que o autor faz uso para que, uma vez estabelecido o clima de hesitação, ele também se mantenha presente não só durante toda a narrativa, mas após o seu fim. Para isso esboçamos dois modos de ler esta obra: uma a partir do filtro do maravilhoso, pelo aceite da origem sobrenatural de determinados personagens, outra a partir de uma leitura naturalista, procurando justificar e interpretar os eventos insólitos a partir de processos psíquicos

³ Em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (originalmente publicado em 1970).

⁴ *Unheimlich*, em alemão, no original. Sobre a escolha de tradução do termo *unheimlich* como *estranho* ou *inquietante* podemos ver a nota dos tradutores da edição *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, de 1996, na qual a tradução para o português (baseada numa versão em inglês do texto de Freud) se deu concomitantemente pelos termos *unheimlich*, do alemão, e suas possibilidades de tradução para o inglês *unhomely* e *uncanny*. De forma que a escolha pelo termo *estranho* deveu-se ao fato de ter sido considerado o único capaz, no português, de combinar as diversas conotações e significados dos três termos estrangeiros acima citados (ver: FREUD, *O ‘Estranho’* 1996, vol. XVII, p. 237). A própria tradução do alemão para o inglês, porém, é controversa: Fisher, como veremos por exemplo, indica que *uncanny* é uma tradução inadequada do termo *unheimlich*, e que apenas *unhomely* captura a essência do que Freud pretendia comunicar (FISHER, 2016, p. 6). De forma que aqui preferimos utilizar uma tradução mais recente e direta (do alemão para o português), a qual opta pelo termo ‘*inquietante*’ como melhor forma de resolver a tradução do *unheimlich* para a língua portuguesa. Ou seja, trataremos aqui o *unheimlich* freudiano como análogo a um afeto – a inquietação, que encaro como um tipo de estranhamento, e não como equivalente ao *estranho* (‘*weird*’, ‘*étrange*’) em si.

descritos pela psicologia e psicanálise, o que defendemos ser possível uma vez que Gaiman simula no protagonista uma psique humana. O objetivo deste duplo esforço é sugerir que a narrativa permite ambas as leituras (e quiçá outras), e que o que em última instância determina essa versatilidade é a escolha do autor por trabalhar nesta obra a simulação de um ponto de vista infantil.

Tal constatação é o que desencadeia o terceiro capítulo, um desdobramento intitulado “As constituições do Eu em *O Oceano no fim do caminho*”, no qual nos dedicamos a uma investigação um pouco mais ampla no que tange ao processo criativo do autor. Primeiro, para introduzir o tema da identidade, propomos um cruzamento teórico entre hipóteses erigidas por autores como Paul Ricoeur, Donald W. Winnicott, Maurice Halbwachs e John Locke, procurando demonstrar que a identidade pessoal é, em última instância, uma atividade criativa, uma narrativa ficcional ancorada nas memórias individual e coletiva. Em seguida, baseando-nos em uma entrevista de Gaiman sobre *O Oceano no fim do caminho* e seu processo de escrita, estabelecemos a proposição de que o romance aqui analisado pode ser também entendido ou lido como uma espécie de busca do autor por representar seu próprio Eu – não no sentido autobiográfico, mas no de um esforço por recuperar seu próprio olhar e pensar infantil. Tomamos como amparo para tal conclusão uma breve análise comparativa de algumas passagens do romance de Gaiman com uma obra de objetivo similar, o *Infância em Berlim por volta de 1900*,⁵ de Walter Benjamin, e as reflexões de Freud⁶ sobre o ‘desvelamento’ da criança que sobrevive no adulto pela matéria artística.

Por fim, no Epílogo traçamos algumas considerações finais e identificamos novas questões que esta dissertação acabou por levantar, procurando, se não responde-las, ao menos indicar possíveis rotas investigativas que podem vir a ser tomadas caso elas se tornem novas pesquisas. Para fins organizacionais, as dividimos em três tópicos: um indagando quem é o leitor que demanda a leitura realista de uma ficção, algo que poderia nos levar a uma discussão que se insere no âmbito dos teóricos pós-modernos. Outro que precisamente questiona a possibilidade de tratamento do *O Oceano no fim do caminho* como uma narrativa pós-moderna, momento

⁵ Publicado originalmente (e postumamente) em 1950.

⁶ Em *O Escritor e a Fantasia* (1908).

que aproveitamos também para ampliar as menções à fortuna crítica de Gaiman que já acompanha os capítulos predecessores. E, finalmente, o derradeiro discute a importância, papel ou funções da leitura de ficção no contexto contemporâneo, tema que abordamos através de algumas reflexões do próprio Gaiman em uma palestra – a qual transcrevemos, traduzimos, e disponibilizamos na íntegra nos Anexos desta dissertação.

O que se evidencia ao longo desta pesquisa, além do que aqui propomos e tentamos defender, é que *O Oceano no fim do caminho* de Gaiman é uma obra que merece ou permite ainda diversas análises partindo de diferentes pontos de entrada teóricos e interpretativos. E dito isto, lhe desejo uma boa leitura!

1 HESITAÇÃO, O SENTIMENTO DO FANTÁSTICO.

“Hesitei”. Esta é a descrição que o protagonista faz de sua reação à primeira menção a Lettie Hempstock e à oferta de uma xícara de chá, logo nas primeiras páginas de *O Oceano no fim do caminho* (GAIMAN, Oceano, 2013, p.15). A palavra determina desde o começo o estado psicológico dominante da narrativa, em que o personagem (e por consequência o leitor) se pergunta se as coisas de que está se lembrando realmente aconteceram, ou se tudo é fruto de uma confusa mistura entre acontecimentos reais e fantasias infantis, dada a nebulosidade da memória pelo tempo. A dúvida se mantém até o fim do texto: o quanto do que lembro apenas imaginei? O que, nessas memórias, é realidade e o que é sonho? E assim somos transportados ao âmago do fantástico.

A similaridade entre este prelúdio e a maneira pela qual Tzvetan Todorov inicia sua “*Definição do Fantástico*”,⁷ abordando a hesitação de Alvare, o protagonista de *Le Diable amoureux* (1772), de Cazotte, naturalmente não ocorre à toa. O fato de ambos os protagonistas hesitarem em relação ao que os cerca (seja em acontecimentos presentes ou em memórias do passado) é o que transporta o leitor ao íntimo do fantástico, este espaço literário que só ocorre na incerteza. E é desta similitude entre as proposições de Todorov e o clima do livro de Gaiman que partiremos para investigar de que estratégias este último se vale para induzir a manutenção do sentimento de hesitação no leitor ao longo de *O Oceano no fim do caminho*.

O estabelecimento de qualquer gênero numa obra literária se dá através de uma espécie de fórmula. No caso do fantástico, a receita é a intromissão de um elemento incomum no cotidiano de indivíduos comuns. Como aponta Todorov, se há uma similaridade entre as inúmeras definições do fantástico feitas por diferentes autores, é que todas apontam “o mistério”, “o inexplicável”, o “inadmissível” que se introduz na “vida real” ou na “inalterável legalidade

⁷ Referência ao título do capítulo 2 de *Introdução à literatura Fantástica*, de Tzvetan Tororov. Ver: TODOROV, 2014, p. 29-46.

cotidiana” (TODOROV, 2014, p. 32).⁸ Todas implicam a dualidade do naturalismo e antinaturalismo, característica que está presente em *O Oceano no fim do caminho*, de Gaiman. Há, entretanto, algumas definições que assinalam algo mais: a possibilidade do texto fornecer, ao mesmo tempo, duas explicações – uma natural e uma antinatural – ao acontecimento aparentemente sobrenatural, desta forma fazendo com que *alguém* possa escolher entre uma ou outra. Estas são as definições que Todorov considera mais ricas, e nas quais baseia sua própria concepção do que seja o fantástico (TODOROV, 2014, p. 30).⁹ Nelas, *O Oceano no fim do caminho* de Gaiman também se enquadra. Daí meu interesse na hipótese de Todorov, para quem o fantástico reside nesta possibilidade de escolha entre duas opções, entre duas maneiras de se ler um acontecimento sobrenatural, e para quem o fantástico é (ou tem) um sentimento.

Um dos pontos centrais de *Introdução à Literatura Fantástica* é a defesa de Todorov de que este gênero literário só existe na fronteira entre outros gêneros. Que ele só existe enquanto uma narrativa mantiver a si mesma e ao leitor na incerteza, na não definição por uma resposta, pois a resolução implicaria o abandono do fantástico por outro gênero. A hesitação, a imprecisão e a incerteza seriam as forças que geram o fantástico. Nas narrativas, normalmente o processo do estabelecimento do fantástico se inicia da seguinte maneira: “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2014, p. 30). A este acontecimento que opõe o natural ao antinatural, uma tomada de posição é exigida tanto do personagem que a vivencia, quando do leitor que o acompanha:

Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte

⁸ Dentre as diferentes definições citadas a título ilustrativo por Todorov estão a de Pierre-George Castex: “O fantástico se caracteriza por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (CASTEX *apud* TODOROV, 2014, p.32); a de Louis Vax: “A narrativa fantástica gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável” (VAX *apud* TODOROV, 2014, p.32); e a de Roger Caillois: “Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CAILLOIS *apud* TODOROV, 2014, p.32).

⁹ Este tipo de definição – “mais rica” segundo Todorov – se ilustra na de Vladimir Soloviov: “No verdadeiro fantástico, fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna” (SOLOVIOV *apud* TODOROV, 2014, p.31). E na de Montague Rhodes James: “Às vezes é necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas deveria acrescentar: que esta porta seja bastante estreita para que não se possa usá-la” (JAMES *apud* TODOROV, 2014, p. 31).

integrante da realidade, mas nesse caso a realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos (TODOROV, 2014, p. 30-31).¹⁰

A decisão por uma ou outra maneira de encarar tais acontecimentos em princípio irá determinar de que modo o personagem os vivenciará, e através do filtro de que gênero o leitor apreciará a história: como um conto de fadas, uma fantasia, uma ficção científica ou um romance policial onde o que é antinatural precisa ser investigado e decifrado pelas leis naturais, por exemplo. Mas Todorov aponta que a indecisão também é uma opção, e que é precisamente esta opção intermediária que nos leva ao âmbito do fantástico:

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2014, pp. 31).

A hesitação é o sentimento do fantástico, pois adentrar o espaço do fantástico, por consequência, significa estar indeciso, incerto de como encarar um acontecimento. Mas o que gera esta indecisão? É possível escolher estar incerto? Conscientemente escolher não decidir? Optar por não decidir não seria, por si só, uma decisão? Se sim, o leitor só pode atingir um real estado de dúvida por influência do que lê, e é nesta indução ao estado de hesitação que esta dissertação pretende focar. Através da investigação de tal estado em *O Oceano no fim do caminho*. Para nos dedicarmos à análise do livro de Neil Gaiman, entretanto, é preciso primeiramente que procuremos compreender como a hesitação entre o naturalismo e o sobrenatural é gerada e se estabelece. Partindo da acima citada declaração de Todorov, de que o fantástico ocorre na incerteza entre gêneros vizinhos – o estranho e o maravilhoso – podemos nos perguntar: o que são o estranho e o maravilhoso? Exploreemos esses universos contíguos.

¹⁰ Todorov foca especificamente na figura do Diabo por, neste trecho, estar utilizando como exemplo o livro *Le Diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte.

1.1 ENTRE QUE HESITAMOS? AS EVANESCENTES FRONTEIRAS ENTRE NOSSOS ESTRANHOS MARAVILHAMENTOS.

O fantástico é um gênero que, como quase tudo no mundo, define sua própria identidade através dos outros. No caso dele, através de seus vizinhos. Todorov, o autor cuja proposta vem guiando nossas reflexões sobre o tema, esboçou um diagrama para ilustrar o espaço que este gênero ocupa no universo literário. Dada a simplicidade e didatismo do esquema – presente no terceiro capítulo, “O Estranho e o Maravilhoso” (TODOROV, 2014, pp. 47-64) – o reproduzo abaixo:

estranho puro	fantástico- estranho ¹¹	fantástico- maravilhoso ¹²	maravilhoso puro ¹³
------------------	---------------------------------------	--	-----------------------------------

“O fantástico puro seria representado, no desenho, pela linha do meio, aquela que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso; esta linha corresponde perfeitamente à natureza do fantástico, fronteira entre dois domínios vizinhos” (TODOROV, 2014, pp.50-51).

¹¹ Segundo Todorov, o fantástico-estranho – também denominado “sobrenatural explicado” – é um gênero em que, como no fantástico, inicialmente há a hesitação entre uma explicação racional e uma sobrenatural, mas no fim o mistério é sempre desfeito, e uma solução lógica é apresentada para elucidar os acontecimentos. Por vezes, porém, a explicação racional apresentada para os eventos insólitos é tão inverossímil (ou forçada), que o sobrenatural soaria mais verossímil. Exemplos de obras que Todorov cita como pertencentes à esta categoria são o *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1815), de Jan Potocki; *Le Diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte; *Inês de Las Sierras* (1837), de Charles Nodier; e alguns dos romances policiais de mistério de Edgar Allan Poe e de Agatha Christie – em especial *Dez negrinhos* (1939); entre outros (Ver: TODOROV, 2014, p. 51-57).

¹² Já o fantástico-maravilhoso, para Todorov, perfaz o universo daquelas obras que de início também possuem elementos do fantástico, então se hesita entre o racional e o sobrenatural, mas que – opostamente às do sobrenatural explicado – terminam com uma aceitação do sobrenatural. Nelas, a solução final é o aceite do sobrenatural como ocorrente, e o abandono da busca por explicações racionais. Exemplos que Todorov lista como membros deste gênero são *La Morte amoureuse* (1836), de Théophile Gautier; *Véra* (1874), de Villiers de l'Isle-Adam (Ver: TODOROV, 2014, p. 58-59).

¹³ O universo literário do maravilhoso puro, por sua vez, compreende para Todorov toda obra de fantasia em que a hesitação inexistente, dado o fato de que, desde o princípio é declaradamente localizada em um universo que não o nosso, com leis naturais diferentes. Nestes textos, então, o sobrenatural não provoca qualquer surpresa. O maravilhoso englobaria desta forma todo o gênero de ‘conto de fadas’, vide a produção de Charles Perrault, além de produções como *As Mil e uma noites* (séc. IX). Ademais, Todorov também indica que o maravilhoso pode ainda se miscigenar ao gênero que chamamos de ficção científica, pois nele “(...) o sobrenatural é explicado de uma maneira racional mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece”. Ou seja, com previsões que nem sempre se mostram acuradas. (Ver: TODOROV, 2014, p. 59-63). Outros exemplos de maravilhoso puro não citados por Todorov poderiam ser também obras como *O Senhor dos Anéis* (1954), de J. R. R. Tolkien; *As Crônicas de Nárnia* (1950), de C. S. Lewis; *O Mágico de Oz* (1900), de Lyman Frank Baum; a série *Harry Potter* (1998-2007), de J. K. Rowling; e algumas das produções do próprio Neil Gaiman, vide *Stardust* (1999), *Deuses Americanos* (2001), e *O Livro do Cemitério* (2008); entre tantos outros possíveis exemplos.

Vemos pelo diagrama de Todorov que o fantástico é então este gênero limítrofe, que só existe na tangência entre seus vizinhos, e que por consequência é frágil, pois facilmente dissolve-se neles. É possível delimitar uma existência tão fugaz? Uma existência que Todorov representou na sutileza de uma linha? Por um lado sim.

No sentido aqui aplicado, o 'maravilhoso' é mais facilmente definível. O termo ordinariamente se refere a algo prodigioso, que se relaciona com magia, com milagre. É o adjetivo que se aplica a acontecimentos que estão (ou parecem estar) em contradição com as leis da natureza conhecidas pelo leitor. Mais especificamente, no caso de Todorov o maravilhoso se refere ao universo literário em que o leitor sabe que novas leis naturais devem por ele ser aceitas. Por ser assim determinado, o aceite de que naquele universo magia não é algo incomum faz com que o leitor já adentre a leitura com uma decisão tomada: não há do que duvidar. Logo, a hesitação inexistente, e conseqüentemente o fantástico esvanece (TODOROV, 2014, p. 47-48). Assim, o que separa o universo literário do maravilhoso de seu vizinho fantástico é apenas o (não) estabelecimento da dúvida.

Mas e o estranho? Bem, por este lado a delimitação fronteira não é tão simples, pois o estranho por vezes miscigena-se tão profundamente com o fantástico que parecem ser uma coisa só. Todavia não o são, ao menos não completamente. Ocorre que, como explica Todorov, muitas vezes, quase sem querer, penetra-se o estranho para se poder explicar o fantástico (TODOROV, 2014, p. 52). Afinal os três vizinhos se definem pela oposição uns aos outros. Mark Fisher, autor de *The Weird and the Eerie* (2016), por exemplo, procurou definir o *estranho*¹⁴ pela diferenciação da maneira pela qual ele e o fantástico se opõem ao maravilhoso. Para Fisher – assim como para Todorov – o maravilhoso é, dos três grupos citados, o que possui um conjunto mais específico de propriedades: ela está configurada – ou localizada – em mundos que são inteiramente diferentes do nosso, ou, ao menos, em mundos que estão localmente e temporalmente distantes do nosso, ainda que muitos (talvez a maioria) destes mundos de fantasia se mostrem muito similares – ontologicamente e politicamente – ao nosso. Já “o estranho, por contraste, é

¹⁴ Nesse caso, Fisher tratava do “weird”, a que optei por me referir (ou traduzir) como *estranho* ou *esquisito*.

notável pela forma como abre uma egressão entre este mundo e outros” (FISHER, 2016, p. 13).¹⁵ Não no sentido de uma passagem por um portal pelo qual as personagens adentram ou saem do ‘outro mundo’, o de fantasia – como ocorre nos ‘prólogos’ e ‘epílogos’ de muitas obras do maravilhoso e de contos de fadas –, retornando sem sofrer nenhum impacto, excetuando-se as lembranças de sua aventura.¹⁶ Mas no sentido de interação, de uma troca, um confronto, um conflito de fato entre este mundo e outros (FISHER, 2016, p. 13).

Pois bem, nas obras do fantástico, como vimos, essa irrupção de algo aparentemente impossível ou inexplicável no universo conhecido também parece ocorrer. Nelas, o impossível e o mágico parecem irromper no mundo dito ‘normal’, e é a hesitação entre explicar esta (aparente) irrupção pela racionalidade ou pela magia que estabelece o fantástico. Nas obras do estranho, por outro lado, o que irrompe no ‘mundo normal’ não é o impossível, mas o *exterior* (FISHER, 2016, p. 14). Para entender o que é este *exterior* a que Fisher se refere, porém, teremos de entender primeiro através de que(m) ele construiu esta concepção do *estranho*.

1.1.1 O estranho tem um pai? Uma definição daquilo que a obra de Lovecraft não é.

A delimitação do estranho de Fisher, em *The Weird and the Eerie*, se ancora na proposta de que “qualquer discussão sobre a ficção estranha deve começar com Lovecraft”, pois nas “histórias que foram publicadas em revistas, Lovecraft praticamente inventou o conto (do) estranho, desenvolvendo uma fórmula que pode ser diferenciada tanto da fantasia [que estamos chamando aqui de maravilhoso] quando da ficção de terror” (FISHER, 2016, p. 11). A produção de Lovecraft seria aquilo pelo que, então, o *estranho* se delimita ou conforma.¹⁷ Uma produção que Fisher assim resume:

¹⁵ Todas as citações diretas de livros publicados em línguas estrangeiras foram por mim traduzidas.

¹⁶ Caso, por exemplo, de obras como *As Crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, *O Mágico de Oz*, de L. Frank Baum, e *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll.

¹⁷ É importante ressaltar que Fisher defende que o estranho e o esquisito não são gêneros, mas sim *modos*: “modos de cinema e ficção, modos de percepção, e, em última análise, pode-se até dizer, modos de ser. Mesmo assim, eles não são exatamente gêneros” (FISHER, 2016, p. 7). Uma forma de tratamento que difere da que Todorov utiliza, pois o búlgaro se refere ao estranho como um *gênero literário*. Esta diferença, entretanto, não é algo que irá interferir nas análises que pretendemos nesta dissertação.

As histórias de Lovecraft são obsessivamente fixadas na questão do *externo*: um exterior [ou ‘lado de fora’] que irrompe através de encontros com entidades anômalas de um passado profundo, em estados alterados de consciência, em reviravoltas bizarras na estrutura do tempo. [E] o encontro com o *externo* frequentemente termina em colapsos e psicose (FISHER, 2016, p. 11).

Por estes fatos – a presença destas entidades do desconhecido, e dos consequentes possíveis colapsos – é que Howard Phillips Lovecraft muitas vezes seria classificado como escritor do gênero do terror. Isso, para Fisher, é um equívoco: segundo ele, as obras de Lovecraft raramente causam horror. Mais que isto, ele indica que o próprio Lovecraft não enfatizava a geração do terror, o qual seria apenas consequência do encontro das histórias com o desconhecido. Entre suas principais metas, como se pode ver em *Notes on Writing Weird Fiction* (originalmente escrito em 1933), Lovecraft elencava como sensações que pretendia gerar certas “vagas, esquivas e fragmentárias impressões de maravilha, beleza, e expectativa aventureira”, que lhe eram transmitidas através de certas visões, paisagens, ideias e ocorrências – comumente pela arte e literatura (LOVECRAFT, 2004, 113-116). Sensações que estão, pois, entre o assombro e a atração. O que a produção de Lovecraft gera, então, não seria o mero horror, mas sim o que Fisher chama de ‘fascinação’, e que relaciona à “*jouissance* lacaniana – um prazer que implica a inextricabilidade do prazer e da dor” (FISHER, 2016, p. 12), uma sensação que está entre a aversão e o prazer, entre o abominável e o (misteriosamente) sedutor. Esta fascinação, diz Fisher, é que o leitor de Lovecraft encontra (ou busca). Não o terror. Não o medo. Tampouco o suspense ou a dúvida, visto que os textos dele são – segundo Fisher – até previsíveis.¹⁸

Esta ‘previsibilidade’, aliás, é o que faria a obra de Lovecraft e por conseguinte o *estranho* conformarem um espaço que não é o mesmo que o do fantástico. Como vimos há pouco, Fisher propõe que o estranho difere do maravilhoso porque este propõe um mundo análogo ao nosso mas regido por leis naturais diferentes – então sobrenatural. Enquanto o estranho, por sua vez,

¹⁸ Me refiro aqui à seguinte passagem: “Uma vez que o leitor tenha lido uma ou duas das histórias de Lovecraft, ele sabe perfeitamente bem o que esperar nos outros. De fato, é difícil acreditar que, mesmo quando um leitor encontrar uma história de Lovecraft pela primeira vez, ele ficará muito surpreso com a forma como o conto acaba. Portanto, segue que o suspense – tanto quanto o horror – não é uma característica definitiva da ficção de Lovecraft” (FISHER, 2016, p. 12).

trabalha o *externo*: aquilo que está completamente além do que nos é possível conceber, imaginar ou compreender, aquilo que é, em última instância, desconhecido. E o desconhecido, como bem aponta Fisher, não é a mesma coisa que o sobrenatural. Assim, se não há o sobrenatural, automaticamente não existe a possibilidade da hesitação entre a explicação racional ou mágica: no *estranho* não há espaço para a dúvida. Logo, num passe de lógica, pode-se concluir que o estranho e o fantástico são (ou estão em) zonas diferentes. Em suma, o que Fisher almeja argumentar é que:

O *estranho* é um tipo particular de perturbação que envolve uma sensação de *erro*: uma esquisita entidade ou objeto é tão estranho que nos faz sentir que não deveria existir, ou pelo menos não deveria existir aqui. No entanto, se a entidade ou objeto estiver aqui, então as categorias que até agora usamos para dar sentido ao mundo não podem ser válidas. No final das contas, a coisa estranha não está errada: são as nossas concepções que devem ser inadequadas (FISHER, 2016, p. 11).

Nesse sentido, muitas tentativas de definição do estranho (vide muitos dicionários) prestariam um desserviço ao vinculá-lo diretamente ao sobrenatural, pois nem o estranho é o sobrenatural, nem o sobrenatural é necessariamente estranho. Tanto que, como exemplifica Fisher, “de muitas formas, um fenômeno natural como um buraco negro é mais estranho que um vampiro” (FISHER, 2016, p. 11). Afinal existe uma tradição ou sabedoria pré-existente, até mesmo um conjunto de protocolos que definem como devemos interpretar ou configurar seres como vampiros, lobisomens, entre outros. E de toda forma, estas criaturas são “apenas empiricamente monstruosas”, pois suas aparências somente combinam elementos do mundo natural como já o entendemos (FISHER, 2016, p. 11). Em contrapartida,

compare isso com um buraco negro: os modos bizarros pelos quais dobra o tempo e o espaço estão completamente fora de nossa experiência comum, e ainda assim um buraco negro pertence ao cosmos natural-material – um cosmos que, portanto, deve ser muito mais estranho do que nossa experiência comum pode compreender. (FISHER, 2016, p. 11).

Foi esse tipo de intuição – crê Fisher – que inspirou a ficção estranha de Lovecraft, pois o *externo* com que suas obras almejam trabalhar não podem (ou não devem) ser interpretadas a partir de conceitos ou perspectivas ‘humanas’: quaisquer tentativas de transformar as entidades ‘alienígenas’ das obras de Lovecraft em ‘deuses’, por exemplo, teriam sido “claramente consideradas vãs

tentativas de antropomorfismo”, ou, em última instância, “esforços absurdos para impor significado e sentido à *externalidade real* de um cosmos em que preocupações, perspectivas e conceitos humanos têm apenas uma referência local” (LOVECRAFT *apud* FISHER, 2016, p. 13).¹⁹ Assim, ao mesmo tempo que a obra de Lovecraft não se aloca na fantasia, também não está na realidade conhecida, no que “poderíamos chamar de naturalismo comum – o mundo empírico padrão do senso comum”, pois este é despedaçado e “substituído por um hipernaturalismo – um sentido ampliado do que o cosmos material contém”.²⁰ Ou seja, os contos de Lovecraft dependem da *diferença* entre o empirismo terrestre e o exterior (FISHER, 2016, p. 13): ao lê-lo – como ele mesmo disse – devemos, “ao cruzar a linha para o ilimitado e medonho *desconhecido*, o *Exterior* assombrado pelas sombras” (do desconhecimento), “(...) lembrar de deixar nossa humanidade e terrenalidade no limiar”, abandonando-a na passagem (LOVECRAFT *apud* FISHER, 2016, p. 14).

Se é efetivamente possível abandonar nossa terrenalidade, mesmo que temporariamente, é uma questão que poderíamos largamente explorar, e talvez a concepção de *suspensão da descrença* fosse um bom ponto de partida. Mas esta é uma discussão que nos afastaria do cerne desta dissertação e, portanto, nela não mergulharemos a fundo – apenas a tangenciaremos conforme necessário. Minha intenção aqui era descrever uma proposta de delimitação do *estranho*, e creio que em Fisher encontramos uma mais clara do que a que Todorov tentara fazer.²¹ Assim, unindo ambos os autores, temos que o fantástico

¹⁹ Fisher reforça esta posição por outra declaração de Lovecraft, proferida em carta ao editorial da revista *Weird Tales* (em 1927), na qual o autor determina: “Agora todos os meus contos baseiam-se na premissa fundamental de que as leis, interesses e emoções humanas comuns não têm validade ou significado no vasto *cosmos-at-large* [cosmos em geral]. (...) Para alcançar a essência da real externalidade, seja de tempo ou espaço ou dimensão, é preciso esquecer que coisas como a vida orgânica, o bem e o mal, o amor e o ódio, e todos os atributos locais de uma raça insignificante e temporária chamada humanidade, têm alguma existência” (LOVECRAFT *apud* FISHER, 2016, p. 11).

²⁰ Tanto que os próprios títulos de algumas de suas obras, como *The Shadow Out of Time* (1936) e *The Colour Out of Space* (1927), já denotam o pressuposto de que há coisas para além ou exteriores ao que nós concebemos como tempo e espaço.

²¹ Vejamos o que disse o autor búlgaro sobre o estranho: “Nas obras que pertencem a este gênero [o estranho], relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar. A definição [do estranho] é, como vemos, ampla e imprecisa, mas assim é também o gênero que ela descreve: o estranho não é um gênero bem delimitado. (...) Mais precisamente, só é limitado por um lado, o do fantástico; pelo outro, dissolve-se no campo geral da literatura” (TODOROV, 2014, p. 53). Não é algo com que Fisher discordaria, pois afirma que “os principais exemplos culturais do estranho são encontrados nas bordas de gêneros como o terror e a ficção científica, e essas associações têm obscurecido o que é específico do estranho” (FISHER, 2016, p. 6). Mas este autor foi mais objetivo em procurar precisar as peculiaridades do estranho, até porque o livro de Fisher trata especificamente do estranho, enquanto o de Todorov do fantástico.

reside na hesitação gerada pela dúvida entre as (possíveis) interpretações, baseadas no conhecimento empírico comum, de eventos (supostamente) impossíveis. Enquanto, por outro lado, temos que o estranho – definido através da obra de Lovecraft –, por basear-se no *externo*, “não pode se fiar em figuras ou sabedorias já existentes. Dependendo fundamentalmente da produção do novo” (FISHER, 2016, p. 14). Dito isto, creio que podemos determinar os limites dos gêneros (ou modos) em cuja fugaz divisa habita o fantástico.

Sabemos agora que a diferença literária do maravilhoso para o estranho, é a mesma que a do maravilhoso para o fantástico (já que este, aliás, residiria ‘entre’ os dois): nos gêneros fantástico e do estranho, o (aparentemente) impossível pode ser explicado pela razão – mesmo que por uma razão ainda desconhecida, no caso deste último. Então, enquanto o estranho se caracteriza pelo aceite do desconhecido como um naturalismo não compreendido, e o fantástico pela hesitação entre a elucidação pela lógica natural conhecida ou pelo sobrenatural, “o maravilhoso, ao contrário, se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens” (TODOROV, 2014, p.53).

Mas se o maravilhoso nega claramente a hesitação, o estranho, por sua vez, por mais que também a negue, também a pode inicialmente gerar. Daí Todorov apontar sua quase indissociabilidade do fantástico, ou mesmo certa dependência do fantástico para com o estranho: pois, para o búlgaro, “o fantástico se define como uma *percepção* particular de acontecimentos estranhos”, de forma que “(...) sem ‘acontecimentos estranhos’, o fantástico não pode nem mesmo aparecer” (TODOROV, 2014, p.100). Isto não faz, entretanto, com que o estranho e o fantástico possam ser equiparados. O fantástico afinal, como vimos, não consiste ele mesmo nos eventos estranhos. Eles lhe são apenas necessários: a hesitação do fantástico reside na tênue linha criada pela tentativa de se interpretar elementos do *externo* pelo conhecimento empírico ‘terrestre’ – para utilizar o termo de Lovecraft –, em sabedorias e modelos já existentes. É esta reação, esta tentativa de interpretar ou percepção do desconhecido que gera o fantástico.

Pensando em *O Oceano no fim do caminho*, porém, poderíamos nos perguntar: será possível ver nele o *externo* de que fala Lovecraft? Creio – por uma primeira impressão – que não, já que uma das diferenças entre o impossível

(fantástico) e o externo (estranho) é a rejeição do antropomorfismo neste, e o livro de Gaiman está repleto de antropomorfismos. Assim, se não é pela presença deste *tipo de estranho* (que talvez poderíamos chamar de puro²²) que o fantástico todoroviano se estabelece na obra de Gaiman, por qual é? Assim, feita esta tripla distinção – e posta esta nova questão – proponho agora que atentemos a uma das motivações centrais das proposições de Fisher: desvincular o estranho do assustador e do incômodo (FISHER, 2016, p. 9). Porque estes tipos de vinculação, tão comuns – inclusive feita por Todorov²³ –, devem provir, certamente, de algum lugar ou pretexto. Mas qual é este motivo? Por que o estranho é carregado desta aura negativa, em contrapartida à positividade do que é maravilhoso? Por que, afinal, é costumeiro que o estranho seja referido como algo relacionado ao que causa desconforto ou medo? Penso que esta é uma questão que merece um exame mais profundo, em especial porque compreender como a sensação de estranhamento se estabelece é, também, até certo ponto entender simultaneamente como se instaura a hesitação. Mergulhemos, pois, mais a fundo nas abissais do estranho, onde poderemos encontrar outras hipóteses que também nos serão de grande valor para as análises pretendidas nesta dissertação.

1.2 POR QUE HESITAS? OS INQUIETANTES MEDOS E SUPERSTIÇÕES EM NOSSO ÍNTIMO ABISSAL.

Não só os indivíduos tomados isoladamente, mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidos num diálogo permanente com o medo. (...) [Então] por que esse silêncio prolongado sobre o papel do medo na história? Sem dúvida, devido a uma confusão mental amplamente difundida entre medo e covardia, coragem e temeridade. Por uma verdadeira hipocrisia, o discurso escrito e a língua falada – o primeiro influenciando a segunda —tiveram por muito tempo a tendência de camuflar as reações naturais que acompanham a tomada de consciência de um perigo por trás das falsas aparências de atitudes ruidosamente heroicas. “A palavra medo está

²² Sem, entretanto, necessariamente tencionar equiparar o estranho de que tratava Fisher ao “estranho puro” que concebia Todorov.

²³ Para Todorov – numa visão que Fisher provavelmente considerara reducionista – “o estranho realiza uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo” (TODOROV, 2014, p. 53).

carregada de tanta vergonha”, escreve G. Delpierre, “que a escondemos. Enterramos no mais profundo de nós o medo que nos domina as entranhas” (DELUMEAU, Jean. História do medo no ocidente, 2009, p. 12-14).

Quando de sua tentativa de definição do estranho, Todorov acena muito brevemente a um texto de Sigmund Freud, sobre o qual nos diz: “A crermos em Freud, o sentimento do estranho (*das Unheimliche*) estaria ligado à aparição de uma imagem que se origina na infância do indivíduo ou da raça (seria uma hipótese a verificar; não há coincidência perfeita entre este emprego do termo e o nosso)” (TODOROV, 2014, p.53). Proponho que adotemos esta hipótese freudiana e descubramos por nós mesmos que coincidências podem haver por se desvelar, ou que desdobramentos podem daí surgir.

O texto *O inquietante (Das Unheimlich*,²⁴ no original), publicado por Freud em 1919, é definido pelo próprio autor como uma incursão ao que ele denomina “teoria das qualidades de nosso sentir” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 329).²⁵ Neste trabalho, Freud esboça algumas propostas sobre o que é e o que gera o sentimento de inquietação. Um bom caminho para que continuemos nosso passeio por estes espaços limítrofes do fantástico.

Como vimos há pouco, a inquietação e o estranhamento são frequentemente relacionados com o que é assustador, pois por vezes coincidem com o que desperta o medo.²⁶ Mas nem sempre estes termos são usados num sentido definível, até porque, como aponta Ernst Jentsch (uma das referências de Freud no assunto), “a suscetibilidade para esse sentimento varia enormemente de pessoa para pessoa” (JENTSCH *apud* FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 329-330). Dado isto, para a corrente de pensamento que seguia e orbitava Freud, o que é que define o que é inquietante e o que não é?

Jentsch propôs uma resposta: defendia que a origem da inquietação é a ‘incerteza intelectual’. O inquietante seria sempre algo que o indivíduo não sabe

²⁴ Como já adiantei em nota na Introdução, opto nesta dissertação pelo uso da tradução para o português feita por Paulo César de Souza e publicada pela Companhia das Letras em 2010, e consequentemente aqui utilizo o termo ‘*inquietante*’ como tradução do *unheimlich* freudiano, o qual encaro como um afeto – a inquietação, que considero um tipo de estranhamento.

²⁵ Modo pelo qual se refere ao campo da Estética, como se pode ver em: FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 329.

²⁶ Nas palavras de Fisher, que considera a fascinação o real sentimento do estranho: “Esse fascínio geralmente envolve uma certa apreensão, possivelmente até pavor – mas seria errado dizer que o estranho é necessariamente aterrorizante” (FISHER, 2016, p. 6).

como abordar, porquanto o inquietante seria, ele mesmo, uma hesitação frente a algo que se desconhece. Freud, no entanto, vê esta definição como um reducionismo, pois parte do pressuposto de que o inquietante seria apenas o que não é familiar. A proposta de Freud, opostamente, é demonstrar que o inquietante tem origem no que já é conhecido. Para ele, “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 330-331). Temos assim também que o inquietante (*Das Unheimlich*) de Freud se opõe ao estranho ancorado no *externo* de Fisher. Mas uma vez que Todorov trata o termo de Freud como de alguma forma vinculado ao estranho, proponho acompanharmos o desenvolvimento da hipótese de Freud, pois ela se mostrará de muita utilidade quando da pretendida análise de *O Oceano no fim do caminho*: nela, afinal, talvez resida a resposta para a pergunta de *que tipo de estranho* origina o fantástico no romance de Gaiman.

Para desdobrar sua teoria, Freud parte das definições linguísticas de duas palavras em alemão: *Heimlich* – Familiar/Doméstico/Nativo; e seu antônimo (ou negativo) – *Unheimlich*. Ele demonstra que o termo *Heimlich* se refere a algo “domesticado”: a uma coisa que, pela convivência, nos parece amigável, familiar, que nos é confortável. Em suma, algo a que já nos adaptamos. De fato, quase tudo pode ser ‘domesticado’: um ser, um lugar, uma coisa, uma situação, um evento, uma memória (mantenhamos esta informação em suspenso, ela nos será útil futuramente). Desta forma, a adição do negativo “*un*”, perfazendo o termo *Unheimlich*, geralmente é utilizada textual ou verbalmente para adicionar a algo um aspecto sombrio, misterioso, ou que cause temor: para relacionar este algo à possível ocultação de perigos, e quiçá à sobrenaturalidade. Assim sendo, ‘sentir-se *Heimlich*’ é sentir-se à vontade, seguro, familiarizado. Enquanto ‘sentir-se *Unheimlich* (inquieto)’ é sentir-se temeroso, inseguro, desconfortável. Freud, entretanto, igualmente demonstra que o termo *Heimlich* é também definido no alemão como referente a algo “oculto, mantido às escondidas, de modo que os outros nada saibam a respeito, dissimulado, secreto”, além de “conhecimento, místico, alegórico” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 333-342). Ou seja: embora em princípio *Unheimlich* devesse ser o oposto de *Heimlich*, este último carrega em si também alguns dos mesmos significados que seu negativo. Nas palavras de Freud, “*heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção

da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 342-343).

Na visão de Fisher, o que Freud faz é, no final das contas, equivaler o termo *unheimlich* ao que seriam o estranho e o esquisito. O que, entretanto, acaba sobrecarregando os outros dois termos, pois haveria, no fundo, uma importante diferença entre eles: enquanto o *unheimlich* trata do estranho *no* familiar, do estranhamente familiar, e/ou do familiar como estranho; O estranho, para Fisher, faz um movimento oposto – idealmente ele permitiria ver o interior pela perspectiva do exterior. Como vimos ao longo do último tópico, para Fisher o estranho seria o que *não* pertence ao familiar, o que está *além* dele, o que, mesmo trazido para o familiar, não pode ser conciliado a ele porque lhe é essencialmente *externo* (FISHER, 2016, p. 7). Não discordo de Fisher, talvez uma melhor saída fosse chamarmos o estranho de Lovecraft de *estranho* e o *unheimlich* de Freud pelo próprio termo em alemão ou de algo como ‘não familiar’. Considerando, assim, que o estranho nos moldes lovecraftianos seria o ‘estranho puro’, e o *unheimlich* um *tipo* de estranhamento – o *inquietante*. Assim, deixando de lado as resoluções finais do texto de Freud – que ‘resolve’ o mistério do *unheimlich* reduzindo-o à ansiedade de castração, numa conclusão que para esta pesquisa não nos interessa –, compartilho da impressão de Fisher:

O que fascina permanentemente é o grupo de conceitos que circulam no ensaio de Freud, e o modo pelo qual eles costumam recursivamente instanciar os próprios processos aos quais se referem. Repetição e duplicação – um misterioso par que se duplica e repete entre si – parecem estar no coração de todos os fenômenos “estranhos” que Freud identifica (FISHER, 2016, p. 7).

São estes conceitos precisamente o que, do texto de Freud, quero trazer para esta dissertação. Eles surgem quando, apontada a ambiguidade linguística entre o familiar – *heimlich* – e o que ele chama de inquietante – *unheimlich* – (e lembremo-nos: a ambiguidade é a chave para a hesitação), Freud se propõe a buscar exemplos de situações gerais que causam estranheza. Da mesma forma, em suas discussões sobre o fantástico, Todorov elenca exemplos dos temas mais recorrentes nesse gênero e em gêneros adjacentes. Freud organiza os temas que geram o inquietante em três círculos gerais cujas bordas se sobrepõem: o duplo, o acúmulo de coincidências, o misticismo e a morte. Temas que, como veremos, comunicam-se e intercambiam-se entre si indefinidamente,

principalmente em função da superstição. Todorov, por sua vez, propõe organizar os temas que permeiam o fantástico e suas adjacências em duas linhas gerais: os temas do *eu*, que englobam por exemplo o pandeterminismo, o duplo, e a ruptura do limite entre sujeito e objeto; e os temas do *tu*, que incluem a loucura, as neuroses, a sexualidade e a morte. Independentemente do fato de Todorov manter estes temas sob a égide destas duas linhas gerais que opõe, tenciono abordar os exemplos temáticos dele sem me preocupar, ao menos por hora, com o *eu* e o *tu*. Desta forma, como o inquietante (*este tipo de estranho*) é necessário para a geração do fantástico, proponho que visitemos os exemplos de ambos os autores concomitantemente, ao mesmo tempo em que iniciemos a identificação de elementos temáticos relacionados ao inquietante e ao fantástico presentes em *O Oceano no fim do caminho*, a fim de abrir caminho para uma análise mais pormenorizada do livro de Gaiman.

Para isto organizarei o cruzamento teórico entre Freud e Todorov em três tópicos que englobarão todos os temas por eles citados, e que são interconectáveis sob qualquer aspecto: o tema do duplo, a morte, e a superstição. Adicionando também, conforme as oportunidades e necessidades, outros autores ao caldo teórico desta dissertação.

1.2.1 O tema do duplo.

Em resumo, o conflito do duplo é a conflagração do estranhamento ou hesitação frente à multiplicação da personalidade, do indivíduo, do pensamento ou do objeto. Mas de onde provém este conflito? Ou, qual a origem desta multiplicação? As possíveis origens desta temática foram abordadas por um íntimo colega de Freud, Otto Rank, que propunha que o *duplo* e todas suas temáticas afins – tão exploradas pela literatura – proviriam da pré-história da humanidade e da retomada de ideias primitivas que, em última instância, se referiam ao problema essencial do Eu (RANK, 2014, p. 8). O qual se manifestaria, em suma, pelo medo da morte ou da desfragmentação de si. Para Rank – que neste ponto ancorou-se em V. Edmund Spiess – um dos instintos mais básicos do ser humano é a autopreservação. Não num sentido de afeição à vida física – pois o homem pode odiar a vida terrena –, mas de apego à própria consciência, de amor à própria personalidade: ao Eu central de sua

individualidade que o amarra à vida. E seria neste amor-próprio, elemento indissociável de seu ser, que estaria arraigado o instinto de autopreservação, a partir do qual surgiria, por conseguinte, o anseio profundo de escapar da morte, da “imersão no nada”. (SPIESS *apud* RANK, 2014, p. 51).

Este medo da morte ou medo da perda do Eu,²⁷ para Rank, seria o que daria origem, assim, à esperança de uma continuidade da existência após o fim. A qual teria se manifestado primordialmente pela crença numa espécie de duplicação de si, através da vinculação da essência do Eu a um duplo etéreo – a ‘alma’ (uma entre incontáveis nomenclaturas possíveis), que poderia ser protegida da destruição ou fim: fosse pela passagem dela para outro corpo físico, fosse pela continuidade de sua existência em um plano espiritual. Isto se ilustraria, segundo o vienense, por alguns exemplos como a equiparação – em diversos folclores e mitologias – da sombra de um indivíduo a ele mesmo ou a um outro. Numa crença de que a sombra – um análogo do corpo – é um *duplo* que acompanha o indivíduo durante a vida, e que só se desvincula dele, para bem ou para mal, quando do fim daquele corpo físico. Ou pela mesma equiparação do indivíduo ou sua alma ao reflexo dele mesmo, seja num espelho, na água, ou numa fotografia. Ou ainda pela prática de povos antigos, como os egípcios, de produzirem “cópias dos mortos para protegê-los da destruição eterna” (RANK, 2014, p. 35-54). Práticas e credos que seriam, para Rank, manifestações do desejo – ou de um “estado de desenvolvimento narcísico” – de que a alma funcionasse como uma cópia de si, e que permitiriam, assim, um alívio na tensão relacionada à perda de si pela morte (RANK, 2014, p. 51-53).

Em suma, então, como resume Freud, Rank propunha que “o duplo foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu, um enérgico desmentido ao poder da morte”. De forma que a concepção de “alma imortal foi provavelmente o primeiro duplo do corpo” (RANK *apud* FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 352-353). Proposta que é aceita por Freud, para quem o tema do duplo nasce, assim, “(...) no terreno do ilimitado amor a si próprio, do narcisismo

²⁷ A agonia em relação ao ‘nada’, ou ao *exterior* – àquilo que escapa à nossa capacidade perceptiva ou imaginativa, é, lembremos, no que se ancorava também a produção de Lovecraft. Para o ‘pai do estranho’, o “horror e o desconhecido ou o estranho estão sempre intimamente ligados, de modo que é difícil criar uma imagem convincente de leis naturais quebradas ou alienação cósmica ou “exterioridade” sem tensionar a emoção do medo. A razão pela qual o *tempo* desempenha grande parte em tantos dos meus contos é que este elemento aparece em minha mente como a coisa mais profundamente dramática e sombriamente terrível no universo. *O conflito com o tempo* me parece o tema mais potente e frutífero em toda expressão humana” (LOVECRAFT, 2004, 113-116).

primário, que domina tanto a vida psíquica da criança como a do homem primitivo” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 352-353), que não conceberiam sua própria finitude e por isso espelham a ideia de permanência e imortalidade nos outros. E a inquietação proveniente desta negação ou dubiedade em relação à morte surgiria, por exemplo, na “(...) dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo” (JENTSCH *apud* FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 341-342). Situação exemplificada por Rank pelas sombras, e por Jentsch pela impressão causada por figuras de cera, bonecos e autômatos, que são, em última instância, *duplos* de nós: objetos criados para serem cópias de nós mesmos, ao mesmo tempo que – no caso de estátuas, autômatos, e robôs – possuidores de um potencial de permanência superior à nossa própria existência. Situações que podem ser (e são) exploradas literariamente:

Um dos mais seguros artifícios para criar efeitos inquietantes ao contar uma história consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não ocupe o centro da sua atenção, para que ele não seja induzido a investigar a questão e esclarecê-la, pois assim desapareceria o peculiar efeito emocional (JENTSCH *apud* FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 341-342).

Este recurso, que como veremos detalhadamente em tópicos posteriores pode ser encontrado em *O Oceano no fim do caminho*, é por sua vez localizado por Freud em outra obra de ficção: o conto *O Homem de Areia* (1817), de Ernst T. A. Hoffmann (autor que, segundo Rank, é o “criador clássico do duplo” – RANK, 2014, p. 9). Uma narrativa de terror que gira em torno da mescla de realidade e imaginação na mente de uma criança, e que pode ser interpretado de duas maneiras. Neste conto de Hoffmann – como no *Oceano no fim do caminho* de Gaiman – o protagonista rememora alguns eventos de sua infância, em especial os relacionados a um velho, amigo da família, que ele associava à figura folclórica do homem de areia (*Sandmann*). A dúvida paira – a exemplo de *Skarhach* e Ursula Monkton, em o *Oceano no fim do caminho* – sobre concluir se o homem era de fato esta entidade sobrenatural aterrorizante vivendo disfarçada em forma humana, ou se, de fato, tudo não passara de um devaneio infantil, e posteriormente de um desvario adulto: porque o estopim para tais recordações é o (re)encontro do protagonista, já na vida adulta, com outro

homem que ele crê ser o mesmo velho de sua infância, e portanto a mesma entidade. Enquanto, ao mesmo tempo, dá fortes mostras de perturbações mentais – por exemplo apaixonando-se por uma boneca de madeira (um autômato)²⁸ que acredita ser uma moça e demonstrando um comportamento obsessivo em relação a ela –, de forma que é impossível delimitar o que é realidade e o que é delírio na narrativa. Até porque, ao final, o protagonista se mata sem a narrativa entregar uma resposta definitiva (HOFFMANN, 2016, p. 75-109). E esta dúvida interpretativa é o ponto em que, para Freud, reside o inquietante em *O Homem de Areia*: “(...) no início o escritor produz em nós uma espécie de incerteza, não nos permitindo saber, claro que deliberadamente, se está nos levando ao mundo real ou a um mundo fantástico qualquer” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 347-348).

No fim de *O Homem de Areia*, entretanto, Freud afirma que há indícios suficientes para um desvelamento: o homem de areia, para ele, existe (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 347-348). O sobrenatural, então, existe (na narrativa). Se para Freud a estranheza ainda assim não se esvai, certamente a hesitação por sua vez terminaria, pois o texto toma a decisão pelo leitor. Há, entretanto, largo espaço para questionar a conclusão de Freud: não existe na narrativa de Hoffmann uma informação assim tão definitiva em relação à existência do sobrenatural quanto o psicanalista fez crer. Esta fora apenas a maneira pela qual ele decidiu ler as situações ficcionais narradas, pois há espaço para outras conclusões.²⁹ Assim, quiçá perdure a hesitação, da mesma forma como ela

²⁸ A revelação de que Olívia não é humana é feita de maneira gradativa, com pequenas pistas em relação a seu comportamento estranhamente mecânico e pelos longos períodos de imobilidade. Ao mesmo tempo, porém, ela é de fato tratada como humana por outros personagens, pois só já perto do final da narrativa, quando ocorre o desvelamento de que a personagem é de fato um autômato, é que boa parte do elenco das personagens, junto do protagonista e do leitor, chegam a uma conclusão definitiva (o que ocorre em: HOFFMANN, 2016, p. 104-106). Num processo que, desde a primeira aparição de Olívia, gera certa inquietação pela dúvida em relação a ela ser humana ou um objeto inanimado, numa exploração temática do duplo pelo viés apontado por Jentsch (como visto em: JENTSCH *apud* FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 341-342).

²⁹ O texto de Hoffmann contrapõe dois pontos de vista representados por dois personagens: Nataniel, o protagonista, representa uma visão mística do mundo, dominada pela superstição e por um profundo pandeterminismo aos quais, por fim, se funde a loucura. Já Clara, a noiva do protagonista cujo próprio nome remete à luz e ao esclarecimento (como bem apontado por Almeida em: ALVIM DE ALMEIDA, 2011, p. 6), incorpora o papel da racionalidade – é ela quem sempre apresenta as explicações mais lógicas e sensatas para os eventos estranhos da narrativa. Estes dois pontos de vista se oscilam em propensão ao longo do texto, e Nataniel quase assimila a visão racionalista de Clara. Mas, quando de um dos vários violentos surtos que tem ao longo da narrativa, Nataniel acaba se matando. Cena em que Freud deve ter baseado sua conclusão, pois o suicídio vêm no exato momento em que Nataniel vê Coppelius – o velho que em sua infância julgava ser *Sandman* – em meio à multidão que se aglomera abaixo da torre de onde está prestes a se jogar. Creio, entretanto, que Freud se precipitou, pois só o fato de Coppelius lá estar não confirma sua natureza sobrenatural. O próprio texto de Hoffmann parece na verdade tratar a presença de

persiste em *O Oceano no fim do caminho*, onde um desvelamento definitivo nunca ocorre.³⁰ Enigma donde provêm a manutenção da hesitação, como veremos adiante.

Notemos, entretanto, que esta abordagem do tema do *duplo* difere um pouco do duplo como medo da morte proposto por Rank. Isto porque o medo da perda de si também teria outro algoz além da morte: a loucura. A qual, segundo Rank, foi o canal pelo qual a temática do *duplo* foi mais explorada literariamente (ao menos durante o Romantismo). A lógica, todavia, não difere muito do medo da morte: o indivíduo teme a perda do Eu, mas aqui não pela sua destruição pelo fim, e sim pela sua desfragmentação ou descontrole (RANK, 2014, p. 9-25). Como ocorre em casos de paranoia, psicose, alucinações, ou de transtorno dissociativo de identidade. Processos que, quando representados em obras literárias, muitas vezes perpassam os gêneros do estranho, do horror ou do fantástico, já que muitas descrevem – pela visão delirante do protagonista – a transformação mágica e literal de um reflexo, sombra ou parte do corpo em um

Coppelius naquele local como uma coincidência, numa tentativa de fazer perdurar a dúvida, e não de elucidá-la (como se pode ver em: HOFFMANN, 2016, p. 107-108).

³⁰ *O Homem de Areia* de Hoffmann, para além da similitude de algumas questões temáticas com *O Oceano no fim do caminho*, conecta-se com a produção de Neil Gaiman também por outros pontos. O conto de Hoffmann, afinal, chama-se *Der Sandmann* (no original), e trata da mesma entidade que é protagonista e dá título à produção mais famosa de Gaiman – a série de quadrinhos *Sandman* (1989). Sobre esta relação, Maiara Alvim de Almeida produziu uma interessante análise comparativa. Em seu artigo *Sandman: uma leitura comparativa entre Hoffmann e Gaiman*, ela elenca e contrapõe três representações, releituras ou ressignificações deste personagem folclórico proveniente de tradições orais europeias: o conto *Ole-Luk-Oie* (1842), do dinamarquês Hans Christian Andersen, que descreve a entidade como uma espécie de 'duende' (*sprite* ou *pixie*) de caráter amigável, correlacionado ao deus dos sonhos grego Morfeu, que põe as crianças para dormir jogando a areia do sono em seus olhos, para que fiquem bem quietas e escutem as histórias que ele gosta de contar enquanto dormem, o que perfaria, assim, o sonhar; o conto *Der Sandmann* (1816), de Hoffmann, que retrata a entidade como um ser perverso, punidor e de aparência grotesca, que apareceria para as crianças que se recusam a dormir e jogaria areia em seus olhos para que sangrassem, para depois arrancá-los das órbitas e dá-los de comer a suas próprias crias; e a série *Sandman* (1989), de Gaiman, em que a entidade surge como análoga ao deus Morfeu, e reinante sobre o domínio do Sonhar, pelo qual governa os sonhos e pesadelos não só das crianças, mas de todas as criaturas do mundo. Numa caracterização que não se vincula exclusivamente ao amigável ou ao aterrorizador, mas mantém-se numa zona cinzenta ou intermediária, podendo ser, conforme a situação, tanto punidora e assustadora quanto bondosa e tranquilizadora, além de possuir, como os deuses gregos, ações baseadas em sentimentos e desejos humanos como o amor e a vingança (ALVIM DE ALMEIDA, 2011, p. 1-12). Poderíamos ainda adicionar às comparações de Alvim alguma correlação visual dos *Sandmans* de Hoffmann e Gaiman, já que no texto do autor alemão diz-se que a entidade usa os olhos das crianças para alimentar seus rebentos com aparência de aves (HOFFMANN, 2016, p. 79). Enquanto nos quadrinhos do roteirista inglês *Sandman* por vezes surge com um aspecto "penoso": como quando aparece ilustrado com os ombros vestidos por uma plumagem negra. Ademais, como também aponta Almeida, o Coríntio, pesadelo criado pelo *Sandman* de Gaiman – e que é descrito por ele como "um pesadelo criado para ser as trevas e o medo das trevas em todo coração humano. Um espelho negro feito para refletir tudo que a humanidade recusa confrontar em si" (GAIMAN, *Sandman*, 2013, p. 390) – possui uma fixação por olhos, e tem ele mesmo bocas dentadas no lugar das órbitas. Além de assumir como marca quando de sua passagem assassina pelo mundo dos humanos o hábito de arrancar os olhos de suas vítimas (ALVIM DE ALMEIDA, 2011, p. 10).

duplo de si.³¹ Ou ainda, por vezes, a duplicação de outrem, como no caso de *O Homem de Areia* e de *O Oceano no fim do caminho*.

Para Freud, a duplicação de si abordada pelo tom da loucura evoca o confronto do Eu com a própria consciência e suas censuras (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 352-354). Processo em que o indivíduo se vê enfrentando a um nêmesis que existe dentro de si, como que uma segunda personalidade oculta que é muitas vezes, como diz Rank, culpabilizada pelos aspectos que o indivíduo renega em sua própria personalidade (RANK, 2014, p. 49). A origem da inquietação nestes casos, porém, tem diferentes entendimentos. Jentsch, por exemplo, justifica a inquietação em relação às manifestações de insanidade defendendo que elas provocam no expectador a suspeita de que processos automáticos – mecânicos – operam por trás da imagem habitual que temos do ser vivo (JENTSCH *apud* FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 341-342). Ou seja, pela percepção da existência de um funcionamento não consciente ou involuntário da mente ou do corpo. Freud, por sua vez, sugere se opor ao posicionamento de Jentsch, indicando que a inquietação em relação à insanidade só é gerado em função do desconhecimento do assunto, pois o ‘os leigos veem a loucura como causada por agentes externos – como um demônio, dir-se-ia durante o medievo (ou mesmo hoje) –, reprimindo o reconhecimento do potencial de causalidade da loucura dentro de si mesmo (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 362-364). Ou seja, a loucura nos soaria estranha porque habita em todos nós: somos familiares a ela, mas reprimimos nossa própria consciência sobre este nosso potencial. A similaridade das duas conclusões, entretanto, me faz crer que suas opiniões talvez não distassem tanto quanto Freud fez parecer. Em ambos os casos, afinal, a inquietação viria do reconhecimento do potencial à loucura que habita em cada indivíduo em função de processos biológicos ou psíquicos que fogem ao controle do vivente. Ou da sensação de duplicação de si mesmo quando conversamos e por vezes discutimos com nós mesmos. Afinal, como afirma o filósofo e linguista búlgaro que cito insistentemente, “(...) nós nos sentimos todos *como várias pessoas*” (TODOROV, 2014, p. 124).

³¹ Os exemplos são incontáveis: de William Wilson (1839), de Edgar Allan Poe, a *O Nariz* (1836), de Nikolai Vasilievich Gogol. De *O duplo* (1846), de Fiódor Dostoiévski a *O Horla* (1886), de Guy de Maupassant. Entre muitos outros.

Na literatura, da mesma forma que o duplo físico – vide os citados autômatos, sombras, e suas variações –, estas situações que envolvem duplos psíquicos também podem e são largamente exploradas. Basta ver o exemplo de Todorov, extraído de *Aurélia* (1855), de Gérard Nerval: “Uma ideia terrível me veio: O homem é duplo, disse-me eu. (...) Há em todo homem um espectador e um ator, aquele que fala e aquele que responde” (NERVAL *apud* TODOROV, 2014, p. 124). Mas mais que induzir à esta reflexão, a literatura tem o poder de, no universo literário, tornar físico este desmembramento da psique. Já que “(...) a multiplicação da personalidade, tomada ao pé da letra, é uma consequência imediata da passagem possível entre matéria e espírito: somos muitas pessoas mentalmente, em que nos transformamos fisicamente” (TODOROV, 2014, p. 124). Recurso também explorado em *O Oceano no fim do caminho*, em que a multiplicação de personalidades que se ilustra no duplo ‘Skarhach-Ursula’ é consequência da passagem entre a matéria e o espírito, ou, em outras palavras, da passagem de uma entidade extradimensional ao plano físico terrestre. Em breve exploraremos mais detalhadamente tal questão, bem como outros exemplos presentes nesta obra de Gaiman. Mas tenhamos em mente que obras como *Aurélia*, de Nerval, *O Oceano no fim do caminho*, de Gaiman, e outros exemplos trazidos por Freud e Todorov, como *O Homem de Areia* e *A Princesa Brambilla* (1820), ambos de Hoffmann, são todos textos em que a ambiguidade gira explicitamente em torno da loucura e/ou da imaginação infantil, na dúvida entre encarar o que o protagonista descreve como real ou fruto de suas ilusões. Textos em que “(...) o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantasia”.³² (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 363-364).

Para Todorov, inclusive, outra consequência deste apagamento da fronteira entre físico e psíquico é a eliminação do limite entre sujeito e objeto. Para ele, “(...) o esquema racional nos representa o ser humano como o sujeito que entra em relação com outras pessoas ou com coisas que lhe são exteriores, e que têm o estatuto de objeto. A literatura fantástica abala esta separação

³² O termo utilizado pelo tradutor Paulo César de Souza é “fantástico”, o qual é tratado como sinônimo de maravilhoso, sobrenatural, ou mágico. Para evitar confusões, optei por alterar no corpo do texto a expressão para ‘fantasia’.

abrupta” (TODOROV, 2014, p. 124-125). Nela, os limites entre os sujeitos podem se desfazer. De forma que “[p]ara que duas pessoas se compreendam, não é mais necessário que falem: cada uma pode-se tornar a outra e saber o que esta outra pensa” (TODOROV, 2014, p. 125). Este efeito, que Todorov exemplifica novamente por *Aurélia*, de Nerval – no qual em diversos momentos o narrador “compreende por intuição” o que outros personagens pensavam sobre determinado assunto ou questão sem perguntar nada –, é também explorado em *O Oceano no fim do caminho*. Especialmente no estabelecimento da dúvida sobre a natureza das personagens denominadas Hempstock, que logo em sua apresentação parecem suscitar a possibilidade de se comunicarem por telepatia, bem como posteriormente se assemelham a ponto de parecerem ser um só que se multiplica. De modo que, como sugere Freud quando descreve casos similares, fazem parecer “(...) que uma possui também o saber, os sentimentos e as vivências da outra” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 351-353). Abordaremos este trecho detalhadamente nos tópicos sobre o estabelecimento e manutenção da hesitação em *O Oceano no fim do caminho*.

Esta possibilidade de compartilhar a experiência com outros seres, todavia, pode levar à conclusão de que, “já que o sujeito não está mais separado do objeto, a comunicação se faz diretamente e o mundo inteiro acha-se preso numa rede de comunicação generalizada” (TODOROV, 2014, p. 125). O que, para Freud, pode ser relacionado à inquietação inerente às (crenças em) práticas mágicas, na qual o elemento infantil – que também domina a vida psíquica dos neuróticos – “é a excessiva ênfase na realidade psíquica, em comparação com a material, um traço que se vincula à onipotência do pensamento” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 364-365). E aqui chegamos a um ponto em que a transição para outro dos temas gerais do estranho e do fantástico não pode ser evitado. Entraremos pois brevemente no delicado campo das crenças que Todorov chama de pandeterminismo, e Freud de superstição. Para fins organizacionais, adentremos o tema pelo ponto de vista do psicanalista.

1.2.2 A superstição e o imaginar.

Pela perspectiva freudiana, que estabelece *a priori* que fatos sobrenaturais não acontecem de fato, o misticismo se caracteriza pela crença

em forças ou entes sobrenaturais que influem na existência dos indivíduos. Mas como surgiria esta crença? Ou melhor, como irrompe a dúvida que leva à possibilidade desta crença? Para discutirmos tais questões, partamos da hesitação na literatura fantástica:

O fantástico se define como uma *percepção* particular de acontecimentos estranhos. (...) Falando de um acontecimento *estranho*, não levamos em conta suas relações com os acontecimentos contíguos, mas sim daqueles que o ligam a outros acontecimentos, afastados na cadeia, mas semelhantes ou opostos. (...) No final das contas, a história fantástica pode se caracterizar ou não por tal composição, por tal “estilo”; mas sem “acontecimentos estranhos”, o fantástico não pode nem mesmo aparecer. O fantástico não consiste, certamente, nestes acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária (TODOROV, 2014, p.100).

O surgimento do fantástico depende então, como já bem sabemos, do estabelecimento da hesitação. É necessária a dúvida gerada pelo estranhamento. Ou melhor, é necessária esta *percepção* particular da ocorrência estranha. Uma percepção a qual é difícil resistir, pois se vincula a uma de nossas habilidades cognitivas mais primárias: o reconhecimento de padrões, no qual se baseia toda nossa capacidade de aprendizagem e apreensão do mundo que nos cerca. Como nos explicaram Carl Sagan e Neil deGrasse Tyson na série *Cosmos*,³³ é através desta capacidade cognitiva, por exemplo, que aprendemos que se aproximar muito do fogo causa queimaduras. Ou que as estações seguem um ciclo. Ou que à noite sempre se segue o dia. Adquirimos tais conhecimentos – assim como quaisquer outros – através da observação de padrões que o mundo natural possui. O próprio conhecimento científico se constrói desta forma: o método científico em si propõe que os padrões observados sejam testados a fim de se comprovar se são efetivamente padrões, ou apenas coincidências. Já que muitas vezes um aparente padrão pode ser, de fato, apenas um acúmulo de coincidências. Nossa capacidade de

³³ Me refiro à série televisiva de divulgação científica *Cosmos: A Personal Voyage* (1980), idealizada e apresentada pelo astrônomo e astrofísico Carl Sagan, e também à sua sequência (ou segunda versão) *Cosmos: A Spacetime Odyssey* (2014), apresentada pelo astrofísico Neil deGrasse Tyson. Nelas, a temática da habilidade cognitiva humana de reconhecimento de padrões é abordada nos seguintes capítulos: na série original com Carl Sagan, o tema surge no Episódio 2 - *One Voice in the cosmic fugue*, e no Episódio 3 - *Harmony of the Worlds* (COSMOS, 1980, ep. 2-3); e na versão com Neil deGrasse Tyson o tema aparece no Episódio 3 - *When Knowledge Conquered Fear* (COSMOS, 2014, ep. 3). Os efeitos colaterais do reconhecimento de padrões e suas problemáticas são também abordados por Sagan no terceiro capítulo de seu livro *The Demon-Haunted World*, nomeado *The Man in the Moon and the Face on Mars* (SAGAN, 1997, p. 43-60).

reconhecimento de padrões, então, é uma faca de dois gumes: se por um lado é através dele que construímos o conhecimento científico, também é através dele que por vezes enxergamos correlações ou repetições onde não há. Por isto Freud conclui que é possível notar, “(...) sem dificuldade, que apenas o fator da repetição não deliberada torna inquietante o que ordinariamente é inofensivo, e impõe-nos a ideia de algo fatal, inelutável, quando normalmente falaríamos apenas de ‘acaso’” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 355-356). Vejamos agora um exemplo do neurologista de Přebor sobre o estabelecimento desta atmosfera inquietante numa hipotética situação cotidiana:

Não faz diferença se, deixando o casaco no guarda-roupa de um teatro, por exemplo, recebemos um cartão com determinado número – 62, digamos –, ou se, embarcando num navio, vemos que a nossa cabine tem esse número. Mas a impressão muda se os dois eventos, irrelevantes em si, sucedem um após o outro e deparamos com o número 62 várias vezes no mesmo dia, se observamos que tudo o que é numerado – endereços, quarto de hotel, vagão de trem, etc. apresenta de novo esses algarismos, ou pelo menos uma numeração que os contém. Achamos isso “inquietante”, e quem não for impermeável às tentações da superstição se inclinará a atribuir um significado secreto a esse obstinado retorno de um número (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 355-356).

Em suma, o exemplo de Freud demonstra precisamente a inquietação gerada em nós pela nossa própria capacidade de reconhecimento de padrões. A qual ironicamente é, então, a grande responsável por nossa sobrevivência, organização social e desenvolvimento tecnológico; e também por nossa superstição. Assim, ainda que a tendência humana que Freud nomeara ‘compulsão à repetição’³⁴ e a capacidade de reconhecimento de padrões abordada por Sagan não sejam necessariamente a mesma coisa, esta é uma ponte que poderia ser interessante explorar. Para Freud, é possível reconhecer no inconsciente psíquico a primazia desta compulsão que é procedente “(...) dos impulsos instintuais, provavelmente ligada à íntima natureza dos instintos mesmos, e forte o suficiente para sobrepor-se ao princípio do prazer”. Resultando que, “será percebido como inquietante [tudo] aquilo que pode lembrar essa compulsão de repetição interior” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p., p. 356-357). Nossa compulsão à repetição seria então o que nos leva à inquietação e à necessidade de se determinar uma explicação – lógica ou

³⁴ Freud aprofunda suas reflexões sobre a ‘compulsão à repetição’ em *Além do princípio do Prazer* (1920).

mágica – para o que nos causa tal sentimento. Daí que conectem-se com a superstição. Mas como, mais precisamente, nasce o misticismo a partir deste estopim?

Segundo Freud, comumente quando seus pacientes apresentavam experiências de inquietação causadas pelo reconhecimento de algum padrão qualquer em eventos aleatórios, descreviam a sensação como a confirmação de um ‘pressentimento’. Em especial, cita o caso de um paciente que se sentiu culpado por desejar em pensamento a morte de outrem, a que se seguiu a morte do indivíduo objetivado. O paciente em questão, então, passou a acreditar que o que chamamos de “mau-olhado” tem efeitos no mundo real. E o (medo do) mau-olhado – que se dá pela crença de que uma intenção secreta de fazer mal pode ter efeitos tangíveis mesmo que exista apenas no ato de pensar – é, de acordo com Freud, “uma das mais inquietantes e difundidas formas de superstição” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 357-359). Para ele, a causa deste tipo de superstição teria origem no princípio que denomina ‘onipotência do pensamento’, que se vincula ao *animismo* e se caracteriza por uma superestimação narcísica do sujeito sobre seus próprios processos psíquicos, pela crença na onipotência dos pensamentos, pelas técnicas de magia baseadas nessa crença, e pela atribuição de poderes mágicos cuidadosamente graduados a pessoas e coisas que lhe são externas (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 359-360). Em suma, um princípio amplamente difundido que se baseia numa concepção animista do universo, numa permanência de um misticismo ligado aos primeiros estágios da civilização humana, e na valorização desta ligação com o ‘antigo’ ou primevo:

Parece que todos nós, em nossa evolução individual, passamos por uma fase correspondente a esse animismo dos primitivos, que em nenhum de nós ela transcorreu sem deixar vestígios e traços ainda capazes de manifestação, e que tudo o que hoje nos parece “inquietante” preenche a condição de tocar nesses restos de atividade psíquica animista e estimular sua manifestação (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 359-360).

Para o fundador da psicanálise, talvez aí resida a resolução para a questão ambígua do *unheimlich*, e a confirmação de sua hipótese da origem do inquietante no familiar. A proposição final é que o inquietante se origina de algo que foi reprimido mas retorna. É o amedrontamento causado pelo retorno de uma crença, memória ou sentimento já experimentados, mas esquecidos. É o

ressurgimento de algo que já foi familiar, mas não é mais: “pois esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 360).³⁵

Por isto, segundo Freud, os significados de *heimlich* e *unheimlich* acabaram se misturando. Também seria por isto que o significado de *unheimlich* – ou estranho – foi vinculado a aspectos sombrios, pois embora estas experiências reprimidas independam de terem sido originalmente assustadoras ou terem causado outras sensações, a questão é que se foram reprimidas seu desvelamento faz – como disse Friedrich W. J. Schelling – algo que deveria ter permanecido oculto vir à luz, (re)aparecer (SCHELLING *apud* FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 338-339; e 360). Ou, quiçá, algo que o indivíduo preferia (consciente ou inconscientemente) que se mantivesse oculto é que vêm à luz. Estas reflexões nos serão úteis quando da análise do *Oceano no fim do caminho*.

Pois bem, deixemos agora, por hora, as hipóteses de Freud sobre o desenvolvimento e funcionamento da psique humana, e foquemos no que diz Todorov sobre as aplicações literárias de algumas destas temáticas – a impressão de onipotência, o reconhecimento de padrões, o sobrenatural, o imaginar:

Uma das constantes da literatura fantástica é a existência de seres sobrenaturais, mais poderosos que os homens. (...) De uma maneira geral, os seres sobrenaturais substituem uma causalidade deficiente. Digamos que na vida cotidiana há uma parte dos acontecimentos que se explica por causas conhecidas por nós; e uma outra, que nos parece devida ao acaso. (...) Se, no entanto, não aceitamos o acaso, postulamos uma causalidade generalizada, uma relação necessária de todos os fatos entre si, deveremos admitir a intervenção de forças ou de seres sobrenaturais até então ignorados por nós (TODOROV, 2014, p.118).

Assim como o fazemos quando duma crença religiosa, na literatura por vezes admitimos, pela *suspensão da descrença*, um mundo no qual qualquer objeto ou qualquer ser quer dizer alguma coisa. Um universo onde tudo se corresponde. Um cosmo regido por uma ou várias forças “organizadoras”, cujas origens ou natureza é por nós desconhecida ou impossível compreender.

³⁵ Para Freud, inclusive, o prefixo de negação ‘*un*’ – como em *unheimlich* – simboliza o ato da repressão (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 365-366). Tal questão da negativa como repressão é desenvolvida mais largamente por Freud no artigo *A Negativa* (1925).

Literariamente, Todorov exemplifica a personificação destes seres sobrenaturais que regeriam nossa sorte em personagens como os gênios de *As Mil e Uma Noites*, e os *sprites* dos contos de fadas – caso, por exemplo, das fadas de *Cinderela* (1697) ou de *A Bela Adormecida* (1697), histórias de Charles Perrault. Universos nos quais as personagens principais têm seu destino regido por entidades sobrenaturais, e veem sua existência depender dos resultados de conflitos de interesse entre estas entidades. De certa forma poder-se-ia dizer que as protagonistas de histórias como estas estão à mercê da boa ou má vontade destes entes mágicos, assim como as personagens principais da *Ilíada* e da *Odisseia* (séc. VIII a.C.) tiveram, segundo a narrativa de Homero, seus destinos traçados pelos desejos dos deuses gregos, entre tantos outros possíveis exemplos possíveis. Como bem aponta Todorov, então, “as palavras ‘sorte’ ou ‘acaso’ estão excluídas desta parte do mundo fantástico” (TODOROV, 2014, p. 118). Mais que isto, indica que em universos como estes podemos falar de um determinismo generalizado, de um “*pandeterminismo*”, onde “tudo, até o encontro de diversas séries causais (ou ‘acaso’), deve ter sua causa, no sentido pleno da palavra, mesmo que esta só possa ser de ordem sobrenatural (TODOROV, 2014, p.118-119). E a partir do momento que a crença no sobrenatural efetivamente se instaura num indivíduo, para ele “o pandeterminismo significa que o limite entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra deixa de ser estanque” (TODOROV, 2014, p. 121).

O aceite total deste pandeterminismo, claro, acaba com a hesitação. Já que parte do pressuposto de que algo mágico age diretamente sobre nosso universo. Mas a incitação à dúvida, a indução do leitor a pesar a possibilidade de existência destas forças sobrenaturais sem entretanto confirmá-la, isto sim gera hesitação. Literariamente, isto muitas vezes é feito relacionando-se – ou induzindo o leitor a tal ligação – este apagamento total dos limites entre o psíquico e o físico à loucura, ao uso de drogas alucinógenas, ou, como vimos com *O Homem de Areia* de Hoffman, ao funcionamento cognitivo infantil.³⁶ Ou

³⁶ O apagamento dos limites entre o psíquico e o físico durante certas fases do desenvolvimento infantil é, como vimos, muitas vezes explicada pela “incapacidade” da criança de definir os limites do “eu” e delimitar o duplo realidade interna-externa. Todorov, entretanto – assim como Winnicott, teórico que citaremos em tópicos por vir –, tem uma visão crítica deste enunciado duplo da natureza humana. Segundo ele, “esta maneira de descrever o mundo da infância mantém-se evidentemente prisioneira de uma visão adulta, na

seja, apresentando possíveis soluções lógicas ao leitor, apelando à sua racionalidade – ao saber ‘concreto’ de que a força do pensamento não tem efeitos na matéria. Ao mesmo tempo em que se elenca os eventos da narrativa de forma a induzir o leitor a interpretá-los da mesma forma que o personagem os encara: como acontecimentos mágicos que rompem esta regra racional, como mais que coincidências.³⁷ Num processo de manejo das crenças pandeterministas e racionalidade do leitor pela literatura fantástica, puxando-o mais ao racional ou ao sobrenatural conforme o efeito literário que se busca. Como ocorre na narrativa de Gaiman à qual as propostas desta dissertação se destinam.

No *Oceano no fim do caminho*, como veremos em tópicos posteriores, surgem todos estes elementos que compõem a temática geral da superstição. A repetição, o acúmulo de coincidências, a crença na onipotência do pensamento, o apagamento das fronteiras entre o físico e o psíquico. Tudo está lá, sempre sugerindo a existência de forças ocultas que regem os acontecimentos da vida do protagonista, ao mesmo tempo em que se mantém sempre entreaberta a porta para um caminho alternativo, uma possibilidade de se explicar tudo racionalmente pela infância, pela loucura, pelos traumas. Em especial pelos traumas. Mais especialmente por um *tipo* trauma. Todas as memórias de *Oceano no fim do caminho*, afinal, levam a uma só: a morte. O fio narrativo se inicia com o velório de um parente não nomeado do protagonista – talvez seu pai ou mãe –,³⁸ e conduz o leitor pelas memórias que levam à rememoração da morte de seu gato de estimação, do suicídio de um inquilino da família, e da (possível) morte de Lettie Hempstock, sua melhor amiga durante o tempo que duram as férias escolares de uma primavera.³⁹ Esta última sendo porém uma

qual precisamente os dois mundos são distintos; o que temos nas mãos é um simulacro adulto da infância” (TODOROV, 2014, p.124).

³⁷ Até porque, como diz Todorov, não é necessário estar próximo à loucura ou passar pela droga para acreditar no pandeterminismo, pois – como também vimos com Freud e Winnicott através de questões como a ilusão da onipotência do pensamento – “nós todos o conhecemos; mas sem lhe atribuir a extensão que tem aqui: as relações que estabelecemos entre os objetos permanecem puramente mentais e não afetam em nada os próprios objetos” (TODOROV, 2014, p.121).

³⁸ A possibilidade do velório ser de um dos pais do protagonista nasce do fato de que o ritual ocorre na casa da irmã dele, como se pode saber pela seguinte afirmação do protagonista, no momento em que se dirigia para a fazenda das Hempstock: “Eu sabia que era hora de ir para a casa movimentada e acolhedora da minha irmã, toda arrumada e preparada para a ocasião” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 12). Além da menção do protagonista, já no final da narrativa, ao fato de que algumas pessoas que ele quase não conhecia ficariam chateadas por não terem dito a ele o quanto sentiam pela perda dele (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 201), o que sugere o falecimento de um familiar.

³⁹ A informação de que as memórias infantis da narrativa principal de *O Oceano no fim do caminho* se passam na duração das férias de primavera de seu sétimo ano de vida pode ser deduzida pela informação

morte que ao mesmo tempo se confirma e desconfirma. E é através desta morte dúbia que passaremos ao terceiro tema geral do estranho e do fantástico. Adentremos, pois, os campos da morte e suas relações com o duplo e a superstição.

1.2.3 A morte.

Muitas pessoas, como aponta Freud, experimentam a sensação da inquietação – e então um tipo de estranhamento – em seu mais alto grau quando em relação com a morte e suas derivações: espíritos, fantasmas, cadáveres, e a expectativa de vida após a morte. Isto ocorreria porque – como também vimos com Rank e Spiess – “em nenhum outro âmbito nossos pensamentos e sentimentos mudaram tão pouco desde os primórdios, [e] o arcaico foi tão bem conservado sob uma fina película, como em nossa relação com a morte” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 360-361). Uma inalterabilidade que provem da não solucionabilidade da questão, pois a morte é um tema inexaurível.⁴⁰ Daí que, para Freud, “não é de surpreender que o primitivo medo dos mortos ainda seja tão forte dentro de nós, e esteja pronto para manifestar-se quando há alguma solicitação” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 361-362). E que, em se tratando da morte, quem se faz sempre concomitantemente presente é a repressão. Seja pela negação da morte, através de uma crença de permanência (em forma de espírito ou qualquer outra – como uma esperança de descoberta científica), ou seja por reprimirmos a própria crença ou superstição. Já que, para nosso autor-referência, muitas vezes o indivíduo ‘se força’ a abandonar crenças religiosas ou

encontrada na Parte II – “Era o primeiro dia das férias de primavera: três semanas sem aula” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 23) – somada ao fato de que até o fim da narrativa memorial o protagonista ainda não retornou às aulas.

⁴⁰ Sabe-se pela lógica que a morte é, para nós, inevitável, que todos os homens são mortais. Sabe-se, biologicamente, o que causa invariavelmente a finitude da existência nas formas de vida terrestres – grosso modo, o envelhecimento celular e a incapacidade do DNA de produzir novas células em velocidade ou qualidade suficiente. Mas nem por isto o assunto está encerrado. A morte segue presente em todos os meios sociais, sendo abordada das mais diferentes maneiras: desde propostas místicas e religiosas de como contatar mortos, até pesquisas científicas sobre meios de se postergar ou mesmo evitar este fim – até porque já é de conhecimento científico que algumas poucas formas de vida e células são possuidoras de uma capacidade regenerativa inesgotável, o que as torna possuidoras de imortalidade biológica. Caso das células cancerígenas (como no caso de *Henrietta Lacks*), ou da espécie de água-viva *Turritopsis nutricula*, entre outros exemplos conhecidos. É então esta permanência de potencial da questão, esta não compreensão plena, que torna a temática da morte inesgotável. Até porque a maneira pela qual encaramos ou interpretamos a morte muda também conforme o período histórico e contexto social em que vivemos, de modo que nossa própria concepção de (e relação com a) morte é mutável, e não estanque: o que é inalterável, afinal, não é a nossa relação com a morte, mas precisamente a impossibilidade de solução da questão.

místicas que permearam sua formação individual ou a de seus antepassados (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 362-363). Mas quando se vê face à face com a morte, por vezes se questiona: será que eles estavam corretos? Existirá algo além do fim? Hesitações e dúvidas que, logicamente, são exploradas largamente na literatura.

A literatura fantástica, para Todorov, dedica-se a descrever particularmente as formas “excessivas” ou as diferentes transformações do desejo (para ele, em especial do desejo sexual). E assim as preocupações concernentes à morte, ou à vida após a morte – aos cadáveres, ao vampirismo –, estariam ligadas ao tema do amor (TODOROV, 2014, p.147-148). Seja pelo medo de se perder um ente amado, ou de perder a si mesmo – pontos em que já tocamos quando do *tema do duplo*, que por vezes se expressa numa tentativa ou desejo de permanência. Aspiração que surge, por exemplo, no relacionamento de personagens vivos com mortos ou mortos-vivos, como vampiros, ou pela volta à vida pelo “amor”. Elementos que surgem em obras muito variadas, como por exemplo *La morte amoureuse* (1836), de Théophile Gautier, e *Branca de Neve* (1812), da coletânea dos irmãos Grimm. Não é necessário, entretanto, que abordemos todas as proposições de Todorov sobre de que maneira as representações dos “excessos” do desejo surgem na literatura, nem que atentemos mais profundamente à questão do *estranho social* – visto que é o contexto que determina o que seria ou não “excessivo”. Neste momento, gostaria que atentássemos somente ao fato de que, em vista das dúvidas que cerceiam a morte, a literatura fantástica utiliza esta temática como uma porta para o sobrenatural ou para a incitação à hesitação. Seja em histórias de fantasmas, assombrações, vampiros, demônios, entre outros espectros infundáveis.

No caso de *O Oceano no fim do caminho*, o papel da morte e a presença da repressão são também bastante óbvios: a história se inicia, no prólogo, com um velório à que o protagonista atende. E a visita à fazenda das Hempstock faz voltar a ele memórias traumáticas reprimidas, como a trágica morte de seu gato e do inquilino da família, como vimos ao final do tópico sobre a superstição. O processo de desvelamento em si é iniciado pelo contato com algo familiar – a rua de infância e a fazenda –, que de imediato lhe causam uma inquietação ilustrada na declaração de que “pelo pouco que eu lembrava, elas [as

Hempstock] eram pessoas improváveis” (GAIMAN, Oceano, 2013, p. 13). E lhe evocam memórias que “deveriam” ter permanecido ocultas. Como veremos nos tópicos que se seguem, o Oceano das Hempstock é um oceano cheio de lembranças dos mortos, assim como a morte é tema recorrente na produção de Neil Gaiman – surgindo através de personagens como a Morte, em *Sandman* (1989), Czernobog,⁴¹ em *Deuses Americanos* (2001), ou em obras dedicadas aos mortos como um todo, caso de *O livro do Cemitério* (2008). Antes de mergulharmos definitivamente na obra de Gaiman, entretanto, voltemos ainda uma última e conclusiva vez ao processo de estabelecimento da hesitação e do *estranho* (pela inquietação).

1.2.4 Por fim, como se estabelecem o estranho e a hesitação.

Para Freud, então, os fatores que transformam algo em assustador ou inquietante são: o animismo, a magia e a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, e a repetição involuntária (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 362-363). Elementos que causam estranhamento por fazerem, através de uma experiência, retornar a consciência de algo que é secretamente familiar, pois está reprimido.

Consideremos o inquietante da onipotência dos pensamentos, da imediata satisfação de desejos, das forças ocultas nocivas, do retorno dos mortos. É inequívoca, nesses casos, a condição para que surja o sentimento do inquietante. Nós – ou nossos ancestrais primitivos – já tomamos essas possibilidades por realidades, estávamos convencidos de que esses eventos sucediam. Hoje não mais acreditamos neles, *superamos* tais formas de pensamento, mas não nos sentimos inteiramente seguros dessas novas convicções, as velhas ainda subsistem dentro de nós, à espreita de confirmação. Quando *acontece* algo

⁴¹ O personagem Czernobog de *Deuses Americanos* é uma representação e/ou releitura da entidade eslava homônima. Nos mitos eslavos, Czernobog (também chamado *Chernabog*, *Chornoboh*, *Tchernobog*, entre outras variações), cujo nome significa ‘deus negro’, é caracterizado como uma divindade ctônica relacionada à morte e à escuridão. Apesar das poucas fontes – a maioria versões cristãs que demonizam a entidade eslava –, comumente assume-se que Czernobog era a contraparte de outro deus: Belobog. Enquanto Czernobog personificava a morte e a escuridão, estando relacionado ao inverno, Belobog (ou *Byelobog*, *Bialbog*, *Belun*, entre outras variações) incorporava as características da luz e do sol, relacionando-se ao vicejar da vida nas estações quentes. Não há como saber, entretanto, se para os eslavos esta dualidade ou contraposição entre a luz e a escuridão de fato existia ou importava, ou se fora apenas a atribuição de valores cristãos à entidades pagãs que gerou tal interpretação. Tampouco há como aferir a real importância e papel de Belebog no panteão eslavo, dado que há poucas referências a ele, e existe outra entidade – *Dazbog* – também vinculada ao sol. Em *Deuses Americanos*, Gaiman representou as duas divindades como “irmãos”: Czernobog e Bielebog, os quais parecem ser, de fato, duas expressões da mesma entidade, já que conforme ocorre a passagem entre as estações, apenas uma das ‘faces’ se mostra ativa, enquanto a outra ‘dorme’.

em nossa vida que parece trazer alguma confirmação às velhas convicções abandonadas, temos a sensação do inquietante (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 369-370).

Hesitamos, pois, frente às duas crenças, a animista e a racionalista. Daí o surgimento da hesitação ser dependente do inquietante. E, no caso da origem desta sensação em complexos infantis, onde a realidade material – ou o evento real ocorrido – é substituída pela realidade psíquica para que o ocorrido seja reprimido, o que ocorre é o retorno deste conteúdo reprimido. Assim, “o inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis *reprimidos* são novamente avivados, ou quando crenças primitivas *superadas* parecem novamente confirmadas” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 371-372). Todorov, por sua vez, resume os fatores originários do estranho de forma não muito diferente. Para ele – que utiliza como ponto de partida para esta conclusão o livro *A Queda da casa de Usher* (1839), de Edgar Allan Poe –, o estranho tem duas origens: a primeira é constituída por coincidências, e a outra por uma ‘experiência dos limites’, que são aquelas situações excepcionais em que o indivíduo se vê frente a extremos, seja pela violência, maldade, sofrimento, ou outras possibilidades de máximas experiências físicas ou psicológicas. “O sentimento de estranheza parte pois dos temas evocados, os quais se ligam a tabus mais ou menos antigos” (TODOROV, 2014, p. 54). Temos, assim, uma aproximação entre as conclusões de Todorov e Freud no que tange à gênese do inquietante e do estranho e, por consequência, da hesitação.

No que tange à literatura, entretanto, e como já vimos anteriormente com Todorov, nem tudo que soaria estranho na vida dita real produz o mesmo efeito quando lido. Algo também notado por Freud, em sua indicação de que “na literatura não é inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 372-373). O que se explica porque, como bem sabemos, na literatura existe o que comumente chamamos de ‘pacto de leitura’, um ‘contrato invisível’ pelo qual o leitor assimila a maneira objetivada pelo autor de se interpretar ou ler cada narrativa.

Este pacto – largamente explorado por Umberto Eco em sua produção teórica, e também por outros autores como, por exemplo, Vincent Jouve em seu

livro *A leitura* (2002)⁴² – foi descrito por Freud como um poder diretivo que o ficcionista tem sobre nós (leitores), através do qual “ele pode desviar nossos processos afetivos de uma direção e orientá-los para outra” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 375). De forma que “entre as muitas liberdades do criador literário está a de escolher a seu bel-prazer o mundo que apresenta, de modo que este coincida com a realidade que nos é familiar ou dela se distancie de alguma forma. Nós o seguimos em qualquer dos dois casos” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 372-373). Até porque é o aceite das regras do autor que nos permite penetrar e sentir a *atmosfera*⁴³ que ele deseja simular. É assim que podemos, por exemplo, sentirmos a ‘*não-dúvida*’ que os autores do maravilhoso almejam. Ou a *externalidade* ambicionada por Lovecraft. Ou, claro, a *hesitação* pretendida pelos autores do fantástico e do fantástico-estranho.

É o caso de obras como o *Oceano no fim do caminho*, onde para que surja o sentimento inquietante é necessário um conflito de julgamento sobre a possibilidade de aquilo superado e não mais digno de fé ser mesmo possível, ser real (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 372-373). Nelas o estranhamento depende, pois, da hesitação, deste conflito de julgamento entre o que é plausível e implausível em nossa realidade, pois o fantástico puro, como bem demonstrou Todorov, depende desta hesitação.

Sabemos então que o autor pode não só reproduzir, mas também potencializar e induzir as sensações de estranheza, inquietação, não-familiaridade e dúvida ao leitor,⁴⁴ pois tem total liberdade de construir a narrativa de maneira que pareça ancorada em nosso universo comum, mas elencando na ordem que quiser eventos, repetições e padrões simulados de forma que pareçam muito costurar um panorama sobrenatural, ainda que sempre possam ser explicados pela mera coincidência. O escritor, pelo pacto de leitura, “nos engana ao prometer-nos a realidade comum e depois ultrapassá-la”, de modo que “nós reagimos a suas ficções tal como reagiríamos a nossas próprias

⁴² Mais especificamente, Jouve aborda o ‘pacto de leitura’ no capítulo *Como se lê?* (JOUVE, 2002, p. 61-88). Enquanto Eco discorre sobre o *pacto ficcional*, a suspensão da incredulidade, e outros assuntos correlacionados nos livros *Lector in fabula* (1979) e *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994).

⁴³ Como diz Lovecraft, “Atmosfera, não ação, é o grande *desideratum* da ficção estranha” (LOVECRAFT, 2004, 113-116). Creio que a mesma afirmação poderia ser aplicada ao fantástico, pois o maior desiderato deste gênero também não é a ação, mas sim uma *atmosfera* de dúvida e hesitação.

⁴⁴ Não só estes, mas também qualquer outro sentimento que queira. Como o próprio Freud exemplifica (ver: FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 367-368; e 375), um autor pode usar um mesmo material, como a repetição ou o acúmulo de coincidências, não só para causar estranhamento, como para causar outros efeitos: como por exemplo o riso, o cômico, no caso de uma comédia sobre um indivíduo muito azarado.

vivências; [e] ao notarmos o engano, é tarde demais, o autor atingiu seu propósito” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 374-375). Estas técnicas narrativas – ou “truques”, como Freud as nomeia – das quais os autores de literatura fantástica e gêneros próximos fazem uso, são especialmente efetivas para o psicanalista principalmente porque o autor pode manter-nos às escuras, durante muito tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode retardar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema até o fim (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 374-375). Ou mesmo além do fim, como no caso de *O Oceano no fim do caminho*, em que Gaiman encerra o livro sem uma resposta definitiva para o leitor: sem esclarecer se os eventos sobrenaturais da narrativa ocorreram de fato no universo tangível, ou se apenas na mente do protagonista, que procurava bloquear, reprimir ou substituir as traumáticas memórias dos eventos “reais”. Já que, como o texto indica, os eventos ali rememorados só são lembrados pelo protagonista quando ele se encontra junto ao lago das Hempstock, de forma que ele só as recupera quando para lá se dirige, apenas para em seguida, a cada vez, voltar a (tentar) “esquecer” tudo ao deixar a fazenda.⁴⁵ Assim, como diz Todorov, “[h]á textos que mantêm a ambiguidade até o fim, o que quer dizer também: além. Fechado o livro, a ambiguidade permanecerá” (TODOROV, 2014, p. 50). E creio que *O Oceano no fim do caminho* seja um destes textos.

Temos agora uma base que considero sólida o suficiente para avançarmos efetivamente para a análise do livro de Neil Gaiman que é o objeto principal da pesquisa. Proponho iniciarmos então, leitor, uma investigação minuciosa de como se dá o processo de estabelecimento e posterior manutenção do sentimento de hesitação em *O Oceano no fim do caminho*. Apuração que será feita a partir de uma decupagem desta obra, pela qual

⁴⁵ Abordaremos este processo mais detalhadamente ao longo do segundo e terceiro capítulos desta dissertação, mas aqui podemos já mencionar que *O Oceano no fim do caminho* parece sugerir um processo até certo ponto cíclico: um rememorar que se repete a cada vez que o protagonista visita a fazenda das Hempstock, o que ele faz de tempos em tempos (como é revelado em: Gaiman, *Oceano*, 2013, p. 196-197), embora inicialmente ele não se recorde disto. E uma imediata autoindução ao esquecimento quando da tomada de consciência de que ele está a se recordar de coisas que aparentemente *quer esquecer*. Porque o processo de esquecimento dos eventos ocorridos naquela primavera, embora atribuídos a uma suposta ação mágica de Ginnie Hempstock no final da memória de infância (quando ela diz que é “melhor facilitar a volta dele ao lar” – GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 189), e a uma ação análoga da “dupla” velha Hempstock do Epílogo (que pode ser, como veremos adiante, a mesma das lembranças ou uma Ginnie envelhecida) no encerramento do livro com o protagonista adulto. Parece ser na verdade uma repressão de memórias, ou uma adulteração delas, pois descrevem um querer esquecer muito consciente do próprio processo de esquecimento: afinal, se quem supostamente nos narra a história é o próprio protagonista, na verdade ele lembra muito bem de tudo que ali descreve “esquecer”.

pretendo observar de que maneira cada cena ou ocorrência se costura na malha narrativa, induzindo aos poucos o leitor a esse estado de irresolução. Mergulhemos, pois, neste Oceano de hesitações.

1.3 O ESTABELECIMENTO DA HESITAÇÃO EM O OCEANO NO FIM DO CAMINHO.

Foi um longo prelúdio, marcado pela apresentação de algumas teorias e hipóteses. Mas estabelecer estas fundações era necessário para traçarmos uma linha condutiva para esta análise, leitor. Como verás, o Oceano cujas marolas agora tocam nossos pés é profundo e escuro. Seria fácil submergir e não voltar. Mas as proposições de Todorov, Fisher e Freud nos permitiram traçar um plano de análise, e através dele poderemos chegar às discussões adjacentes que almejamos. Neste subcapítulo, proponho analisarmos como se dá o estabelecimento inicial do clima de hesitação no livro de Gaiman. Para tanto, abordaremos os trechos – do Prólogo e das três primeiras Partes do livro⁴⁶ – que me parecem conectáveis às três redes temáticas principais do Fantástico e do Estranho (pelo viés do inquietante), conforme elencadas no subcapítulo anterior. Vejamos, então, de que forma aparecem neste romance o duplo, a morte, e o acúmulo de coincidências que instiga a superstição.

1.3.1 Um insólito acúmulo de coincidências.

Uma das maneiras pelas quais a hesitação e o estranhamento podem ser estabelecidos como sentimentos dominantes de uma obra, como vimos, é pela inserção de elementos insólitos – ainda que não sobrenaturais – na narrativa. Todorov exemplifica este procedimento através de *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* (1815), de Jan Potocki, texto no qual são relatados de início uma série de acontecimentos dentre os quais nenhum, se encarado individualmente, parece ter qualquer coisa de não natural. Todos são explicáveis pelas leis naturais como as conhecemos. Sua acumulação, entretanto, causa “problemas”, soa estranha (TODOROV, 2014, p. 33). Não parece possível, afinal, que tais

⁴⁶ Prólogo (GAIMAN, Oceano, 2013, p. 11-16); Parte I (GAIMAN, Oceano, 2013, p. 17-21); Parte II (GAIMAN, Oceano, 2013, p. 22-35); e Parte III (GAIMAN, Oceano, 2013, p. 36-47).

eventos ocorram em sequência. Nossa capacidade cognitiva de encontrar padrões grita pela necessidade de encontrar uma explicação que una aqueles acontecimentos. A sensação é de que há coincidência demais, e por fim isto acaba gerando a impressão e desconfiança de influência de forças ocultas. Não pretendo entrar em detalhes sobre a obra de Potocki. Mas pretendo apontar que no *Oceano no fim do caminho* de Gaiman, assim como em *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, o clima de hesitação vai sendo construído inicialmente pelo acúmulo de acontecimentos insólitos, e não do surgimento imediato de um ente sobrenatural. Observemos como se dá este processo.

O insólito em *O Oceano no fim do caminho*, pode-se dizer, atende por um nome: Hempstock. A chegada do protagonista à fazenda da família que atende por este nome é o que dá o pontapé inicial para a narrativa principal, focada nas memórias. É o diálogo com uma Hempstock que faz materializar na escritura a palavra (ou o ato): “Hesitei” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p.15). É através das Hempstock que as ocorrências insólitas parecem se acumular a ponto de não parecerem apenas coincidências. É no convívio com elas que se digladiam e coexistem no protagonista as sensações de familiaridade, conforto, desconforto e estranheza. As Hempstock são marcadas descritivamente, desde a primeira instância, como “pessoas improváveis” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 13). Investiguemos como estas mulheres cumprem esse papel.

A surpresa por parte do protagonista no Prólogo de *O Oceano no fim do caminho* ao perceber que a estradinha próxima à casa em que viveu quando criança continua a mesma é por ele descrita como uma impressão de viagem no tempo: “Parecia que eu havia dirigido de volta ao passado. Aquela estradinha estava exatamente do jeito que eu lembrava, ela e nada mais” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 13). A sensação se amplia na chegada à casa de fazenda das Hempstock, nome ao qual a palavra *improvável* imediatamente se une: “Fiquei me perguntando se após todos esses anos ainda haveria alguém morando ali. Parecia improvável, mas, pelo pouco que eu lembrava, elas eram pessoas improváveis” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 13). A suspeita de improbabilidade logo se confirma, e a presença de uma velha senhora Hempstock na casa se torna o primeiro acontecimento insólito, ainda que completamente admissível: não há nada de estranho nele por si só. Apenas uma mulher apegada ao local onde viveu muito tempo. Segue-se a breve hesitação do protagonista à menção

do nome de Lettie, a dificuldade de lembrar o que aconteceu com ela, e a lembrança de como ela chamava o lago dos fundos da casa: Oceano. Quem chama um lago de oceano? Talvez este apelido curioso possa conformar uma segunda estranheza no livro, mas, da mesma forma, uma excentricidade perfeitamente explicável: era a brincadeira de uma criança, que podia ter vivido naquele lago aventuras imaginativas dignas de um oceano. À primeira menção do Oceano, entretanto, algo ocorre – o narrador lembra: “E não era mar. Era Oceano. O Oceano de Lettie Hempstock. Lembrei-me disso, e, ao lembrar, lembrei-me de tudo” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 16).

Nesse momento somos transportados do Primeiro para o Segundo Passado da narrativa,⁴⁷ onde a mente do narrador é invadida por um fluxo de lembranças que se iniciam no seu aniversário de sete anos. E assim, na Parte I do livro, somos apresentados à versão mirim daquele protagonista: um garoto solitário, que prefere a convivência com livros do que com pessoas, e que perde seu maior companheiro – o gato Fofinho – pouco depois de tê-lo ganho (GAIMAN, *Oceano*, 2013, pp. 17-21). O narrador revive estas memórias olhando para o Oceano de Lettie, mas o relato nos transporta diretamente ao tempo passado. É nesse espaço – gerado pela simulação literária do fluxo da memória do indivíduo – que as coisas mudam de figura, pois nas lembranças mais e mais elementos insólitos vão surgindo na narrativa. O que, como sugere Todorov, passa a causar “problemas”, pois o acúmulo de eventos inabituais passa a soar (ao personagem e ao leitor) como coincidência excessiva. Principalmente porque o nível de esquisitice dos eventos também passa a aumentar gradativamente.

Conforme as memórias vêm, passamos da surpresa que soa plausível – como a presença de uma pessoa na mesma casa depois de décadas – para o sumiço de um carro, um inquilino-ladrão suicida, um peixe que se asfixiou com uma moeda, e um diálogo entre as Hempstock em que elas parecem se comunicar por telepatia, prever acontecimentos do futuro imediato, e ter acesso ao conteúdo de um bilhete de suicídio que ninguém mais sabia que existia. Eventos que ocorrem todos de uma vez, mal dando tempo ao leitor para que respire durante a leitura da parte II do livro (GAIMAN, *Oceano*, 2013, pp. 22-35).

⁴⁷ Pois pode-se dizer que *O Oceano no fim do caminho* possui três tempos: o Presente, que seria o momento em que o narrador escreve ou conta a história toda; o Primeiro Passado, que seriam o Prólogo e o Epílogo, momentos em que conhecemos o protagonista numa fase adulta; e o Segundo Passado, composto pelas memórias infantis das férias primaveris em que tinha sete anos.

Mas embora a velocidade com que estes eventos insólitos se apresentem acabe já induzindo o leitor a um estado de estranheza, todos eles podem ser explicados sem a necessidade de influências sobrenaturais. Alguns de maneira muito simples, outros nem tanto, mas ainda assim de maneira plausível. Tomemos cada um deles isoladamente.

- Pai? Cadê o carro?
- Na entrada de veículos.
- Não, não está.
- O quê?

O telefone tocou e meu pai foi até o corredor, onde ficava o aparelho, para atendê-lo. Eu o ouvi conversando com alguém.

A torrada começou a fumer no grill.

Subi numa cadeira e desliguei o forno.

– Era a polícia – disse meu pai. – Alguém avisou que viu nosso carro abandonado no fim da rua. Falei que ainda não tinha nem comunicado o roubo. Pois bem. Podemos ir até lá agora, encontrá-los no local. *Torrada!* (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 24).

O mistério do sumiço do carro do pai do protagonista é de curtíssima duração, e o próprio livro soluciona o caso: o evento acima, além de causar o infortúnio de nosso protagonista – que vê seu café da manhã ser reduzido a uma torrada queimada – é imediatamente sucedido pela ida de pai e filho até o fim da estradinha, acompanhados por um policial. E menos de três páginas depois os quatro indivíduos (leitor incluso) descobrem o autor do roubo: um cadáver que outrora fora o minerador de opalas, inquilino da família do protagonista.

A descrição da cena de morte é carregada ao mesmo tempo de estranheza, consternamento e humor. A contraposição do constrangimento do pai e do policial – que não sabem o que fazer para proteger a criança-protagonista daquela situação mórbida – à simulação da inocência do protagonista é pungente. A descrição que o protagonista-criança faz do morto e dos elementos causadores do falecimento – uma mangueira presa com barro ao escapamento, o conectando à janela do automóvel – são entremeadas por digressões sobre o falso gosto do pai por torradas queimadas, sobre a *Smash!* do Batman⁴⁸ que ele queria ler e repousava sob o cadáver, sobre uma visita a um museu de cera, e sobre o significado da palavra anatomia (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 26-28). Estas últimas divagações merecem uma atenção especial.

⁴⁸ *Smash!* Foi uma revista em quadrinhos publicada entre 1966 e 1971 no Reino Unido. Em algumas publicações, a revista republicava histórias de super-heróis das editoras norte-americanas DC e Marvel Comics. O *Oceano no fim do caminho*, como veremos, é recheado de referências temporais.

Tomemos como ponto de partida o momento em que, ao encontrar o carro, o pai abre a porta e diz que “alguém deixou alguma coisa no banco de trás”, para em seguida puxar a manta que cobria a tal coisa, sob protesto tardio do policial. A isto se segue a seguinte digressão:

Era mesmo uma *coisa*, aquilo para o qual eu olhava, não uma *pessoa*.

Embora eu tivesse uma imaginação bastante fértil na infância, e fosse propenso a pesadelos, convenci meus pais a me levarem ao museu de cera Madame Tussauds, em Londres, quando tinha seis anos, porque queria visitar a Câmara dos Horrores, esperando encontrar as Câmaras dos Horrores dos filmes de monstro sobre as quais eu lia nos quadrinhos. Minha expectativa era poder vibrar com os bonecos de cera do Drácula, do Frankenstein e do Lobisomem. Em vez disso, fui guiado por uma sequência aparentemente interminável de dioramas mostrando homens e mulheres comuns, de olhar desalentado, que haviam assassinado outras pessoas – geralmente os inquilinos e os próprios familiares. (...) A maioria era retratada ao lado das vítimas em situações de convívio social – como por exemplo sentados a uma mesa de jantar, possivelmente enquanto os familiares envenenados davam seu último suspiro. As plaquinhas que explicavam quem eles eram também me informaram que a maioria havia assassinado a família e vendido os corpos para a *anatomia*. Foi aí que, para mim, a palavra *anatomia* ganhou um quê de pavor. Eu não sabia o que era *anatomia*. Só sabia que a *anatomia* fazia as pessoas matarem os filhos (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 26-27).

Deixemos de lado, por hora, o apontamento do narrador sobre a própria propensão a pesadelos e fertilidade imaginativa, mas mantenhamos a informação em mente, pois abordaremos tais pontos no devido tempo. O mesmo para as menções à violência entre familiares, e ao medo disto iconificado na palavra *anatomia*. Rememoraremos estes pontos mais tarde. De interessante à esta altura, creio ser a menção a duas coisas: o gênero do terror, e a questão do *duplo*. A listagem de personagens clássicos do terror, para mim parece interessante porque o protagonista conecta a eles uma expectativa de vibração: como que uma diversão através do horror. Um horror que, apesar de aterrorizante para ele, soa menos ameaçador do que o horror mais tangível, real e familiar do assassino humano. É como um reconhecimento do fato de que os vampiros e mortos-vivos do horror literário, mesmo para aquela criança, soam menos aterrorizantes do que a violência e a morte crua, real. Não que ele negue que sentia medo dos monstros ficcionais, mas este medo estava vinculado, de certa forma, à diversão. Enquanto o medo daqueles duplos artificiais de

assassinos reais reproduzidos em uma ação muito mais fria e calculista, é descrito apenas pelo “pavor”:

A única coisa que me impediu de sair correndo e gritando da Câmara dos Horrores durante a visita foi que nenhum dos bonecos de cera parecia muito convincente. Não dava para parecerem mortos de verdade, já que nunca tinham parecido vivos.

A coisa no banco de trás, que estivera coberta pela manta azul (eu *conhecia* aquela manta... era a que ficava no meu antigo quarto, na prateleira, para quando esfriava), também não era convincente. Parecia um pouco com o minerador de opala, mas estava de *smoking* preto, camisa branca de babados e gravata-borboleta preta. O cabelo, penteado para trás, tinha um brilho artificial. Os olhos estava vidrados, e os lábios arroxeados, mas a pele estava bem corada. Como uma paródia da saúde. Não havia nenhuma corrente de ouro no pescoço (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 27).

Interessante, também, é a descrição do cadáver como um *duplo* do indivíduo original, pois ele apenas “parecia” com o minerador de opala. Para o protagonista-criança, aquela ‘coisa’ parecia tanto com uma pessoa real, quanto uma estátua de cera poderia parecer. Aquele indivíduo está, para ele, desumanizado, já não é ele mesmo, mas sim um duplo que permaneceu em seu lugar. A temática do *duplo*, como veremos, surge por diversas vezes em *Oceano no fim do caminho*, e através de diversos personagens, mas esta é uma de suas primeiras aparições. É, também, o ponto em que surge uma vinculação da morte à perda do indivíduo, que deixa de ser ele e se torna uma coisa inanimada, algo que – pode-se dizer – o protagonista se recusará a assimilar quando ocorrer com um indivíduo mais próximo a ele. Mas não nos apressemos, chegaremos lá. Agora voltemos da digressão do protagonista à situação que encarava.

Apesar das sensações que o trecho possa gerar, nada há de antinatural no sucedido: pessoas morrem e pessoas se matam, afinal. De insolucionado, só o fato do informante da polícia ter indicado o dono do carro antes do próprio dono ter percebido o sumiço – logo voltaremos a isso. Emendam-se de imediato as primeiras ocorrências que, talvez, possam suscitar a impressão de sobrenaturalidade no leitor. O arauto da estranheza é uma garota – de cerca de onze anos, imagina o protagonista – que, no auge da preocupação e susto do pai e policial em afastar o menino do carro, surge do nada se oferecendo para

leva-lo até a fazenda em frente, onde poderá esperar pelo pai. Autorizada a fazê-lo, ela se torna seu guia, e logo eles trocam suas primeiras palavras:

- Tem um homem morto no nosso carro – comentei.
- Foi por isso que ele veio até aqui – disse-me ela. – O fim do caminho. Ninguém ia encontrá-lo e impedi-lo por aqui, às três da madrugada. E a lama ali é bem úmida e fácil de moldar.
- Você acha que ele se matou?
- Acho. Você gosta de leite? A vovó está ordenhando a Bessie agora. (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 29).

O assentimento do protagonista, prova e impressões sobre o leite de Bessie, surpreenda-se ou não, leitor, dariam um bom tema para uma discussão.⁴⁹ Mas esta não faremos nesta pesquisa. Por ora, foquemos no primeiro diálogo com Lettie Hempstock – pois sim, logo a garota nos faz saber que se chama Lettie, e que aquela é a Fazenda Hempstock. Suas afirmações sobre o motivo da escolha do local do suicídio por parte do minerador de opalas, para além da poeticidade do “– Foi por isso que ele veio até aqui. O fim do caminho”, soam estranhas por soarem convictas demais. Não é a reação que se espera por parte de uma pessoa – ainda mais uma criança – que acaba de descobrir que alguém se suicidou quase em frente à sua casa. Tampouco a frieza da observação técnica sobre a maleabilidade da lama no local é algo que se esperaria de um infante, pois parece mais uma observação feita por um investigador. Mais estranha ainda soa a precisão temporal da observação de que ninguém o impediria às três da madrugada. Mas o estranhamento ainda aumentará, pois o protagonista presencia, enquanto se delicia com o café da manhã que a menina lhe serve, diálogos ainda mais esquisitos entre as Hempstock. A avó de Lettie surge em seguida, servindo leite para o menino e comentando: “– Tem mais deles lá no início da estrada. (...) – De todos os tipos, chegando com as sirenes piscando e tudo mais. Quanto rebuliço” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 29-30). Como ela poderia saber da chegada de mais policiais, não há como o leitor saber, embora possa deduzir que da fazenda seria possível ver o início da estrada à distância. Agora, vejamos o que se segue à primeira aparição da mãe de Lettie, instantes depois:

Uma mulher atarracada entrou na cozinha. (...)

⁴⁹ Poderiam conectar-se a uma possibilidade interpretativa sobre o papel de provedoras maternas que as Hempstock assumem ao longo da narrativa, como a efetuada por Laura-Marie von Czarnowsky, por exemplo, em seu artigo *Power and all its secrets: Engendering magic in Neil Gaiman's The Ocean at the End of the Lanea* (2015).

– Esse deve ser o menino lá do início da estrada. Quanta confusão por causa daquele carro. Daqui a pouco cinco deles vão precisar de chá – disse ela.

Lettie encheu uma enorme chaleira de cobre com água da torneira. Acendeu uma das bocas do fogão a gás com um fósforo e pôs a chaleira na chama. Em seguida, pegou cinco canecas lascadas de um armário, e hesitou, olhando para a mulher, que disse:

– Tem razão. Seis. O médico virá também. (GAIMAN, *Oceano*, 2013, pp. 30-31)

A afirmação taxativa da mulher (que em seguida o livro nos faz saber ser a “mãe” de Lettie)⁵⁰ sobre a quantidade de pessoas que ela prevê que irão aceitar chá, de início pode parecer surpreendentemente assertiva, bem como sua convicção temporal: “Eles chegarão aqui assim que a água da chaleira ferver para perguntar se eu vi algo fora do comum e para tomar o chá. Por que você não leva o menino até o lago?” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 32). Em seguida, em compensação, pode-se imaginar que, vinda da parte externa da casa, ela possa ter visto as cinco pessoas na estradinha, e deduzido que seria interrogada. A anuência dela à silenciosa hesitação de Lettie, entretanto, rompe com esse raciocínio: como Lettie saberiam ser seis os futuros interessados em chá se, no momento em que entrara na casa junto com o protagonista, só duas pessoas se encontravam na estrada – o pai e o policial? Ademais, a resposta da mulher ao silêncio de Lettie faz parecer ao leitor que ele e o protagonista não tiveram acesso à resposta da garota. Como se o diálogo entre as Hempstock fossem a eles inacessível em sua completude: uma comunicação que existe sem palavras. Claro, podemos pensar que tudo não passa de especulação: a mãe de Lettie viu as pessoas na estradinha, as contou erradamente, e posteriormente se corrigiu. O silêncio hesitante de Lettie foi apenas a ação de alguém que cumpre uma ordem sem entender bem o motivo. Ou Lettie vira outras pessoas chegando no caminho até a casa, enquanto o protagonista distraído não, e a comunicação não verbal entre as Hempstock se dá pela intimidade: entre pessoas que se conhecem bem, gestos e olhares valem tanto quanto palavras.

A cena, de todo modo, faz lembrar da descrição de Freud sobre uma característica recorrente em obras literárias vinculadas ao inquietante, nas quais surgem personagens que, pela aparência ou características semelhantes ou

⁵⁰ Atribuo aspas à “mãe” pois posteriormente o próprio livro questiona (ou põe em dúvida) tal maternidade (como se pode ver em: GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 188).

iguais, devem ser considerados idênticos. Numa relação intensificada pela passagem imediata de processos psíquicos de uma para outra personagem – o que chamaríamos de telepatia –, “de modo que uma possui também o saber, os sentimentos e as vivências da outra” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 351-352). De forma que esta poderia ser uma primeira menção do texto à possibilidade da identidade uníssona das Hempstock. De qualquer forma, o diálogo “telepático” se conecta à posterior volta do passeio de Lettie e do protagonista ao lago, algumas páginas depois:

Os policiais, meu pai e dois homens de terno e gravata marrom estavam na cozinha da casa da fazenda. Um deles me contou que era policial, mas não usava uniforme, o que achei um tanto sem graça: se eu fosse policial, tinha certeza, usaria meu uniforme sempre que pudesse. Reconheci o outro homem de terno e gravata como o dr. Smithson, nosso médico de família. Eles estavam terminando o chá. (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 34).

Notemos que a quantidade de pessoas na cena é imprecisa, o narrador não nos faz saber quantas são exatamente. Sabemos que os dois homens de terno mais o pai totalizam três, mas a palavra “policiais” (no original *policemen*), no plural, que designa a quantidade de homens fardados, impossibilita saber quantas pessoas bebiam chá. Não há como confirmar a precisão da previsão da mãe de Lettie: pelo que consta no texto, poderiam ser cinco, seis, ou mais as pessoas que ali estavam. A menção do narrador ao fato de ter reconhecido um dos homens de terno como sendo um médico, entretanto, pode fazer o leitor focar no acerto. Não há, de fato, nenhuma menção à precisão ou não do presságio, mas o texto induz o leitor a pensar na *possibilidade* do acerto. Mas voltemos ao diálogo entre Lettie e sua mãe, enquanto ainda preparavam o chá.

Então a mulher franziu os lábios e soltou um muxoxo.
 – Não viram o bilhete – disse ela. – Ele o escreveu com tanto cuidado, dobrou-o e guardou-o no bolso do paletó, e ninguém olhou lá ainda.
 – O que o bilhete diz? – perguntou Lettie.
 – Leia você mesma – retrucou a mulher.
 Presumi que fosse a mãe da Lettie. Parecia ser mãe de alguém.
 Então ela continuou:
 – O bilhete diz que ele pegou todo o dinheiro que os amigos tinham lhe pedido que tirasse clandestinamente da África do Sul e depositasse num banco na Inglaterra para eles, e também tudo o que ganhou ao longo dos anos com a mineração de opalas, e foi até o cassino em Brighton, mas só pretendia apostar o que era dele. Depois ia mexer na quantia dos amigos só até

recuperar o que havia perdido. – E completou: – E então ficou sem nada, e tudo era escuridão.

– Só que não foi isso que ele escreveu – disse Lettie, estreitando os olhos. – O que deixou escrito foi:

A todos os meus amigos,

Sinto muito que nada tenha saído como planejei e espero que possam me perdoar em seus corações, porque eu mesmo não consigo.

– Dá no mesmo – disse a mulher. (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p.31)

Neste ponto, chegamos provavelmente à situação que mais parece se tratar de um evento sobrenatural nesta parte inicial do livro. Aparentemente Lettie e sua mãe sabem da existência de um bilhete do suicida de que ninguém mais tem notícia. Mais que isto, elas discutem o teor do bilhete, chegando ao ponto de Lettie “ler” e saber a causa da mensagem sem tê-la em mãos. Neste ponto, as explicações possíveis são: Lettie e sua mãe tiveram acesso ao bilhete no bolso do morto, o que quer dizer que mexeram no carro e no defunto antes da chegada do policial. Possibilidade que, embora explique de maneira racional a situação, é de uma excentricidade tão grande que por si só já gera uma sensação de estranheza, afinal Lettie é uma criança. Ou as Hempstock estão apenas supondo motivos pelo qual o homem teria se suicidado, e talvez o conhecessem, o que faria sentido pelo nível de informação que parecem ter sobre ele. Ou, ainda, uma terceira opção é que elas tem poderes sobrenaturais e estão acessando o conteúdo de um bilhete que não podem ver ou tocar.

O diálogo se fecha também de maneira bizarra: “– Dei uma forcinha para ele olhar no bolso do paletó. Vai parecer que a ideia foi dele – disse Lettie” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p.32). Como se elas tivessem, ainda, a capacidade sobrenatural de influenciar outras pessoas (algo que, como veremos, é novamente sugerido no livro posteriormente). Por fonte sobrenatural ou não, o que se pode concluir é que as Hempstock tinham mais informações sobre o suicida do que qualquer outra pessoa ali. Provavelmente, visto que conheciam a vizinhança, e pelo fato do suicídio ter ocorrido em frente à fazenda, também podem ter sido elas o “alguém” que avisou a polícia sobre o carro abandonado e sobre a procedência do mesmo. Seja como for, a esta altura o empilhamento de situações insólitas já gerou tantas perguntas que é improvável que algum leitor já não concorde com o fato das Hempstock serem pessoas *improváveis*. A falta de respostas induz à hesitação entre as possíveis respostas e, como o

protagonista em sua inocência infantil, ficamos nos perguntando e estranhando o quanto as Hempstock tratam com naturalidade algo que a ele não parece usual:

Fiquei me perguntando por que todas tinham o sobrenome de 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, *Oceano*, 2013, p. 32).

A morte, logo se vê, não é algo a que o protagonista estava acostumado àquela altura de sua vida. No que tange ao livro, entretanto, percebe-se já na largada que esta temática está intimamente vinculada à narrativa. Cada uma das primeiras partes do livro conta com a presença constante da morte: a primeira menção, no prólogo, vem pelo velório a que atende o protagonista-adulto; a segunda e a terceira são narradas na Parte I, na memória do falecimento da tia, e do gato que ganhou de presente de aniversário mas foi atropelado pelo táxi em que se encontrava o minerador de opala, em sua chegada à casa do menino; A quarta e a quinta, na Parte II, se dão pelo encontro com o corpo do próprio minerador, e pelo peixe asfíxiado que boia no lagoceano. Nademos até estas passagens.

1.3.2 Morte, uma presença sempre constante.

Como em outros textos de Neil Gaiman, em *O Oceano no fim do caminho* a morte tem papel central. Não é à toa que é possível encontrar conexões bastante diretas entre suas obras a partir deste viés. Como quando a personagem *Morte* da saga do senhor dos sonhos parece fazer uma visita à pequena cidade em que se passa a história de Ninguém Owens, protagonista de *O Livro do Cemitério*, no capítulo denominado *Dança Macabra* (GAIMAN, *Cemitério*, 2010, p. 158-179). Ou quando este mesmo Ninguém conhece o fantasma de uma suposta bruxa, há muito falecida, que atende pelo nome de Elizabeth Hempstock, no capítulo *A lápide da bruxa* (GAIMAN, *Cemitério*, 2010, p. 111-156), a qual, curiosamente, morreu afogada em um lago de patos (assim como *talvez* tenha acontecido com Lettie). A obra de Gaiman parece possuir muitas conexões como um todo, e não nego a possibilidade de explorá-las um pouco mais nesta ou em outra pesquisa. Agora, porém, mantenhamos o foco

nas primeiras partes de *O Oceano no fim do caminho*. Mais especificamente, nas mortes de dois animais, um gato e um peixe.

Voltemos, uma vez mais, à Parte I do livro, ao aniversário de 7 anos do protagonista. Imediatamente após a descrição da festa vazia de convidados, o protagonista lista com muita empolgação o consolo advindo dos presentes que ganhou dos pais: um boneco do Batman, a coleção completa de *As crônicas de Nárnia*, e o LP *O melhor de Gilbert e Sullivan*.⁵¹ E aqui temos claras menções ao apreço do garoto pela fantasia, pelo gênero do maravilhoso. O LP, em especial, o faz lembrar da origem de seu apreço pelos compositores vitorianos, e de uma ida à ópera com sua tia, quando ele tinha três anos, para assistir a uma adaptação da peça *Iolanthe* (1882). Tia esta que, ele recorda, faleceu por uma pneumonia pouco tempo depois (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 17-18). E assim, na escalada de lembranças de morte que levam à outras memórias de morte, chegamos ao gato.

Naquela noite, meu pai chegou do trabalho carregando uma caixa de papelão. Dentro havia um gatinho, um filhotinho de gênero indefinido com pelo preto e macio, a quem chamei logo de Fofinho, e que amei total e incondicionalmente.

À noite, Fofinho dormia na minha cama. Eu falava com o gatinho, às vezes quando minha irmãzinha não estava por perto, com alguma esperança de que ele respondesse numa língua humana. Isso nunca aconteceu. Eu não me importava. O gatinho era carinhoso, atencioso e um bom companheiro para alguém cuja festa de sete anos se resumira a uma mesa com biscoitos confeitados, um manjar, um bolo e quinze cadeiras vazias (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 18).

O desejo do garoto de ter um gato falante, como vemos, não se realiza em *O Oceano no fim do caminho*, ainda que Gaiman o tenha realizado indiretamente através de outra personagem, com o selvagem e falante gato negro de *Coraline* (2003). Mas mesmo assim o apreço do garoto pelo gato é gritante. Bem como sua carência afetiva ou solidão – que são escancaradas na abertura da Parte II pela frase “Eu não era uma criança feliz, ainda que, de vez em quando, ficasse contente” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 22). Algo que nos remete outra vez a Freud, para quem os fatores do silêncio e da solidão, juntamente ao da escuridão – cujo medo também é presente para o protagonista

⁵¹ O libretista William Schwenck Gilbert e compositor Arthur Seymour Sullivan formaram, durante a Era Vitoriana, uma parceria que resultou na elaboração de diversas óperas cômicas. As letras, compostas por Gilbert, eram ancoradas em universos fantasiosos, que mesclavam elementos “reais” inspirados na nobreza, monarquia e pirataria, a elementos mágicos, pela presença de seres como fadas.

–,⁵² “são realmente os fatores a que se acha ligada a angústia infantil, que na maioria das pessoas nunca desaparece inteiramente” (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 376). Algo que conecta, então, os universos infantil e adulto. Para nosso protagonista, infelizmente, a solidão logo voltaria a ser sua principal companheira:

O gatinho dormia no meu travesseiro e até me esperava voltar da escola, sentado na entrada de veículos na frente da casa, perto da cerca, até que um mês depois foi atropelado pelo táxi que trazia o minerador de opala que ficaria hospedado em nossa casa.

Eu não estava lá quando aconteceu.

Cheguei da escola naquele dia e meu gatinho não estava me esperando (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 18-19).

A morte se faz presente mais uma vez, e a ela se conecta de certa maneira, como na posterior morte do minerador de opala, a questão do duplo. Ou, ao menos, uma tentativa frustrada de substituição. O minerador, na tentativa de remediar a situação, propõe ao garoto uma troca. Ele “substitui” o gato.

– Infelizmente, envolvi-me num pequeno acidente ao chegar – disse ele, em um tom animado. – Nada com que se preocupar.

(...) – O gatinho preto, ele era seu? – perguntou.

– O nome dele é Fofinho, respondi.

– É. Como disse. Um acidente ao chegar. Nada com que se preocupar. Livrei-me do corpo. Não precisa se incomodar. Resolvi o problema. Pode abrir a caixa (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 19).

A caixa em questão continha um enorme gato adulto, extremamente arisco, ao qual o garoto jamais se apegaria. “– Comprei-o para você. (...) – sempre pago minhas dívidas. (...) Gato por gato – disse o minerador de opala” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 20). Foram as declarações do minerador ao apresentar seu duplo de Fofinho, e sua maneira de encarar o mundo, pela qual tudo pode ser substituído por algo similar e de igual “valor”. Sabemos que no fim, entretanto, nem um gato substituiu efetivamente o outro, nem o minerador pagava realmente suas dívidas. A lembrança do trágico fim de Fofinho leva então o protagonista a rememorar a morte do próprio explorador de minérios, mas esta já abordamos algumas páginas atrás. Passemos então à última morte narrada na Parte II, a de um peixe prateado.

⁵² Haja vista a passagem: “no meu quarto, ninguém se incomodava se eu deixasse a porta entreaberta, deixando entrar a quantidade certa de luz para espantar o medo do escuro” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 22).

Enquanto a senhora Hempstock servia chá e conversava com os policiais e demais adultos na cozinha da casa de fazenda, Lettie levava o protagonista para uma caminhada até o lago. Esta, que fora a primeira visita dele àquele local, foi marcada por dois eventos: uma ínfima discussão sobre a natureza do aquífero, que Lettie afirmava taxativamente ser um Oceano, mas que para o protagonista parecia, afinal, apenas um lago de patos. E o encontro de um peixe morto que boiava de lado na superfície da água. O corpo do animal foi retirado da água por Lettie com a ajuda de um puçá, e depois aberto ao meio por um canivete sacado pela garota, numa rápida autópsia. A causa da morte? Uma moeda de seis *pence*, com uma das faces gravada com o busto da rainha Vitória. Um modelo de moeda que (como sugere uma rápida pesquisa no *Google*) só esteve em circulação entre 1837 e 1901, sendo, então, bastante antiga. Tanto que, ao receber a moeda de presente de Lettie com a recomendação de comprar um doce qualquer, o protagonista afirma duvidar de que alguma loja ainda aceitaria aquele dinheiro. O que gera outra sugestão: “– Então coloque no seu cofrinho – sugeriu ela. – Talvez lhe dê sorte. Lettie disse isso com ar de dúvida, como se não soubesse que tipo de sorte a moeda me daria” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 34). Este conselho o protagonista segue, e após sua volta para casa, a moeda é depositada em seu cofrinho, sob o pensamento de que um dia, finalmente, ele conseguiria enchê-lo.

Este ato, que encerra a Parte II, dá início a outra vertiginosa cadeia de eventos insólitos que transformam a Parte III em outro capítulo conformado majoritariamente pelo acúmulo de coincidências. Neste excerto, tudo gira em torno de dinheiro, e do surgimento deste pelas maneiras mais inusitadas, a ponto de desencadear a crença, no protagonista, de que há uma força oculta por trás destas aparições. Surge assim definitivamente, a superstição em *O Oceano no fim do caminho*.

1.3.3 Superstição: o medo de não saber e o medo de estar só.

A prática da superstição é tão congenial à multidão que, se são despertos forçosamente, eles ainda se arrependem da perda de sua agradável visão. Seu amor pelo maravilhoso e sobrenatural, sua curiosidade em relação a eventos futuros, e sua forte propensão de estender suas esperanças e medos

além dos limites do mundo visível, foram as principais causas que favoreceram o estabelecimento do politeísmo. Tão urgente é a necessidade de acreditar, que a queda de qualquer sistema mitológico provavelmente será sucedida pela introdução de algum outro modo de superstição (GIBBON apud SAGAN, 1997, p. 121).⁵³

As primeiras memórias narradas no livro demarcam, como vimos, duas constantes na infância do protagonista: as presenças continuadas da morte e da solidão. Além disso, sugere-se delicadamente a estima do menino pela fantasia, através de suas entusiasmadas citações de *As crônicas de Nárnia*, e das composições de Gilbert e Sullivan. O apreço pela literatura, aliás, talvez seja mais do que apenas delicadamente sugerido. Antes de adentrarmos a Parte III do livro, e o ciclo de coincidências pelo dinheiro, voltemos ainda uma vez mais à rica Parte I, à esta descrição do aniversário de sete anos que é tão carregada de importantes indícios.

Ninguém foi à minha festa de sete anos.
Havia uma mesa arrumada com gelatinas e pavês, um chapéu de festa ao lado de cada prato e, no meio, um bolo com sete velas. Em cima dele, um livro desenhado com glacê. Minha mãe, que organizara a festa, contou que a moça da confeitaria confessara que eles nunca haviam colocado um livro num bolo de aniversário, e que faziam, para a maioria dos meninos, bolas de futebol ou naves espaciais. Eu fui o primeiro livro dela (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 17).

Vê-se, assim, que a própria postura ou predileções do protagonista-criança são descritos como geradores de surpresa – se não estranhamento –, nos indivíduos que o cercam, pelo fato de que seu comportamento ou preferências não são os “padrões típicos” que aqueles outros indivíduos esperavam de um menino da idade dele. Não fica claro, entretanto, se o isolacionismo do garoto partia efetivamente dos outros ou se dele próprio, já que ele mesmo afirma posteriormente que não considerava seus colegas de escola amigos, mas apenas “pessoas com quem estudava”, e que ele “fazia amigos devagar, quando os fazia” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 18). O que é possível deduzir é que o próprio protagonista se considerava, de certa forma, um indivíduo à parte do meio em que se encontrava. Ou, ao menos, que via com desconfiança as pessoas que o cercavam:

⁵³ Este excerto – citado por Sagan no capítulo homônimo do livro *The Demon-Haunted World* – provém de *The decline and Fall of the Roman Empire* (1776), de Edward Gibbon.

Estava triste por ninguém ter ido à minha festa, mas feliz por ganhar um boneco o Batman, e ainda havia um presente de aniversário esperando para ser lido: a coleção completa de *As crônicas de Nárnia*, que levei para o meu quarto. Deitei na cama e me perdi nas histórias.

Gostei disso. Livros eram mais confiáveis que pessoas, de qualquer forma (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 17-18).

E este isolacionismo e desconfiança em relação às pessoas que já preexistia aos eventos memorados, com eles assimilam mais motivos para existir, pois digamos que a maneira pela qual o minerador de opala se apresentou a ele, propondo a mórbida substituição de um ente querido por um falso duplo, é justificativa mais que suficiente para se desgostar de adultos em geral. Ademais, outros eventos ainda mais alarmantes que ocorrem ao longo do livro irão fazer com que este distanciamento e medo do protagonista em relação a pessoas se agrave ainda mais, o que levará à persistência, ainda na vida adulta, de uma visão pessimista sobre os relacionamentos interpessoais. Como é possível ver no Prólogo, no momento em que o protagonista já dirige em direção à Fazenda Hempstock, mas pensa que deveria voltar para o velório e imagina as interações que lá ocorreriam: “Conversaria com pessoas cuja existência eu apagara da memória havia anos, e elas perguntariam sobre meu casamento (fracassado dez anos atrás, um relacionamento que foi se desgastando até que um dia, como sempre parece acontecer, chegou ao fim)” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 12).

Os livros, então, eram para ele mais confiáveis que pessoas. Mais especificamente, o gênero do Maravilhoso era para ele mais prazeroso – quiçá compreensível – que a realidade a sua volta. Tanto que, como veremos, assim como numa ópera de Gilbert e Sullivan, no mundo do protagonista de *O Oceano no fim do caminho* o real e o mágico também irão se mesclar. A questão é: eles se mesclam efetivamente no universo em que a narrativa se ancora, que assim deixaria de ser o nosso, ou apenas na mente da personagem, de forma que a magia ali é só ilusão? Já sabemos que, do meu ponto de vista, esta dúvida não tem solução, a hesitação é permanente. Sigamos, pois, a elucidar o porquê de minha proposição.

A hesitação segue se instaurando ainda mais profundamente na Parte III de *O Oceano no fim do caminho*. Após a cena final da Parte II, em que o personagem guarda a moeda retirada do peixe em seu cofrinho, a narrativa salta

dois dias no tempo, quando o protagonista recebe uma carta. Para ele, este era um evento incomum. Ele tinha sete anos e nunca recebia cartas, ainda que, conforme conta, todos os dias checava a caixa de correio na esperança de ter algo endereçado a ele. Naquela manhã havia:

Abri o envelope, não entendi direito o que era aquilo, e levei a carta para minha mãe.
 – O seu Título de Capitalização foi sorteado – ela disse.
 – O que isso quer dizer?
 – Quando você nasceu, ou melhor, quando cada neto nasceu, sua avó compro Títulos de Capitalização para vocês. Se seu número for sorteado, você pode ganhar milhares de libras.
 – Eu ganhei milhares de libras?
 – Não. – Ela olhou para o pedaço de papel. – Ganhou treze libras e onze xelins (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 36-37).

Lembremos que o último pensamento do protagonista na Parte II, ao largar a moeda em seu cofrinho, fora a previsão de, um dia, vê-lo cheio para receber permissão dos pais para quebrá-lo e usar seu conteúdo. Dois dias depois, ele ganha dinheiro de uma fonte que sequer sabia que existia, uma bela coincidência. O sonho do garoto de torrar seu prêmio do Título de Capitalização em mais balas do que poderia imaginar, entretanto, é rapidamente enterrado pela mãe, que avisa que depositará o prêmio na conta-poupança que o menino possui em seu nome. Ainda assim, ele se sente rico. No mesmo dia, à tarde, o garoto bota as mãos em outra “fortuna”. O senhor Woellery, jardineiro da família, ao cavar buracos enquanto trabalhava na horta da casa, encontra uma garrafa cheia de moedas. Todas antigas, com datações anteriores a 1937, conforme o protagonista-criança nos faz saber. O menino gastou a tarde polindo o tesouro, que por fim foi colocado pela mãe no console da lareira, sob a promessa de que um colecionador de moedas poderia pagar muitas libras pela coleção. O infante encerra o dia feliz. Se sente rico. Naquele momento, para ele, “o mundo era um bom lugar para se viver” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 37-38).

Neste ponto podemos notar que o que guia o caminho de uma memória à outra não é somente a morte. É também o dinheiro, a riqueza, e a abundância ou falta destes como geradores de alegria ou infelicidade. Este traçado surge desde a Parte II quando, logo após declarar “não ser uma criança feliz”, o protagonista narrara a perda de seu quarto próprio. O motivo, conforme narra que lhe explicaram seus pais, era o fato da família não ser mais “financeiramente próspera”, de modo que todos os membros teriam que fazer sacrifícios, o dele

sendo abrir mão de seu dormitório individual e passar a partilhar um quarto com sua irmã mais nova, para que os pais pudessem alugar o aposento vago. Daí o surgimento dos inquilinos, que são de fato diversos, mas para ele desimportantes e reduzidos a brevíssimas descrições. Até a chegada do minerador de opala, este sim memorável, já que o menino não conseguia perdoá-lo pela morte de seu gatinho (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 22-23). A questão do dinheiro permeia também a morte do minerador, pois a derrocada financeira fora – segundo a leitura da suposta carta de suicídio feita por Lettie – o motivo do suicídio. Em seguida há a moeda no peixe, e o surgimento dos tesouros que temos visto nos últimos parágrafos. Como se vê, tudo se conecta. Ou melhor, nossa mente é capaz de reconhecer um padrão nestas coincidências que parecem se conectar. Processo induzido pela narrativa através destes fios temáticos que procuram simular o funcionamento da memória. Continuemos seguindo este encadeamento narrativo.

Após ter um dia cheio de tesouros brilhantes e ir para a cama se sentindo rico e feliz, o protagonista narra uma noite de sono agitada, permeada por pesadelos. Nestes sonhos tormentosos ele era perseguido por várias pessoas, dos colegas de escola ao avô, que o queriam “vender para a *anatomia*”. Quando enfim capturado, percebia que o suposto avô era na verdade um duplo, um boneco de cera com a fisionomia dele. Este falso avô, então, passava a enfiar goela abaixo do garoto um objeto descrito como “rígido, cortante e familiar”, que, quando entalou em sua garganta o fazendo engasgar, inundou sua boca com um “gosto metálico” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 38). No sonho, ele lutou para não sufocar até que acordou. Mas já acordado, a luta persistiu:

Acordei e estava engasgando.

Não conseguia respirar. Havia algo na minha garganta, rígido e cortante, que não me deixava respirar nem gritar. Comecei a tossir enquanto acordava, as lágrimas rolando pelo meu rosto, o nariz escorrendo.

Enfiei os dedos na garganta o mais fundo que consegui, desesperado, em pânico e determinado. Senti a borda de algo duro com a ponta do indicador, prendi o objeto com o dedo médio, o que me fez engasgar ainda mais, peguei o que quer que fosse aquilo na minha garganta e o arranquei.

(...) Não olhei o que era. Eu segurei firme a coisa com a mão fechada, gosmenta por causa da saliva e do catarro. Não queria olhar. Não queria que aquilo existisse, a ponte entre meu sonho e o mundo desperto (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 38-39).

Aqui, pontuado pelo medo do protagonista, está demarcado o início da invasão de um universo de sonhos (ou pesadelos) na narrativa. Este momento de pavor pelo quase sufocamento, que se mescla à possibilidade de um objeto ter rompido a barreira entre o psíquico e o físico, demarca o sentimento que perdurará até o fim do livro. A partir deste trecho, cada vez mais elementos parecerão transcender a fronteira entre os universos físico e psíquico. Mas, ao mesmo tempo, a narrativa sempre puxará o leitor de volta do maravilhoso para um improvável explicável, mantendo quem lê sempre na dúvida, como que parado no batente de uma porta, indeciso se entra ou sai. Do pesadelo do sufocamento pelo duplo do avô, que por um momento parecia transcender os domínios dos Oneiros, o puxão de volta para a racionalidade se dá pela frieza de outro tesouro: “Estava assustado. Mas o que vi em minha mão – o que antes estava em minha garganta – não era nada assustador. Era só uma moeda. Um xelim de prata” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 39). De onde esta nova moeda surgiu, ou como foi parar na garganta do garoto, todavia, não se sabe. A narrativa não traz esta explicação, até porque o autor não objetivou dar explicações sobre os eventos insólitos da narrativa, muito pelo contrário. O objetivo principal, aqui, é criar um ar de mistério. É instigar a dúvida. É que se hesite entre possíveis explanações que nunca se confirmarão. Façamos novamente um exercício investigativo. Há, aqui, três possibilidades: uma é que a moeda surgiu magicamente dentro da garganta do menino, assim como surgiu e surgirá magicamente nos outros eventos narrados no capítulo; uma segunda alternativa é a de que o menino teria engolido a moeda acidentalmente ou propositalmente antes de dormir, pois embora ele tenha ficado surpreso com a ocorrência, devemos lembrar que narradores não são sempre cem por cento confiáveis; e uma terceira é que outra pessoa colocou a moeda em sua boca enquanto ele dormia, o que parece o tipo de ideia que uma irmã pequenina com quem ele dividia o quarto poderia ter, por exemplo. Não uma ideia com o intuito de matá-lo, mas sim o tipo de ideia que uma criança pequena, sem a percepção de que poderia causar mal, poderia ter considerado uma brincadeira. Novamente, então, um evento aparentemente sobrenatural poderia ser explicado de maneira lógica, mas vejamos o que se segue. Depois de se recompor, ainda assustado pelo ocorrido, o protagonista faz uma declaração contextualmente interessante:

Queria contar a alguém sobre o xelim, mas não sabia a quem. Conhecia o suficiente dos adultos para saber que, se lhes dissesse o que tinha acontecido, ninguém acreditaria em mim. Os adultos raramente pareciam acreditar em mim quando eu falava a verdade. Por que acreditariam em algo tão improvável? (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 39).

A declaração faz pensar. Por vezes, de fato, a verdade parece impossível de ser acreditada. A verdade, muitas vezes, soa implausível. Assim como Todorov sugere que nas obras do gênero fantástico-estranho ou sobrenatural explicado, por vezes a solução lógica que é apresentada para elucidar os acontecimentos parece tão inverossímil, forçada, que o sobrenatural soaria mais verossímil (TODOROV, 2014, p. 51-57). No caso do protagonista, ele antevê uma reação de fato previsível de um adulto frente a um evento extraordinário narrado por uma criança: a conclusão de que o infante está exagerando, aumentando a proporção do ocorrido, porque aquela verdade soa improvável demais. Esta fronteira tão tênue entre a verdade que parece exagero e o sobrenatural que soa plausível é, precisamente, o delicado limiar em que sobrevive o fantástico. E a narrativa de *O Oceano no fim do caminho* é bastante cuidadosa no sentido de não pesar demais para um lado nem para o outro desta fronteira. Assim que o bambino sai de casa, em meio a estas reflexões sobre a verdade e o improvável, novos elementos se acrescentam ao mistério das moedas:

Minha irmã estava brincando com algumas amigas no jardim nos fundos da casa. Ela correu enfurecida até mim quando me viu.
 – Odeio você. Vou contar tudo para a mamãe e para o papai quando eles chegarem.
 – O quê?
 – Você sabe – disse ela. – Sei que foi você.
 – Que fui eu o quê?
 – Que atirou moedas em mim. Em todas nós. Dos arbustos. Foi muita maldade sua.
 – Mas eu não fiz isso.
 – Doeu (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 39-40).

Os pequenos objetos metálicos não param de surgir, e novamente nos vemos frente à indecisão entre uma explicação sobrenatural, em que uma força oculta está fazendo moedas surgirem magicamente, e a simples possibilidade racional: alguém arremessou as moedas na irmã, talvez de fato o próprio protagonista, numa tentativa ocultada da narrativa de vingança pela moeda em sua garganta. Aparentemente, afinal, pela declaração de ódio da pequena estes

dois irmãos não se dão muito bem. Ou, quiçá, quem arremessou as moedas escondido no arbusto possa ter sido outra pessoa. E, como descobrimos em seguida, há outra pessoa nas proximidades. Logo após a breve discussão com a irmã, o protagonista caminha a esmo, sem planejar onde ir, até a frente da casa. Lá encontra uma Lettie Hempstock o aguardando. Uma Lettie esperando tão pacientemente que “parecia que esperava havia cem anos, e que ainda poderia esperar mais cem” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 40). Que interesse Lettie poderia ter em atirar moedas na irmã do protagonista, não há como saber. Mas o texto também não nega esta possibilidade. O que o texto faz, por outro lado, é ampliar a aura de mistério em torno desta jovem Hempstock, através de um estranho diálogo:

- Oi. – Disse eu.
 - Você teve um pesadelo, não teve?
 - Tirei o xelim do bolso e mostrei a ela.
 - Estava engasgando com isso – contei. – Quando acordei. Mas não sei como foi parar na minha garganta. Se alguém tivesse colocado isso na minha boca, eu teria percebido. Simplesmente estava *lá dentro* quando acordei.
 - É. – disse ela.
 - Minha irmã falou que atirei moedas nelas, dos arbustos, mas eu não fiz isso.
 - Não – concordou ela. – Você não fez.
 - Lettie? O que está acontecendo?
 - Ah – falou ela, como se fosse óbvio. – Alguém está só tentando dar dinheiro às pessoas, nada mais. Mas está fazendo isso de um jeito muito ruim, e está remexendo em coisas por aqui que deveriam ficar adormecidas. E isso não é bom.
 - Tem alguma coisa a ver com o homem que morreu?
 - Alguma coisa a ver com ele. Sim.
 - É ele quem está fazendo isso?
- Ela fez que não com a cabeça (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 40-41).

Quatro pontos, para mim, parecem irromper desta conversa. O primeiro é o surgimento, outra vez, do aparente poder de adivinhação de Lettie, que pressupõe o pesadelo do menino antes mesmo que ele possa contar qualquer coisa a ela. Embora, convenhamos, não fosse difícil imaginar que um garotinho teria sonhos estranhos nos dias que se seguissem à situação do suicídio do minerador. O segundo, é a concordância de Lettie com a afirmação do protagonista sobre não ter atirado as moedas na irmã, como que numa indicação de que a jovem Hempstock soubesse quem o fez – fosse ela mesma, por uma sapecagem, ou fosse outro *alguém*. O que parece se confirmar pelo terceiro

ponto, a menção direta a este *alguém* que, como descobriremos posteriormente, é a primeira alusão à personagem dupla Úrsula Monkton/*Skarhach*. Por fim, o quarto ponto é a sugestão de Lettie de que este *alguém* está tentando dar dinheiro às pessoas, mas fazendo isto de maneiras desagradáveis (como bem o protagonista experienciou). E que estes eventos têm relação com a morte do minerador de opala, embora frente ao questionamento do menino, Lettie negue que o autor seja o fantasma do suicida. Lettie, como se vê, surge sempre em momentos em que o garoto precisa de explicações sobre coisas que não entende, mas não sente confiança em buscar auxílio com seus pais ou outras pessoas. Esta característica estabelece uma hipótese de profunda significação sobre a real natureza de Lettie, que explorarei no segundo capítulo. Mas não nos adiantemos. Aqui, na Parte III, Lettie inicia o processo que a leva a ser uma espécie de tutora do garoto. Um indivíduo em que o protagonista-criança confia mais do que em outras pessoas, e a quem ele atribui um vasto conhecimento, superior ao que se esperaria de uma criança. Esta sabedoria, todavia, é carregada de uma espécie de misticismo, de explicações pelo sobrenatural. Observemos, por exemplo, a continuidade da cena acima citada. Após a negativa sobre a presença do fantasma do minerador, Lettie convida o protagonista para tomar café da manhã em sua fazenda. A proposta é aceita e os dois continuam a conversar durante a caminhada pela estradinha que conecta as propriedades.

– Naquela casa – disse Lettie Hempstock –, um homem sonhou que estava sendo vendido e transformado em dinheiro. Agora começou a ver coisas nos espelhos.

– Que tipo de coisas?

– Ele mesmo. Mas com dedos saindo dos olhos. E coisas saindo pela boca, tipo pinças de caranguejo.

Imaginei pessoas em espelhos com pinças de caranguejo saindo da boca.

– Por que eu achei um xelim na minha garganta?

– Ele queria que as pessoas tivessem dinheiro.

– O minerador de opala? Que morreu no carro?

– É. Mais ou menos. Não exatamente. 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, *Oceano*, 2013, p. 41).

Lettie, como se vê, não faz questão nenhuma de minimizar a forte impressão que já se estabelecera no protagonista quanto aos eventos ocorridos.

Pelo contrário, ela passa a descrever situações pavorosas, como o pesadelo de um homem que parece ter persistido ao sono e se transformado em horrendas alucinações. Ela induz o menino a preencher sua imaginação com estas estranhas cenas dignas de um filme de terror. Ademais, ela explica que a morte do minerador foi o estopim para o surgimento ou despertar de uma *coisa*. A conversa continua, e novos relatos sobre loucura, medo e dinheiro brotam da boca de Lettie, que vai utilizando os moradores das outras casas da estradinha como personagens de suas micro histórias. Como uma vizinha que supostamente guardava dinheiro no colchão e ficou louca, decidindo nunca mais sair da cama para não correr o risco de ser roubada. Ou, ao visualizarem um casal discutindo aos berros na frente de uma casa, a descrição de Lettie de que o motivo seria um sonho do homem no qual a mulher estaria “fazendo coisas erradas para ganhar dinheiro”, o que pareceu se confirmar quando ele encontrou certa quantia de dinheiro na bolsa da mulher, que defendia não saber sua origem. De forma que agora o homem não sabia no que acreditar, confuso entre realidade e sonho (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 41-42). Até que o menino enfim decide questionar:

– Como você sabe disso?

Ela deu de ombros.

– Depois de passar algum tempo aqui, você fica sabendo das coisas.

Chutei uma pedra.

– Com “algum” tempo você quer dizer “uma quantidade muito grande de tempo”?

Ela assentiu.

– Quantos anos você tem, de verdade? – Perguntei.

– Onze.

Pensei por um instante. Então perguntei.

– Há quanto tempo você tem onze anos?

Ela sorriu para mim (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 41-42).

A misteriosa gênese dos “conhecimentos” de Lettie, assim, passa a ser relacionada pelo protagonista a uma origem possivelmente sobrenatural. Ou, quiçá, seja apenas a tradicional confusão que os infantes tem sobre a passagem do tempo. Nunca esqueço, por exemplo, quando há alguns anos perguntei a um pequenino primo – com então cerca de cinco primaveras – que idade ele achava que eu tinha. Eu, que naquele momento tinha um quarto de século de existência, ouvi do miúdo que, pelo meu tamanho, eu não devia ter menos que setenta! Para ele, a distância temporal que o separava de mim não podia ser menos que

gigantesca, um dos maiores números em que pudesse pensar. Para alguém que só viveu cinco anos, afinal, cada ano representa uma parcela muito grande de sua vida. Da mesma forma, para o protagonista-mirim de *O Oceano no fim do caminho*, possivelmente os poucos anos de vida que o separavam de Lettie, para ele significavam que ela carregava conhecimento e experiência muito além da sua. Ao mesmo tempo que, por ela ainda ser criança, seu ritmo e nível de apreciação do mundo soassem bem mais compreensíveis que o de um adulto. Isto, claro, são apenas as suposições de um adulto procurando compreender o processo mental infantil. Há também a clara hipótese de que ali o protagonista estivesse começando a acreditar na natureza sobrenatural de Lettie. Algo que viria a parecer se confirmar, mesmo que ela tenha respondido à pergunta final apenas com um sorriso, o deixando sem resposta. A suposta grande antiguidade de Lettie, da qual o protagonista parece desconfiar, nasce na verdade na primeira visita do menino à Fazenda Hempstock. Mais uma vez, pedirei que me acompanhe de volta a ela, leitor.

As primeiras dúvidas sobre a natureza das Hempstock provêm, como vimos anteriormente, do acúmulo de eventos insólitos – uma possível comunicação telepática, o acesso ao conteúdo da suposta carta de suicídio, e a naturalidade com que tratavam aquela morte. Naquele momento, o menino não ousou indagar nada, ainda que tenha estranhado tudo, inclusive o porquê de todas se chamarem Hempstock. A dúvida sobre o sobrenome da família, em especial, brotou do momento em que a mãe de Lettie enfim se apresentara diretamente a ele. Instante no qual também recebemos uma curiosa informação sobre o local: a fazenda é antiga, tão antiga que está no *Domesday Book* (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p.31). Informação que, somada ao clima de desconfiança de sobrenaturalidade gerada pelas ocorrências insólitas, instaura a suspeição que se tornará cada vez mais forte ao longo da narrativa, chegando ao ponto de (quase) se confirmar: as Hempstock não são seres humanos. Embora, como sempre, a porta para uma explicação racional sempre se mantenha aberta, permitindo a manutenção do clima de hesitação. Avaliemos, agora, o momento da apresentação da mãe de Lettie.

– Sou a mãe de Lettie – anunciou. – Você já deve ter conhecido a minha mãe, no galpão de ordenha. Sou a sra. Hempstock, mas ela era a sra. Hempstock antes de mim, então agora ela é a velha sra. Hempstock. Esta é a Fazenda Hempstock. É a mais antiga

das redondezas. Está no *Domesday Book*” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 31).

O *Domesday Book*, ou O Livro do dia do julgamento, é um compilado de informações de propriedades – uma espécie de censo –, encomendado por Guilherme I, o Conquistador. A ideia do monarca era fazer um levantamento do tamanho e produção de todas as propriedades do território recém conquistado, a Inglaterra, para organizar sua administração e sistemas de impostos. O manuscrito definitivo, com os resultados do levantamento ordenado, foi finalizado em 1086. Foi escrito em latim, e não possuía nome. O nome – *Domesday book* – veio depois. Novamente, para além da poeticidade do fato do minerador de opalas não só ter ido até o “fim do caminho” para se suicidar, como também tê-lo feito nas portas de uma propriedade que consta nos registros do dia do julgamento final,⁵⁴ há a estranheza causada pelo simples fato de que aquela propriedade existe em registro há quase um milênio. Independentemente do porquê da sra. Hempstock trazer isto à tona – ela poderia contar isto para todos os visitantes, afinal é uma curiosidade e tanto⁵⁵ –, o fato é que imediatamente se cria uma forte impressão de atemporalidade. É como estar frente a uma ruína de uma civilização antiga, a um sítio arqueológico, mas, mais que isso, é também encontrar o antiquário vivo, pois a maneira pela qual a dona da casa se apresenta, terminando com esta informação, atua como uma sugestão de permanência.⁵⁶

⁵⁴ O termo *Domesday* – que popularizou-se no século XII como meio de se referir ao censo encomendado por Guilherme I no final do século XI – tem origem na palavra *Doom*, oriunda do inglês antigo (ou anglo-saxão), que se refere a uma contabilidade ou julgamento muito precisos, da qual não se poderia escapar: uma avaliação definitiva. Séculos depois, conforme o termo *Doom* modernamente passou a ser inculido de significações relacionadas a fatalidades e desastres, o título do livro passou a ser associado também ao apocalipse cristão, dado o fato de que nele ocorreria a avaliação ou julgamento definitivo de toda a humanidade.

⁵⁵ Uma curiosidade que – como veremos detalhadamente no terceiro capítulo desta dissertação – transcende a ficção, já que Gaiman, quando criança, viveu numa vizinhança que contava com uma propriedade efetivamente registrada no *Domesday Book* (embora ela não pertencesse às Hempstocks, personagens por ele imaginadas ao longo de sua infância e adolescência), como ele mesmo explica em: GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 27:10-28:39.

⁵⁶ Especialmente para quem, como eu, já havia lido *O Livro do Cemitério*, e lembrava da confusa menção de Liza Hempstock à sua data de nascimento e morte: “– Sua lápide – disse ele. – Eu queria saber o que você quer nela.

– Meu nome – disse ela. – Deve ter meu nome, com um “E” grande, de Elizabeth, como a velha rainha que morreu quando eu nasci, e um “H” grande, de Hempstock. Mais que isso não me importo, pois nunca dominei meu abecedário.

– E as datas? – perguntou Nin;

– No ano de Guilherme, o Conquistador, de 1066 – entoou ela, no sussurro do vento do amanhecer no espinheiro. – Um “E” grande, por gentileza. E um “H” grande” (GAIMAN, *Cemitério*, 2010, p. 130).

A apresentação das Hempstock, como temos visto desde o princípio, é carregada da sugestão de mistério. Outra vez, todavia, não há confirmação nenhuma de sobrenaturalidade, e a explicação para a impressão de atemporalidade pode ser simples e lógica: já que agora a atual senhora Hempstock é velha o suficiente para ser chamada de senhora, sua mãe, com o fim de diferenciação, passou a ser referida como velha senhora Hempstock. É um ciclo familiar normal, onde os filhos “ocupam” o sobrenome dos pais conforme envelhecem, e posteriormente são substituídos pela próxima geração. Não há afirmação nenhuma no sentido de que a propriedade sempre pertenceu às Hempstock. Pela lógica, uma fazenda tão antiga deve ter sido posse de inúmeras famílias ou pessoas ao longo dos séculos. Mas a sugestão de atemporalidade está ali, posta de maneira sutil na descrição do ciclo da tríade das Hempstock. Assim como já vinha sendo construída desde a chegada – no Prólogo – do protagonista à estradinha que terminava na fazenda Hempstock: “parecia que eu havia dirigido de volta ao passado. Aquela estradinha estava exatamente do jeito que eu lembrava, ela e nada mais” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 13). Trecho em que já há uma sugestão de que aquele local tende à permanência, bem como à improbabilidade.⁵⁷ De modo que desde o início temos clara a impressão do protagonista de que há algo de especial e anormal nas Hempstock, e as memórias infantis demonstram o porquê deste sentimento de inquietação. Saltemos, pois, pelas ondas do tempo memorial novamente para a segunda visita do protagonista àquela propriedade. Para assim observarmos de que maneira se concluem a conversa e a caminhada pela estradinha cheia de dinheiro e mistérios:

– Todas as brigas e todos os sonhos. É tudo por causa de dinheiro, não é?

– Não sei ao certo – respondeu Lettie.

Naquele momento, Lettie pareceu tão adulta que quase teve medo dela.

– O que quer que esteja acontecendo – continuou, por fim – pode ser resolvido. – Foi então que ela viu a expressão preocupada em meu rosto. Assustada, até. E completou: – Depois de algumas panquecas (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 42).

⁵⁷ Lembremos do seguinte trecho já citado: “Fiquei me perguntando se após todos esses anos ainda haveria alguém morando ali. Parecia improvável, mas, pelo pouco que eu lembrava, elas eram pessoas improváveis” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 13).

O dinheiro, aponta o protagonista, é possivelmente o aspecto em comum dos eventos elencados ao longo da narrativa. E esta conclusão do personagem de que todas as brigas (e mazelas e sofrimentos pessoais) e sonhos (desejos) se vinculam ao dinheiro, para mim soam como uma leitura muito interessante de um processo que é, hoje, tema de estudo de diversas pesquisas na área de Saúde. Porque há autores, como S. Bellingrath, que indicam existir na sociedade contemporânea uma relação negativa entre os custos pessoais (esforço) e ganhos (recompensa) no local de trabalho e demais meios sociais. Uma relação que gera transtornos e afecções – normalmente associadas a dores musculoesqueléticas, doenças cardiovasculares e depressão – que são reflexos de um padrão atual caracterizado pela necessidade de aprovação e controle (BELLINGRATH, 2010, 1332-1339). Ou seja, a necessidade socialmente estabelecida de se ter ganhos financeiros – pelo que um indivíduo pode se sustentar, e assim sobreviver – gera medo e *stress*, já que não tê-los pode significar uma ameaça à própria sobrevivência. De forma que, como diz Delumeau, “o medo é aqui o hábito que se tem, em um grupo humano, de temer tal ou tal ameaça (real ou imaginária)” (DELUMEAU, 2009, p. 32). E é este medo-hábito que, ao ativar nossa função cognitiva de *luta ou fuga* (pela qual nosso sistema nervoso simpático promove reações que permitem responder adequadamente a situações de estresse ou ameaça), cria um comprometimento excessivo no ambiente de trabalho e social que, como sugere Bellingrath, pode ser parcialmente responsável pelo aumento da vulnerabilidade a doenças e sofrimentos individuais relacionados ao stress crônico (BELLINGRATH, 2010, 1332-1339). Assim, vejo nestas relações um caminho interessante para uma possível pesquisa, e ainda que não o sigamos longamente nesta dissertação, voltaremos a tangenciar este assunto em nosso segundo capítulo.⁵⁸

De todo modo, há esta possibilidade de encarar o dinheiro como um aspecto que conecta os eventos de *O Oceano no fim do caminho*. Uma possibilidade que indicamos parágrafos atrás, no apontamento de que há duas linhas temáticas que ligam os excertos de memória do protagonista nestas primeiras partes do livro: a morte e o dinheiro. A elas poderíamos ligar, talvez,

⁵⁸ Mais especificamente no subcapítulo *A não fiabilidade das memórias: um narrador em que não podemos confiar*, no qual retomaremos alguns dos temas citados neste primeiro capítulo para falar novamente sobre o medo daquilo que não é possível definir, refinando também a distinção entre *medo* e *angústia*, e refletindo sobre o *desejo pelo esquecimento*.

também a temática do duplo, pela recorrência desta questão – que surgiu pela tentativa de substituição do gato, pelos bonecos de cera, pelo cadáver do minerador, pelo pesadelo com o duplo do avô, e que surgirá também através das Hempstock e de Ursula Monkton. Mas esta possibilidade deixarei que seja explorada em outro tópico. Por enquanto, foquemos na outra coisa que é declarada no diálogo acima: a presença do medo, que também será constante no restante da narrativa. Mesmo durante o farto café da manhã servido em frente à lareira por Lettie, na cozinha que o protagonista considera tão agradável, os temores não se esvaem, só sendo minimizados por uma promessa e uma aparição dourada, que se mostraria ainda mais esquisita e misteriosa que Lettie:

– Estou com medo – falei a Lettie.

Ela sorriu para mim.

– Vou garantir que você esteja em segurança. Prometo. *Eu* não estou com medo.

Continuei com medo, mas não tanto.

– É que isso é assustador.

– Já disse que prometo – insistiu Lettie. – Não vou deixar que machuquem você.

– Machuquem? – perguntou bem alto uma voz rouca. – Quem está machucado? O que se machucou? Por que alguém estaria machucado?

Era a velha sra. Hempstock, o avental suspenso nas mãos, e ali dentro havia tantos narcisos que a claridade refletida neles transformava o rosto dela em ouro, e a cozinha inteira parecia banhada por uma luminosidade amarela.

Algo está criando problemas. Está dando dinheiro às pessoas. Nos sonhos e na vida real – respondeu Lettie, e mostrou minha moeda à senhora. – Meu amigo acordou engasgado com este xelim hoje de manhã (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 43).

Seja por culpa, já que ela mesma é que tinha causado o aumento do medo no menininho com suas histórias de terror, seja por compaixão, Lettie procura então acalmar o garoto, e promete protegê-lo. Promessa que, como veremos pelas nebulosas memórias do protagonista, ela parece ter mantido até as últimas consequências. A notável entrada da avó de Lettie na cozinha, logo se vê, causa também forte impressão no menino. A descrição parece propositalmente sugerir a entrada de algo que é mais que humano: banhada em luz, a figura da anciã parece emanar uma aura que domina todo o ambiente. A origem da luminosidade – a narrativa deixa claro – não é a mulher, mas sim o reflexo solar nas muitas flores que ela carregava. Ainda assim, o efeito visual da descrição é a de que uma entidade bioluminescente acabara de entrar, banhando toda a cozinha em ouro. A diferença do nível de confiança de Lettie para com a avó

também é gritantemente diferente do que o protagonista tem em relação a seus pais. A menina fala abertamente, sem receio algum, que *algo* está criando problemas nos sonhos e no mundo real. Presumivelmente, pelo que o menino descrevera anteriormente sobre sua percepção dos adultos, a resposta que ele esperaria de um de seus familiares para uma declaração deste tipo seria uma atitude de incredulidade. Seria o julgamento de um adulto, que tenderia a determinar que aquilo era um exagero, uma fantasia infantil. Os adultos, como ele dissera anteriormente, raramente pareciam acreditar nele quando dizia a verdade, especialmente quando a verdade parecia tão improvável. A reação da avó de Lettie, entretanto, é completamente diferente disto:

A velha sra. Hempstock (...) pegou o xelim da mão de Lettie. Estreitou os olhos para observá-lo melhor, cheirou-o, esfregou-o, escutou-o (ou, pelo menos, levou-o à orelha), e então encostou nele a ponta da língua arroxeadada.

– É novo – disse por fim. – Está escrito 1912, mas ontem ele não existia.

– Eu sabia que tinha alguma coisa esquisita com essa moeda – falou Lettie.

Ergui os olhos para encarar a velha sra. Hempstock.

– Como a senhora sabe disso?

– 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, *Oceano*, 2013, p. 43-44).

A velha senhora Hempstock não hesita nem parece desacreditar da afirmação de Lettie sobre algo que transita entre sonhos e realidade. Pelo contrário, ela analisa a moeda, e declara a falsidade da mesma, afirmando que a pequenina peça metálica foi “fabricada” durante aquela noite, e que, quem o fez, procurou esconder sua verdadeira origem, falseando um desgaste e antiguidade inexistentes. A reação, pensando racionalmente, parece a de uma avó que espirituosamente entra na brincadeira de duas crianças. Sem contestar, sem vacilar, é como se adentrasse uma peça de teatro, participando ativamente do desenrolar da cena, sem se preocupar com o porquê das crianças estarem imaginando aquele universo de moedas mágicas.

Pessoalmente, faz-me lembrar de minhas próprias reações e brincadeiras com meu irmão mais novo, quando ele tinha cerca de cinco ou seis anos. Nas ocasiões em que ele vinha a mim dizendo que algo fabuloso estava acontecendo, que encontrara determinado objeto a que atribuía quaisquer poderes mágicos, ou que encontrara uma passagem para um mundo sobrenatural, eu dificilmente reagia de modo a acabar com sua fantasia. Pelo contrário! Assim como a velha sra. Hempstock, o que eu fazia era precisamente me divertir fazendo ampliar aquele universo imaginado pelo meu pequeno irmão: contribuía para a brincadeira com informações a que “ele não tinha tido acesso”, inventando explicações para as origens dos eventos mágicos, e sugerindo que ele prosseguisse em suas aventuras e descobertas.⁵⁹ E meu irmão visivelmente apreciava estas participações, assim como eu também me divertia exercitando meu imaginário ficcional: dividíamos, pois, experiências imaginativas e físicas que se sobrepunham, e isto, ao mesmo tempo que nos aproximava de alguma forma, enriquecia a percepção dele em relação à outras possibilidades interpretativas de seu entorno.⁶⁰ Esta poderia ser a razão da aparentemente excêntrica reação da velha sra. Hempstock. Ou isto ou ela realmente tinha olhos tão potentes quanto um microscópio eletrônico. Qualquer que seja a resposta, a explicação “científico-mágica” da senhora certamente deslumbrou nosso protagonista:

- A senhora deve ter uma visão muito boa – observei. Eu estava impressionado. Ela me devolveu a moeda.
- Não tanto quanto antigamente, mas, quando você chegar à minha idade, sua visão também não será tão boa quanto já foi um dia – disse, e deu uma gargalhada sonora como se tivesse dito algo muito engraçado.
- E qual é a sua idade?

⁵⁹ Eu participava e influía assim, talvez, na experimentação que ele vivenciava naquele *espaço intermediário* entre as realidades interna e externa a que Donald W. Winnicott se refere em *O brincar e a realidade* (1971), livro que abordaremos ao longo do terceiro capítulo desta dissertação. Uso o ‘talvez’ para elucidar que trabalho aqui com uma aproximação da teoria de Winnicott à situação que vivenciei. Sem, entretanto, pretender qualquer afirmação categórica no que tange à aplicabilidade prática e precisa deste exemplo em relação às propostas do pediatra.

⁶⁰ Winnicott fala da importância do ato de brincar em conjunto no capítulo *O Brincar (uma exposição teórica)*, onde determina que “o brincar facilita o crescimento e, portanto, a saúde; o brincar conduz aos relacionamentos grupais; o brincar pode ser uma forma de comunicação” (WINNICOTT, 1975, p. 70). Para depois explicar, através de um exemplo clínico, o processo pelo qual outro indivíduo – no caso do exemplo de Winnicott a mãe, mas poderia ser qualquer outro adulto ou pessoa –, ao apresentar o seu próprio ‘brincar’ em oposição ou completude ao da criança, propõe a ela a existência de outra realidade que não a dela. Fazendo com que o infante, assim, exercite a capacidade de aceitar a introdução de ideias que não lhe são próprias, e passe a relativizar a própria percepção do que a cerca. Como que num caminho ou preparação para um brincar conjunto que é o que permite o estabelecimento de um relacionamento (WINNICOTT, 1975, p. 65-87). Abordaremos tais questões com mais profundidade posteriormente.

Lettie olhou para mim, e eu fiquei com medo de ter sido grosseiro. Às vezes os adultos não gostavam que perguntassem a idade deles, outras vezes gostavam.

(...) – Idade suficiente – respondeu. – Eu me lembro de quando a lua foi feita.

– A lua não existe desde sempre?

– Benza Deus! De jeito nenhum. Eu lembro o dia em que a lua chegou. Nós olhamos para o céu. Era tudo amarronzado e cinzento por aqui naquela época, e não verde e azul... (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 44-45).

Surge outra vez, assim, a questão da antiguidade das Hempstock, às quais por diversas vezes parece se atribuir uma origem mítica. Primeiro com a mãe de Lettie, através do informe de que a fazenda delas estava no *Domesday book*, depois pela impressão do protagonista de que Lettie deveria ter onze anos há “muito tempo”, visto que ela sugere que já vive na região desde uma “quantidade muito grande de tempo” – como vimos alguns parágrafos acima. E agora, através da afirmação da anosa avó, que diz ser mais velha que a Lua – o que faria com que tivesse no mínimo vários milhões de anos terrestres! E também com que, definitivamente, não fosse um ser humano. A possibilidade de que tudo não passasse de uma troça, todavia, se reforça num rompimento de risos na sequência do diálogo, ainda que, ao mesmo tempo, uma observação de Lettie sobre supostas leis que regem o sobrenatural mantenha dúvidas sobre em que ponto termina a brincadeira e começa a verdade sobre a natureza das Hempstock:

– Você tem certeza de que não é o fantasma daquele homem que está fazendo essas coisas? Tem certeza de que não estamos sendo assombrados? – perguntei.

As duas riram, a menina e a senhora, e eu me senti um idiota.

– Desculpem – falei.

– Fantasmas não podem fazer coisas – disse Lettie. – Eles não são bons nem em mudar as coisas de lugar (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 45).

Porque nisto Lettie assume a existência de fantasmas, e a dúvida assim persiste: nós leitores – assim como o protagonista – nunca temos acesso a uma resposta definitiva sobre o que são, afinal, as Hempstock. E as sugestões de sobrenaturalidade destas mulheres seguirão sendo empilhadas, a cada cena em que elas surgem, bem como justificativas racionais se amarram – quase sempre imediatamente – a cada fala ou ocorrência insólita. Como por exemplo em outro diálogo que se segue quase de imediato, quando após o informe de Lettie sobre o que fantasmas podem ou não fazer, a menina vai buscar sua mãe. E enquanto

esperam, o protagonista ganha da velha Hempstock uma farta guloseima, ato ao qual se segue uma breve altercação:

Eu estava raspando do pires o restinho do creme de leite e do mel quando Lettie e a mãe adentraram a cozinha.

(...) – Mãe! – exclamou. – Dando mel ao menino! A senhora vai estragar os dentes dele.

A velha sra. Hempstock deu de ombros.

– Vou ter uma conversinha com os bichinhos da boca dele – retrucou. Fazer com que deixem os dentes do menino em paz.

– A senhora não pode simplesmente ficar mandando nas bactérias assim – disse a sra. Hempstock mais jovem. – Elas não gostam.

– Que bobagem sem tamanho! – exclamou a mais velha. – Deixe esses bichinhos ao seu bel-prazer e farão estragos sem precedentes. Mostre-lhes quem manda e serão seus humildes servos. Você já provou do meu queijo. – E virou-se para mim. – Meu queijo já ganhou medalhas. Medalhas. Na época do velho rei, havia quem cavalgasse uma semana inteira para comprar um dos meus queijos. Comentava-se que o próprio rei o comia com seus pães, juntamente com os filhos, o príncipe Ricardo, o príncipe Godofredo e até mesmo o pequeno príncipe João, e que eles juravam ser o melhor queijo que já haviam provado na vida...

– Vó – disse Lettie, e a senhora parou no meio da frase (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 46).

Durante esta estranha discussão, novamente as Hempstock dão indícios de capacidades sobrenaturais. Sugerem, com a maior naturalidade, que são capazes de comunicar-se com micro-organismos, ou mesmo de ordená-los a fazerem o que queiram. A “prova” seriam os deliciosos queijos que a velha Hempstock era capaz de produzir. E pode-se aqui até imaginar a velha senhora “conversando” com um tonel de leite, pedindo para que as bactérias e fungos a ajudem a produzir um queijo delicioso, assim como alguém que cultiva flores conversa com suas plantas na esperança de que vicejem. O desenrolar da epopeia dos queijos da matriarca, entretanto, toma novamente as proporções de uma antiguidade mítica. E as referências à corte de Henrique II,⁶¹ suposto apreciador dos queijos da Hempstock, só se suspendem pela interrupção de Lettie, cuja intromissão pela solitária palavra “Vó” parece soar como um aviso de que “chega, agora você está exagerando”. Seja pura troça ou mais uma “prova” da sobrenaturalidade das Hempstock, segue-se que a mãe de Lettie determina

⁶¹ A identificação do “velho rei” mencionado pela velha sra. Hempstock com Henrique II de Inglaterra (1133-1189) se dá pelos citados filhos: Ricardo, Godofredo e João, já que estes são os nomes de três dos oito filhos legítimos dele, a saber: Ricardo I, o coração de Leão (1157-1199), e João “Sem-Terra” (1166-1216), ambos eternizados pelas narrativas relacionadas ao mítico personagem *Robin Hood*; e Godofredo II da Bretanha (1158-1186).

uma característica do *alguém* que supostamente estava fazendo surgir as misteriosas moedas:

– Você vai precisar de uma varinha de aveleira. E – acrescentou a mãe de Lettie, sem parecer muito convicta – acho que poderia levar o rapaz. É a moeda dele, e será fácil carregá-la se ele estiver com você. Algo feito por ela.

– Ela? – perguntou Lettie.

(...) – Pelo gosto, é ela – respondeu a mãe de Lettie. – Mas posso estar enganada (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 46).

O *alguém*, então, é *ela*. Como a mãe de Lettie pudera determinar isto, não há como saber. Poder-se-ia deduzir – pela menção ao “gosto” – que a informação fora obtida através do sabor da moeda mas, neste caso, precisamos lembrar que a única Hempstock a sentir o gosto daquele objeto fora a avó de Lettie, que o tocara com a ponta da língua. Pelas informações constantes no texto, a mãe de Lettie nunca chegara a tocar a moeda. Sendo assim, ou novamente as Hempstock demonstram uma capacidade de acessar o que os outros membros do clã sentem e veem, numa espécie de telepatia; ou a dedução da Hempstock do meio se baseia em outra coisa qualquer, mesmo que numa invencionice, como tudo o mais poderia ser. A saída de Lettie e do protagonista da cozinha ainda é atrasada por outra breve interrupção da velha sra. Hempstock, que aconselha a neta a não levar o menino consigo, pois isto poderia criar problemas. A insistência de Lettie, todavia, faz com que a velha lave suas mãos, e por fim ela dá seus últimos conselhos: “– Se der tudo errado, não diga que não avisei. (...) Não faça nenhuma bobagem. Aproxime-se dela com cautela. Imobilize-a, bloqueie seu caminho, faça-a adormecer”. A resposta de Lettie é cheia de segurança: “– Eu sei. (...) Vamos ficar bem”. Mas como a última frase da Parte IV adianta, “– Foi o que ela disse. Mas não foi o que aconteceu” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 47). O desconhecimento sobre para onde estavam indo e sobre o que deu errado, o protagonista nos sana nos capítulos seguintes. Naquele ponto, ele não sabia, apenas seguia sua tutora e a segurança e aventura que ela, parecia, iria lhe proporcionar.

Abordaremos o desenrolar dos eventos no próximo capítulo, o qual optei por nomear “A manutenção da hesitação em *O Oceano no fim do caminho*” já que, afinal, este sentimento é o que perdurará até o fim (e além) desta narrativa. Algo que – como vimos nesta subdivisão que encerro – já se enuncia através destas primeiras quatro Partes do livro de Gaiman, pelas quais pudemos saber

que esta obra não traz respostas às dúvidas que suscita. As decisões por uma ou outra possível resolução cabem sempre ao leitor, se ele assim quiser (ou puder). O texto, por si só, se mantém na dubiedade, no tom que Neil Gaiman deu à sua composição: a hesitação, a qual, vimos, se estabelece pelo estranho e pelo inquietante provenientes das temáticas da morte, do duplo, e pela criação de um ambiente permeado de uma superstição que se ancora no *medo* que uma criança tem do que não entende. No medo do protagonista de estar só, e no medo dele do que não se explica pelas leis naturais e comportamentais que conhece.⁶² Agora, tendo visto de que modo Gaiman instaura o clima de hesitação no livro, proponho que passemos a tentar identificar de que maneiras o autor mantém a predominância deste sentimento ao longo da narrativa.

⁶² Temos assim que o texto de Gaiman se localiza entre aqueles que prezam pela “verdade psicológica” (a presença do medo em todo homem), identificada por Delumeau como característica literária retomada na passagem do século XIX para o XX por autores como Zola e Maupassant, em oposição ao padrão anteriormente estabelecido pelos romances de cavalaria, nos quais os heróis e protagonistas são membros da realeza e/ou nobreza imunes ao medo – sentimento que era tratado de forma pejorativa e relacionado às plebes, numa forma de uso político do medo (DELUMEAU, 2009, p. 14-18). Desta forma, em conformidade com o período e contexto em que se inscreve, Gaiman assimila em sua obra os fatos de que “em qualquer época, a exaltação do heroísmo é enganadora: discurso apologético, deixa na sombra um vasto campo de realidade”, e (...) “que haja ou não em nosso tempo mais sensibilidade ao medo, este é um componente maior da experiência humana, a despeito dos esforços para superá-lo. Não há homem acima do medo”. O medo é natural. (DELUMEAU, 2009, p. 18- 23). Ao mesmo tempo que inscreve na criança-protagonista de *O Oceano no fim do caminho*, em contraste ao medo, também bastante bravura, já que ela encara com coragem as situações ali descritas que, se são imaginárias, servem, antes de tudo, para aprender a encarar o medo, *para aprender a lidar com ele*.

2 A MANUTENÇÃO DA HESITAÇÃO EM O OCEANO NO FIM DO CAMINHO.

Não lembro como os sonhos começaram. Mas é assim que os sonhos são, não é mesmo? (GAIMAN, Oceano, 2013, p. 38).

A frase em destaque, proferida pelo inominado protagonista do romance de Gaiman, é um bom ponto de partida para a análise dos capítulos seguintes. Se o estabelecimento da hesitação se deu pela inserção de elementos que sugerem a eclosão de sobrenaturalidade através do acúmulo de eventos insólitos, agora entraremos numa zona onde o real e o mágico parecem cada vez mais se fundir, pois conforme as memórias do protagonista se tornam mais nebulosas, mais os universos psíquico e físico parecem, para ele, se amalgamar, num transcurso que, como vimos com Todorov e Freud, pode se relacionar com questões como a loucura, o uso de drogas, e com o processo de desenvolvimento cognitivo na infância – o que mais parece se encaixar no caso de *O Oceano no fim do caminho*. Ademais, a origem destes eventos, veremos, parece ser passível de relação com o que Todorov apontou como a segunda coisa – sendo a primeira as coincidências – que origina o *estranho*: a ‘experiência dos limites’, a vivência daquelas situações excepcionais, onde o indivíduo encara extremos – violência e sofrimento físicos e psicológicos (TODOROV, 2014, p.121). Para visualizarmos este processo, então, e conhecermos que experiências limítrofes o protagonista do romance que analisamos experimentou, sigamos nossa análise de onde paramos no tópico anterior. Sigamos as duas crianças na busca por *ela*, o *alguém* que supostamente estava conectando, através de moedas, os mundos do real e do sonho, do físico e do psíquico.

A Parte IV (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 48-59) do livro começa com a chegada da dupla de bambinos a um bosque de aveleiras onde Lettie, conforme as últimas recomendações da mãe, transforma um graveto em uma forquilha, passando a manuseá-la como uma daquelas varinhas que, diz-se, podem ser utilizadas para encontrar fontes de água subterrâneas. E embora a menina deixe bastante claro que ela não é uma rdomante, o que ela descreve fazer não

parece diferir muito do que faria um praticante qualquer de rãdomancia: “– Isso não é radioestesia – disse-me ela. – Só estou usando a varinha como guia. O que procuramos é azul...” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 48). Seja através do que, afinal, Lettie supusesse que estava se guiando, instantes depois seu companheiro de busca aponta um jacinto-silvestre azul-arroxeadado, para aprovação da pequena ruiva. Após breve análise da flor, Lettie então, novamente sem explicações, especifica outra cor. Assim a busca segue por vários cantos da Fazenda, com os garotos encontrando objetos aleatórios com as cores por ela especificados, como um retalho de tecido preto e, por fim, o cadáver de um roedor,⁶³ que emanava através do sangue que saía de um tronco sem cabeça a última cor indicada: vermelho. Neste ponto, Lettie exige que o protagonista-menino segure seu braço e não solte, e assinala que o que procurarão agora não é uma cor, mas sim uma tempestade, e que “estão chegando perto”, embora não especifique de quê. Mais uma caminhada pela fazenda e acompanhamos a dupla adentrando outro bosque, com uma copa cada vez mais densa, até que numa clareira escutam um trovão distante, e assim Lettie novamente decide mudar de direção, levando o protagonista até um córrego que atravessam. E aí, enfim, cambaleantemente ela para. E assim a “magia” acontece:

– Chegamos? – perguntei.

– Ainda não. Não. A criatura sabe que estamos vindo. Sente nossa presença. E não quer que cheguemos perto.

O graveto de aveleira começou a se mover descontroladamente em todas as direções, como um ímã sendo repelido por um polo magnético. Lettie sorriu.

Uma rajada de vento lançou folhas e terra em nosso rosto. A distância, ouvi algo deslocando-se ruidosamente, como um trem. Ficava cada vez mais difícil enxergar, e o céu que eu avistava acima do dossel de folhas estava escuro, como se enormes nuvens de tempestade estivessem bem em cima de nossas cabeças, ou como se tivéssemos passado diretamente da manhã para o crepúsculo.

– Abaixese! – gritou Lettie e se agachou no musgo, puxando-me para baixo.

Ela se deitou de bruços e eu me deitei a seu lado, sentindo-me ligeiramente bobo. O solo estava úmido. (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 50).

Lettie, agora, já chama o que procuram de *criatura*, e atribui a ela certa resistência. Talvez coincidentemente até demais, sua varinha se agita

⁶³ A morte, como vimos em trechos anteriores desta dissertação, se mantém presente mesmo que por detalhes em todas as partes de *O Oceano no fim do caminho*.

gritantemente no mesmo instante, como que induzida por alguém que quer ampliar o “clima” de suspense de uma brincadeira, aproveitando o *timing* da prevista chegada do temporal. Se Lettie balançou propositalmente a forquilha, e se já antes das trovoadas que antecederam esta cena ela vislumbrara outros sinais de que a intempérie viria, não sabemos. Mas a possibilidade existe. Tanto que, enquanto obedece o comando e se deita no chão molhado, num arrombo de racionalidade o menino se sente bobo por se deixar levar tão longe pela brincadeira. Imediatamente, entretanto, um evento estranho o induz novamente à crença naquele enredo mágico:

Algo cruzou o bosque, por cima de nós. Olhei para o alto, vi uma coisa marrom e peluda, mas achatada como um imenso tapete, as pontas tremulando e ondulando e, na frente do tapete, uma boca repleta de dezenas de dentinhos afiados, voltados para baixo.

A coisa tremulou e pairou sobre nós, e então sumiu de vista.

– O que era aquilo? – perguntei, o coração batendo tão forte que eu não sabia se seria capaz de ficar em pé novamente.

– Um lobo-raia – disse Lettie. – Já fomos um pouco além do que eu imaginava (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 51).

O que seria o *algo* que sobrevoou o bosque não fica claro. A informação de Lettie de que se trataria de um “lobo-raia” levanta muito mais questões do que responde. Tampouco ela especifica *além do que* eles foram. O surgimento de algo inexplicável que o menino vê com os próprios olhos, entretanto, sugere que o que eles cruzaram poderia ser o limite entre o mundo tangível e o dos sonhos. Antes, lembremos, todas as menções a uma suposta sobrenaturalidade se davam ou por conversas insólitas entre as Hempstock, ou pelo surgimento de moedas que, se ele não sabia de onde tinham vindo, são objetos que ele conhecia – que existem no mundo real. Agora, entretanto, surge um elemento que ele desconhece. Um ser ou objeto de que ele não faz ideia. Algo que não deveria existir no mundo real mas que, mesmo assim, ele viu. O “fomos além do que eu imaginava” de Lettie, soa assim como uma declaração de que eles foram além da imaginação, de que eles, agora, estão entrando *no* inimaginável ou *na* imaginação ela mesma. Ou ainda, quiçá, em um universo de sonho e magia que não é o mesmo que o protagonista conhecia. Aqui, parece, a narrativa transcende a realidade física conhecida e passa a habitar brevemente outro universo, o qual conhecemos pela memória do protagonista. Sigamos esta travessia.

Após porem-se de pé, Lettie pede ao menino que encaixe a moeda com que se engasgou na forquilha que ela ainda carrega. Instantes depois, a ponta do graveto passa surpreendentemente a fumar, se torna incandescente, e acaba por fim rompendo em chamas. Lettie, ela mesma parecendo surpresa, abandona sua varinha meio carbonizada e ordena que o garoto guarde novamente a moeda, para em seguida, mãos dadas com o menino, caminharem rumo ao medo e ao desconhecido – ainda que fique claro que, ao mesmo tempo, eles nunca saíram da Fazenda Hempstock:

O ar tinha um cheiro estranho, como o de fogos de artifício, e o mundo escurecia com cada passo que dávamos bosque adentro.

– Eu disse que manteria você em segurança, não disse? – Perguntou Lettie.

– Sim.

– Prometi que não deixaria nada machucar você.

– Prometeu.

– É só continuar de mãos dadas comigo. Não solte. O que quer que aconteça, não solte a minha mão.

(...) Não estou me sentindo tão seguro – falei.

Ela não discutiu. Só disse:

– 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.

O aglomerado de árvores terminou e saímos em campo aberto.

– Estamos muito longe da sua fazenda? – perguntei.

– Não. Ainda estamos no terreno. A Fazenda Hempstock é muito grande. Trouxemos muita coisa da velha pátria quando viemos para cá. A fazenda veio também, e trouxe junto algumas criaturas. Vovó as chama de pulgas (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 52-53).

A repetição da informação de que chegaram a um limite após o qual Lettie não sabe o que há, reforça assim a sugestão de passagem para outro universo. Mas ao mesmo tempo Lettie crava a permanência dos personagens no universo conhecido ou, ao menos, na Fazenda Hempstock. O que pode indicar mais uma vez que tudo acontece apenas na imaginação e na brincadeira de duas crianças. Até porque, como sabemos, a narrativa dos eventos parte da memória – então do plano psíquico – do narrador, memória em que não podemos confiar plenamente. A magia, desta forma, poderia estar acontecendo apenas dentro da cabeça do menino. Antes de nos aprofundarmos nesta inconfiabilidade da memória do protagonista, entretanto, proponho que acompanhem os dois desbravadores no cruzamento da fronteira para a suposta dimensão mágica que visitam, pois o descuido do protagonista em relação à recomendação de Lettie e

a descoberta sobre *o que* vive ali será de muito interesse para nossas reflexões. Conheçamos, então, uma babá.

2.1 O ESTRANHO CASO DE URSULA MONKTON E SKARTHACH OF THE KEEP.

Assim como em *Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, o livro de Gaiman tem sua versão aproximada de um médico e um monstro. Bem, talvez não tão aproximada. No caso de Gaiman, na verdade, temos uma mulher que é, ao mesmo tempo, uma babá e uma inconsequente entidade extradimensional que invade o plano terreno, causando uma série de perigosas confusões. Ou pelo menos é isto que o protagonista tem a impressão de recordar. Proponho agora analisarmos brevemente esta dupla personagem. Começemos de onde paramos: na suposta fronteira entre dois mundos que Lettie e Aquele-Cujo-Nome-Não-Se-Sabe enfim cruzavam.

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 dentadas, eram de um verde-escuro meio prateado e pareciam forjadas em chumbo.

(...) – Chegamos, disse ela.

Num primeiro momento, achei que estava olhando para uma construção qualquer: algum tipo de barraca, do tamanho de uma igreja do interior, feita de uma lona rosa-acinzentada que tremulava com as rajadas do vento de tempestade, sob aquele céu alaranjado – uma estrutura desbotada envelhecida pelo clima e rasgada pelo tempo.

E então a criatura virou-se e eu vi seu rosto, e ouvi algo ganindo, como um cão que tivesse levado um chute, e me dei conta de que a coisa que gania era eu.

O rosto era esfarrapado e os olhos eram buracos profundos no tecido. Não havia nada por trás daquilo, era só uma máscara de lona cinza maior do que eu jamais teria imaginado, toda rasgada e retalhada, balançando com as rajadas do vento de tempestade (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 53-54).

Um pesadelo de lona. Eis o que habitava ali. Lona que curiosamente além de tecido, no português pode designar uma patranha, uma conversa fiada. Coincidências à parte – já que no original em inglês os termos utilizados na descrição da criatura eram *canvas* (lona ou tela) e *fabric* (tecido ou pano) –, o fato é que para o protagonista aquela fora uma visão aterrorizante. Assustadora

ao ponto de gritar de pavor. Como diz o pediatra inglês Winnicott, “o brincar é sempre passível de se tornar assustador” (WINNICOTT, 1975, p. 83-84). Daí a indicação dele de que os jogos e brincadeiras, quando organizados – para fins psicoterápicos – devem ser planejados com cuidado para prevenir o aspecto assustador do brincar e do imaginar. Se Lettie, a mais velha e destemida, era quem conduzia a possível brincadeira, como temos acompanhado, certamente que ela não tomou este cuidado. Os produtos da imaginação já tomaram proporções assustadoras e, quando se chega aí, não é fácil voltar – crianças pequenas são extremamente marcadas pelo que produzem nesta *zona intermediária* entre o psíquico e o físico, e os efeitos de uma brincadeira ou experiência aterrorizante podem ter longo efeito.

Não foi exatamente uma boa primeira impressão então que o protagonista teve em relação àquele pedaço de lona balouçante que, ainda não sabiam, “respondia” pelo nome de *Skarhach*.⁶⁴ Lettie, por outro lado, conforme a lembrança não demonstrou medo algum. Pelo contrário: interrogou a criatura destemidamente, arrogantemente insistindo saber seu nome e exigindo deixasse todo mundo em paz. A que o ‘organismo têxtil’ primeiro reagiu com uma “voz tão monótona quanto o vento”, afirmando ser a ‘senhora’ daquele lugar que habitava há muito tempo, “antes mesmo de os povos pequenos sacrificarem seus irmãos nas rochas” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 54), e se negando a informar um nome.

⁶⁴ Uma possível etimologia é encontrada pela tradutora Renata Pettengill na edição aqui utilizada: numa passagem posterior (que pode ser encontrada em: GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 138), onde é revelado o nome da criatura, Lettie se refere a ela – na edição brasileira – como *Scáthach da Torre de Menagem*. Enquanto no original, em inglês, o nome proferido por Lettie é “*Skarhach of the Keep*”. A escolha da tradutora Renata Pettengill foi vincular a personagem *Skarhach* de Gaiman à *Scáthach* (ou *Sgathaich*), figura do Ciclo do Ulster – espécie de sagas ou histórias heroicas vinculadas ao Ciclo Mitológico Irlandês, uma pseudo-história do Eire que vincula as origens daquela nação a um passado mítico ancorado num sincretismo religioso céltico-cristão. Vale ressaltar que não há na narrativa de *O Oceano no Fim do caminho*, entretanto, qualquer menção direta ao fato de que *Skarhach* seria, necessariamente, *Scáthach*. As similaridades em que Renata Pettengill provavelmente se baseia são o vínculo de ambas a um passado mítico ou ‘antigo’, uma aproximação na grafia dos nomes – que entretanto não são o mesmo –, e a possibilidade de tradução de *Keep* como torre ou fortaleza. Assim, da mesma maneira, a tradução de “*of the Keep*” por “da torre de menagem” foi uma opção da tradutora: no Ciclo do Ulster *Scáthach* é retratada como uma guerreira e instrutora de combate escocesa que vive no castelo de *Dun Schait*, na Ilha de Skye. Há, todavia, nos Agradecimentos do livro, um dado curioso que poderia reforçar a escolha da tradutora. Neles, Gaiman inclui a informação de que (supostamente) estaria na ilha de Skye, assim assinando:

“Neil Gaiman

Isle of Skye,

June of 2012” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 205).

Apesar de estar utilizando a tradução de Renata Pettengill nesta dissertação, opto no entanto por referir-me ao personagem na grafia original, de forma que não mais utilizarei o nome escolhido pela tradutora da versão em português. Não pretendo de forma alguma, todavia, desvalorizar o trabalho da tradutora, pois esta é uma tradução bastante sólida e elogiável, tanto que aqui a utilizo indiscriminadamente, sem me preocupar em oferecer contrastes. Opto pelo nome original “*Skarhach*” apenas pela facilitação que isto permitirá no que tange ao encontro desta pesquisa e personagem em sites e sistemas de busca online.

E depois, com a petulante insistência de Lettie, assumindo um tom igualmente provocativo. Até que, após a criatura voltar sua atenção para o amedrontado protagonista, tentando a ele com sussurros e promessas de amor e auxílio, de dinheiro, sabedoria e paz, Lettie a interrompe e passa a ameaçar prendê-la como se fosse um mero *poltergeist*. Para em seguida entoar uma cantiga numa língua que o protagonista não conhecia, mas cuja melodia reconheceu como a mesma de *Girls and Boys Come Out To Play* (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 54-55). Uma antiga canção de ninar inglesa de origem indefinida, mas que existe pelo menos desde o início do século XVIII.⁶⁵ E que naquele momento teve drásticos efeitos: a terra se “remexeu e revirou com vermes”, e algo – uma “massa de tecido podre” – foi arremessado na direção do menino, que para se defender largou a mão de Lettie para bloquear o objeto, segurando-o e sentindo, imediatamente ao fazê-lo, uma dolorosa pontada na sola do pé (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 55-56).

Os hipotéticos resultados deste descumprimento de ordens – lembremos que Lettie havia deixado claro que o protagonista não deveria soltar sua mão –, bem como da alfinetada no pé, abordaremos em outro tópico. A questão merece uma análise só dela, assim como no livro ela possui um micro capítulo particular (a Parte V – GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 60-63). Aqui neste tópico basta que saibamos que Lettie, sem parar de cantar, afastou e destruiu o objeto que o menino agarrara, e depois, como que concluindo um feitiço, fez a criatura se esfacelar em infindáveis retalhos no exato momento em que parara de cantar. E que, apesar de um aparente tom de preocupação de Lettie, ela declarara a aventura dos dois encerrada, e eles caminharam juntos por uma estranha ‘plantação’ – da qual ele “colhera” uma gata⁶⁶ – até a Casa da Fazenda (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 56-57), numa passagem de volta à realidade que o protagonista, da mesma forma que na saída, não podia precisar exatamente onde e em que momento ocorreu.⁶⁷ Encerra-se assim a primeira aparição do

⁶⁵ A rima *Girls and Boys Come Out To Play* provém da tradição oral, e tem suas primeiras publicações escritas em livros de dança datados de 1708 e em *Tommy Thumb's Pretty Song-Book*, antologia de cantigas infantis publicada em Londres em 1744.

⁶⁶ A qual posteriormente é nomeada Oceano (ver: Gaiman, *Oceano*, 2013, p. 193), e atua como uma espécie de duplo ou substituto de Fofinho, o gato que o protagonista perdera e não fora devidamente substituído por Monstro, o arisco gato que ele ganhou do minerador de opalas.

⁶⁷ A descrição da plantação de gatos e a passagem fugaz para a ‘realidade’ podem ser encontradas em: “Andamos, de mãos dadas, (...) e chegamos a outro terreno, cultivado com o que pareciam pequenos caniços ou cobras peludas, pretas, brancas, marrons, cor de laranja, cinza e listradas, todas oscilando suavemente, enrolando-se e desenrolando-se sob o sol. – O que é isso? – perguntei. – Você pode puxar uma delas e ver, se quiser – disse Lettie. Olhei para baixo: a gavinha peluda perto dos meus pés era bem pretinha. Inclinei-me, segurei-a bem embaixo, firmemente, com a mão esquerda, e puxei. Algo saiu do fundo

duplo sobrenatural à qual este tópico se destina a analisar. Passemos, pois, a conhecer a outra face deste duo.

A Parte VI (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 64-78) se inicia na manhã seguinte ao (suposto) encontro com a criatura-lona, em que o nosso protagonista recebeu de sua mãe a notícia de que ela conseguira um emprego, de modo que passaria a estar ausente de casa grande parte do tempo. Para que as crianças não ficassem sozinhas, ela então conta que o menino e sua irmã passarão a ter uma babá: Ursula, uma jovem que, precisando de moradia na cidade, iria trabalhar como governanta da casa em troca de moradia e alimentação. O garoto em princípio não se incomoda com a notícia, apenas torce para que a babá seja uma pessoa legal, lembrando da má relação dele e da irmã com uma governanta anterior. Mas logo depois ele descobre que a nova babá lhe causa uma sensação que, para ele, se torna cada vez mais constante:

Estavam lá minha mãe e uma mulher que eu nunca tinha visto. Quando a avistei, meu coração doeu. E, quando digo isso, quero dizer literalmente, não metaforicamente: senti uma pontada no peito, foi um instante, e então passou.

(...) A mulher era muito bonita. O cabelo era mais para curto, louro cor de mel, os olhos grandes e azul-acinzentados, e ela usava um batom clarinho. Parecia alta, mesmo para uma adulta. – Querido? Esta é Ursula Monkton – disse a mãe.

Não abri a boca. Só fiquei olhando para ela. Minha mãe me cutucou.

– Oi – falei.

– Ele é tímido – observou Ursula Monkton. – Tenho certeza de que depois que ele se acostumar comigo nós seremos grandes amigos.

(...) Eu só olhei para ela, toda adulta e loira, o vestido cinza e cor-de-rosa, e tive medo.

Sua roupa não estava esfarrapada. Era só o estilo, imagino, daquele tipo de vestido. Mas ao olhar para ela imaginei a roupa tremulando naquela cozinha sem brisa nenhuma, agitando-se como a vela mestra de um veleiro em um oceano solitário, sob um céu alaranjado (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 66-67).

Medo. Mais uma vez, a resposta do menino para algo que não conhece – ou, no caso, uma pessoa que desconhece – é o medo. Um medo que se aproxima do *unheimlich* freudiano. Porque ainda que ele a tenha achado bonita e que, pela descrição da cena, ela tenha sido tremendamente simpática, ele a

da terra e girou em torno de si mesmo com raiva. (...) Saltou da minha mão para minha camisa e passei a mão nele: um gatinho, preto e macio, a cara afilada, a expressão inquisitiva. (...) – Na fazenda, conseguimos nossos gatos do jeito tradicional – disse Lettie. (...) Ela abriu uma porteira de madeira e nós entramos. Lettie soltou minha mão. (...) O mundo tinha o cheiro de sempre. – Agora estamos de volta, verdade? – perguntei. – Estamos – respondeu Lettie Hempstock” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 57-58).

teme. Provavelmente muito em função da forte impressão que os últimos dias haviam deixado nele, já que a conexão que o menino faz entre o vestido de Ursula e um tecido balouçante sob um céu alaranjado demonstra que o que povoa sua mente, ainda naquele momento, são as memórias e impressões de sua aventura com Lettie no dia anterior. Ademais, mantenhamos em mente outras duas informações contidas neste excerto: a declaração de medo do adulto, presente em “olhei para ela, toda adulta, e tive medo”; e a ênfase no *literal*, quando da descrição da dor no coração. Voltaremos a elas no devido tempo. A simpatia de Ursula todavia é reforçada pela reação da irmã do protagonista. Enquanto ele, com medo, fugia para seus livros e para o quintal, ela e a babá se aproximaram. De imediato uma boa relação se estabeleceu entre elas, num afeto declarado pela menina não muito tempo depois.

– Gosto tanto dela... – disse para mim. – É minha amiga. Quer ver o que ela me deu?

Ela sacou uma bolsinha cinza, (...) parecia de couro. Fiquei me perguntando se seria couro de camundongo. Ela abriu a bolsinha, enfiou os dedos pela abertura e tirou de lá uma moeda grande de prata: trinta centavos.

– Veja! – Exclamou. – Veja o que eu ganhei!

(...) – Não gosto dela – confessei.

– Só porque eu a vi primeiro – retrucou minha irmã. – Ela é *minha* amiga (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 68).

Não que a irmãzinha do protagonista fosse uma criatura difícil de se conquistar. Segundo ele, a pequena também adorara de imediato o minerador, quando este os presenteara com uma opala cada (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 23). Mas lembremos, esta é a *versão dele* das coisas. Ele é que, talvez, fosse difícil de agradar. Ou, também, talvez ele apenas tivesse azar – afinal ter o gato morto pela chegada do minerador e um dia tão tenebroso quanto o que precedera a chegada de Ursula justificam seu comportamento arisco. Azar, sorte e coincidência, entretanto, não são algo em que este protagonista parece acreditar. Como vimos, nele há sempre uma tendência supersticiosa a enxergar correlações entre os acontecimentos, e aqui não é diferente. A lembrança da busca pela ‘criatura-têxtil-antiga’ ainda está bem fresca em sua mente. Tanto que, ao ver a bolsinha que “parecia de couro”, a memória dele faz uma correlação com o pequeno animal morto que vira no dia anterior, imaginando se aquela bolsa seria feita do couro de um pequeno roedor como aquele que encontrara decapitado, ainda sangrando, durante suas peripécias com Lettie no

dia anterior.⁶⁸ E a esta lembrança se soma a moeda que a bolsinha continha. Uma moeda. Ursula dera uma moeda para a menina. Assim como a entidade que Lettie e ele (supostamente) encontraram estivera fazendo com diversas pessoas. A coincidência traz memórias tão amargas que o menino, por vinculá-las à recém chegada babá, não evita declarar seu desgosto por ela. E a ênfase no *minha* amiga na última frase proferida pela irmã parece escancarar que Ursula nunca será amiga *dele*. Até porque, desde aquele momento, ele se fechara para ela. Declaradamente tornara-se avesso à babá desde o primeiro contato, travestindo-a da roupagem de uma criatura aterrorizante que encontrara no dia anterior. E esta imediata vinculação que o protagonista faz entre as duas personagens é tão forte que ele sente vontade de pedir ajuda, ainda que ele mesmo perceba que não tem “provas” suficientes da correlação: “Eu não achava que Ursula Monkton fosse amiga de alguém. Quis sair e alertar Lettie Hempstock a respeito dela – mas o que eu diria? Que a nova governanta babá usava cinza e cor-de-rosa? Que olhava para mim de um jeito estranho?” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 68). As ‘provas’, todavia, viriam a surgir. Ainda que talvez induzidas por ele, como veremos.

A relação do protagonista com Ursula, inicialmente, segue o mesmo curso que o primeiro contato. A babá cumpre sua função, tentando se aproximar do menino e mantê-lo seguro e nutrido enquanto em serviço, conforme as ordens que recebera. Após a saída da mãe, por exemplo, ela leva um lanche para as crianças no quintal, e repassa as especificações da patroa:

– Conversei com sua mãe – disse ela, um sorriso doce de batom clarinho – e, enquanto eu estiver aqui, vocês precisarão limitar suas andanças. Vocês podem ficar em qualquer lugar da casa ou do jardim, ou eu os levarei até a casa dos seus amigos, mas não podem sair do quintal e ficarem andando por aí.

– Claro – disse minha irmã.

Não falei nada.

Minha irmã comeu um sanduíche de manteiga de amendoim. Eu estava faminto. Fiquei me perguntando se os sanduíches eram perigosos. Eu não sabia. Fiquei com medo de comer um e ele se transformar em vermes na minha barriga, que então se espalhariam, colonizando meu corpo até saírem da pele (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p.69).

⁶⁸ Me refiro aqui a trecho já citado anteriormente, a saber: “– Lá! – exclamei, fascinado. O cadáver de um animal muito pequeno – um tipo de roedor [vo/e, no original], era o que parecia – estava estendido em um montinho de musgos verdes. Não tinha cabeça, e o sangue manchava seu pelo e o musgo. Era um vermelho muito vermelho” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 49).

Ainda com o imaginário corrompido por vermes – como os que se revolviam no chão da dimensão em que ele e Lettie se aventuraram – e monstros ameaçadores, mesmo com fome o menino não come, optando por buscar escondido algumas frutas na cozinha e se alimentar na segurança de seu “laboratório” – um barracão de madeira nos fundos do quintal, presumivelmente uma espécie de depósito, a partir do qual, pouco depois, ele furtivamente tenta escapar para a rua, ignorando as instruções da babá e se mostrando rapidamente um moleque daqueles difíceis de lidar. Afinal, Ursula em princípio não teria como saber de quaisquer motivos que justificassem o desgosto do menino por ela. A fuga do pequenino rebelde, entretanto, não tem longa duração. A babá se antecipara, e o aguardava logo em frente à cerca de arame que delimitava a propriedade, ainda que ele não entendesse como ela chegara ali sem que ele a visse antes. Nesta hora, após breve insolência do menino que tenta argumentar que não chegara a, de fato, cruzar o limite da cerca, Ursula muda sua postura, agindo de uma maneira autoritária não demonstrada antes. Exige que ele a trate por madame ou senhorita Monkton, que pare de andar escondido, e que de imediato vá para o quarto, numa forma de castigo. Durante o diálogo o menino continua a lembrar da criatura do dia anterior a cada rajada de vento que balança o vestido da babá, até que por fim, com ódio e amedrontado, ele aquiesce (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 69-70). Até aqui, como vemos, os eventos desde a chegada da babá não possuem em si nada de estranhos. São apenas reações comuns de crianças à apresentação de uma nova responsável: o garoto testa limites e assume uma atitude provocativa porque não reconhece ainda aquela nova jurisdição. E Ursula reage primeiro tentando conquistá-lo pela simpatia, e depois impõe de maneira mais severa sua autoridade. As relações que o protagonista faz até aqui entre sua babá e a criatura do dia anterior parecem uma interpretação forçosa de coincidências insignificantes como uma moeda. O que ocorre a seguir, contudo, muda o panorama, e um forte estranhamento surge quando, novamente, o mundo dos sonhos parece invadir a realidade.

Enquanto caminham juntos de volta para a casa, Ursula inicia um diálogo sobre a dificuldade econômica dos pais do menino, levantando a possibilidade de que viriam a perder a casa se não conseguissem resolver as coisas (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 71). A impressão é que a babá tentará usar de um apelo

emocional, tentando convencer o menino a contribuir para que ela continue trabalhando ali, permitindo que assim a mãe trabalhe e não lhes falte dinheiro. Uma tática para fazê-lo se comportar melhor. O garoto, porém, interrompe a ‘lição de moral’ da babá com um interrogatório direto, e assim, em poucas linhas, o estranho se reestabelece:

- Quem é você? – perguntei.
- Ursula Monkton. Sou a governanta de vocês.
- Quem é você de verdade? Por que está dando dinheiro às pessoas?
- Todos querem dinheiro – respondeu ela, como se aquilo fosse óbvio. – Isso deixa todos felizes. E fará você feliz, se você deixar. (...) Eu corri dela... Corri o mais rápido que pude, atravessando o anel de fadas gramado acima (...) e entrando em casa. Ursula Monkton estava em pé logo atrás da porta dos fundos para me dar boas-vindas, mesmo sendo impossível ela ter me ultrapassado. Eu teria visto. Seus cabelos estavam impecavelmente arrumados e parecia ter acabado de passar o batom.
- 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, *Oceano*, 2013, p. 71-72).

Ursula, que primeiro se aparenta confusa com as indagações do menino, respondendo “como se aquilo fosse óbvio”, de repente parece fazer uma demonstração de poderes sobrenaturais. Segundo o narrador, se teleportando, para imediatamente depois enunciar aterrorizantemente que ela já estivera *nele*, e que por isso saberá tudo que ele faz, e terminando com uma ameaça que soa de morte. A escalada de tensão entre os dois personagens, como vemos, foi extremamente veloz. Em sete páginas Ursula passa de sorrisos e uma previsão de que seriam grandes amigos para o terrorismo psicológico de uma ameaça de morte. Talvez, no fim, o protagonista estivesse certo e a irmã errada: Ursula não é assim tão boazinha. A máscara de boa babá pode ter caído bem rápido, embora apenas para o menino, sensível aos tipos psicológicos. Mas é na frase “eu já estive dentro de você” que vive a menção ao sobrenatural. Como assim, ela esteve dentro dele? Ela quis dizer que já foi criança, então já esteve na pele de alguém que sabe como é dizer a verdade e ser desacreditada por adultos, assim como o protagonista sabia? Esta seria uma explicação racional, mas sem convencimento. E este livro, sabemos, não nos permite encontrar respostas fáceis ou definitivas. A narrativa permite uma interpretação muito mais literal

desta declaração de Ursula. Espero que, como pedi, você tenha mantido em mente a ênfase que o narrador desta história deu ao *literal* em detrimento do metafórico, em citação que acompanhamos algumas páginas atrás. Porque é através desta ênfase que abordaremos outro trecho que havíamos deixado em suspenso, e que se faz necessário retomar agora: a Parte V e os (supostos) efeitos de um descumprimento de orientação.

2.1.1 Uma literalidade fantástica.

“Desejei nunca ter soltado a mão de Lettie. Ursula Monkton era minha culpa, eu tinha certeza, e não ia conseguir me livrar dela jogando-a pelo ralo ou colocando rãs na cama” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 68). Esta declaração do protagonista, que faz menção a uma peraltice anfíbia do passado,⁶⁹ também é carregada de um sentimento de culpa em relação à ‘origem’ da srta. Monkton. Bem como da impossibilidade de despachá-la (de novo) pelo esgoto. Confuso, leitor? Acredito que não. Mas ainda assim, a fim de esclarecer esta questão, voltemos ao momento que o protagonista, para seu agora arrependimento, largara a mão de Lettie. Naquele momento, frente à criatura de lona, a menina entoava a cantiga *Girls and Boys Come Out To Play*.

E, enquanto ela cantava, coisas aconteciam sob o céu alaranjado.

A terra se remexeu e revirou com vermes, vermes cinzentos e compridos que saíam do solo em que pisávamos.

Algo foi arremessado em nossa direção, vindo do centro da lona tremulante (...) e eu não pensei, simplesmente *fiz*.

Levantei os braços e agarrei aquilo, uma massa tremulante e retorcida de teias de aranha e tecido podre. E, assim que a peguei, 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 (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 55-56).

Este pequeno incidente, sabemos, não teve efeitos imediatos. Lettie em seguida faria o tal objeto arremessado se desfazer, e depois, ainda vocalizando seu ‘feitiço’ musical, faria a própria criatura se esfacelar. De forma que, ao ser indagado ao final da aventura sobre seu estado, o protagonista respondera Lettie afirmando que “não houve danos”, torcendo para estar certo (GAIMAN, *Oceano*,

⁶⁹ Se refere a uma antiga governanta, Gertruda, que pregava muitas peças no protagonista e sua irmã, e da qual as crianças se vingaram fazendo um protesto com cartazes e jogando rãs em sua cama, o que supostamente gerou a demissão (ou pedido de) dela. Ver: GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 65.

2013, p. 59). Os vermes cinzentos que se remexeram no solo, entretanto, acabariam fazendo mais uma aparição ao fim daquele mesmo dia.

Na sucinta Parte V do livro (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 60-63), o menino, preparando-se para dormir, observa um pequenino furo na sola de seu pé, localizado exatamente onde sentira a aguda dor. E, como lhe parecia que havia algo lá dentro, decidiu examinar o ferimento com mais atenção, descobrindo assim que havia algum tipo de verme – *worm*, no original – em seu pé. Determinado a removê-lo, o menino vai até o banheiro, para com a ajuda de uma pinça e da água escaldante da torneira com aquecimento, travar uma batalha com o parasita. O qual é descrito como um tenaz oponente: “Você já tentou, alguma vez, puxar um verme de um buraco? Tem ideia da força que eles fazem para se segurar lá dentro? Da forma como usam o corpo inteiro para se prender às paredes do furo?” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 61). Por fim, como sabemos, o menino é vitorioso. Ele consegue arrancar o verme “cinza-escuro e cinza-claro, raiado de cor-de-rosa e segmentado como uma minhoca” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 62) do pé – ainda que parecesse ter se partido e possivelmente deixado uma pontinha de si no buraco – e o despacha com água esgoto abaixo na banheira. Para então, triunfante em sua empreitada, voltar ao quarto e ler “uma das aventuras da Sociedade Secreta dos Sete⁷⁰ até cair no sono” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 62-63). Mas por que o autor daria tanta ênfase – um capítulo inteiro! – a um evento ‘ordinário’? Que logro há aí?

A resposta: um trocadilho. O qual, se inicialmente parece irrelevante, ao longo da narrativa se torna ponderoso, portanto, foquemos nele. No original, em inglês, o parasita que o menino extrai do buraco (*hole*) em seu pé é referido como ‘*worm*’. Temos assim, na descrição da dificuldade em removê-lo de seu pé, uma sugestiva primeira menção a um *wormhole* – ou, em português, um *buraco de minhoca*. Esta terminologia – que Gaiman empresta da Física – se refere a uma característica hipotética do contínuo espaço-tempo, a qual é, a grosso modo, um túnel ou atalho entre dois pontos separados no espaço-tempo. Ou seja, uma fenda ou portal entre dois pontos (no mesmo tempo presente ou noutra tempo)

⁷⁰ Outra das referências temporais da narrativa e de gosto do protagonista, *A Sociedade Secreta dos Sete* é o título de uma série de livros infantis publicados na Inglaterra entre 1947 e 1963 por Enid Mary Blyton, cujos enredos giravam em torno das investigações de um grupo de detetives mirins – provavelmente inspirados ou influenciados pelo sucesso de personagens como Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, e Hercule Poirot, de Agatha Christie.

de um mesmo universo, ou mesmo entre diferentes ou paralelos universos.⁷¹ Tal menção certamente tem razão de ser, pois como sabemos, nesta narrativa muitas coisas parecem viajar entre diferentes universos, sejam eles psíquicos ou físicos. E esta menção inicialmente figurada de Gaiman a um ‘buraco de minhoca’, acaba se desdobrando ao longo da narrativa de uma maneira muito literal. Num processo que, proponho, acompanhamos concomitantemente com alguns apontamentos de Todorov sobre as narrativas do Fantástico.

Para o búlgaro – que no capítulo *O Discurso do Fantástico* (TODOROV, 2014, p. 83-98) aborda o estabelecimento do fantástico por três vieses: o do enunciado, o da enunciação, e o do aspecto sintático –, “O sobrenatural nasce frequentemente do fato de se tomar o sentido figurado ao pé da letra” (TODOROV, 2014, p. 85). Num processo de estruturação do fantástico pelo enunciado, por um certo uso do discurso figurado que é, então, tomado como literal. Este recurso narrativo pode ser claramente identificado em *O Oceano no fim do caminho*: em vários trechos “o exagero conduz ao sobrenatural”, e estas “expressões figuradas ou simplesmente idiomáticas (...) designam, se forem tomadas ao pé da letra, um acontecimento sobrenatural” (TODOROV, 2014, p. 85-87). Como vimos por exemplo através de alguns excertos da Parte VI, onde protagonista aos poucos vai se convencendo de que sua babá é, em verdade, a criatura-lona que conheceu na Parte IV. E que ela teria efetivamente adentrado a ‘realidade’ pelo *buraco de minhoca* que, acabamos de ver, ela ‘colocara’ em seu pé. Os argumentos para esta correlação a narrativa evidencia

⁷¹ As hipóteses aqui leigamente citadas são derivações das Teorias da Relatividade (a Relatividade Especial ou Restrita e a Relatividade Geral), publicadas por Albert Einstein entre 1905 e 1915. O popular termo *wormhole*, em especial, foi cunhado por John Archibald Wheeler e Charles W. Misner, em 1957, a partir das pesquisas de outros teóricos (segundo Francisco Lobo e Paulo Crawford, membros do Departamento de Física da Universidade de Lisboa, as hipóteses dos *wormholes* já haviam sido descobertas matematicamente como soluções das equações de campo por Ludwig Flamm, em 1916, poucos meses após estas serem formuladas por Einstein. Ver: LOBO; CRAWFORD, 1999, p. 9). Wheeler – que ficara famoso também por cunhar outros termos populares da Física moderna – baseou a terminologia numa analogia utilizada para explicar o fenômeno: assim como um verme que repousa sobre uma fruta pode abrir caminho de um lado a outro dela comendo um túnel pelo seu interior, evitando precisar dar a volta por sua superfície inteira, um ‘indivíduo’ poderia também viajar para outro ponto do universo por um túnel ou atalho. Outra analogia popular é a exemplificada por uma folha de papel com dois pontos desenhados em suas extremidades que, embora distantes, podem também estar colados se a folha for dobrada da maneira correta. Entretanto, apesar dos exaustivos estudos de teóricos ao longo das últimas décadas – em parte, como apontam Lobo e Crawford, impulsionados por Carl Sagan através de seu livro *Contact* (1985) – nenhuma das soluções encontradas chegaram a representar um *wormhole* efetivamente transitável, de forma que estes “atalhos” são vistos com muito ceticismo. Todavia, como “não existe uma prova irrefutável da inexistência de *wormholes* como soluções das equações de Einstein da gravitação. (...) Não nos resta admitir *wormholes* transitáveis no espaço-tempo como uma possibilidade teórica e continuar a investigar a matéria exótica e todas as outras consequências incômodas associadas aos *wormholes*” (LOBO; CRAWFORD, 1999, p. 9-10).

continuamente, com o protagonista comparando as vestes e aparência de Ursula Monkton com o corpo esvoaçante do organismo têxtil, especialmente através de suas cores: o cinza e o rosa – que são também as tonalidades do segmentado parasita retirado de seu pé. Tais menções são facilmente notáveis nos excertos citados neste tópico e no anterior e constroem a primeira conexão direta entre os três seres, ainda que o próprio bambino declare que estas ‘provas’ não soam convincentes (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 68). Quando, no entanto, Ursula declara já ter estado *dentro* dele, esta suspeita ganha força. E conforme os atritos entre o menino e a babá se acentuam cada vez mais, passando a envolver também o pai e as Hempstock, a possibilidade de Ursula ser *Skarhach* parece cada vez mais próxima de se confirmar. Para visualizarmos este processo, tomemos nós mesmos um atalho no espaço-tempo da narrativa, saltando assim para um trecho da Parte IX onde, numa conversa entre as senhoras Hempstock a possibilidade do uso de *buracos de minhoca* parece se confirmar:

- Vejamos – disse Ginnie Hempstock. – Nós poderíamos não estar em casa quando eles chegarem. Poderiam chegar na quinta-feira passada, quando não tinha viva alma aqui.
- Nem pensar – disse a senhora. – Só complica as coisas brincar com o tempo... (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 111).

O contexto era a fuga do protagonista de casa, sua conseqüente busca por refúgio na fazenda Hempstock, e a iminente chegada dos pais à sua procura. No momento, ignoremos os acontecimentos específicos que levaram o menino a fugir, os abordaremos no devido tempo. Por agora, atentemos à proposta de Ginnie (a “mãe” de Lettie): a abertura de um *buraco de minhoca*. Fazer com que, momentaneamente, os pais do menino estivessem em outro local no espaço-tempo, para que não os encontrassem. E, ainda que não o façam, a possibilidade é tratada com naturalidade, como se as Hempstock de fato soubessem como operar esta alteração na malha cósmica. Em seguida, outra sugestão surge: a velha sra. Hempstock sugere “transformar o garoto em outra coisa, para eles nunca o encontrarem, não importa o quanto procurem” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 111). Numa proposta aberta de indução à transfiguração por ‘magia’ que, apesar da empolgação do menino com a possibilidade de se transformar num animal empolgante, também é descartada. Até que por fim, a última e aceita solução para a situação parte de Lettie: “Corte e recorte”, empreendimento executado pela velha sra. Hempstock com uma tesoura, agulha, linha, e o roupão

que o menino até há pouco usava (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 111-112). Numa ação figurada que tem efeitos literais:

A porta se abriu, e meu pai e minha mãe entraram na cozinha.
 (...) – Estamos procurando nosso filho – meu pai começou a dizer -, e temos motivos para acreditar...
 Antes mesmo que ele terminasse a frase, minha mãe já avançava em minha direção.
 – *Aqui* está ele! Querido, nós estávamos *morrendo* de preocupação!
 – Você está bem encrencado, rapazinho – disse meu pai.
Corta! Corta! Corta!, fazia a tesoura preta, e o trecho irregular de tecido que a velha sra. Hempstock estava recortando caiu na mesa.
 Meus pais ficaram paralisados. Pararam de falar, pararam de se mexer. A boca do meu pai ainda estava aberta, minha mãe ficou apoiada em uma perna só, tão imóvel quanto um manequim na vitrine de uma loja.
 – O quê... o que a senhora fez com eles?
 (...) – Eles estão bem. Só um recortezinho, depois uma costurinha, e tudo ficará na mais perfeita ordem – falou Ginnie Hempstock, e esticou o braço na direção da mesa, apontando para o retalho de xadrez desbotado que estava ali. – *Aqui* estão seu pai e você no corredor, e *aqui* está a banheira. Ela recortou isso. Portanto, sem essas partes, não há motivo para seu pai estar zangado com você (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 113).

O corredor e a banheira, motivos para a braveza do pai e para a fuga do menino, abordaremos depois. Aqui nos interessa atentar para o real efeito objetivado do ‘corte e recorte’: operar um apagamento de memórias. Num ‘feitiço’ ou evento telepático de indução ao esquecimento que é alegorizado pelo corte e costura, e que confere mais uma vez às Hempstock poderes sobrenaturais. As quais, em princípio, sequer teriam tido acesso às informações sobre os recém ocorridos eventos na casa do protagonista. O encantamento prossegue com a anciã costurando o buraco no roupão, e inquirindo o protagonista sobre a aparência de sua escova de dentes, a qual Lettie parece captar telepaticamente quando o menino a imagina, da mesma forma que repassa também psiquicamente a informação para a avó (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 113-114). Até a conclusão da magia, quando a velha dá o último ponto:

A velha sra. Hempstock pegou a tesoura e cortou uma última vez, e um pedaço de linha vermelha caiu na mesa.
 O pé da minha mãe tocou o chão. Ela deu um passo, mas depois parou.
 – Hum – disse meu pai.
 E Ginnie emendou:
 – ... e nossa Lettie ficou muito feliz por seu menino ter vindo passar a noite aqui. (...) Ele jantou bem (...), não foi?

– Teve torta – contei a meus pais. – De sobremesa.
 A testa do meu pai estava franzida. Ele parecia confuso. Então colocou a mão no bolso do sobretudo e tirou de lá uma coisa comprida e verde com papel higiênico enrolado na ponta.
 – Você esqueceu sua escova de dentes – disse ele. – Achei que poderia precisar dela (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 114-115).

O pai, como objetivado pelas Hempstock, parece assim esquecer dos eventos ocorridos naquela noite, e em instantes os pais se despedem do protagonista, deixando-o passar a noite na fazenda. E a materialização da escova de dentes no bolso do pai age como um daqueles pontos de manutenção da hesitação, pois pode ser um indicativo de que os eventos narrados não ocorreram exatamente como o menino relata. Já que, caso se aceite o sobrenatural, por um lado materializar um objeto (ou ilusão) não parece que seria uma magia difícil de realizar para quem recorta memórias e abre *buracos de minhoca* ao seu bel prazer. Mas por outro, forçando-se ao plano racional, é possível pensar que caso os pais estivessem apenas desesperados atrás do filho, dificilmente a escova seria algo que carregariam consigo. Então talvez o menino em verdade já estivesse autorizado a lá dormir – algo que se sugere pelo diálogo entre as mães das duas crianças.⁷² A confusão temporal da narrativa e a possibilidade de que a fuga talvez não tenha acontecido neste mesmo dia, poderiam ser outros indícios disto, pois as memórias do menino, aqui, certamente não são confiáveis ou claras. Veremos estes pontos com calma em tópicos por vir. Atentemos, todavia, à aparente confirmação de que Ursula estivera *dentro* do menino, ou, ao menos, que por ali passara.

Ainda na Parte IX, e logo após a partida dos pais, o menino volta a sentir dor na sola do pé, pelo que é rapidamente atendido pelas Hempstock, que examinam o ferimento:

– Nunca vi um negócio desses na vida – disse Ginnie Hempstock. – Como foi que cê arrumou isso?
 – Tinha um verme dentro de mim – respondi. – Foi assim que a criatura veio com a gente lá do lugar com o céu cor de laranja. Dentro do meu pé. (...) – Eu trouxe aquela coisa comigo. A culpa foi minha. Desculpe.

⁷² Após Ginnie Hempstock descrever a alegria de Lettie pelo menino ter ido dormir na fazenda e informa-la de que o garoto estava bem alimentado, a mãe do protagonista fala com a maior naturalidade que não há problema caso o garoto queira ir embora no meio da noite, dando a entender que ele é uma criança medrosa – para constrangimento do mesmo –, e aquiesce frente à proposta de Ginnie de que ele passe boa parte do dia seguinte na fazenda para brincar com Lettie (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 115-116). Caso a leitura se inicie apenas após a ‘volta à vida’ dos pais paralisados, o texto parece narrar apenas um encontro bastante trivial entre pais de duas crianças que queriam pernoitar uma na casa da outra – o que poderia explicar a visita dos pais por uma escova esquecida.

A velha sra. Hempstock foi a última a se aproximar de mim. Ela se curvou e puxou a sola do meu pé para cima, perto da luz.
 – Malvada – disse ela. – E muito esperta. Ela deixou isso aí em você para poder usar o buraco de novo. Ela poderia se esconder aí dentro, se precisasse, e usar isso como uma porta para ir para casa. (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 118).

De certa forma, e com muita naturalidade, a velha Hempstock confirma então o que a alegoria da Parte V já havia sugerido: aquele furo era literalmente um *buraco de minhoca* que ligava dois pontos no (ou em diferentes) universo(s). E o processo de extração daquele portal do corpo do menino – feito do mesmo modo que se remove um espinho ou um bicho de pé – completa a passagem do sentido figurado para o literal:

Ela puxou meu pé para si, com a sola para a frente, e enfiou a agulha...não no meu pé, constatei, mas no buraco.
 (...) Então ela girou e puxou a agulha. Eu vi, perplexo, quando algo que cintilava – à primeira vista pareceu preto, depois translúcido, depois brilhante como mercúrio – foi sendo puxado para fora da sola do meu pé, na ponta da agulha.
 Deu para sentir a coisa saindo da minha perna – a sensação pareceu percorrer todo o meu corpo, subindo pela perna, passando pela virilha e pelo estômago, e chegando ao peito. Senti aquilo saindo de mim com alívio: a ardência diminuiu, e também meu pânico.
 Meu coração batia de um jeito estranho.
 Fiquei observando a velha sra. Hempstock enrolar a coisa, e de certa forma eu ainda não conseguia entender completamente o que via. Era um buraco com nada em volta, com mais de sessenta centímetros de comprimento, mais fino que uma minhoca, feito a pele descartada de uma cobra transparente.
 (...) – Então – disse Ginnie. – Nós capturamos o caminho dela para casa. (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 119-121).

Infelizmente para o menino, como sabemos, a estranha batida em seu coração, para além da estupefação, tinha um grave significado ainda a se revelar. Perigoso tanto para ele, quanto para sua algoz.

2.1.2 O triste fim de Skarthach of the Keep.

Na manhã seguinte (narrada na Parte X), ao levar o menino para casa, Lettie opera alguns procedimentos estranhos, como enterrar brinquedos

quebrados pelo caminho, ainda que negue qualquer tipo de feitiço.⁷³ E lá chegando, confronta o *duplo* criatura antiga-babá:

Sem bater, abriu a porta e entrou no quarto que um dia foi meu, e eu, relutante, fui atrás.

Ursula Monkton estava deitada de olhos fechados em minha cama. Era a primeira mulher adulta que eu via nua sem ser a minha mãe,⁷⁴ e olhei para seu corpo de rabo de olho, curioso. Mas o quarto despertou mais meu interesse que Ursula.

Era meu antigo quarto, mas não era. Não mais. (...) Agora tinha tiras de pano penduradas no teto, tiras de pano retalhado, cinza, como ataduras, algumas com apenas uns trinta centímetros de comprimento, outras que iam quase até o chão.

(...) – Você precisa ir embora agora – disse Lettie. (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 134-135).

Um *duplo* que agora surge ao mesmo tempo em suas duas formas: têxtil e carnal. Gabando-se de que faz as pessoas felizes, e de que é única, pois não há nada como ela neste local da ‘Criação’, e porquanto ela não irá a lugar nenhum (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 135). Ao que Lettie responde com um ultimato, oferecendo para Ursula o *buraco de minhoca* que retiraram do menino, agora dentro de um pote de geléia: Ou Ursula volta para o local de céu laranja onde a encontraram, e posteriormente as Hempstock a ajudarão a achar outro lugar onde ser feliz, ou elas não poderão garantir sua segurança. A srta. Monkton, entretanto, mantém a negativa, e seus farrapos cinzas voam do teto e enrolam-se no protagonista até ele ficar totalmente imobilizado e vendado, de forma que apenas escuta o restante da discussão. A babá, incitada pelo prisioneiro conquistado, já começa a fazer ameaças de morte e sofrimento para as duas crianças, determinando sua vitória (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 135-136). Mas Lettie, calma, reage com um questionamento e uma informação:

– Quando você vasculhou esse mundão procurando criaturas da sua laia, não chegou a se perguntar por que não viu muitas outras criaturas antigas por aí?

(...) A vovó sempre chama coisas tipo você de pulgas, Scáthach da Torre de Menagem [*Skarhach of the Keep*]. Quer dizer, ela poderia chamar vocês de qualquer coisa. Acho que ela pensa que pulga é engraçado... Ela não dá importância à sua laia. Diz que vocês são inofensivas. Só um pouquinho burras. E isso

⁷³ A negativa sobre feitiçaria – ainda que não de sobrenaturalidade – pode ser encontrado em: “– Você vai fazer um feitiço e mandar a Ursula embora? – Nós não fazemos feitiços – respondeu ela. (...) Nós seguimos algumas receitas, às vezes. Mas nada de feitiços nem bruxaria. A vovó não aprova nada disso. Ela diz que é *muito comum* (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 131). Numa sugestão direta pela predileção ou vínculo das Hempstock ao *incomum* e ao *insólito*.

⁷⁴ Uma situação que, como veremos posteriormente, é parte da importante trama do trauma infantil do protagonista, que se desenvolve em relação ao triângulo amoroso que se deu entre sua mãe, seu pai e Ursula.

porque existem criaturas que comem pulgas nesta parte da criação. Pragas [*Varmints*]⁷⁵, como a vovó diz. Ela num gosta nadinha delas. Diz que são más e que é difícil se livrar delas. E que estão sempre com fome.

– Não estou com medo – disse Ursula Monkton. Ela parecia estar com medo. E então perguntou: - Como descobriu meu nome?

– Saí procurando por ele hoje de manhã. Fui procurar outras coisas também (...) para impedir que você fuja para muito longe e arrume ainda mais problemas. E uma trilha de migalhas de pão que vem direto para cá, este quarto. Agora abra o vidro, pegue o portal e volte para casa (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 138).

A conversa se encerra com a fuga de uma aterrorizada Ursula, que corre do quarto enquanto Lettie liberta o menino das amarras de trapo. E aqui enfim conhecemos de fato o nome da criatura-têxtil que tanto temia o protagonista. Sua origem todavia seguirá indefinida, ainda que claramente não seja esta parte da ‘criação’. Também é aqui que pela primeira vez recebemos a informação do que são as pragas à que por vezes a velha sra. Hempstock se refere: seres que aparentemente devoram ‘pulgas’ – as criaturas como *Skarthach*. E a trilha de pão deixada por Lettie atuará em seguida como outro daqueles pontos onde o sentido figurado toma proporções literais, pois como o leitor logo descobre, estas pragas têm formas que lembram gigantescas aves chamadas por ela de *Pássaros Vorazes* ou faxineiros (*Hunger birds, cleaners, ou scavengers*, no original em inglês. Ver: GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 140 e 154). Pássaros famintos que adorariam um verme como aquele que o protagonista, dias antes, puxara por um *buraco de minhoca* em seu pé para ‘esta parte da criação’.

Assim, na Parte XI de *O Oceano no fim do caminho* conhecemos o trágico fim de *Skarthach* e (consequentemente) de Ursula Monkton. Presa no terreno da casa pelo procedimento (não “feitiço”, lembremos!) operado por Lettie com os brinquedos quebrados, a desesperada babá tenta de todas as formas abrir ou quebrar o vidro de geleia que continha seu *buraco de minhoca*, apenas para descobri-lo impregnável. Até que desesperada e em prantos, metamorfoseando-se entre um corpo e trapos esvoaçantes, ela recebe a dádiva da misericórdia de

⁷⁵ No original, em inglês, o termo recorrentemente utilizado pela velha sra. Hempstock e aqui citado por Lettie é “*Varmints*”: substantivo que se refere a animais selvagens (ou pessoas) que sejam incômodos, perturbadores ou perniciosos. No texto original as entidades a que Lettie se refere também são chamadas de *scavengers*: termo que se refere a animais que se alimentam de carniça, material vegetal morto ou lixo, e que também pode ser utilizado para designar coletores de lixo, faxineiros ou garis. Neste caso optarei por usar, conforme a situação, tanto as terminologias originais quanto as traduções – “pragas” e “faxineiros” – de Renata Pettengill.

Lettie, que abre o vidro e lhe entrega o conteúdo que se abre num túnel-portal translúcido pelo qual se pode ver um céu alaranjado (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 142). Ao iniciar a travessia, porém, *Skarthach* se detêm, percebendo o *buraco de minhoca* incompleto, e assim intransponível. A criatura então novamente toma a ofensiva e, desfraldando-se numa massa de carne, tecido e madeira podre e disforme, arrebatada o protagonista para o ar – a pelo menos cinco metros do chão (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 143). Após breve altercação com Lettie sobre a pequena Hempstock ter propositalmente bloqueado ou não o portal, *Skarthach* então percebe o que ocorreu: novamente a retirada do “parasita” do menino não foi total, o *buraco de minhoca* se partiu, e ainda há um traço do *caminho* dentro dele. A solução? Abrir o garoto ao meio para recuperar o segmento final da “minhoca”, preso em seu coração (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 144-145). Compreensivelmente, porém, o menino não se sente à vontade com esta resolução, e em meio a seus gritos desesperados pelos pais e pela ajuda de Lettie, esta última toma uma atitude final, “Ela levou dois dedos à boca e, de um jeito agudo, curto e penetrante, assoviou” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 145). E assim:

Eles vieram como se estivessem esperando o chamado. Estavam bem alto no céu, e negros como 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. (...) Gigantescos, eles eram, e elegantes, e anciãos, e olhar para eles fazia meus olhos doerem. (...) E então um deles mergulhou do céu, mais rápido do que era possível. Senti uma lufada de ar súbita ao meu lado, vi uma mandíbula negra, mas muito negra, repleta de dentes-agulhas, e olhos que queimavam como jatos de gás, e ouvi o ruído de algo rasgando, como uma cortina sendo retalhada. (...) Escutei uma voz urrando dentro da minha cabeça e fora dela, e a voz era de Ursula Monkton. Eles mergulharam, naquele momento, como se todos estivessem só esperando o primeiro do grupo fazer um movimento. Caíram do céu em cima da criatura que me segurava, pesadelos dilacerando um pesadelo, puxando tiras de pano, e durante todo o tempo eu ouvia Ursula Monkton gritando. EU SÓ DEI A ELES O QUE DESEJAVAM, dizia, petulante e com medo. EU OS FIZ FELIZES. (...) Ainda havia tecido cinza, mas não era pano: a criatura se contorcia (...), uma confusão retorcida de larvas. (...) Os pássaros vorazes pousaram nela como gaivotas numa praia de peixes enalhados, e a retalharam como se não comessem há mil anos. (...) Eles dilaceraram a coisa cinzenta e (...), quando os gritos cessaram, eu soube que Ursula Monkton

tinha ido embora para sempre (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 145-147).

Se merecido ou não, se culpada ou não, deixo que você julgue *Skarhach* por si mesmo, leitor. Ursula, sabemos, certamente foi amada e odiada em grandes medidas pela família para que trabalhou. E a figura da babá por si só daria um tema de pesquisa, mas não precisamos nos aprofundar nisto nesse momento. Já colhemos exemplos suficientes do processo de passagem do sentido figurado para o literal. Recurso narrativo que, segundo Todorov, é um dos pontos que realizam a unidade estrutural do Fantástico.

Para se passar de um simples buraco de um parasita em um pé, e de uma velha cortando e costurando um tecido, para um portal extradimensional e o apagamento e criação artificiais de memórias, então, basta que se altere o modo de interpretar o mesmo enunciado. Assim o autor pode levar o leitor a entrar e sair da sobrenaturalidade em instantes, incutindo situações triviais de uma característica estranha. O que acontece, como temos visto, em praticamente todas as aparições de Ursula Monkton, e também das Hempstock: personagens indissociáveis do insólito, que sempre parecem confirmar a existência do sobrenatural na narrativa, conquanto negam o imaginário do menino recorrentemente. Durante os acontecimentos abordados neste tópico, por exemplo, ao ver a velha sra. Hempstock preparando os materiais de costura para o *corte e recorte*, o protagonista diz: “– *Linha vermelha e tramazeira, interrompa a bruxa em sua carreira* – recitei. Era algo que eu tinha lido em um livro”. À que imediatamente respondem: “– Isso funcionaria, e funcionaria muito bem – explicou Lettie –, se tivesse alguma bruxa nessa história. Mas não tem” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 112). Numa afirmação que mais parece uma homologação do próprio livro, negando a existência de bruxas e, até certo ponto, do sobrenatural em *O Oceano no fim do caminho*. Ainda que, claro, a exclusão das bruxas do cenário não perfaça a negativa de outros possíveis tipos de sobrenaturalidade: como sempre, a hesitação permanece, assim como as Hempstock parecem sempre *permanecer*. Creio, já que voltamos a esta questão, que agora seja um bom momento para aprofundá-la. Façamos, pois, das mulheres da fazenda.

2.2 AS HEMPSTOCK, UMA FAMÍLIA ALÉM DO COMUM.

A aparente infinitude das Hempstock, como temos visto, é assunto recorrente na trama de *O Oceano no fim do caminho*. A sugerida origem ‘antiga’ destas mulheres, e seu vínculo com o sobrenatural pelo conhecimento de supostas forças e leis ‘naturais’ ocultas que regem o universo, são constantemente referidas nos estranhos diálogos que o protagonista tem com elas. Mas quem (ou o que) são, afinal, as Hempstock? Esta pergunta, como todas as outras que a narrativa possa suscitar, não tem uma resposta única que se possa definir. Na verdade o que esta indagação faz, ao tentarmos respondê-la, é gerar outra: quantas são as Hempstock? A resposta não é tão simples quanto ‘três’.

Começamos tentando responder estas perguntas de maneira racional. As Hempstock, pelas informações disponíveis no livro, são uma família composta por três mulheres: Lettie, a filha, Ginnie, a mãe, e a inominada velha sra. Hempstock, a avó. Possuidoras de um “leve sotaque de Sussex” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 28), elas são residentes de uma fazenda ao final da estradinha na qual a família do protagonista também vive, e sustentam-se, presumivelmente, do cultivo de suas terras, já que são citados milharais, hortas, pomares, e produção de laticínios em suas terras.⁷⁶ Vivem apenas as três na propriedade, embora vez ou outra algum homem se estabeleça temporariamente com elas.⁷⁷ E Lettie, a criança, se torna amiga do protagonista durante as férias de primavera, e por isto ele passava diversas tardes (e às vezes noites) na fazenda brincando com ela. Algo aconteceu com Lettie naquelas mesmas férias, mas o protagonista não consegue se recordar claramente o que foi. Há duas hipóteses que podem ser levantadas: ou Lettie se mudou para o exterior,⁷⁸ ou

⁷⁶ Características de cultivo e criação na fazenda são citados, por exemplo, na Parte IV do livro: “Lettie me levou até um bosque de aveleiras” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 48); “Atravessamos o pasto” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 49); “Seguimos margeando um campo no qual o milho ainda tenro começava a crescer (...) e chegamos a outro terreno, cultivado” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 57); Ela me mostrou como o leite saía da vaca, seguia pelos tubos e entrava na máquina, passando por um mecanismo de refrigeração, e caía em latões enormes. Os latões eram deixados em uma plataforma de madeira maciça do lado de fora do celeiro, onde eram coletados todo dia por um caminhão” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 29); “– Que bobagem sem tamanho! – exclamou a mais velha (...) – e virou-se para mim. – Meu queijo já ganhou medalhas” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 46). Entre outros exemplos.

⁷⁷ Conforme informado no seguinte diálogo: “– São só vocês três? – perguntei. – Não há homens aqui? (...) Já tivemos homens aqui, algumas vezes. Eles vêm e vão. No momento, somos só nós – disse Lettie. A mãe dela assentiu” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 110).

⁷⁸ A hipótese da mudança de país (ou mais especificamente para o *outro lado do oceano*) surge, por exemplo, nas seguintes passagens: “Lettie havia se mudado para algum lugar, não? Para os Estados

ela morreu (possivelmente, pessoalmente creio, afogada no lago de patos da fazenda após salvar o menino do mesmo fim).⁷⁹ E estas informações perfazem tudo o que se sabe de concreto sobre as Hempstock. Mas o que de não concreto a narrativa nos informa sobre elas? Passemos então a analisar de que maneira o texto incute nesta singela família – e no suposto sacrifício da filha – uma aura mística.

A sugerida origem das Hempstock, como temos visto, é sempre vinculada a uma suposta antiguidade. Não apenas a um modo rural ou ‘antiquado’ de vida, como elas mesmas indicam ter,⁸⁰ mas sim a uma antiguidade temporal de nível histórico e, por vezes, até mesmo cósmico-geológica. Esta impressão vai se estabelecendo vagarosamente no texto através de observações feitas pelas próprias mulheres, como, por exemplo, pela informação de Ginnie sobre a fazenda estar no *Domesday Book*, e pelas menções de Lettie à ‘velha pátria’.⁸¹ Local de onde a família teria vindo quando ela era bebê e que, em princípio,

Unidos? (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 15); Para onde ela foi? Estados Unidos? Não, *Austrália*. Era isso. Algum lugar bem longe (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 16); “– 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. (...) – Muito bem, querido – elogiou minha mãe. E, em seguida: – A Lettie vai se mudar? – Para a Austrália – disse Ginnie. – Vai morar com o pai” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 189); “– Da próxima vez que Lettie mandar notícias da Austrália – falei –, diga que mandei lembranças (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 201).

⁷⁹ Já a possibilidade de que Lettie tenha falecido (talvez afogada, e talvez para salvar o protagonista) surge, por exemplo, nas seguintes passagens: “Fiquei tentando lembrar se havíamos chegado a cair na água. Será que eu tinha empurrado Lettie no lago de patos, aquela menina esquisita que morava na fazenda bem no fim do caminho? Eu me lembrava dela na água. Talvez ela tivesse me empurrado também (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 16); “Senti o corpo de Lettie sendo rolado para o lado, tirado de cima de mim. (...) Estiquei o braço e encostei a mão no ombro da Lettie, hesitante. Ela não se mexeu nem reagiu” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 180-181); “Olhei para Lettie. Sua cabeça havia tombado para a frente, escondendo o rosto. Os olhos estavam bem fechados. – Ela vai ficar bem? – perguntei. Ginnie não respondeu, só nos abraçou mais forte junto ao peito. (...) A velha senhora colocou uma das mãos na testa pálida da neta, ergueu-a, e em seguida soltou-a. A mãe de Lettie balançou a cabeça negativamente. – Acabou – disse ela. Naquele momento eu entendi, finalmente, e me senti um idiota por não ter compreendido antes. A garota ao meu lado, no colo da mãe, no peito da mãe, dera sua vida por mim” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 182-183); “Não dava para ver nada do que estava atrás do corpo boiando de Lettie, só a vastidão do oceano solitário, e a escuridão (...) a forma escura na superfície do lago era o corpo da menina que salvara a minha vida (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 185); “– Pelo que você está se desculpando, garoto? Por matá-la?” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 185); “– A velha sra. Hempstock disse que a Lettie não está morta – falei. – Mas ela parecia estar. Acho que morreu mesmo. Não acho que seja verdade isso de ela não ter morrido” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 186); “– Siga em frente com a sua vida. Lettie deu-a para você. Agora só precisa crescer e tentar ser digno dela” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 188); “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” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 197); “– A Lettie fez algo muito importante por você – disse Ginnie. (...) – Ela... se sacrificou por mim” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 198); “– Lettie – gritei [olhando para o lago], tentando ignorar a presença das duas mulheres atrás de mim. – Obrigado por salvar a minha vida” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 200).

⁸⁰ Como pode-se ver em: “Aqui as coisas são um pouco antiquadas, infelizmente. – Temos um banheiro aqui dentro agora. Não sei o que pode ser mais moderno que isso. As casinhas com privada do lado de fora da casa e os penicos já eram bastante bons para mim – falou a senhora” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 114-115).

⁸¹ Na narrativa principal a primeira menção à ‘velha pátria’ está em: “– É um oceano – insistiu ela. – Nós o atravessamos quando eu ainda era bebê, quando viemos da velha pátria” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 32).

poderíamos talvez concluir ser a Austrália, já que há indicações de que o pai de Lettie viveria lá, e o sotaque de Sussex que elas adquiriram ainda era leve, o que poderia indicar uma ainda não tão longa estada na região onde vivia o protagonista.⁸² Mas que, talvez, fosse um local muito menos tangível do que um país noutra continente, como outras observações podem indicar. Lettie, por exemplo, sugere que a própria fazenda também veio da velha pátria, e com ela toda sorte de criaturas (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 53). E a impressão de perpetuidade das Hempstock se aprofunda pelas especialmente insólitas afirmações da matriarca, cujas explicações pseudocientíficas e referências históricas não só nos informam que ela lembra dos tempos de Cromwell e de Guilherme, o Ruivo,⁸³ e de (como já vimos) ter produzido queijos para a aristocracia inglesa em meados do século XII, como nos fazem saber que ela lembra de quando a lua se formou! Mais que isto, Lettie sugere que a avó pode ter influência sobre o satélite natural, bem como sobre outros elementos da natureza:

O luar banhava os degraus, mais claro que a chama das nossas velas. Olhei pela janela e vi a lua cheia. O céu sem nuvens estava salpicado de estrelas, incontáveis de tantas que eram.
 – É a lua – falei.
 – A vovó gosta dela assim – disse Lettie Hempstock.
 – Mas ontem mesmo a lua estava crescente. E agora está cheia. E estava chovendo. *Está* chovendo. Mas agora não está.
 – A vovó gosta da lua cheia sempre desse lado da casa. Diz que é repouante, e que faz com que ela se lembre de quando era pequena – disse Lettie. – E evita que a gente tropece nos degraus (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 122).

Assim, com naturalidade, Lettie parece confirmar que sua avó possui vastos poderes sobrenaturais. Esta noite que o protagonista passa na fazenda, aliás, é recheada de referências a características sobre-humanas das três

⁸² A cidade onde *O Oceano no fim do caminho* se passa não é indicada, mas a região sim, trata-se de Sussex, no sul da Inglaterra, como pode-se confirmar aqui: “Dirigi pelas sinuosas estradas rurais de Sussex, das quais me lembrava apenas parcialmente, até que me vi a caminho do centro da cidade, então sem pensar peguei outra via, dobrei à esquerda e depois à direita. Foi só então que percebi para onde estava vindo, para onde ia desde o começo, e fiz uma careta, consciente da minha ausência de bom senso” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 11). Todavia, dado que – como veremos no terceiro capítulo desta dissertação – o livro possui uma forte carga biográfica, é possível imaginar que a localidade onde se passa a narrativa seja inspirada em *East Grinstead*, cidade localizada no nordeste de *Sussex*, onde Gaiman viveu durante boa parte de sua infância e vida.

⁸³ A referência a estas figuras históricas – presumivelmente Guilherme II (o ruivo), rei inglês entre 1087 e 1100, e um homem que poderia ser Oliver Cromwell (1599-1658) ou Thomas Cromwell (1485-1540) – se encontra em: “E nós não podemos simplesmente deixar a criatura solta por aí. Lembra o que aconteceu na época de Cromwell? E antes até? Quando Guilherme, o Ruivo, corria por aqui? Pulgas atraem pragas [*Varmints*] (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 121). Há também outra breve menção ao *varmint* que teria surgido na época de Cromwell em: (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 139).

mulheres, pois lembremos que foi nela mesma que elas removeram o *buraco de minhoca* do garoto, e alteraram a memória dos seus pais. Noite que se encerra num misto de realidade e sonho, quando no meio da madrugada o garoto olha pela janela do quarto e vê lá fora a sra. Hempstock, sob um luar alaranjado, andando de um lado para o outro com um cajado,⁸⁴ para depois acordar com o sol já alto (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 125). A manhã seguinte segue no mesmo ritmo de sobrenaturalidade, e já no despertar do menino lhe são oferecidas roupas com aparência muito ultrapassada,⁸⁵ à que Ginnie Hempstock acrescenta: “– Não se usa mais essa roupa aqui por essas bandas. Mas minha mãe acrescentou um toque de magia a ela, então ninguém vai reparar. Você pode andar por aí com isso o quanto quiser e ninguém vai achar estranho” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 126-127). Em nova clara atribuição de poderes mágicos à matriarca da família à que, entretanto, nega-se o caráter de feiticeiras! Em seguida, como acompanhamos no tópico anterior, ocorre o confronto final entre Lettie e *Skarthach*, cuja carne e tecido são consumidos à bicadas pelos *pássaros vorazes* – personagens pelos quais também se geram os eventos que poderão nos auxiliar a explorar a natureza das Hempstock. Sigamos as aves.

Após consumirem Ursula, os etéreos pássaros devoram também o portal translúcido que levava ao antigo mundo de *Skarthach*, e ao terminar, voltam-se para o protagonista. Lettie, antevendo o objetivo das criaturas, procura dialogar com eles:

- Vocês já completaram a tarefa que vieram realizar. Pegaram sua presa. Fizeram a faxina. Podem voltar para casa agora.
- (...) As sombras na grama permaneceram exatamente onde estavam. Talvez só parecessem mais escuras, mais reais que antes.
- *Você não tem poder sobre nós. (...) Somos faxineiros. Viemos limpar.*
- Sim, e vocês limparam a coisa que vieram eliminar. Voltem para casa.

⁸⁴ A cena da velha andando com um cajado sob o luar místico, que para os leitores assíduos de Gaiman ou entusiastas da mitologia nórdica pode lembrar Odin – um dos personagens centrais de *Deuses Americanos*, também pode fazer pensar nas representações do Deus cristão ou de seus profetas, como Moisés e o próprio Jesus, os quais costumemente são retratados portando cajados. Mantenhamos esta imagem e correlação em suspenso, pois como veremos posteriormente existe uma possibilidade de relação entre as Hempstock e a doutrina cristã.

⁸⁵ A descrição das roupas se encontra em: “Eram diferentes de tudo o que eu já usara. Não tinha cueca. Era uma camisa branca, sem botões mas com cauda comprida. Calças marrons que iam só até os joelhos, meias compridas brancas e um paletó castanho com as costas em V, feito a cauda de uma andorinha. (...) Os sapatos tinham fivelas prateadas na frente, mas eram enormes e não serviram em mim (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 125-126).

– *Não completamente* – suspiraram o vento no arbusto de rododendros e o farfalhar da grama (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 148).

Parte do *buraco de minhoca* de *Skarhach*, afinal, continuava existindo no coração do menino. E os faxineiros não partiriam enquanto não consumissem tudo que se relacionasse àquela criatura mágica. O protagonista é levado às pressas por uma preocupada Lettie, então, até um pequeno *anel de fadas*⁸⁶ que contorna uma árvore morta no meio do jardim. O qual “é o que é”, segundo ela, e o manterá seguro enquanto ela busca ajuda. Assim a menina parte e o menino é deixado só no círculo de grama, sob as ordens de que “não importa o que veja, não importa o que ouça, não saia de lá” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 149). Lá ele permanece durante toda a tarde e parte da noite – período narrado ao longo da Parte XII (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 150-160) –, apavorado enquanto enfrenta os próprios terrores e medos, personificados nos pássaros vorazes que ele já não sabe se são sombras ou formas concretas, mas que por vezes se metamorfoseiam em outras personagens do livro: algumas ainda vivas, outras já mortas. De forma que o protagonista já não distingue o que (ou quem) é real do que não é. Este processo de confronto, provação, e confusão entre os mundos físico e psíquico, porém, por hora podemos saltar. Ele nos será útil para análise em outro momento. Passemos então para a Parte XIII, quando, já noite alta, Lettie retorna com um balde cheio d’água. Ou melhor, com um balde contendo seu *Oceano*:

– Eu não podia levar você até o oceano – disse ela. – Mas nada me impedia de trazer o oceano até você.
 (...) – O que faço agora? – perguntei a ela.
 – Agora – disse ela, você entra no balde.
 (...) Aquilo me pareceu um pedido estranho. (...) Meu pé pousou no fundo de estanho do balde. Senti a água fresca em meu pé, não fria. Coloquei o outro e submergi, como uma estátua de mármore, e as ondas do oceano de Lettie Hempstock se fecharam sobre a minha cabeça.
 (...) Eu não sabia nadar. Não sabia onde estava, ou o que acontecia, porém mesmo debaixo d’água eu podia sentir que Lettie ainda segurava minha mão.
 Eu prendia a respiração.

⁸⁶ *Anel de fadas* é um dos nomes popularmente dados à formações circulares de cogumelos que ocorrem naturalmente. Ocorrem majoritariamente em florestas, mas por vezes também em campos ou gramados. É uma estrutura fúngica de crescimento geométrico circular que pode atingir vários metros de diâmetro, e é delimitada por cogumelos e/ou por uma zona necrótica (de grama morta) em forma de anel. Este fenômeno natural é fortemente vinculado a mitos e folclores europeus, por vezes relacionados a perigo, azar, ou entidades malévolas, por vezes indicado como locais de boa sorte, proteção, e entidades benevolentes.

Prendi até não poder mais, então soltei o ar em uma profusão de bolhas, e inspirei, pensando que ia engasgar, tossir, morrer (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 161-163).

O trecho é confuso, como o são também as páginas seguintes. Não é possível saber se o garoto – que em seu quintal já não conseguia discernir a realidade física da psíquica – perdeu completamente suas faculdades mentais ou está tendo uma revelação. O trecho que se inicia com o surreal mergulho no balde é uma ode ao pandeterminismo, ao apagamento dos limites entre sujeitos e objetos, onde “já que o sujeito não está mais separado do objeto, a comunicação se faz diretamente e o mundo inteiro acha-se preso numa rede de comunicação generalizada” (TODOROV, 2014, p. 125). Uma rede que aqui atende pelo nome de *Oceano*:

Não engasguei. Senti o gelado da água – se aquilo era água – entrar pelo meu nariz e pela minha garganta, senti-a encher meus pulmões, mas foi só o que ela fez. Não me causou nenhum dano físico.

(...) O oceano de Lettie Hempstock fluiu dentro de mim e preencheu o universo inteiro, do Ovo à Rosa. Eu soube. Soube o que era o Ovo – onde o universo se iniciou, ao som de vozes incriadas cantando no vácuo – e eu soube onde estava a Rosa – a dobra peculiar de espaço no espaço em dimensões como origami e que florescem como orquídeas estranhas, e que marcaria a última época boa antes do conseqüente fim de tudo e do próximo Big Bang, que não seria, agora eu sabia, nem nada do gênero.

Eu soube que a velha Sra. Hempstock estaria aqui para esse, da mesma forma que esteve para o anterior.

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 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.

Tudo sussurrava dentro de mim. Tudo falava para tudo, e eu sabia tudo (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 163).

O Oceano de Lettie assim, quando acessado, se revela um condensado do todo, ele mesmo o tecido que conforma toda(s) as existência(s). E nosso protagonista, naquele momento, fundindo-se com esta essência primordial torna-se momentaneamente *absoluto*. Por outro lado, lembremos, o narrador – que há pouco havia perdido a capacidade de discernir o mundo físico do psíquico – iniciou este processo descrevendo seu próprio afogamento. Racionalmente não há como definir precisamente como ele chegara àquela situação, até porque ele

mesmo declara não saber onde estava nem o que acontecia: apenas sentia a mão de Lettie na sua, e achava que morreria. A transcendência para esta suposta onipotência se dá precisamente, aliás, no momento em que ele inspira a água e antevê seu afogamento. Se a experiência de união ao todo se dá pela (quase) morte, não há como saber com certeza, embora exista forte indicação de que sim.⁸⁷ Mas o livro traz em seguida ao menos uma informação concreta – o local em que o garoto se afogava de mãos dadas com a amiga era o lago de patos da fazenda:

E então minha cabeça emergiu da água, e eu pisquei e tossi. Estava em pé, no lago nos fundos da fazenda das Hempstock, a água cobrindo a minha coxa, com Lettie Hempstock segurando a minha mão.

Tossi de novo, e senti a água sendo expelida do nariz, da garganta, dos pulmões.

(...) Eu sabia tudo, mas Lettie Hempstock estava me tirando do lago. (...) Pisando na grama que o cercava, percebi que minhas roupas e minha pele estavam totalmente secas. O oceano estava de volta ao lago, e o único conhecimento que ficou em mim, como se eu tivesse acordado de um sonho num dia de verão, foi o de que não fazia muito tempo que eu sabia tudo (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 166).

Se Lettie efetivamente, com a ajuda da avó, colocara o tecido do universo num balde, para assim por ele transportar o garoto do anel de fadas em seu jardim para a segurança da fazenda; ou se, apagados os limites entre o físico e o psíquico na mente do garoto, ele simplesmente não lembra como foi até a

⁸⁷ A analogia à morte ou fim do “eu” surge numa “conversa” de Lettie e do protagonista embaixo d’água: “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. Eu ficaria aqui para sempre. – Você não pode – disse Lettie. – Ele destruiria você. Abri a boca para dizer a ela que nada poderia me matar, não agora, mas ela disse: – Não matar. Destruir. Dissolver. Você não morreria aqui, nada nunca morre aqui, mas se ficasse aqui por tempo demais, um pouco de você passaria a existir em todos os lugares, todo espalhado, (...) de um jeito que não haveria nada que restasse e que poderia pensar em si mesmo como um *eu* (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 165). No que tange à generalidade da obra de Gaiman, aliás, a experiência de consubstanciação ao *todo* quando da (quase) morte não é exclusividade de *O Oceano no fim do caminho*. Em *Deuses Americanos*, por exemplo, o protagonista Shadow experimenta algo parecido quando de sua já quase morte em sacrifício a Odin: “Em seu delírio, Shadow transformou-se na árvore. As raízes afundavam-se na argila da terra, para dentro do tempo, para as fontes escondidas. Ele sentiu a fonte da mulher chamada *Urd*, que quer dizer *Passado*. Ela era enorme, uma gigante, uma montanha subterrânea de mulher, e as águas que guardava eram as águas do tempo. Outras raízes iam para outros lugares. Alguns, secretos. Agora, quando tinha sede, ele puxava água de suas raízes, puxava até o corpo de seu ser. Ele tinha uma centena de braços que se dividiam em uma centena de milhares de dedos, e todos os seus dedos apontavam para o céu. O peso do céu era grande sobre seus ombros. (...) Shadow, em sua loucura, era agora muito mais do que o homem na árvore, era o vento que chacoalhava os galhos nus da árvore do mundo, era o céu cinzento e as nuvens turvas, era o esquilo *Ratatosk* que corria da raiz mais profunda ao galho mais alto, era o falcão de olhos enlouquecidos que pousava sobre um galho quebrado no topo da árvore analisando o mundo, era o verme no coração da árvore. As estrelas rodavam, e ele passava suas cem mãos pelas estrelas cintilantes, escondendo-as na palma da mão, trocando-as de lugar, fazendo com que desaparecessem...” (GAIMAN, *Deuses*, 2011, p. 350).

fazenda ou caiu no lago, cabe apenas a cada leitor decidir, se assim quiser ou puder. Nos interessa aqui, porém, atentar para os eventos seguintes que a narrativa trás, tendo já em mente, porém, que talvez uma das únicas memórias ‘confiáveis’ entre as Partes X e XIV seja a descrição do incidente na água.

Enquanto alimentam e aquecem o protagonista na cozinha, duas Hempstock discutem o que fazer em relação aos *pássaros vorazes* e o coração do garoto. Apesar de certo esnobismo e segurança de Ginnie em relação às sombrias criaturas, o tom Lettie era de dúvida e certa apreensão. A mais velha, segundo elas, dormia (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 167-170). O menino e as duas mulheres, então, caminham ao encontro dos faxineiros, encontrando-os no limite da fazenda com a estradinha, exatamente onde o minerador se suicidara. O “lugar onde tudo começara” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 172), também é o lugar onde as sombras com tudo terminariam:

- *Fomos convocados. Não precisamos ir embora até que tenhamos terminado o que viemos fazer aqui. Nós restauramos a ordem das coisas. Você vai nos privar de nossa função?*
- Claro que sim – disse Ginnie. (...) Lettie, que segurava a minha mão com firmeza, disse:
- Ele está sob a nossa proteção. Ele está nas nossas terras. Um passo para dentro das nossas terras e será o fim de vocês. Então vão embora.
- *Nós não podemos cruzar a fronteira. Isso é verdade. Não podemos tirar a criança das suas terras. Isso também é verdade. Não podemos atacar a sua fazenda nem as suas criaturas...*
- *Nós não podemos atacar o seu mundo, verdade.*
- *Mas podemos atacar este mundo aqui* (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 175-176).

E assim os *pássaros vorazes* passaram a consumir a própria matéria do universo que cercava a fazenda, abrindo buracos no céu e solo como quem apaga um cenário pintado, devorando a existência ela mesma, e deixando apenas “um nada perfeito, só uma cor que lembrava o cinza, mas um cinza amorfo” em sem lugar (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 176). Desesperado e se sentindo culpado pela destruição de seu mundo – e conseqüentemente de tudo e todos que conhecia – o protagonista novamente solta a mão de Lettie e abandona seu porto-seguro, correndo para fora da fazenda em direção à morte. O menino é imediatamente atacado (e possivelmente tem seu “coração” devorado⁸⁸), mas Lettie o alcança e o joga ao chão, cobrindo seu corpo com o

⁸⁸ Num sentido provavelmente não literal, mas metafórico, como se vê aqui: “*Uma lembrança-fantasma se assoma aqui: um momento imaginário, um reflexo tremido na lagoa da lembrança. Conheço a sensação de*

dela, e oferecendo-o às sombras para proteger o amigo. Lettie sofre, e o garoto chora (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 178-179). E o sofrimento só é interrompido por uma autoridade superior:

– Isto é inaceitável – disse uma voz. (...) – Com que autoridade você fere a minha criança?

– *Ela estava entre nós e a presa que era nossa por direito.*

– Vocês são faxineiros. Comedores de vísceras, de sujeira, de lixo. São limpadores. Acham que podem fazer mal à minha família?

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.

– *Não... Não, senhora.*

Foi a primeira vez que senti alguma indicação de medo ou de dúvida na voz de um dos pássaros vorazes.

– Existem pactos, e existem leis e existem tratados, e vocês violaram todos eles.

(...) Senti o corpo de Lettie sendo rolado para o lado, tirado de cima de mim. Ergui os olhos e vi o rosto sábio de Ginnie Hempstock. (...) Ela me pegou em um dos braços e a filha no outro.

(...) Ergui a cabeça e olhei para trás, para a pessoa que falava, (...) olhei detidamente para ela.

Era a velha sra. Hempstock, acho. Mas não era (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 179-180).

A matriarca da família despertara do ‘sono’, e sob suas ordens e ameaças de punições futuras, as *sombras-pássaro* imediatamente devolvem as partes da criação que haviam devorado e partem para o vazio de onde vieram (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 180-181). A realidade assim se reestabelece, e com ela toda a cruzeza da morte:

Estiquei o braço e encostei a mão no ombro da Lettie, hesitante. Ela não se mexeu nem reagiu.

(...) A velha senhora colocou uma das mãos na testa pálida da neta, ergueu-a, e em seguida soltou-a.

A mãe de Lettie balançou a cabeça negativamente.

– Acabou – disse ela.

Naquele momento eu entendi, finalmente, e me senti um idiota por não ter compreendido antes. A garota ao meu lado, no colo da mãe, no peito da mãe, dera sua vida por mim (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 182-183).

quando eles arrancaram meu coração. (...) Conheço essa sensação, como se fizesse realmente parte da minha vida, da minha morte” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 178). O “coração arrancado” significando, possivelmente, um vazio ou angústia que os eventos daquelas férias primaveris incutiram em seu ser, sensações que o acompanharam durante toda a vida, como se pode deduzir pelo diálogo, já no Prólogo, entre o protagonista adulto e Ginnie Hempstock: “– Acho que você está melhor agora do que estava da última vez que o vimos. Para começar, está cultivando um novo coração” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 199).

Eis o sacrifício de Lettie. A menina (possivelmente) morrerá para salvá-lo. Se sua (possível) morte foi causada acidentalmente por criaturas pandimensionais responsáveis pela manutenção da ordem no universo, ou se – pela opção não explícita no texto – ela se afogara no lago ao tirar o menino de lá, novamente só cada leitor pode por si decidir. Mas é inegável que os *pássaros vorazes* parecem ser, em última instância, eles mesmos uma metáfora da morte. São, afinal, limpadores ou purificadores responsáveis pela manutenção da ordem das coisas: eles fazem “com que toda a dor se vá para sempre: a dor que sente agora e a dor que ainda virá. Ela nunca acontecerá” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, 158). De forma que o fim de Lettie por seus bicos poderia ser não mais que uma analogia para o término de sua vida. Se os *pássaros* são a morte, todavia, o caminho interpretativo pela fantasia – que o livro sempre permite – coloca as Hempstock, como vimos, hierarquicamente acima da morte. E assim, apesar da determinação da morte do corpo físico de Lettie, a sugestão da natureza sobre-humana destas mulheres indica que simplesmente morrer não é algo que as Hempstock façam:

- Ela está morta? – perguntei.
- Morta? – repetiu a velha senhora de roupão. Ela pareceu ofender-se. – Acha que – disse ela, cuspiendo as palavras, como se aquela fosse a única forma de me transmitir a gravidade do que estava dizendo. – Acha que uma Hempstock seria capaz de fazer algo assim tão... *comum*...? (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 183).

O desgosto que a velha senhora tem pelo mundano – por várias vezes indicado na narrativa – é reforçado aqui de tal forma que até a relação das Hempstock com a morte parece ser improvável. E o “sepultamento” de Lettie se dá, assim, também de maneira não usual: Ginnie carrega a filha e a deixa cuidadosamente boiando na água do lago, que num passe de mágica novamente torna-se um vasto oceano que engole com suas ondas o corpo da menina. A velha senhora Hempstock então conforta o protagonista, explicando-lhe que “Lettie foi entregue a seu oceano”, e que “um dia, no tempo dele, o oceano a devolverá”. Por fim, no entanto, o oceano explode em tormenta e o menino entre um fechar e abrir de olhos se dá conta de que apenas ele e Ginnie se encontram defronte ao lago (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 185-186). Lettie não mais aparece no livro, mas sua essência nunca deixa de o povoar.

Chegamos assim à última memória infantil da narrativa, a Parte XV, na qual o protagonista-mirim é levado para casa por Ginnie Hempstock. E uma vez lá, sob a declaração de Ginnie de que é “melhor facilitar sua volta ao lar” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 189), as memórias do protagonista destes acontecimentos mágicos vão esvanecendo, para só serem recuperadas (e novamente perdidas) quando adulto, no tempo presente da narrativa. O encerramento (ou reinício) deste ciclo, determinado no Epílogo, traz ainda algumas informações que devemos analisar. Pois somadas ao que vimos nas últimas Partes do livro, suscitam uma possibilidade que poderia explicar o porquê de as Hempstock, afinal, estarem acima de questões como a vida e a morte. As Hempstock, no fim das contas, talvez não sejam três, mas um.

2.2.1 Os mistérios de uma Santíssima Trindade.

Resistir à morte, viajar entre universos e dimensões, acessar a malha cósmica que une toda(s) a(s) criação (criações), modelar e influenciar os planos psíquico – como os pensamentos e memórias humanos – e físico – como objetos, a água, a lua e outros astros. Ter controle ou capacidade de influência sobre todos os tipos de forma de vida ou existência, modelar e enxergar a matéria a nível molecular. Em suma, falar a ‘língua da criação’.⁸⁹ Que ser teria todas estas habilidades se não algo que se assemelha a um deus? Lettie “poderia ter três ou quatro mil anos (...), ou mil vezes mais que isso” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 132), sua avó antecedia em idade até a formação do universo conhecido, e estaria aqui para o Big Bang, assim como estivera para o anterior. As Hempstock são eternas, e o que é eterno, para os humanos, se não seus deuses? Creio que meu ponto está claro: o aceite da sobrenaturalidade em *Oceano no fim do caminho* pode levar ao aceite de que as Hempstock são, em última instância, espécies de deusas – ou algo mais, já que na série *Sandman*, do próprio Gaiman, os deuses são mortais e o imortal é ainda outra coisa. Mas, mais especificamente, como veremos a seguir, o que proporei é que as

⁸⁹ A menção à uma ‘língua da criação’ é feita pelo protagonista ao ouvir Lettie entoar, numa língua estranha, uma melodia que se assemelhava a *Girls and Boys Come Out To Play*. A qual é também cantarolada por Ginnie e pelo próprio protagonista quando eles se aninham à Lettie após a velha sra. Hempstock interromper o ataque dos *pássaros vorazes* contra as crianças (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 56 e 180-181). A irresistível relação entre o fato da ‘língua da criação’ se assemelhar a uma canção infantil que incita crianças ao *brincar* – e às teorias de Winnicott sobre este ato – faremos ao final deste segundo capítulo.

Hempstock podem ser encaradas como uma espécie de versão feminina da Trindade cristã. Não que eu proponha reduzi-las a isto, pois resumi-las unicamente à trindade cristã seria injusto com o esforço criativo do autor, e seria ignorar todas as outras inspirações e possíveis correlações entre as Hempstock e outras tríades: como a tripla-deusa neopagã,⁹⁰ as moiras⁹¹ greco-romanas, as Nornas⁹² nórdicas, ou as releituras de Gaiman das Zorya⁹³ da mitologia eslava, entre outros referenciais arquetípicos relacionados ao feminino⁹⁴ que ele utiliza, já que o uso de triplas-entidades femininas em suas obras é, afinal, uma prática corriqueira do autor inglês.⁹⁵ O que pretendo, portanto, não é simplificar ou

⁹⁰ A Deusa-Tripla é tida como uma das divindades primárias dos neopaganismos, em especial da *Wicca*. Costumeiramente a entidade é representada através de personificações de três aspectos: a donzela, a mãe, e a anciã. Cada uma vinculada a um estágio da vida feminina e também a uma fase lunar. Como aponta Landis, Gaiman ressignifica ou “subverte este tropo alterando ligeiramente a maneira pela qual as Hempstock criam esta trindade”, fazendo, por exemplo, a mais jovem (Lettie) ser uma pré-púbere, ao invés da tradicional versão da donzela como uma jovem já fértil ainda que virginal (LANDIS, 2015, p. 165-166).

⁹¹ As *moiras* (nos mitos gregos) ou *parcas* (versão romana) eram três divindades primordiais (*Cloto*, *Láquesis* e *Átropos*) que existiam e atuavam em uníssono determinando o destino dos deuses e dos seres humanos. São comumente representadas como três figuras femininas – por vezes macabras, por vezes belas – que fabricam, tecem e cortam os fios das vidas de todos os indivíduos. Enquanto entidades primordiais, elas são parte do panteão que constitui a estrutura básica do universo, estando acima do julgamento e influência dos deuses comuns (mesmo de Zeus/Júpiter), pois transgredi-las ou interferir em suas atividades seria o mesmo que danificar a harmonia cósmica. Como bem aponta von Czarnowsky – que analisa as Hempstock como uma representação amálgama da Deusa-Tripla e das moiras –, as Hempstock, assim como as moiras, não precisam obedecer ordens de ninguém. “Em vez disso, elas habitam uma posição de supremo poder e isolamento, tanto de natureza espacial como temporal. Isto é evidenciado pela natureza imutável das Hempstock; uma vez que não envelhecem, elas habitam para sempre o mesmo papel na tríade donzela-mãe-anciã” (CZARNOWSKY, 2015, p. 20-21). Já no que tange à obra de Gaiman no geral, há uma tríade feminina na série *Sandman* que parece fundir elementos das moiras à características das *erínias* ou *fúrias* – outra tríade greco-romana conformada por três personificações da vingança, a saber: *Alecto*, *Megeira* e *Tisifon* –, personagens que são inclusive responsáveis pela ‘morte’ ou ‘renascimento’ do rei dos sonhos. Vale ressaltar, porém, que enquanto as moiras *tecem o destino* de outros seres, não há menção no *O Oceano no fim do caminho* de Gaiman de que as Hempstock façam o mesmo, ainda que no trecho do “corte e recorte” (ver: GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 111-112), entretanto, elas demonstrem poder “re-tecer” a história, *recosturando o passado* do protagonista.

⁹² Muitas vezes comparadas às moiras ou demais entidades de funções similares de outras mitologias, as Nornas são divindades femininas dos mitos nórdicos responsáveis por controlar o destino e a sorte de homens, deuses, e outras formas de existência daquele panteão. Embora no panteão nórdico existissem muitas Nornas, apenas três delas – as mais famosas – costumeiramente são referidas ou representadas: *Urd*, comumente vinculada ao passado, *Verdandi*, ao presente, e *Skuld*, ao futuro. Na obra de Gaiman as Nornas fazem breves aparições em *Deuses Americanos*, onde por exemplo iniciam os procedimentos de embalsamamento de Odin, e preparam Shadow para sua vigília-sacrifício ao Pai de Todos (GAIMAN, *Deuses*, 2011, p. 341-343).

⁹³ Na mitologia eslava, Zorya (ou *Zvezda*, entre outras variações) são duas deusas-guardiãs vinculadas às estrelas que servem ao deus-sol Dazbog: enquanto Zorya Utrennaya – a estrela da manhã – abre os portões do palácio de Dazbog para que ele saia e inicie o período solar de um dia, Zorya Vechernyaya – a estrela do anoitecer – fecha os portões quando a entidade solar retorna de seu ciclo diário. Se no mito eslavo elas são duas, Gaiman, entretanto, em seu livro *Deuses Americanos* adicionou um terceiro elemento a esta dupla entidade, tornando-a uma tríade. Na versão gaimaniana das Zorya existe também uma Zorya Polunochnaya – a estrela da meia-noite –, e as três ‘irmãs’ vivem com o duplo deus Czernobog-Bielebog, representante de uma espécie de dualismo entre a morte e a vida, a escuridão e a luz.

⁹⁴ Os quais, como indica Monique Caetano Jagersbacher – em *Tessituras míticas: a representação da deusa tríplice em O Oceano no fim do caminho* – podem também ser articulados a dimensões psicológicas e sociais (ver: JAGERSBACHER, 2017).

⁹⁵ Além de todos os exemplos aqui citados, Landis aponta que em *Stardust* Gaiman também incorpora uma representação da deusa tripla através das personagens denominadas Lilim (LANDIS, 2015, p. 165). É válido lembrar que nos mitos mesopotâmicos as Lilim (ou *Lilitu*) eram espíritos noturnos e hostis que atacavam humanos, fazendo parte da ampla variedade de súcubos que permeavam os folclores de diversos povos

encolher tais personagens. Mas sim propor uma possibilidade interpretativa que ainda não vi ser explorada em outras análises desta obra de Gaiman – a relação com a mitologia cristã. Ou seja, propor apenas mais uma possibilidade de correspondência, além das tantas outras já identificadas para estas personagens tão ricas (e que provavelmente são constituídas por referências múltiplas). Passemos então a ela.

As Hempstock, desde o princípio da narrativa, atuam de certa forma como *duplos* de si mesmas. Tanto pela repetição do nome e da aparência física, quanto pela comunicação como que telepática que acompanhamos desde sua primeira aparição na narrativa. Em relação à aparência, ademais, por diversas vezes o protagonista descreve confundi-las, até pelas suas aparentes metamorfoses, que vez ou outra lhe parecem mais ou menos jovens – ou mesmo surgem como entidades de luz.⁹⁶ Algo que ocorre mesmo no primeiro passado da narrativa, pois quando no Prólogo o protagonista-adulto reencontra uma Hempstock, ele imagina que a idosa que vê seja a velha senhora Hempstock, para em seguida deduzir logicamente que, em verdade, dada a passagem do tempo, aquela era uma já envelhecida Ginnie.⁹⁷ Esta dedução é entretanto substituída por uma determinação contrária no Epílogo, quando o protagonista

orientais. As Lilim de *Stardust* são uma releitura destas súcubos, que surgem como três bruxas que consomem corações de estrelas – em suas formas humanas – para manterem-se vivas eternamente. Gaiman ainda nomeou a mais antiga das três como Lamia, numa clara menção a um dos mais famosos súcubos do folclore greco-romano. Em *O Oceano no fim do caminho*, entretanto, parece-me que a figura das Lilin provavelmente seria mais correlacionável ao duplo Ursula-Skarthach, a qual parece incorporar mais das características destas entidades que, vale lembrar, crê-se que sejam a influência pela qual se estabeleceu a figura de Lilith na mitologia judaica. O que poderia conectar-se à proposta de Landis de que Gaiman constrói as Hempstock como uma representação idealizada da maternidade dessexualizada – responsável apenas por cuidar e prover –, enaltecendo uma suposta positividade desta forma feminina de existir à uma negatividade de sua ‘contraparte’: a mulher sexualizada personificada em Ursula, vilanizada por não se enquadrar no tradicional molde ‘familiar’ (LANDIS, 2015, p. 176).

⁹⁶ São diversas as ocorrências, como por exemplo: A primeira aparição da velha sra. Hempstock é numa entrada repentina que banha o ambiente em luz dourada – gerada pelo reflexo dos narcisos que carregava (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 43); Já quando confronta os *pássaros vorazes*, a mesma velha senhora “emitia um brilho prateado. Seu cabelo ainda era comprido, ainda grisalho, mas agora ela se postava alta e ereta como uma adolescente. (...) Estava muito claro. Tão claro quando um *flash* de magnésio. (...) Tão claro quando o sol do meio-dia refletido em uma moeda de prata. Olhei para ela pelo máximo de tempo que consegui suportar e depois virei a cabeça, fechando bem os olhos, incapaz de ver nada além de uma imagem vestigial pulsante (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 180); E Lettie, quando comunicando-se telepaticamente com o protagonista dentro do *Oceano*, “parecia feita de seda branca e chamas de velas” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 164).

⁹⁷ A breve confusão pode ser encontrada em: “– Acho que eu devia ter uns sete, oito anos, talvez, na última vez que estive aqui. Ela, então, sorriu. – Você era amigo da Lettie? Lá do início da estrada? – A senhora me serviu um copo de leite. Estava quente, tirado das vacas. – Então me dei conta de quantos anos haviam se passado, e falei: – Não, não foi a senhora quem fez isso. Deve ter sido sua mãe quem me serviu o copo de leite. Perdão. Quando envelhecemos, ficamos iguais aos nossos pais; viva o suficiente e verá os rostos se repetirem com o tempo. Eu me lembrava da sra. Hempstock, mãe de Lettie, como uma mulher corpulenta. A senhora na minha frente era magra, franzina e tinha uma aparência frágil. Era igual à mãe dela, que eu conhecera como a velha sra. Hempstock (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 14-15).

questiona a idosa sobre sua identidade: “– Você não é a mãe da Lettie. Você é a avó dela, não é? Você é a velha sra. Hempstock? – perguntei. – Isso mesmo – respondeu ela, impassível” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 195). O que significaria que a matriarca tinha, àquela altura, provavelmente mais de uma centena de anos. Ou que, dada sua (suposta) natureza sobrenatural, para ela aquelas décadas desde a última vez em que o protagonista a vira não significassem mais que um piscar de olhos. De fato, o Epílogo sugere outro engano do protagonista, pois a última vez em que ele estivera naquela fazenda não fora quando criança – ele estivera ali, na beira daquele lago, por diversas vezes conforme envelhecera:

– Por que eu vim até aqui?
 (...) – O velório – respondeu ela. – Você quis se afastar de todo mundo e ficar sozinho. Então primeiro pegou o carro e foi até o lugar onde morou quando era pequeno, e como não encontrou lá aquilo de que sentia falta, dirigiu até o fim da estrada e veio aqui, como sempre faz.
 – Como sempre faço?
 – 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 não lembro.
 (...) – É mais fácil assim (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 196-197).

Sempre que sentira falta de algo que não sabia o que era, sempre que sentia medo, então, o protagonista teria procurado aquele lago e aquela família. Mas, mais que isto, ele não ia até lá apenas por vontade própria – “Perguntei mais uma vez: – Por que eu vim até aqui? – Lettie quis que você viesse – respondeu alguém” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 197). Ele (supostamente) estivera ali, a cada vez, atendendo à convocação daquela que o salvara. E o ‘alguém’ que lhe informa isto é ninguém menos que a mãe da menina, Ginnie, aparentando exatamente a mesma idade que tinha quando o protagonista era criança.⁹⁸ O chamado, como lhe informa esta aparição, se dá porque Lettie quer,

⁹⁸ O tempo passado entre os eventos ocorridos na parte memorial e no tempo presente da narrativa é datado em cerca de quarenta anos, como pode ser visto em: “A pessoa que falou aquilo circundava o lago: uma mulher de sobretudo marrom e galochas. Olhei para ela, confuso. Parecia mais jovem do que eu era agora. Eu me lembrava dela como uma pessoa grande, uma mulher adulta, mas agora vi que tinha uns

por vezes, saber se o protagonista “valeu a pena”. Ou seja, sempre relembrar o motivo de seu sacrifício, até que ela esteja bem e ‘pronta’ para retornar (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 197-198). Cumprida sua ‘função’, então, o protagonista é induzido pela velha sra. Hempstock a voltar para o velório à que se ausentava. E no caminho do lago até a saída da fazenda sua mente se enche de elucidação, e depois, como sempre, de esquecimento. Primeiro, ao vislumbrar uma lua cheia surgindo, ele entende:

- Clara como o dia a lua cintila – falei. – Como diz a música.⁹⁹
- É bom se ter uma lua cheia – concordou ela.
- É engraçado. Por um instante, achei que houvesse duas de você. Isso não é estranho? – perguntei.
- Sou só eu – disse a velha senhora. – Sou sempre só eu.
- Eu sei – falei. Claro que é (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 201).

E esta passagem marca o retorno ao uno: as Hempstock nunca foram três, sempre foram um. A afirmação da velha senhora não deixa margem para nenhuma dúvida quanto a isto, e as três mulheres poderiam ser assim três manifestações da mesma entidade, três faces de um mesmo ser. Numa forma de existência análoga à consubstancialidade da trindade cristã que é reforçada pelas características de cada uma destas hipóstases. Abordemo-las separadamente.

A velha senhora Hempstock é sempre referida como a mais poderosa e antiga das três. É à ela que sempre confiam as tarefas mais difíceis – vide o *corte e recorte* –, e também é a única que induz medo e respeito até mesmo nos *pássaros vorazes* (que são a morte ela mesma). A velha senhora – como descreve o protagonista quando mergulhado no conhecimento absoluto do *oceano* – preexiste ao Big Bang e continuará existindo após o próximo reinício. Ela acompanhou a formação do universo e tem poder de influência não só sobre

trinta e muitos anos. Eu me lembrava dela como uma pessoa corpulenta, mas era voluptuosa, e atraente com suas bochechas salientes e rosadas. Ainda era Ginnie Hempstock, a mãe de Lettie, e sua aparência era a mesma, eu tinha certeza, de quarenta e poucos anos atrás” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 197).

⁹⁹ A música em questão é, mais uma vez, *Girls and Boys Come Out To Play*. O referido verso surgira também quando ele (e Ginnie) cantarolaram esta canção logo após a (possível) morte de Lettie, como pode-se ver em: “Alguém cantarolava uma música. Percebi, como se estivesse em um lugar muito distante, que era eu, na mesma hora que lembrei que música era aquela: *Girls and Boys Come Out To Play*.

...clara como o dia a lua cintila.

Deixem a ceia e a carne pra lá,

Reúnam os amigos na rua, na fila.

Venham gritando com muita alegria.

Ou nem participem da cantoria” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 181).

os astros, mas sobre a malha do espaço-tempo ela mesma. Em suma, então, a matriarca Hempstock tem poderes presumivelmente ilimitados e, a grosso modo, poderia ser encarada como uma representação do *Deus* cristão. E, como o criador da doutrina cristã, esta expressão feminina onipotente tem um rebento¹⁰⁰ que lhe é consubstancial.

Neste caso, Lettie Hempstock, a mais jovem manifestação da trindade, poderia ser comparada ao redentor. Ela, como a velha senhora – e como o Jesus dos evangelhos cristãos – transfigura-se em luz.¹⁰¹ É dela que a velha senhora Hempstock afasta a morte personificada no livro em bicadas e sombras, após a menina ter entregado seu corpo em sacrifício pela existência da humanidade – pois lembremos, o suplício do protagonista seguido do sacrifício de Lettie foram o que impediram os *pássaros vorazes* de consumirem *toda* aquela realidade. De forma que Lettie se encontra numa situação de suspensão da morte: espera-se que ela, um dia, se recupere e retorne à vida e ao mundo.¹⁰² E esta crença, assim como a no salvador cristão, se estabelece pela fé:

- A velha senhora Hempstock disse que a Lettie não está morta
- falei. – Mas ela parecia estar. Acho que morreu mesmo. Não acho que seja verdade isso de ela não ter morrido.
- Pareceu que Ginnie ia dizer algo a respeito da natureza da verdade, mas tudo o que falou, foi:
- Ela está ferida. Muito ferida mesmo. O oceano a levou. Sinceramente, não sei se ele a devolverá um dia, mas podemos ter esperança, não podemos?
- Podemos.

¹⁰⁰ A ligação é marcada, por exemplo, quando a velha senhora Hempstock interrompe o ataque dos pássaros vorazes determinando que Lettie é a criança *dela*: “– Com que autoridade você fere a minha criança” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 179).

¹⁰¹ Me refiro aqui à *Transfiguração de Jesus*, episódio – mencionado numa *epístola* (BÍBLIA, 2 Pedro 1:16-18) e narrado nos *evangelhos sinóticos* (BÍBLIA, Mateus 17:1-9, Marcos 9:2-8, e Lucas 9:28-36) – em que é dito que Jesus, no alto de uma montanha, transfigurou-se na frente de alguns apóstolos, e sua face resplandeceu como o sol e suas vestes tornaram-se luz.

¹⁰² A determinação de que ela retornará se encontra em: “– Posso falar com ela? Com Lettie? – Ela está dormindo – respondeu a mãe da Lettie. – Está se recuperando. Não fala ainda. – Não até terminar o que está fazendo lá – disse a avó de Lettie, com um gesto, mas não consegui distinguir se ela apontava para o lago de patos ou o céu” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 198). Ressuscitar, aliás, não é de forma alguma uma prática estranha nos universos gaimanianos, na verdade é uma ação bem recorrente: tomemos como exemplo o casal Laura e Shadow Moon, que em *Deuses Americanos* morrem e voltam à vida (embora em condições diferentes). Ou os personagens Odin, também de *Deuses Americanos*, e Sandman, da série homônima, que são mortos apenas para renascem sob renovadas roupagens. Ou ainda todos os personagens mortos e mortos-vivos de *O Livro do Cemitério*, que levam uma ‘pós-vida’ em moldes bem terrenos e humanos na necrópole que dividem com Ninguém Owens. Vê-se assim que nas obras de Gaiman, afinal, a morte – no sentido de ‘não mais existir’ – não é necessariamente um estado definitivo. Como explica o personagem senhor Íbis (uma alcunha para o Toth egípcio), de *Deuses Americanos*, “– Vocês [humanos] falam sobre os vivos e sobre os mortos como se fossem duas categorias mutuamente excludentes. Como se um rio também não pudesse ser uma estrada, ou como se uma música não pudesse ser uma cor. (...) – O que você precisa lembrar é que a vida e a morte são lados diferentes da mesma moeda. Como cara e coroa” (GAIMAN, *Deuses*, 2011, p. 362-363).

Cerrei os punhos e pedi com o maior fervor que consegui (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 187-188).

E assim, por esta instigação de Ginnie à esperança, chegamos ao *Espírito Santo*, terceiro elemento da tríade. Ginnie poderia corresponder, pois, ao *Paráclito*: aquele que consola ou conforta, aquele que encoraja e reanima. Assim como Ginnie sempre fizera na narrativa, confortando e encorajando o protagonista, inclusive dando colo a ele e o consolando quando da possível morte de Lettie.¹⁰³ Instigando a fé e a esperança no indivíduo e – como teria dito Jesus sobre o *Paráclito*, segundo o evangelho de João – o fazendo lembrar de tudo.¹⁰⁴ Como quando, por exemplo, de sua aparição no Epílogo, quando uma spectral Ginnie faz o protagonista lembrar do porquê de ele ali estar, pouco antes de ele se dar conta que ela, Lettie e a velha senhora Hempstock são, no fundo, uma só. E a confirmação deste uno se dá pela destituição de Lettie de um pai, e pela determinação de que só elas (três) são a (coisa de) *verdade*:

– Ela era... Ela é... sua filha de verdade? – perguntei.
 (...) – Mais ou menos – respondeu Ginnie. – Os homens Hempstock, meus irmãos, saíram pelo mundo, e tiveram filhos que tiveram filhos. 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.¹⁰⁵
 – Ela não teve pai? – perguntei.
 – Não.
 – Você teve pai?
 – Você está cheio de perguntas, não está? Não, meu amor. Nós nunca tomamos parte nesse tipo de coisa. Homens só são necessários quando se quer gerar outros homens (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 188).

¹⁰³ A cena de consolo pode ser encontrada em: “Senti o corpo de Lettie sendo rolado para o lado, tirado de cima de mim. Ergui os olhos e vi o rosto sábio de Ginnie Hempstock. Ela sentou-se no chão à beira da estrada, e eu afundei o rosto no peito dela. Ela me pegou em um dos braços e a filha no outro. (...) Ginnie Hempstock balançava de um lado para outro, cantarolando baixinho uma música sem letra para mim e para sua filha. Os braços dela me envolviam. (...) 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, *Oceano*, 2013, p. 180-181).

¹⁰⁴ Me refiro aqui à seguinte passagem bíblica: “Mas o Consolador, o Espírito Santo, a quem o Pai enviará em meu nome, esse vos ensinará todas as coisas e vos fará lembrar de tudo o que eu vos disse” (BÍBLIA, João 14:26). Obs: “Consolador” é outra forma de referir-se ao Paráclito.

¹⁰⁵ Além da sugestão de que existiram/existem outros *Paráclitos* atuando na Terra – e que eles inclusive deixaram herdeiros – a referência à outras Hempstock abre o diálogo, mais uma vez, com outras obras de Gaiman: pois há uma Daisy Hempstock em *Stardust* (1999), além da já citada Liza Hempstock de *O Livro do Cemitério*. O trecho aqui referido de *O Oceano no fim do caminho* inclusive elucida o porquê de Elizabeth Hempstock ter efetivamente morrido, diferentemente de Lettie: apesar de certo laço, só as três Hempstock de *O Oceano no fim do caminho* são a ‘coisa de verdade’. Sobre estas relações, há também uma menção no próprio diário online de Gaiman, numa postagem de janeiro de 2011 na qual diz o autor: “Além disso, estou escrevendo uma história sobre Lettie Hempstock. A qual pode ser distantemente aparentada à Deisy Hempstock de *Stardust* e à Liza Hempstock de *O Livro do Cemitério*” (GAIMAN, “*Hobart*”, 2011, n/p). Provavelmente se referindo ao texto que viria a se tornar *O Oceano no fim do caminho*.

Lettie, assim como o Jesus da tradição cristã, poderia ter sido concebida então através do próprio *Espírito Santo*, não de uma gravidez comum. E, por esta trindade ser baseada no feminino, e não no masculino, a figura da mãe (Maria) funde-se assim à própria essência do uno, sem necessidade de maiores explicações. A questão da representação do feminino em *O Oceano no fim do caminho*, aliás, mereceria uma pesquisa e análise só dela: a ligação da trindade Hempstock com a lua, a transformação de outra personagem feminina no antagonista quase que diabólico do livro, e as correlações disto com as influências culturais, religiosas e sociais na criação literária, certamente performariam uma sólida base para outro viés de análise do livro de Gaiman.¹⁰⁶ Nesta pesquisa, entretanto, não abordarei estas questões com afinco. Por hora mantenhamos o foco: as Hempstock poderiam ser, então, um(a) só, e por um instante o protagonista parece saber disto. Esta certeza – que poderia definir o fim de qualquer hesitação no livro, o fazendo passar a existir noutra gênero literário que não o fantástico –, entretanto, logo é questionada.

Imediatamente após reconhecer as três Hempstock como diferentes expressões da mesma substância, nosso protagonista tem este ‘conhecimento’ obliterado’, e ao deixar a fazenda, já destituído de grande parte de suas ‘memórias’, muda – devidamente acompanhado pela idosa – completamente seu tom: “– Da próxima vez que Lettie mandar notícias da Austrália – falei –, diga que mandei lembranças. – Vou dizer – falou ela. – Ela vai ficar feliz de saber que você se lembra dela” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 201). É como se a cada vez que ele efetivamente lembrasse de tudo, imediatamente esquecesse novamente. Como ocorre com quem bebe das águas do mitológico rio do esquecimento grego, *Lete* (ou *Léthé*), o qual pode, talvez, ter sido a inspiração

¹⁰⁶ A já citada Laura-Marie von Czarnowsky, por exemplo, em seu artigo *Power and all its secrets: Engendering magic in Neil Gaiman's The Ocean at the End of the Lanea*, analisa os tipos de representações do feminino e seus papéis neste romance. Como ela aponta, em *O Oceano no fim do caminho* o poder mágico é apresentado como um conceito exclusivamente feminino, o que ela vincula ao caráter Ecofeminista da obra de Gaiman como um todo. Ao mesmo tempo, entretanto, Czarnowsky também demonstra que o texto de Gaiman acaba subvertendo parcialmente seu próprio potencial feminista em função de sua “avocação da maternidade como feminilidade paradigmática” (CZARNOWSKY, 2015, p. 18 e 26). Porque, para ela, Gaiman trabalha com duas representações de empoderamento mágico feminino que podem ser lidas como performances de gênero da *femme fatale* e da deusa-mãe, contrastando uma “maldade” feminina hipersexualizada – na figura de Ursula Monkton –, à uma “feminilidade nutrificadora e benévola” – na figura das Hempstock – que o texto claramente valoriza mais que a primeira. Tanto que a única personagem feminina adulta que não é apresentada como pertencente a uma família, não assumindo um papel maternal, e assim pervertendo a ‘ordem familiar’, é construída para ser a antagonista do romance (CZARNOWSKY, 2015, p. 18 e 26). Numa proposta similar à que já vimos através do anteriormente abordado *The essence of grandmotherliness: Ideal Motherhood and Threatening Female Sexuality*, de Courtney Landis.

para o nome de Lettie.¹⁰⁷ E assim o livro se encerra, com o protagonista vislumbrando pelo retrovisor do carro uma “ilusão de óptica” que o fez ter a impressão de enxergar duas luas pairando sobre a fazenda, uma cheia e outra cortada, quando sabia que no céu, naquele dia, só havia uma única meia-lua (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 202). Numa última referência aos poderes mágicos daquela senhora, mas também numa sinalização à impossibilidade do protagonista de ter certeza sobre o que vê. E curiosamente é esta incapacidade de distinguir o real do imaginário que pode levar à uma interpretação mais ‘racional’ do livro: pois se por um lado vimos neste tópico que é possível traçar uma origem mítico-religiosa ou mágica para as Hempstock (seja através da comparação com a tríade feminina mitológica que for) – o que estabeleceria o *Oceano no fim do caminho* no gênero do Maravilhoso. Por outro também é viável executar uma análise que, se talvez mais dura ou triste, é, entretanto, mais plausível no que tange ao racionalismo ou ao naturalismo. Proponho agora pensarmos sobre a possibilidade da mentira, do exagero, ou do puro, honesto e confuso esquecimento.

2.3 A NÃO FIABILIDADE DAS MEMÓRIAS: UM NARRADOR EM QUE NÃO PODEMOS CONFIAR.

O papel do insólito em *O Oceano no fim do caminho* – como temos visto desde o primeiro capítulo desta pesquisa – é atribuído desde o princípio (ou do Prólogo) às Hempstock. O que não havíamos versado ainda, leitor, é que este papel lhes é designado antes mesmo da narrativa em si começar, pois as primeiras palavras do protagonista no livro estão alocadas ainda antes do Prólogo, num excerto solto, sem titulação ou qualquer aclaração. E lá ele as apresenta assim:

Era apenas um lago de patos, nos fundos da fazenda. Nada muito grande.

¹⁰⁷ A aproximação se dá tanto pela similaridade da grafia e fonética dos nomes, quanto por determinadas características. *Lete*, em grego, significa literalmente “esquecimento”, sendo seu oposto *alétheia*, a palavra grega para ‘verdade’ e ‘realidade’. Na mitologia grega, *Lete* era uma deusa que personificava o esquecimento, e à ela era associado o rio homônimo: o rio *Lete* – um dos cinco que banhavam o *Hades* –, cujas águas, se bebidas ou tocadas, fariam com que um indivíduo experimentasse o completo esquecimento. A titânide *Mnemósine*, que nos mitos gregos personificava a memória, é por vezes tratada como uma contraparte de *Lete*, e à ela também se atribui um caráter aquoso no *Hades*, como uma poça ou rio da qual, caso beba, um indivíduo alcançaria uma memória plena, ou seja, a onisciência. Características que poderiam ser relacionadas a Lettie e ao *lagoceano* de *O Oceano no fim do caminho*.

Lettie Hempstock dizia que era um oceano, mas eu sabia que isso não fazia o menor sentido. Lettie falou que elas haviam atravessado o oceano até ali, vindas da velha pátria.

Sua mãe dizia que Lettie não lembrava direito, e que tinha sido muito tempo atrás, e, de qualquer maneira, a velha pátria havia afundado.

A velha sra. Hempstock, avó de Lettie, argumentava que ambas estavam erradas, e que o lugar que afundara não era a velha pátria *de verdade*. Ela declarava recordar-se bem da velha pátria de verdade.

Afirmava que a velha pátria de verdade havia explodido (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 9).

O trecho, que de antemão apresenta ao leitor alguns elementos centrais da narrativa – o lagoceano, as Hempstock e sua (suposta) origem mítica, e a dubiedade da memória –, acaba funcionando como uma espécie de ‘termos de contrato’ para a leitura do livro. Primeiro, há uma declaração direta: o lago era apenas um lago, nada mais que isso. Depois, através das diferentes lembranças das Hempstock sobre suas origens, ilustra-se uma afirmação que a mais velha faria ao final da narrativa: “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” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 196). Numa determinação de que a memória nunca é, em última instância, completamente confiável em sua precisão.

A questão da não fiabilidade da memória advém de debates muito antigos, os quais perpassam a confusão e/ou correlação entre a memória e a imaginação. Na primeira parte – denominada *Da memória e da Reminiscência* – de seu livro *A memória, a história, o esquecimento* (publicado originalmente em 2003), o filósofo francês Paul Ricoeur faz uma recuperação destas discussões que provém de debates de filósofos clássicos. Como aponta o teórico, ocorre que como as lembranças vem em ‘imagens’ e ‘sons’, muito comumente se associa o lembrar ao imaginar, o que afeta inclusive a ambição veritativa da História (enquanto disciplina)¹⁰⁸ em relação ao passado. Já que, por este tipo de associação, vincula-se a rememoração do passado à possibilidade de julgamento falso.

¹⁰⁸ Pois remete ao confronto do historiador com um dos maiores alvos de “ataques” à sua área. Afinal, se a história pretende ser uma ciência por rastros, o questionamento sobre as possíveis falsidade, veracidade ou originalidade desses rastros nunca deixará de ser feita. Até porque, como conclui Ricoeur já no terceiro capítulo – intitulado *O perdão difícil* – de seu livro, “A fidelidade ao passado não é um dado, mas um voto. Como todos os votos, pode ser frustrado, e até mesmo traído (RICOEUR, 2014, p. 502).

A herança ou posição platônico-socrática está no cerne desta discussão centrada na possibilidade de julgamento falso, pois vê a imagem e a memória sob um cunho de suspeita, já que o esquecimento é comparado a um apagamento de rastros, a um desgaste de uma marca original. Grosso modo, Platão e os sofistas arrastaram a problemática da memória para o que Ricoeur considera uma cilada: o recurso à categoria da similitude, pela qual procuraram resolver o enigma – comum à imaginação e à memória – da presença do ausente (RICOEUR, 2014, p. 27-28). Foi por este viés que Platão, a fim de conjugar as problemáticas da memória e do esquecimento, fundou sua *metáfora da cera*. Nela, a memória é descrita por Sócrates (personagem que enuncia a metáfora no texto platônico) como um bloco de cera localizado na alma, e as lembranças como marcas feitas neste bloco – como as feitas por um sinete. Estas marcações, entretanto, são passíveis de desgaste, apagamento, ou mesmo de erro ou má gravação, de forma que, para Sócrates e sua analogia da impressão, a opinião verdadeira é comparável a um encaixe exato do ocorrido-sinete na memória-cera, a opinião falsa ou deturpada é comparável a um defeito de ajustamento, e o esquecimento a um apagamento ou impossibilidade de gravação (PLATÃO, 2001, p. 110-116).

Tomando como plano de fundo as noções platônicas,¹⁰⁹ na sequência viria Aristóteles, o qual – como explica Seligmann-Silva em seu artigo *A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens* – distingue a memória da reminiscência, ou seja, do ato de recordar.¹¹⁰ Aristóteles notara que, devido ao seu caráter de arquivo de imagens, a memória “pertence à mesma parte da alma que a imaginação: ela é um conjunto de imagens mentais das impressões sensuais mas com um adicional temporal; trata-se de um conjunto de imagens de coisas do passado” (ARISTÓTELES *apud* SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 32). A memória, então, seria a escritura ou gravação de nossas impressões do mundo em nossa placa mnemônica. Enquanto “a reminiscência é definida como a recuperação intencional de um conhecimento ou de uma sensação”

¹⁰⁹ E como explica Ricoeur, posteriormente – em *O Sofista* e em *Filebo* – Platão ainda havia alterado a metáfora: passando da impressão na cera ao retrato, e estendendo ainda sua alegoria das artes gráficas para as artes da linguagem. Comparando a memória também a um livro onde se escrevem discursos em nossas almas – sejam eles coisas verdadeiras ou falsas – e posteriormente se pintam imagens que ilustram estes discursos (RICOEUR, 2014, p. 30 e 33).

¹¹⁰ Seligman-Silva se refere ao tratado *De Memoria et Remiscentia*, parte da *Parva Naturalia* de Aristóteles, mais especificamente à seguinte edição inglesa: ARISTÓTELES, *On the Soul, Parva Naturalia, On Breath*, trad. W.S. Hett, Cambridge (Mass.) / London: Harvard UP, 1957.

(SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 3). Ou seja, como um procedimento de leitura da placa mnemônica. Ocorre que este procedimento atua como um pesquisador ou viajante buscando a inscrição mnemônica almejada pelos labirintos de nossa memória-arquivo, traçando suas operações de duas maneiras: por *associação* – como quando determinada inscrição parece similar ou diverge àquilo que se procura lembrar; ou por uma tentativa de *ordenação* – a lembrança “a” faz levar à “b”, e assim por diante (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 3). Entretanto, é natural que estes procedimentos sejam passíveis de engano ou de variações interpretativas, afinal nem sempre a ordenação é tão simples – e se, por exemplo, a lembrança “a” pode levar a vários caminhos? À lembrança “b”, “e”, ou “g”? E cada uma delas a outras tantas mais? Qual o caminho “correto”? –, nem há uma similaridade precisa para se encontrar, e assim passa-se a buscar associações nem tão próximas.¹¹¹ Além disso, é preciso lembrar que as impressões nas quais esta busca se baseiam são, antes de mais nada, precisamente *impressões* do mundo. Esta vinculação da memória ao sensorial, ao sentimental e à alma (que já haviam feito Sócrates e Platão), acaba fazendo Aristóteles caracterizar – segundo Ricoeur – a memória como afecção (*pathos*),¹¹² o que faz surgir uma aporia:

“De que nos lembramos então? Da afecção ou da coisa de que ela procede? Se é da afecção, não é de uma coisa ausente que lembramos; se é da coisa, como, mesmo percebendo a impressão, poderíamos lembrar-nos da coisa ausente que não estamos percebendo? Como podemos, ao perder uma imagem, lembrarmos de algo diferente dela?” (RICOEUR, 2014, p. 36).

Uma possível resposta para tais questões é que a lembrança se constitui das duas coisas – tanto da coisa lembrada, quanto da impressão que ela deixou ou de algo a que ela remete.¹¹³ Porque a sensação está sempre presente quando

¹¹¹ Nas palavras de Aristóteles: “se uma pessoa não encontrar o que busca em A, ele o fará em E; pois a partir desse ponto pode-se ir em qualquer direção, ou seja, tanto para D como para F. Se uma pessoa não quer uma dessas, ele recordar-se-á passando para F, se ele quiser G ou H. Caso contrário, ele passa para D. Sempre tem-se sucesso desse modo. O motivo pelo qual nós nos recordamos e algumas vezes não, apesar de iniciar do mesmo ponto, é que é possível prosseguir do mesmo ponto de partida para mais de um destino; por exemplo, de C podemos ir direto para F ou apenas até D” (ARISTÓTELES *apud* SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 3).

¹¹² Ricoeur se refere ao mesmo texto que Seligmann-Silva, o tratado aristotélico *De Memoria et Reminiscentia*. No caso de Ricoeur, mais especificamente à seguinte edição francesa: ARISTÓTELES. *The Parva Naturalia*. In: MUGNIER, René (org. e trad.). *Petits traités d'Histoire Naturelle*. Paris: Les Belles Lettres, 1953. E a citada colocação de Ricoeur pode ser encontrada em: RICOEUR, 2014, p. 35.

¹¹³ Segundo Ricoeur, Aristóteles traz como exemplo a figura pintada de um animal, do qual se pode fazer uma dupla leitura: considerá-lo quer em si mesmo, como um simples desenho pintado num suporte, ou como a representação de outra coisa. E de fato ela é as duas coisas ao mesmo tempo (RICOEUR, 2014, p. 36).

da lembrança: a sentimos novamente quando lembramos – seja boa ou ruim. O que faz-nos chegar assim também à questão do esquecimento, afinal “a memória não é apenas um ‘bem’, mas também encerra ainda uma carga espectral que gostaríamos muitas vezes de esquecer – ou enterrar, como fazemos com nossos mortos” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 5).¹¹⁴ Há coisas que desejaríamos poder esquecer. Há coisas que procuramos empurrar (consciente ou inconscientemente) para o fundo de nossa memória, a fim de que daquelas impressões não recordemos – ainda que por vezes estas coisas que deveriam permanecer ocultas retornem, como vimos pelo *Unheimlich* freudiano. E, em contrapartida, há coisas que gostaríamos de recordar mas não conseguimos, porque por algum motivo não as pudemos fixar, ou as perdemos e se apagaram do labirinto de nosso arquivo-memória. Assim, como resume Ricoeur:

O esquecimento é designado obliquamente como aquilo contra o que é dirigido o esforço de recordação. É a contracorrente do rio *Lethe* que a anamnésia opera. Buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação, sem que possamos decidir entre duas hipóteses a respeito da origem do esquecimento: trata-se de um apagamento definitivo dos rastros do que foi aprendido anteriormente, ou de um impedimento provisório? (...) Essa incerteza quanto à natureza do esquecimento dá à busca o seu colorido inquieto. Quem busca não necessariamente encontra. O esforço de recordação pode ter sucesso ou fracassar (RICOEUR, 2014, p. 46).

Desta forma, claro, não podemos encarar os fenômenos mnemônicos apenas pelas suas falhas. São eles a única ferramenta que temos para significar o passado, afinal.¹¹⁵ Mas vistas tais considerações sobre a memória e o esquecimento – aos quais voltaremos em breve –, proponho agora que, a fim de

¹¹⁴ Seligman-Silva traz esta conclusão após apresentar uma das anedotas que cercam a figura de Simônides de Ceos, poeta que (histórico-miticamente) deu origem à Arte da memória (ou mnemotécnica). Nela, “Cícero narra que o general e político ateniense Temístocles (circa 524-459 aC), responsável pela derrota dos persas na Batalha de Salamina e, portanto, a quem Atenas devia o seu poderio sobre o Mediterrâneo, quando já estava idoso, devido a intrigas, foi submetido a um tribunal que o condenou ao ostracismo. Durante o seu exílio, em uma ocasião Simônides teria oferecido ensinar-lhe a sua arte da memória. Temístocles – que era conhecido por sua memória prodigiosa – recusou a oferta dizendo que ele necessitava de uma outra arte: a arte do esquecimento. O general sofria de ‘memória demais’ e não carecia de uma *ars memoriae*” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 5).

¹¹⁵ É válido mencionar que Ricoeur, após resgatar a herança grega aqui referida, também aborda a descrição dos fenômenos mnemônicos do ponto de vista das capacidades que lhe permitem uma efetuação bem sucedida, contrapondo-se assim aos autores que abordam a memória exclusivamente a partir de suas deficiências. Em suma, Ricoeur defende que se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque a memória é a única forma ou recurso que temos para significar o caráter do passado daquilo de que declaramos nos lembrar, para significar que algo aconteceu. Ou seja, a memória do passado é o único meio pelo qual se pode construir, afinal, a História. E já que os falsos testemunhos só podem ser desmascarados pela oposição a outros testemunhos, por fim “o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história” (RICOEUR, 2014, p.40-41).

melhor prepararmos o terreno para o próximo tópico e a hipótese que erigirá, apoiemo-nos mais uma vez em Todorov, e contemplemos outro dos recursos narrativos utilizados em *O Oceano no fim do caminho*: o da enunciação, para, através dele, visualizarmos de que maneira Gaiman impõe ao leitor um clima de desconfiança em relação às memórias daquele protagonista-narrador, induzindo-o a pesar a possibilidade de que o personagem faz julgamentos falsos.

Segundo o teórico búlgaro (em *O Discurso do Fantástico* – TODOROV, 2014, p. 83-98), além do estabelecimento do fantástico ser possível pelo enunciado, por um certo uso do discurso figurado que – como acompanhamos no tópico sobre Ursula e *Skarthach* – pode ser tomado como literal, também há a possibilidade de se estabelecer o fantástico pela enunciação, ou pela suspeição em relação àquele que enuncia: o narrador. “Nas histórias fantásticas o narrador diz habitualmente ‘eu’: é um fato empírico que se pode verificar facilmente” (TODOROV, 2014, p. 90), e isto gera desconfiança, pois “(...) de fato só o que no texto é dado em nome do autor escapa à prova de verdade; a palavra das personagens, esta, pode ser verdadeira ou falsa, como no discurso cotidiano” (TODOROV, 2014, p. 91). E o narrador de *O Oceano no fim do caminho* é, afinal, o próprio protagonista, portanto uma personagem (ainda que possa se confundir, como veremos no terceiro capítulo, com o próprio Gaiman).

Podemos, então, confiar nos relatos de nosso inominado narrador? Provavelmente não. Ao menos não totalmente. Porque assim como o gênero “policial, por exemplo, joga constantemente com os falsos testemunhos das personagens”¹¹⁶ (TODOROV, 2014, p. 91), o fantástico também pode jogar com esta capacidade dos personagens de mentir e mal interpretar. Especialmente no caso de um narrador-personagem, pois o narrador representado gera a dúvida: não é nem apenas uma personagem – que pode certamente mentir –, nem apenas o narrador que, quando narra um evento sobrenatural, não nos dá margem para duvidar e nos transporta imediatamente ao gênero do maravilhoso. “O narrador representado convém pois perfeitamente ao fantástico” (TODOROV, 2014, p. 91). Ele, por si só, estabelece a hesitação.

¹¹⁶ Todorov cita em especial o clássico caso de *O Assassinato de Roger Ackroyd* (1926), de Agatha Christie. Livro que se estabelece como o diário de um narrador que, entretanto, também é uma personagem atuante na história, e que ao final se revela o próprio assassino do crime cuja investigação acompanhava e narrava. Durante a leitura, porém, o leitor pode muito bem esquecer-se de que o ‘autor’ daquele diário é uma personagem, e assim o desvelamento final muitas vezes tem sobre quem lê um efeito surpreendente.

Certo, o narrador de *O Oceano no fim do caminho* não é alguém em quem possamos confiar plenamente. Mas de que maneira este recurso à dúvida é inculcado no texto pelo autor? Segundo Todorov, os autores do fantástico costumadamente jogam com a inconfiabilidade do relato ou das memórias do narrador, ao mesmo tempo em que levam o leitor a reconhecer-se nele – através do uso do “eu” e do caráter ‘comum’, de ‘homem médio’, que comumente se aplica a ele. Resulta que por esta *identificação* com o narrador-personagem, ao mesmo tempo em que duvidamos de seu testemunho, nos afligimos e procuramos junto dele uma explicação racional para os eventos insólitos que vivenciamos, sabendo que ele é um indivíduo comum e a ele escapa (assim como a nós) a compreensão de tudo que o (nos) cerca. Ou seja, o discurso deste tipo de narrador possui “um estatuto ambíguo”. Por vezes poderemos crer elucidar o fantástico pela loucura, memória falha, ou má interpretação dele. Sem nunca, todavia, poder chegar a uma conclusão definitiva (TODOROV, 2014, p. 92-94). E no caso de *O Oceano no fim do caminho*, o uso desta estratégia é bem demarcada: o próprio narrador, em verdade, suscita a dúvida sobre suas memórias: trata a memória sempre como algo “nebuloso”, e indica por diversas vezes não ter certeza de que determinado evento ocorreu como narra, ou se sua imaginação se misturou à memória do episódio. Proponho, a fim de exemplificar esta questão, que então abordemos algumas destas declarações.

O uso da primeira pessoa no singular e o estabelecimento da hesitação frente ao que o próprio protagonista sente surge, por exemplo, durante a busca dele e Lettie por *Skarthach*. Em determinado momento, enquanto Lettie operava seus curiosos procedimentos com a varinha de aveleira, as crianças escutam um trovão, a que o protagonista tem a seguinte reação: “Senti, ou imaginei ter sentido, uma vibração atravessando meu corpo enquanto segurava o braço dela, como se estivesse tocando um motor potente” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 50). Se o protagonista simplesmente tremeu, ou se uma vibração ou energia efetivamente correu da garota para ele, não há como saber. Tampouco há como saber se a sensação era real, já que o próprio narrador levanta a possibilidade de que ele pode ter apenas “imaginado” sentir algo. O mesmo procedimento surge quando ele se encontra, à noite, na casa das Hempstock:

Estava escuro e nossas velas faziam sombras enormes, dando a impressão, para mim, enquanto andávamos, de que todas as

coisas se mexiam, empurradas e moldadas pelas sombras – o relógio de pêndulo, animais e aves empalhados (estavam *mesmo* empalhados?, perguntei-me. Aquela coruja se mexeu ou foi só a vela que me fez achar que ela virou a cabeça quando passamos?) (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 122).

Aqui o protagonista novamente deixa claro que o que narra são as impressões *dele*, e que, como acontece com qualquer indivíduo, por vezes ele não tem certeza se o que viu fora efetivamente o que aconteceu, ou apenas uma ilusão. Estas indeterminações ocorrem também quando em contato direto com a ‘versão’ sobrenatural de Ursula: ao encontrá-la no quarto, na cena em que tiras de tecido pendiam do teto, ele descreve que “A janela estava aberta e o vento agitava e empurrava as tiras, que balançavam cinzamente, dando a sensação de que o quarto estivesse em movimento, como uma barraca ou como um veleiro no mar” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, 135). E, ao vê-la novamente no jardim, logo em seguida, descreve-a como:

Um conjunto acidental de traços que apenas lembravam um rosto humano, como as espirais e os nodos cinzentos do tronco da minha faia ou os padrões da cabeceira da cama da minha avó, que, se você olhasse meio de lado, ao luar, formavam o rosto de um velho com a boca bem aberta, como se estivesse gritando (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 142).

Descrições que não só indicam a possibilidade de que, por vezes, quando em uma situação o protagonista tem a *sensação* de que está em outra. Como, pela sugestão à *pareidolia*, acabam levantando uma séria dúvida quanto à realidade dos encontros com *Skarhach*: quem garante que o monstro que o menino tanto vinculava à tecido podre não pudesse ser a impressão de ver um rosto surgir num roto tecido qualquer? Afinal este processo mental é, em situações ordinárias, fonte de explicação para muitas ilusões e eventos sobrenaturais: de fantasmas à discos voadores, de monstros ao surgimento do rosto de Jesus numa torrada ou janela embaçada. A dúvida, todavia, se estabelece em uníssono com a identificação, pois este fenômeno psicológico – a *pareidolia* – é extremamente comum e todos o experienciamos.¹¹⁷ Some-se a isto a declaração do protagonista – quando da noite que precede o fenômeno

¹¹⁷ Mais que isto, Carl Sagan defende que este tipo de apofenia é o efeito colateral de uma habilidade humana aqui já citada: o reconhecimento de padrões. Segundo o divulgador científico, a *pareidolia* provavelmente seria um subproduto do processo de aprendizado de reconhecimento facial por parte de lactentes. Um subproduto que acompanha o indivíduo mesmo em sua vida adulta, já que esta habilidade primária estará sempre fixada em seu cérebro (SAGAN, 1997, p. 46).

das moedas – de que: “Não lembro como os sonhos começaram. Mas é assim que os sonhos são, não é mesmo?” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 38). E podemos certamente entender porque muitas vezes lhe é difícil determinar onde termina o real e começa o imaginário, pois todos sabemos como é sonhar. Compreendemos, assim, por identificação com o próprio protagonista,¹¹⁸ porque não podemos confiar na memória deste personagem-narrador. Especialmente porque também sabemos – assim como o narrador – como é difícil determinar com clareza eventos há muito tempo ocorridos, como no caso da puerícia. Afinal, “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, *Oceano*, 2013, p. 14).

As memórias infantis, então, se deterioram, são encobertas, e quiçá se deformem, no entanto nunca se perdem por completo: por vezes voltam à luz da lembrança. Mas e se, todavia, estas experiências – independente de terem sido originalmente assustadoras, felizes, ou causadoras de outras sensações – não tenham sido simplesmente esquecidas, mas sim reprimidas? E se, voltando a Freud, o desvelamento destas memórias e experiências reprimidas faça algo que deveria ter permanecido oculto vir à luz? (FREUD, *O inquietante*, 2010, p. 338-339; e 360). Esta é a perspectiva que eu agora gostaria de explorar: a possibilidade de que toda a ‘magia’ em *O Oceano no fim do caminho* seja, na verdade, uma válvula de escape imaginativa ou uma elaboração simbólica – uma forma de dar sentido – de um personagem que vivenciou eventos traumáticos.

2.3.1 A possibilidade de uma aventura puramente imaginária frente a ‘experiências limítrofes’.

“– É só faz-de-conta, na verdade. (...) – Seu lago. Não é um oceano. Não pode ser. (...) Seu lago é só um lago” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 130). Este momento de pura racionalização e negação total da fantasia por parte do protagonista-criança gera em Lettie exasperação, mas nenhuma oposição direta.

¹¹⁸ A estratégia narrativa de condução do leitor a uma identificação com o protagonista é inclusive tratada como elemento preponderante desta obra de Gaiman por Eduarda Abraão de los Santos em seu artigo *Mergulhando n’Oceano de Gaiman: um estudo sobre fantasia e medo* (2015), no qual ela também indica que o que permite o pleno estabelecimento desta relação de empatia entre leitor e personagem é a atribuição de uma perspectiva ou olhar infantil a este último. Algo a que voltaremos no final deste capítulo.

E é nesta negativa à magia e ao sobrenatural que esta possibilidade de análise se ancora: nela, as Hempstock e Ursula são apenas pessoas comuns, as moedas apenas moedas, e o lago apenas um lago.

Como vimos com Todorov, uma das origens do *estranho* – e por consequência do fantástico – é constituída pelo acúmulo de coincidências. Há, entretanto, outra origem possível para o estranhamento: “a outra série de elementos que provocam a impressão de estranheza não está ligada ao fantástico mas ao que se poderia chamar de uma experiência dos limites” (TODOROV, 2014, p. 54). Estas experiências – que caracterizam as obras de autores como Edgar Allan Poe, por exemplo – são, para Todorov, aquelas situações excepcionais em que o indivíduo se vê frente a extremos: seja pela morte, violência, tortura, maldade, sofrimento, ou outras possibilidades de máximas experimentações físicas ou psicológicas (TODOROV, 2014, p. 54). Situações que, por fazerem o indivíduo ir ou ver além de limites que previamente imaginava existirem, lhe inculcam marcas na memória (e possivelmente personalidade), produzindo situações-lembranças que, como diz o psiquiatra norte-americano Irvin D. Yalom, futuramente podem atuar como janelas para “níveis existenciais mais profundos” (YALOM, 2008, p. 134) daquele (ou naquele) indivíduo. O mesmo Yalom, aliás, para além das situações extremas listadas por Todorov, propõe ampliar o espectro das experiências limítrofes, indicando que:

É óbvio que enfrentar a própria morte é a mais poderosa das experiências limítrofes, mas existem muitas outras – doenças ou lesões graves, divórcio, fracassos profissionais, eventos marcantes (a aposentadoria, o momento em que os filhos saem de casa, a meia-idade, certos aniversários importantes) e, é claro, a experiência marcante da morte de um ente querido (YALOM, 2008, p. 134).

E agora, com estas especificações, cabe a pergunta: quais seriam, então, as experiências limítrofes vividas pelo protagonista-narrador de *O Oceano no fim do caminho*? Esta não é uma pergunta difícil de se responder, já obtivemos várias respostas a ela ao longo dos dois primeiros capítulos desta dissertação. Relembremo-las em três aglomerados, que proponho dividir por dois assuntos: 1º - morte e luto; 2º - a conflituosa relação parental e o fim da imagem idealizada do núcleo familiar, os quais se conectam e complementam também por um terceiro elemento – o primevo e confuso entendimento da ‘necessidade’ do

dinheiro para se manter “vivo” ou ser feliz (no mundo contemporâneo). Vamos a eles.

A primeira sequência de experiências limítrofes é a constante presença da morte e sentimento de perda durante o período de infância narrado. As memórias de *O Oceano no fim do caminho* se referem a um reduzido período da infância daquela criança, e mesmo num espaço de tempo restrito como aquele, ele sofreu muitas perdas: acompanhamos a recordação do falecimento de sua tia, a morte de seu bichinho de estimação, e o suicídio de um homem que vivia sob o mesmo teto que ele (além da hipotética mas não confirmável morte de sua melhor amiga). Surpreendente seria se esta criança não sofresse com experiências tão intensas, já que lhe exigiram diversos processos de *luto* em um curto tempo. E o luto, esta reação à perda de uma pessoa (ou ser) amada(o),¹¹⁹ se caracteriza – segundo Freud – por um quadro muito similar ao da *melancolia*, tendo as duas condições, em princípio, uma pequena diferença: enquanto a melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, pela cessação do interesse pelo mundo exterior, pela perda da capacidade de amar, e por uma inibição total de atividade e diminuição da autoestima que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição; o luto exhibe os mesmos traços, com exceção de um – nele a autoestima não é afetada (FREUD, *Luto e melancolia*, 2010, p. 172-173). Esta pequena dessemelhança, porém, resguarda uma importante diferença diagnóstica e de origem, pois embora o luto não seja visto como um estado patológico, e portanto não exija tratamento – já que confiamos que será superado após certo tempo, e não é recomendável perturbá-lo –, a melancolia, por sua vez, é vista pela psicanálise como uma patologia (relacionada à depressão). Entretanto, há uma complicação, pois por vezes indivíduos que deveriam estar enlutados apresentam melancolia. Refinemos esta confusão.

O trabalho realizado pelo luto consiste, segundo Freud, no seguinte: “o exame da realidade mostrou que o objeto amado não mais existe [afinal morreu], e então exige que toda libido¹²⁰ seja retirada de suas conexões com esse objeto”

¹¹⁹ Ou ainda “de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, ideal, etc.” (FREUD, *Luto e melancolia*, p. 171).

¹²⁰ Em “Psicologia das Massas e Análise do Eu” (1921), Freud assim define este conceito: “Libido” é uma expressão proveniente da teoria da afetividade. Assim denominamos a energia, tomada como grandeza quantitativa – embora atualmente não mensurável –, desses instintos relacionados com tudo aquilo que pode ser abrangido pela palavra “amor”. O que constitui o âmago do que chamamos amor é, naturalmente,

(FREUD, *Luto e melancolia*, 2010, p. 172-173). Isto desperta uma compreensível oposição, pois geralmente o ser humano não gosta de abandonar uma posição libidinal – uma posição de afeto para com algo –, tem dificuldade em se desapegar, em deixar partir, mesmo quando um ‘substituto’ já se anuncia:

essa oposição pode ser tão intensa que [possivelmente] se produz um afastamento da realidade e um apego ao objeto mediante uma psicose de desejo alucinatória. O normal é que vença o respeito à realidade. Mas a solicitação desta não pode ser atendida imediatamente. É cumprida aos poucos, com grande aplicação de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto perdido se prolonga na psique (FREUD, *Luto e melancolia*, 2010, p. 172-174).

Assim, cada uma das lembranças e expectativas em que a libido se achava ligada ao objeto é enfocada e superinvestida, e em cada uma sucede o desligamento da libido – o que novamente gera tristeza e dor. Num desprazeroso processo que, entretanto, após a consumação do trabalho do luto, deixa o Eu novamente livre e desimpedido (e então pronto para novamente amar).

A melancolia, por sua vez, embora também possa ser causada pela perda de um objeto amado, noutras ocasiões se relaciona a uma perda de natureza mais ideal: o objeto não morreu verdadeiramente, mas foi perdido como objeto amoroso. Ou, noutros casos ainda, “não podemos discernir claramente o que se perdeu, e é lícito supor que tampouco o doente pode ver conscientemente o que perdeu” (FREUD, *Luto e melancolia*, 2010, p. 174-175). De forma que embora esta perda desconhecida tenha por consequência um trabalho interior semelhante ao do luto – no qual nada é inconsciente na perda –, “na inibição melancólica não conseguimos ver o que tanto absorve o doente, [e] o melancólico ainda nos apresenta uma coisa que falta no luto: um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do eu”. E assim “no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu¹²¹ (FREUD, *Luto e melancolia*, 2010, p. 174-175).

o que em geral se designa como amor e é cantado pelos poetas, o amor entre os sexos para fins de união sexual. Mas não separamos disso o que partilha igualmente o nome de amor, de um lado o amor a si mesmo, do outro o amor aos pais e aos filhos, a amizade e o amor aos seres humanos em geral, e também a dedicação a objetos concretos e a ideias abstratas. Nossa justificativa é que a investigação psicanalítica nos ensinou que todas essas tendências seriam expressão dos mesmos impulsos instintuais que nas relações entre os sexos impelem à união sexual, e que em outras circunstâncias são afastados dessa meta sexual ou impedidos de alcançá-la, mas sempre conservam bastante da sua natureza original, o suficiente para manter sua identidade reconhecível (abnegação, busca de aproximação) (FREUD, *Psicologia das Massas*, 2011, p. 39-46).

¹²¹ De forma que, como Freud sugere, o melancólico descreve seu “Eu como indigno, incapaz e desprezível; recrimina e insulta a si mesmo, espera rejeição e castigo. Degrada-se diante dos outros; tem pena de seus

Desta forma, a melancolia é, por um lado, como o luto, uma reação à perda real do objeto amoroso. Mas além disso é marcada por uma condição que não surge no luto normal, ou que, quando aparece, transforma-o em patológico. E a perda de um ente amado é uma excelente ocasião para que se estabeleça, pois “quando existe predisposição para a neurose obsessiva, o conflito da ambivalência empresta ao luto uma configuração patológica e o leva a se exprimir em forma de autorrecriações, nas quais o indivíduo mesmo teria causado – isto é, desejado – a perda do objeto de amor” (FREUD, *Luto e melancolia*, 2010, p.182-183). Um procedimento que talvez pudéssemos localizar em *O Oceano no fim do caminho*, já que o protagonista – que é uma personagem que representa ficcionalmente um indivíduo enlutado – por diversas vezes refere *se sentir culpado* por alguns dos acontecimentos narrados: como quando se culpa pela (possível) morte de Lettie,¹²² e pela vinda de *Skarhach* – e por consequência dos *pássaros vorazes* – para seu mundo,¹²³ vinda que, entretanto, a narrativa sugere ter sido causada pelo suicídio do minerador e seu desespero por dinheiro.¹²⁴ Minerador que, sendo desafeto não perdoado do

familiares, por serem ligados a alguém tão indigno. O quadro desse delírio de pequenez – predominantemente moral – é completado com insônia, recusa de alimentação e uma psicologicamente notável superação do instinto que faz todo vivente se apegar à vida” (FREUD, *Luto e melancolia*, 2010, p. 174-175). Uma condição que compara a “uma visão sincera de si”, pois “quando, em exacerbada autocrítica, ele pinta a si mesmo como uma pessoa mesquinha, egoísta, insincera, sem autonomia, que sempre buscou apenas ocultar as fraquezas do seu ser, pode ocorrer, pelo que sabemos, que tenha se aproximado bastante do autoconhecimento, e perguntamo-nos apenas por que é necessário adoecer para alcançar uma verdade como essa”. De forma que “no melancólico talvez possamos destacar uma insistente comunicabilidade que acha satisfação no desnudamento de si próprio” (FREUD, *Luto e melancolia*, 2010, p. p. 175-176). Além de uma “visão da constituição do Eu humano”, pois no melancólico “vemos como uma parte do Eu se contrapõe à outra, faz dela uma avaliação crítica, toma-a por objeto, digamos. (...) [E] aqui travamos conhecimento com a instância habitualmente chamada de *consciência moral*” – a qual Freud inclui entre as grandes instituições do Eu (ao lado da censura da consciência e do exame da realidade) e sugere que é capaz de adoecer por si própria (p. 177-178).

¹²² Como podemos ver em: “O corpo da menina boiou na superfície do lago. Ouvei o som de uma rajada, como se um vento colossal viesse em nossa direção. O corpo de Lettie estremeceu (...) – Sinto muito, Lettie – sussurrei. (...) Dedos magros pousaram em meu ombro. – Pelo que você está se desculpando, garoto? Por matá-la? Fiz que sim com a cabeça, sem condições de falar. – Ela não está morta. Você não a matou, nem os pássaros vorazes, embora tenham feito de tudo para atingir você através dela. A Lettie foi entregue a seu oceano. Um dia, no tempo dele, o oceano a devolverá (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 184-185).

¹²³ Como se pode ver em passagens como: “Desejei nunca ter soltado a mão de Lettie. Ursula Monkton era minha culpa, eu tinha certeza, e não ia conseguir me livrar dela jogando-a pelo ralo ou colocando rãs na cama” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 68); “– Nunca vi um negócio desses na vida – disse Ginnie Hempstock. – Como foi que cê arrumou isso? – Tinha um verme dentro de mim – respondi. – Foi assim que a criatura veio com a gente lá do lugar com o céu cor de laranja. Dentro do meu pé. (...) – Eu trouxe aquela coisa comigo. A culpa foi minha. Desculpe” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 41); “Os pássaros vorazes iriam – não, eles *estavam* – rasgando o mundo até o fim, dilacerando-o e transformando-o no nada. Em pouco tempo não haveria mais mundo. Minha mãe, meu pai, minha irmã, minha casa, meus colegas de escola, minha cidade, meus avós, Londres, o Museu de História Natural, a França, a televisão, os livros, o Egito Antigo – por minha causa, tudo isso deixaria de existir e não restaria nada no lugar” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 177).

¹²⁴ Como se vê nas seguintes passagens: “– Por que eu achei um xelim na minha garganta? – Ele queria que as pessoas tivessem dinheiro. – O minerador de opala? Que morreu no carro? – É. Mais ou menos. Não exatamente. Foi ele quem começou isso tudo, como alguém que risca um fósforo no pavio dos fogos

protagonista desde o incidente que causou a morte do gato Fofinho e da negação do devido luto do menino,¹²⁵ poderíamos supor – exclusivamente pelo campo do *não dito* –, teve, ele sim, sua morte possivelmente desejada pelo protagonista. À que se seguiria, após o falecimento do objeto de ódio, a sensação de culpa por todos os eventos que supostamente se sucederam em decorrência desta morte. Os quais, tendo ou não correlação real entre si, foram interpretados pelo protagonista-mirim como tendo sido parte de uma cadeia de eventos por ele iniciada – ao ponto de ele se sentir culpado pela (suposta) morte de Lettie.

Claro que, vale a pena reiterar, esta possível conclusão não está efetivamente no texto – assim como a da mítica tríade das Hempstock não estava, ou qualquer outra está, já que como vimos este livro se constrói pela hesitação entre incontáveis possibilidades interpretativas. Mas se partirmos do pressuposto de que o autor de *O Oceano no fim do caminho* simula no protagonista uma psique similar a de uma pessoa comum – e é possível saber que sim, porque, como veremos no terceiro capítulo, Gaiman se inspirou em sua própria cognição infantil para construir este personagem –, poderíamos quiçá identificar em seu processo de luto uma passagem à melancolia. A qual, como sugere Freud, “toma uma parte de suas características do luto e outra parte da regressão, da escolha de objeto narcísica para o narcisismo” (FREUD, *Luto e melancolia*, 2010, p. 182-183). Porque na melancolia é que a relação com o objeto é complicada pelo conflito de ambivalência, e nela “travam-se inúmeras batalhas em torno do objeto, nas quais ódio e amor lutam entre si, um para desligar a libido do objeto, o outro, para manter essa posição da libido contra o ataque” (FREUD, *Luto e melancolia*, 2010, p. 188-189). Como quando o

de artifício. A morte dele acendeu o rastilho. O que está explodindo neste exato momento não é ele. É outra pessoa. Outra coisa” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 41); (...) Escutei uma voz urrando dentro da minha cabeça e fora dela, e a voz era de Ursula Monkton. Eles [os pássaros vorazes] mergulharam, naquele momento, como se todos estivessem só esperando o primeiro do grupo fazer um movimento. Caíram do céu em cima da criatura que me segurava, pesadelos dilacerando um pesadelo, puxando tiras de pano, e durante todo o tempo eu ouvia Ursula Monkton gritando. EU SÓ DEI A ELES O QUE DESEJAVAM, dizia, petulante e com medo. EU OS FIZ FELIZES” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 145-147).

¹²⁵ “Eu não conseguia perdoá-lo pela morte do meu gatinho” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 23), afirma o protagonista. Uma dificuldade exacerbada provavelmente pelo minerador ter negado ao menino o devido luto pelo gatinho, oferecendo a ele um ‘substituto’ imediato (outro gato, arisco e selvagem, que ironicamente o minerador apelidou de “Monstro”), enquanto tudo que a criança queria era chorar: “Eu não queria abrir aquela caixa [onde estava Monstro]. Queria sumir dali, desaparecer. Queria chorar a morte do meu gatinho, mas não podia fazer isso com gente por perto me observando. Queria viver meu luto. Queria enterrar meu amigo nos fundos do jardim, logo depois do anel de fadas de grama verdinha, dentro da caverna formada pelo arbusto de rododendros, atrás da pilha de aparas de grama, aonde ninguém além de mim jamais ia” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 19).

protagonista declara um “lampejo de ressentimento” ambíguo¹²⁶ em relação à(s) morte(s) de Lettie (e do minerador de opalas):

Um lampejo de ressentimento. Já é difícil o bastante estar vivo, tentando sobreviver no mundo e encontrar o seu lugar nele, fazer as coisas de que se precisa para seguir em frente, sem se perguntar se aquilo que você acabou de fazer, o que quer que tenha sido, foi o suficiente para a pessoa que, se não *morrera*, desistira da própria vida. Não era *justo* (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 188).

O que quiçá poderia ilustrar a característica conflituosa da melancolia, onde há, ao mesmo tempo que uma tentativa de desapego e de aceitação da perda, também uma negação desta perda – vide uma possível idealização de Lettie como ser imortal –, e uma presença contígua do amor e rancor nas lembranças relacionadas ao ente perdido. Talvez. E aqui não iremos além do talvez, pois certamente estamos apenas a fazer suposições e aproximações – e querer ir além disso seria incorrer no erro de tratar o personagem como paciente. Mas uma coisa, ao menos, há de confirmável no que acabamos de demonstrar: a culpa que o protagonista sente em relação a presença de Ursula/*Skarhach* em sua casa, sentimento que o texto verbaliza – como já vimos – por diversas vezes. E é por esta sensação de culpa que poderemos relacionar este com o(s) outro(s) aglomerado(s) de experiência(s) limítrofe(s).

A segunda sequência de experiências limítrofes que iremos abordar se refere ao dificultoso convívio do protagonista com seu círculo familiar durante aquele período narrado da infância. Lembremos que o menino tinha uma péssima relação com sua irmã e não confiava plenamente em seus pais, preferindo muitas vezes calar-se ou ocultar seus sentimentos, dúvidas e medos, por duvidar que os adultos de sua família o entenderiam ou acolheriam. O que acabava gerando um isolamento por parte do menino, que chegara ao ponto de concluir que “não era uma criança feliz” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 22). E esta já problemática relação veio ainda a piorar quando da chegada da nova babá, Ursula Monkton. Situação à qual, creio, devemos dar atenção, pois foi através desta chegada que se produziram algumas das experiências limites mais

¹²⁶ Ambíguo porque, embora o trecho se refira a uma reflexão dele sobre a morte de Lettie – e à pressão que sente por fazer algo de grandioso em sua vida como forma de compensação por Lettie (supostamente) ter dado sua vida por ele – durante uma conversa com Ginnie, no final da passagem o protagonista se refere a alguém que *desistiu* da própria vida, e o único personagem que a narrativa confirma que pratica tal ação na história é o minerador, enquanto a desistência de Lettie da própria vida em nome do protagonista é uma ação que se mantém como sugestão, nunca sendo confirmada.

intensas da narrativa. Mergulhemos, pois, uma vez mais entre as vagas do oceano de Gaiman, e sigamos pela corrente que nos levará até as Parte VI a VIII.

Na Parte VI (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 64-78), lembremos, Ursula chegou à casa do protagonista e, logo à primeira vista – vinculando-a pelas cores do vestido e maquiagem à figura de *Skarhach* – o menino desgostou dela. Desta forma, mesmo com as primeiras tentativas amistosas da babá de se aproximar, o garoto contrariou-a de diversas maneiras. O que levou os dois a um primeiro confronto, onde Ursula mostrou pela primeira vez um caráter já não tão amigável: a babá deu início a um contínuo processo de terror psicológico contra o menino, ameaçando-o primeiro com castigos e trancando-o por longos períodos no quarto, depois com a possibilidade de falência da família e perda da casa, e por fim com a (hipotética)¹²⁷ sugestão de morte. Tudo enquanto mantém uma postura agradável com o restante da família, o que faz com que, na contramão do horror do menino pela babá opressora, seu pai e irmã se deem muito bem com ela. O que vai ampliando cada vez mais o isolamento do menino em relação à família. E esta aproximação entre pai, irmã e babá, somada à ausência da mãe que trabalha em horários estendidos, acaba culminando em novos e graves conflitos narrados na Parte VII (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 79-88).

Em certo dia, iniciado novamente sob as ameaças da babá – que indicava que poderia inclusive mentir para prejudicá-lo, e ainda assim os outros adultos provavelmente acreditariam nela e não nele –¹²⁸, e no qual o protagonista ainda vê o pai parecer descaradamente flertar com Ursula,¹²⁹ o menino acaba se

¹²⁷ A ameaça de morte vem com a revelação de Ursula de que já estivera *dentro* do menino, num momento de difícil delimitação entre realidade e fantasia que já abordamos. Se a ameaça de morte aconteceu da forma que o protagonista lembra, não há como saber, mas há indicação suficiente de que Ursula era bastante rígida e por vezes maliciosa com ele.

¹²⁸ Este teor de ameaça pode ser encontrado em: “Ursula Monkton esperava por mim no início da escada quando descí. – As regras são as mesmas de ontem, boizinho – disse ela. – 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.

– Não vão acreditar em você.

Ela abriu um sorriso doce. – Tem certeza? E se eu disser para eles que você botou o pintinho para fora e fez xixi no chão da cozinha, e que eu tive que secar e desinfetar o piso todo? Acho que vão acreditar em mim. Eu vou ser bastante convincente (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 79).

¹²⁹ A menção ao observado flerte entre pai e babá se refere ao seguinte trecho: “Meu pai chegou cedo do trabalho – não me lembrava de tê-lo visto em casa tão cedo em muitos anos. (...) Primeiro ele passeou com Ursula Monkton pelo jardim, mostrando-lhe orgulhoso os arbustos de rosas e cassis, as cerejeiras e as azaleias, como se tivesse tido alguma coisa a ver com elas, como se não tivessem sido plantadas e cultivadas pelo sr. Weller há cinquenta anos, antes mesmo de comprarmos a casa. Ela ria de todas as piadas dele. Eu não conseguia ouvir o que meu pai dizia, mas via o sorriso de canto de boca que ele abria

revoltando no jantar. Com a mãe fora de casa numa reunião, ele “estava determinado a não comer nada que ela [Ursula] preparasse, cozinhasse ou simplesmente tocasse”, mas o “pai não achou graça nenhuma” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 83), e assim seguiu-se uma discussão: o pai argumentando para que ele provasse a comida, e ele se negando, até que o menino faz uma revelação:

(...) – Não vou comer nada feito pela Ursula – anunciei. – Não gosto dela.
 – Você vai comer sua comida – disse meu pai. – Vai pelo menos experimentar. E peça desculpas à srta. Monkton.
 – Não.
 (...) – Você me dê uma boa razão, uma só, para não pedir desculpas e não provar a comida deliciosa que a Ursula preparou para nós.
 Eu não sabia mentir. Conte para ele.
 – Porque ela não é humana – falei. – Ela é um monstro. Ela é uma... – As Hempstock a chamaram de rainha do que mesmo?
 – Ela é uma *pulga* (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 83-84).

A honestidade do menino, como previsível, não teve um bom efeito sobre o pai – cuja irritação transparecia nas “bochechas bem vermelhas, e lábios finos de tão trincados” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 84) –, que ordenou asperamente ao pequenino que pedisse desculpas, comesse o que havia no prato, e depois fosse dormir sem reclamar. Nosso pequeno rebelde, porém, novamente se nega a obedecer, foge e se tranca no banheiro. O pai o segue lentamente e, após bater na porta e não obter resposta, ameaça arrombá-la. Até que, frente à hesitação e silêncio do menino, cumpre a promessa, fazendo a porta explodir banheiro adentro (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 84-85).¹³⁰ Paralisado entre

quando sabia que estava falando algo engraçado. A Ursula estava perto demais dele. Em alguns momentos meu pai apoiava a mão no ombro dela, de um jeito amistoso. (...) O dia estava cinzento, mas por todo lado havia o amarelo-claro dos narcisos-dos-prados. (...) Meu pai colheu alguns e deu a Ursula Monkton, que riu e disse alguma coisa, fazendo uma mesura. Ele respondeu com uma reverência e disse algo que a fez rir. (...) Minha irmã saiu de casa e foi até eles. Meu pai a pegou e a sacudiu no alto. Os três entraram em casa juntos, ele com minha irmã segurando em seu pescoço e Ursula Monkton com os braços abarrotados de flores amarelas e brancas. Fiquei olhando. Vi quando a mão livre do meu pai, a que não segurava a minha irmã, desceu e parou, como quem não quer nada, numa atitude típica de dono, na curva do bumbum coberto pela saia mídi de Ursula Monkton (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 80-82).

¹³⁰ Situação que, se no texto curiosamente não parece gerar problemas posteriores com a mãe pela falta de comentários diretos dela sobre o assunto, poderia sim se relacionar com a descoberta pela mãe da relação do pai com Ursula e consequente demissão desta ainda nas mesmas férias primaveris (mais especificamente na noite seguinte à cena da banheira). Situações que são sugeridas pelas seguintes passagens: “Minha mãe não pareceu se incomodar com o fato de eu ter voltado para casa usando roupas extravagantes quase às onze horas da noite [no dia seguinte ao do evento da banheira]. – Tenho uma péssima notícia, querido – falou. – O quê? – A Ursula precisou nos deixar. Assuntos de família. Assuntos de família urgentes. Ela já foi embora. Sei o quanto vocês, crianças, gostavam dela. Eu sabia que eu não gostava dela, mas não disse nada” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 190); “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

surpresa e medo, o garoto não faz nada, imaginando se iria apanhar. O pai, entretanto, calmamente enche a banheira de água e ordena a uma babá que observava no batente que feche a porta e afaste a filha que choramingava assustada dali. Em seguida, com uma aparência pálida, o pai ignora uma tentativa de desculpas do menino. E então o ergue pelas axilas e, ao mesmo tempo em que a criança começa a se debater, a afunda na água fria da banheira de roupa e tudo (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 86-87). O que vem em seguida é o pavor da morte e o instinto de sobrevivência:

Eu estava apavorado, mas esse pavor inicial foi porque aquilo ia contra a ordem natural das coisas. Eu estava vestido. (...) O que era errado. A água da banheira estava fria, muito fria e muito errada. Foi nisso que pensei no começo enquanto ele me empurrava para dentro da água, mas então ele me empurrou mais, afundou minha cabeça (...) na água gelada, e o pavor mudou de natureza. Pensei: *Eu vou morrer*.

Ao pensar nisso, decidi lutar para sobreviver (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 87).

Para além das convenções práticas de um banho – que envolveriam água quente e estar despido –, a menção do narrador à uma ação que vai “contra a ordem natural das coisas” poderia muito bem se referir ao ato que ali se manifestava: um pai tentando matar um filho. Um adulto atentando contra a vida de uma criança. É uma cena forte, como o é a luta que se segue, com a criança sacudindo os braços, tentando agarrar algo, mas só encontrando as laterais escorregadias da banheira. Até que vê na gravata que o pai usava sua única salvação, e a ela se agarra, com as mãos, com os dentes, com toda a força que conseguia. Agarrando-se à vida frente a ameaça da morte. Até que por fim, num arrombo de sobriedade em meio à fúria, o pai libera o menino da água e, enquanto o pequeno sofre num misto de engasgo, tosse, água e choro, ordena que ele se retire para o quarto (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 87-88). O que freou a ação do pai naquele momento a narrativa não deixa claro (como tampouco explica o real porquê de uma ação tão exacerbada). O narrador apenas indica que o pai teria percebido que não poderia seguir com o afogamento sem bater na criança, para que ela soltasse a gravata, e ele não bateu, ele nunca bateu, porque “era contra bater” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 81). Mas ter forçado a

um caso com ela. Era possível, concordei. Nossos pais ainda estavam vivos à época, e eu poderia ter perguntado a eles, mas não perguntei. Meu pai não comentou nada sobre os acontecimentos daquelas noites, nem na época, nem depois” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 191).

criança para dentro d'água até um quase afogamento não perfaz também uma agressão? Talvez até uma mais grave do que um “bater”, dependendo do que isto significar exatamente? Enfim, esta não é uma discussão que precisemos aprofundar.¹³¹ O que podemos salientar é que este quase afogamento pelas mãos do próprio pai certamente perfaz, no contexto daquela criança, uma experiência limite. E não seria a única daquela noite.

A Parte VIII (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 89-106) narra os eventos imediatamente resultantes da luta no banheiro. O menino assustado e com frio segue para o quarto, onde troca as roupas encharcadas por um velho roupão, e tenta se aquecer frente a um aquecedor a gás.¹³² Ursula, entretanto, surge no quarto e, além de fazer novas ameaças, lhe confisca os fósforos e desliga o aquecedor. Em seguida tranca-o no quarto, deixando o menino sozinho e chorando de dor, raiva, frio e medo (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 89-91). Depois de algum tempo, lágrimas já secas e substituídas pela chegada de uma chuva que bate à janela, o menino toma a decisão que dá uma nova forte guinada na narrativa em direção ao sobrenatural: fugir. O som da chuva e da televisão que a irmã assiste no quarto dos pais lhe dá confiança por ocultar qualquer barulho que faça. A escapada se dá pela janela. De lá ele alcança um cano de ferro, dos de escoamento de água, por onde desce até o primeiro andar (o quarto ficava no segundo). A chegada em solo, para sua surpresa, é mais tranquila do que o esperado: o cano tocava o chão ao lado da janela da sala, onde presumia que seu pai e Ursula estariam, mas não havia ninguém lá. As luzes estavam acesas, a televisão ligada, mas não estavam lá (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 91-93). Era a chance perfeita para escapar, mas a curiosidade falou mais alto, e ele seguiu sorrateiro, seguindo uma luz na sala de estar:

¹³¹ É válido, porém, mencionar a possibilidade de se questionar se esta situação realmente ocorreu, ou se teria ocorrido precisamente daquela maneira: ou seja, ela aconteceu? Ou poderia ser uma elaboração das experiências limítrofes anteriores, ou mesmo posteriores, como a descoberta do caso do pai com a babá? Ou ainda, caso tenha acontecido, teria chegado ao ponto de um quase afogamento? Ou poderia ter sido uma tentativa um tanto simplória do pai – e mal interpretada pelo filho – de tentar acalmar um surto de raiva da criança com um banho de água gelada? Não há resposta definitiva, todas são possibilidades que habitam o espaço do não dito.

¹³² A surpresa pelo fato de que ele tinha um aquecedor a gás quando criança aflige o próprio protagonista: “Estou aqui olhando para um lago, lembrando coisas inacreditáveis. E por que será que, para mim, o mais inacreditável, pensando lá atrás, seja que uma menina de cinco anos e um menino de sete tivessem uma lareira a gás no quarto?” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 88). E há aqui uma relação de historicidade, como quando pessoas como eu, nascidas nos anos 80, lembramos que quando crianças andávamos em carros sem cintos de segurança, inclusive nos bancos da frente!

Andei até a janela. As cortinas não estavam completamente fechadas. Dava para ver lá dentro, ver o que estava bem na minha frente.

Eu não tinha certeza do que estava vendo. Meu pai imprensa 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 (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 94).

À esta visão, ele corre. O protagonista narra fugir pelo jardim, cruzar a cerca de arame, e seguir correndo pela estrada. Sua cabeça doía, e ele passou a sussurrar um pedido de socorro a Lettie Hempstock. E se num primeiro momento ele dissera não entender ou se importar com o que tinha acabado de ver, durante a disparada não parava de pensar nisto:

Enquanto corria pensei em meu pai abraçando a governanta-dementira, beijando o pescoço dela, e em seguida vi a imagem do rosto dele através da água fria da banheira, enquanto me afundava, e eu não estava mais aterrorizado por causa do que havia acontecido no banheiro; estava com medo do que significava o fato de meu pai estar beijando o pescoço de Ursula Monkton, de as mãos dele terem levantado a saia mídi dela até a cintura.

Meus pais eram uma unidade inviolável. De repente o futuro passou a ser um mistério: tudo podia acontecer. O trem da minha vida descarrilou, saiu dos trilhos e cruzou os campos, e agora seguia pela estrada comigo (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 95).

Mais impactante que a (suposta) agressão de seu pai, então, o protagonista naquele momento julgava ser a descoberta da traição do pai para com a mãe. E esta noite de experiências limítrofes, para ele, fez com que sentisse que sua vida havia saído do eixo lógico que conhecia. Pois claro, lembremos: esta fora uma experiência vivida por uma criança, alguém para quem a unidade familiar deveria ser algo inflexível. Aquele círculo de pessoas era, naquele momento, no que se ancorava todo seu conhecimento e referências de comportamentos e possibilidades. Descobrir que esta unicidade podia ser violada ou rompida de qualquer forma era para ele uma descoberta chocante. Uma descoberta que, aliás, o protagonista pode ter vinculado ao sentimento de culpa que identificamos alguns parágrafos atrás. Porque ao mesmo tempo que a narrativa – ancorada no ponto de vista do protagonista-mirim – estabeleceu uma impressão de encadeamento das mortes ocorridas naquelas férias primaveris, ela também estabelece uma sugestão de que o protagonista pode

ter se culpado pela ‘derrocada’ de seu núcleo familiar, algo que agora intento explicar.

A morte do minerador de opalas, lembremos, fora vinculada ao desespero deste por dinheiro, um desespero que, segundo Lettie, fora o que “despertou” *Skarthach*, a qual iniciou a bizarra distribuição de moedas como forma de satisfazer os humanos. Ocorre que, entretanto, em consonância com isto, há um *possível desejo não declarado* do protagonista de que sua família tivesse mais dinheiro. Deduzo isto pelo seguinte: a primeira lembrança infantil narrada pelo protagonista do livro é a da perda de seu quarto. Segundo ele, ao ser informado da crise financeira familiar e da necessidade de alugar seu quarto, ele ficou triste e sofreu, pois o quarto individual lhe permitia algumas liberdades e luxos que perdeu ao passar a dividir outro quarto com a irmã – como ler até tarde, e dormir todas as noites com a luz acesa, em função de seu medo do escuro.¹³³ Logo depois, se dá o encontro com o corpo do minerador suicida, e o desvelamento do motivo do suicídio – outra crise financeira, neste caso causada pelo vício do minerador em jogos de azar. E o protagonista tem, assim, um ‘exemplo’ exacerbado do que a falta de dinheiro poderia hipoteticamente causar: a morte.

Dias depois, ao saber que seu Título de Capitalização fora sorteado – mas que o prêmio fora de meras treze libras às quais sequer terá acesso – o protagonista fica triste por não ter ficado rico, revelando que gostaria de comprar um “lugar onde pudesse ficar sozinho”,¹³⁴ numa talvez sugestão de desejo de reconquistar seu quarto. Um sonho que, entretanto, parecia cada vez mais longe de ocorrer, já que – como relembramos há pouco – quando da chegada de

¹³³ Como se vê em: “me contaram que não eram mais financeiramente prósperos, que todos precisaríamos fazer sacrifícios e que eu teria que abrir mão do meu quarto, o pequeno cômodo no alto da escada. Fiquei triste: nele havia uma pequena pia amarela, bem do meu tamanho, instalada especialmente para mim; o quarto ficava em cima da cozinha, bem no fim da escada que saía da sala de tevê, e assim, à noite, eu conseguia ouvir lá do alto o burburinho tranquilizador da conversa dos adultos, pela porta entreaberta e não me sentia sozinho. Além disso, no meu quarto, ninguém se incomodava se eu deixasse a porta entreaberta, deixando entrar a quantidade certa de luz para espantar o medo do escuro e, o que era igualmente importante, permitindo que eu lesse escondido depois da hora de dormir, à luz fraca do corredor, se precisasse. Eu sempre precisava. Exilado no quarto enorme da minha irmã caçula, eu não fiquei triste. (...) Mas nós brigávamos, minha irmã e eu, por qualquer coisa. Ela gostava de dormir com a porta fechada, e as discussões instantâneas sobre se a porta do quarto deveria ficar aberta ou não foram sumariamente encerradas por minha mãe ao criar uma tabela que ficava pendurada atrás da porta, mostrando quais noites eram alternadamente minhas ou da minha irmã. A cada noite eu ficava tranquilo ou apavorado, dependendo de a porta estar aberta ou fechada” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 22-23).

¹³⁴ Como se vê em: “– Eu ganhei milhares de libras? – Não. – Ela olhou para o pedaço de papel. – Ganhou treze libras e onze xelins. Eu estava triste por não ter ganhado milhares de libras (já sabia como gastaria o dinheiro: compraria um lugar onde pudesse ficar sozinho, como uma Batcaverna, com a entrada camuflada), mas fiquei satisfeito por ser dono de uma fortuna maior do que jamais pensei. Treze libras e onze xelins. (...) – Vou depositar isso na sua conta-poupança dos correios – disse minha mãe, acabando com meus sonhos (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 37).

Ursula, esta acena ameaçadoramente com a possibilidade da perda da casa como um todo, o que lhe causa certamente alguma apreensão.¹³⁵ E lembremos ainda que um dos motivos que permitiu uma aproximação amorosa de Ursula com o pai do protagonista também se relaciona às finanças da família: pois segundo o menino, a própria contratação de Ursula se deu pelo fato de ambos os pais trabalharem, e a ausência da mãe durante certas noites se dava pelo estendido horário de seu trabalho em algumas ocasiões.

Claro que, enquanto adultos, sabemos que a crise no relacionamento provavelmente se deveria a outros elementos além destes, mas também sabemos que, dentro de uma lógica infantil tende-se a procurar causas práticas, diretas, e é comum inclusive crianças se culparem por crises nos relacionamentos dos pais. Assim, dados todos estes exemplos, creio que é possível imaginar que o protagonista – como fez com a questão das mortes – poderia ter estabelecido uma interpretação de encadeamento entre os acontecimentos relacionados ao dinheiro: seu desejo por riqueza para recuperar seu quarto, o medo de perder a casa como um todo, e a crise matrimonial dos pais em decorrência da necessidade da mãe de trabalhar mais para manter o lar. Elementos que, somados ao suicídio – em decorrência da falência – do minerador, podem ter sido (por ele) interpretados como os motivos da chegada tanto de *Skarhach* quanto de Ursula Monkton, as quais vêm ‘atender’ as necessidades de sua família: dinheiro e presença maternal. Sendo que esta relação de *substituição* entre a figura da mãe e Ursula – que na visão do protagonista “usurpa” o lugar da mãe ao relacionar-se com o pai e cuidar das crianças – é fortemente marcada por uma passagem em que o protagonista a vê nua: “Ursula Monkton estava deitada de olhos fechados em minha cama [a cama de seu antigo quarto]. Era a primeira mulher adulta que eu via nua sem ser a minha mãe, e olhei para seu corpo de rabo de olho, curioso” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 134). Momento que potencialmente simboliza este processo de usurpação/substituição. Processo pelo qual o protagonista possivelmente se

¹³⁵ Como podemos ver em: – Seus pais não tem mais condições financeiras de manter esta casa – disse Ursula Monkton. – E não têm como cuidar dela. Não demora muito e eles verão que o único jeito de resolver seus problemas financeiros é vender a casa e os jardins para incorporadores imobiliários. Então tudo *isso* – e *isso* era o emaranhado de amoreiras-silvestres, o mundo não aparado para além do gramado – será transformado em uma dezena de casas e jardins idênticos. Se vocês tiverem sorte, poderão morar em uma delas. E se não tiverem, vão ficar com inveja das pessoas que podem. Você gostaria que isso acontecesse? Eu adorava a casa e o jardim. Adorava as plantas que cresciam desordenadas. Amava aquele lugar como se fosse parte de mim, e talvez, de alguma forma, ele fosse (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 71).

culpava, já que, como vimos anteriormente, ele declara por diversas vezes sentir-se responsável pela vinda de Ursula-*Skarthach* para sua realidade. E assim, se voltarmos à noite do ‘afogamento’ na banheira, poderemos notar que o fato de que a sequência em que foge – deste *duplo* que ele mesmo “ajudou a criar” – pela estrada e pelos prados até a fazenda Hempstock funcione como passagem para o ápice sobrenatural do livro parece não ser uma mera coincidência.

A sequência da fuga é permeada de sustos, ferimentos e aparições. O garoto, descalço, fere os pés enquanto corre na chuva e, ao tentar desavisadamente passar por uma cerca elétrica entre duas propriedades, acaba até mesmo eletrocutado.¹³⁶ Por fim, com muito medo, ferido, desorientado e hesitante, ele começa a imaginar monstros e só consegue pensar na única pessoa que lhe traria conforto, sua amiga:

Não conseguia mais correr, mas andei depressa no vento, na chuva e na escuridão, acompanhando a cerca, tomando cuidado para não encostar nela.

(...) Hesitei, sem saber ao certo para onde ir em seguida. (...) Só sabia que a fazenda das Hempstock ficava no fim da minha rua, mas eu estava perdido em um campo escuro, e as nuvens negras de tempestade estavam mais próximas, a noite era um breu só, (...) e minha imaginação preenchia a escuridão com lobos e fantasmas. Eu queria parar de imaginar essas coisas, parar de pensar, mas não conseguia.

Por trás dos lobos, dos fantasmas e das árvores que se moviam, havia Ursula Monkton, dizendo que a próxima vez eu a desobedecesse seria muito pior para mim.

(...) Eu não era corajoso. Estava fugindo de tudo, com frio, encharcado e perdido.

Gritei o mais alto que consegui: “Lettie? Lettie Hempstock! Olá?” Mas não houve respostas, e eu não esperava nenhuma (GAIMAN, Oceano, 2013, p. 96-97).

É precisamente neste ponto, no auge de seu desespero, cercado pela escuridão que tanto teme, e já com a imaginação trabalhando em terrores que não conseguia conter, que então ressurge a figura de *Skarthach*. Assim, como que numa personificação de seus medos, “a coisa que se dizia Ursula Monkton pairava no céu. (...) Ela não parecia molhada, apesar da tempestade”, e “cada movimento, tudo o que ela fazia, tinha efeito estroboscópico dos raios de

¹³⁶ Como se pode ver em: “As pedras na estrada machucavam meus pés enquanto eu corria, mas eu nem ligava” (GAIMAN, Oceano, 2013, p. 95); e “Cheguei ao terreno seguinte, vi que entre ele e aquele onde eu estava havia apenas uma cerca fina de arame, fácil de passar por baixo, e não era nem arame farpado, então estendi o braço e levantei um dos arames para passar, e... Foi como se eu tivesse levado um soco, um soco muito forte, bem no peito. Meu braço, o que tinha segurado o arame, sacudia convulsivamente, e a palma da minha mão doía como se eu tivesse acabado de bater com a ponta do cotovelo na parede. Soltei a cerca eletrificada e cambaleei para trás. (GAIMAN, Oceano, 2013, p. 96).

estimação que tremeluziam e se retorciam atrás dela” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 98-99). E esta alucinação – pois aqui tratarei mais esta aparição como um delírio,¹³⁷ possivelmente causado por suas angústias, medo¹³⁸ e choque causado pelo incidente com a cerca –, conforme parece tornar-se mais real, o ameaça dizendo que quiçá a experiência da banheira possa se repetir todas as noites, até que o menino encontre, enfim, a morte pelas mãos do pai.¹³⁹ O pavor neste momento é tão intenso¹⁴⁰ que o garoto desfalece, caindo a chão ao mesmo tempo em que urina de medo nas próprias roupas já encharcadas da chuva.¹⁴¹ Mas aí surge sua salvadora – uma Lettie de capa de chuva e galochas que, ele imagina, confronta *Skarthach* e a expulsa de suas terras, pois ele já estava nas terras das Hempstock.¹⁴² O confronto em si é desnecessário que abordemos, e também já analisamos os eventos que sucedem à fuga: Lettie o leva para casa, e lá ocorre a retirada do *buraco de minhoca* de seu pé e o *corte e recorte* na memória de seus pais – este sim outro comentário notável sobre a memória, do qual ainda falaremos no próximo tópico.

Temos então como experiências de limites a perda de seu quarto, a morte de seu gatinho, o suicídio do inquilino, o abuso de uma babá opressora, a

¹³⁷ Mais esta porque, afinal, em se tratando da leitura naturalista que aqui buscamos, poderíamos elencar diversos outras ocorrências como delírios, inclusive quiçá a própria ocorrência do quase afogamento pelo pai, como mencionamos algumas notas atrás. Porque nesta proposta de leitura, afinal, o que procuramos identificar é uma costura entre realidade e imaginário ao longo de toda a narrativa, como que numa tentativa infantil de simbolizar ou dar sentido à morte, a traumas e perdas.

¹³⁸ Porque, como veremos mais detalhadamente no tópico a seguir, apesar de diferentes, medo e angústia frequentemente se compenetraram, e muitas vezes uma angústia demasiadamente prolongada pode criar um estado de desorientação e “uma proliferação perigosa do imaginário”, porque “é impossível conservar o equilíbrio interno afrontando por muito tempo uma angústia incerta”, de forma que “é necessário ao homem transformá-la e fragmentá-la em medos precisos de alguma coisa ou de alguém” (DELUMEAU, 2009, p. 34-35). Mesmo que esta fragmentação signifique um fantasioso monstro, pois ao menos com (ou de) um monstro pode-se lutar (ou fugir).

¹³⁹ A ameaça completa se encontra em: “Seu pai gosta de mim. Ele fará o que eu mandar. (...) E toda noite ele vai afoga-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 em 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, *Oceano*, 2013, p. 99-100).

¹⁴⁰ Lembremos que segundo Yalom “é óbvio que enfrentar a própria morte é a mais poderosa das experiências limítrofes” (YALOM, 2008, p. 134).

¹⁴¹ Como pode ser visto em: “Mal conseguia me mexer. Meu baço doía, eu não conseguia recobrar o fôlego, estava acabado. Minhas pernas cederam ao cansaço, eu tropecei e caí, e dessa vez não levantei. Senti algo quente nas pernas, olhei para baixo e vi um líquido amarelo saindo da parte da minha calça de pijama. Eu tinha sete anos, não era mais uma criança, mas estava fazendo xixi na calça de medo, como um bebê, e não tinha nada que eu pudesse fazer, enquanto Ursula Monkton pairava poucos metros acima de mim e observava, indiferente (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 100-101).

¹⁴² A chegada de Lettie e o confrontamentos pode ser encontrado nas páginas que se seguem ao seguinte trecho: “A garota que vinha andando até nós, atravessando o campo, usava uma capa de chuva vermelha e brilhosa, com capuz, e um par de galochas pretas que pareciam grandes demais. Ela deu um passo saindo da escuridão, destemida. Ergueu os olhos para Ursula Monkton. – Saia das minhas terras – disse Lettie Hempstock (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 102).

experiência de quase afogamento pelas mãos do próprio pai, o flagrante da traição matrimonial do pai com a babá, um eletrocutamento durante uma fuga desesperada, e a (suposta) morte da melhor amiga Lettie. Temos assim um farto conjunto que, creio, mais que justificam os pavores e desvarios de uma criança. Bem como a 'opção' deste indivíduo por, de certa forma, reprimir algumas destas lembranças forçando seu esquecimento ou mesclando-as a fantasias. Transformando-as assim em memórias amálgamas com as quais, todavia, se reencontra já na vida adulta, quando da morte de um parente próximo – possivelmente um dos pais –, e da visita ao lagoceano de Lettie. Ou seja, quando ocorre o desvelamento de algo que deveria permanecer oculto, num processo tão carregado do que Freud chamara *Unheimlich* que se torna irresistível não nos voltarmos, mesmo que brevemente, a estas questões.

2.3.2 Aquilo que queremos esquecer: a presença do medo, da angústia, do trauma e do *Unheimlich* em *O Oceano no fim do caminho*.

Como o título deste tópico sugere, trataremos aqui de refinar as distinções entre alguns dos diversos termos que surgiram ao tratarmos das experiências limítrofes – e das heranças delas – nesta narrativa de Gaiman. Para tanto, voltaremos a alguns dos autores que, ao longo destes dois primeiros capítulos, nos auxiliaram a estabelecer a base teórica pela qual construímos nossas análises de *O Oceano no fim do caminho*. Voltemos pois brevemente a Freud, Delumeau, Seligmann-Silva, e aceitemos também em nosso caldo teórico Leopoldo Fulgencio e Donald Woods Winnicott – o qual, juntamente com Ricoeur, será fundamental para nosso terceiro capítulo.

Começemos pois pelo medo e a angústia, polos em torno dos quais, segundo Delumeau, gravitam palavras e fatos psíquicos que, embora sejam em parte semelhantes, são ao mesmo tempo diferentes, de forma que podem ser distinguidos. Uma distinção que o historiador francês propõe da seguinte maneira:

O temor, o espanto, o pavor, o terror dizem respeito ao medo; a inquietação, a ansiedade, a melancolia, à angústia. O primeiro refere-se ao conhecido; a segunda, ao desconhecido. O medo tem um objeto determinado ao qual se pode fazer frente. A angústia não o tem e é vivida como uma espera dolorosa diante de um perigo tanto mais temível quanto menos claramente

identificado: é um sentimento global de insegurança. Desse modo, ela é mais difícil de suportar que o medo (DELUMEAU, 2009, p. 33).

O que separa o medo da angústia então, para Delumeau, é a possibilidade de determinação do causador da sensação. O medo referindo-se ao temor frente a um elemento ou ameaça que se sabe qual é, visível e imediato, seja imaginária – como a monstruosa *Skarhach* ou o *escuro*, no caso do protagonista de *O Oceano no fim do caminho* – ou tangível, como um animal feroz ou um indivíduo violento. Algozes dos quais o indivíduo pode ser salvo, seja fugindo ou lutando – ou acendendo uma luz, no caso do escuro. Enquanto a angústia se refere à sensação de ameaça causada por algo que não se sabe o que é: uma ameaça não imediata, não visível, por muitas vezes sequer definível. Algo que o protagonista de *O Oceano no fim do caminho* também parece conhecer, já que na Parte XII, quando “preso” dentro do anel de fadas de seu jardim aguardando a chegada de Lettie, o protagonista é tentado e ameaçado pelas sombras dos *Pássaros vorazes* – que, lembremos, são uma metáfora da morte – em diálogos que, entretanto, por diversas vezes parecem ocorrer apenas *dentro da mente* do protagonista. Ou seja, como que numa conversa dele com suas próprias angústias:

– Você está com fome – disse uma voz na noite, e não era mais a voz de Lettie, não mais. Podia ter sido a voz dentro da minha própria cabeça, mas falava alto. – Você está cansado. Sua família o odeia. Você não tem amigos. E Lettie Hempstock, sinto dizer, não vai voltar nunca mais.

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.

– Ninguém se importa – disse a voz, tão resignada, tão objetiva.

– Agora, saia do círculo e venha até nós. Só é preciso dar um passo. Basta colocar um pé sobre a borda do círculo e faremos com que toda a dor se vá para sempre: a dor que sente agora e a dor que ainda virá. Ela nunca acontecerá.

Não era uma voz, não mais. Eram duas pessoas falando em uníssono. Ou cem pessoas. Não dava para dizer. Tantas vozes.

– Como você pode ser feliz neste mundo? Tem um buraco no seu coração. Você possui um portal aí dentro para terras além do mundo conhecido. Eles o chamarão, durante toda a sua vida. Não haverá um instante em que você os esquecerá, quando não estará, em seu coração, buscando algo que não pode ter, algo que não consegue nem imaginar direito, algo cuja falta atrapalhará seu sono, seu dia e sua vida, até você fechar os olhos pela última vez, (...) você morrerá carregando um buraco, e vai se lamentar e amaldiçoar uma vida mal vivida. Mas você

pode não crescer. Você pode sair, e nós vamos acabar com isso, de um jeito limpo” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 158-159).

E esta passagem – que a cada vez que leio parece-me uma impressionantemente angustiante e acurada representação das sensações causadas pela depressão, pela desesperança e pela desilusão com o viver que afligem tantas pessoas – poderia, talvez, ilustrar como, nos termos de Delumeu, a angústia pode tornar-se neurose, e nos melancólicos uma forma de psicose. “Porque a imaginação desempenha um papel importante na angústia, esta tem sua causa mais no indivíduo que na realidade que o cerca, e sua duração não está, como a do medo, limitada ao desaparecimento das ameaças” (DELUMEAU, 2009, p. 34). Algo que o próprio personagem de Gaiman parece conceber, já que sua mente antevê a presença contínua destas angústias ao longo de sua vida, ilustradas pelo “buraco no coração” de que nunca se libertará completamente. Aqui se torna importante mencionar, aliás, que “distinguir entre medo e angústia não significa, porém, ignorar seus laços nos comportamentos humanos” (DELUMEAU, 2009, p. 34). Especialmente porque:

Reduzida ao plano psíquico, a angústia, fenômeno natural do homem, motor de sua evolução, é positiva quando prevê ameaças que, por serem imprecisas, nem por isso são menos reais. Estimula então a mobilização do ser. Mas uma apreensão demasiadamente prolongada pode também criar um estado de desorientação e de inadaptação, uma cegueira afetiva, uma proliferação perigosa do imaginário. [...] Porque é impossível conservar o equilíbrio interno afrontando por muito tempo uma angústia incerta, infinita e indefinível, é necessário ao homem transformá-la e fragmentá-la em medos precisos de alguma coisa ou de alguém. O espírito humano fabrica permanentemente o medo para evitar uma angústia mórbida que resultaria na abolição do Eu (DELUMEAU, 2009, p. 34-35).

De modo que a própria reação da psique pela imaginação é que, talvez, poderia ser a forma que a mente do protagonista encontrou para buscar um modo de se proteger das angústias infindáveis que o assolavam naquele momento.¹⁴³ Afinal o enfrentamento do protagonista com suas angústias tem seu ápice nas aterrorizantes personificações de suas angústias em “inimigos” tangíveis ou determináveis, como *Skarthach* e os *pássaros vorazes* (e talvez o próprio pai) – estas ‘sombras’ que o assombravam no trecho do anel de fadas há pouco citado. Cena em que, aliás, se torna extremamente perturbadora pela

¹⁴³ Sempre lembrando que trabalhamos aqui a partir da noção de que o autor de *O Oceano no fim do caminho* simula no protagonista uma psique humana, e portanto passível de passar por tais processos.

sugestão de um convite à morte que parte da própria mente do protagonista. Porque se os *pássaros vorazes* são como vimos uma metáfora da morte, e neste ponto a conversa ocorre apenas *na mente* do personagem, há ali, talvez, o lampejo de uma ideia de suicídio, de um “passo” fácil em direção à desistência do viver, pelo qual todas as dores e angústias se apagariam. Uma possibilidade de carga emocional bastante pesada, já que localiza tal pensamento na mente de uma criança, e que dialoga com a epígrafe selecionada por Gaiman para *O Oceano no fim do caminho* – uma fala de Maurice Sendak¹⁴⁴ que aqui reproduzo: “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” (SENDAK *apud* GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 7). Imediatamente após tal crua representação da possibilidade de angústia na psique infantil, Gaiman todavia reestabelece a confiança de seu protagonista na vida através da menção a Lettie Hempstock, uma pessoa pela qual, segundo o personagem, ‘vale a pena’ esperar – e que poderia ajudá-lo a fugir destas ‘personificações alucinatórias de suas angústias’:

– Talvez aconteça assim – falei, para a escuridão e para as sombras –, talvez não. E se acontecer, teria sido assim de qualquer jeito. Não me importo. Ainda vou esperar aqui pela Lettie Hempstock, e ela vai voltar para me buscar. E se eu morrer aqui, então ainda morro esperando por ela, e é melhor morrer assim do que com vocês, coisas estúpidas e horríveis, me dilacerando porque tenho algo dentro de mim que nem *quero* ter. Fez-se silêncio. As sombras pareciam ter se tornado mais uma vez parte da noite. (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 159).

E por esta menção a ‘ter em si algo que não se quer ter’ é que chegamos a outro ponto que eu gostaria de tratar. Porque, se encararmos algumas das experiências limítrofes identificadas no tópico anterior como potencialmente geradoras de *traumas*, poderemos chegar a uma hipótese interessante em relação ao ‘querer’ e ‘não querer’ lembrar. Para tanto, proponho que nos baseemos na noção de trauma de Winnicott.

Como nos explica Leopoldo Fulgencio em *A noção de trauma em Freud e Winnicott* (2004), este último pensa o trauma como uma “ruptura na linha da vida”, como um “acontecimento que diz respeito à preservação e continuidade do si mesmo numa relação inter-humana” (FULGENCIO, 2004, p. 264). Mais

¹⁴⁴ Maurice Sendak é um famoso ilustrador e autor de literatura infantil, especialmente conhecido por seu livro *Where the Wild things Are* (1963), ou *Onde vivem os monstros*, nas versões em português.

especificamente, nas palavras do próprio Winnicott – em *Psycho-Analytic Explorations* (coletânea publicada postumamente em 1989, e em 1994 traduzida para o português como *Explorações psicanalíticas*):

Um trauma é aquilo contra o que um indivíduo não possui defesa organizada, de maneira que um estado de confusão sobrevém, seguido talvez por uma reorganização de defesas, defesas de um tipo mais primitivo do que as que eram suficientemente boas antes da ocorrência do trauma” (WINNICOTT, 1994, p. 201).

Sendo que os tipos de acontecimentos empíricos que devem ser considerados traumáticos dependem, para Winnicott, do momento em que a criança¹⁴⁵ está no seu processo de crescimento e desenvolvimento cognitivo – “um crescimento que vai da dependência absoluta em direção à independência relativa, da primeira infância para maturidade plena” (WINNICOTT *apud* FULGENCIO, 2004, p. 264). Assim, dentro do quadro classificatório de traumas de Winnicott,¹⁴⁶ o protagonista de *O Oceano no fim do caminho*, então com sete anos – já tendo portanto “amadurecido a ponto de ter construído uma capacidade para ‘acreditar em...’,¹⁴⁷ capacidade adquirida como resultado dos cuidados adequados de um ambiente confiável (quer dizer, previsível) (FULGENCIO, 2004, p. 266) –, poderia sofrer com dois tipos de trauma: 1. A falha ambiental que retira a confiabilidade no ambiente, o que pode levar a criança a atacar esse ambiente na esperança de que este a sustente, por exemplo através de sintomas como a atitude antissocial ou, num caso mais grave, “uma perda quase que definitiva da confiança e esperança, perda da ‘fé em...’” (FULGENCIO, 2004, p. 266). Como quando o protagonista de *O Oceano no fim do caminho* parece se desiludir com a crise conjugal dos pais – até então vista por ele como ‘entidade inviolável’¹⁴⁸ – e se isolar a ponto de, no trecho que mencionamos há pouco, perder completamente a esperança no mundo e na existência, agarrando-se

¹⁴⁵ Winnicott era pediatra. Daí também minha opção por trabalhar com a noção de trauma deste autor em específico, já que o personagem que protagoniza *O Oceano no fim do caminho* – e que tem sua psique ficcionalmente simulada por Gaiman – trata, afinal, de suas memórias e traumas *infantis*.

¹⁴⁶ Por ele elaborado no artigo “O conceito de trauma em relação ao desenvolvimento do indivíduo dentro da família” (1965), presente na já citada coletânea *Explorações psicanalíticas* (1994).

¹⁴⁷ Capacidade que, como explica Leopoldo Fulgencio, “tem na sua base a ilusão de onipotência como uma experiência vivida pela criança, advinda da adaptação adequada do meio-ambiente (a mãe) às suas necessidades, no período de dependência absoluta” (FULGENCIO, 2004, p. 266). Uma capacidade que, em seu desenvolvimento, tem forte vinculação a própria constituição do eu (*self*) no indivíduo, e então à sua própria noção de *ser* algo, e à percepção de sua individualidade. Questões que abordaremos no terceiro capítulo desta dissertação.

¹⁴⁸ Como se vê na cena em que, após flagrar o pai beijando e levantando a saia de sua babá – Ursula Monkton –, o narrador declara que: “Meus pais eram uma unidade inviolável. De repente o futuro passou a ser um mistério: tudo podia acontecer. O trem da minha vida descarrilou, saiu dos trilhos e cruzou os campos, e agora seguia pela estrada comigo” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 95)

unicamente à segurança que encontra na figura de Lettie. 2. A ferida em suas relações, quando “num momento em que a criança já alcançou sua integração enquanto um si mesmo unitário, tendo diferenciado eu de não-eu,¹⁴⁹ momento em que ela já está apta para relacionar-se com pessoas inteiras” (FULGENCIO, 2004, p. 266), a criança é traumatizada no sentido de ser ferida ou traída nessas relações. Como quando o protagonista do livro de Gaiman é ‘atacado’ pelo próprio pai, indivíduo no qual até então confiava como seu protetor. Situações que ilustram a colocação de Winnicott de que um trauma é um tipo de “destruição da pureza da experiência individual” causada por uma invasão “súbita ou imprevisível de fatos reais” (WINNICOTT, 1994, p. 114). Fatos ou ocorrências que causam a derrocada das relações inter-humanas como idealizadas pelo protagonista.

Assim, sob a luz desta possibilidade interpretativa, o trecho do *corte e recorte* – em que as Hempstock extirpam trechos da memória dos pais do protagonista através de um procedimento representado pelo corte de um pedacinho do roupão do garoto – parece ganhar uma forte carga simbólica. Porque logo após os desmemoriados e confusos pais do protagonista partirem da fazenda, a velha sra. Hempstock entrega ao garoto o retalho de tecido que cortara, dizendo: “– Aqui está a sua noite – falou. – Pode ficar com isso, se quiser. Mas, se eu fosse você, eu o queimaria” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 117). E lembremos, aquela era a mesma noite em que o protagonista fora afundado na banheira pelo pai. A mesma noite em que descobrira a violação da unidade paternal. A mesma noite que correria pelos prados no escuro, perseguido pela imagem de um monstro travestido de babá. Uma noite de cujas lembranças, agora, ele tinha a possibilidade de *esquecer* ou *alterar*:

A chuva tamborilava na janela e o vento sacudia as molduras. Peguei o pedaço irregular de tecido, que estava úmido. Levantei-me, acordando a gatinha, que pulou do meu colo e desapareceu nas sombras. Fui até a lareira.

– Se eu queimar isso – perguntei a elas –, aquilo vai ter acontecido de verdade? Meu pai vai ter me segurado debaixo da água da banheira? Eu vou esquecer o que aconteceu?

Ginnie Hempstock já não sorria. Parecia preocupada agora.

– O que você quer? – perguntou ela.

– Eu *quero* me lembrar. – falei. – Porque aconteceu comigo. E ainda sou a mesma pessoa.

¹⁴⁹ Novamente, o processo de distinção do mundo interno e externo que perpassa a constituição da noção de individualidade e estabelece o eu (*self*). Procedimento que abordaremos detalhadamente em breve.

Joguei o retalho de tecido na lareira.
Eu estava debaixo d'água. Segurava a gravata do meu pai.
Achei que ele fosse me matar...
 Gritei (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 117).

Curiosamente o trecho revela assim uma contradição entre o *querer* e o *fazer* do protagonista, pois embora ele diga querer manter aquelas memórias – afinal, para bem ou para mal elas são parte do que ele é –, a ação que toma em relação a elas é a oposta: ele as queima, como a velha sra. Hempstock disse que faria. Por esta ação, entretanto, o protagonista não parece efetivamente esquecer os acontecimentos daquela noite, mas sim *alterar* a maneira pela qual se lembrará deles, voltando a interpretá-los através da alternativa e mágica cadeia de eventos que vinha se estabelecendo desde o início daquelas férias. E assim o grito de dor que a lembrança do quase afogamento lhe causa é imediatamente “substituída” pela dor causada pela presença do fantasioso *wormhole* em seu pé, o qual é extraído na sequência pela velha sra. Hempstock (ver: Gaiman, *Oceano*, 2013, p. 117-120). Desta forma, não podendo (e também não querendo) efetivamente esquecer daquela noite, mas ao mesmo tempo *não querendo sentir* a dor que tais lembranças lhe causariam,¹⁵⁰ ocorreria uma operação pela qual a mente do protagonista – parte consciente parte inconscientemente – substitui as lembranças traumáticas “reais” pelos terrores mágicos. Meio pelo qual consegue alcançar o intento de enterrar a carga espectral e dolorosa destas lembranças,¹⁵¹ ocultando-as neste amálgama de memória e fantasia, sem entretanto perdê-las por completo. Como já vimos com Freud, porém, por vezes coisas que deveriam permanecer ocultas por vezes retornam à luz, e assim retornamos ao *Unheimlich* – o inquietante freudiano.

Você se lembra, caro leitor, que no tópico anterior vimos com Yalom que as experiências limítrofes inculcam marcas na memória, produzindo situações-lembranças que atuam como janelas para níveis existenciais mais profundos? E que o mesmo Yalom listava como experiências limítrofes diversas situações pelas quais todos podemos passar ao longo da vida, como a morte de um ente querido, questões profissionais intensas, a chegada ou partida de filhos, grandes

¹⁵⁰ Pois como já vimos com Ricoeur, uma lembrança se constitui tanto da coisa lembrada quanto da *impressão* que ela deixou e, portanto, das sensações que ela retoma – Rever: RICOEUR, 2014, p. 36.

¹⁵¹ Algo que, como vimos anteriormente, Seligmann-Silva afirma ser uma ação que provavelmente todos nós gostaríamos de praticar em relação a algumas de nossas lembranças – Rever: SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 5

mudanças, entre outros eventos pessoais marcantes?¹⁵² Pois bem! Ocorre que tais tipos de experiências limítrofes também são brevemente abordadas em *Oceano no fim do caminho!* Inicialmente pela questão que foi o estopim para todas as lembranças que compõem a narrativa: a morte de um parente do protagonista – possivelmente um dos pais, como já vimos. Perda que talvez possa ser o *motivo* pelo qual ele acaba voltando à fazenda Hempstock e recuperando a lembrança daqueles traumas. Num processo que, a narrativa indicia, não ocorria pela primeira vez! Afinal – como também já vimos – há uma passagem no Epílogo que sugere que, a cada vez que vive uma experiência limítrofe, o protagonista para lá *retorna, relembra, e esquece*:

- 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, *Oceano*, 2013, p. 197).

Desta forma, quando uma experiência limítrofe atua como chave de sua “caixa de pandora” e o protagonista se vê afogado em lembranças de caráter *Unheimlich*, possivelmente ele se dirige para o local onde ele pôde originalmente estabelecer uma cadeia alternativa de eventos, refazendo um ritual de rememoração e esquecimento que se ilustra no seguinte excerto: “Uma pequena região da minha mente se lembrou de uma sequência alternativa de eventos, e então a perdeu, como se eu tivesse acordado de um sono reconfortante e olhado em volta, depois puxado a manta para me cobrir e retornando para o meu sonho” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 190).¹⁵³ Numa sugestão de que lembrar (acordar) é sofrer, portanto é preferível manter-se num “sonho reconfortante”, numa alternativa memorial que não cause (tanto) sofrimento. E o espaço em que se reestabelece o “sonho”, a Fazenda Hempstock, atua assim como seu porto seguro, da mesma forma que o fizera quando de sua infância. O lago e a fazenda assumindo, pois, espécies de simbólicos papéis de poço de lembranças

¹⁵² Rever: YALOM, 2008, p. 134.

¹⁵³ Esta passagem se localiza, na narrativa, no momento em que o protagonista é levado para casa por Ginnie Hempstock, após a dúbia partida de Lettie, e parece retomar momentaneamente as lembranças “reais” (como possivelmente a morte de Lettie), para em seguida tornar a assumir a cadeia de eventos alternativa baseada no amálgama de “realidade (simulada, claro!)” e “fantasia”.

ocultadas e espaço da criatividade e imaginação – um local onde se pode *recuperar* e *remodelar* memórias. Transformando-as assim nas memórias amálgamas de lembrança e fantasia de que viemos falando ao longo dos últimos tópicos. E assim chegamos ao fim desta demonstração de uma alternativa naturalista como meio de se interpretar as ocorrências insólitas narradas em *O Oceano no fim do caminho*.

Esta possibilidade de resolução à narrativa, todavia, carrega em si uma estranheza que se origina de uma curiosa contradição: é uma possibilidade interpretativa ao mesmo tempo racional e inverossímil, pois gera uma resolução tão intrincada e complexa, que demanda um esforço interpretativo tão grande, que pode acabar soando menos plausível do que a outra que vimos – com a aceitação da magia e da sobrenaturalidade das Hempstock. E esta é uma possibilidade interpretativa, aliás, que colocaria *O Oceano no fim do caminho* no âmbito do que Todorov nomeou ‘fantástico-estranho’ e/ou ‘sobrenatural explicado’, o que afastaria a obra de Gaiman do ‘fantástico puro’ em que venho tentando localiza-lo – da mesma forma que a opção pelo aceite da sobrenaturalidade também o fazia. Como, então, optar entre uma ou outra solução? Não optando. Esta é a resposta que agora temos de explorar, pois é ela que estabelece efetivamente o fantástico.

2.3.3 Memórias da experiência infantil: a escolha narrativa que consolida o frágil fantástico.

Vimos neste capítulo duas possibilidades de interpretação de *O Oceano no fim do caminho*: uma que colocaria a obra de Gaiman no âmbito do Maravilhoso, pela aceitação da origem mitológica das Hempstock e de Ursula Monkton/*Skarhach*; e outra que estabeleceria o livro do autor inglês na circunjunção do estranho e do fantástico, ou no ‘sobrenatural explicado’, pela leitura dos eventos sobrenaturais como gerados imaginativamente, numa tentativa psíquica de reprimir ou alterar memórias traumáticas.¹⁵⁴ O livro em si,

¹⁵⁴ Uma possibilidade que, entretanto, nos exigiu um esforço muito maior para ser estabelecida. De forma que cabe a pergunta: por que demandar uma interpretação racional ou naturalista de um livro de ficção? Uma questão que, se não respondermos nesta dissertação, será todavia abordada em nosso Epílogo. Espaço onde procuraremos esboçar alguns possíveis caminhos pelos quais possamos responder, em futuras pesquisas, esta e outras questões que esta dissertação suscitou e não pôde solucionar.

entretanto, não nos dá nenhuma indicação definitiva sobre qual das duas interpretações seria a ‘correta’, de forma que o leitor sempre poderá oscilar entre uma ou outra possibilidade. Não há, aliás, uma maneira ‘correta’ de lê-lo: *O Oceano no fim do caminho* é as duas coisas, as duas histórias, as duas possibilidades. Ele comporta as duas soluções, assim como, segundo Todorov, toda obra do gênero do fantástico, pois “a narrativa fantástica também comporta duas soluções, uma verossímil e sobrenatural, outra, inverossímil e racional” (TODOROV, 2014, p. 55). Mais que isto, na verdade: *O Oceano no fim do caminho* indubitavelmente comportaria muito mais soluções e interpretações. Esta história certamente é mais do que estas duas possibilidades.

Imaginemos, por exemplo, mesmo que superficialmente, uma terceira perspectiva: e se as Hempstock não forem encaradas como a trindade cristã ou tampouco quaisquer outra entidade sobrenatural que poderíamos conceber a partir de nossas tradições, folclores e conhecimentos? E se elas sequer forem encaradas como ‘elas’? E se fizermos o mesmo com *Skarhach*, com os *Pássaros Vorazes*, com o *buraco de minhoca*, com o *oceano* que comporta o todo, e com todos os elementos que parecem que não deveriam estar no mundo ‘normal’? E se pararmos de tentar interpretá-los, entendê-los ou classificá-los segundo o conhecimento empírico terrestre? E se aceitarmos que este é um esforço absurdo e inútil, uma vã tentativa de impor significado e sentido baseados em perspectivas meramente locais a algo que é *externo*, que faz parte de um cosmos que não é sobrenatural, mas sim natural, ainda que desconhecido. E se aceitarmos que as categorias que usamos para dar sentido ao mundo é que não são válidas, que nossas concepções é que são inadequadas? Neste caso poderíamos considerar que *O Oceano no fim do caminho* estaria no âmbito do estranho ‘puro’? Do estranho lovecraftiano – inclusive com direito a colapso e psicose em função do encontro com o *externo* – que Fisher procurou delimitar? É possível. Assim como é possível que se

estabeleçam outras análises,¹⁵⁵ outras propostas de *modos* de ler esta obra de Gaiman.¹⁵⁶

Sei, portanto, que as hipóteses interpretativas que nesta dissertação estabeleço possivelmente tenham argumentos que venham a ser questionados.¹⁵⁷ Mas assim é que se estabelece o próprio gênero que Todorov procurou delimitar: o fantástico só existe, afinal, quando da impossibilidade de se definir uma resposta absoluta. E é precisamente por este livro de Gaiman comportar tantas possibilidades interpretativas, sem que seja possível decidir-se por uma, que defendo que *O Oceano no fim do caminho* seja uma obra deste gênero, o Fantástico todoroviano. Mas o que permite ou facilita, afinal, esta não escolha por uma ou outra solução?

Em suma, há uma resposta possível. Uma resposta que se localiza na escolha do autor por trabalhar com a *simulação do pensar infantil*, ou com a *memória da experiência infantil*. Que é a memória mais empoeirada e confusa, que mais nos confunde ao procurarmos definir o que ocorreu, quando ocorreu,

¹⁵⁵ Até porque todas as propostas que estabeleci, bem sei, são só *possibilidades*. E certamente que é possível estabelecer, inclusive, propostas mais convincentes ou coerentes que as que aqui proponho – e seria um prazer ver outros autores procurando fazê-lo, porque afinal, como sugere Neil deGrasse Tyson (no episódio 13 - “Unafraid of the Dark”, da série televisiva *Cosmos*), não há problema em não saber ou encontrar todas as (melhores) respostas: é melhor admitir nossa ignorância que acreditar ou exigir o aceite de respostas que podem estar erradas, pois fingir saber tudo fecha a porta para novas descobertas e (possivelmente melhores) entendimentos. Sendo assim é essencial que sempre testemos ideias, mesmo que várias delas se mostrem ao final equivocadas ou insatisfatórias, pois pensar, questionar e imaginar são as únicas ferramentas que possuímos para ampliar nosso leque de entendimento de tudo aquilo que nos cerca, e também daquilo que produzimos. Devemos portanto agir sempre como crianças e explorar, pois como explicita Gaiman em seu *O Oceano no fim do caminho*: enquanto adultos seguem caminhos, crianças exploram. Os adultos ficam satisfeitos por seguir o mesmo trajeto centenas, milhares de vezes. Talvez nunca lhes ocorra pisar fora desses caminhos. Mas crianças exploram (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 70), e ao explorarem descobrem incontáveis caminhos alternativos.

¹⁵⁶ Sobre os diferentes *modos* de se ler Gaiman, Karen Coats – que em seu ensaio *Between Horror, Humour, and Hope* enquadra o autor inglês no Gótico infantil, gênero que ela trata como um ‘sintoma cultural’ –, por exemplo, explicita que “interpretações (...) sempre operam como limites, ou seja, dar uma interpretação é limitar o que provavelmente tem vários significados aos um ou dois sentidos que a interpretação gera” (COATS, 2008, p. 77). Isto, porém, não necessariamente torna tais propostas interpretativas coisas nocivas, pois como Coats sugere, elas podem nos tornar menos propensos ao preconceito a determinados sintomas culturais (expressos por determinados gêneros artísticos), conquanto permitem analisarmos a utilidade prática e os efeitos positivos que a leitura destes gêneros tem sobre quem os consome. Voltaremos a estas questões ao longo do próximo capítulo.

¹⁵⁷ Monique C. Jagersbacher, por exemplo, que em consonância com algumas das ideias que aqui exponho identifica elementos do fantástico em *O Oceano no fim do caminho*, todavia propõe que, dado o afastamento temporal e contextual da produção de Gaiman ao período estudado por Todorov, uma possível melhor saída seria analisar os aspectos do fantástico nesta obra a partir das proposições do autor espanhol David Roas em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2013), no qual este esboça uma nova tentativa de definição do fantástico e procura identificar o espaço da literatura fantástica na pós-modernidade (ver: JAGERSBACHER, 2017, p. 23-26). Uma sugestão que me interessa acatar numa possível futura pesquisa que contenha análises cruzadas do livro de Gaiman com obras de outras linguagens que também contenham elementos do gênero fantástico, como o filme *El laberinto del fauno* (2006), de Guillermo del Toro. Especialmente porque, como indica Jagersbacher, Roas considera que “este gênero está presente também em outras expressões artísticas como cinema, games, e histórias em quadrinhos” (JAGERSBACHER, 2017, p. 23).

como ocorreu. Aquele tipo de memória onde não sabemos o que é constituído por fantasias ou impressões, e o que ocorreu de concreto. Onde se misturam às lembranças as *experiências do explorar, do criar e do brincar*.¹⁵⁸ A escolha, então, pelas memórias que se vinculam ao processo de estabelecimento e geração da própria identidade, o qual se dá durante este período – a infância. E estas são as questões que abordaremos ao longo do terceiro capítulo desta dissertação, pois ele será constituído pela análise da representação que Gaiman faz, em *O Oceano no fim do caminho*, deste processo de apreensão do mundo pela criança. Além de uma investigação sobre o modo pelo qual este autor representa e encara o processo de estabelecimento da identidade e busca por um lugar no mundo pelo indivíduo humano. Passemos a estes desdobramentos.

¹⁵⁸ Escolha ou estratégia que é, precisamente, o que Eduarda Abraão de los Santos aponta ser o cerne da potência literária de *O Oceano no fim do caminho*: “A atmosfera de medo e fantasia que permeia a narrativa é essencial para que o leitor se sinta mergulhado na história: mais do que imagens montadas no campo da imaginação, é possível sentir tudo que o narrador sente, da alegria de colher um gato ao horror de se sentir perseguido por sonhos aterrorizantes. Ao se propor a acompanhar o narrador, o leitor acaba se deparando com descrições e cenas que não simplesmente fazem sorrir ou assustam, mas sim que despertam emoções mais primárias, infantis: angústia, medo, deslumbramento, fascinação. É importante notarmos, no entanto, que sem a infantilização do narrador provavelmente não seria possível transmitir tudo o que o livro transmite. A focalização escolhida pelo autor é essencial à obra, e se Gaiman houvesse escolhido contar essa história de outra forma ela dificilmente seria tão poderosa. O olhar infantil, a naturalidade e a suavidade da narrativa dão ao livro um ar desprezioso, quase leve, que convida o leitor a se deixar levar pela obra. Assim, quando os eventos mais importantes da história acontecem o leitor já está submerso em uma atmosfera lúdica, fantástica e amedrontadora, e isso permite que ele sinta a narrativa, ao invés de simplesmente lê-la” (SANTOS, 2015, p. 67).

3 AS CONSTITUIÇÕES DO EU EM O OCEANO NO FIM DO CAMINHO.

Fiquei encarando meu reflexo.

Eu me perguntei, como frequentemente me perguntava quando tinha aquela idade, quem eu era e o que exatamente estava olhando para o rosto no espelho. Se o rosto para o qual eu olhava não era eu, e sabia que não era, porque eu ainda seria eu não importava o que acontecesse ao meu rosto, então o que eu era? E o que estava olhando?

(GAIMAN, *O Oceano no fim do caminho*, 2013, p. 63).

Certa vez, após ler distraidamente o trecho acima citado em voz alta, ouvi da pessoa que estava a meu lado na cama a seguinte declaração: “– Ah! Que bom que não era só eu que me perguntava estas coisas quando era criança!”. Apesar do curioso fato de que ela encontrou alívio por compartilhar uma dúvida com uma personagem, e portanto com um *alguém* que não existe, certamente ela tinha razão: com toda certeza não era a única. Provavelmente, ousou dizer, a quase totalidade das pessoas que vivem e já viveram deve ter se feito as mesmas – ou similares – questões, e não só quando crianças. Mas o que é, afinal, este eu que se pergunta sobre si mesmo, como ilustrado através do inominado protagonista d’Oceano de Gaiman? O que é o *ser* que habita o invólucro corporal que vê refletido no espelho? O que é, afinal, isto que chamamos de eu?

Apesar de levantar tais questões, já adianto que não as pretendo responder realmente. Longe de mim querer abranger toda a colossal herança teórico-científica a respeito destas temáticas. Me interessa, porém, tocar mui superficialmente as reflexões de alguns autores para que possamos organizar uma análise sobre este processo que vejo representado no romance de Gaiman: o estabelecimento da identidade e posterior e eterno remodelar e questionar da mesma. Assim, para que cheguemos lá, proponho começarmos bem do princípio – do momento primevo onde um ser humano pela primeira vez torna-se consciente da existência de si como algo separado do mundo que o cerca.

3.1 QUANDO DIZEMOS “EU SOU”? DA (IMPRESSÃO DE) OMNIPOTÊNCIA AO (RE)CONHECIMENTO DOS LIMITES DE SI.

Começamos retomando, a partir da memória de si mesmo do protagonista de *O Oceano no fim do caminho*, aquilo a que Freud chamara de supervalorização narcísica do sujeito e de seus próprios processos mentais: a crença na onipotência dos pensamentos que comumente se vincula à infância – primeiro estágio do desenvolvimento humano.

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, Oceano, 2013, p. 177).

Segundo o próprio protagonista, então, ele vivia, no momento das memórias narradas, um processo de transição: embora já reconhecesse o mundo circundante como algo externo a ele, não estava totalmente convencido da concretude destas coisas que conformariam o ‘não eu’. A grosso modo, ele ainda estava em meio ao procedimento de delimitação entre as realidades externa e interna. E vivia, deduz-se, numa contínua experiência dos *fenômenos transicionais* que lhe permitiriam configurar uma maior separação entre estas realidades.

Estes *fenômenos transicionais* a que me refiro são, em suma, parte da hipótese defendida por Donald W. Winnicott em seu livro *O Brincar e a Realidade* (1971). Nele, o pediatra inglês questiona a congruência do “enunciado costumeiro da natureza humana” – o qual vínhamos acompanhando até agora, com Freud e Rank – pelo qual habitualmente se define o indivíduo como uma unidade com uma membrana limitadora entre um exterior e um interior, e se presume, assim, que existe uma realidade *interna* para esse indivíduo (esteja ela em paz ou conflito, seja tranquila ou perturbadora). Foi por esta premissa que se tornou costume recorrer ao ‘teste de realidade’ quando se almeja uma distinção clara entre apercepção e percepção – o que acaba gerando a comum vinculação e/ou relação da loucura à psique infantil. Para Winnicott, entretanto, ainda que adjutório, este axioma não era suficiente (WINNICOTT, 1975, p. 12). Ele reivindicara que:

Se existe necessidade desse enunciado duplo, há também a de um triplo: a terceira parte da vida de um ser humano, parte que não podemos ignorar, constitui uma área intermediária de *experimentação*, para a qual contribuem tanto a realidade interna quanto a vida externa. Trata-se de uma área que não é disputada, porque nenhuma reivindicação é feita em seu nome, exceto que ela exista como lugar de repouso para o indivíduo empenhado na perpétua tarefa humana de manter as realidades interna e externa separadas, ainda que inter-relacionadas (WINNICOTT, 1975, p. 12).

Esta área ou estado intermediário – que Winnicott posteriormente relaciona fortemente ao ato de brincar – existiria, por exemplo, “entre a inabilidade de um bebê e sua crescente habilidade em reconhecer e aceitar a realidade” (WINNICOTT, 1975, p.13). O pediatra, assim, se propõe a estudar a substância da *ilusão*: aquilo que é permitido ao bebê ou à criança, mas que na vida adulta ou é inerente à arte e à religião, ou “se torna marca distintiva de loucura quando um adulto exige demais da credulidade dos outros, forçando-os a compartilharem de uma ilusão que não é própria deles” (WINNICOTT, 1975, p.13). Ou seja, para Winnicott esta área intermediária entre o subjetivo e aquilo que é objetivamente percebido é, na infância, necessária para o início de um relacionamento entre a criança e o mundo. E na vida adulta é uma das raízes naturais do agrupamento entre os seres humanos.¹⁵⁹

É a partir destas premissas que Winnicott elabora o que chama de Hipótese dos fenômenos transicionais e de Teoria da Ilusão-Desilusão.¹⁶⁰ Uma proposta de que o processo de apreensão e aceitação da realidade pelo indivíduo humano nunca é integralmente completado, e por isto “nenhum ser humano está livre da tensão de relacionar a realidade interna e externa” (WINNICOTT, 1975, p. 28-29). E o alívio dessa tensão seria proporcionado por esta área intermediária de experiência que não é contestada. Área intermediária que “está em continuidade direta com a área do brincar da criança pequena que se “perde” no brincar” (WINNICOTT, 1975, p. 29).

¹⁵⁹ Pois se o indivíduo não reivindica a aceitação da objetividade de seus fenômenos subjetivos – pelo que lhe seria diagnosticada a loucura –, os expondo sem tal pretensão determinista, podemos então reconhecer nossas próprias e correspondentes áreas intermediárias (WINNICOTT, 1975, p. 29). E por esta sobreposição de experiências comuns, compartilhando do respeito pela experiência ilusória alheia, formarmos, se quisermos, um grupo – religioso, artístico ou filosófico, por exemplo – com base na similaridade de nossas experiências ilusórias (WINNICOTT, 1975, p. 13 e 29).

¹⁶⁰ A teoria da ilusão-desilusão é por Winnicott apresentada no capítulo *Objetos transicionais e Fenômenos transicionais*, o qual pode ser encontrado em: WINNICOTT, 1975, p. 10-47.

Para Winnicott, então, é por este espaço médio que se moldam os outros dois espaços que definem o indivíduo (e sua identidade) – o da realidade interna e o da externa. Porque um bebê apreende o que o cerca através desta ‘zona limítrofe’: sua psique escapa ao ‘teste de realidade’, da distinção clara entre as realidades física e psíquica. É pela *experimentação* das coisas que o cercam – objetos, pessoas, etc. – que ele irá definir tal distinção (WINNICOTT, 1975, p. 13-14). E, afinal, como um bebê ou criança experimenta o universo que o rodeia se não através do ato de brincar? É por esta ação, para o pediatra inglês, que se gera o processo de ilusão-desilusão. E é por isto que, para aprofundar nossa exploração deste momento primevo da constituição do eu, tomaremos como caminho a possível correlação entre a ‘língua da criação’ – citada no livro de Gaiman – e o ato de brincar, conforme entendido por Winnicott.

3.1.1 Os fundamentos da construção de tudo: o brincar e a língua da criação.

A delimitação do real, segundo Winnicott, se inicia pelas primeiras possessões ilusórias feitas pelo indivíduo. Isto se daria, hipoteticamente, através da *impressão* que o lactente tem de que suas necessidades, como a fome, lhe são supridas pela sua própria vontade e imaginação: como se, ao sentir aquela sensação, fosse a vontade-necessidade de contorná-la que fizesse surgir um seio para lhe amamentar. Como se o universo se moldasse para prover suas necessidades, conforme as sentisse ou imaginasse. Como se, então, ele mesmo criasse o universo, ou que ambos fossem uma coisa só: uma ilusão de onipotência.

Com o afastamento natural – pelo desmame, por exemplo – da mãe do bebê, ele passa então a desiludir-se e experimentar a frustração. É por este processo de ilusão-desilusão, entretanto, que o indivíduo descobre, por exemplo, a possibilidade de atribuir valores ou características simbólicas a objetos ou coisas. Como quando o bebê atribui a um *objeto transicional*¹⁶¹ o mesmo valor

¹⁶¹ Os *objetos transicionais* são aqueles objetos com os quais os bebês se apegam sentimentalmente, exigindo sua presença para que durmam, relaxem, ou estejam sozinhos. Dentre os mais comuns estão tecidos, babadores, travesseiros, lenços, bichos de pelúcia, bonecas, ou o que tiver à mão. Objetos que o infante comumente chupa, abraça, e com os quais se acaricia. E também aos quais, com o tempo, pode inclusive atribuir um nome ou designação – normalmente uma sílaba que se dá como uma corruptela ou simplificação da palavra pela qual os adultos do entorno se referem ao objeto (WINNICOTT, 1975, p. 14-17).

afetivo ou de segurança que daria ao seio de sua mãe, vinculando ao objeto um significado que não o 'original', numa atividade do imaginar que torna menos doloroso o processo de separação do seio materno, já que o objeto transforma-se numa defesa contra a ansiedade. Esta atribuição, que posteriormente será percebida como inadequada – quando a criança concluir que o objeto *interno* que imagina não é, afinal, a mesma coisa que o objeto *externo* que tem em mãos, pois não cumpre todas as mesmas funções essenciais –, funciona como um predecessor do 'teste de realidade', mas também como um primeiro exercício imaginativo que possibilitará o desenvolvimento no indivíduo das atividades do imaginar, fantasiar, brincar e experimentar. Porque, no fim, não é o objeto que é transicional: ele representa parte do *fenômeno transicional*, ou seja, do processo de transição do bebê de um estado de fusão com o entorno (especialmente com a mãe), para um estado em que está em relação com o entorno (e com a mãe) como algo externo e separado de si (WINNICOTT, 1975, p. 13-31). Numa passagem que geralmente é vinculada a uma suposta 'libertação' daquela forma narcísica de relação com o mundo a que se referia Freud. Winnicott, porém, como já sabemos não acredita nesta passagem simplificada: para ele, a vida humana não é separável em duas partes - interna e externa. Há uma terceira parte, constituída precisamente por esta área intermediária da *experimentação* – o *espaço transicional*.

No espaço da experimentação, as coisas não são só conceitos mentais, sequer são unicamente elementos externos. O *objeto transicional*, por exemplo, não é para o bebê apenas um objeto *interno* (imaginário), como tampouco é um objeto exclusivamente *externo*: ele está numa zona limítrofe. A atividade do brincar, da mesma forma, posteriormente ocupa este espaço intermediário:

Brincar tem um lugar e um tempo. Não é dentro, em nenhum emprego da palavra. (...) Tampouco é fora, o que equivale a dizer que não constitui parte do mundo repudiado, do não-eu, aquilo que o indivíduo decidiu identificar (com dificuldade e até mesmo sofrimento) como verdadeiramente externo, fora do controle mágico. Para controlar o que está fora, há que fazer coisas, não simplesmente pensar ou desejar, e fazer coisas toma tempo. Brincar é fazer (WINNICOTT, 1975, p. 69).

É pelo brincar que moldamos nossos relacionamentos, é pelo brincar que descobrimos e experimentamos. Brincar é uma excelente forma de comunicação, pela qual diferentes indivíduos apresentam uns aos outros seu

próprio brincar e sua própria visão da realidade. É pelo brincar – que também é imaginar – que, muitas vezes, apreendemos e moldamos nossa organização social, nossos meios de desenvolvimento, nossas práticas de sobrevivência, nossas superstições, e, certamente, nossa própria concepção do que é o “eu”: nossa própria identidade. Até porque, embora o brincar seja comumente vinculado à infância, a área intermediária ou *espaço transicional* que ela representa continua sempre bem ativo, mesmo durante toda a vida adulta.

É, então, pela exploração desta ‘área intermediária’ que se inicia e aprofunda a relação da criança com o mundo, e uma das principais manifestações ou meios de se efetuar esta exploração é o ato de *brincar*. Uma ação que ocorre nos dois planos: é imaginar, claro, mas também é fazer, já que acontece também no plano físico. Em suma, assim, Winnicott se refere “ao brincar como uma experiência, sempre uma experiência criativa, uma experiência na continuidade espaço-tempo, uma forma básica de viver” (WINNICOTT, 1975, p. 84). Uma experiência criativa que, por consumir espaço e tempo, é então intensamente real para quem a vivencia.

Lembremos agora de uma situação em que o protagonista de *O Oceano no fim do caminho*, possivelmente brincando, tivera uma destas experiências criativas intensamente reais: a busca por *Skarhach*. Uma das hipóteses que traçamos é a de que, afinal, a tarde que passara com Lettie buscando a ‘culpada’ pelos estranhos eventos que vinham ocorrendo fora, de fato, uma tarde que passara brincando com a amiga. Uma brincadeira de cuja narrativa possivelmente participara até a velha sra. Hempstock, e que culminara no encontro de Lettie e do protagonista com a ‘criatura lona’. Pois bem, ocorre que no ápice deste longo *brincar*, surge a menção a uma suposta ‘língua da criação’. Alusão feita pelo protagonista ao ouvir Lettie entoar numa língua estranha uma melodia que se assemelhava à da cantiga *Girls and Boys Come Out To Play*:

Eu sonhava com aquela música, com as palavras estranhas na simples cantiga de roda, e em vários momentos nos sonhos entendia o que Lettie estava dizendo. Nos sonhos eu também falava aquela língua, a língua original, e tinha domínio sobre a natureza de tudo o que era real. No meu sonho, aquela era a língua de tudo o que é, e tudo o que fosse falado nela se tornava realidade, porque nada dito com ela pode ser mentira. A língua é o fundamento da construção de tudo. Nos meus sonhos, eu usei esse idioma para curar os doentes e para voar; uma vez sonhei que tinha uma pequena pousada à beira-mar, e para todo mundo que se hospedava lá eu dizia, naquela língua, “Sê

inteiro”, e eles se tornavam inteiros, e não pessoas fragmentadas, não mais, porque eu havia falado a língua da criação. E, como Lettie estava falando a língua da criação, mesmo que eu não entendesse o que ela dizia, compreendia o que estava sendo dito” (GAIMAN, Oceano, 2013, p. 56).

O fato da *língua da criação* ser vinculada a uma música que cita o ato do brincar é, por si só, uma daquelas coincidências que saltam aos olhos, pois o *brincar*, como vimos com Winnicott, não é só uma atividade *criativa*, como também uma forma de *comunicação*. Uma linguagem pela qual os indivíduos podem apresentar uns aos outros o seu próprio brincar, em oposição ou completeza aos dos outros. Uma comunicação pela qual os indivíduos podem propor uns aos outros a existência de uma realidade que não as deles. Uma língua que existe numa ‘área do brincar’ que é um espaço intermediário: não é a realidade psíquica interna, pois está fora do indivíduo, mas tampouco é o mundo externo (observável). É a língua dos sonhos e do imaginar pois permite o domínio e modelagem do que é real, já que:

A criança traz para dentro dessa área da brincadeira objetos ou fenômenos oriundos da realidade externa, usando-os a serviço de alguma amostra derivada da realidade interna ou pessoal. Sem alucinar, a criança põe para fora uma amostra do potencial onírico e vive com essa amostra num ambiente escolhido de fragmentos oriundos da realidade externa (WINNICOTT, 1975, p. 85).

A *língua da criação ou do brincar* tem assim domínio sobre a natureza do que é real porque “no brincar, a criança manipula fenômenos externos a serviço do sonho e veste fenômenos externos escolhidos com significado e sentimento oníricos” (WINNICOTT, 1975, p. 86). Como faziam, talvez, Lettie e o protagonista com os objetos e fenômenos externos que os circundavam – trajando o surgimento de moedas, um graveto e uma lona rasgada de significados e sentimentos que convinham à interpretação dos eventos como almejavam naquele momento. Moldando, assim, entre o imaginário e o concreto, esta experiência criativa intensamente real, ainda que precária – pois “o brincar é inerentemente excitante e precário” em função da “precariedade própria ao interjogo na mente da criança do que é subjetivo (quase alucinação) e do que é objetivamente percebido (realidade concreta ou realidade compartilhada)” (WINNICOTT, 1975, p. 87). Precariedade que se ilustra, em *O Oceano no fim do caminho*, na fragilidade de qualquer tentativa de delimitação de uma

interpretação racional ou sobrenatural da narrativa. O que permite a manutenção da hesitação, e, por conseguinte, do também frágil gênero fantástico.

A linguagem do *brincar* é, então, uma espécie de língua universal – como sugere o protagonista – no sentido de que todos a conhecemos. Todos a utilizamos, seja para nos comunicar, seja para explorar ou interpretar fenômenos. É pelo *brincar*, inclusive, que podemos ler uma obra como a de Gaiman, pois como diz Umberto Eco:

Passear por um mundo narrativo tem a mesma função que desempenha o brincar para uma criança. Crianças brincam com bonecas, cavalos de madeira ou pipas, para se familiarizarem com as leis físicas e com as ações que um dia deverão levar a cabo seriamente. Da mesma forma, ler histórias significa jogar um jogo através do qual se aprende a dar sentido à imensidão de coisas que aconteceram, acontecem e acontecerão no mundo real. Ao ler romances, eludimos a angústia que nos agarra quando tentamos dizer algo verdadeiro sobre o mundo real. Esta é a função terapêutica da narrativa e a razão pela qual os homens, desde as origens da humanidade, contam histórias. É, por fim, a função dos mitos: dar forma à desordem da experiência (ECO, 1994, p. 93).

O que condiz com as proposições de Winnicott, que indica existir uma evolução direta entre os primeiros *fenômenos transicionais* e o brincar, entre o brincar e o brincar compartilhado, e, por fim, entre o brincar compartilhado e as experiências culturais (WINNICOTT, 1975, p. 86). O *brincar* é o fundamento da construção de tudo, como afirma o protagonista de *O Oceano no fim do caminho*, porque é por ele que construímos nosso entendimento ou delimitação do que nos é *interno* e *externo*. É por ele – e pelas ilusões, desilusões e frustrações que carrega –¹⁶² que nos tornamos assim, nas palavras do protagonista, “inteiros”, e não mais fragmentados. Até porque, como veremos nos tópicos a seguir, é nele que vivemos e nos constituímos.

3.1.2 Onde está e o que é o brincar? O paradoxal espaço potencial da atividade criativa onde se localiza a experiência.

¹⁶² No caso do protagonista, talvez pela descoberta de que a morte não é passível de alteração mesmo pela língua da criação (ou pelo brincar). E só o que lhe resta é encarar a dor e se agarrar à realidade: “Alguém cantarolava uma música. Percebi, como se estivesse em um lugar muito distante, que era eu, na mesma hora que lembrei que música era aquela: *Girls and Boys Come Out To Play*. (...) 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 que eu precisava naquele momento” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 181).

Sabendo agora que os *fenômenos transicionais* estão imbricados e em continuidade ao brincar, e que estas atividades existem e acontecem num espaço intermediário entre os universos físico e psíquico, podemos nos perguntar, como Winnicott, onde se localiza este terceiro espaço? Afinal, “se a brincadeira não se acha nem dentro nem fora, onde é que ela se acha? Onde fica a brincadeira?” (WINNICOTT, 1975, p. 153-154). Sigamos o raciocínio do autor:

Enquanto a realidade psíquica interna possui uma espécie de localização na mente, no ventre, na cabeça ou em qualquer outro lugar dentro dos limites da personalidade do indivíduo, e enquanto a chamada realidade externa está localizada fora desses limites, o brincar e a experiência cultural podem receber uma localização caso utilizemos o conceito do espaço potencial existente entre a mãe e o bebê (WINNICOTT, 1975, p. 88).

O conceito do *espaço potencial* a que o pediatra de Devon se refere é a resposta para a localização do terceiro espaço. Lembremos que o *objeto transicional* representa tanto o primeiro uso de um símbolo pela criança, quanto a primeira experiência de brincadeira, e que este símbolo da união do bebê com a mãe pode ser localizado: “Encontra-se no lugar, no espaço e no tempo, onde e quando a mãe se acha em transição de (na mente do bebê) ser fundida ao bebê e, alternativamente, ser experimentada como um objeto a ser percebido, de preferência a concebido”. Assim, “o uso de um objeto simboliza a união de duas coisas agora separadas, bebê e mãe, *no ponto, no tempo e no espaço, do início de seu estado de separação*” (WINNICOTT, 1975, p. 154). Ou seja, este uso ou experiência se encontra na terceira área que ele postula: área potencial entre o real e o fantasiar, área da criatividade ou da experiência/experimentar, que também é a área do sentir ou dos sentimentos.¹⁶³

¹⁶³ Para exemplificar esta relação Winnicott traz um exemplo: “esses fenômenos que têm realidade na área cuja existência estou postulando pertencem à experiência da relação de objeto. Podemos lembrar-nos aqui da 'eletricidade' que parece gerar-se no contacto significativo ou íntimo, e que é característica, por exemplo, quando duas pessoas estão enamoradas. Esses fenômenos da área lúdica possuem variabilidade infinita, em contraste com a relativa estereotipia dos fenômenos que se relacionam quer ao funcionamento corporal pessoal quer à realidade ambiental” (WINNICOTT, 1975, p. 156). Localizando assim a experiência do objeto transicional no mesmo espaço ocupado, além da criatividade, também pelos sentimentos – e sugerindo que o enamoramento perpassa esta atividade criativa. O que faz muito sentido, já que quando nos apaixonamos inicialmente idealizamos a pessoa, vendo nela algo que “queremos” ver. Processo que, aliás, pode ocorrer mesmo em outros tipos de relação, como numa amizade: ao relacionarmos-nos com outrem projetamos um indivíduo – que não é o indivíduo ele mesmo, logicamente – que esperamos que aja de determinadas maneiras, e muitas vezes nos frustramos quando a pessoa não age destas formas que pré-determinamos, ou seja, quando descobrimos seu “verdadeiro ser”.

Delimitar as fronteiras deste *espaço potencial* com os seus dois vizinhos – o externo e o interno do indivíduo –, entretanto, não é tarefa passível de um traçado firme ou claro. Este terceiro espaço de que fala Winnicott, afinal, compartilha de uma característica com o *Fantástico* de Todorov: ambos existem entre e dentro de seus espaços vizinhos. Afinal, se aceitarmos que por um lado a realidade externa, em si mesma, é fixa, e que os dotes instintuais (que dão apoio à relação de objeto e ao uso de objetos) são também, em si mesmo, fixos – embora variem segundo a fase, a idade, e a liberdade do indivíduo em atendê-los; e por outro a realidade psíquica interna – que é a propriedade pessoal de cada indivíduo, “na medida em que foi atingido certo grau de integração madura que inclui o estabelecimento de um eu (*self*) inteiro, com a existência implícita de um interior e um exterior, bem como de uma membrana limitadora” (WINNICOTT, 1975, p. 168-169) – também provém de “uma fixidez que é própria da herança, da organização da personalidade, de fatores introjetados e de fatores pessoais projetados” (WINNICOTT, 1975, p. 168-169). Veremos porque, em contraste com estes dois espaços Winnicott sugere uma “área disponível de manobra, em termos de uma terceira maneira de viver (onde há experiência cultural ou brincar criativo)” (WINNICOTT, 1975, p. 169). Área que é extremamente variável entre indivíduos, porque “é um produto das *experiências da pessoa individual* (bebê, criança, adolescente, adulto) no meio ambiente que predomina” (WINNICOTT, 1975, p. 169). E assim, caso aceitemos as hipóteses por este teórico levantadas, teremos três, ao invés de dois estados (ou conjuntos de estados) humanos, para serem comparados mutuamente.

Este terceiro espaço possui, então, uma espécie de variabilidade, sendo sua extensão mínima ou máxima dependente da soma das experiências psíquicas e concretas, ao mesmo tempo que difere-se delas. E é nesse tipo especial de variabilidade que, para Winnicott, se pode dizer que se efetua a experiência cultural. Mais que isso, que “o brincar conduz naturalmente à experiência cultural e, na verdade, constitui seu fundamento” (WINNICOTT, 1975, p. 168-169). Porque “A característica especial desse lugar em que a brincadeira e a experiência cultural têm uma posição, está em que ele depende, para sua existência, de experiências do viver, não de tendências herdadas” (WINNICOTT, 1975, p. 172).

Resumindo: este terceiro espaço é denominado por Winnicott como *espaço potencial* porque não possui extensão fixa, é variável, e porque sua teoria parte ou se refere, inicialmente, “à área hipotética que existe (mas pode não existir) entre o bebê e o objeto (mãe ou parte desta)” (WINNICOTT, 1975, p. 170). Isto, entretanto, leva a um paradoxo, o qual ele aceita abertamente sem tentar qualquer solução: contraditoriamente, ao mesmo tempo que este espaço médio pode se tornar uma área infinita de separação – e o bebê, a criança, o adolescente e o adulto podem preenche-la criativamente com o brincar, que, com o tempo, se transforma na fruição da herança cultural (WINNICOTT, 1975, p. 172) –, a separação que o bebê faz entre o mundo dos objetos e o Eu só é conseguida pela ausência de um espaço intermediário.

Seria pertinente lembrar aqui que a característica essencial do conceito de objetos e fenômenos transicionais (conforme minha apresentação do assunto) é o paradoxo e a aceitação do paradoxo; o bebê cria o objeto, mas o objeto ali estava, à espera de ser criado e de se tornar um objeto catexizado. Tentei chamar a atenção para esse aspecto dos fenômenos transicionais, reivindicando que, pelas regras do jogo, todos sabemos que nunca desafiaremos o bebê a dar resposta à pergunta: você o criou ou o encontrou?

(...) Para usar um objeto, o sujeito precisa ter desenvolvido capacidade de usar objetos. Isso faz parte da mudança para o princípio de realidade. Não se pode dizer que essa capacidade seja inata; tampouco seu desenvolvimento num indivíduo pode ser tomado como certo. O desenvolvimento da capacidade de usar um objeto constitui outro exemplo do processo de amadurecimento, como algo que depende de um meio ambiente propício. De acordo com um desenvolvimento seqüencial, pode-se dizer que há a relação de objeto, em primeiro lugar; depois, ao final, o uso do objeto. No intervalo, porém, temos a coisa mais difícil, talvez, do desenvolvimento humano; ou um dos mais cansativos de todos os primitivos fracassos que nos chegam para posterior reparo. Entre o relacionamento e o uso existe a colocação, pelo sujeito, do objeto fora da área de seu controle onipotente, isto é, a percepção, pelo sujeito, do objeto como fenômeno externo, não como entidade projetiva; na verdade, o reconhecimento do objeto como entidade por seu próprio direito” (WINNICOTT, 1975, p. 143-144).

Ou seja, este terceiro espaço é efetivamente um espaço potencial, pois pode se distender infinitamente ou retrair-se até desaparecer, conforme a necessidade ou processo em que o indivíduo se envolve. Ele paradoxalmente é suscetível de existir ou acontecer, mas também de não existir. E “este paradoxo tem de ser tolerado” (WINNICOTT, 1975, p. 171). Bem, agora sabemos, por mais paradoxal que seja a resposta encontrada por Winnicott, onde estão, acontecem

e existem o brincar, a criatividade e, por consequência, a experiência cultural. Esta resposta, todavia, gera outras questões: o que, para este autor, são afinal a criatividade e a experiência cultural? De que se constitui o brincar?

Exploremos primeiro o termo “criatividade” por ele empregado: segundo Winnicott, o que ele espera é que “o leitor aceite uma referência geral à criatividade, tal como postulamos aqui, evitando que a palavra se perca ao referir-la apenas à criação bem sucedida ou aclamada, e significando-a como um colorido de toda a atitude com relação à realidade externa” (WINNICOTT, 1975, p. 108). Ou seja, por atividade criativa, Winnicott não se refere à produção artística ou inventiva bem sucedida, mas sim a um plano mais geral: o próprio relacionar-se com a realidade externa e, portanto, ao próprio ato de brincar, de dar sentido ou de significar e ressignificar o mundo. A criatividade que interessa a ele é “uma proposição universal” que “relaciona-se ao estar vivo”, que “presumivelmente relaciona-se à qualidade viva de alguns animais, bem como dos seres humanos” (WINNICOTT, 1975, p. 112):

A criatividade que estamos estudando relaciona-se com a abordagem do indivíduo à realidade externa. Supondo-se uma capacidade cerebral razoável, inteligência suficiente para capacitar o indivíduo a tornar-se uma pessoa ativa e a tomar parte na vida da comunidade, tudo o que acontece é criativo, exceto na medida em que o indivíduo é doente, ou foi prejudicado por fatores ambientais que sufocaram seus processos criativos” (WINNICOTT, 1975, p. 112).

O pediatra inglês dissocia então a ideia de criatividade do ato exclusivo da criação artística, almejando uma ampliação do termo a uma categoria básica do desenvolvimento humano (e de outros animais) enquanto espécie(s). Afinal, se relacionar-se com o mundo externo perpassa a atividade criativa de encontrar sentido nele, viver é, em última instância, criar.

O impulso criativo, portanto, é algo que pode ser considerado como uma coisa em si, algo naturalmente necessário a um artista na produção de uma obra de arte, mas também algo que se faz presente quando qualquer pessoa – bebê, criança, adolescente, adulto ou velho – se inclina de maneira saudável para algo ou realiza deliberadamente alguma coisa. (...) Está presente tanto no viver momento a momento de uma criança retardada que frui o respirar, como na inspiração de um arquiteto ao descobrir subitamente o que deseja construir, e pensa em termos do material a ser utilizado, de modo que seu impulso criativo possa tomar forma e o mundo seja testemunha dele” (WINNICOTT, 1975, p. 114).

Esta ampliação do conceito de criatividade nos será útil em tópicos por vir, e por isto peço que mantenha estas informações frescas na mente, leitor. Por hora, entretanto, passemos à delimitação da outra terminologia empregada pelo autor: a “experiência cultural”.

Grosso modo, o que Winnicott pretendeu atribuir ao termo experiência cultural foi uma ideia de continuidade à hipótese dos fenômenos transicionais e ao brincar. Ocorre que se viver é ser criativo, para o pediatra tudo que se relaciona à experiência e ao experimentar, por consequência, também faz parte deste mesmo plano da criatividade – e portanto do *espaço potencial*. A inclusão da palavra “cultural” em anexo à experiência, entretanto, Winnicott mesmo afirma ser contingente:

Empreguei o termo 'experiência cultural' como uma ampliação da idéia dos fenômenos transicionais e da brincadeira, sem estar certo de poder definir a palavra 'cultura'. A ênfase, na verdade, recai na experiência. Utilizando a palavra 'cultura', calou pensando na tradição herdada. Estou pensando em algo que pertence ao fundo comum da humanidade, para o qual indivíduos e grupos podem contribuir, e do qual todos nós podemos fruir, *se tivermos um lugar para guardar o que encontramos*.

Dependemos aqui de algum tipo de método de registro. Sem dúvida, muito se perdeu das primeiras civilizações, mas, nos mitos, que foram produto da tradição oral, é possível perceber a existência de um fundo cultural, estendendo-se por seis mil anos, e fazendo a história da cultura humana. Essa história através do mito persiste até a época atual, a despeito dos esforços dos historiadores na busca da objetividade, o que jamais conseguem, embora devam tentá-lo.

Detive-me o suficiente, talvez, quanto ao significado da palavra 'cultura', deixando evidente o que sei e o que desconheço a esse respeito” (WINNICOTT, p. 157-158).

O autor deixa claro, assim, que ao adentrar a discussão do conceito de cultura, passava a caminhar em águas que não considerava dominar, e que tampouco almejava desbravar longamente. O termo a que dedica mais atenção, desta forma, é ‘experiência’. Através da correlação entre o atos de viver, de brincar (ser criativo), e de experimentar. Se a adição que ele faz do cultural à experiência poderá nos levar a outros pontos de discussão posteriormente, proponho entretanto que, por hora, encerremo-nos nas respostas que encontramos. Temos assim – se aceitarmos as proposições de Winnicott – as respostas para as perguntas que deram origem a este tópico: sabemos onde está e o que é o brincar. E, a partir destas informações, podemos chegar ao outro

ponto de (nosso) interesse nas proposições de Winnicott em *O brincar e a realidade*: a possibilidade de que o brincar, este *viver criativo*, seja a chave para a busca do eu (*self*). Peço assim, caro leitor, que me acompanhe ainda um pouco mais na exploração do *espaço potencial* de Winnicott, e nos cruzamentos teóricos que me permitirei fazer entre as ideias deste e de outros autores.

3.1.3 Onde vivemos e quando passamos a ser? A constituição da individualidade é uma atividade criativa.

Stephen King: – I'd like to know if you think that fantasy writers dream more vividly than people who live and work in the 'straight world'.

Neil Gaiman: – I have no idea! Because I never haven't got to be somebody who works [and lives] in the 'straight world' (GAIMAN, Live Talks LA, 2013, min. 56:16-56:55).¹⁶⁴

Se tomarmos as hipóteses de Winnicott como acuradas, podemos partir agora do seguinte pressuposto: o desenvolvimento da percepção de si como entidade desvinculada do que nos é externo, é o momento em que passamos a conceber a noção de individualidade, e a assimilarmos a existência de coisas que não nós como entidades autônomas, e portanto de nós mesmos como *algo*. Temos então que:

1. O lugar em que a experiência cultural se localiza está no espaço potencial existente entre o indivíduo e o meio ambiente (originalmente, o objeto). O mesmo se pode dizer do brincar. A experiência criativa começa com o viver criativo, manifestado primeiramente na brincadeira.
2. Para todo indivíduo, o uso desse espaço é determinado pelas experiências de vida que se efetuam nos estádios primitivos de sua existência.
3. Desde o início, o bebê tem experiências maximamente intensas no espaço potencial existente entre o objeto subjetivo e o objeto objetivamente percebido, entre extensões do eu e o não-eu. Esse espaço potencial encontra-se na interação entre nada haver senão eu e a existência de objetos e fenômenos situados fora do controle onipotente (WINNICOTT, 1975, p. 159-160).

¹⁶⁴ Este excerto é um resumo da passagem em que Gaiman responde à algumas questões feitas por Stephen King por email, as quais foram lidas durante a entrevista com Gaiman no *Live Talks Los Angeles*, em junho de 2013. Obs.: optei por manter a citação em inglês, língua original, em função do risco de traduzir o termo "*straight world*" de maneira forçosa ou equivocada (inicialmente pensei em traduzi-lo como "mundo objetivo" ou "mundo direto", mas por fim optei por mantê-lo em inglês e deixar que você cada leitor o interprete como quiser).

Desta forma, para se explorar e estudar a vida cultural do indivíduo, é preciso estudar a brincadeira e o espaço potencial primário existente entre o bebê e a figura materna (ou a primeira com que tem contato). Nesta relação, inicialmente, “não há jogo estabelecido, de modo que tudo é criativo, e, embora o brincar faça parte da relação de objeto, tudo o que acontece é pessoal ao bebê. Tudo o que é físico, é imaginativamente elaborado, investido de uma qualidade de primeira vez¹⁶⁵ (WINNICOTT, 1975, p. 161). Inicialmente, afinal, o bebê está organizando criativamente tudo com que entra em contato, a fim de estruturar e significar aquele ‘mundo novo’ de uma maneira que possa compreendê-lo. Embora para um observador fique evidente que os objetos (transicionais, inclusive a mãe) com que o bebê interage ou se relacione estão por ele sendo usados ou adotados, não criados. E que todos os objetos e ações (cheirar, sentir, tocar) pareçam corriqueiras, para o bebê “todo e qualquer pormenor de sua vida constitui exemplo do viver criativo. Todo objeto é um objeto ‘descoberto” (WINNICOTT, 1975, p. 161). Viver para um bebê é, portanto, um contínuo criar: um viver criativo. E é o desenvolvimento desta capacidade criativa e, concomitantemente, da capacidade de se relacionar com o mundo, que permitirá ao indivíduo posteriormente ser capaz de uma vida social e cultural. Desta forma Winnicott propõe que o lugar em que efetivamente vivemos não é somente a realidade física nem a psíquica, mas sim o terceiro espaço que ele procurou delimitar. E, assim como é possível identificar este espaço na relação inicial do bebê com o mundo, também podemos localizá-lo em experiências posteriores:

Por exemplo, o que estamos fazendo enquanto ouvimos uma sinfonia de Beethoven, ao visitar uma galeria de pintura, lendo Troilo e Cressida na cama, ou jogando tênis? Que está fazendo uma criança, quando fica sentada no chão e brinca sob a guarda de sua mãe? Que está fazendo um grupo de adolescentes, quando participa de uma reunião de música popular? Não é apenas: o que estamos fazendo? É necessário também formular a pergunta: onde estamos (se é que estamos em algum lugar)? Já utilizamos os conceitos de interno e externo e desejamos um terceiro conceito. Onde estamos, quando fazemos o que, na verdade, fazemos grande parte de nosso tempo, a saber, divertindo-nos? (WINNICOTT, 1975, p. 167-168).

Como explica o teórico inglês, é um emprego moderno da palavra “interno” usá-la para designar a realidade psíquica, e “reivindicar que existe um interior

¹⁶⁵ Winnicott sugere ainda que esta, possivelmente, seja uma definição precisa do termo catexizar: “Posso dizer que esse é o significado pretendido para a palavra ‘catexizar’?” (WINNICOTT, 1975, p. 161).

onde a riqueza pessoal se constrói (ou a pobreza se mostra), à medida que fazemos progressos no crescimento emocional e no estabelecimento da personalidade” (WINNICOTT, 1975, p. 165). E é este uso que acaba por contrapor as realidades externa e interna como coisas distintas, como dois lugares: o interior e o exterior de um indivíduo. A pergunta que cabe – e que é verbalizada pelo autor – é: “será que isso é tudo?” (WINNICOTT, 1975, p. 166). Será que estes dois lugares são os únicos em que se pode estar e existir? A resposta, para ele, é não:

Quando se consideram as vidas dos seres humanos, existem aqueles que preferem pensar superficialmente em termos de comportamento e em termos de reflexos condicionados e condicionamento; isso conduz ao que é chamado de terapia de comportamento. Temos aqueles, dentre nós, que se restringiram sempre ao comportamento ou à vida extrovertida e observável de pessoas que, aceitem-no ou não, são motivadas pelo inconsciente. Outros dão ênfase à vida 'interna' e reivindicam que os efeitos da economia, e até mesmo da própria morte pela fome, têm pouca importância, quando comparados à experiência mística. O infinito, para os que se situam na última categoria, encontra-se no centro do eu (*self*), ao passo que, para os behavioristas, que pensam em termos de realidade externa, o infinito se estende além da Lua, até às estrelas, e ao começo e ao fim do tempo, um tempo sem fim ou começo.

Tento colocar-me entre esses dois extremos. Se examinarmos nossas vidas, provavelmente descobriremos que passamos a maior parte de nosso tempo nem em comportamento nem em contemplação, mas em outro lugar. Pergunto: onde? (WINNICOTT, p. 165-166).

A resposta – que esperaria Winnicott – já sabemos: uma zona intermediária. O brincar. A proposta do teórico inglês é afinal, em última instância, a proposta de que o espaço que habita o ser humano é também (além dos dois comumente referidos) o *espaço potencial*. A área do viver criativo, portanto, não faz parte da realidade interna nem da externa: como vimos, é um paradoxo, é um local de experiência compartilhada, de justaposição dos espaços físico-psíquicos de diferentes indivíduos, de experiência cultural.¹⁶⁶ E é, por consequência, também o espaço de constituição e busca da identidade. Neste ponto, todavia, se faz necessário enriquecer nosso diálogo sobre o Eu e a identidade com as contribuições de outros autores. Afinal, se encontramos uma

¹⁶⁶ É, por exemplo, por esta sobreposição de experiências comuns e pelo compartilhamento da experiência ilusória alheia, que podemos formar, se quisermos, um grupo com base na similaridade de nossas experiências ilusórias. Seja ele religioso, artístico, filosófico, etc. Ver: WINNICOTT, 1975, p. 13 e 29.

possível resposta para as questões de onde e quando o processo de estabelecimento da identidade se inicia, falta esboçarmos respostas para outras perguntas: *como* se dá este processo? Se é a partir dos fenômenos transicionais – e portanto do brincar, do fantasiar e do imaginar – que nós nos reconhecemos como *algo*, como passamos, com o tempo, a conceber este algo como um eu a quem atribuímos determinadas características?

3.2 SOU PORQUE LEMBRO: O PAPEL DA MEMÓRIA NA CONSTITUIÇÃO DA SENSÇÃO DE SER O MESMO AO LONGO DO TEMPO.

A primeira parte do já citado livro *A memória, a história, o esquecimento*, do filósofo francês Paul Ricoeur, intitulada *Da memória e da Reminiscência* (RICOEUR, 2014, p. 21-142), se estrutura em torno de duas perguntas: “de que há lembrança?” e “de quem é a memória?”, e tem por intuito refletir a fenomenologia da lembrança, que é o momento objetal da memória (RICOEUR, 2014, p. 23). Em suma, neste texto ele resgata as discussões sobre a origem da memória e da consciência no âmbito interno ou externo do indivíduo, e sobre os fenômenos mnemônicos que dão origem à identidade, para, por fim, propor uma abordagem da memória a partir de três possíveis sujeitos de atribuição: o Eu, os Coletivos (os grupos, a sociedade), e os Próximos (aqueles indivíduos como amigos e familiares que, embora não-eus, nos são mais próximos afetivamente e psicologicamente que os demais). De suas reflexões nos interessa agora, claro, o papel dos fenômenos mnemônicos na originação da identidade. Assim, para que cheguemos à questão da formação da identidade em si, faz-se necessário que primeiro voltemos à questão da memória. Portanto proponho acompanharmos algumas das questões expostas por Ricoeur para relacioná-las às teorias de Winnicott e, posteriormente, a algumas entrevistas de Neil Gaiman sobre o processo de escrita de *O Oceano no fim do caminho*.

Da metade para o fim de *Da memória e da Reminiscência*, Ricoeur se debruça sobre as questões dos usos e abusos durante o exercício da memória, e sobre as relações entre as problemáticas da memória e da identidade coletiva e pessoal. A abordagem se dá pela teoria de John Locke, na qual “a memória é erigida em critério de identidade”, e “o cerne do problema é a mobilização da memória a serviço da busca, da demanda da reivindicação da identidade

(RICOEUR, 2014, p. 93-94). Para Ricoeur, então, a memória é algo frágil, passível de erros, e também de manipulação.¹⁶⁷ Temos acompanhado estas características “não confiáveis” que ela possui desde o final do segundo capítulo desta dissertação. A identidade, veremos, também é frágil. E, para Ricoeur, a causa primeira da fragilidade da identidade é sua relação com o tempo. Relação donde provém uma inevitável pergunta, pois, de fato, o que significa permanecer o mesmo através do tempo?

Segundo o filósofo francês, “a manutenção de si no tempo repousa num jogo complexo entre mesmidade e ipseidade” (RICOEUR, 2014, p. 94). Ou seja, entre aquilo que é determinante para caracterizar o reconhecimento de si como algo que pertence a um grupo ou conjunto, e aquilo que é determinante para diferenciar um ser de outro – o atributo próprio, característico, único de um ser, que o difere dos demais. Assim, também cabe outra pergunta: a memória é primordialmente pessoal ou coletiva? (RICOEUR, 2014, p. 105). É para propor uma possível elucidação a esta questão que Ricoeur – no trecho final de *Da Memória e da Reminiscência* (RICOEUR, 2014, p. 21-142) – explora as teorias que defendem os dois lados como contrapostos. Para tanto, primeiro elenca algumas das hipóteses levantadas pelos teóricos que representam a tradição do olhar interior, e depois outras daqueles que simbolizam a tendência do olhar exterior. Acompanhemos seu fluxo organizacional.

3.2.1 Somos as memórias que organizamos: o espaço interior da consciência como fundador da narrativa da identidade.

A tradição do olhar interior é abordada por Ricoeur através de três autores, os quais foram os principais formuladores da concepção do caráter privado da memória, ou seja, da concepção de memória e identidade como construídas de forma interna no (e pelo) indivíduo. São eles: Agostinho de Hipona, John Locke,

¹⁶⁷ Aqui, creio é necessário fazer um adendo: ao falar da manipulação da memória, Ricoeur inicialmente adentrava a questão da memória e identidade pela via dos coletivos. Ou seja, se referia às identidades culturais e nacionais, explorando o vínculo destas com guerras e com a hostilidade em relação ao *Outro*, o estrangeiro, àquele que ameaça a “nossa” identidade. E, a partir daí, Ricoeur entraria na discussão do ‘fenômeno da ideologia’, a qual trata como ‘guardiã da identidade cultural’ pelo seu fator de integração baseado numa “coerção silenciosa exercida sobre os costumes numa sociedade tradicional” (RICOEUR, 2014, p. 95-96), e pelas costumeiras ancoragens da identidade (nacional/cultural) no antigo. Apesar deste aparente descompasso com a questão da identidade pessoal de que vínhamos tratando, no texto de Ricoeur logo os dois temas se entrelaçam. Da mesma maneira, em nosso próprio texto a identidade pessoal e a coletiva logo se associarão.

e Edmund Husserl. Gostaria que aqui déssemos atenção a algumas concepções dos dois primeiros.

O santo númida foi quem fundou a construção desta linha de pensamento, ampliando as noções de Aristóteles sobre a memória¹⁶⁸ para a defesa de que “a memória é do passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado” (AGOSTINHO *apud* RICOEUR, 2014, p. 107). Numa tomada de posição que – como explicar Ricoeur – parte do fato de que, em primeira instância, a memória parece de fato ser radicalmente singular, porque minhas lembranças não são as suas, e não se pode transferir lembranças de um para a memória do outro. Assim, “enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade, de posseção privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito” (RICOEUR, 2014, p. 107). E por este traço é que a memória garantiria a (impressão de) continuidade temporal da pessoa, ou seja, sua identidade. Porque por ela é que se poderia remontar narrativamente até os acontecimentos longínquos, elencando-os temporalmente através da narrativa na qual se articulam as lembranças para, por exemplo, retrocedermos à infância com o sentimento de que ela se passou noutra época. Desta forma, “é à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo, orientação em mão dupla – do passado para o futuro, e do futuro para o passado” (RICOEUR, 2014, p. 108). Certo, sabemos agora que a identidade se vincula à memória pela sensação de continuidade temporal. Mas é importante ressaltar, todavia, que Agostinho discutia este ‘homem interior’ (o Eu que fala de dentro) da memória como vinculada à alma, da mesma forma que os filósofos gregos que citamos. Mais especificamente, no caso de Agostinho esta interioridade era vinculada ao espírito no sentido cristão, e não necessariamente ao Eu ou *Self* no sentido que abordo nesta dissertação, o qual talvez provavelmente está mais próximo das concepções do herdeiro desta tradição do olhar interior. Passemos a ele.

John Locke, também defensor do caráter privado da memória, é – como indica Ricoeur¹⁶⁹ – o inventor das três noções e da sequência que formam juntas:

¹⁶⁸ Já que, como aponta Ricoeur – e como visto no fim do capítulo anterior desta dissertação –, os filósofos gregos estavam mais preocupados com a questão de o que significa e como se tem ou busca uma lembrança, do que com as perguntas sobre *quem* se lembra (RICOEUR, 2014, p. 106).

¹⁶⁹ Ricoeur explica que, embora muitas vezes estes conceitos sejam referidos como provenientes dos termos *cogito* e *conscious* de René Descartes, “em Descartes não há consciência no sentido de *Self*. Mas sim um ego exemplar”. Já para Locke, a pessoa “é identificada unicamente pela consciência que é o *Self*,”

identity, consciousness, Self. Estes três termos aparecem no capítulo XXVII – *Of identity and diversity* – do livro II do *Ensaio sobre o entendimento humano* (1690), no qual Locke discorre sobre suas deduções relacionadas à identidade. Nele, a primeira questão que o empirista britânico se coloca é – em que a identidade consiste? Grosso modo, a resposta que esboça é a seguinte: quando vemos algo existir num certo instante no tempo e lugar, imediatamente temos a certeza de que, seja este algo o que for, e por mais parecido com outras coisas que seja, ele é apenas aquele algo e não outros que ao mesmo tempo existem noutros lugares. Isto porque, quando vemos algo, de imediato reconhecemos sua individualidade – assumimos que ela é uma mesma coisa desde sua originação, e seguirá sendo ela mesma até seu fim. Isto significa que uma coisa não pode ter mais de um início de existência, nem duas coisas o mesmo início – pois tanto é impossível algo ocupar dois espaços no mesmo tempo, quanto duas coisas ocuparem o mesmo espaço ao mesmo tempo (por mais que pareçam estar). Assim, aquela coisa que teve um início será sempre a mesma coisa, e a que teve um início diferente sempre será outra coisa que não aquela (LOCKE, 2015, § 1, p. 1-2).

Esta lógica – para Locke – se aplicaria a qualquer coisa viva, pois embora o filósofo inglês esboce tópicos separados para delimitar a Identidade de vegetais, animais e a do homem, a resposta para todas é basicamente a mesma: o que constitui a identidade é fundamentalmente a participação ininterrupta na mesma vida, na mesma existência. Sendo assim uma planta ou um animal é aquilo que tem uma certa organização de partes e matéria num corpo coerente, compartilhando uma vida comum, continuando a ser a mesma planta ou animal enquanto da mesma vida – mesmo que novas partículas de matéria troquem ou se unam àquele ser vivo –, numa organização contínua semelhante, vitalmente unidas ao mesmo corpo organizado, em conformidade ao tipo ou espécie de criatura (LOCKE, 2015, § 4, § 5 e § 6, p. 172-173).

Vemos então que Locke – embora por um materialismo mecanicista baseado num certo princípio de impenetrabilidade –, da mesma forma que Agostinho vinculava a essência da identidade à continuidade temporal, à característica de mesmidade ao longo do tempo. No passo seguinte, porém,

com exclusão de uma metafísica da substância” (RICOEUR, 2014, p. 113-114). De forma que é ao inglês que Ricoeur atribui a invenção desta tríplice noção.

surge entre os dois pensadores uma diferença: se para Agostinho – que acompanhara Platão e Aristóteles nesse ponto – a memória e (por consequência) a identidade pessoal estão localizadas na alma, para Locke elas estão vinculadas à uma capacidade que resulta da racionalização: a consciência. Ou seja, memória e identidade pessoais, para Locke, seriam resultado de nossa capacidade cognitiva de reconhecermo-nos a nós mesmos como uma mesma coisa ao longo do tempo. Vejamos o tópico que o teórico destina a tal questão:

§ 9. *Identidade Pessoal*. Sendo essa uma premissa para descobrir em que consiste a *identidade pessoal*, devemos analisar o que *pessoa* significa. *Pessoa*, penso eu, é um ser pensante inteligente que tem razão e reflexão e pode considerar a si mesmo como si mesmo, a mesma coisa pensante em diferentes tempos e lugares, o que é feito somente pela consciência, que é inseparável do pensamento e, como me parece, lhe é essencial: é impossível para qualquer um perceber sem perceber que percebe. Quando vemos, ouvimos, cheiramos, degustamos, tocamos, meditamos ou desejamos alguma coisa, sabemos que fazemos isso. É sempre assim nas nossas sensações e percepções presentes e, por isso, cada um é para si mesmo [*to himself*] o que chama de *eu* [*self*]. Não se considera, neste caso, se o mesmo eu subsiste na mesma ou em diversas substâncias. Dado que a consciência sempre acompanha o pensamento e que é ela que faz cada um ser o que chama de eu e, desse modo, distinguir a si mesmo de todas as outras coisas pensantes, apenas nisso consiste a *identidade pessoal*, isto é, na mesmidade do ser racional. A identidade de uma pessoa tem um alcance tão grande quanto a consciência puder ser estendida retrospectivamente a uma ação ou pensamento do passado: trata-se agora do mesmo *eu* que era antes e é pelo mesmo *eu* do presente, que agora reflete sobre ela, que a ação foi feita (LOCKE, 2015, § 9, p. 176).

Vemos assim que – como resume Ricoeur – para Locke a pessoa é identificada unicamente pela consciência que é o *Eu* (*Self*), com exclusão de uma metafísica da substância. E que a identidade pessoal não se ancora mais no espírito ou alma,¹⁷⁰ como proposto pelos filósofos que o precederam, mas nesta “coisa pensante”¹⁷¹ que é a consciência (RICOEUR, 2014, p. 114-115). De forma que Ricoeur conclui que em Locke “consciência e memória são uma única e mesma coisa, independentemente de um suporte substancial” (RICOEUR,

¹⁷⁰ Não que Locke negasse necessariamente a existência da alma ela mesma, mas, visto que para ele, no caso de uma hipotética ressurreição de uma pessoa num corpo diferente do deste mundo, a mesma consciência a acompanharia junto da alma que o habita (LOCKE, 2015, § 15, p. 180), Ricoeur conclui que, para Locke, “não é a alma que faz o homem, mas a mesma consciência” (RICOEUR, 2014, p. 116).

¹⁷¹ A terminologia “coisa pensante” que Locke emprega é, como explicita Ricoeur, uma referência à *res cogitans*: a substância ou sujeito pensante proposto por Descartes em *Discurso do Método* (1637) e *Meditações Metafísicas* (1641). A indicação de Ricoeur sobre a referência a Descartes se encontra em: RICOEUR, 2014, p. 115.

2014, p. 116). Ademais, nestes termos a identidade pessoal é efetivamente uma identidade temporal, pois se – como conclui Locke – para se constituir uma identidade é preciso que se tenha uma existência temporal contínua, em última instância é esta existência continuada – e então a vida biológica – que faz a identidade.¹⁷²

Vistas estas proposições de Agostinho e Locke, podemos agora determinar que: 1. A memória é o que garante a (sensação de) continuidade temporal do indivíduo, pois por ela é que ele pode organizar narrativamente os acontecimentos passados. 2. A identidade consiste no reconhecimento da individualidade e da continuidade, no aceite de que duas coisas não podem viver a mesma existência, e que um indivíduo que existe se manterá sempre sendo o mesmo indivíduo. Desta forma, o que constitui a identidade é fundamentalmente a participação ininterrupta na mesma vida e/ou existência. 3. É uma capacidade cognitivo-racional, a consciência, que permite ao indivíduo este reconhecimento e organização memorial de si como uma coisa contínua no tempo. De forma que consciência e memória estão indissociavelmente vinculadas. E estes são os três pontos a partir dos quais proponho encararmos o vínculo da memória e da identidade, ou, em outras palavras, o papel da memória na constituição da identidade.

Como vimos no início deste tópico, entretanto, Locke e Agostinho posicionam suas teorias dentro da concepção do caráter exclusivamente privado da memória e da identidade, e neste ponto – assim como Ricoeur –¹⁷³ considero suas proposições insuficientes.¹⁷⁴ Elas nos dão um bom ponto de partida, mas sozinhas não conseguem responder satisfatoriamente a outra questão que surge: como se formam as memórias? Afinal, se a memória é o que permite a fundação e organização de uma ideia de si mesmo como um Eu contínuo no tempo, a partir de que modelo de organização nós partimos? Não creio que tudo

¹⁷² O tópico nomeado § 29. *A existência contínua constitui a identidade* é o que conclui as reflexões de Locke em *Da identidade e da diversidade*. O trecho pode ser encontrado em: LOCKE, 2015, § 29, p. 188.

¹⁷³ Ricoeur relata sua preocupação em “lançar pontes” entre os discursos das tradições do olhar interior e exterior da memória em: RICOEUR, 2014, p. 107. Desta forma demonstrando considerar que é num espaço intermediário entre os dois pontos de vista que crê ser necessário fundar a discussão sobre a memória.

¹⁷⁴ É importante apontar aqui, entretanto, que embora Ricoeur trate as teorias destes dois autores como defensoras de um ‘caráter privado’ da identidade, se situarmos historicamente as discussões de Agostinho (que viveu entre os anos de 354 e 430) e Locke (1632-1704), podemos notar que os conceitos de público e privado não existiam nem podiam informar suas reflexões naquele momento e contexto. Desta forma, tais proposições nos parecem insuficientes precisamente por já contarmos com uma herança teórica posterior à do contexto daqueles pensadores.

possa partir do indivíduo, e nem que seja viável negar a influência dos *outros* na constituição da memória e identidade de um indivíduo pertencente a uma espécie tão social quanto a humana. Desta forma, concordo também com Winnicott, o qual dizia que, ao se procurar localizar a fundação da psique de um sujeito, “não se pode fazer uma descrição do desenvolvimento emocional do indivíduo inteiramente em termos de indivíduo”, pois “em certas áreas – e essa é uma delas, talvez a mais importante – o comportamento do ambiente faz parte do próprio desenvolvimento pessoal do indivíduo e, portanto, tem de ser incluído” (WINNICOTT, 1975, p. 88). Assim, proponho expandirmos os três pontos elencados no parágrafo anterior com alguns elementos da tradição teórica que se opõe à do olhar interior. Seguindo os passos de Ricoeur, passemos pois ao posicionamento do olhar exterior – àquele que entende a memória como primordialmente coletiva.

3.2.2 A lembrança de si são os relatos dos outros: a memória pessoal também é uma derivação da memória coletiva.

Em zulu (da família das línguas bantu), a palavra ubuntu significa ‘sou quem sou por causa de quem todos somos, para o bem e para o mal’.¹⁷⁵ (...) Ubuntu significa que as pessoas são pessoas através de outras pessoas. Assim, ubuntu significa a arte do ser humano. Ubuntu é a humanidade. Não se pode considerar então o homem como uma ilha, mas um ser na multidão. Portanto, os outros ajudam-nos a ser quem somos (BARBOSA, Adérito Gomes, Contributos para a Pedagogia Social, 2012, p. 211-212).

Segundo Ricoeur, o expoente da tradição do olhar exterior foi o sociólogo francês Maurice Halbwachs, autor que cunhou o conceito de *memória coletiva*.¹⁷⁶ Termo pelo qual faz “a audaciosa decisão de pensamento que consiste em atribuir a memória diretamente a uma entidade coletiva que ele chama de grupo ou sociedade”. O que resulta na determinação de que “para se lembrar, precisasse dos outros” (RICOEUR, 2014, p. 130). Grosso modo, Halbwachs argumenta

¹⁷⁵ Tradução oferecida por Leymah Gbowee.

¹⁷⁶ Como explica Ricoeur (ver: RICOEUR, 2014, p. 130), o conceito de memória coletiva foi esboçado inicialmente por Halbwachs como “quadros sociais da memória” em *Les cadres sociaux de la mémoire* (publicado em 1925), e posteriormente cunhado e desenvolvido em *La Mémoire collective* (publicado postumamente em 1950).

que nossas memórias são indissociáveis (e dependentes) dos testemunhos dos outros e das lembranças compartilhadas. O que ele exemplifica pelo seguinte exemplo: quando estamos ou chegamos em um lugar, nossa percepção dele não é formada apenas por nossas impressões ou memórias, mas também pelas que nos foram transmitidas por outros indivíduos através de relatos. Ou seja, tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos, e é porque concordam no essencial, apesar de algumas possíveis divergências, “que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de forma a reconhecê-lo” (HALBWACHS, 1990, p. 25). Assim, as impressões que temos no momento da presente estada em qualquer lugar, são a soma de nossas experiências atuais com nossas próprias lembranças antigas, e com as impressões relatadas por outros indivíduos. Todas formando um único quadro a que possamos reconhecer.

Claro que poderíamos imaginar uma hipotética situação em que cheguemos a um lugar em que nunca estivemos e do qual não recebemos nenhum relato, caso em que provavelmente nossa mente procuraria um reconhecimento através de associações ou comparações (ou seja, de memórias individual e coletiva de outros lugares, aplicados a este). Mas em se tratando de situações ordinárias (e quiçá até das não tão comuns) o argumento de Halbwachs parece funcionar. Ademais, a referência a ‘relatos’ de outros indivíduos feita pelo autor não especifica inicialmente por que tipo de comunicação estes poderiam ser recebidos. Um relato sobre um lugar pode então significar uma história ou descrição ouvida oralmente, recebida visualmente (por uma pintura, fotografia ou filme), ou mesmo textualmente (por uma carta, ou um livro – seja de história ou ficção),¹⁷⁷ entre outras possibilidades. Assim, se nossas impressões podem não somente apoiar-se sobre nossas lembranças, mas também sobre as dos outros, é isto que – pela lógica de Halbwachs – são nossas impressões: lembranças compartilhadas ou coletivas. Para Halbwachs, então, em realidade nunca estamos sós. Porque mesmo que outras pessoas não estejam conosco materialmente, nós temos sempre em nós uma quantidade de pessoas, pois temos sempre gravados em nós suas

¹⁷⁷ Halbwachs inclusive alude à lembrança proveniente da leitura de ficção quando descreve um passeio por Londres no qual suas impressões eram as mesmas que tivera lendo romances de Dickens (HALBWACHS, 1990, p. 26).

experiências e relatos. (HALBWACHS, 1990, p. 26). É isto, aliás, que – como explica Ricoeur – permite que coloquemo-nos em pensamento em um ou outro grupo ou tempo, e então em pontos de vista diferentes. É o que nos permite imaginarmos que estamos no lugar de um outro, num deslocamento de ponto de vista que faz com que tenhamos acesso a acontecimentos reconstruídos para nós por outros que não nós (RICOEUR, 2014, p. 131).

Dadas tais conclusões, não é difícil entender porque Halbwachs determina conseqüentemente que nossa memória é dependente dos outros, que é sempre herdada, e que nunca nos lembramos sozinhos. Afinal nossas interações com nossa sociedade ou grupo são tão intensas que, mesmo quando sozinhos em nossas casas, é praticamente impossível imaginar que nossos pensamentos não sejam influenciados ou guiados, de alguma forma, pela interação com tudo aquilo que acessamos. Até porque é esta interação que nos torna seres sociais. Resta então, como coloca Ricoeur, “explicar como o sentimento da unidade do Eu deriva desse pensamento coletivo” (RICOEUR, 2014, p. 133). A proposta de Halbwachs é a seguinte: cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Este ponto de vista muda conforme o lugar que o indivíduo ocupa, e conforme as relações que mantém com o meio. Mas em última instância cada um destes pontos de vista, por mais complexos que sejam, são sempre uma combinação ou reorganização das influências de natureza social, e portanto coletivas (HALBWACHS, 1990, p. 51). Entretanto, é possível que o indivíduo faça uma atribuição ilusória destas combinações como algo inerente a si mesmo. Vejamos como ele entende este processo.

Para Halbwachs, “se não nos recordamos de nossa primeira infância, é, com efeito, porque nossas impressões não se podem relacionar com esteio nenhum, enquanto não somos ainda um ente social” (HALBWACHS, 1990, p. 38). O que passamos a ser ao longo de nosso desenvolvimento na infância, em especial através do empréstimo de impressões ou lembranças de nossos familiares ou pessoas mais próximas.¹⁷⁸ Num processo que muitas vezes

¹⁷⁸ Uma etapa do desenvolvimento cognitivo que foi abordada por Winnicott em *O Brincar e a Realidade*, especialmente no capítulo *O papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil* (WINNICOTT, 1975, p. 175-186). Onde propõe que, na primeira infância, “gradativamente, a separação entre o não-eu e o eu se efetua, e o ritmo dela varia de acordo com o bebê e com o meio ambiente. As modificações principais realizam-se quanto à separação da mãe como aspecto ambiental objetivamente percebido: (...) Ora, em certo ponto, o bebê passa a olhar em volta. Talvez um bebê ao seio não olhe para

perpassa “uma atribuição ilusória da lembrança a nós mesmos, quando pretendemos ser seus possuidores originários” (RICOEUR, 2014, p. 132). Isto ocorre, por exemplo, quando cremos lembrar de um acontecimento na infância, mas não temos certeza se de fato lembramos daquilo por nós mesmos, ou se lembramos apenas porque nossos pais nos contaram – e portanto nos apossamos de uma lembrança que é de outrem (HALBWACHS, 1990, p. 38). Algo que também acontece com muita frequência na vida adulta, quando “atribuímos a nós mesmos, como se elas não tivessem sua origem em parte alguma senão em nós, ideias, reflexões, ou sentimentos e paixões, que nos foram inspirados por nosso grupo” (HALBWACHS, 1990, p. 47). De forma que não percebemos que somos apenas um eco, ou uma combinação de ecos provenientes das heranças dos diversos grupos que influem em nós.

Ricoeur, entretanto, aponta que já que foi no ato pessoal de recordação que foi inicialmente encontrada a marca do social, esse ato de recordação é cada vez nosso, e não se pode denunciá-lo como pura ilusão. Afinal são indivíduos que se lembram em nome do grupo (RICOEUR, 2014, p. 133). Assim, é importante notar que esta noção de que o indivíduo se ‘desloca’ memorialmente entre um ou outro grupo, entre uma ou outra lembrança, acaba indiciando a existência de um ponto de vista individual, de uma individualidade, de uma

este. É mais provável que a característica seja olhar para o rosto. E o que vê o bebê ali? (...) O que vê o bebê quando olha para o rosto da mãe? Sugiro que, normalmente, o que o bebê vê é ele mesmo. Em outros termos, a mãe está olhando para o bebê e aquilo com o que ela se parece se acha relacionado com o que ela vê ali. Tudo isso é facilmente tomado como evidente [pelo bebê através das reações da mãe]. (...) Depois, o bebê se acostuma à ideia de que, quando olha, o que é visto é o rosto da mãe, portanto, não é um espelho. Assim a percepção toma o lugar da apercepção” (WINNICOTT, 1975, p. 175-178). Esta proposição, como o próprio Winnicott indica na abertura de seu capítulo, é em suma uma proposta de ampliação das proposições do psicanalista francês Jacques Lacan em *O estádio do espelho como formador da função do eu* (originalmente uma comunicação feita em 1949). Sendo o *estádio do espelho* o conceito pelo qual Lacan designa o momento psíquico do desenvolvimento humano durante o qual o lactente antecipa o controle sobre sua unidade corporal através de uma identificação de si tanto com sua própria imagem num espelho, quanto com a imagem de seus semelhantes (os indivíduos com quem convive). Segundo Lacan, “basta compreender o estádio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem. (...) A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito. [Assim], a função do estádio do espelho revela-se para nós, por conseguinte, como um caso particular da função da *imago*, que é estabelecer uma relação do organismo com sua realidade – ou, como se costuma dizer, do *Innenwelt* [“mundo de dentro”] com o *Umwelt* [“ambiente”] (...) Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o estádio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim, o rompimento do círculo do *Innenwelt* para o *Umwelt* gera a quadratura inesgotável dos arrolamentos do eu. (LACAN, 1998, p. 97-100).

unidade interna da consciência. Daí que a premissa de Halbwachs tenha que ser adaptada: não somos *apenas* um eco, mas sim *em parte* um eco, uma (ou o ato de) combinação de (dos) ecos provenientes das heranças sociais. E é por isto que Ricoeur defende que é necessário unificar as noções de memória interior e exterior e encontrar um caminho ou espaço no meio.

3.2.3 O melhor caminho é o Brincar: só é possível ser no espaço potencial da criatividade.

Já no início de sua exposição sobre a tradição do olhar exterior, Ricoeur adiantava que, para ele, “é a partir de uma análise sutil da experiência individual de pertencer a um grupo, e na base do ensino recebido dos outros, que a memória toma posse de si mesma” (RICOEUR, 2014, p. 130). Para o autor francês, então, a memória e por consequência a identidade se constituem no fluxo entre a experiência individual e os ensinamentos e experiências (na forma de narrativas ou lembranças) recebidos dos outros.¹⁷⁹ E, para ele, é necessário explorar as áreas de sobreposição entre as ideias derivadas das noções de memória coletiva e individual, e os recursos de complementaridade que essas abordagens supostamente antagonistas contêm (RICOEUR, 2014, 134).

Ora, se para Ricoeur a identidade se forma num espaço intermediário – que é preciso explorar – entre o interior e o exterior do indivíduo, o que proponho arriscarmos é relacionar este caminho do meio que procura o francês com as teorias do autor que nos guiava no início deste capítulo: Winnicott. Afinal este, mais que declarar que a formação da identidade e do Eu (*Self*) no indivíduo ocorrem concomitantemente pelos espaços que lhe são internos e externos, propõe a identificação de um terceiro espaço que se dilata e retrai entre e dentro dos outros dois: o espaço potencial da criatividade e do brincar, que é precisamente onde ele localizou os fenômenos transicionais e as experiências

¹⁷⁹ Até porque, como Ricoeur bem apontou, mesmo “em sua fase declarativa, a memória entra na região da linguagem: a lembrança dita, pronunciada, já é uma espécie de discurso que o sujeito trava consigo mesmo”. E este discurso pronunciado “costuma ocorrer na língua comum, a língua materna, da qual é preciso dizer que é a língua dos outros” (RICOEUR, 2014, p. 138). Desta forma, a lembrança pronunciada (ou comunicada) é um “esforço por levar à linguagem sintomas, fantasias, sonhos, etc., para reconstruir uma cadeia mnemônica compreensível e aceitável aos próprios olhos” (RICOEUR, 2014, p. 138). Ou seja, é um esforço por criar ou organizar sentido no que experienciamos em nosso íntimo a partir da busca de informações no outro, no externo. E assim, “posta na via da oralidade, a rememoração também é posta na via da narrativa, cuja estrutura pública é patente” (RICOEUR, 2014, p. 138-139). Afinal quem fala comunica a (ou para) alguém.

culturais. Este espaço intermediário, o brincar, é afinal – como já vimos – um local de experiência compartilhada, de justaposição dos espaços físico-psíquicos, de experiência cultural, e portanto também uma área de sobreposição entre as ideias derivadas das noções de memória coletiva e individual.

Para Winnicott, porém, postular esta terceira área também “equivale a dizer que ainda temos de enfrentar a questão de saber *sobre o que versa a vida*” (WINNICOTT, 1975, p. 157). Ocorre que, lembremos, o postulado de Winnicott estabelece que este terceiro espaço é o lugar onde efetivamente vivemos. E isto acaba por gerar uma nova dúvida, porque – na visão de Winnicott – tal postulado torna possível perceber que “não é a satisfação instintual que faz um bebê começar a ser, sentir que a vida é real, achar a vida digna de ser vivida” (WINNICOTT, 1975, p. 157). Afinal, se o viver em si ocorre no *espaço potencial*, a vida no plano puramente físico assume um aspecto secundário ou subordinado àquele. E assim:

na verdade, as gratificações instintuais começam como funções parciais e tornam-se *seduções*, a menos que estejam baseadas numa capacidade bem estabelecida, na pessoa individualmente, para a experiência total, e para a experiência na área dos fenômenos transicionais. É o eu (*self*) que tem de preceder o uso do instinto pelo eu (*self*); o cavaleiro deve dirigir o cavalo, e não se deixar levar (WINNICOTT, 1975, p. 157).

Desta forma, para o pediatra de Devon, *ser* algo é diferente de ter uma existência puramente instintual, ou, em outras palavras, *ser* é diferente de *existir*. *Ser*, para Winnicott, é uma atividade ou condição ligada à experiência criativa, ao espaço do brincar. *Existir*, por outro lado, refere-se ao caráter mecânico ou automático da vida física, ao sobreviver puramente instintual. Desta forma só é possível *ser* a partir do terceiro espaço – e daí que Winnicott proponha que se poderia inclusive empregar a frase de Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon: “*Le style est l’homme même*”, pois “quando se fala de um homem, fala-se dele *juntamente* com a soma de suas experiências culturais. O todo forma uma unidade” (WINNICOTT, 1975, p. 157).

Antes de seguirmos, porém, é importante lembrar que toda a teoria do espaço transicional em *O Brincar e a Realidade* tem como plano de fundo um histórico de casos e de atendimento por parte de Winnicott. Foi com base em sua prática como analista, e no atendimento àqueles que o procuravam almejando auxílio numa “busca do eu” ou para enfrentar psicopatologias e

neuroses, que ele fundou suas reflexões sobre a identidade. E é por isto que ele explicita que a questão de saber *sobre o que versa a vida* perpassa os questionamentos e buscas de seus pacientes, já que estes indivíduos “que pairam permanentemente entre o viver e o não viver forçam-nos a encarar esse problema, problema que realmente é próprio *não dos psiconeuróticos, mas de todos os seres humanos*” (WINNICOTT, 1975, p. 159). Pois estes fenômenos tão vinculados a indivíduos esquizoides ou “fronteiriços” aparecem em nossas experiências culturais – “experiências que fornecem a continuidade da raça humana que transcende a existência pessoal” (WINNICOTT, 1975, p. 159). De forma que Winnicott parte da hipótese de que as experiências culturais estão em continuidade direta com a brincadeira, ou seja: é pelo brincar e pelo fantasiar – ou seja, pelo *espaço potencial* – que não só criamos e damos sentido à nossa própria existência, como também transmitimos nossas experiências através das gerações. Assim, se potencialmente todos pairamos entre “o viver e o não viver” – entre o espaço potencial e os demais –, é porque para Winnicott o lugar onde efetivamente vivemos é o espaço potencial, e por mais que tentemos agarrarmos-nos à existência nos demais (física e psíquica), só através dele é que o viver pleno pode ser alcançado. Exploreemos esta possibilidade.

No tópico sugestivamente intitulado *A busca do Eu (Self)*,¹⁸⁰ Winnicott concentra todo seu interesse na busca da identidade. Segundo o autor, esta busca só é passível de sucesso sob uma condição: a associação àquilo que é geralmente chamado de criatividade. Porque “é no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (*self*)” (WINNICOTT, 1975, p. 89). O argumento, haja visto o que elencamos nos últimos tópicos, parece lógico. Vimos com Winnicott, afinal, que é nossa capacidade criativa que nos permite iniciar nosso relacionamento com o mundo, dando sentido às nossas experiências – sendo a própria percepção da individualidade uma destas atividades criativas. Além disso, vimos com Locke que a própria memória é erigida em critério da identidade, pois é a partir da organização de nossas lembranças numa narrativa que estabelecemos a sensação de ser o mesmo indivíduo ao longo do tempo. E, por fim, vimos ainda

¹⁸⁰ O referido tópico pode ser encontrado em: WINNICOTT, 1975, p. 89-93.

com Halbwachs que esta atividade criativa e organizacional não utiliza apenas as memórias formadas por impressões pessoais, mas também as memórias coletivas das quais nos apossamos (ou pelas quais somos apossados). Assim, ao fecharmos o ciclo novamente com Winnicott, e dado que a própria ação de organização de elementos numa narrativa é por si só uma atividade criativa, temos que é só sendo criativo que de fato o indivíduo pode encontrar ou estabelecer seu eu (*self*), sua identidade. Este ciclo que parece fechado em si mesmo, todavia, só faz estabelecer – como toda resposta que encontramos parece fazer – uma nova questão: como, então, se é criativo? Se só se pode encontrar o eu (*self*) criativamente, como se utiliza a criatividade para busca-lo? Trata-se afinal de encontrar (algo dado) ou de inventar (criar a partir do dado)?

Winnicott era um homem afeito a paradoxos, poder-se-ia dizer, e é em outro deles que encontraremos sua resposta para as perguntas acima. O que Winnicott propõe, a grosso modo, é que o ato de buscar o eu (*self*) torna impossível encontra-lo. E assim “somos levados de encontro a uma necessidade de diferenciação entre atividade intencional e a alternativa de ser não-intencional” (WINNICOTT, 1975, p. 91). Em suma, para o autor inglês, para encontrar a si mesmo é preciso aceitar e abraçar o caos sem querer ordená-lo, sem presumir a existência de um fio significante. Porque a busca por uma coesão das ideias já é uma organização defensiva, marcada pela “necessidade” ou tentativa de organizar o absurdo para não se ter os pensamentos encarados como disparatados (WINNICOTT, 1975, p. 91-92). O encontro da sensação de *ser* perpassaria assim um processo de desatamento da ansiedade ou preocupação gerada pela própria busca, pois o stress gerado pela necessidade de se descrever – de explicar “o que ou quem sou eu” – torna a busca fadada ao fracasso, já que exige que o indivíduo encontre uma linha organizacional onde não existe uma. Lembremos, afinal, que a organização narrativa da identidade não está em lugar algum para ser encontrada: ela é por nós criada.¹⁸¹ Desta

¹⁸¹ Como também apontou Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (publicado originalmente em 1996), ao dizer que: [no sujeito pós-moderno] “a identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (HALL, 2011, p. 12-13).

forma, para Winnicott o encontro do eu (*self*) só ocorre quando da não-busca. Só ocorre quando do aceite da ilogicidade e, por assim dizer, do total relaxamento. Condições que só são encontradas no espaço do *Brincar*, pois só neste espaço, onde tudo é criativo, é que “o indivíduo pode reunir-se e existir como unidade, não como defesa contra a ansiedade, mas como expressão do EU SOU, eu estou vivo, eu sou eu mesmo” (WINNICOTT, 1975, p. 93).

Ser, para Winnicott, é então viver criativamente, é ser espontâneo, experimentar e brincar, pois só por estes meios pode haver convicção de ‘ser si mesmo’. Como previra em seu sonho o protagonista de *O Oceano no fim do caminho*, então, seria só pela língua do brincar – aquela que é o fundamento da construção de tudo – que os indivíduos podem *ser* por inteiro, deixando de ser fragmentados entre diversas pseudo ou múltiplas identidades.¹⁸² *Existir*, por outro lado, refere-se ao caráter mecânico ou automático da vida, ao sobreviver puramente instintual, ou a agir apenas conforme ordens pré-estabelecidas. Mas esta conclusão a que chega o pediatra nos leva – como sempre uma conclusão faz – a outras perguntas: caso só se possa efetivamente *ser* nestas condições tão específicas, não seria raro ou quase impossível atingir tal estágio de unidade consigo mesmo? Vejamos o que Ricoeur e Winnicott podem nos dizer sobre isto.

3.2.4 E quando não se pode brincar? As interferências que impossibilitam o viver no espaço potencial.

Viver é a coisa mais rara do mundo. A maioria das pessoas existe, isto é tudo. (WILDE, Oscar. The soul of man under Socialism, 1912, p. 20).¹⁸³

Retrocedamos um pouco em nossas divagações, até o ponto, no final do capítulo anterior, em que costeamos as águas do Egeu atrás de algumas das origens gregas dos questionamentos sobre a não fiabilidade veritativa da

¹⁸² Me refiro aqui a trecho já citado de: GAIMAN, 2013, p. 56. E aqui também enxergo uma possibilidade de relação com a proposta de Stuart Hall sobre a fragmentação identitária ser uma característica do sujeito pós-moderno – o qual não possui uma identidade fixa. Porque, se por um lado a exposição de Winnicott pode equivocadamente parecer sugerir a existência de uma identidade ‘verdadeira’ a ser encontrada – pela qual o indivíduo pode efetivamente *ser* –, o que me parece que Winnicott efetivamente sugere é que só é possível *ser* através do brincar (e portanto, veremos adiante, do *fantasiar*), e desta forma, talvez ele tendesse a crer não na existência de uma identidade – a qual é sempre uma fantasia, como bem aponta Hall –, mas sim no próprio *ato de fantasiar* como o caminho para a sensação de *ser*. Ou seja, *somos* porque *fantasiamos*.

¹⁸³ Originalmente publicado em 1891.

memória. Em seguida a tal ponto havíamos visto que Ricoeur – numa via já trilhada por Nietzsche – indicava três possíveis formas de abuso ou deformação da memória: o impedimento-patológico, a manipulação-ideológica, e a obrigação-totalitária.¹⁸⁴ Bem, a primeira destas três formas já abordamos através da questão do trauma, portanto agora visitaremos as outras duas. Para tanto, lembremos agora que, como visto ao longo dos tópicos anteriores deste primeiro capítulo, a identidade é moldada a partir de uma organização narrativa das memórias a que temos acesso – sejam elas nossas ou de outrem. Ora, se esta memória pode ser deformada ou alterada através de manipulação ou opressão (além de patologias), é provável que estas situações impeçam os indivíduos de alcançar aquele estágio de completo relaxamento e viver criativo a que se refere Winnicott.¹⁸⁵ Dado isto, proponho que vejamos como cada uma destas formas de abuso influi sobre o indivíduo afetado, tendo como ponto de partida a proposta organizacional de Ricoeur, o qual dividiu os modos de abuso da memória em dois blocos: os abusos da memória artificial, e os abusos da memória natural.¹⁸⁶

Começamos distinguindo os dois blocos: a memória artificial, como explica Ricoeur, é aquela modalidade do ato de fazer memória que se dá pela memorização, e não pela rememoração. Logo, para entender esta divisão, é necessário distinguirmos também estes dois termos: a rememoração se refere ao retorno à consciência de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que o indivíduo declara tê-lo, sentido, ou sabido. Ela se refere portanto ao antes, ao passado, e à memória dita natural. Já a memorização, em contrapartida, consiste em maneiras de aprender (ou decorar) que encerram saberes e habilidades de tal modo que estes fiquem fixados na mente do indivíduo e permaneçam disponíveis para posterior uso, acesso e efetuação. Assim, para Ricoeur, a memorização performa uma “memória-hábito”, uma memória artificial (RICOEUR, 2014, p. 73). Vejamos como esta pode ser manipulada.

¹⁸⁴ A menção de Ricoeur à trilha deixada por Nietzsche e aos três modos de deformação da memória podem ser encontrados em: RICOEUR, 2014, p. 82-83. Segundo Ricoeur, tais discussões foram levantadas pelo filósofo prussiano na segunda de suas *Considerações intempestivas* (publicadas entre 1873 e 1876).

¹⁸⁵ Ou, em contrapartida, talvez o brincar criativo possa ser uma forma de escapar dessas compressões.

¹⁸⁶ É assim que Ricoeur divide o capítulo intitulado *A Memória Exercitada: Uso e Abuso* (RICOEUR, 2014, p. 71-104).

Os abusos da memória artificial, ou o que Ricoeur chama “proezas da memorização”, são elementos que perpassam o processo de aprendizagem ele mesmo. E, para Ricoeur:

a aprendizagem, habitualmente associada à memória nas obras especializadas, procede de uma biologia da memória. De fato, a aprendizagem consiste na aquisição, por um ser vivo, de comportamentos novos que não fazem parte do repertório do poder-fazer ou habilidades herdadas, geneticamente programados, ou dependentes da epigênese cortical (RICOEUR, 2014, p. 73).

Esta aquisição de novos comportamentos ou habilidades se dá, sabemos, pela experiência pessoal e pelo ensino, o qual provém de outrem. O ensino, assim, pertence também ao experimentador que conduz o processo de aprendizagem, pois é este *outro* que conduz a experiência da aprendizagem, é ele que determina a tarefa a ser aprendida e define os critérios de sucesso. Desta forma, a aprendizagem pode oscilar para a manipulação através do domínio exercido pelo mestre sobre o discípulo (RICOEUR, 2014, p. 73-74).

É este tipo de manipulação, aliás, que pode servir também para a indução a um “esquecimento metódico”.¹⁸⁷ Pois como aponta Ricoeur, é possível que a educação ou ensino de disciplinas como a História, por exemplo, sejam manipuladas por uma ideologia (RICOEUR, 2014, p. 82). O que, num caso de extrema manipulação, caracterizaria o que Ricoeur chama de memória ‘comandada’ – aquela constituída pela obrigação totalitária.¹⁸⁸ Vale lembrar que o principal objetivo de Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento*, era, afinal, refletir a questão da memória a partir de situações extremas como os regimes totalitários do período da Segunda Guerra Mundial. Bem como discutir qual o papel ou “dever” da História enquanto disciplina na construção das memórias sobre aquele período.¹⁸⁹ Não nos cabe aqui, entretanto, adentrar tais discussões. Nesta dissertação não abrange a disciplina de História, afinal. O que considero que nos caberá, por outro lado, é finalizar o paralelo entre as teorias de Winnicott e Ricoeur, para enfim voltarmos ao ponto central desta dissertação:

¹⁸⁷ Ricoeur escolheu o termo declaradamente “na esteira de Descartes”, como se pode ver em: RICOEUR, 2014, p. 82.

¹⁸⁸ A qual é tema central do famoso romance distópico *Nineteen Eighty-Four* (publicado em 1949), de George Orwell.

¹⁸⁹ Estes são os temas e questões que guiam as outras três partes do livro de Ricoeur, sendo que a primeira parte (*Da Memória e da Reminiscência*), aquela que abordamos majoritariamente, serve como introdução às discussões dos restantes.

Neil Gaiman e *O Oceano no fim do caminho*. A esta altura, afinal, imagino que você poderia já estar se perguntando, leitor, onde chegaríamos com todas estas voltas pelos labirintos da memória e da identidade. Mas lhe asseguro que a algum lugar chegaremos. Voltemos pois à dupla Winnicott-Ricoeur.

Agora, sabendo como se dá o processo de abuso da memória artificial, automaticamente sabemos como isto influi no abuso da memória natural: ora, se por meio da manipulação ou repressão pode-se inferir memórias “forjadas” ou selecionadas aos indivíduos, sua própria memória natural é assim manipulada e comandada. Porque, desta forma, é o meio – ou o grupo, a sociedade, ou o “Estado” – quem organiza a narrativa memorial do indivíduo por ele. O grupo lhe infere assim uma identidade, comumente vinculada a uma função ou missão.¹⁹⁰ Uma identidade que, porém, não é o indivíduo ele mesmo, não é seu eu (*self*), pois se trata antes de um relacionamento de submissão do indivíduo para com a realidade externa, onde o mundo em todos seus pormenores é reconhecido apenas como algo a que ajustar-se ou a exigir adaptação. Daí que Winnicott declare que, enquanto o indivíduo procurar o eu (*Self*) nestes modelos organizacionais que são estabelecidos de cima para baixo, resumindo-se a uma função ou característica, sua busca estará fadada sempre ao insucesso. Além de que isto pode gerar um terreno fértil para o crescimento de um sentido de inutilidade associado à impressão de que se está preso à criatividade de outrem ou de uma máquina, ao ponto de que se passa à ideia de que nada importa e de que não vale a pena viver a vida, numa visão ou maneira de viver no mundo que Winnicott – em termos psiquiátricos – classificaria como doença (WINNICOTT, 1975, p. 108).

Vemos assim que há incontáveis variantes na relação entre os indivíduos e a realidade externa, e muitas podem impedir o viver criativo pleno – e consequentemente o que Winnicott consideraria uma vida “saudável” e plena

¹⁹⁰ Acredito que aqui seria possível tentar estabelecer uma ponte com o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu, o qual foi trabalhado pelo sociólogo em *O poder simbólico* (publicado originalmente em 1991), onde ele propõe que a subordinação do conjunto de uma sociedade a uma mesma intenção objetiva – numa “espécie de orquestração sem maestro” (BOURDIEU, 2003, p. 86-87) – só pode se instituir através de uma concordância instaurada entre os agentes daquele conjunto. Ou seja, por uma assimilação destes de seu papel dentro daquele corpo social: o que sentem que são, o que a história fez deles e o que deles se espera. Em suma, pelo processo de incorporação que o indivíduo faz do *habitus* a ele destinado. Apropriação esta que pode gerar, como sugere Bourdieu, inclusive bem estar, no sentido de pertencimento àquele lugar, de estar a fazer o que tem de fazer, de ser destinado àquilo (BOURDIEU, 2003, p. 87). Sendo assim o *habitus* as “vestes sociais” habitadas ou encarnadas pelos indivíduos-agentes de uma sociedade. Esta possibilidade de estudo comparativo, entretanto, deixarei em espera de uma outra oportunidade de pesquisa.

sensação de *ser*. Sendo as variantes mais perceptíveis os dois relacionamentos mais extremos, representados por um lado pelo caso dos esquizoides – nos quais a realidade externa permanece, até certo ponto, um fenômeno subjetivo, de forma que possuem um sentido debilitado de realidade; e por outro pelo caso que lhes é oposto, o de submissão total à realidade externa – onde os indivíduos estão tão ancorados na realidade objetivamente percebida que perdem o contato com o mundo subjetivo e com a abordagem criativa dos fatos (WINNICOTT, 1975, p. 108-110). Ambos casos em que os indivíduos possuem certa insatisfação consigo mesmas, podendo ter a sensação de que algo está errado, de que existe uma dissociação em suas personalidades, de que não conseguem alcançar um estatuto unitário, ou “um estado de integração espaço-temporal onde existe um eu (*self*), que contém tudo, ao invés de elementos dissociados colocados em compartimentos, ou dispersos e abandonados” (WINNICOTT, 1975, p. 111-112).

Outra variante identificada por Ricoeur – como vimos há pouco – foi o caso da repressão político-cultural, a qual também é referida por Winnicott. Para este, em situações de abuso, regimes totalitários e de perseguições, ou mesmo em ambientes prisionais e campos de concentração, os indivíduos tem sua criatividade suprimida ou reprimida. Sendo raro que alguma das vítimas permaneçam criativas – até porque, caso permaneçam, sofrem, já que almejam algo que não mais lhes é permitido. Desta forma, nessas comunidades que Winnicott chama de “comunidades patológicas”, os indivíduos abandonam sua criatividade, da mesma forma que sua esperança, para assim deixarem de sofrer. Isto, porém, ao mesmo tempo faz com que corram o risco de perderem a característica que os torna humanos, que, a saber, para ele é a capacidade de se perceber o mundo de maneira criativa (WINNICOTT, 1975, p. 112-113).¹⁹¹ Situações que, além de serem para Winnicott representações do lado negativo da civilização, ilustram o quanto o estabelecimento da identidade perpassa o meio em que o indivíduo vive, além das maneiras pelas quais o meio influi nele.

Bem, sabemos agora que há diversas situações que impossibilitam viver plenamente no espaço potencial do brincar que estabeleceu Winnicott. O que significa também que impossibilitam o viver criativo, e por consequência a

¹⁹¹ E, novamente, este é precisamente um dos pontos centrais do *Nineteen Eighty-Four* de Orwell.

constituição da sensação de *ser* algo por inteiro. Creio que a partir desta larga base que estabelecemos, podemos passar, então, a explorar algumas teorias (ou ideias) do próprio Neil Gaiman sobre o papel da leitura e da ficção – e então de seu próprio trabalho – na constituição do aprendizado e da identidade daqueles que leem. Para isto, proponho que nossa abordagem nos próximos tópicos se dê a partir das falas do próprio Gaiman, as quais acessaremos através de palestras e entrevistas do autor. É então a partir destas fontes – para usar o termo preferido dos historiadores – que procuraremos esboçar respostas (ou reflexões) para (ou sobre) duas indagações: 1. Se, como diz Winnicott, é através do brincar e da criatividade que se pode encontrar o eu (*self*), poder-se-ia dizer que um artista pode fazê-lo através de seu trabalho? 2. Visto que, como diz Winnicott, viver no espaço potencial da criatividade onde ocorre o brincar e o fantasiar é necessário para se atingir uma existência plena e “saudável”, qual papel a ficção fantástica pode assumir no que tange à conexão do indivíduo a este espaço? Passemos pois a estas questões.

3.3 O LIVRO QUE NÃO DEVERIA SER UM LIVRO: O PROCESSO DE ESCRITA DE GAIMAN COMO UM RESGATE DO OLHAR INFANTIL.

“Recentemente eu escrevi um romance acidentalmente” (GAIMAN, *Google Talks*, 2013, min. 5:40). “Ele sequer é um livro que deveria ter existido como um livro” (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 5:38). Estas são algumas das primeiras declarações de Gaiman em duas das palestras (ou conversas) do circuito de divulgação do seu então mais novo romance, *O Oceano no fim do caminho*, ocorridas em 27 e 28 de junho de 2013, respectivamente no *The Alex Theatre*, em Glendale, e no *Googleplex*, em Mountain View, ambos na Califórnia. A segunda declaração, mais especificamente, foi a reação de Gaiman a um comentário do mediador Geoff Boucher sobre o *Oceano no fim do Caminho* ter alcançado o primeiro lugar em vendas da lista do *New York Times* daquele ano. E ela proveio, como explicou Gaiman, do fato de que ele mesmo estava surpreso com o sucesso do livro, visto que ele fugia à uma regra geral de sua produção: o planejamento.

Ocorre que comumente Gaiman planeja antecipadamente os livros que escreverá, traçando de antemão a temática e o tamanho que terão, bem como

esboçando previamente os personagens que incluirão. E este tempo de planejamento comumente é longo: segundo Gaiman, por exemplo, o *Livro do Cemitério* (2008) foi lentamente planejado e estruturado ao longo de vinte anos até que o escrevesse de fato. Da mesma forma, outros de seus livros mais famosos, como *Deuses Americanos* (2001), seguiram esta mesma linha de longo planejamento (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 5:54). Há, entretanto, dois livros que, em contrapartida, o “surpreenderam” e fugiram – ao menos em parte – a esta regra: *Coraline* (2002) e *O Oceano no fim do caminho* (2013). O que logo nos leva à pergunta óbvia: o que há de especial nestas duas obras? Ao que Gaiman responde bastante diretamente, pois há, sim, um elemento que une os dois livros: “ambos foram escritos para pessoas específicas” (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 6:24). E as duas pessoas específicas em questão são ninguém menos que sua própria família – suas filhas Holly e Madeleine, e sua esposa Amanda Palmer.

O primeiro caso, *Coraline*, começou por volta de 1989, quando Holly tinha quatro anos, e a obra começou a ser esboçada como um conto em função da pequena gostar de histórias de terror:¹⁹² “Coraline foi escrito para minha filha Holly, e eu pensei que ele iria ter cerca de três mil palavras. Mas ele só continuou aumentando com o tempo” (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 6:49). O texto, assim, escapou à seu planejamento inicial, e só acabou sendo finalizado muitos anos mais tarde,¹⁹³ e na forma de um romance ao invés de apenas um conto.

O segundo caso, *O Oceano no fim do caminho*, também foi dedicado a um familiar – a esposa Amanda Palmer, e fugiu à regra da produção de Gaiman da mesma maneira que *Coraline*: ele também se tornou algo diferente do que fora planejado para ser. Afinal, como enfatiza Gaiman em ambas as entrevistas: “Isto não deveria ser um romance” (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 7:00). “O livro é completamente e integralmente acidental” (GAIMAN, *Google Talks*, 2013,

¹⁹² Mais que isto, a própria essência do enredo de *Coraline* foi elaborado pela pequena Holly: “Tudo veio originalmente de minha filha Holly. (...) Quando ela tinha cerca de quatro anos de idade, (...) ela costumava chegar em casa do jardim de infância, subir no meu colo e ditar estas espécies de assustadoras histórias sobre pequenas meninas cujas mães foram aprisionadas e personificadas por bruxas más, e então as meninas teriam de libertar e resgatar suas mães. Eu só lembro de pensar que estas eram ótimas histórias, e que um dia eu iria lhe contar uma. Na verdade primeiro eu pensei em comprar para ela uma história como esta, e fui até uma loja onde descobri que ninguém estava produzindo bom horror gótico para pequenas meninas, então eu comecei a escrever uma para ela” (GAIMAN, ‘*Comic-con Interview*’, 2009, n/p). Ademais, a cronologia é possível porque como Gaiman revela que iniciou o processo de escrita do livro quando Holly tinha quatro anos, e visto que Holly nasceu em 1985, pela lógica *Coraline* foi concebida por volta de 1989.

¹⁹³ Cerca de dez anos depois deste estopim inicial, segundo indica o autor em: (GAIMAN, ‘*Comic-con Interview*’, 2009, n/p). O que seria possível deduzir também pelo ano de publicação do livro, 2002.

min. 6:11). Mas o que *O Oceano no fim do caminho* deveria ser então? É isto que procuraremos desvendar agora, tanto num sentido mais objetivo, quanto num subjetivo e especulativo.

3.3.1 *O Oceano no fim do caminho* pode ser considerado uma busca de Gaiman pelo seu eu (self)?

[G.K.] Chesterton e [J.R.R.] Tolkien e [C.S.] Lewis não foram os únicos escritores que eu li entre os seis e treze anos de idade, mas eles foram os autores que li várias e várias vezes; cada um deles desempenhando um papel na construção de meu Eu. Sem eles, eu não posso imaginar que teria me tornado um escritor, e certamente não um escritor de ficção fantástica. Eu não teria entendido que o melhor caminho para mostrar às pessoas que coisas verdadeiras vem de direções pelas quais elas não imaginavam que a verdade viria, nem que a majestade e a magia da crença e dos sonhos podem ser uma parte vital da vida e da escrita (GAIMAN, 'A speech I once gave', 2012, n/p).

A pergunta que dá título a este tópico por si só já expõe o questionamento que procuraremos nele responder. E considero tal indagação válida porque, apesar de existir uma resposta objetiva para a pergunta de “o que *O Oceano no fim do caminho* deveria ser?” – sendo ela: um conto. Há também, nesta entrevista de Gaiman que estamos analisando, margem para uma interpretação mais subjetiva. Peço assim, leitor, que me acompanhe em algumas especulações.

Sabemos que *O Oceano no fim do caminho* não deveria ser um romance, que assim como *Coraline*, ele foi planejado para ser um conto dedicado a uma pessoa. Mas como ocorreu esta transformação? Gaiman é quem nos contará o início desta história (ocorrida possivelmente em meados de 2011)¹⁹⁴:

Eu estava na Flórida para trabalhar em uma série de coisas. Eu estava planejando escrever. Eu tinha um episódio piloto de algo para escrever, e eu tinha um roteiro do *Dr. Who* para fazer: a coisa que se tornou *Nightmare in silver* foi escrita lá.¹⁹⁵ Eu tinha todas estas coisas para fazer e eu queria trabalhar nelas, e a

¹⁹⁴ A cronologia é possível em função de uma já citada postagem – que data de 2011– de Gaiman em seu diário online, onde o autor declara estar trabalhando na história de Lettie Hempstock. Ver: GAIMAN, “Hobart”, 2011, n/p.

¹⁹⁵ Gaiman aqui se refere ao episódio *Nightmare in silver* (2013), cujo roteiro foi escrito por ele para a longa série televisiva britânica de ficção científica *Dr. Who* (1963-atualmente).

minha esposa estava em Melbourne, Australia, onde ela estava fazendo um álbum.¹⁹⁶ E eu sentia saudade dela. Eu sentia muita saudade dela. E ela estava bastante ausente, ela estava absolutamente fazendo seu álbum. Não era como quando ela está na estrada (em turnê), e nós nos ligamos e fazemos longos telefonemas. Isto é, ela estava fazendo seu álbum, e havia muita pouca informação: você sabe, ela estava absolutamente fazendo sua parte no relacionamento ao mandar mensagens diárias dizendo “eu te amo, estou fazendo um album”, e eu sentia saudade dela. Então eu comecei: pensei em escrever um conto para ela. (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 7:08-8:22)

O *Oceano no fim do caminho*, Gaiman revela assim, foi planejado para ser um conto. Mas, mais que isto, foi planejado para ser um conto dedicado a sua esposa, Amanda Palmer. E por ser um conto dedicado a ela – um presente, por assim dizer – Gaiman procurou definir diretrizes narrativas que a agradassem. Isto, entretanto, exigiu uma mudança em seu estilo de escrita, porque, como conta Gaiman, ironicamente “ela realmente não gosta muito de Fantasia” (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 8:32). Assim, o gênero da maior parte da produção de Gaiman – que é o que Todorov classificaria como o Maravilhoso –, via-se descartado como gênero de fundo para este conto-presente. Ou ao menos Gaiman sabia que, mesmo sendo um escritor de Fantasia, deveria *tentar* algo diferente. Assim, ele decide traçar uma abordagem para seu texto a partir de algo que sabe ter o apreço de sua esposa: ele mesmo. Pois, como explica o autor, ela não gosta de Fantasia, “mas ela gosta de mim, e ela gosta de coisas honestas, e ela gosta de sentimentos” (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 8:39). Desta forma, mesmo que ele nunca realmente tivesse praticado com muito afinco o ato de incutir sentimentos pessoais em sua ficção, Gaiman decidiu que iria fazer um conto para ela com os elementos de que ela gostava (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 8:39-9:28). E assim ele traçou o que viria a ser a estrutura vertebral de o *Oceano no fim do caminho*:

Eu posso diminuir a fantasia e colocar coisas que ela gosta: e ela gosta de mim, então eu vou colocar um tanto de *mim* ali. E ela gosta de honestidade, e ela gosta de sentimentos. (...) Está bem, eu vou fazer um conto e ele vai ter estas coisas. E eu vou configurá-lo: não será exatamente a minha família, e não será exatamente autobiográfico, mas a criança – o ponto de vista do personagem – vai ser muitíssimo *eu*, e eu vou me divertir com

¹⁹⁶ A esposa de Gaiman, Amanda Palmer, é uma artista norte-americana que atua em carreira solo e também como vocalista e pianista da banda *The Dresden Dolls* (2000-atualmente).

isto, e vou escrever um conto para ela (GAIMAN, *Google Talks*, 2013, min. 7:47-8:36).

De que maneira Gaiman operou a planejada diminuição da fantasia nós já sabemos – afinal acompanhamos, no segundo capítulo desta dissertação, uma análise das estratégias do autor no sentido de incorporar à narrativa certa dúvida e hesitação frente às possibilidades interpretativas dos eventos estranhos ocorridos no livro. Grosso modo, poder-se-ia dizer que ele diminui o volume da fantasia aumentando o da provocação à racionalização. Mas foquemos no ponto que agora nos interessa: o cerne de *O Oceano no fim do caminho* é o ponto de vista de Gaiman, o objetivo principal do autor no texto era *se colocar* ali. É por isto e neste sentido que invoco a questão da busca do eu (*self*). Não é que eu proponha que *O Oceano no fim do caminho* seja uma obra de cunho autobiográfico, longe disto – até porque como veremos a seguir o próprio Gaiman afasta esta possibilidade –, mas sim que o exercício de escrita que resultou nele é uma tentativa de representação da maneira pela qual ele enxerga o mundo. Ou seja, de uma representação da maneira pela qual ele, enquanto unidade, enquanto *ser*, interpreta e se relaciona com tudo aquilo que o cerca. Neste sentido, sim, tendo a crer que *O Oceano no fim do caminho* possa ser encarado como uma busca do autor pelo seu eu (*self*), afinal para incutir algo de *si* é preciso que se encontre o próprio *ser*, mesmo que isto ocorra ao longo do processo de criação. E aqui tocamos no outro ponto que considero importante, pois o meio pelo qual Gaiman decide “desenhar” ou expor a si mesmo é precisamente o único meio pelo qual Winnicott defendia ser possível encontrar o próprio eu (*self*): o espaço da criatividade e do brincar. Gaiman, afinal, deixa bem claro o que esperava de seu processo de escrita: se divertir. O objetivo do planejado conto era, então, o divertimento com uma brincadeira que resultaria num presente a outrem – um esboço de si, de seu modo de ver as coisas.

Esta tentativa de exposição de si, de seu *ser*, aliás, possivelmente provinha, mais do que de uma intuição sobre o que sua esposa gostaria, de um pedido dela. Ou seja, Gaiman possivelmente escolheu este tema para o presente porque sabia que era o que ela desejava. É uma especulação, claro, mas creio que a dedicatória de *O Oceano no fim do caminho* dá margem para tal, já que ela se resume à seguinte frase: “Para Amanda, que queria saber” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 5). O que sugere que Amanda Palmer, de alguma forma, havia

comunicado querer isto dele de alguma maneira. Deixemos porém o plano das especulações e voltemos à narrativa de Gaiman sobre o processo de escrita do livro que não deveria ser livro.

Decidida a estrutura temática que o presente em forma de conto teria, Gaiman então começou a escrevê-lo, até que em certo ponto, conforme o texto crescia, ele percebeu:

– não é realmente um conto, é uma *novelette*. Porque há cerca de dez mil palavras, definitivamente uma *novelette*. E depois de mais um tempo, digamos mais uma semana, eu disse novamente: – bem, é uma *novella*. E depois eu pensei: – é uma *novella* muito, muito longa. E em algum ponto neste interim eu mandei um e-mail para minha editora dizendo: – Jennifer,¹⁹⁷ eu tenho esta coisa que estou escrevendo, e é uma *novella*, mas eu não tenho certeza de como eu vou publicá-la, apenas queria avisá-la de que isto existe. (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 9:28-10:29).

Como *Coraline*, então, *O Oceano no fim do caminho* foi “surpreendendo” Gaiman ao longo do processo de escrita, e deixando de ser o que havia sido planejado para ser – um conto –, para se tornar uma história cada vez maior, sem previsão de se encerrar. Algo incomum para o autor que diz ter, comumente, bastante controle antecipado sobre o tamanho e formato de suas produções. Assim,

três ou quatro meses haviam passado e eu não tinha finalizado a história para mandar para Amanda, porque agora ela já tinha finalizado seu álbum. Ela veio a Dallas para mixar o álbum, e eu voei para Dallas para estar com ela. Eu finalizei a escrita do livro num café em Dallas e comecei a digitá-lo.¹⁹⁸ E isto foi ótimo, porque toda noite ela voltava exausta do longo dia de mixagem do álbum, e eu lia para ela o que eu havia escrito, o que eu havia digitado naquele dia. (...) E ao final do nosso tempo em Dallas eu terminei de digitar o livro, fiz uma contagem de palavras, e mandei um muito atônito, meio que apologético e-mail para Jennifer Brehl, dizendo: – eu escrevi um romance. Eu não pretendia, mas há um romance que existe agora que não existia antes. Eu espero que você não se importe (GAIMAN, *Live Talks LA*, min.10:30-11:48).

Assim nasceu *O Oceano no fim do caminho*, um romance que não foi planejado para existir como um romance, mas que existe como tal e que aqui

¹⁹⁷ Jennifer Brehl, uma das editoras de Gaiman.

¹⁹⁸ Gaiman geralmente escreve seus livros à mão para só depois digitá-los, o hábito é conhecido dos fãs e o autor por diversas vezes falou dele. Pode-se encontrar por exemplo uma menção ao procedimento bem como imagens de *O livro do Cemitério* em seu volume escrito à mão em: GAIMAN, ‘*Page numbering*’, 2007, n/p.

analisamos. E em se tratando de nossa análise, o que proponho agora é nos debruçarmos sobre os processos que perpassaram a produção deste romance, tendo em vista a proposta que fiz neste tópico sobre o caráter hipotético de “busca de si” que o romance carrega. Proponho, então, que acompanhem as revelações de Gaiman sobre de que forma ele buscou atingir o objetivo principal de seu conto que virou romance – o qual era, como vimos, incutir o texto de seu *eu*.

3.3.2 Quem sou eu? A memória identitária de um narrador sem nome.

*“Who are you?” said the Caterpillar.
This was not an encouraging opening for a conversation. Alice replied, rather shyly, “I—I hardly know, sir, just at present—at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then.” (CARROLL, Alice’s adventures in wonderland, 1998, p. 60)*

Sabemos agora, pelas declarações de Gaiman nas entrevistas aqui abordadas, que o protagonista de *O Oceano no fim do caminho* é (ou tem) muito (d)ele mesmo. Que, embora a família do personagem não seja exatamente a família dele, e que o livro não seja autobiográfico no sentido estrito da palavra, o ponto de vista do protagonista é o dele. Que o protagonista, e então por consequência o narrador, são o caminho pelo qual Gaiman inseriu seu eu (*self*) no texto. Mas exatamente o que de si mesmo Gaiman atribuiu a ele? Ou, perguntando de outra forma, como Gaiman consegue *ser* o protagonista sem que o livro seja autobiográfico? Se partirmos da premissa de que todo autor incute algo de si à sua obra, e que por diversas vezes autores impõem características pessoais a determinados personagens (por vezes um, por vezes vários numa mesma obra), já temos uma resposta simplificada: Gaiman apenas teria feito um esforço a mais neste sentido. Mas eu gostaria que fossemos um pouco além em nossa análise, procurando entender que ações específicas de Gaiman imbuem o protagonista de seu livro de si, e quais outras fazem com que se afaste a ideia de autobiografia da obra.

Começemos pelo nome. O protagonista de *O Oceano no fim do caminho* não possui um nome. E o que significa um nome? Um nome, como nos explica

Ricoeur, é o resultado de um gesto de atribuição de algo a uma pessoa. Um nome, portanto, é uma herança advinda de outrem.

Cada um de nós tem um nome que não deu a si mesmo, que recebeu de outro: em nossa cultura, um patronímico que me situa numa linha de filiação, um nome que me distingue na fratria. Essa palavra de outrem, depositada sobre uma vida inteira, ao preço das dificuldades e dos conflitos que se conhecem, confere um apoio de linguagem, um aspecto decididamente auto referencial, a todas as operações de apropriação pessoal que gravitam em torno do núcleo mnemônico (RICOEUR, 2014, p. 139).

O nome, ele próprio, é então um discurso a nós embutido. É a doação por parte de nossa família – ou daqueles que nos são Próximos, diria Ricoeur –¹⁹⁹ de uma forma de designação pela qual, a partir de então e durante toda a vida, designaremos a nós mesmos.²⁰⁰ Uma forma de designação que carrega consigo uma espécie de memória, uma série de características que influenciarão tanto nossa própria noção de si mesmos, quanto nossas relações com os outros. Tendo isto em vista, por dois motivos considero interessante a opção de Gaiman por não nomear o protagonista de *O Oceano no fim do caminho* (e aqui entramos em especulações): primeiro, porque chama-lo por seu próprio nome incutiria o livro de uma carga autobiográfica que Gaiman não desejava, e, afinal, se aquela família representada no livro não era a dele, não havia porque eles terem emprestado seu nome àquela criança. Segundo, porque paradoxalmente talvez o protagonista tenha sim o mesmo nome que ele: o nome “Neil Gaiman”, afinal, não é um nome por ele escolhido, é um nome que foi atribuído a ele. Logo, se perguntassem a ele como *e/le* se chama, o que ele poderia responder? Nada. Coloquemos este raciocínio em um plano mais geral: se, como Ricoeur indicou, os nomes são doações, heranças ou atribuições feitas por nossos próximos, antes de sermos designados por tais alcunhas, como nos chamávamos? A resposta é: não nos chamávamos. Ninguém possui um nome antes de recebê-lo de outrem, visto que os nomes são discursos atribuídos pelo que é externo aos indivíduos. Sendo assim, se Gaiman procurava representar em *O Oceano*

¹⁹⁹ Me refiro aqui à proposta que Ricoeur estabelece no tópico *Três sujeitos de atribuição da lembrança: eu, os coletivos, os próximos* (RICOEUR, 2014, p. 134-142), onde o autor sugere dividir a abordagem da memória a partir destes três sujeitos de atribuição: o eu, os coletivos – que são os grupos ou a sociedade –, e os próximos – que seriam aqueles indivíduos como amigos e familiares que, embora não-eus e parte de nosso grupo, nos são mais próximos afetivamente e psicologicamente que os demais.

²⁰⁰ Ignoro voluntariamente aqui a possibilidade de troca de nome pois esta é uma questão que não traria grandes contribuições a nossa discussão, se não fazê-la tomar um rumo desnecessário.

no fim do caminho o seu próprio *eu*, e não o *eu* a ele atribuído por outros, faria sentido não nomear o protagonista.

Estas são, claro, especulações. Não pretendo afirmar que o autor efetivamente pretendesse tal ação, ou que esta seria de fato a justificativa para a negação de um nome ao protagonista do livro que analisamos. Expus tal reflexão apenas por ela mesma, para discutir o significado de um nome. Em se tratando da obra de Gaiman, todavia, é notável que o apagamento do nome não aparece somente em *O Oceano no fim do caminho*, pois este processo perpassa em certa medida também outra obra do autor, *O Livro do Cemitério*. Obra cujo protagonista se chama “Ninguém Owens”, sendo este nome composto por dois elementos: o sobrenome provem do casal de fantasmas, os Owens, que o adotaram quando foi encontrado ainda bebê no cemitério onde se passa a história. E o nome provem do fato de que, segundo a mãe (ou fantasma) adotiva, ele só se parecia consigo mesmo, ou seja, *ninguém* se parecia com ele (GAIMAN, *Cemitério*, 2010, p. 33).²⁰¹ Claro que neste caso os nomes por si só já carregam uma herança autoexplicativa, mas não consigo deixar de intuir certa ligação neste processo de não-nomear. Porque, em sentido estrito, a identidade individual se estabelece precisamente a partir da sensação de que somos um ninguém que não nós mesmos. E desta forma, ao mesmo tempo que somos alguém, automaticamente somos ninguém mais. Todavia deixemos uma vez mais o plano das especulações e voltemos para o que temos de concreto: aquilo sobre o que Gaiman efetivamente falou.

A questão da presença de si em *O Oceano no fim do caminho* aparece nas palestras que analisamos. No *Live Talks Los Angeles*, por exemplo, o entrevistador Geoff Boucher introduziu o assunto dizendo que parecia a ele que, de todos os protagonistas das obras de Gaiman, o daquele livro era o que parecia mais obviamente se aproximar dele (BOUCHER In: GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 23:18). Uma observação a que nosso autor analisado assim responde: “Sim, quero dizer, o livro é absolutamente não autobiográfico. Está preenchido com mentiras e coisas que não aconteceram e que eu inventei. E a família na realidade não é a minha família. Mas a criança é muito eu [*But the kid*

²⁰¹ Citando diretamente, a nomeação do protagonista de *O Livro do Cemitério* foi resultado do seguinte diálogo entre a fantasma sra. Owens e o vampiro Silas: “– Ele só se parece consigo mesmo – disse a sra. Owens com firmeza. – Ninguém é parecido com ele. – Então se chamará *Ninguém* – disse Silas. – Ninguém Owens (GAIMAN, *Cemitério*, 2010, p. 33).

is pretty much me-ish, no original] (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 23:33-23:53). Reforçando que o protagonista é ele sem que a obra seja autobiográfica, pois o texto não é composto necessariamente (apenas) por lembranças, mas sim (e também) por elementos ficcionais, por coisas inventadas. E para ilustrar este procedimento de criação, Gaiman aborda alguns excertos específicos do livro. Acompanhem alguns.

Há uma cena no livro, pela metade dele, onde o protagonista consegue escapar por um cano de escoamento. Não aquele tipo de canos de escoamento que você tem na América, mas um genuíno, fundido em ferro, e pesado cano de escoamento parafusado na lateral de uma parede de tijolos – do tipo que você realmente pode escalar, como você lê em histórias. E ele desce pelo cano porque ele aprendeu em livros que crianças escalam e descem por canos como estes. Depois que eu enviei o livro para minha irmã caçula ler (e ela o adorou), ela me respondeu com um e-mail dizendo: “– Pensei que você poderia gostar disto. É uma foto de você com sete anos naquele cano de escoamento” (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 23:54-24:46).

A cena a que Gaiman se refere – e que abordamos no segundo capítulo desta dissertação – se trata da fuga do protagonista no dia em que seu pai supostamente o tentara afogar na banheira após a briga por causa de Ursula Monkton.²⁰² E embora seja de nosso interesse num futuro tópico a menção ao aprendizado através da leitura de ficção, no momento peço que foquemos no seguinte desvelamento: Gaiman retratava ali a si mesmo, como podemos ver na fotografia enviada por sua irmã, a qual aqui reproduzo (e que foi incluída na contracapa de diversas edições). Ele incutia o



Figura 1: *Gaiman and the drainpipe*. Acervo familiar, 1968. (GAIMAN, 'publishery news', 2012, n/p).

livro e o personagem, assim, com elementos de sua memória pessoal, com parte de sua infância. Não que ele tenha passado por uma noite como aquela, nem que ele tenha fugido de casa

²⁰² A passagem completa pode ser encontrada em: GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 92.

pelo cano numa noite tempestuosa e se eletrocutado numa cerca elétrica, ou tampouco que ele tenha sido perseguido por uma entidade extradimensional em forma de babá. Isto, é claro, faz parte da ficção, mas há aqui claros fragmentos de inspiração em seu *eu* infantil. Fragmentos memoriais que perpassam elementos práticos ou objetais: como a existência de um cano que escalava em sua infância, ou da atribuição de vestimentas específicas ao protagonista que se referem precisamente ao modo como ele mesmo se vestia (ou era vestido) na infância. Já que, como informa o bem humorado autor na conversa com Geoff Boucher, “este sou sou, este são meus joelhos, minhas sandálias” (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 24:47). Nos bastando observar a foto em questão para saber donde proveio a inspiração para a roupagem do protagonista quando ele assim as descreve: “vesti o short, a camiseta e calcei as sandálias” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 23).

Da mesma forma, o desgosto do menino-protagonista em relação aos pães que comprava seu pai²⁰³ também é um fragmento de sua infância, embora de um período diferente dela, pois, como explica Gaiman: “este é o tipo de coisa onde eu realmente trapaceei, porque na realidade meu pai não encontrou um padeiro que fizesse um gigante pão marrom e pesado até que eu tivesse cerca de doze anos” (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 24:58-25:12). Enquanto no livro o protagonista tinha sete. Não há, então, coerência cronológica no que tange ao comparativo da narrativa com a vida do autor. O que era de se esperar, afinal, nunca é demais lembrar, não se trata de uma autobiografia no sentido estrito. Há, todavia, diversos destes elementos de inspiração visual, espacial e sensorial do autor em sua infância, pois – como explica Gaiman – um de seus principais objetivos no texto era reconstruir espaços e situações já não existentes para mostra-los à sua esposa:

Então sim, há muitíssimo de mim e de meu ponto de vista lá [no livro]. E, mais do que tudo, o que eu estava tentando dar a Amanda era... [breve hesitação]: há lugares – muitos dos lugares onde eu cresci – que não existem mais. As pessoas construíram estradas sobre eles, construíram propriedades sobre eles. Eles apenas simplesmente desapareceram, e eu pensei que seria

²⁰³ Me refiro aqui à seguinte passagem: “Como eu queria que minha família comprasse pão de forma branco e normal, fatiado, do tipo que cabe nas torradeiras, assim como todas as famílias que eu conhecia faziam. Meu pai tinha descoberto uma padaria perto de casa que fazia pães integrais inteiros, grossos e pesados, e insistia em compra-los. Dizia que o gosto era melhor, o que, na minha opinião, não fazia o menor sentido. Pão de forma que se preze é branco, vem fatiado, e tem gosto de quase nada: e era assim que tinha que ser” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 25).

divertido tentar conjurar estes lugares. Então você poderia, se você tivesse acesso a um *Google Earth* por volta de 1967, identificar onde todas aquelas coisas aconteceram. Mas então, claro, eu minto, eu engano e eu movo as coisas de lugar (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 26:00-26:41).

Temos assim que, mais que contar a Amanda Palmer onde viveu e mostrar a ela imagens de sua infância que poderiam ser acessadas por fotografias como as que vimos, Gaiman planejava resgatar e reconstruir para ela espaços que já não existiam no espaço físico do mundo real, se não em sua própria memória. Ele pretendia dar a ela algo que só era acessível através de seu “eu do passado”, de sua própria narrativa memorial – a qual, como vimos, é o que permite a ele se reconhecer como uma mesma coisa em continuidade ao longo do tempo. Dizendo de outro modo, Gaiman procurou dar a Amanda um pouco de seu próprio *eu* (self) através do texto, e por consequência doou uma parte de si a todos nós, leitores, que pudemos tanto reconhecer nele elementos similares à nossas próprias infâncias (ou impressões de infâncias), quanto apreender e lembrarmos-nos de um espaço que não conhecíamos. Num processo altamente ilustrativo de como coisas, espaços, lugares e impressões se constituem enquanto memórias coletivas – enquanto coisas e espaços lembrados e não esquecidos, mesmo entre aqueles que nunca lá estiveram ou os viram. O que nos levará a abraçar outros pontos de discussão.

Assim, para que fechemos este tópico e sigamos adiante, proponho resumi-lo da seguinte forma: levantei a hipótese de que *O Oceano no fim do caminho*, tendo fartos elementos autobiográficos sem ser uma autobiografia, possa ser encarado como uma espécie de busca de si ou de fragmentos de si, com os quais Gaiman pretendia presentear sua amada. Se esta busca é bem sucedida, não me cabe afirmar – ainda que, pelas concepções de Winnicott, a resposta seria não.²⁰⁴ O que posso é afirmar que esta busca rende uma rica

²⁰⁴ Pois lembremos que, como vimos em tópicos anteriores, para Winnicott a busca pelo eu (*self*) impede seu encontro. Curiosamente, aliás, no Prólogo de *O Oceano no fim do caminho*, o protagonista (já adulto) faz uma reflexão sobre o próprio fazer artístico e seus ‘vazios existenciais’: “perguntariam (...) sobre meu trabalho. (O trabalho vai bem, obrigado, eu diria, sempre sem saber como falar do que faço. Se conseguisse falar, não precisaria fazer. Eu faço arte, às vezes arte verdadeira, e às vezes isso preenche os espaços vazios da minha existência. Alguns. Nem todos.) (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 12). Numa exposição que poderia ser relacionada com as reflexões de Winnicott sobre a busca de *si* na (ou pela) produção artística, e sobre a distinção do *fazer* e do *viver* criativos, que são coisas diferentes, pois segundo Winnicott, “na busca do eu (*self*), a pessoa interessada pode ter produzido algo valioso em termos de arte, mas um artista bem sucedido pode ser universalmente aclamado e, no entanto, ter fracassado na tentativa de encontrar o eu (*self*) que está procurando” (WINNICOTT, 1975, p. 90). Isto porque, para Winnicott, “o eu (*self*) realmente não pode ser encontrado no que é construído com produtos do corpo ou da mente, por valiosas que essas construções possam ser em termos de beleza, perícia e impacto. Se o artista através de qualquer forma de

representação de alguns processos mnemônicos que exploraremos a seguir. O livro, em suma, é composto por uma miscelânea de memórias de Gaiman, sendo algumas fiéis a seu passado, e outras adaptadas, inventadas, modificadas e reorganizadas, de modo a criar o protagonista do livro e o espaço que ele habita. Desta forma a pergunta-título deste tópico – “Quem sou eu?” –, quando colocada na voz do protagonista-narrador de *O Oceano no fim do caminho*, poderia ser assim respondida: tu és (parte) (d)o *eu* de Neil Gaiman. Você não é Neil Gaiman, mas você é uma representação do *eu* dele, baseada no que ele crê ser seu próprio *eu* ou, melhor ainda, baseada numa reorganização narrativa das memórias que ele tem de si.²⁰⁵ Agora, delimitado isto, proponho debruçarmo-nos não sobre uma questão, mas sobre um processo que já margeamos: a rememoração.

3.4 O EXERCÍCIO DO AUTOR QUE RESGATA A SI MESMO (PELO BRINCAR).

Temos então que o *Oceano no fim do caminho* é uma reorganização consciente de memórias e impressões de seu autor, e que esta “nova narrativa de si” é por ele atribuída ao protagonista do livro. Este processo organizacional, sabemos, é tratado por Gaiman como uma brincadeira: mais de uma vez ele cita o fato de que se divertia jogando com suas memórias. A manufatura desta narrativa é, portanto, uma atividade criativa que perpassa o espaço potencial que Winnicott chama de *Brincar*. Vejamos agora, através de alguns exemplos e comparações, como se dá este jogo consigo mesmo.

Uma das primeiras ações que acompanhamos na narrativa de *O Oceano no fim do caminho* é uma espécie de viagem temporal do contexto de vida adulto do protagonista para um espaço de memórias da infância. Um processo que é ilustrado – no Prólogo – pela passagem do protagonista pela vereda que culmina na fazenda Hempstock. Esta espécie de *buraco de minhoca* é o que transporta o protagonista (e a narrativa) ao passado, já que como aponta Geoff Boucher,

expressão está buscando o eu (*self*), então pode-se dizer que, com toda probabilidade, já existe um certo fracasso para esse artista no campo do viver geral criativo. A criação acabada nunca remedia a falta subjacente do sentimento do eu (*self*) (WINNICOTT, 1975, p. 90).

²⁰⁵ Até porque, como sugere Ricoeur, o que distingue a atribuição da lembrança-memória a si é a apropriação sob o signo da minhadade (da autodesignação – *my own*), e é precisamente essa capacidade de designar a si mesmo como o dono das próprias lembranças que leva também à possibilidade de “atribuir a outrem como a mim os mesmos fenômenos mnemônicos” (RICOEUR, 2014, p. 138).

ele está numa viagem de volta ao passado, uma viagem que é geográfica (física), mas que o está levando efetivamente de volta no tempo, especialmente quando ele percebe que a estradinha é a única coisa que não mudou (BOUCHER In: GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 26:48-27:04).²⁰⁶ E a reação de Gaiman à menção a esta viagem no tempo é que nos levará a visualizar o que significa visitar memórias de infância, pois muito mais que lembrar lugares e pessoas, este tipo de visita se refere a resgatar impressões e um modo diferente de encarar o mundo, a reencontrar a perspectiva infantil.

Sobre isto, sabe, na verdade eu não voltei àquela vereda. Uma das coisas que realmente é interessante para mim é esta estradinha em que vivíamos. [Porque] Quando eu era criança, eu estava completamente convencido de que o mundo em que eu vivia era essencialmente uma espécie de espaço semi-mitológico. Ou pelo menos eu sempre conseguia sobrepô-lo com uma espécie peculiar de mitologia. Então, quando eu escutei que uma das fazendas no fim de nossa estradinha fora mencionada no *Domesday Book* – que é uma enorme lista de todas as propriedades na Inglaterra que foi compilada para Willian, o conquistador, em 1066 – não me ocorreu que mil anos antes ela seria uma pequena cabana de madeira. Eu simplesmente conclui: “– Ah! Esta bela casa de fazenda de tijolos vermelhos está aí há mil anos!”. E então eu comecei a pensar: “– Oh! Não seria interessante se as pessoas que ali viveram, que ali vivem agora, tivessem sido as mesmas pessoas ao longo destes mil anos? Eu não acho que alguém notaria nesta parte do mundo”. E comecei a construir esta pequena e estranha mitologia pessoal, até que em meados de minha adolescência eu decidi que eles se chamariam os *Hempstocks* (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 27:10-28:39).

Desvela-se assim, para nós, a origem destas personagens que permeiam a obra de Gaiman, ao mesmo tempo que se faz referência à uma prática comum da cognição humana: a saída pela fantasia para a solução de questões que a ingenuidade (ou falta de experiência) pueril não consegue resolver de imediato. E a herança que esta “lógica infantil” deixa no indivíduo mesmo depois de seu desenvolvimento em adolescente ou adulto. Porque, como Gaiman deixa claro, a família *Hempstock* sobreviveu ao fim de sua infância para seguir povoando seu imaginário durante a vida adulta e por fim sua produção:

E eu simplesmente tinha eles, e eles viviam lá no final da estradinha, e eu continuei esperando para escrever uma história sobre eles. E já que eu nunca realmente cheguei a escrever uma

²⁰⁶ Boucher se refere à seguinte passagem: “Parecia que eu havia dirigido de volta ao passado. Aquela estradinha estava exatamente do jeito que eu lembrava, ela e nada mais” (GAIMAN, Oceano, 2013, p. 13). Mencionamos esta “viagem no tempo” ainda no primeiro capítulo desta dissertação.

história ambientada na minha estradinha, eu nunca o fiz. Mas eu meio que decidi que a família deles provavelmente teria se espalhado um pouco, então há Hempstocks em *Stardust*, e há Liza Hempstock no *Livro do Cemitério*. E pensei “– ok! Há algumas relações óbvias, então um dia – eu tinha uma vaga ideia – eu irei escrever uma história com as Hempstock nela”.

A história da estradinha, então, levou tempo para maturar (ou talvez faltasse um motivo ou um estopim para escrevê-la). Tanto tempo que as personagens que para ela foram previstas já habitavam outros livros do autor. Tanto tempo que – como revela Gaiman – foi possível descobrir, mesmo adulto, outros elementos do período de sua infância que comporiam aquela história:

E então, por volta de 2003, eu comprei meu primeiro Mini cooper,²⁰⁷ e meu pai estava visitando a América no momento – ele ainda estava vivo –, então eu disse a ele: “– Eu adorava aquele velho Mini branco que você tinha. O que aconteceu? Por que você se desfez dele?” E ele disse: “– Ah! Então nunca lhe contei aquilo, contei?” E eu: “– Não”. E ele: “– Bem, nós tínhamos um inquilino e ele foi jogando e apostando. Ele jogou fora todo seu dinheiro, e ele apostou e perdeu o dinheiro de seus amigos, e então ele roubou o Mini, que foi deixado no fim da estradinha. E eu fui até lá, identifiquei o corpo, e vendi o Mini naquela mesma tarde” (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 28:42-30:40).

Assim, Gaiman revela que a origem do personagem nomeado “minerador de opalas”, presente em *O Oceano no fim do caminho*, também remete a um evento de sua infância. Neste caso, porém, a um evento sobre o qual Gaiman não teve conhecimento até se tornar adulto, mas que decidiu atribuir às experiências de seu eu lírico mirim. Tomando posse assim de memórias que não eram dele, mas que agora – ao menos em obra – passariam a ser. E curiosamente foi esta memória roubada, segundo ele, que provavelmente fez o que era para ser um conto se tornar um livro:

Eu não reagi com um “– que tragédia terrível”. O que eu realmente fiz foi pensar “– algo interessante aconteceu na minha casa quando eu tinha sete anos! E ninguém me disse!” Aquilo foi uma espécie de indignação de sete anos de idade: eu pensando que sempre há coisas interessantes nos livros e eu achava que elas nunca acontecessem na vida real, e algo aconteceu na vida real e eu não sabia! E então eu pensei: “– quem sabe um dia eu aproveitarei esse pequeno e estranho núcleo. Não é sobre a coisa real que aconteceu, mas eu vou tomar este núcleo” [*kernel*, no original]. E foi neste momento em que pensei: “– bem, na verdade essa é a história que acontece no final da estradinha, e eu já tenho a família Hempstock lá mesmo, onde eles estiveram

²⁰⁷ Marca que se refere a um padrão de modelos de automóveis produzidos pela British Motor Corporation entre 1961 e 2000, e posteriormente adquirida e fabricada BMW até os dias de hoje.

me esperando desde que eu tinha nove anos. Vou ver o que acontece!”. E eu acho que foi isto que realmente impulsionou-a a se tornar um romance (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 30:57-31:47).

Temos assim o desvelamento dos três elementos que deram origem à escrita de *O Oceano no fim do caminho* por parte de Gaiman: o desejo de presentear a esposa com um pouco de si – pelo que Gaiman iniciou a produção de um conto baseado nele mesmo; o mito infantil dos vizinhos imortais – que habitavam seu imaginário desde sua infância, aguardando um enredo pelo qual se apresentarem; e a história só descoberta tardiamente do inquilino que se suicidou – a qual deu vazão e um enredo para o núcleo das Hempstock, fazendo com que o que era para ser um texto curto se tornasse um romance.

Agora, visto que estas “marcas infantis” que todos nós carregamos (e que são parte de nosso próprio ato de relacionar-nos com o mundo) e seu desvelamento pela linguagem literária são tema de estudo de diversos autores, proponho dedicarmos atenção às ideias de alguns deles a fim de compará-las ao processo criativo de Gaiman.²⁰⁸ Primeiro proponho compararmos alguns aspectos do livro de Gaiman ao de outro autor que praticou um exercício criativo análogo: Walter Benjamin, que em sua coletânea *Infância em Berlim por volta de 1900* (publicada postumamente em 1950) procurou reconstruir literariamente elementos ou fragmentos de sua infância. Depois, a fim de enriquecer nossa discussão, proponho abordarmos um texto de Freud – *O Escritor e a Fantasia* (1908), no qual o psicanalista defende que o ato de fantasiar, originário das brincadeiras infantis, conserva-se no mundo adulto sob a forma do devaneio e desvela-se pela arte. Começemos pois por Benjamin.

²⁰⁸ Vale ressaltar ainda que, segundo Gaiman, o processo criativo que deu origem à *O Oceano no fim do caminho* é muito similar ao que gerou outras de suas obras: “a verdade é que eu tenho feito coisas muito pessoais desde o início: *Violent cases* [1987] – minha primeira *graphic novel*, *Mr. Punch* [1994] – que fiz em meados dos anos 90, e este punhado histórias curtas – há uma chamada *Closing time* [publicado na coletânea *Fragile things*, de 2006]. Há algumas destas histórias onde eu tomo um personagem que é muito obviamente eu, e escrevo uma sequência autobiográfica muito pouco confiável em que brinco e troco coisas de lugar. (...) Eu adoro a ideia de que no final da minha vida você tenha uma inteira e completamente não confiável autobiografia” (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 32:04-33:37).

3.4.1 Seja em Berlim ou em East Grinstead, as infâncias se parecem: uma breve reflexão sobre a similitude do pensar infantil em Benjamin e Gaiman.

*209

Dividido em quarenta e um pequenos textos, *Infância em Berlim por volta de 1900* se trata de uma coleção de memórias da infância de Benjamin, as quais ele dedica a seu filho, Stefan²¹⁰ – donde já podemos traçar uma primeira coincidência com a obra aqui analisada de Gaiman. Estas memórias são relatadas por ele em forma de prosa, como que em pequenos contos pelos quais o autor expõe diversas características do pensar infantil – e então também dos mecanismos da memória. Grosso modo, creio que os textos tratam de três nichos temáticos principais (além de outros menores): o contraste entre o pensamento (ingênuo-literário) infantil e (as simbologias e rituais sociais) adulto(s); a “mitologia infantil” – para usar o termo de Gaiman –, que se refere à memória infantil como fantasiosa e à criação de memórias; e as experiências do (ou no) brincar e o lado sombrio (ou aterrorizante) da imaginação;²¹¹ Abordemos pois alguns deles a fim de comparar o entendimento e representação que os dois autores – Gaiman e Benjamin – fazem do pensar infantil.

O texto *A Coluna da Vitória* (BENJAMIN, 1995, p.77-79) levanta a questão da subjetividade dos símbolos e significados do mundo dito adulto. Nele, Benjamin narra as memórias e impressões de sua infância em relação aos monumentos e honras à guerra:

Quando em 1902 Ohm Krüger,²¹² após a derrota na Guerra dos Bôeres, percorreu a Rua Tauentzien, também eu estava lá com minha governanta. Pois era inadmissível não admirar um senhor que, de cartola, se apoiava no coxim e que “conduzira uma guerra”. Assim se dizia. Mas aquilo me soava ao mesmo tempo faustoso e baldo de civilização; era como se o sujeito tivesse “conduzido” um rinoceronte ou um dromedário e por isso tivesse se tornado famoso.

(...) Ninguém deixara de me explicar a origem dos adornos na Coluna da Vitória.²¹³ Não entendera, porém, o significado exato

²⁰⁹ *East Grinstead* – no condado de West Sussex, Inglaterra – é a localidade na qual Gaiman passou boa parte de sua infância, adolescência e vida adulta. Nela é que ficavam a casa, a estradinha e a fazenda que serviram de inspiração para as localidades ficcionais representadas em *O Oceano no fim do caminho*.

²¹⁰ Como se pode ver em: BENJAMIN, 1995, p. 71.

²¹¹ Esta é uma proposta para análise que aqui faço, a qual deriva das discussões teóricas que efetuamos ao longo desta dissertação. Quiçá poderei detalhar tal proposta de análise desta obra de Benjamin com mais profundidade em outra pesquisa ou momento.

²¹² Presumivelmente refere-se a Stephanus Johannes Paul Kruger (1825-1904), presidente da República do Transvaal (parte da atual África do Sul), e líder dos bôeres em ambas as guerras homônimas.

²¹³ Monumento construído em Berlim em 1873 para comemorar as diversas vitórias militares prussianas ao longo do século XIX, especialmente nos conflitos contra o reino de Dinamarca, e os impérios francês e austríaco.

dos canhões que os compunham: ou os franceses tinham sido arrastados para a guerra com canhões de ouro, ou o ouro que deles arrebatáramos fora só então fundido por nós como tal (BENJAMIN, 1995, p. 77-78).

Acredito que neste excerto temos uma rica descrição da dificuldade da criança em entender simbologias e valores adultos, e das confusões interpretativas e linguísticas decorrentes do processo de aprendizagem. O que se ilustra na confusão em relação à interpretação literal dos símbolos incrustados na Coluna e na confusão sobre a possibilidade de “condução” de algo não tangível como uma guerra. Uma situação que gera descrições ao mesmo tempo cômicas e de alto potencial reflexivo em relação aos próprios rituais da sociedade: pois afinal o que efetivamente significa “conduzir” uma guerra, e o que há de tão honorífico neste ato? Há mais fantasia em enxergar honra numa atividade violenta como esta ou nas tentativas de compreensão destes símbolos pelas deduções literais do pequeno Benjamin? Este pensamento literal infantil, ademais, conecta-se com alguns elementos narrativos que identificamos em *O Oceano no fim do caminho*. Os quais ajudaram-nos no estabelecimento da hipótese de se classificar esta obra de Gaiman como pertencente ao gênero do Fantástico como entendido por Todorov. E é por este pensamento literal que também se estabelece a maior correlação entre as representações dos processos cognitivos infantis de Gaiman e Benjamin, pois há um conjunto de textos pelos quais o autor alemão descreve o estabelecimento de sua “mitologia infantil”,²¹⁴ a qual carrega diversas similitudes com a de Gaiman.

Tomemos por exemplo os textos *Tiergarten* e *A Lontra* (BENJAMIN, 1995, p. 73-75; e 93-95), nos quais Benjamin narra algumas reminiscências infantis de seus passeios pelo zoológico berlinense. No *Tiergarten*, compara uma ida já adulto (trinta anos depois) ao parque com as visitas de infância, concluindo, conforme anda com um conhecido pelas vielas e construções do local, que “pela primeira vez as víamos como eram de fato” (BENJAMIN, 1995, p. 74). Atribuindo assim à criança que ali previamente estivera uma falsa impressão ou visão, e sugerindo desta forma que apenas o indivíduo adulto vê as coisas como elas realmente são. Já em *A Lontra*, Benjamin fala sobre os lugares que geram uma

²¹⁴ Tomo a liberdade de me apossar do termo utilizado por Gaiman em sua entrevista, o qual se refere ao conjunto de fantasias infantis ancoradas na realidade em que a criança vive, e que conformam um microuniverso próprio ao indivíduo mesclando elementos do mundo real com características imaginárias a ele atribuídas.

sensação dúbia de atemporalidade, que fica entre o abandono, a ruína, e certo deslumbramento e impressão de antevisão do futuro.²¹⁵ E sobre os efeitos que os lugares (e as sensações que geram) tem sobre a imagem que acabamos fazendo daqueles que o habitam. Como no caso do pequeno Walter, que acabou por elaborar imaginativamente uma natureza mítica para a lontra que vivia num canto do *Tiergarten*! Conta Benjamin que, dentre os viveiros do zoológico, “os mais estranhos eram os que, pela localização, tinham algo de especial – na maioria dos casos, animais que viviam nos confins do zoológico. (...) [E] de todos os habitantes dessas áreas, a lontra era o mais notável” (BENJAMIN, 1995, p. 93). Porque a ‘casa’ deste animal ficava alocada no acesso menos usado e que conduzia às regiões mais desoladas do parque:

esse canto do zoológico trazia em si as feições do porvir. Era um rincão profético. Pois como há plantas que, segundo dizem, possuem o dom de nos fazer ver o futuro, também há lugares que têm esse mesmo poder. Em geral, são sítios abandonados, e também copas de árvores acuadas contra muros, becos sem saída ou entradas de jardim, onde ninguém jamais se detém. Em tais lugares, parece ser coisa do passado tudo o que nos espera (BENJAMIN, 1995, p. 94).

E conseqüentemente a impressão causada por este lugar – um tanque d’água com pequenas construções imitando grutas e cercado por grades de ferro – onde vivia a lontra, fez com que o pequeno Benjamin vinculasse a sensação que lhe era gerada por aquele lugar também ao próprio animal. Assim,

Sempre que olhava para aquelas águas, era para mim como se a chuva repentina recolhida em todos os bueiros da cidade viesse desembocar naquela bacia e alimentar o animal. Pois o animal que morava era mimado, e as grutas vazias e úmidas lhe serviam mais como templo que como abrigo. Era o animal sagrado das águas da chuva (BENJAMIN, 1995, p. 94).

Desta forma, o pequenino alemão passou a possuir em seu imaginário infantil, em seu “panteão mitológico de infância”, esta entidade relacionada à chuva. Numa vinculação que se estabeleceu tão fortemente que, em caso de chuva, mesmo quando em casa, ele mesclava o bem estar gerado pelo tamborilar das gotas na janela e a sensação de segurança que lhe davam à imagem da lontra em seu “templo” (BENJAMIN, 1995, p. 94-95). Vê-se assim um

²¹⁵ Vale lembrar que já tocamos este tipo de sensação, bem como seu uso literário, quando tratamos brevemente – ainda no primeiro capítulo desta dissertação – do *estranho* em Lovecraft, o qual buscava atribuir a seus textos certas sensações que estavam entre o assombro e a atração. Como as que, segundo ele, lhe eram transmitidas por certas visões, paisagens e ocorrências (LOVECRAFT, 2004, 113-116).

forte exemplo do mesmo tipo de processo imaginativo pelo qual Gaiman criou/imaginou os seres que há mil anos habitavam a casa de fazenda no fim da estradinha onde morava. Porquê da mesma forma que Gaiman descreve ter imaginado esta possibilidade, e não mais a esquecido, tendo esta criação habitado seu imaginário ao longo de toda a infância, adolescência – quando enfim as nomeia “Hempstock”,²¹⁶ e vida adulta – quando enfim as torna personagens em suas histórias. Benjamin também descreve este mesmo processo, só que através da imagem de seu “animal sagrado das águas das chuvas” que habitava um templo no zoológico. Afinal, assim como as Hempstock de Gaiman sobreviveram em sua memória até a vida adulta, também a lontra de Benjamin manteve-se presente até que este, também adulto, a fixasse em texto. Da mesma forma, creio que quase qualquer indivíduo poderia citar a presença de elementos ‘míticos’ em seu imaginário infantil. Eu, por exemplo, possuía um portal: uma enorme tampa de concreto circular que fora abandonada recostada verticalmente num barranco parcialmente coberto por vegetação, e que ficava num lote muito arborizado onde eu brincava quando criança. Um lugar que se constituía tão profundamente através de minhas brincadeiras, que me era (e ainda é) impossível pensar nele sem visualizar uma passagem para outra dimensão protegida pelo inamovível objeto.

Rua Steglitz esquina com Genthin e Rua Blumeshof, 12 (BENJAMIN, 1995, p. 85-97; e 95-98) também são textos que trazem impressões relacionáveis às Hempstock de Gaiman e à generalidade das experiências infantis humanas. Neles Benjamin relata algumas de suas impressões infantis sobre a passagem do tempo, e fala sobre a sensação de atemporalidade que os idosos causam às crianças. A narrativa do primeiro é impulsionada pelas lembranças de visitas à casa de uma tia, a qual vivia numa rua daquelas habitadas quase que exclusivamente por pessoas velhas, onde parece que o tempo parou e que os idosos reinam sobre ele de cima de suas sacadas e poltronas, sem sequer parecer que tivessem descido delas algum dia (BENJAMIN, 1995, p. 85-86). E o segundo provem das lembranças das estadias

²¹⁶ Torna-se aqui comicamente pungente a sensação de que a escolha de um adolescente por nomear os personagens mítico-infantis de seu imaginário como “*Hempstock*”, ou “estoque/depósito de cânhamo” em português, muito potencialmente se deve a um motivo não difícil de deduzir. Deixo que você faça suas próprias reflexões sobre o assunto, caro leitor. Quiçá no futuro eu possa tornar as minhas num texto, e propor uma análise mais aprofundada dos nomes e “não-nomes” dos personagens de Gaiman.

na casa da avó, local que lhe transmitia mais segurança que a própria casa paterna, e concomitantemente também lhe passava uma sensação de infinitude: “com que palavras descrever o sentimento imemorial de segurança burguesa que procedia daquela casa? (...) A miséria não tinha vez naqueles aposentos, nem mesmo a morte (BENJAMIN, 1995, p. 96). Desta forma, Benjamin trata da sensação passada por indivíduos idosos às crianças: este misto de impressões causado pelo vasto acúmulo de experiência que possuem, e que parece, na visão de um infante, resultado de uma quantidade incalculável de tempo.²¹⁷ Sensações que são precisamente as mesmas utilizadas por Gaiman para descrever, através do protagonista de *O Oceano no fim do caminho*, a velha sra. Hempstock – a idosa que parecia existir há tanto tempo quanto o Big Bang. Da mesma forma, creio que qualquer pessoa que – como eu – viveu com os avós ou costumava fazer visitas a eles ou demais parentes idosos durante a infância, saberá de que sensação Benjamin estava falando.

A junção das sensações e processos descritos nestes cinco textos benjaminianos que visitamos tem ainda outro resultado que nos interessa. Porque por vezes, no âmbito do imaginário, a segurança e o medo coexistem. No próprio *Rua Blumeshof 12*, por exemplo, Benjamin revela ainda que, sendo a casa de sua avó e os objetos todos tão antigos, já tendo sido passados entre gerações – e então tendo pertencido a pessoas já falecidas – se tornava impossível para ele não pensar na morte e nos mortos quando lá dormia:

Por isso, durante o dia, aqueles recintos pareciam tão aconchegantes e, à noite, tornavam-se o cenário de pesadelos. A escada que eu pisava revelava-se como a morada de um pesadelo, que, a princípio, me deixava pesado e sem forças em todos os membros para, em seguida, encantar-me quando apenas alguns degraus me separavam do limiar almejado. Tais sonhos eram o preço com que eu adquiria segurança (BENJAMIN, 1995, p. 96).

Vemos assim que o mesmo ambiente que lhe trazia enorme segurança e conforto se tornava aterrorizante. E, mais que isso, que a causa do terror era o próprio processo imaginativo que o fazia criar sua “mitologia infantil”. Um processo que gerava medos que, ao serem superados, lhe geravam segurança.

²¹⁷ Abordamos – no primeiro capítulo desta dissertação – esta impressão de atemporalidade como resultante da parca noção de passagem de tempo que uma criança tem. Já que para alguém que tem pouquíssimas primaveras, e portanto tem a impressão de que cada semana ou mês é um enorme período de tempo, já que representam um período proporcionalmente notável de sua existência, olhar para um indivíduo muito mais velho é como olhar para alguém que viveu incontáveis vidas.

Ou seja, um processo de estabelecimento de confiança que poderíamos, talvez, relacionar até mesmo a uma habilidade instintiva, caso encarássemos este procedimento imaginativo como uma espécie de treinamento da função de *luta ou fuga* humana.²¹⁸ Deixando esta divagação de lado, porém, notemos ainda outra derivação destas experiências de Benjamin, pois ele narra que, quando suas avós faleceram,²¹⁹

aquela rua se transformou para mim nos Campos Elísios, no Reino de Sombras das avós imortais e que, no entanto, se haviam despedido da vida. E como a fantasia, após ter lançado seu véu sobre uma região, se regozija em preguear suas bordas com caprichos inconcebíveis, transformou uma mercearia de produtos coloniais, que se achava próxima, num monumento a meu avô, só porque o proprietário também se chamava Jorge (BENJAMIN, 1995, p. 96).

Numa nova ilustração dos processos infantis de estabelecimento de características míticas a espaços, e da ascensão da fantasia pela literalidade. A qual se conecta novamente ao *Oceano no fim do caminho* de Gaiman, pois neste, afinal, a fazenda Hempstock e a própria casa e quintal do protagonista não são os lugares onde coincidentemente ele está nos momentos em que se sente mais seguro e antagonicamente com mais medo? Certamente que sim.

Por fim, gostaria ainda de estabelecer um último paralelo entre os textos de Benjamin e Gaiman, a qual perpassa certas entidades que se apresentam nestas narrativas, mas também abre a porta para um dos últimos pontos que abordaremos nesta dissertação. Em *A Mummerehlen* e *O Corcundinha* (BENJAMIN, 1995, p. 98-101; e 141-142), Benjamin fala sobre os mal entendidos que modificam o (ou a percepção do) mundo para uma criança, e dos mecanismos de reconhecimento e interpretação do universo que a cerca. Ou seja, do aprendizado – enquanto mimetização de hábitos e saberes – e dos efeitos colaterais dele: no caso de Benjamin, o estabelecimento de alguns monstros assustadores em seu panteão imaginário infantil. Como ambos resgatam o mesmo processo, nos será suficiente abordar o primeiro.²²⁰

²¹⁸ Me refiro aqui à teoria da luta ou fuga, elaborada por Walter Bradford Cannon em seu livro *Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage* (1915), e que descreve a capacidade do sistema nervoso simpático de promover reações que permitem a um organismo responder adequadamente a situações de estresse ou ameaça.

²¹⁹ Coincidentemente ambas as avós e avôs de Benjamin viveram na mesma rua, como ele revela em: BENJAMIN, 1995, p. 96.

²²⁰ *O Corcundinha* (BENJAMIN, 1995, 141-142) trata do mesmo procedimento que *A Mummerehlen*: o estabelecimento no panteão “mitológico” infantil de Benjamin de uma entidade, no caso de uma espécie ou variante de gnomo, *pixie* ou *sprite* – que são algumas das incontáveis designações no folclore europeu para

No *A Mummerehlen* Benjamin conta que, numa velha rima infantil que ouvia quando criança era mencionada uma certa “*Muhme Rehlen*”, que nada mais é que “tia Rehlen”. Só que como o termo “*Muhme*” – proveniente do alto-alemão médio, língua ancestral do alemão moderno – já havia se tornado obsoleto no alemão na altura da infância dele,²²¹ para ele a palavra “*Muhme*” nada significava. E assim, para dar sentido àquele som que não significava nada, ele criou um sentido para atribuir a ele. Nascia assim a *Mummerehlen*, uma criatura que se tornou na fantasia do pequeno Benjamin uma assombração (BENJAMIN, 1995, p. 98). Seria possível traçarmos aqui um panorama comparativo entre a *Mummerehlen* de Benjamin e a *Skarthach* de Gaiman, pois assim como o infante da obra deste acabou por criar toda uma narrativa contextual para sua criatura, o pequeno Benjamin também ofertou grande esforço criativo para dar existência à *Mummerehlen*.²²² Mas proponho que tomemos outro caminho, porque apesar do caráter amedrontador deste resultado, estas confusões interpretativas infantis não são vistas com maus olhos por Benjamin. Para ele isto faz parte do desenvolvimento das capacidades de aprendizagem e de atribuições de sentido na infância:

Os mal-entendidos modificavam o mundo para mim. De modo bom, porém. Mostravam-me o caminho que conduzia ao seu âmago. Qualquer pretexto lhes convinha. Assim quis o acaso que, certo dia, se falasse em minha presença a respeito de gravuras de cobre [NT: gravura em cobre em alemão é *Kupferstich*]. No dia seguinte, colocando-me sob uma cadeira, estiquei para fora a cabeça – a isto chamei de “gravura de cobre” [NT: a ação de esticar a cabeça em alemão é referida como *Kopfverstich*].²²³ Mesmo tendo desse modo deturpado a mim e às palavras, não fiz senão o que devia para tomar pés na vida. A tempo aprendi a me mascarar nas palavras, que, de fato, eram como nuvens. O dom de reconhecer semelhanças não é mais

os diminutos e/ou deformados humanoides que vivem sob a terra ou escondidos em casas e jardins humanos, comumente roubando alimentos e pregando peças nestes. O texto em si é composto pelas reminiscências de Benjamin de sua prática infantil de observar bueiros, buracos e respiradouros pela curiosidade mesclada de esperança e medo de ver algum de seus moradores subterrâneos. E da explicação da superstição e crença na existência destas criaturas míticas, a qual fora herdada através de algumas cantigas infantis que os citavam e de expressões e ditados que sua mãe reproduzia.

²²¹ Conforme explicita o tradutor José Carlos Martins Barbosa em nota que pode ser encontrada em: BENJAMIN, 1995, p. 98.

²²² Como explica Benjamin, mais difícil que criar a própria *Mummerehlen* para dar sentido à palavra desconhecida, foi elaborar uma narrativa que explicasse o que era e de que forma existia a assombração: “Seguir o paradeiro da *Mummerehlen* foi, contudo, mais difícil. Ocasionalmente eu a supunha no macaco que nadava no prato fundo em meio aos vapores da sopa de cevadinha ou de tapioca. Tomava a sopa a fim de fazer mais clara sua imagem. Talvez morasse no lago Mummel, cujas águas dormentes talvez aderissem a ela como uma pelerine cinzenta. (...) Ela era o Mudo, o Movediço, o Tormentoso, que, como a nevasca nas bolas de cristal, nubla o núcleo das coisas” (BENJAMIN, 1995, p. 100).

²²³ Notas do tradutor da edição de *Infância em Berlim por volta de 1900* aqui utilizada, José Carlos Martins Barbosa.

que um fraco resquício da velha coação de ser e se comportar semelhantemente. Exercia-se em mim por meio de palavras. Não aquelas que me faziam semelhante a modelos de civilidade, mas sim às casas, aos móveis, às roupas. Só que nunca à minha própria imagem. E por isso ficava desorientado, quando exigiam de mim semelhança a mim mesmo (BENJAMIN, 1995, p. 98-99).

Para o pequeno Benjamin, então, delimitar o que as coisas a seu redor eram, ou mesmo imaginar ser ele mesmo estas outras coisas, era mais fácil do que ‘ser ele mesmo’ ou descrever o que seu próprio eu (*self*) era. Uma dificuldade que Benjamin exemplifica contando como ficava desorientado quando o levavam a um fotógrafo: pois num retrato – onde está incutida a ‘exigência’ de que você seja você mesmo – ele sentia dificuldades em precisar o limite entre seu *eu* e o que lhe era *externo*. Coloquemos em outras palavras: se delimitamos o que nos é *interno* e por consequência nosso eu a partir daquilo que nos é *externo*, como seria possível mesurar o próprio eu sem ser desfigurado por tudo o que está à nossa volta? Esta é a indagação que permeava o pensamento do pequeno Benjamin, embora ele provavelmente não a soubesse como verbalizar naquele momento. Todavia, já adulto, procurou descrevê-la na narrativa de um sofrimento de seu eu criança: que levado a um ‘torturante’ estúdio fotográfico, cercado por inúmeros objetos decorativos e cênico, e em frente à uma tosca pintura simulando os Alpes que fazia as vezes de paisagem de fundo, e ainda segurando um sombreiro, uma bengala e vestido com um terno de veludo cheio de franjas, se sentia: “desfigurado pela semelhança com tudo o que está à minha volta” (BENJAMIN, 1995, p. 99).

Esta relação de si com o entorno é tão indissociável, aliás, que Benjamin em seguida sugere que as próprias memórias de um indivíduo não são necessariamente de ‘si mesmo’, nem tampouco apenas do que lhe é *externo*. Antes, são de uma zona cinzenta da experiência que ele exemplifica pelo próprio exercício de lembrar: ao pensar no século XIX, o qual viveu em sua infância, ele conta que as coisas que vêm à sua mente não são grandes acontecimentos, mas sim lembranças de sensações que estão entre o que as coisas são e o que efetivamente *significavam* para ele: como as geradas pelos sons de um chacoalhar da cesta de chaves, pela campainha de sua casa, o estalo surdo que emite uma lâmpada a gás quando se apaga, e pela própria *Mummerehlen* – afinal, como ele diz, “neste versinho deturpado cabe todo o mundo deturpado da infância” (BENJAMIN, 1995, p. 100).

Temos então que em narrativas que procuram resgatar o olhar infantil sobre o mundo, desvela-se a enorme miscigenação entre confusão, fantasia e criatividade que perpassa o processo de aprendizagem e o relacionamento do indivíduo com o mundo. E que o esforço de autores como Benjamin e Gaiman em resgatar este olhar infantil, torna possível perceber alguns padrões que incorrem neste primeiro relacionar-se com o mundo. Sendo alguns deles o uso da criatividade, da fantasia e da interpretação literal para dar sentido (ou ressignificar) a coisas, palavras, espaços e situações que a criança ainda não entende. De forma que – tomando emprestada a fala de Benjamin –, em última instância, o mundo da infância é cheio de deturpações. Claro, pois aprender e viver é deturpar, atribuir novos sentidos é sempre, de alguma forma, deturpar. E por isto cabe-nos então fazer a pergunta: Benjamin estava certo ao comentar que quando voltou ao *Tiergarten* já adulto, pela primeira vez via as coisas como elas realmente são? Estava certo ele em deduzir que na vida adulta paramos de deturpar o mundo e passamos a vê-lo como supostamente ele ‘realmente é’? Meu posicionamento é que não. Posso concordar com Benjamin em diversos pontos, mas neste não. E por isto o convido a me acompanhar ao próximo tópico, caro leitor, para que entendas por que de meu “não”.

3.4.2 A criança que nos habita: dos devaneios de Freud ao brincar de Winnicott.

O posicionamento de Benjamin, como vimos, se localiza na linha de pensamento que entende que, na medida em que a criança vai entrando no mundo adulto – e então se tornando um –, ela vai abandonando, por assim dizer, a maior fluidez entre o mundo ‘real’ e o ‘fantasioso’ que caracteriza o pensar infantil, pois se vê “forçada” a trocar a aparente irrelevância do segundo pela seriedade do primeiro. Uma visão que também é compartilhada por Freud, embora este, todavia, sugira que o artista pode ser definido como aquele que se recusa a aceitar, ao menos em obra, a prevalência do mundo adulto – ou do trabalho – sobre o mundo lúdico do gozo. E daí que haja em diversas obras literárias – e especialmente na literatura fantástica –, uma espécie de sobrevivência do infantil (pela via da fantasia). Esta sugestão surge, por exemplo, em *O Escritor e a Fantasia (1908)*, onde Freud esboça uma teoria sobre o ato da escrita, a qual agora analisaremos.

O texto de Freud se inicia com as seguintes questões: de onde o escritor retira seu material? E como logra nos tocar tão fortemente com ele? Perguntas que o psicanalista sugere que só podem ser respondidas caso seja encontrada uma atividade que seja comum a estes indivíduos – os escritores – e a todos os demais. Porque só através desta ‘atividade comum’ é que seria possível investigar o processo criativo – ou o “fazer poético” – do escritor (FREUD, ‘*O Escritor*’, 2015, p. 326). Mas que atividade é esta que é comum a todos os seres humanos e de algum modo aparentada da criação literária? Talvez já tenhas deduzido a resposta, leitor: esta prática comum a todos é o ato de fantasiar, atividade que se origina na infância. Assim,

Não deveríamos buscar já na infância os primeiros traços de atividade criativa? A ocupação mais querida e mais intensa da criança é a brincadeira. Talvez possamos dizer que toda criança, ao brincar, se comporta como um criador literário, pois constrói para si um mundo próprio, ou, mais exatamente, arranja as coisas de seu mundo numa ordem nova, do seu agrado. Seria errado, portanto, pensar que ela não toma a sério esse mundo; pelo contrário, ela toma sua brincadeira muito a sério, nela gasta grandes montantes de afeto (FREUD, ‘*O Escritor*’, 2015, p. 326).

Vemos assim que, como Winnicott, Freud então localiza a origem da criatividade na infância, no brincar da criança que atribui narrativas ao mundo a seu redor, arranjando-o numa ordem que o agrada – ou, adiciono eu, numa ordem que lhe seja concebível compreender.

Grosso modo, a hipótese freudiana é a seguinte: o ato de fantasiar, que tem origem nas brincadeiras infantis, se conserva no mundo adulto sob a forma de devaneio.²²⁴ Liberados do teste de realidade, tanto o devaneio fantasioso dos adultos quanto as brincadeiras das crianças subordinam-se ao princípio de prazer, de forma que estão vinculados à dinâmica do desejo. Na criança, o desejo de ser grande a leva ao ato lúdico, que via de regra se baseia na imitação deliberada e assumida daquilo que ela conhece da vida dos mais velhos. Mas no adulto, ao contrário, o desejo de realizar ações infantis, característico do devaneio, é um motivo de vergonha – pois é passível de ser julgado como ‘loucura’ ou como uma pejorativa infantilidade. Assim, se de um lado a criança não esconde do adulto seu brinquedo – ou seu brincar –, por outro o adulto se envergonha de suas fantasias, escondendo-as das outras pessoas. Tal

²²⁴ Nota do tradutor Paulo César de Souza: “No original, *Tagträume*: literalmente, “sonhos diurnos” — versão que também será utilizada aqui” (SOUZA In: FREUD, ‘*O Escritor*’, 2015, p. 338).

vergonha, entretanto, desaparece ou se ameniza quando a fantasia é transfigurada em matéria artística, pois segundo Freud a superação do sentimento de repulsa diante do desvelamento público das fantasias alheias é a principal ‘magia’ praticada pela *ars poetica*. A qual acontece, para ele, porque o artista suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, nos subornando com um prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias (FREUD, ‘O *Escritor*’, 2015, p. 326-338). Há entretanto alguns pontos desta exposição com os quais tendo a discordar, de forma que trataremos deles antes de falar daquilo que, desta hipótese, podemos aproveitar.

A noção de que o indivíduo adulto deixa de brincar, substituindo esta atividade por outra – a fantasia, para mim não se aplica. Isto porque, enquanto para Freud o que diferencia as duas atividades é a ancoragem ou apoio em objetos reais, para mim, esta diferença inexistente. Ora, Freud afirma que:

O oposto da brincadeira não é a seriedade, mas sim — a realidade. Não obstante todo o investimento de afeto, a criança distingue muito bem da realidade o seu mundo de brincadeira, e gosta de basear nas coisas palpáveis e visíveis do mundo real os objetos e situações que imagina. É esse apoio na realidade que distingue o seu “brincar” do “fantasiar”.

O escritor faz o mesmo que a criança ao brincar; constrói um mundo de fantasia que leva bastante a sério, ou seja, dota de grandes montantes de afeto, ao mesmo tempo que o separa claramente da realidade. (FREUD, ‘O *Escritor*’, 2015, p. 326-327).

Vê-se assim que para Freud, o brincar e a realidade são tidos como espaços opostos, e embora o primeiro se ancore em elementos do segundo, mesmo a criança teria plena consciência do limite entre os dois. O que venho propondo ao longo deste capítulo, por outro lado, é um alinhamento à teoria de Winnicott, a qual defende que o brincar não está num espaço oposto à realidade, mas sim num espaço contíguo à ela. Num espaço (potencial) que se estabelece entre os espaços do universo psíquico e da realidade física, pois o brincar é uma atividade que transcende a criatividade psíquica para se dar também fisicamente, agindo então no mundo real. Ademais, como também vimos ao longo deste capítulo, para Winnicott os fenômenos transicionais e o brincar não são atividades que perpassem uma completa percepção distintiva entre a realidade e seu mundo de brincadeira. São antes atividades que estabelecem a

capacidade de relacionamento do indivíduo com a realidade que o cerca através deste ‘mundo da brincadeira’ que é, simultaneamente, seu espaço psíquico e a própria realidade física. Deste modo, me posiciono em alinhamento com Winnicott e em parcial oposição a Freud: para mim, a realidade não é oposta à brincadeira. O brincar está e influi na realidade, da mesma forma que está e influi na atividade puramente psíquica.

Desta forma, naturalmente discordo da determinação de substituição de atividades proposta pelo pai da psicanálise. Porque se para Freud, “o indivíduo em crescimento para de brincar” (FREUD, ‘*O Escritor*’, 2015, p. 327-328), mas sendo incapaz de renunciar completamente a uma atividade da qual retirava prazer, a substitui por outra, de forma que “também a pessoa em crescimento, quando para de brincar, apenas abandona o apoio em objetos reais; em vez de *brincar*, ela *fantasia*” (FREUD, ‘*O Escritor*’, 2015, p. 327-328). Para mim tal distinção não é (mais) aplicável.²²⁵ Pode até ser que ocorra algum tipo de transformação no modo de brincar ao longo do tempo de vida do indivíduo, mas não creio que se possa dizer que mesmo nos indivíduos adultos ocorra um total abandono ou apoio em objetos reais. Adultos também ancoram seu brincar em objetos e elementos do mundo real!²²⁶ Caso não o fizessem, o próprio relacionamento de um adulto com seus filhos seria dificultoso. Afinal o que faz um adulto quando brinca com seus filhos, netos ou irmãos menores? Não me refiro ao indivíduo que brinca por obrigação, desinteressado na atividade, mas àquele que pratica uma maior imersão, que, interessado em construir um laço mais profundo com o infante, se permite efetivamente brincar, mergulhar no universo de brinquedos e objetos aos quais atribui significados e narrativas conjuntamente à criança. O que faz este adulto senão *brincar*? Ou mesmo numa situação onde só estejam adultos: o que dizer de um grupo de adultos que se reúne para praticar um esporte coletivo (não profissionalmente, mas por puro prazer), se não que eles se reúnem para brincar? O que dizer de adultos que se divertem com jogos de cartas, tabuleiros ou videogame, se não que estão a brincar? Todas estas atividades perpassam o fantasiar tanto o apoio em objetos

²²⁵ Talvez fosse questão de historicizar, já que Freud falava de uma sociedade europeia atormentada pela guerra na virada do século XIX para o XX.

²²⁶ Aliás, como sugeria Lovecraft, a percepção humana têm apenas uma referência local (LOVECRAFT *apud* FISHER, 2016, p. 13), não sendo possível fantasiar com algo que não tenha uma referência empírica relacionada ao mundo real, já que mesmo nosso âmbito psíquico cria a partir de inspirações, deformações e adulterações do que pôde experimentar (através do espaço potencial do brincar) do mundo real.

reais. Assim, discordo de Freud também neste ponto, pois adultos não só fantasiam, adultos também brincam.²²⁷

Claro que em alguns ambientes ou situações o adulto não quer ou procura não brincar, algo que se vincula à suposta 'seriedade' do trabalho, mas mesmo a vida de um adulto está longe de ser composta exclusivamente por trabalho. Adultos brincam, e brincam muito, e não creio que necessariamente se envergonhem deste ato (nem deveriam se envergonhar). É de fato interessante, porém, o quase abandono do uso do termo: um adulto muito raramente irá dizer "vou brincar" – frase que seria corriqueira para uma criança. Adultos parecem substituir a nomenclatura da atividade, de forma que deles é muito mais comum ouvir que irão "jogar" ou "se encontrar" com outrem. Tal mudança visivelmente ocorre na adolescência – a qual hoje consideramos o período de passagem para o que seria a vida adulta –, e talvez Freud esteja correto em identificar aí uma "vergonha". Porque como se exige do adolescente que ele passe a se portar como um adulto – e uma das supostas marcas distintivas da criança e do adulto seria o abandono do brincar –, possivelmente ele passe a sentir vergonha deste ato. Como entretanto, visto o que acabamos de debater, este ato em verdade nunca se extingue, resta uma versátil ferramenta social: negar uma atividade vestindo-a de outra roupagem. No caso, trajando-a com outros nomes. Desta forma, o que creio é que não há uma mudança real no ato de brincar durante a passagem da infância para a vida adulta: o brincar continua lá, apenas está sendo tratado por outras denominações. E o indivíduo crescido não passa apenas a fantasiar, ele também ainda brinca, esta capacidade não se perde.

Além disso, a decisão freudiana de caracterizar a fantasia ou devaneio adultos e o brincar infantil como puramente subordinados ao desejo pelo prazer, é outro ponto que sinto necessidade de abordar. Porque frente às declarações

²²⁷ Poderíamos inclusive retomar o seguinte trecho de *O Brincar e a Realidade*, em que Winnicott desenvolvia sua hipótese do terceiro espaço (o espaço do brincar) como o lugar em que vivemos: "Por exemplo, o que estamos fazendo enquanto ouvimos uma sinfonia de Beethoven, ao visitar uma galeria de pintura, lendo Troilo e Cressida na cama, ou jogando tênis? Que está fazendo uma criança, quando fica sentada no chão e brinca sob a guarda de sua mãe? Que está fazendo um grupo de adolescentes, quando participa de uma reunião de música popular?

Não é apenas: o que estamos fazendo? É necessário também formular a pergunta: onde estamos (se é que estamos em algum lugar)? Já utilizamos os conceitos de interno e externo e desejamos um terceiro conceito. Onde estamos, quando fazemos o que, na verdade, fazemos grande parte de nosso tempo, a saber, divertindo-nos? O conceito de sublimação abrange realmente todo o padrão? Podemos auferir algum proveito do exame desse tempo que se refere à possível existência de um lugar para viver, e que não pode ser apropriadamente descrito quer pelo termo 'interno', quer pelo termo 'externo'? (WINNICOTT, 1975, p. 167-168).

de Freud de que “pode-se dizer que somente a pessoa insatisfeita fantasia, jamais aquela feliz”, e que “desejos não satisfeitos são as forças motrizes das fantasias, e cada fantasia é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, ‘O *Escritor*’, 2015, p. 330-331). Me vejo em necessidade da seguinte reflexão: fantasiar é uma atividade inerente ao processo cognitivo humano, é uma atividade inerente ao próprio reconhecimento do eu (*self*) como existente, é uma atividade absolutamente necessária ao próprio ato de viver e existir em relação com o que nos cerca, porque tudo o que fazemos, cada ação, é primeiro por nós imaginada antes de ser colocada em prática. Ou seja, cada movimento de nosso corpo²²⁸ é por nossa mente ordenado só após termos planejado imaginativamente aquela ação – após termos fantasiado tal ato e seu resultado hipotético.²²⁹ Claro que com o tempo a experiência adquirida é tanta, e a familiarização com as reações pelas quais as coisas do mundo externo respondem às nossas ações é tão profunda, que pode parecer que já não estamos operando este procedimento a cada uma de nossas ações. Mas certamente que estamos. Sendo assim, cada mínima ação é a tentativa de realização de um desejo que temos, mas não há como saber se este desejo será satisfeito antes de o termos fantasiado e posteriormente tentado efetuar. O que faz com que, se como Freud diz, “somente a pessoa insatisfeita fantasia”, sejamos literalmente uma espécie inerentemente insatisfeita que nunca alcançará uma satisfação plena. Porque nossa própria existência, afinal, é um ininterrupto ‘desejar fazer algo’ (um *algo* que pode ser infinitamente mais diverso do que simplesmente copular ou massagear o ego, situações a que Freud muito insuficientemente resume os ‘tipos de desejo’)²³⁰. E assim, num

²²⁸ Excluindo-se aqueles que talvez sejam puro reflexo instintivo, como colocar as mãos em frente ao corpo durante uma queda, a fim de proteger o rosto.

²²⁹ Hipotéticos porque se baseiam no que *esperamos* que aconteça, e não no que efetivamente pode acontecer. Tomemos um exemplo prático e banal: quando eu recebo um passe num jogo de futebol, antes mesmo da bola chegar a meus pés já estou a fantasiar o seguimento da jogada – antevejo o posicionamento dos adversários e companheiros no campo, e imagino os resultados das jogadas que consegui visualizar. Quando a bola chega a meus pés, a decisão já está tomada, tendo eu escolhido a opção que parecia mais eficiente dentre os resultados hipotéticos que me fantasiar conseguiu conceber. Se a jogada funcionará como imaginei – e muitas vezes não funciona –, não há como saber até a tentativa de execução. Agora, tendo isto em vista, como é possível dizer que eu não fantasio o tempo todo?

²³⁰ Me refiro aqui ao seguinte trecho do texto de Freud: “Os desejos impulsores diferenciam-se conforme o sexo, o caráter e as circunstâncias de vida da personalidade que fantasia; mas se dividem naturalmente em dois grupos principais: ou são desejos ambiciosos, que servem à exaltação da personalidade, ou eróticos. Na mulher jovem predominam quase exclusivamente os desejos eróticos, pois sua ambição é geralmente absorvida pelo empenho amoroso; no homem jovem, ao lado dos desejos eróticos sobressaem os egoístas e ambiciosos. Mas vamos enfatizar a frequente união desses dois grupos, em vez da oposição entre eles” (FREUD, ‘O *Escritor*’, 2015, p. 329-330).

ponto não mais de discordância mas de adaptação do raciocínio de Freud, posso aceitar a subordinação da fantasia à dinâmica do desejo se também assumirmos que somos inerentemente insatisfeitos porque a insatisfação é o que nos move e permite existir.

Por fim, se – como diz Freud – nós não devemos pensar nos produtos dessa atividade imaginativa – as fantasias e devaneios –, como rígidos e imutáveis. Porque eles se adaptam às impressões cambiantes que a vida nos traz, alterando-se a cada oscilação na vida, e assim recebendo a chamada “marca do tempo” de cada nova impressão eficaz. Temos que a relação da fantasia com o tempo, como ele sugere, é muito significativa. Tanto que segundo o psicanalista pode-se dizer que uma fantasia “paira” entre três tempos – os três momentos de nossa atividade ideativa: passado, presente e futuro (FREUD, ‘*O Escritor*’, 2015, p. 329-331). Desta forma, creio que não se poderia dizer, como sugeriu Benjamin, que só o adulto vê a verdadeira natureza das coisas, ou que só um adulto vê as coisas “como elas realmente são”. Afinal o procedimento pelo qual o indivíduo se relaciona com o seu entorno é ainda em grande medida o mesmo que na infância, se dando pelo mesmo espaço potencial que outrora fora o âmbito dos fenômenos transicionais como propostos por Winnicott. Assim, não é que o adulto, numa nova visita a um espaço que conheceu quando criança, esteja vendo aquele lugar em sua verdadeira essência: está apenas observando-o através de uma nova lente de significados e experiências que adquiriu com o passar dos anos, as quais vieram se somar às que já possuía quando de sua infância. Afinal estamos, a todo momento, alterando e remodelando nossa narrativa de nós mesmos: nossa narrativa memorial que traça a linha pela qual localizamos nós mesmos como um ser que existe em continuidade ao longo do tempo. A narrativa pela qual procuramos realizar o desejo de *sermos* algo.

Explicado o motivo de minha discordância com a sugestão de Benjamin, então, podemos agora voltar à questão central do texto de *O Escritor e a Fantasia*: podemos realmente, como pretende Freud, comparar o escritor ao “sonhador em pleno dia” e suas criações a devaneios? Ora, o psicanalista sugere ser necessário procurar a resposta naqueles autores que criam livremente seu material, em especial naqueles que escrevem histórias que possuem um

‘herói’²³¹ como centro de interesse. E também naqueles “romances psicológicos” em que “somente uma personagem – o herói, mais uma vez – é retratada do interior”, de forma que “o autor como que se coloca em sua alma e olha as outras personagens de fora (FREUD, ‘*O Escritor*’, 2015, p. 332-334). Assim, é precisamente sobre textos como *O Oceano no fim do Caminho* que Freud propõe aplicar sua tese sobre a relação da fantasia com os três tempos e o desejo que os percorre, analisando assim as relações entre a vida do escritor e suas criações. Para Freud,

devemos esperar o seguinte estado de coisas: uma forte vivência atual desperta no escritor a lembrança de uma vivência anterior, geralmente da infância, da qual vem o desejo que se realiza na criação literária; nessa mesma podemos discernir elementos tanto da nova ocasião como da velha lembrança (FREUD, ‘*O Escritor*’, 2015, p. 336-337).

O que, no caso de Gaiman, se ilustraria na vivência da saudade de sua amada que estava longe, a qual despertou nele a vontade de presenteá-la com um pouco de si. O que gerou o processo de rememoração, e a realização de seu desejo pela criação literária, na qual podemos identificar tanto elementos de suas velhas lembranças, quanto do momento da escrita. Desta forma, para Freud há uma sugestão de que sim: o processo criativo deste tipo de obra literária perpassa o devaneio e a fantasia, além de que perpassa a reorganização de velhas e novas memórias. Mais que isto, para Winnicott perpassa o espaço potencial da criatividade, pelo qual, como que numa brincadeira, o autor reorganiza e amarra os fios de sua narrativa para o mundo numa nova ordenação que apresentará aos outros. Até porque, vale lembrar, “a ênfase, talvez estranha, na recordação de infância do escritor é consequência, afinal, da premissa de que tanto a obra literária como o devaneio são prosseguimento e substituição do que um dia foi brincadeira infantil” (FREUD, ‘*O Escritor*’, 2015, p. 336-337).²³² Uma premissa que aqui adaptamos, procurando demonstrar que a fantasia é sim um

²³¹ Um personagem “para o qual o autor busca granjear nossa simpatia por todos os meios e que parece proteger com uma providência especial” (FREUD, ‘*O Escritor*’, 2015, p. 332-333).

²³² Freud inclusive viria a levantar a hipótese de que os próprios mitos, lendas e fábulas podem ser encarados como “vestígios deformados de fantasias-desejos de nações inteiras”, ou como “*sonhos seculares* da jovem humanidade” (FREUD, ‘*O Escritor*’, 2015, p. 336-337), algo que abordamos ao longo deste capítulo, na forma de pensamento que indica que as organizações sociais e culturais perpassam o aceite e ensino de determinados modos de interpretar e encarar o mundo. E que se conecta à sugestão de Winnicott de que é pela sobreposição de experiências ilusórias comuns que se formam os grupos religiosos, artísticos, filosóficos, e daí em diante (WINNICOTT, 1975, p. 13 e 29).

prosseguimento contíguo do brincar, sendo ela uma continuidade da mesma coisa, e então não uma efetiva substituição.

Assim, Freud conclui que estes tipos de romance se enquadram nas produções ou atividades que nos permitem vivenciar e experimentar também nossas próprias fantasias e devaneios pessoais sem o receio de sermos julgados como “sonhadores excessivos” por elas. Porque criam afinal um espaço de compartilhamento, um espaço de brincadeira onde reconhecemos no *outro* elementos fantasiosos similares aos nossos próprios, e o reconhecimento desta similitude nos gera prazer, pois nos permite desfrutar nossas próprias fantasias também sem recriminação e pudor. Espaço que é precisamente o que Winnicott procurou delimitar em seu estudo sobre o brincar, tendo concluído que ele é o (ou um dos) espaço(s) em que vivemos.

Agora, lembremos que o procedimento ou técnica específica pela qual o autor cria este espaço de compartilhamento perpassa, para Freud, uma atenuação do caráter fantasioso dos devaneios do autor, por meio de alterações ou ocultamentos de coisas que possam nos soar ‘distantes’ ou fantasiosas demais. De forma que a narrativa nos cativa ao nos oferecer graus de fantasia que poderiam ser nossos também (FREUD, ‘*O Escritor*’, 2015, p. 337-338). O que se assemelha ao posicionamento de Winnicott sobre a formação destes mesmos espaços de compartilhamento, para quem só é possível que reconheçamos nossas próprias e correspondentes áreas intermediárias se o indivíduo não reivindicar a aceitação da objetividade de seus fenômenos subjetivos, os expondo sem tal pretensão determinista (WINNICOTT, 1975, p. 29).

Mas, afinal, por que se identifica que o brincar e o fantasiar, na vida adulta, deve ser inerente ou específico à arte, à religião, ou à interações relacionadas ao lazer? Por que se estabeleceu, afinal, esta profunda vergonha em ser visto como “louco”, esta ojeriza por ideias ou costumes que pareçam romper com o que é considerado “lógico” ou “normal”, se é precisamente e unicamente por estes espaços criativos que Winnicott defende ser possível efetivamente *ser*? Talvez possamos encontrar a resposta no mesmo motivo que me levou a fazer tanto esforço por, nos dois primeiros capítulos desta dissertação, gerar possíveis explicações racionais para os eventos insólitos de *O Oceano no fim do caminho*. Talvez, afinal, a resposta esteja na fronteira entre dois tipos de pensamento ou

práticas que se estabeleceram em grande parte das sociedades contemporâneas: a necessidade da lógica e da comparação entre todas as possíveis explicações de um mesmo evento ou objeto como meio de buscar a verdade, numa diligência que, paradoxalmente, muitas vezes leva ao relativismo e à renúncia da ideia de uma verdade única. Um fenômeno que agora eu gostaria de reflexionar. Aviso de antemão, entretanto, que agora estaremos entrando num setor da mais pura especulação, e que as respostas à que poderemos chegar não têm embasamento em teorias específicas, se não em meras aproximações. Se tais reflexões lhe parecerão ser coerentes ou puro desvario, leitor, não posso saber. O convido porém a fantasiar.

EPÍLOGO (OU ALGUNS DEVANEIOS SOBRE A PÓS-MODERNIDADE).

Visto que as duas hipóteses que deram rumo a esta dissertação – a possibilidade de leitura de *O Oceano no fim do caminho* como uma obra do gênero do fantástico como entendido por Todorov, e como uma representação do procedimento de busca de si por parte de Neil Gaiman – já foram comunicadas e tiveram seus argumentos expostos, poderíamos dizer que texto já deveria ter se encerrado. Mas como naturalmente ocorre em uma área como a de estudos literários – onde como em todas as ciências humanas não é possível estabelecer testes práticos para ‘provar’ uma hipótese –, ao final de um debate como este acabam-se levantando mais perguntas do que respostas definitivas. Assim, antes de encerrar nossa longa caminhada, proponho identificarmos três questões que podem ser levantadas a partir das discussões contidas nesta dissertação. Deixo claro, porém, que não pretendo de fato responde-las! Antes, proponho apenas indiciarmos alguns possíveis caminhos pelos quais elas poderiam ser investigadas. Fazendo assim como que um esboço de possíveis futuras pesquisas. Num exercício que, creio, também nos ajudará a esclarecer quais são algumas das possíveis origens e relações das discussões aqui efetuadas, a partir da comparação com alguns dos posicionamentos e abordagens teóricas que de maneira geral permeiam as atuais análises acadêmicas de obras de autores como Neil Gaiman. Passemos, pois, às nossas três últimas questões.

I. Quem é o leitor que demanda uma leitura realista de *O Oceano no fim do caminho*?

Como pudemos ver nos dois primeiros capítulos desta dissertação, o *Oceano no fim do caminho* é um texto com características de fantasia que, entretanto, convida a uma leitura realista. Este convite, porém, ao mesmo tempo que induz à tentativa de interpretação pela racionalidade, não consegue oferecê-la em plenitude. Ou melhor, sequer deseja efetivamente oferecê-la, afinal não estamos falando de um texto de cunho histórico ou autobiográfico. O convite,

todavia, está lá, e nesta dissertação o aceitamos e desprendemos um longo esforço em encontrar maneiras de interpretar os eventos aparentemente mágicos da narrativa por um viés racional. É visível, porém, que dedicamos um esforço muito maior para encontrar tais “explicações racionais” que permitiriam uma leitura realista, do que o mínimo esforço que exige sua contraparte: o aceite da narrativa como uma história de fantasia. Ainda assim, a despeito desta diferença de esforços, identificamos a existência deste convite, e um empenho por parte do autor em “diminuir o volume” da fantasia nesta obra em comparação à sua produção no geral.²³³ Ação que, como desvelamos, foi posta em prática em função do desejo do autor de incutir uma parte de *si* em *O Oceano no fim do caminho*, o que foi efetuada através da tentativa de resgate de seu próprio *olhar infantil* e da atribuição de seu ponto de vista ao protagonista do livro.

Agora, mesmo que este convite esteja lá, e que todos os indícios que identificamos como convites para a racionalização estejam lá, uma coisa é certa: não há garantias de que os leitores darão atenção a isto. É muito provável que grande parte deles estejam lendo *O Oceano no fim do caminho* como um livro de pura fantasia, sem ter nenhum interesse ou desprender qualquer esforço para encontrar qualquer lógica ou explicação racional para os eventos ali descritos. Até porque, afinal, não existe uma ‘necessidade real’ de se dedicar este esforço interpretativo a um livro que, em última instância, é uma obra de *ficção*. Ainda assim, curiosamente – como revela Gaiman em entrevista –, também há aqueles leitores que (opostamente) se esforçam para ler *O Oceano no fim do caminho* como uma autobiografia no sentido estrito, inclusive enviando cartas e e-mails pedindo ao autor que revele quais trechos seriam “verdade”, de forma que por repetidas vezes ele se vê obrigado a explicar que não é disso que o livro se trata:

[Geoff Boucher, entrevistador]: “– É ficção! Ninguém espera que seja fidedigna.

[Gaiman]: “– Oh! Algumas das perguntas que recebo das pessoas, em cartas e essas coisas, são muito, muito confusas. Elas realmente querem que eu tente, você sabe, elas dizem [coisas] como “você poderia nos dizer exatamente o que é verdade?” e “conte-nos todos os pedacinhos verdadeiros”, e eu disparo: “Não funciona assim! É como um mosaico. Você tem uma imagem num mosaico, e esta é a imagem de algumas pessoas. Se você chegar perto, ela é toda feita de pequenos quadrinhos, e há quadrados vermelhos, quadrados rosas,

²³³ Como Gaiman confirmou em sua palestra no *Google Talks*, em junho de 2013, em trecho por nós já citado e que pode ser encontrado em: GAIMAN, *Google Talks*, 2013, min. 7:47-8:36.

quadrados verdes, quadrados pretos, e assim por diante. Então, todos os quadradinhos vermelhos podem ser verdade, mas eles não são a imagem! (...) Eles estão lá para adicionar um nível de veracidade a uma narrativa que, de outra forma seria completamente não confiável. (...) Basicamente eles estão lá para convencê-lo de que não estou mentindo para você” (GAIMAN, *Live Talks LA*, 2013, min. 34:20-35:29).

Ou seja, estão ali para estabelecer maior verossimilhança com nossa realidade. O que também reforça que, se por um lado não há nada que possa ser considerado “verídico” ali, há por outro esta tentativa de sedução por parte do autor, no sentido de sugerir ao leitor que cogite a possibilidade de *acreditar* naqueles acontecimentos narrados.²³⁴ O que, para determinados leitores, pode ser um gatilho para a busca por explicações racionais para os eventos insólitos presentes na narrativa. E aí surge a primeira das últimas perguntas desta pesquisa: quem é, afinal, o leitor que desprende este esforço? E o que cria – ou de onde provém – esta ‘necessidade’ de explicação racional deste leitor?

Como indicado há pouco, não tenho uma resposta definitiva para esta pergunta. Proponho, entretanto, estabelecermos uma sugestão de caminho para a busca por esta resposta numa outra pesquisa. Um caminho que perpassa, como indicamos no final do terceiro capítulo, a investigação da ‘necessidade de verdade’ ou da ‘necessidade pela busca da verdade’ que permeiam o pensamento de grande parte das sociedades humanas contemporâneas. E que poderia se iniciar através do livro *Pós-Modernismo, Razão e Religião* (1992), de Ernest Gellner, no qual o autor expõe que, em se tratando de fé e busca de conhecimento, o indivíduo contemporâneo tem três opções: o fundamentalismo religioso, que se baseia na rigorosa determinação de que uma doutrina religiosa é a única verdade (ou caminho para a ‘posse’ da verdade) existente; o relativismo, que leva à renúncia da verdade (ou à concepção da existência de múltiplas verdades) e que se personifica no Ocidente pelo movimento pós-moderno; e o fundamentalismo racionalista, vinculado aos ideais modernistas, e que defende a existência de uma verdade única ao mesmo tempo que

²³⁴ Poderia ser também interessante, numa outra pesquisa, partir deste ponto para iniciar uma reflexão ou questionamento da própria ‘capacidade’ de Gaiman em discernir, mesmo na própria obra, os momentos em que “mente”, “inventa” ou “conta a verdade”, pois a maneira pela qual o autor se refere a estas nuances dá a impressão de que ele teria consciência dos limites entre ‘verdades’ e ‘mentiras’ em seus “mosaicos” – para usar um termo do próprio Gaiman –, como se ele tivesse controle e fizesse uso intencional de cada um destes elementos. Enquanto temos visto que essa completa distinção simplesmente não é possível de ser feita ou controlada, mesmo por quem escreve ou conta uma (ou a própria) história.

determina a impossibilidade de se alcança-la ou de deter sua posse, sendo então uma crença na busca ou no método de busca – o qual vincula-se ao nosso próprio mecanismo cognitivo²³⁵ (GELLNER, 1994, p. 11-14).

Proponho este ponto de partida porque talvez a resposta para nossa pergunta possa estar nas fronteiras entre estes tipos de pensamento que Gellner propõe que se estabeleceram no mundo contemporâneo. Afinal, pessoalmente imagino – contrariamente à sugestão de Gellner de que estas três opções, mesmo com áreas de sobreposição, são equidistantemente conflituosas e irreconciliáveis (GELLNER, 1994, p. 13-14) –²³⁶ que nosso próprio mecanismo cognitivo, mesmo que temporariamente único e limitado por nosso corpo biológico e características de espécie (já que tais características variam com o tempo, vale lembrar), pode ser paradoxalmente o responsável por nos levar ao relativismo, à renúncia da ideia de uma verdade única, e por fim à relativização do próprio mecanismo cognitivo.²³⁷ Afinal, se como sugere Winnicott, só podemos efetivamente fazer uso pleno de nossa criatividade (e então de nossa cognição) numa situação de total liberdade e relaxamento, não seriam os próprios mecanismos sociais e instrumentos do conhecimento os criadores de modelos limitantes (ou repressores) de cognição? Caso sim, não seriam os produtos da cognição que criam os padrões de mecanismos cognitivos, e não a própria cognição?²³⁸ E neste caso, não poderíamos ainda cortejar a conclusão

²³⁵ O fundamentalismo racionalista de Gellner se ancora na suposta unicidade do princípio transcultural ilustrado pelo nosso próprio procedimento cognitivo (GELLNER, 1994, p. 100-102), e então pela nossa própria capacidade de pensar e experimentar o mundo, a qual, para “fundamentalistas do racionalismo” (como Gellner), são o único modo pelo qual poderíamos explorar qualquer coisa. Porque esta “racionalidade prática”, como argumenta Gananath Obeyesekere, não seria um elemento de um conjunto de crenças ou costumes, mas antes uma capacidade inerentemente humana de pensar, de estabelecer argumentos, ideias e teorias de certa maneira. Uma capacidade que atravessa culturas e lugares e nos conecta enquanto espécie, enquanto organismos que detêm os mesmos mecanismos cognitivos (OBEYESEKERE *apud* GALISON, 2011, p. 122-123). E assim, a própria natureza submetida a leis, ordenada e sistemática como no mundo em que vivemos, é na realidade a sombra de nosso procedimento cognitivo que assim a ordena (GELLNER, 1994, p. 102).

²³⁶ Até porque, como indica Linda Hutcheon em *Poética do pós modernismo: história, teoria, ficção* (1988), “literal e fisicamente, o modernismo paira sobre o pós-modernismo e não se deve ignorar suas inter-relações” (HUTCHEON, 1991, p. 75). De forma que o “pós-modernismo é fundamentalmente contraditório”, pois é ao mesmo tempo uma ruptura e uma extensão do modernismo, e atua “dentro dos próprios sistemas que tenta subverter” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Ademais, uma tentativa de classificação de indivíduos dentro do modelo tríplice de Gellner provavelmente teria como resultado a conclusão de que a grande maioria dos indivíduos se encontra *entre* os três núcleos, ou quiçá em dois ou até nos três ao mesmo tempo. Afinal, como bem demonstra Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade*, o sujeito pós-moderno é precisamente aquele que se torna fragmentado, composto de várias identidades e crenças muitas vezes contraditórias e não resolvidas (HALL, 2011, p. 13).

²³⁷ Que fique claro que imagino tal possibilidade sem pretender, ao menos neste momento, afirmá-la.

²³⁸ Apesar da forte ojeriza de Gellner frente ao que ele considera estas extremadas relativizações, ele mesmo indica que este rol de perguntas merecem investigação, pois ao pensar em questões de desigualdade de poder (e de outros tipos) no mundo, declara: “poderia haver uma conexão entre a maneira pela qual os instrumentos de conhecimento *criam* os mundos que afirmam *descobrir* e essas

de Bourdieu, de que “se há uma verdade é que a verdade está em jogo nas lutas” por uma “(...)” pretensão à universalidade, ao juízo absoluto, que é a própria negação da relatividade dos pontos de vista”? (BOURDIEU, 2003, p. 293-294).

Ora, a esta altura, creio que já fica claro em que lugar me posiciono. Algo que talvez tenha se ilustrado com o trajeto de nossa análise de *O Oceano no fim do caminho*, pois ironicamente nela fizemos uso da lógica racionalista – procurando submeter todas as hipóteses interpretativas a exame, de forma a buscar provar que aquela narrativa poderia acontecer dentro do contexto das leis naturais que regem o mundo real (e que então poderia haver alguma *verdade* ali) – para no fim propor uma hibridização da fantasia e do real. Afinal, nos primeiros capítulos desta dissertação fiz um grande esforço para estabelecer uma possibilidade de explicação racional a uma obra que não o exige, com o objetivo final de reforçar a hipótese de que a fronteira entre o que é real e o que é imaginário é fluida. Da mesma maneira que provavelmente faria um esforço em impor a uma obra de cunho ‘puramente’ histórico-científico uma possibilidade de interpretação pela fantasia, pois defendo que qualquer produção perpassa o uso da fantasia como meio de se estabelecer uma narrativa.

Assim, fizemos uso deste procedimento racionalista para trazer uma obra que tende à pura fantasia a um espaço intermediário e relativista. Um espaço que ilustramos inicialmente como sendo o espaço do fantástico todoroviano (o qual se estabelece entre os gêneros literários do maravilhoso e do estranho), para depois expandir a discussão até a gênese do ato criativo humano, que localizamos no espaço winnicottiano do brincar.²³⁹ Chegando assim ao ponto de inverter a abordagem e passar a questionar a possibilidade de alcance de qualquer verdade única, defendendo que todo pensamento, teoria, crença e demais construtos subjetivos humanos são, em essência, fantasias. Perfazendo assim o uso da razão para acenar à uma possibilidade de *busca* que resultaria numa interpretação que alcançaria uma *verdade* escondida na ficção, apenas

desigualdades? Boa pergunta” (GELLNER, 1994, 58-59). Ainda que imediatamente em seguida critique a “pressa” pós moderna em responder a esta pergunta com um sim, como eu mesmo tendi a fazer.

²³⁹ O qual, acredito, poderia ser relacionado em outro momento ao que Peter Galison chama de “*trading zone*”, termo que elabora em seu artigo *Scientific Cultures* (2011), e que define como uma região de hibridismo linguístico, argumentativo, instrumental e experimental, onde coisas podem ser trocadas. Onde procedimentos científicos, símbolos e materiais podem ser negociados. Um espaço flutuante, de fronteiras dinâmicas, limites com dinâmicas substantivas que não só podem gerar novas estruturas disciplinares e argumentativas, mas também podem reorganizar as disciplinas que deram origem a elas (GALISON, 2011, p. 124).

para posteriormente desconstruir e relativizar a própria existência de uma verdade, tratando toda verdade como uma ficção. Num processo que paradoxalmente atende à demanda de Gellner por um procedimento cognitivo inerente à espécie humana,²⁴⁰ e que possivelmente ao mesmo tempo poria os cabelos do fundamentalista da razão em pé, já que ele era um crítico deste crescente relativismo acadêmico que propõe o abandono ou renúncia do caráter único da verdade.

Esta possibilidade de fluidez entre o relativismo e o fundamentalismo racionalista, porém, exigiria um aprofundamento investigativo muito maior para se verificar, e não é aqui que será averiguada. Como dito inicialmente, afinal, o intento era apenas sugerir um caminho possível para tal investigação. De forma que a resposta para a pergunta “quem é o leitor que demanda uma leitura realista de *O Oceano no fim do caminho*” poderia ser aqui resumida como: aquele que frui de uma tendência de relativizar a fronteira entre a ficção e a realidade através da comparação entre todas as possíveis interpretações de um mesmo objeto, evento ou texto. Ou aquele que, como mostrou Gaiman, exagera no apego à ideia de verdade e exige realismo e veracidade até de uma obra de ficção. Mas também poderíamos dizer que o procedimento de análise que propus ambiciona um leitor-modelo que, como eu, cedeu às seduções da narrativa através de um certo reconhecimento de procedimentos cognitivos pessoais na representação que o autor faz de si, e se viu disposto a procurar certas nuances de realismo numa obra de fantasia. Mas não tendo ficado satisfeito com o que a narrativa por si só tinha a oferecer neste sentido, almeja procurar nos procedimentos técnicos e criativos do autor – quer ele mesmo perceba neles ou não – as características que deram origem a esta sedução ou reconhecimento. Por fim, seria possível ainda dizer que meu procedimento de análise se encontra localizado no nevoeiro pós-moderno.²⁴¹ E que desta forma o leitor-modelo que eu, enquanto analista

²⁴⁰ Porque curiosamente, se partirmos da declaração de Gellner de que a própria “natureza submetida a leis, ordenada e sistemática, é na realidade a sombra de nosso procedimento cognitivo que assim a ordena (GELLNER, 1994, p. 102). E consideremos que o procedimento cognitivo em essência – como sugerimos no último capítulo desta dissertação – é o ato de fantasiar, se impõe a questão de que o fantasiar poderia ser esta capacidade cognitiva transcultural almejada por Gellner. E assim poderíamos novamente entrar na discussão sobre a possibilidade de o próprio ato de fantasiar ser alterado, reprimido ou moldado a partir de seus próprios produtos. Num ciclo que não iremos resolver ou desbravar agora.

²⁴¹ Assimilo aqui uma expressão utilizada por Gellner, que embora carregada de um teor pejorativo, adoto bem humoradamente e com prazer. A expressão surge na passagem que segue, e nela a destaque: “O pós-modernismo é um movimento contemporâneo. É forte e está na moda. Mas acima e além disto, não é completamente claro o que diabo ele é. Na verdade, a claridade não se encontra entre os seus principais atributos. Não só não a pratica, mas às vezes chega a repudiá-la. (...) A influência do movimento pode ser

literário, ambiciono para *O Oceano no fim do caminho*, é alguém que também esteja imerso neste nevoeiro. É claro que, entretanto, nem todo leitor aí estará, e por isto procurei deixar claro que o que proponho para o livro de Gaiman é uma *possibilidade* de análise, a qual pode ser aceita ou refutada. Até porque, afinal, não acreditando numa única verdade, não creio ser possível estabelecer uma análise derradeira. Mas e Gaiman? Onde se localiza a produção e o ponto de vista deste autor? Acaso suas obras carregam em si algo da névoa pós-moderna? Será possível que visualizo tal possibilidade em função de que a produção de Gaiman pode, em alguma medida, ser considerado um escritor pós-moderno? Esta será a segunda de nossas últimas questões.

II. Poderiam as produções de Gaiman serem encaradas como narrativas Pós-Modernas?

A proposta de enquadramento da produção de Neil Gaiman no âmbito das narrativas pós-modernas tem sido adotada por diversos autores, em especial por aqueles se propõe a analisar a obra pela qual o autor inglês possivelmente seja mais conhecido: *Sandman*. Textos como *Sonhos e pesadelos pós-modernos: Shakespeare, mitologia e psicanálise em Sandman* (2008), do brasileiro Enéias Farias Tavares; *The mythopoeic Sandman: re-visioning Orpheus* (2012), da maltesa Christianne Briffa; *Sandman de Neil Gaiman sob a ótica do regime noturno de imagens de Gilbert Durand* (2016), do brasileiro Adriano Nouman Sallun; e *Morte: o preço da vida. As representações de morte e pós-modernismo em Sandman, de Neil Gaiman* (2017), do também brasileiro Guilherme Ieger Dobrychtop, adotam o termo pós-moderno para se referir à obra de Gaiman em questão, nela identificando elementos que caracterizam esta poética.

Da mesma forma, textos como *A sacralização da ciência em Deuses Americanos, de Neil Gaiman: a Ficção Científica moderna em crise* (2014), da

encontrada na antropologia, nos estudos literários e na filosofia. Tende a aproximar estes campos muito mais do que haviam estado próximos anteriormente. A ideia de que tudo é um "texto", de que o material básico dos textos, sociedades ou praticamente tudo é o significado, de que significados existem para serem decodificados ou "desconstruídos", de que o conceito de realidade objetiva é suspeito, tudo isto parece formar parte da atmosfera, ou *nevoeiro*, em que o pós-modernismo floresce, ou que o pós-modernos ajudam a espalhar. (...) Mas há um certo tema neste conjunto de ideias, (...) e é o do *relativismo*. O pós-modernismo parece ser claramente – na medida em que é capaz de clareza – favorável ao relativismo, e hostil à ideia de uma verdade única, objetiva, exclusiva, externa ou transcendente. A verdade é esquiada, polimórfica, interna, subjetiva... e talvez algumas coisas mais. Clara que não é" (GELLNER, 1994, p. 37).

brasileira Hebe Tocci Marin, e *O realismo, a magia e a fantasia na narrativa contemporânea Deuses americanos de Neil Gaiman* (2015), dos (também) brasileiros Eduardo Yukio Takehana e Neide Silva; e *Folklore and mythology in Neil Gaiman's American Gods* (2017), do norte americano Sean Edward Dixon, tomam o mesmo caminho para analisar esta outra obra de Gaiman, identificando *Deuses americanos* também como parte da literatura pós-moderna. Enquanto o autor italiano Mauro Gentili, em sua tese *Tales of miracles and monsters: visions and recollections in the work of Neil Gaiman* (2012), amplia esta mesma abordagem para um rol maior da produção de Gaiman, procurando identificar no procedimento de escrita do autor inglês este 'ponto de vista' pós moderno, através da análise de cinco obras dele: *Stardust*, *Deuses americanos*, *Coraline*, *O livro do Cemitério*, e *Odd e os Gigantes de Gelo* (2009).

Isto para citar só alguns dos autores que traçaram esta possibilidade de enquadramento da produção de Gaiman no âmbito das narrativas pós-modernas, já que também podemos listar muitos outros ao redor do globo: como a autora inglesa Julia Round, que – em '*Apocatastasis: Redefining Tropes of the Apocalypse in Neil Gaiman and Dave McKean's Signal to Noise*' (2015) – identifica a *graphic novel* *Signal to Noise* (1989) como uma reescritura pós-moderna do apocalipse; e o autor islandês Tryggvi Hrólfsson, que – em *Reality at the Breaking Point: A Study of Nietzsche's, Lyotard's and Baudrillard's Postmodernist Theories in Neil Gaiman's American Gods* (2009) – investiga uma temática pós-moderna, a 'noção de realidade', e seu espelhamento no *Deuses americanos* de Gaiman. Ou ainda o pesquisador norte-americano James R. Fleming, que – em *Incommensurable Ontologies and the Return of the Witness in Neil Gaiman's 1602* (2008) – identifica na série de quadrinhos *1602* (publicada em 2003), de Gaiman e Andy Kubert, um grande exemplo de narrativa e pensamento pós-modernos; o indonésio Rahmawati Azi, que – em *Spiritualitas postmodern dalam novel Stardust karya Neil Gaiman (Tunjauan Strukturalisme Genetik)* (2013) – propõe analisar *Stardust* como um exemplo de narrativa que desvela o que ele caracteriza como uma espiritualidade pós-moderna; e o docente húngaro Sándor Klapcsik, que – em *Neil Gaiman's Irony, Liminal Fantasies, and Fairy Tale Adaptions* (2008) – propõe, através de uma análise geral da obra de Gaiman, que este pode ser lido tanto como um inovador pós-moderno quanto como um autor tradicionalista, pelo fato de ao mesmo tempo

Gaiman inverter e duplicar as perspectivas de narrativas tradicionais através de suas (re)escrituras, sem porém deixar de seguir ou acompanhar certas convenções há muito estabelecidas nos gêneros da fantasia e dos contos de fadas (KLAPCSIK, 2008, p. 330).

Desta forma, visto que há tão farta (e geograficamente dispersa) produção teórica indicando uma resposta para a possibilidade levantada na questão-título deste tópico, respondo que sim: a produção de Gaiman pode ser encarada como pertencente ao âmbito das narrativas pós-modernas, e sim, ele poderia ser chamado de um escritor pós-moderno. Agora, quanto ao *Oceano no fim do caminho* em específico, creio que certamente poderíamos identificar também nesta obra elementos que permitiriam caracterizá-la como uma narrativa pós-moderna. Afinal lá estão elementos que Linda Hutcheon aponta como marcantes da poética pós-moderna, como a ironia e o humor para tratar de questões em princípio consideradas ‘sérias’ e um certo pastiche ou paródia (HUTCHEON, 1991, p. 28 e 38),²⁴² a paranoia (HUTCHEON, 1991, p. 173-174),²⁴³ a fragmentação do sujeito (HUTCHEON, 1991, p. 203-204),²⁴⁴ e a metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991, p. 15 e 22).²⁴⁵ Então não tenho dúvidas de

²⁴² Visto que *O Oceano no fim do caminho* se estabelece numa destas indagações fronteiriças, contraditoriamente num âmbito de caráter biográfico (um gênero que por muito tempo foi considerado relacionado a uma ideia de veracidade, de fidedignidade), mas também puramente ficcional e fantasioso. Numa espécie de desafio paródico ao gênero biográfico. Além do uso do humor na abordagem de temas em princípio ‘sérios’, como a morte, vide a passagem que narra o momento em que o protagonista, seu pai e o policial encontram o cadáver do minerador de opalas, e o narrador intervém com uma memória cômica sobre sua visita na infância a um museu de cera focado em estátuas que reproduziam as feições de assassinos e de suas vítimas, muitas das quais, segundo placas informativas, tiveram seus corpos vendidos ilegalmente para estudos anatômicos pelos seus algozes. Pelo que, num processo similar às relações confusas do pequeno Benjamin em *Infância em Berlim por volta de 1900*, o protagonista de *O Oceano no fim do caminho* narra sua cômica confusão infantil sobre a palavra “anatomia”, que para ele “ganhou um quê de pavor” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 26-27).

²⁴³ Visto que esta narrativa de Gaiman transforma-se em alguns momentos numa trama conspiratória, que invoca, como diz Hutcheon, “o terror naqueles que (como todos nós) estão sujeitos ao poder padrão” (HUTCHEON, 1991, p. 174). O que em *O Oceano no fim do caminho* se ilustra, por exemplo, pelo medo e curiosidade do protagonista em relação ao dinheiro e às maneiras pelas quais este símbolo usado na troca de bens influi na vida dos indivíduos, como se vê em: “– Todas as brigas e todos os sonhos. É tudo por causa de dinheiro, não é? – Não sei ao certo – respondeu Lettie. Naquele momento, Lettie pareceu tão adulta que quase tive medo dela (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 42).

²⁴⁴ Que discutimos amplamente no terceiro capítulo desta dissertação.

²⁴⁵ Pois Gaiman subverte e questiona determinados elementos de nossas ideologias dominantes sem entretanto rejeitá-las, produzindo uma narrativa que é altamente auto reflexiva mas também nos fala intensamente a respeito de realidades políticas e históricas. Algo que se conecta fortemente com a definição da metaficção historiográfica de Hutcheon, que diz: [a] “metaficção historiográfica subverte, mas apenas por meio da ironia, e não da rejeição”. (...) “O que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante (à qual, talvez de maneira um tanto simplista, damos o rótulo de “humanista liberal”)” (HUTCHEON, 1991, p. 15). “Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. Esse tipo de ficção já foi percebido muitas vezes pelos críticos, mas sua natureza paradigmática não tem sido levada em consideração: normalmente ela é

que tal abordagem para uma análise seria possível, embora não tenhamos escolhido tal enfoque nesta dissertação (quem sabe num artigo por vir!).

Há assim, claro, autores que como eu optaram por estabelecer análises da produção do autor inglês a partir de outros vieses, sem procurar elenca-lo exclusivamente no panteão dos autores pós-modernos. E se eu proponho uma tentativa de enquadramento de *O Oceano no fim do caminho* no âmbito do fantástico todoroviano – além de uma abordagem da obra pelo âmbito temático da memória, identidade e infância –, há diversos autores que optam por analisar Gaiman através de outros gêneros ou pontos de entrada, também sem aprofundar possíveis correlações da obra do autor inglês com o pós-modernismo (mas muitas vezes reconhecendo-as). Assim, por exemplo, há aqueles que adentram a produção de Gaiman através do realismo mágico,²⁴⁶ do gênero gótico,²⁴⁷ (da discussão do papel) dos mitos antigos na contemporaneidade,²⁴⁸ de questões relacionadas ao feminismo,²⁴⁹ e de questões sobre o estranho,²⁵⁰ a memória,²⁵¹ o (estabelecimento narrativo do) medo e olhar infantil como geradores da identificação leitor-personagem,²⁵² o trauma e a fantasia.²⁵³ Numa série de caminhos que, claro, em diversos momentos se entrelaçam, como ocorreu no próprio texto que aqui produzimos.

Agora, já que traçamos concomitantemente um compilado da fortuna crítica de Gaiman e um esboço de resposta para esta que fora a segunda das últimas questões que nos colocaremos, proponho que passemos à terceira e

classificada em termos de outra coisa – por exemplo, como "meia ficção" (A. Wilde 1981) ou como "paramodernista" (Malmgren 1985). Tal classificação é outra característica da natureza contraditória inerente à metaficção historiográfica, pois ela sempre atua *dentro* das convenções a fim de subvertê-las. Ela não é apenas metaficcional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional" (HUTCHEON, 1991, p. 22).

²⁴⁶ Como Ana Luisa S. Cerqueira em *O realismo mágico nas short stories de Neil Gaiman, um contador de histórias da contemporaneidade* (2010).

²⁴⁷ Como Sandra Sirangelo Maggio em *Considerações sobre as mudanças no gênero gótico: de Geoffrey Chaucer a Neil Gaiman* (2015), e de Karen Coats em *Between horror, humour, and hope: Neil Gaiman and the psychic work of the gothic* (2008).

²⁴⁸ Como Rodrigo Corrêa Teixeira em *Sandman – mitologia para novas gerações* (2005).

²⁴⁹ Como Laura-Marie von Czarnowsky em *Power and all its secrets: Engendering magic in Neil Gaiman's The Ocean at the End of the Lanea* (2015), Courtney M. Landis em "The essence of grandmotherliness": *Ideal Motherhood and Threatening Female Sexuality* (2015), e Elizabeth Parsons, Naarah Sawers e Kate MacInally em *The other mother: Neil Gaiman's postfeminist fairytales* (2008).

²⁵⁰ Como Yaeri Kim em *Not at Home: Examining the Uncanny* (2015), e Richard Gooding em "Something Very Old and Very Slow": *Coraline, Uncanniness, and Narrative Form* (2008).

²⁵¹ Como Andrew Eichel em *Augustinian Memory and Place* (2015).

²⁵² Como Eduarda Abraão de los Santos em *Mergulhando n'Oceano de Gaiman: um estudo sobre fantasia e medo* (2015).

²⁵³ Como Monica Miller em *What Neil Gaiman Teaches Us About Survival: Making Good Art and Diving into the Ocean* (2015), Rebeca Long em *Remembering the Dead: Narratives of Childhood* (2015), e novamente Karen Coats em *Between horror, humour, and hope: Neil Gaiman and the psychic work of the gothic* (2008).

derradeira delas. Uma pergunta que – embora possa nos fazer cruzar os pensamentos de alguns dos teóricos que nos trouxeram até aqui – deixaremos ser respondida, em última instância, pelo próprio Neil Gaiman.

III. Qual o papel e importância da leitura de ficção na aprendizagem e no relacionamento do indivíduo com o mundo?

Em 2013, mesmo ano da publicação de *O Oceano no fim do caminho*, Gaiman foi convidado para efetuar a palestra anual da *The Reading Agency*, uma organização filantrópica que declara como seu principal objetivo “inspirar e encorajar mais pessoas a ler”, pelo fato de que “tudo muda quando nós lemos” (*The Reading Agency ‘About’*, 2018, n/p).²⁵⁴ Assim, em 14 de outubro daquele ano, Gaiman foi até o *Barbican Centre*, em Londres, para falar sobre o ato de ler numa palestra que eu agora gostaria de abordar.

Gaiman iniciou sua palestra dizendo que, numa conversa, é importante que as pessoas sejam sinceras e digam umas às outras de que lado estão, e se elas podem estar sendo tendenciosas. De forma que já que ele ali estava para falar sobre leitura, era necessário que ele deixasse claro que ele obviamente seria tendencioso em sua fala. Afinal, sendo um autor de ficção que escreve para crianças e adultos há mais de trinta anos, é de interesse dele que as pessoas leiam, e leiam especialmente ficção. E, mais que isto, ele também é tendencioso enquanto leitor, pois a leitura é uma prática que valoriza muito. Assim, de antemão, ele deixa claro de que lado está: ele irá nos dizer que bibliotecas são importantes, que ler é importante, mas, principalmente, ele irá “sugerir que ler ficção, esta leitura por prazer, é uma das coisas mais importantes que se pode fazer”, ele irá “fazer um apelo apaixonado para que as pessoas compreendam o que são as bibliotecas e os bibliotecários, e para que preservem essas duas coisas” (GAIMAN, *‘Reading Agency lecture’*, 2013, min: 0:08-1:20). Esta introdução se fazia necessária porque, segundo Gaiman, o motivo pelo qual aceitara o convite para a palestra era a (já citada) assertiva da *Reading Agency* de que “tudo muda quando nós lemos”. E era precisamente sobre esta *mudança*

²⁵⁴ Como se pode ver na aba “sobre nós” no site da organização, onde se encontra o seguinte texto: “Nós somos uma instituição de caridade cuja missão é inspirar mais pessoas a ler mais, encorajando-as a compartilhar seu prazer pela leitura e celebrar a diferença que a leitura faz em todas as nossas vidas. Nós apoiamos pessoas em todos os estágios de sua jornada de leitura. Porque tudo muda quando nós lemos” (*The Reading Agency ‘About’*, 2018, n/p).

que se opera através do *ato da leitura* que ele queria falar. Ou seja, ele gostaria de falar sobre “o que a leitura faz”, e “para que é boa” (GAIMAN, ‘*Reading Agency lecture*’, 2013, min: 1:25-2:03).

Em seguida, grosso modo, Gaiman introduz sua fala dizendo que enxerga uma possível correlação social entre leitura de ficção e criminalidade (ou violência). Uma declaração bastante questionável, já que a primeira pergunta que poderia surgir é: acaso criminosos “de colarinho branco” não leem? E se por um lado Gaiman admite que não é que se possa dizer que em sociedades letradas não ocorram crimes, ele insiste que é possível enxergar correlações entre leitura de ficção e diminuição de alguns tipos de violência. Independentemente de concordar(mos) com Gaiman ou não, é interessante atentarmos não a esta “pré conclusão” em si, mas às reflexões que derivam da defesa que o autor faz da importância social do ato de ler ficção. Considerações que se iniciam pela indicação do autor de que a “ficção tem dois usos” (GAIMAN, ‘*Reading Agency lecture*’, 2013, min: 2:04-2:55), os quais agora iremos abordar.

Em primeiro lugar a ficção é uma droga de entrada para a leitura. Porque, segundo Gaiman, a capacidade aditiva e sedutora da ficção cria no leitor uma necessidade de continuar lendo, de saber o que acontece na próxima página (GAIMAN, ‘*Reading Agency lecture*’, 2013, min. 2:56-3:08). Uma sedução ou necessidade que é, concordo, muito real, pois faz o indivíduo sentir inclusive angústias físicas, e por vezes até adquirir um comportamento compulsivo, como quando simplesmente não consegue parar de ler até o livro terminar. E este vício tem efeitos colaterais, pois ler ficção te força a aprender novas palavras, a pensar de novas maneiras, e por fim “a descobrir que a leitura por si só é prazerosa. E uma vez que você aprende isso, você está no caminho para ler tudo – e a leitura é a chave!” (GAIMAN, ‘*Reading Agency lecture*’, 2013, min. 3:09-3:24). Porque, afinal.

Palavras são mais importantes do que jamais foram: nós navegamos o mundo com palavras, e conforme o mundo escorrega para a web, nós precisamos segui-lo, para comunicar e compreender o que estamos lendo. [Pois] pessoas que não podem entender umas às outras não podem trocar ideias, nem podem se comunicar (GAIMAN, ‘*Reading Agency lecture*’, 2013, min. 3:38-3:55).

Desta forma, num mundo onde a capacidade de ler é tão preponderantemente necessária, o uso aditivo da ficção se torna ainda mais

importante. Porque esta “droga” é a maneira mais fácil de assegurar que criaremos crianças efetivamente alfabetizadas, e é o meio mais eficiente de ensiná-las a ler e de mostrar a elas que a leitura é uma atividade prazerosa. E, para tanto, como Gaiman diz: basta que encontremos livros que elas gostem e garantamos seu acesso a eles (GAIMAN, *‘Reading Agency lecture’*, 2013, min. 4:01-4:15). E aí surge um ponto interessante! Porque, para Gaiman, não existe algo como um livro ‘ruim’ para crianças: por mais que de vez em quando surjam tentativas de especificações ou classificações sobre quais gêneros ou autores são ‘bons’ ou ‘ruins’ para crianças, sobre quais elas devem ler ou quais devem ser impedidas de fazê-lo, tais julgamentos deveriam ser ignorados. Porque, por mais bem intencionados que sejam, o principal efeito que podem ter é destruir o amor de uma criança pela leitura, já que esta pode se ver impedida de acessar o tipo de ficção de que gosta. Até porque – como Gaiman aponta – cada criança (ou indivíduo) é diferente, e tem interesses diferentes. Assim, é preciso que se permita a elas o experimentar, que nunca se desencoraje a leitura de uma criança porque você, enquanto adulto, sente que ela está lendo ‘a coisa errada’ ou algo defasado. Para uma criança, lembremos, toda leitura pode ser uma novidade, pode ser o primeiro encontro com uma ideia ou tipo de pensamento. E, no final, “a ficção que você não gosta é [ou pode ser] a droga de entrada para outros livros que você prefere que leiam”, pois “o que precisamos é que nossas crianças subam na escada da leitura, [pois] qualquer coisa que elas gostem de ler as levará, degrau por degrau, à instrução (GAIMAN, *‘Reading Agency lecture’*, 2013, min. 4:17-5:59).

E aqui chegamos à segunda função da ficção, porque – para Gaiman – a segunda coisa que a ficção faz é construir empatia, e a empatia é uma ferramenta que nos permite funcionar como mais do que indivíduos auto-obsessivos e/ou egocêntricos [*self-obsessed*, no original].²⁵⁵ Segundo ele, ao assistirmos a um filme ou série na televisão ou cinema, estamos a observar coisas acontecerem a outras pessoas. Mas quando lemos prosa ficcional, a lógica é diferente, pois:

[a] ficção em prosa é algo que você constrói a partir de 26 letras e um punhado de sinais de pontuação, e você, você sozinho, usando sua imaginação, cria um mundo, o povoa e o observa através de outros olhos. Você consegue sentir coisas, visitar

²⁵⁵ Como se pode ver em: GAIMAN, *‘Reading Agency lecture’*, 2013, min. 7:14-7:23.

lugares e mundos que você nunca conheceria de outro modo. Você aprende que todos os outros lá fora também são um *eu*. [Enquanto lê] Você está sendo outro alguém, e quando você retornar ao seu próprio mundo, você estará ligeiramente mudado. (...) [Pois] Conforme lê, você também estará descobrindo algo vitalmente importante para estabelecer seu caminho no mundo, e é isso: o mundo não tem de ser assim como é, as coisas podem ser diferentes (GAIMAN, *Reading Agency lecture*, 2013, min. 6:29-7:38).

Temos assim que a ficção pode nos mostrar diferentes mundos, diferentes maneiras de ver e ser. E uma vez que tenhamos visitado outros mundos, é possível que nunca mais nos encontremos plenamente satisfeitos com o mundo em que nós mesmos crescemos. Mas, para Gaiman, este descontentamento ou *insatisfação*,²⁵⁶ são uma coisa boa! Porque é a insatisfação que move as pessoas a modificar e implementar melhorias em seus mundos, tornando-os diferentes do que eram, melhores do que eram (GAIMAN, *Reading Agency lecture*, 2013, min. 8:56-9:20). Assim, para Gaiman, a ficção nos deixa insatisfeitos, e algo que nos move à insatisfação é, certamente, algo bom tanto o indivíduo quanto para a coletividade.

A insatisfação com o próprio mundo, porém, não gera apenas a tendência à busca pela mudança, pela melhoria. Ela gera também a necessidade de escape. Algo de que Gaiman não esquece: pois por mais que muitos insistam em impor ao escapismo ficcional uma negatividade – como se o escape pela ficção fosse uma forma de fuga barata pela qual o sujeito procura evitar confrontar seus próprios problemas e mundo –, para o autor inglês esta é precisamente mais uma das positivities da leitura de ficção! Afinal, como ele diz:

Se você estivesse preso numa situação impossível, em um lugar desagradável com pessoas que lhe fizessem mal, e alguém lhe oferecesse uma fuga temporária, por que você não aceitaria? E a ficção escapista é precisamente isto: uma ficção que abre uma porta, que mostra a luz do sol lá fora, que lhe dá um lugar para ir onde você esteja no controle, onde você esteja com pessoas com quem quer estar – e *livros são lugares reais*, não se enganem sobre isso. E, mais importante, durante sua fuga os livros também podem lhe dar conhecimento sobre o mundo e seus próprios dilemas, podem lhe dar armas, lhe dar armadura: coisas reais que você pode levar de volta à sua prisão. Habilidades e conhecimentos e ferramentas que você pode usar para escapar de verdade. [Afinal], como J. R. R. Tolkien nos

²⁵⁶ Lembremos que, dado o que vimos no final de nosso terceiro capítulo, levantamos a possibilidade de que somos seres inerentemente insatisfeitos.

lembrou: as únicas pessoas que vociferam contra a fuga são os carcereiros (GAIMAN, *Reading Agency lecture*, 2013, min. 9:21-10:41).²⁵⁷

A ficção é assim – mais que uma distração – uma fuga produtiva pela qual adquirimos novos conhecimentos, pois como diz Umberto Eco, através da ficção narrativa (e do brincar e do fantasiar) nós exercitamos nossa capacidade de estruturar nossas experiências passadas, presentes e futuras, de forma que por ela aprendemos a viver (ou aprendemos diferentes formas de viver) – simulando infinitas situações que poderíamos e poderemos vivenciar (ECO, 1994, p. 145). Até porque a ficção é, afinal, uma espécie de relato feito por outros indivíduos, sendo então um canal de comunicação do indivíduo com o coletivo, com o “acervo de conhecimento coletivo” a que se referia Halbwachs.²⁵⁸ Numa situação que poderíamos inclusive ilustrar “materialmente” através da própria ficção de Gaiman, pois o protagonista-mirim de *O Oceano no fim do caminho* – que está sempre lendo e aprendendo pela ficção –, ao ser trancado por Ursula Monkton em seu quarto após a dramática cena da banheira, tem imediatamente a seguinte ideia: “fui até a porta e espiei pela fechadura. Tinha aprendido em um livro que dava para usar um lápis e empurrar a chave pelo buraco da fechadura, de um jeito que caísse em uma folha de papel posicionada logo embaixo, e era assim que eu ia sair dali...” (GAIMAN, *Oceano*, 2013, p. 91). Infelizmente para

²⁵⁷ Num posicionamento que poderíamos também relacionar ao ensaio *Between horror, humour, and hope: Neil Gaiman and the psychic work of the gothic*, em que a autora Karen Coats propõe que o gênero do “Gótico infantil tornou-se prevalente o suficiente como um fenômeno para representar o que pode ser considerado um sintoma cultural – um indicador que aponta para um trauma subjacente, muitas vezes de forma tão deslocada ou condensada que não há uma ligação aparente entre o trauma e seu sintoma”. [Em seguida complementando que] “interpretações de sintomas sempre operam como limites, ou seja, dar uma interpretação é limitar o que provavelmente tem vários significados aos um ou dois sentidos que a interpretação gera, uma das razões pelas quais saber o que significa um sintoma, de acordo com uma interpretação particular, não o faz ir embora. O que as interpretações podem fazer, contudo, é tornar um sintoma mais interessante, ou menos ameaçador, elas podem nos fazer menos propensos a tentar censurar ou erradicar um sintoma que não está realmente ferindo ninguém, e está, de fato, ajudando certas pessoas a lidar com as circunstâncias de suas vidas, e permitindo-nos aproveitá-la” (COATS, 2008, p. 77). De forma que o que Coats propõe e objetiva “é olhar para o Gótico infantil como um sintoma, para explorar alguns dos possíveis traumas que produzem o Gótico como sintoma, e sugerir como o Gótico pode ajudar crianças a lidar com esses traumas de maneira indireta” (COATS, 2008, p. 77). Num ponto de vista que se conecta à proposta de Gaiman de que a ficção pode auxiliar indivíduos a lidarem com seus dilemas e traumas, além de ‘armá-los’ e ‘equipá-los’ para o enfrentamento das agruras da vida. Algo com que concordo, e que creio pode ser estendido para além das narrativas literárias, e abranger também a ficção oriunda, por exemplo, de narrativas de jogos (inclusive os eletrônicos – os quais, por experiência própria, posso afirmar que também cumprem as mesmas funções auxiliares – da leitura de ficção – descritas por Gaiman).

²⁵⁸ Lembremos que Halbwachs – ao discutir a memória individual como derivada da (ou conectada à) coletiva – propôs que os relatos que recebemos textualmente são tão determinantes quanto os orais e visuais no que tange ao desenvolvimento de nossa percepção do mundo que nos cerca, e que através deles vivenciamos experiências e adquirimos impressões e conhecimento. E que, em suma, mesmo que outros indivíduos não estejam conosco materialmente, temos sempre em nós uma quantidade de pessoas, pois temos gravadas em nós suas experiências e relatos (HALBWACHS, 1990, p. 26).

ele, Ursula havia levado a chave (o que o levaria a fugir pelo cano de drenagem de que já muito falamos). Mas temos aqui um exemplo singelo de um aprendizado prático através da ficção,²⁵⁹ algo que, se pararmos pra pensar, todos fazemos, pois imitamos o que vemos na ficção o tempo todo.

A leitura de ficção é assim uma atividade que facilita a introdução do indivíduo à leitura de todos os outros tipos de textos, que permite e amplia a capacidade comunicativa, que gera o aprendizado de novas habilidades, e que nos faz exercitar a capacidade de colocarmo-nos e imaginarmo-nos no lugar de outrem. Ou seja, é uma atividade que nos torna mais empáticos, compreensivos, capazes, e desejosos de melhorias socioculturais. E desta forma fica fácil entender o porquê de Gaiman visualizar uma correlação entre um maior número de leitores de ficção e uma menor tendência social à intolerância e à violência. Sendo assim, Gaiman vai além da popular assertiva de que ler é importante ou essencial, para afirmar que, antes de tudo, *ler ficção* é essencial. Porque – para ele – no gênero ficcional é que reside a atividade criativa em sua gênese, a qual, como Winnicott,²⁶⁰ ele vincula à liberdade – de ideias, de ler, de comunicar, de *ser*, de brincar, de estar, de aprender, educar, e de criar espaços seguros. Daí sua defesa em prol das bibliotecas e da leitura, pois para ele ambas estão indissociavelmente ligadas à liberdade, e tolher o acesso de crianças a elas, é restringir sua liberdade, imaginação, futuro [e, diria Winnicott, sua própria capacidade de *ser*] (GAIMAN, ‘*Reading Agency lecture*’, 2013, min. 10:42-12:30).

Ser esta ferramenta tão poderosa, porém, faz a ficção e suas coexistentes atividades – a leitura e a escrita da ficção, gerarem o que Gaiman caracteriza como “obrigações”. Para ele, tendo consciência do que é e de tudo que está na ficção, todos temos a obrigação de usar esta ferramenta da melhor maneira, e o

²⁵⁹ Um exemplo que curiosamente Gaiman usa também no *Livro do Cemitério*, na cena em que o protagonista Ninguém Owens escapa do depósito onde fora trancado pelo antiquário Abanazer Bolger: “Nin se agachou e espiou pelo buraco da fechadura. Estava bloqueado, a chave estava ali. Nin pensou, depois sorriu por um instante, e sua face se iluminou como uma lâmpada. Ele puxou uma folha de jornal amassada de uma caixa de embalagem, alisou-a ao máximo, depois a empurrou por baixo da porta, deixando só uma ponta de seu lado. – Está brincando do que aí? – perguntou Liza, impaciente. – Preciso de alguma coisa como um lápis. Só que mais fino... – disse ele. – Lá vamos nós. – E ele pegou um pincel fino na mesa, colocando a ponta sem cerdas pela tranca, remexeu e empurrou mais um pouco. Houve um som metálico abafado enquanto a chave era empurrada para fora e caía da fechadura no jornal. Nin puxou o jornal por baixo da porta, agora com a chave nele” (GAIMAN, *Cemitério*, 2010, p. 150-151). O que de certa forma perfaz mais um entre cruzamento entre os dois livros: como se o protagonista de *O Oceano no fim do caminho* houvesse lido *O Livro do Cemitério*.

²⁶⁰ Pois lembremos que segundo Winnicott só é possível *ser* plenamente *criativo* quando o indivíduo está usufruí de liberdade para isto.

máximo possível, e de prezar pelo seu futuro: Gaiman crê que temos a obrigação de ler por prazer (por mais paradoxal que isto possa parecer), e ensinar ou induzir o máximo de pessoas possível a fazer o mesmo. Crê que temos a obrigação de proteger o ato de leitura e os lugares onde ele é possível (como as bibliotecas) com todas as nossas forças, protegendo assim a liberdade de efetuar tal atividade. Crê que temos a obrigação de utilizar a linguagem e forçar a ela e a nós mesmos para transformá-la em algo que possa cada vez expressar mais coisas, de tornar a linguagem uma coisa viva que muda conforme nós também mudamos (GAIMAN, *'Reading Agency lecture'*, 2013, min. 19:03-21:03).

E, como escritor, Gaiman também crê que ele e seus pares – especialmente aqueles que escrevem para crianças, mas também todos os demais – tem uma série de obrigações para com seus leitores. Sendo o principal dever daquele que escreve para com aquele que lê o seguinte: escrever coisas verdadeiras, e entender que a verdade não está no que acontece, mas no que a história nos diz sobre quem somos nós, pois “no final das contas, a ficção é a mentira que diz a verdade” (GAIMAN, *'Reading Agency lecture'*, 2013, min. 21:04-21:33).²⁶¹ Para Gaiman, escritores tem a obrigação de não entediarem seus leitores, de mantê-los interessados no ato da leitura até o ponto de fazê-los não conseguir parar de ler. Porque é obrigação do escritor entender e reconhecer que mantê-los lendo é um modo de garantir que seu futuro não será diminuído. E enquanto transformam seus leitores em ávidos consumidores de leitura, enquanto oferecem a seus leitores todas as armas, armaduras e conhecimento que adquiram em suas vidas, os escritores tem ainda outra obrigação: a de “não

²⁶¹ Numa declaração que daria um excelente ponto de partida para uma estudo comparativo entre as concepções de Gaiman sobre a relação entre verdade e ficção, e as noções de outros autores sobre o mesmo terreno fronteiriço. Sendo que eu, pessoalmente, quiçá começaria pelo escritor argentino Juan José Saer e seu livro *El concepto de ficción* (publicado originalmente em 1997), e pelo filósofo argelino Jacques Rancière e seu *A partilha do sensível: estética e política* (publicado originalmente em 2000). Já que o primeiro, enquanto ficcionista, defende que é possível “afirmar que a verdade não é necessariamente o oposto da ficção, e que quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito turvo de distorcer a verdade”. De forma que a noção de “dependência hierárquica entre a verdade e a ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma maior positividade do que a segunda, é, indubitavelmente, no plano que nos interessa, uma mera fantasia moral” (SAER, 2014, p.10-11). Até porque a “ficção não pede para ser crida como verdade, mas como ficção. [E] esse desejo não é um capricho do artista, mas a condição primeira de sua existência, porque somente sendo aceita como tal é que se compreenderá que a ficção não é a exibição ficcionista de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável daquilo de que trata” (SAER, 2014, p. 12). E o segundo reflete que a “realidade” dos fatos é algo desordenado, e que é o discurso historiográfico que, fazendo uso de elementos convencionados pela racionalidade formal da ficção, confere uma aparência de ordem ao narrar fatos. De forma que as ficções são, afinal, construções intencionais que fazem parte do “saber cultural”, são produtores de sentido que interferem em nossa percepção do mundo. Ou seja, “os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real” (RANCIÈRE, 2009, p. 54-59).

pregar, não palestrar, não forçar morais e mensagens pré-digeridas goela abaixo de seus leitores” (GAIMAN, *‘Reading Agency lecture’*, 2013, min. 21:34-22:38).

Claro que todas estas obrigações que descreve Gaiman são, antes de reais “obrigações”, votos que ele pede que façamos. Desde o começo de sua palestra, afinal, ele deixou claro que faria um apelo para que as pessoas compreendam tudo o que a leitura de ficção significa. De forma que ele pede que a compreendamos, valorizemos, defendamos, e, por fim, que seus autores respeitem determinados pontos, que façam certos votos, por assim dizer, por uma ficção o mais livre de interferências ideológicas possível. Pessoalmente, gosto dos votos que Gaiman pede que os escritores assumam, e embora saiba que – como bem aponta Ricoeur – votos sempre podem ser frustrados e traídos,²⁶² e que se um autor incute em seu texto suas ideias talvez seja impossível que exista de fato uma escrita ideologicamente neutra, não deixo de pensar que seria no mínimo interessante *tentar* seguir alguns dos votos propostos pelo autor inglês. Por isto – e também por compartilhar do apreço de Gaiman pelos atos de brincar, imaginar e fantasiar, estas atividades que se dão nas fronteiras entre os (e nos) diferentes espaços e realidades em que vivemos e existimos – é que deixarei (ou pedirei) que Gaiman, ele mesmo, finalize este texto por mim:

Todos nós – adultos e crianças, escritores e leitores – temos a obrigação de devanear, temos a obrigação de imaginar. É fácil fingir que ninguém pode mudar nada, que estamos em um mundo no qual a sociedade é enorme e o indivíduo é menos do que nada: um átomo numa parede, um grão em um campo de arroz. Mas a verdade é: os indivíduos mudam seu mundo repetidas vezes, os indivíduos fazem o futuro, e eles fazem isso imaginando que as coisas podem ser diferentes.

Olhe à sua volta. Sério! Pare por um momento e apenas olhe em volta, para o lugar onde você está. Vou apontar algo aqui que é tão óbvio que tende a ser esquecido, e é isso: tudo que você pode ver – incluindo as paredes – foi, em algum momento, imaginado. Alguém decidiu que poderia ser mais fácil sentar em uma cadeira do que sentar no chão, e imaginou a cadeira. (...) Esta sala e as coisas nela, e todas as outras coisas neste edifício, nesta cidade, existem porque, de novo e de novo e de novo as pessoas imaginaram coisas. Elas sonharam, elas ponderaram, elas fizeram coisas que não funcionavam bem, elas descreveram coisas que ainda não existiam para pessoas que riram delas. E então, com o tempo, conseguiram:

²⁶² Me refiro aqui uma vez mais à seguinte passagem em que Ricoeur fala sobre a fidedignidade ao passado no âmbito da disciplina de História: “A fidelidade ao passado não é um dado, mas um voto. Como todos os votos, pode ser frustrado, e até mesmo traído” (RICOEUR, 2014, p. 502).

movimentos políticos, movimentos pessoais, todos começaram com pessoas imaginando outra maneira de existir.

(...) Albert Einstein foi indagado uma vez sobre como nós poderíamos tornar nossas crianças inteligentes. Sua resposta foi ao mesmo tempo simples e sábia: “– Se você quer que suas crianças sejam inteligentes – disse ele – leia contos de fadas para elas. E se você quiser que elas sejam mais inteligentes, leia mais contos de fadas para elas”. Ele entendeu o valor da leitura e da imaginação. Eu espero que possamos dar às nossas crianças um mundo no qual elas irão ler, no qual leiam para elas, e no qual elas imaginem e compreendam. Obrigado por escutarem (GAIMAN, ‘*Reading Agency lecture*’, min. 22:39 - 25:45).

Assim, da mesma forma que Gaiman agradecia sua audiência por o terem ouvido naquele outubro de 2013, eu agradeço a você leitor, por me acompanhar nesta caminhada.

Obrigado por ler e por imaginar.

REFERÊNCIAS.

- BARBOSA, Adérito Gomes. **Contributos para a Pedagogia Social: Neuroética. Educação vagarosa e ubuntu.** In: Revista Cadernos de Pedagogia Social. Universidade Católica Portuguesa, Porto - Portugal, n. 4, 2012, p. 197-218. Disponível em: <<http://www.fep.porto.ucp.pt/sites/default/files/files/FEP/CadernosPedagogiaSocial/CPSocial04.pdf>>. Acesso em dez. de de 2017.
- BELLINGRATH, S; ROEHLEDER, N; KUDIELKA, BM. Healthy working school teachers with high effort-reward-imbalance and overcommitment show increased pro-inflammatory immune activity and a dampened innate immune defence. In: **Brain, Behavior, and Immunity** (journal of the International Psychoneuroimmunology Research Society - PNIRS), vol. 24, issue 8, novembro de 2010, p. 1332-1339. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0889159110001443>>. Acesso em jan. de 2018.
- BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: obras escolhidas volume II.** 5ª ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 71-142.
- BÍBLIA ALMEIDA REVISTA E ATUALIZADA.** Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri - SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- CARROLL, Lewis. **Alice's adventures in wonderland.** Chicago, Illinois - USA: Volume One Publishing, 1998.
- COSMOS: A Personal Voyage. Roteiro: Carl Sagan, Ann Druyan e Steven Soter. Direção: Adrian Malone. Produção: Gregory Andorfer e Rob McCain. EUA: Public Broadcasting Service or System, 1980. 13 Episódios (60 min. cada).
- COSMOS: A Spacetime Odyssey. Roteiro: Ann Druyan e Steven Soter. Direção: Ann Druyan e Brannon Braga. Produção: Seth MacFarlane, Ann Druyan, Brannon Braga e Mitchell Cannold. EUA: Fox Broadcasting Company/National Geographic Channel, 2014. 13 Episódios (44 min. cada).
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: Uma cidade sitiada.** Trad. Maria Lucia Machado e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ECO, Umberto. **Seis paseos por los bosques narrativos.** Trad. Hellena Lozano Miralles. Barcelona - ESP: Editorial Lumen, 1994.
- EL LABERINTO DEL FAUNO. Roteiro e direção: Guillermo del Toro. Produção: Alfonso Cuarón, Alvaro Agustín, Berta Navarro e Frida Torresblanco. Espanha/México: Warner Sogefilms, 2006. 1 DVD (112 min).
- FISHER, Mark. **The Weird and the Eerie.** London - UK: Repeater Books, 2016.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: _____. **Obras completas, volume 12:** Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 170-194.
- FREUD, Sigmund. O Escritor e a Fantasia (1908). In: _____. **Obras completas, volume 8:** O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 325-338.
- FREUD, Sigmund. O 'Estranho'. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud:** edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XVII, pp. 233-269.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. **Obras Completas, volume 14:** História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.
- FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do eu. In: _____. **Obras Completas, volume 15:** Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1930). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 13-113.
- FULGENCIO, Leopoldo. A noção de trauma em Freud e Winnicott. In: **Natureza Humana - Revista de Filosofia e Psicanálise**, vol. 6, n. 2, dez. de 2004, p. 255-270. São Paulo - SP: PEPSIC - Periódicos Eletrônicos em Psicologia. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302004000200003>. Acesso em jan. de 2018.

- GAIMAN, Neil. A speech I once gave: on Lewis, Tolkien and Chesterton. In: **Neil Gaiman Journal** (website), 26 de jan. de 2012. Disponível em: <<http://journal.neilgaiman.com/2012/01/speech-i-once-gave-on-lewis-tolkien-and.html>>. Acesso em jan. de 2018.
- GAIMAN, Neil. **Coraline**. Trad. Regina de Barros Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- GAIMAN, Neil. **Deuses Americanos**. Trad. Ana Ban. São Paulo: Conrad do Brasil, 2011.
- GAIMAN, Neil. I took my love to Hobart in the rain. In: **Neil Gaiman Journal** (website), 13 de jan. de 2011. Disponível em: <<http://journal.neilgaiman.com/2011/01/i-took-my-love-to-hobart-in-rain.html>>. Acesso em set. de 2017.
- GAIMAN, Neil. Neil Gaiman at **Live Talks Los Angeles**. Conversa com Geoff Boucher. 27 jun. 2013. The Alex Theatre, Glendale, California - USA: Live Talks Los Angeles. Filmagem (81 min). Disponível em: <<https://vimeo.com/69644329>>. Acesso em set. de 2017.
- GAIMAN, Neil. Neil Gaiman Comic-con Interview. Entrevista com Nico Machlitt. 25 jul. de 2009. USA: **Collider** (website). Disponível em: <<http://collider.com/neil-gaiman-comic-con-interview-talks-coraline-death-the-high-cost-of-living-reviews-and-what-might-be-next/>>. Acesso em dez. de 2017.
- GAIMAN, Neil. Neil Gaiman **Reading Agency's annual lecture 2013**. Palestra. 14 out. 2013. Barbican Centre, London - UK. Filmagem (26 min). Vídeo e transcrição disponíveis em: <<https://readingagency.org.uk/news/blog/neil-gaiman-lecture-in-full.html>>; <https://www.youtube.com/watch?v=yNIUWv9_ZH0&feature=youtu.be>; e <<https://www.theguardian.com/books/2013/oct/15/neil-gaiman-future-libraries-reading-daydreaming>>. Acesso em fev. de 2018.
- GAIMAN, Neil. Neil Gaiman: "The Ocean at the End of the Lane" – **Talks at Google**. Palestra mediada por Chris DiBona. 28 jun. 2013. Googleplex, Mountain View, California - USA: *Google Talks*. Filmagem (55 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Z4mwSdcLoc>>. Acesso em set. de 2017.
- GAIMAN, Neil. **O Livro do Cemitério**. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- GAIMAN, Neil. **O Oceano no fim do caminho**. Trad. Renata Pettengill. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.
- GAIMAN, Neil. Page numbering question. In: **Neil Gaiman Journal** (website), 18 de abr. de 2007. Disponível em: <<http://journal.neilgaiman.com/2007/04/page-numbering-question.html>>. Acesso em dez. de 2017.
- GAIMAN, Neil. **Sandman**: edição definitiva. São Paulo: Panini Books, 2013.
- GAIMAN, Neil. **Stardust**. Trad. Waldéia Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GAIMAN, Neil. The Ocean at the end of the lane & other bits of publishery news. In: **Neil Gaiman Journal** (website), 10 de out. de 2012. Disponível em: <<http://journal.neilgaiman.com/2012/10/the-ocean-at-end-of-lane-other-bits-of.html>>. Acesso em dez. de 2017.
- GALISON, Peter. Scientific Cultures. In: ALEXANDER, Jeffrey C.; SMITH, Philip; NORTON, Matthew (orgs.). **Interpreting Clifford Geertz**: Cultural Investigation in the Social Sciences. New York: Palgrave Macmillan, 2011, p. 121-129
- GELLNER, Ernest. **Posmodernismo, razón y religión**. Trad. Ramón Sarró Maluquer. Barcelona - ESP: Ediciones Paidós Ibérica, 1994.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HOFFMANN, E. T. A. O Homem de Areia. Trad. Claudia Cavalcanti. In: COSTA, Flávio Moreira da. **Os melhores contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 75-109.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOUBE, Vincent. Como se lê? In: _____. **A Leitura**. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 61-88.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 96-103
- LOBO, Francisco; CRAWFORD, Paulo. "Wormholes": Túneis no Espaço-Tempo. In: **Gazeta de Física** (Revista da Sociedade Portuguesa de Física - Portugal), vol. 22, fasc. 3, julho de 1999, p. 4-10. Disponível em: <<https://www.spf.pt/magazines/GFIS/85/pdf>>. Acesso em jan. de 2018.
- LOCKE, John. Ensaio sobre o entendimento humano - Livro II.27 Da Identidade e da Diversidade. Trad. Flavio Fontenelle Loque. In: **Sképsis** - Revista interinstitucional da ANPOF (Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia), Ano VIII, n. 12, 2015, p. 169-187. Disponível em:

- <<http://philosophicalskepticism.org/wp-content/uploads/2015/09/Ensaio-sobre-o-entendimento-humano.pdf>>. Acesso em dez. de 2017.
- LOVECRAFT, H. P. Notes on Writing Weird Fiction. In: _____. **Miscellaneous Writings**. Ed. Sunand T. Joshi. Sauk City, Wisconsin - USA: Arkham House Publishers, 1995, p. 113-116.
- PLATÃO. **Diálogos**: Teeteto Crátilo. Trad. Carlos Alberto Antunes. 3ª ed. Belém - PA: Editora Universitária UFPA, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2009.
- RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Trad. Erica Sofia L. F. Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2014.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. 6ª reimpressão. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2014.
- SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. 4ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- SAGAN, Carl. **The Demon-Haunted World**: Science as a candle in the dark. London – UK: Headline Book Publishing, 1997.
- SELIGMANN-SILVA. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. In: **Remate de Males** - Revista do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, v. 26, n. 1, 2006, p. 31-45. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636053/3762>>. Acesso em nov. de 2017.
- TAGORE, Rabindranath. On the Seashore of Endless Worlds. In: PAUL, S. K. (org.). **The Complete Poems of Rabindranath Tagore's Gitanjali**. New Delhi - Índia: Sarup & Sons, 2006, pp. 254- 255
- THE READING AGENCY** (website institucional). 'About'. London - UK, 2018. Disponível em: <<https://readingagency.org.uk/about/>>. Acesso em jan. de 2018.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara C. Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- WILDE, Oscar. **The soul of man under Socialism**. London - UK: Arthur L. Humphreys, 1912.
- WINNICOTT, Donald W. **Explorações psicanalíticas**. Trad. Jose Octavio de Aguiar Abreu. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1994.
- WINNICOTT, Donald W. **O Brincar e a Realidade**. Trad. Jose Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- YALOM, Irvin D. Sete lições avançadas na terapia do luto. In: _____. **Mamãe e o sentido da vida**: histórias de psicoterapia. Trad. Lucia Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 87-150.

Fortuna crítica de Gaiman mencionada:

- ALVIM DE ALMEIDA, M. Sandman: uma leitura comparativa entre Hoffmann e Gaiman. In: **Anais do Simpósio Internacional de Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política**. Juiz de Fora - MG: Darandina Revisteletrônica, 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/Sandman-uma-leitura-comparativa-entre-Hoffmann-e-Gaiman.pdf>>. Acesso em set. de 2017.
- AZI, Rahmawati. **Spiritualitas postmodern dalam novel Stardust karya Neil Gaiman** (Tunjauan Strukturalisme Genetik). Tese apresentada ao Programa de Estudos Literários do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências Culturais da Universidade Gadjah Mada, Yogyakarta - Indonésia, 2013. Disponível em: <http://etd.repository.ugm.ac.id/index.php?mod=penelitian_detail&sub=PenelitianDetail&act=view&typ=html&buku_id=63746>. Acesso em jan. de 2018.
- BRIFFA, Christianne. **The mythopoeic sandman**: re-visioning Orpheus. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Inglês da Faculdade de Artes da Universidade de Malta, Msida - Malta, 2012. Disponível em: <<https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/7712>>. Acesso em jan. de 2018.
- CERQUEIRA, Ana Luiza Sanches. **O realismo mágico nas short stories de Neil Gaiman, um contador de histórias da contemporaneidade**. Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de Araraquara, como pré-requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários. Araraquara - SP: UNESP, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102363/cerqueira_als_dr_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em set. de 2017.

COATS, Karen. Between horror, humour, and hope: Neil Gaiman and the psychic work of the gothic. In: JACKSON, Anna; COATS, Karen; MCGILLIS, Roderick (Orgs). **The gothic in children's literature**: haunting the borders. New York - USA: Routledge, 2008, p. 77-92.

CZARNOWSKY, Laura-Marie von. Power and all its secrets: Engendering Magic in Neil Gaiman's *The Ocean at the End of the Lane*. In: **Fafnir** - Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research, Oulu - Finland, vol. 2, iss 4, 2015, p. 18-28. Disponível em: <<http://journal.finfar.org/articles/power-and-all-its-secrets-engendering-magic-in-neil-gaimans-the-ocean-at-the-end-of-the-lanea/>>. Acesso em set. de 2017.

DIXON, Sean Edward. **Folklore and mythology in Neil Gaiman's American Gods**. Thesis presented to the Folklore Program and the Graduate School of the University of Oregon, as part of the requirements for the degree of Master of Arts. Eugene, Oregon - USA: *University of Oregon*, 2017. Disponível em: <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/22735/Dixon_oregon_0171N_1_1943.pdf?sequence=1>. Acesso em set. de 2017.

DOBRYCHTOP, Guilherme leger. **"Morte: o preço da vida"**. As representações de morte e pós-modernismo em *Sandman*, de Neil Gaiman (1988-1998). Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná - UFPR, Curitiba, 2017. Disponível em: <<http://www.humanas.ufpr.br/portal/historiapos/files/2017/02/GuilhermeDobrychtop.pdf>>. Acesso em jan. de 2018.

EICHEL, Andrew. Augustinian Memory and Place. In: PRESCOTT, Tara (Org). **Neil Gaiman in the 21st Century**: essay on the novels, children's stories, online writings, comics and other works. Jefferson, North Carolina - USA: McFarland & Company Publishers, 2015, p. 137-151.

FLEMING, James. R. Incommensurable Ontologies and the Return of the Witness in Neil Gaiman's *1602*. In: **ImageText**, interdisciplinary comic studies (Departamento de inglês da Universidade da Flórida - USA), vol. 4, n. 1, Summer 2008, n/p. Disponível em: <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v4_1/fleming/>. Acesso em jan. de 2018.

GENTILI, Mauro. **Tales of miracles and monsters**: visions and recollections in the work of Neil Gaiman. Tese de doutorado apresentada ao Setor de Literatura inglesa da Universidade de Milão - Itália, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2434/173519>>. Acesso em jan. de 2018.

GOODING, Richard. "Something Very Old and Very Slow": Coraline, Uncanniness, and Narrative Form. In: **Children's Literature Association Quarterly** (revista do Departamento de inglês da Texas A&M University - USA), vol. 33, n. 4, Winter 2008, p. 390-407. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/article/257696>>. Acesso em jan. de 2018.

HRÓLFSSON, Tryggvi. Reality at the Breaking Point: A Study of Nietzsche's, Lyotard's and Baudrillard's Postmodernist Theories in Neil Gaiman's *American Gods*. Ensaio disponível no **Skemman**, base de dados eletrônica da Biblioteca Nacional da Islândia (e que comporta produções científicas de todas as universidades islandesas), Universidade da Islândia, 2009. Disponível em: <<https://skemman.is/handle/1946/3674>>. Acesso em jan. de 2018.

JAGERSBACHER, Monique Caetano. **Tessituras míticas**: a representação da deusa tríplice em *O Oceano no fim do caminho*. Monografia apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (ILUFBA), Salvador, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/22384>>. Acesso em jan. de 2018.

KIM, Yaeri. Not at Home: Examining the Uncanny. In: PRESCOTT, Tara (Org). **Neil Gaiman in the 21st Century**: essay on the novels, children's stories, online writings, comics and other works. Jefferson, North Carolina - USA: McFarland & Company Publishers, 2015, p. 152-163.

KLAPCSIK, Sándor. *Neil Gaiman's Irony, Liminal Fantasies, and Fairy Tale Adaptions*. In: **Hungarian Journal of English and American Studies** (HJEAS), University of Debrecen - Hungary, vol. 14, n. 2, Fall, 2008, p. 317-334. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41274433?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em jan. de 2018.

LANDIS, Courtney M. "The essence of grandmotherliness": Ideal Motherhood and Threatening Female Sexuality. In: PRESCOTT, Tara (Org). **Neil Gaiman in the 21st Century**: essay on the novels, children's stories, online writings, comics and other works. Jefferson, North Carolina - USA: McFarland & Company Publishers, 2015, p. 164-178.

LONG, Rebeca. Remembering the Dead: Narratives of Childhood. In: PRESCOTT, Tara (Org). **Neil Gaiman in the 21st Century**: essay on the novels, children's stories, online writings, comics and other works. Jefferson, North Carolina - USA: McFarland & Company Publishers, 2015, p. 123-136.

- MAGGIO, Sandra Sirangelo. Considerações sobre as mudanças no gênero gótico: de Geoffrey Chaucer a Neil Gaiman. In: ZANINI, Claudio Vescia; MAGGIO, Sandra Sirangelo (Orgs). **O insólito nas literaturas de língua inglesa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 199-216.
- MARIN, Hebe Tocci. A sacralização da ciência em Deuses Americanos, de Neil Gaiman: a Ficção Científica moderna em crise. In: **Revista Solettras**, Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, São Gonçalo - Rio de Janeiro, n. 28 - 2014.2, p. 229-241. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/10568/12491>>. Acesso em jan. de 2018.
- MILLER, Monica. What Neil Gaiman Teaches Us About Survival: Making Good Art and Diving into the Ocean. In: PRESCOTT, Tara (Org). **Neil Gaiman in the 21st Century**: essay on the novels, children's stories, online writings, comics and other works. Jefferson, North Carolina - USA: McFarland & Company Publishers, 2015, p. 113-122.
- PARSONS, Elizabeth; SAWERS, Naarah; MACLNALLY, Kate. The other mother: Neil Gaiman's postfeminist fairytales. In: **Children's Literature Association Quarterly** (revista do Departamento de inglês da Texas A&M University - USA), vol. 33, n. 4, Winter 2008, p. 371-389. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/article/257695/pdf>>. Acesso em jan. de 2018.
- ROUND, Julia. 'Apocatastasis': Redefining Tropes of the Apocalypse in Neil Gaiman and Dave McKean's Signal do Noise. *Paper* apresentado no Millenial Fictions conference, Brunel Universit, London - UK, e posteriormente publicado em: **International Journal of Comic Art (IJOCA)**, vol. 15, n. 2, Fall 2013, p. 453-464. Disponível em: <<http://eprints.bournemouth.ac.uk/26013/2/Round.Apocatastasis.IJOCA.pdf>>. Acesso em jan. de 2018.
- SALLUN, Adriano Tadeu Nouman. **Sandman de Neil Gaiman sob a ótica do regime noturno de imagens de Gilbert Durand**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP), São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.unip.br/ensino/pos_graduacao/strictosensu/comunicacao/download/com_adrianotadeusallun.pdf>. Acesso em jan. de 2018.
- SANTOS, Eduarda Abraão de los. Mergulhando n'Oceano de Gaiman: um estudo sobre fantasia e medo. In: ZANINI, Claudio Vescia; MAGGIO, Sandra Sirangelo (Orgs). **O insólito nas literaturas de língua inglesa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 59-67.
- TAKEHANA, Eduardo Yukio; SILVA, Neide A. O realismo, a magia e a fantasia na narrativa contemporânea Deuses americanos de Neil Gaiman. In: **Revista alpha**, Centro Universitário de Patos de Minas - UNIPAM, Minas Gerais, n. 16, dez. de 2015, p. 192-200. Disponível em: <<http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/1021219/O++realismo%2C%20a+magia+e+a+fantasia+na+narrativa+contempor%C3%A2nea+Deuses++americanos+de+Neil+Gaiman.pdf>>. Acesso em jan. de 2018.
- TAVARES, Enéias Farias. Sonhos e pesadelos pós-modernos: Shakespeare, mitologia e psicanálise em Sandman - prelúdios e noturnos, de Neil Gaiman. In: **Revista eletrônica Temática** (Insite Universitário), do NAMID - Núcleos de Artes Midiáticas, do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPB. João Pessoa, Paraíba: Ano IV, n. 9, set. de 2008, n/p. Disponível em: <<http://www.insite.pro.br/2008/29.pdf>>. Acesso em jan. de 2018.
- TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. Sandman – mitologia para novas gerações. In: **Comum** - Publicação das Faculdades Integradas Hélio Alonso, Rio de Janeiro, v. 11, nº 25, 2005, p. 187-197. Disponível em: <<https://www.facha.edu.br/pdf/Comum25.pdf>>. Acesso em set. de 2017.

ANEXO: Beba direto da Fonte.

I. Tradução da Palestra Anual da Reading Agency proferida por Neil Gaiman em 14 de outubro de 2013, no Barbican Centre, Londres - Reino Unido.

*263

É importante que as pessoas lhe digam de que lado estão e por que, e se elas podem ser tendenciosas. Uma declaração dos interesses dos membros, de certa forma. Então: eu vou falar com você sobre ler. Eu vou te dizer que bibliotecas são importantes. Eu vou sugerir que ler ficção, essa leitura por prazer, é uma das coisas mais importantes que se pode fazer. Eu vou fazer um apelo apaixonado para que as pessoas compreendam o que são as bibliotecas e os bibliotecários, e para que preservem essas duas coisas. E eu sou tendencioso, enormemente e obviamente: eu sou um autor, frequentemente um autor de ficção. Eu escrevo para crianças e para adultos. Por cerca de trinta anos eu venho ganhando a vida através das minhas palavras, na maioria das vezes inventando coisas e as escrevendo. É obviamente de meu interesse que as pessoas leiam, que elas leiam ficção, que bibliotecas e bibliotecários existam e ajudem a nutrir o amor pela leitura e pelos lugares nos quais a leitura pode ocorrer. Então eu sou tendencioso como escritor. Mas eu sou muito, muito mais tendencioso como leitor. E eu sou ainda mais tendencioso como cidadão britânico. E estou aqui dando esta palestra nesta noite sob os auspícios da *Reading Agency*, uma instituição de caridade cuja missão é dar a todos uma chance igual na vida, ajudando pessoas a se tornarem leitores confiantes e entusiasmados. Uma instituição de caridade que ampara programas de alfabetização, bibliotecas e indivíduos, e aberta e deliberadamente encoraja o ato de leitura. Porque, eles nos dizem, tudo muda quando nós lemos. E é dessa mudança, e desse ato de leitura, de que estou aqui para falar nesta noite. Eu quero falar sobre o que a leitura faz. Para que é boa.

²⁶³ A referência completa pode ser encontrada no tópico "Referências" desta dissertação ver: GAIMAN, 'Reading Agency lecture', 2013).

Uma vez, em Nova York, escutei uma conversa sobre a construção de prisões privadas – uma indústria de enorme crescimento na América. A indústria carcerária precisa planejar seu crescimento futuro: de quantas celas eles vão precisar? Quantos prisioneiros haverão dentro de 15 anos? E eles descobriram que poderiam prever isso com muita facilidade, usando um algoritmo bastante simples, baseado em perguntar que porcentagem das crianças de dez e onze anos de idade não conseguia ler – e certamente não podia ler por prazer. Não é um para um: você não pode dizer que uma sociedade alfabetizada não tem criminalidade. Mas há correlações muito reais. E acho que algumas dessas correlações, as mais simples, provêm de algo incrivelmente simples: pessoas letradas leem ficção. E a ficção tem dois usos.

Em primeiro lugar, ela é uma droga de entrada para a leitura. A pulsão de saber o que acontece a seguir, de querer virar a página. A necessidade de continuar, mesmo que seja difícil, porque alguém está em apuros e você tem que saber como tudo vai acabar. Essa é uma pulsão muito real. E isto força você a aprender novas palavras, a pensar novos pensamentos, a continuar: a descobrir que a leitura *per se* é prazerosa. E uma vez que você aprende isso, você está no caminho para ler tudo – e a leitura é a chave! Houveram ruídos feitos brevemente, alguns anos atrás, sobre a ideia de que estávamos vivendo em um mundo pós-alfabetizado, no qual a capacidade de fazer sentido por palavras escritas era de certa forma redundante. Mas aqueles dias, e aqueles ruídos, se foram. Palavras são mais importantes do que jamais foram. Nós navegamos o mundo com palavras, e conforme o mundo escorrega para a *web*, nós precisamos segui-lo, para comunicar e compreender o que estamos lendo: pois pessoas que não podem entender umas às outras não podem trocar ideias nem podem se comunicar, e os programas de tradução apenas o levam até certo ponto.

A maneira mais simples de garantir que criamos crianças alfabetizadas é ensiná-las a ler, e mostrar a elas que a leitura é uma atividade prazerosa. E isso significa, em sua maior simplicidade: encontrar livros que elas gostem, dar-lhes acesso a esses livros, e deixá-las lê-los. Eu não acho que exista tal coisa como um “livro ruim” para crianças. De vez em quando torna-se moda entre alguns adultos apontar para um subconjunto de livros infantis – um gênero, talvez, ou um autor – e declarar-lhes livros ruins, livros que as crianças deveriam ser

impedidas de ler. Eu vi isso acontecer várias vezes: Enid Blyton foi declarada uma “má autora”, assim como foi R.L. Stine, assim como o foram dezenas de outros. Histórias em quadrinhos foram denunciadas como promotoras do analfabetismo. É um disparate! É esnobismo, e é tolice. Não há autores ruins para crianças – que as crianças gostem e queiram ler e procurar – porque cada criança é diferente. Elas podem encontrar as histórias que elas precisam, e elas conduzem a si mesmas para histórias. Uma ideia banal ou antiquada não é banal ou antiquada para alguém que a encontra pela primeira vez. Você não desencoraja crianças a ler porque sente que estão lendo a coisa errada. A ficção que você não gosta é a droga de entrada para outros livros que você pode preferir que leiam. E nem todo mundo têm o mesmo gosto que você.

Adultos bem-intencionados podem facilmente destruir o amor de uma criança pela leitura: impeça-as de lerem o que gostam, ou dê-lhes livros conceituados-mas-maçantes de que você gosta – o equivalente do século XXI da literatura “de aperfeiçoamento” Vitoriana. Você acabará com uma geração convencida de que ler não é legal, e pior, desagradável. Nós precisamos que nossas crianças subam na escada da leitura – qualquer coisa que elas gostem de ler as levará para cima, degrau por degrau, para a alfabetização. Além disso, não façam o que esse autor fez quando sua filha de 11 anos estava lendo R.L. Stine: que é lhe trazer uma cópia de *Carrie*, de Stephen King, dizendo: – Se você gostou daqueles, você vai adorar este! Holly não leu nada além de histórias seguras de colonos em pradarias pelo resto de sua adolescência, e ainda me lança olhares cortantes sempre que o nome de Stephen King é mencionado.

A segunda coisa que a ficção faz é construir empatia. Quando você assiste TV ou vê um filme, você está olhando para coisas acontecendo com outras pessoas. Já a ficção em prosa é algo que você constrói a partir de 26 letras e um punhado de sinais de pontuação, e você, e você sozinho, usando sua imaginação, cria um mundo, o povoa, e o observa através de outros olhos. Você consegue sentir coisas, visitar lugares e mundos que você nunca conheceria de outro modo. Você aprende que todos os outros lá fora também são um eu. Você está sendo outro alguém, e quando você retornar ao seu próprio mundo, você estará ligeiramente mudado. A empatia é uma ferramenta para a construção de pessoas em grupos, por nos permitir funcionar como mais do que indivíduos auto obcecados. E, conforme lê, você também estará descobrindo

algo vitalmente importante para edificar seu caminho no mundo, e é isso: o mundo não tem de ser assim como é, as coisas podem ser diferentes.

Eu estava na China em 2007, na primeira convenção de ficção científica e fantasia aprovada pelo Partido na história chinesa. Até aquele ponto a ficção científica viera tendo sua leitura desaprovada – porque você não podia dizer se alguém estava sendo desrespeitoso com o Partido quando escreviam um romance sobre viver em uma colônia gigante de formigas. Mas agora ela fora aprovada. E eu peguei um alto oficial à parte e perguntei por quê? Eu disse: – a ficção científica vem sendo desaprovada aqui há muito tempo. O que mudou? – É simples – ele me disse. Os chineses eram brilhantes em fazer coisas se outras pessoas lhes trouxessem os planos. Mas eles não inovavam, e eles não inventavam. Eles não imaginavam. Então eles enviaram uma delegação para os EUA, para a Apple, para a Microsoft, para o Google, e lá eles perguntaram às pessoas quem estava inventando o futuro sobre elas mesmas. E descobriram que todos eles, todos os inovadores, tinham lido ficção científica quando eram meninos ou meninas.

A ficção pode lhe mostrar um mundo diferente. Ela pode levá-lo a algum lugar em que você nunca esteve. E uma vez que você tenha visitado outros mundos, da mesma forma que aqueles que comeram frutas de fadas, você nunca poderá estar inteiramente contente com o mundo em que cresceu. E o descontentamento é uma coisa boa: as pessoas podem modificar e aprimorar seus mundos, deixá-los melhores, deixá-los diferentes, caso estejam descontentes. E enquanto estamos no assunto, eu gostaria de dizer algumas palavras aqui sobre escapismo. Eu ouço o termo “divagar”²⁶⁴ como se isto fosse uma coisa ruim. Como se a ficção “escapista” fosse um opiáceo barato usado pelos confusos, pelos insensatos e pelos iludidos, e a única ficção digna, para adultos ou crianças, fosse a ficção mimética – refletindo o pior do mundo em que o leitor se encontra. Se você estivesse preso em uma situação impossível, em um lugar desagradável com pessoas que lhe fizessem mal, e alguém lhe oferecesse uma fuga temporária, por que você não aceitaria? A ficção escapista é precisamente isto: uma ficção que abre uma porta, que mostra a luz do sol lá fora, que lhe dá um lugar para ir onde você esteja no controle, onde você esteja

²⁶⁴ “*Banded about*”, no original.

com pessoas com quem quer estar – e livros são lugares reais, não se enganem sobre isso. E, mais importante, durante sua fuga os livros também podem lhe dar conhecimento sobre o mundo e seus próprios dilemas, podem lhe dar armas, lhe dar armadura: coisas reais que você pode levar de volta à sua prisão. Habilidades e conhecimentos e ferramentas que você pode usar para escapar de verdade. Como J. R. R. Tolkien nos lembrou: as únicas pessoas que vociferam contra a fuga são os carcereiros.

Outra maneira de destruir o amor de uma criança pela leitura, claro, é garantir que não haja nenhum tipo de livros por perto, e não dar-lhes lugar algum para ler quaisquer livros, se houver. Eu tive sorte. Eu tive uma excelente biblioteca local enquanto crescia. Eu tinha o tipo de pais que podiam ser persuadidos a me deixar na biblioteca em seu caminho para o trabalho, nas minhas férias de verão. E o tipo de bibliotecários que não se importavam com um pequeno e desacompanhado menino voltando todas as manhãs para a biblioteca infantil, e fazendo seu caminho pelo catálogo de cartões: procurando livros com fantasmas, magia, ou foguetes neles. Procurando vampiros, detetives, bruxas ou maravilhas. E quando terminei de ler a biblioteca infantil, comecei os livros para adultos. Eles eram bons bibliotecários. Eles gostavam de livros e gostavam que os livros fossem lidos. Eles até me ensinaram como encomendar livros de outras bibliotecas, em “empréstimos interbibliotecas”. Eles nunca eram esnobes em relação a qualquer coisa que eu lesse. Simplesmente pareciam gostar de que havia este pequeno garoto de olhos arregalados que amava de ler, e falavam comigo sobre os livros que eu estava lendo. Eles encontravam para mim outros livros em uma série, eles me ajudavam. Eles me tratavam como outro leitor – nada menos, nada mais. O que significa que eles me tratavam com respeito, e eu não estava acostumado a ser tratado com respeito como um criança de oito anos.

Bibliotecas são sobre liberdade. Liberdade para ler, liberdade de ideias, liberdade de comunicação. Elas são sobre educação – a qual não é um processo que termina no dia em que saímos da escola ou da universidade –, sobre entretenimento, sobre construir espaços seguros, e sobre o acesso à informação. Eu me preocupo que aqui no século XXI as pessoas não compreendam o que as bibliotecas são e o propósito delas. Se você percebe uma biblioteca apenas como uma prateleira de livros, ela pode parecer antiquada

ou desatualizada em um mundo no qual a maioria – mas não todos – dos livros impressos existe digitalmente. Mas pensar assim é fundamentalmente perder o ponto. Eu acho que isto tem a ver com a natureza da informação: informação tem valor, e a informação certa tem um valor enorme.

Por toda a história humana, nós vivemos em um tempo de escassez de informação, e ter a informação necessária sempre foi importante, e sempre valeu alguma coisa: saber quando semear plantações, onde encontrar coisas, mapas e histórias e estórias (elas sempre foram boas para uma refeição e companhia). Informação era uma coisa valiosa, e aqueles que a tinham ou eram capazes de obtê-la, podiam cobrar por esse serviço. Nos últimos anos, nós passamos de uma 'economia de informação escassa' para uma dirigida por uma fartura de informação. De acordo com Eric Schmidt, do *Google*, atualmente a cada dois dias a raça humana cria tanta informação quanto fizemos desde o início da civilização até 2003 (isso é cerca de cinco *exabytes* de dados por dia, para aqueles de vocês que estão mantendo a contagem). O desafio torna-se não mais encontrar aquela planta escassa crescendo no deserto, mas encontrar uma planta específica crescendo em uma selva. Nós vamos precisar de ajuda para navegar nessas informações, para encontrar o que realmente precisamos. Bibliotecas são lugares em que as pessoas vão para obter informações. Livros são apenas a ponta do iceberg da informação: eles estão lá, e as bibliotecas podem lhe fornecer livros gratuitamente e legalmente. Mais crianças estão emprestando livros de bibliotecas do que nunca antes – livros de todos os tipos, em papel, formato digital e áudio. Mas as bibliotecas também são, por exemplo, lugares em que as pessoas que não tem computadores, que não tem conexão com a Internet, podem ficar online sem pagar nada. O que é extremamente importante conforme os meios pelo quais você descobre empregos, candidata-se a empregos, ou solicita benefícios, cada vez mais estão migrando para espaços exclusivamente online. Bibliotecários podem ajudar essas pessoas a navegar nesse mundo.

Eu não acredito que todos os livros irão ou devem migrar para as telas. Como Douglas Adams uma vez me apontou, mais de vinte anos antes do aparecimento do *Kindle*, um livro físico é como um tubarão. Os tubarões são antigos – havia tubarões no oceano antes dos dinossauros –, e a razão pela qual ainda existem tubarões por aí é que os tubarões são melhores em serem

tubarões do que qualquer outra coisa. Os livros físicos são resistentes, difíceis de destruir, resistentes a banho, operados por energia solar, e eles caem bem em sua mão: eles são bons em serem livros, e sempre haverá um lugar para eles. Livros pertencem às bibliotecas, assim como as bibliotecas já se tornaram lugares em que você pode acessar *ebooks*, audiolivros, DVDs, e conteúdo da *web*. Uma biblioteca é um lugar que é um repositório de – e dá a todo cidadão acesso igual a – informações. Isso inclui informações sobre saúde, e informações sobre saúde mental. É um espaço comunitário, é um espaço de segurança, um refúgio do mundo. É um lugar com bibliotecários nele. E o que e como serão as bibliotecas do futuro é algo que deveríamos estar imaginando agora.

A alfabetização é mais importante do que jamais foi neste mundo de texto e e-mail, um mundo de informações escritas. Nós precisamos ler e escrever, precisamos de cidadãos globais que possam ler confortavelmente, compreender o que estão lendo, entender as nuances, e fazer-se entender. Bibliotecas realmente são as portas para o futuro. Então é lamentável que, ao redor do mundo, observemos autoridades locais aproveitando oportunidades para fechar as bibliotecas como uma maneira fácil de economizar dinheiro, sem perceber que estão literalmente roubando do futuro para pagar por hoje. Eles(as) estão fechando os portões que deveriam estar abertos.

De acordo com um recente estudo da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico, a Inglaterra é (e eu cito): “o único país onde a faixa etária mais velha possui maior proficiência do que a camada mais jovem em ambas alfabetização e numeração. Em seguida outros fatores, como gênero, contexto socioeconômico, e tipo de ocupação são levados em consideração”. Ou, para colocar de outra forma: nossos filhos e nossos netos são menos alfabetizados e menos numeratizados do que nós. Eles são menos capazes de navegar o mundo, de compreendê-lo, de solucionar problemas. Eles podem ser mais facilmente enganados e ludibriados, serão menos capazes de mudar o mundo em que se encontram, serão menos empregáveis. Todas essas coisas. E, como país, a Inglaterra ficará para trás de outras nações desenvolvidas porque não terá mão-de-obra qualificada. E enquanto os políticos culpam os outros partidos por esses resultados, a verdade é: nós precisamos ensinar nossos filhos a ler, e a apreciar a leitura. Nós precisamos de bibliotecas,

precisamos de livros, precisamos de cidadãos alfabetizados. Eu não me importo – não acredito que isso importe – se esses livros são de papel ou digitais, ou se eles são lidos num pergaminho ou rolados numa tela.²⁶⁵ O conteúdo é o importante! Pois, afinal, um livro também é o conteúdo, e isto é importante. Livros são a maneira pela qual nos comunicamos com os mortos. A maneira pela qual aprendemos lições daqueles que não estão mais conosco. O modo pelo qual a humanidade construiu sobre si mesma, progrediu, tornou o conhecimento incremental ao invés de algo que deve ser reaprendido de novo e de novo. Há lendas que são mais antigas do que muitos países, narrativas que há muito sobreviveram às culturas e edifícios em que foram contadas pela primeira vez. E eu acho que temos responsabilidades para o futuro. Responsabilidades e obrigações para crianças, para os adultos que as crianças se tornarão, para o mundo em que elas se encontrarão habitando. Todos nós, como leitores, como escritores, como cidadãos, nós temos obrigações. Eu pensei em tentar elencar algumas dessas obrigações aqui.

Eu acredito que temos a obrigação de ler por prazer, em privado e em lugares públicos. Porque se nós lemos por prazer, se outros nos veem lendo, então aprendemos, exercitamos nossa imaginação. Mostramos aos outros que ler é uma coisa boa. Nós temos a obrigação de apoiar as bibliotecas, de usar bibliotecas, de encorajar outros a usarem bibliotecas, de protestar contra o fechamento de bibliotecas. Porque se você não valoriza bibliotecas, então você não valoriza informação, cultura ou sabedoria – você está silenciando as vozes do passado e está prejudicando o futuro.

Nós temos a obrigação de ler em voz alta para nossas crianças. De ler para elas coisas de que elas gostam. De ler para elas as histórias de que já estamos cansados. De “fazer as vozes”, de tornar as histórias interessantes, e de não parar de ler para elas apenas porque elas aprenderam a ler para si mesmas. Nós temos a obrigação de usar a “hora da leitura em voz alta” como momento de criar laços, como a ocasião em que nenhum telefone será verificado, como um momento em que as distrações do mundo serão postas de lado.

²⁶⁵ A tradução perde o trocadilho – no original em inglês o autor brinca com os múltiplos significados da palavra “*scroll*”, como se pode ver em: GAIMAN, ‘*Reading Agency lecture*’, 2013, min. 18:17-18:27).

Nós temos a obrigação de usar a linguagem, de nos esforçar: de descobrir o que as palavras significam e como implementá-las, de comunicar-nos claramente, de dizer o que queremos dizer. Nós não devemos tentar congelar a linguagem, ou fingir que as línguas são uma coisa morta que deve ser reverenciada, mas devemos usá-la(s) como algo vivo, que flui, que empresta palavras, que permite que significados e pronúncias mudem com o tempo.

Nós escritores, e especialmente escritores para crianças, mas também todos escritores, temos uma obrigação para com os nossos leitores: é a obrigação de escrever coisas verdadeiras – algo especialmente importante quando criamos narrativas de pessoas que não existem em lugares que nunca estiveram. De entender que a verdade não está no que acontece, mas no que a história nos conta sobre quem somos – porque no final das contas a ficção é a mentira que diz a verdade. Nós temos a obrigação de não entediar nossos leitores, mas de fazê-los precisar virar as páginas. Uma das melhores curas para um leitor relutante, afinal, é uma fábula que ele não consegue parar de ler. E enquanto devemos contar aos nossos leitores coisas verdadeiras e dar-lhes armas, armaduras, e transmitir qualquer sabedoria que obtivemos em nossa curta estadia neste mundo verde, nós temos a obrigação de não pregar, não palestrar, não forçar morais e mensagens pré-digeridas goela abaixo de nossos leitores (como as aves adultas que alimentam os seus filhotes com larvas pré-mastigadas). E temos a obrigação de nunca, jamais, sob nenhuma circunstância, escrever qualquer coisa para as crianças lerem que nós mesmos não iríamos querer ler. Nós temos a obrigação de entender e reconhecer que, como escritores para crianças, nós estamos fazendo um trabalho importante. Porque se nós estragarmos tudo e escrevermos livros enfadonhos que afastem as crianças da leitura e dos livros, nós estaremos diminuindo o nosso próprio futuro, e apequenando o delas.

Todos nós – adultos e crianças, escritores e leitores – temos a obrigação de devanear. Temos a obrigação de imaginar. É fácil fingir que ninguém pode mudar nada, que estamos em um mundo no qual a sociedade é enorme e o indivíduo é menos do que nada: um átomo numa parede, um grão em um campo de arroz. Mas a verdade é: os indivíduos mudam seu mundo repetidas vezes, os indivíduos fazem o futuro, e eles fazem isso imaginando que as coisas podem ser diferentes. Olhe à sua volta. Sério! Pare por um momento e apenas olhe em

volta, para o lugar onde você está. Eu vou apontar algo aqui que é tão óbvio que tende a ser esquecido, e é isso: tudo que você pode ver – incluindo as paredes – foi, em algum momento, imaginado. Alguém decidiu que poderia ser mais fácil sentar em uma cadeira do que sentar no chão, e imaginou a cadeira. Alguém teve que imaginar uma maneira pela qual eu pudesse conversar com vocês em Londres, agora, sem que todos nós fôssemos molhados pela chuva. Esta sala e as coisas nela, e todas as outras coisas neste edifício, nesta cidade, existem porque, de novo e de novo e de novo as pessoas imaginaram coisas. Elas sonharam, elas ponderaram, elas fizeram coisas que não funcionavam bem, elas descreveram coisas que ainda não existiam para pessoas que riram delas. E então, com o tempo, conseguiram: movimentos políticos, movimentos pessoais, todos começaram com pessoas imaginando outra maneira de existir.

Nós temos a obrigação de tornar as coisas bonitas. De não deixar o mundo mais feio do que o encontramos, uma obrigação de não esvaziar os oceanos, de não deixar nossos problemas para a próxima geração. Nós temos a obrigação de limpar-nos a nós mesmos, e de não deixar nossas crianças com um mundo que nós tacanhamente bagunçamos, maltratamos e aleijamos. Nós temos a obrigação de dizer aos nossos políticos o que queremos. De votar contra os políticos de qualquer partido que não compreendam o valor da leitura na criação de cidadãos valiosos, que não queiram atuar para preservar e proteger o conhecimento e encorajar a alfabetização. Isso não é uma questão de política partidária: esta é uma questão de humanidade comum.

Albert Einstein foi indagado uma vez sobre como nós poderíamos tornar nossas crianças inteligentes. Sua resposta foi ao mesmo tempo simples e sábia: “– Se você quer que suas crianças sejam inteligentes – disse ele –, leia contos de fadas para elas. E se você quiser que elas sejam mais inteligentes, leia mais contos de fadas para elas”. Ele entendeu o valor da leitura e da imaginação. Eu espero que possamos dar às nossas crianças um mundo no qual elas irão ler, no qual leiam para elas, e no qual elas imaginem e compreendam.

Obrigado por escutarem.