

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

VERÔNICA ÍSIS BORTOLOSSI RODRIGUES

O FANTÁSTICO EM *THE OCEAN AT THE END OF THE LANE*, DE NEIL GAIMAN

RIO GRANDE
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

VERÔNICA ÍSIS BORTOLOSSI RODRIGUES

O FANTÁSTICO EM *THE OCEAN AT THE END OF THE LANE*, DE NEIL GAIMAN

Dissertação apresentada como
requisito parcial para a obtenção do
grau de Mestre em Letras, área de
concentração História da Literatura.


Orientador: Prof. Dr. Luiz Henrique
Torres

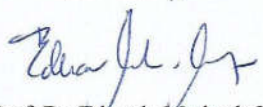
RIO GRANDE
2017

Verônica Isis Bortolossi Rodrigues

*O fantástico em "The ocean at the end of the lane" de Neil
Gaiman*

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:


Prof. Dr. Luiz Henrique Torres
(FURG) – Orientador


Prof. Dr. Eduardo Marks de Marques
(UFPel)


Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas
(FURG)

Para os leitores de ficção que, como eu, buscam na literatura mais do que teorias e análises.

AGRADECIMENTOS

Escrevo estes agradecimentos com uma mentalidade diferente daquela do ingresso no curso de mestrado porque é inegável o meu crescimento e amadurecimento em relação à minha própria vida acadêmica. Em meio à descoberta de meus próprios gostos e opiniões acerca do ambiente acadêmico, a jornada para a produção desta dissertação se forjou apoiada em múltiplos fatores. Menciono aqui as pessoas que mais se destacaram.

Agradeço, a princípio, aos familiares com quem convivo. A minha mãe que, com a paciência que só mães têm, proveu o ambiente propício à produção de um trabalho acadêmico tão extenso e cansativo quanto este. Obrigada pelo amor. A meu pai pelo constante apoio em todos os meus esforços acadêmicos. Tenho certeza de que se estivesse em condições teria contribuído e faria questão de ler e discutir este trabalho. Agradeço a minha irmã, pelas conversas que só melhores amigas podem proporcionar, falando dos mais variados assuntos, de docência a *videogames*. Obrigada por sempre tentar entender as teorias que eu queria discutir, é nesses momentos que transparece o quanto te importas. *Here's to you*.

Agradeço em geral aos professores da graduação e da pós-graduação, que com seu vasto conhecimento e esforços contribuíram de forma expressiva para o meu crescimento no meio acadêmico. Aqui faço uma menção especial à professora Rubelise da Cunha, a quem foi dada a tarefa de ensinar-me os caminhos da pesquisa durante a iniciação científica, feito que cumpriu de forma memorável. Não continuamos juntas na pós-graduação, mas ela está sempre lá, como o *trickster*, me lembrando que todas as coisas são pequenas.

Agradeço aos colegas com quem convivi durante o primeiro ano do mestrado, compartilhando as leituras e os prazos. Obrigada pelo apoio, pela amizade e pelo exemplo. Gostaria de mencionar todos, mas dirijo um agradecimento especial para as colegas Tábatha Belzareno e Sandrielle Rocke, que entendiam o fantástico melhor do que eu e fizeram contribuições diretas para o estudo do qual esta dissertação é fruto.

Agradeço à CAPES, pela bolsa concedida, que possibilitou a aquisição dos materiais e equipamentos essenciais para a realização deste trabalho.

Finalmente, agradeço ao meu orientador, o Prof. Dr. Luiz Henrique Torres, que surgiu de forma inesperada e aceitou vir comigo nessa missão ambiciosa de estudar

um modo literário tão traiçoeiro. Boa parte das vezes a segurança de que eu precisava para continuar foi mais dele do que minha. Obrigada por toda a paciência e por acreditar no meu potencial, até quando eu mesma não achava que ia conseguir.

*It's a world almost exactly the same as
the one you inhabit.
But it's a world of wonders
A world of glamour
Delicate as a spider's web
Dangerous as a razor*

[...]

*"It's an invisible labyrinth. You can't
see the doors or the walls, but you
follow the path anyway."*

"How do you know it even exists?"

"You don't."

(Neil Gaiman, manuscrito não
identificado. In: "A arte de Neil
Gaiman")

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo a análise do fantástico como aspecto essencial na trama do romance *The ocean at the end of the lane* (2013), de Neil Gaiman, bem como contribuir para a inserção do autor na história da literatura. O capítulo teórico se baseia nas teorias de David Roas e Tzvetan Todorov, entre outros pesquisadores da área da literatura fantástica. A partir dessas teorias forma-se a análise da obra escolhida de forma a evidenciar as passagens que mais se aproximam do fantástico.

Palavras-chave: Neil Gaiman, literatura fantástica, romance.

ABSTRACT

This thesis aims to analyse the fantastic as an essential aspect of the plot in the novel *The ocean at the end of the lane* (2013), by Neil Gaiman, as well as contribute to Gaiman's inclusion in the history of literature. The theoretical chapter of this study is supported by the theories of David Roas and Tzvetan Todorov, among others, in the area of fantastic literature. Coming from these theories, we form the a analysis of the chosen work, bringing to evidence the passages that are closest to the fantastic.

Keywords: Neil Gaiman, fantastic literature, novel.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
1. DEFINIÇÕES DO FANTÁSTICO.....	20
1.1 O fantástico no século XXI.....	26
1.1.1 O problema da noção de realidade.....	26
1.1.2 O medo necessário para o fantástico.....	27
1.1.3 O fantástico como um problema para a linguagem.....	30
1.1.4 O realismo do fantástico.....	33
1.1.5 O sobrenatural como elemento essencial do fantástico.....	36
2. O FANTÁSTICO EM <i>THE OCEAN AT THE END OF THE LANE</i>	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS.....	94

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Durante o período em que cursei o Ensino Fundamental, esperei com expectativa o momento em que entraria para o Ensino Médio, quando cursaria a disciplina de Literatura. Ao alcançar esse momento tão esperado, apliquei-me em aprender os conteúdos que incluíam teoria básica da literatura e escritores das diversas escolas literárias brasileiras. Com isso, a ênfase dada aos autores considerados “canônicos” e aos períodos literários sempre foi uma presença forte no estudo da literatura durante o meu período escolar. Em vez de apreciar a literatura em si, vi-me decorando como identificar e classificar poemas segundo seus temas e campos semânticos, e reproduzindo respostas prontas sobre a morte das heroínas românticas. A apreciação de uma obra era deixada em segundo plano, a critério dos alunos que se interessassem por isso e o fizessem por si mesmos.

Isso não chegava a ser um empecilho ao meu aprendizado, senão uma frustração, já que eu iniciara o caminho de jovem leitora através de autores contemporâneos que escreviam livros para a minha faixa etária e com cujas obra eu me identificava. Mas esses nunca recebiam qualquer atenção das disciplinas de literatura que eu cursava.

Ao pensar na minha experiência do estudo escolar de literatura, recorro a leitura de *A literatura em perigo*, de Tzvetan Todorov, que põe em evidência e problematiza a questão dos currículos das disciplinas de literatura, principalmente das escolas. O crítico analisa uma série de pontos nesse tema, sendo o que nos é mais pertinente aqui o da insistência no cânone. Ele diz:

Em regra geral, o leitor não profissional, [...] lê essas obras não para melhor dominar um método de ensino, tampouco para retirar informações sobre as sociedades a partir das quais foram criadas, mas para nelas encontrar um sentido que lhe permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça sua existência; ao fazê-lo, ele compreende melhor a si mesmo. O conhecimento da literatura não é um fim em si, mas uma das vias régias para a realização pessoal de cada um. (TODOROV, 2009, pp. 32-33)

Após a conclusão de meus estudos escolares, decidi prestar vestibular para ingressar em um curso de Letras, esperando que, na academia, houvesse um pouco mais de flexibilidade quanto à literatura, entidade que sempre aumenta e se modifica conforme a necessidade dos leitores. Entretanto, não foi essa utopia que encontrei.

Da mesma forma que na escola, encontrei-me na universidade estudando os mesmos autores “canônicos” que me haviam sido apresentados na adolescência. Percebendo que o estudo acadêmico de literatura não me levaria aos autores presentes durante a minha formação como leitora, decidi contribuir para trazer para a academia ao menos um autor que acredito ser pertinente para a história da literatura. Essa é uma das motivações que nos trazem ao presente trabalho: colaborar com a inserção de novos autores na história da literatura.

Este trabalho é composto de dois capítulos principais. O primeiro é um levantamento das pesquisas de quatro críticos que se debruçaram sobre a literatura fantástica. São elas os seguintes trabalhos: o ensaio “O estranho”, de Sigmund Freud, o livro *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, o livro *O fantástico*, de Remo Ceserani e dois livros de David Roas, *A ameaça do fantástico* e *Tras los límites de lo real* (sem tradução para o português). Todos trazem abordagens diferentes do fantástico, o que contribuiu para a decisão de escolher um dentre eles para a análise principal do objeto de pesquisa deste trabalho.

Devido à inovação e reestruturação do fantástico demonstradas pela abordagem proposta por David Roas, esse foi o pesquisador que mais contribuiu para a presente pesquisa, figurando mais expressivamente no capítulo teórico do que os outros estudiosos consultados. Visto que *O oceano no fim do caminho* é um romance fantástico contemporâneo, era necessário que se encontrasse uma teoria advinda da mesma época, ou cairíamos em uma análise antiquada e sem pertinência para o público alvo do romance, que é a sociedade atual.

O segundo capítulo desta dissertação contém a análise do objeto de pesquisa em si. Esse capítulo aborda as características fantásticas presentes em *The ocean at the end of the lane*. Buscou-se realizar uma análise cronológica do livro, capítulo por capítulo, com o objetivo de produzir um paralelismo com o que o leitor encontra na narrativa, tecendo comentários sobre o fantástico conforme ele se faz presente na trama.

As citações em língua portuguesa retiradas do romance analisado vêm da tradução brasileira feita por Renata Pettengill, com a transcrição do trecho correspondente na língua original em notas de rodapé para fins de comparação. Assim, na citação o número da página corresponderá à localização do trecho na versão brasileira e a nota de rodapé trará a numeração de página da edição

internacional. Citações retiradas de *Tras los límites de lo real* foram traduzidas pela autora deste trabalho, devido à ausência de uma versão brasileira dos ensaios de Roas presentes no livro.

Neil Gaiman (1960) é notavelmente conhecido como autor da série em quadrinhos *The Sandman*, publicada entre 1989 e 1996. Ainda hoje, Gaiman é conhecido como “o autor de *Sandman*”, mesmo com a série terminada há mais de 20 anos. Mas nem só de Morte vivem os fãs de Neil Gaiman, e nem são só adultos: o nome do autor britânico é encontrado nas insólitas prateleiras de diversos gêneros literários, desde as rebeldes *road-novels* até os delicados e coloridos livros para crianças. Ele escreveu vários romances adultos como *Neverwhere* (1996) *American gods* (2001) e *Anansi boys* (2005); romances infanto-juvenis, como *Coraline* (2002), *InterWorld* (2007) e *The graveyard book* (2008); e livros infantis, como *Odd and the frost giants* (2008), *Chu's day* (2013) e *Fortunately, the milk* (2013). Ele também é o prolífico autor de uma considerável quantidade de contos, com cinco compilações próprias publicadas. A maioria de suas histórias engloba temas sobrenaturais, refletindo e problematizando temas como o medo, os costumes da civilização no século XX e XXI, e o escapismo.

A não-ficção também é uma das categorias pelas quais Gaiman trafega, com a coletânea de artigos, prefácios e afins *The view from the cheap seats* (2016) que contém o conhecido discurso “Make good art”; e, mais recentemente, *Norse mythology*, uma releitura dos mitos nórdicos lançada em 2017.

Algumas das obras ficcionais de Gaiman foram adaptadas para o cinema e para a televisão. A adaptação mais conhecida é *Coraline* (2009), dirigida por Henry Selick (*The nightmare before Christmas*, de 1993), em que a protagonista encontra uma porta para uma realidade que é o espelho da sua. Outra adaptação de um romance do autor é *Stardust* (2007), em que o protagonista adentra uma dimensão mágica em busca de uma estrela. Mais recentemente, em 2017, a série de televisão baseada no romance *American Gods* (2001) começou a ser lançada pelo serviço de televisão *online* da *Amazon*. Nessa narrativa, o protagonista recém liberto da prisão encontra um homem misterioso com uma proposta de trabalho que envolve encontrar deuses antigos e novos vivendo entre os mortais nos Estados Unidos da América.

Definir o estilo de Gaiman de forma geral é difícil, já que, como mencionado acima, ele é um autor versátil que não se demora em uma categoria só. A ficção

científica se mistura à fantasia e ao terror de formas insólitas em suas obras. Nas palavras do autor, seus romances

[...] costumam ser livros com ao menos um pé neste mundo, [...] e são ao menos reconhecíveis como como fazendo meio que parte deste mundo, ainda que seja uma versão delirante dele, ou intensificada, ou um mundo em que metáforas possam circular livremente. (GAIMAN, in: CAMPBELL, 2014, p. 14)

“Uma versão delirante” do mundo é uma forma de descrever como Gaiman consegue escrever literatura fantástica mesmo na Inglaterra e nos EUA, lugares do mundo em que outros tipos de literatura são muito mais frequentes, como a ficção científica e a *high fantasy*. E talvez seja justamente por conta do modo fantástico presente em suas obras que o autor faz tanto sucesso. Seus livros mostram o mundo comum em que vivemos, sempre com uma irrupção inesperada de algo sobrenatural, “mágico”, como o próprio autor costuma dizer, redefinindo as leis do mundo ao redor de seus protagonistas. Na biografia *A arte de Neil Gaiman*, Hayley Cambell descreve:

A ficção de Gaiman tem um sentimento que parece pessoal e verdadeiro. Suas histórias se instalam num local particular da mente, um local que todo mundo tem, repleto de memórias de torradas e geleia, velhos livros com anciões sábios de barbas cinzentas. Ele tece elementos ficcionais consagrados nas tapeçarias da história, o que passa a sensação de atemporalidade, como se a história sempre tivesse estado lá e ele tenha sido apenas a pessoa que a colocou na página. [...] Ele não obedece a um único gênero, preferindo contar as histórias que quer e, a seguir, adicionar gêneros à mistura, como se fossem temperos: uma colher de horror, uma xícara de fantasia, uma pitada de ficção pra dar gosto. (CAMPBELL, 2014, p. 11-12)

Sem uma formação acadêmica formal depois do ensino médio, Gaiman sempre soube que queria ser escritor. Iniciou a carreira como jornalista *freelancer*, mas mudou para a escrita de ficção, mais especificamente para dedicar-se à escrita de histórias em quadrinhos. Depois de trabalhos no meio da ficção científica, *Violent Cases* impressionou pela ousadia da trama e a genialidade do autor iniciante. *The Sandman* trouxe um protagonista mais sombrio para o panteão dos quadrinhos norte-americanos acostumados a super-heróis coloridos vindos de outros planetas e contribuiu para uma revolução no gênero.

O primeiro conto que Gaiman vendeu chama-se *Featherquest* e foi publicado no número 14 da revista *Imagine*, periódico dedicado ao *roleplaying game Dungeons & Dragons*, em 1984¹. Em 1990, em colaboração com Terry Pratchett (autor de

¹ Disponível em: <https://annarchive.com/files4/Imagine%2014.pdf>. Acesso em 25 jul 2017.

Discworld), Gaiman lançou seu primeiro romance, *Good omens*. Assim iniciou-se a longa lista de romances e contos traduzidos para diversas línguas e ainda hoje procurados, antigos e recentes, em todo o mundo. Na biografia *A arte de Neil Gaiman*, Hayley Campbel conta:

Neil Gaiman descreve seu trabalho como inventar histórias e anotá-las. Ele conseguiu evitar ter de levantar cedo de manhã ao escrever histórias pelas quais as pessoas se apaixonam tanto que as passam aos seus amigos e amores, e os amigos nunca as devolvem ou elas desaparecem na bolsa da ex-namorada quando ela encerra um relacionamento. (CAMPBELL, 2014, p. 10)

A biógrafa diz ainda que Gaiman chega a ser um autor *cult* devido à devoção de seus fãs, apesar de estar no nível de *best seller* e ter ganho vários prêmios.

O autor relata em mais de uma ocasião que, quando criança, frequentava a biblioteca da cidade onde morava e chegou a ler todo o acervo infantil disponível antes de passar para a literatura adulta. Gaiman critica o pensamento que considera a literatura infanto-juvenil uma literatura “menor”, e incita os adultos a darem o exemplo e encorajarem os mais jovens a ler o que gostam, e não o que os adultos acham bom. Ele diz:

Eu não acho que exista algo como um livro ruim para crianças. De tempos em tempos vira moda entre os adultos apontar para um grupo de livros infantis, um gênero, talvez, ou um autor, e declará-los maus livros, que as crianças devem ser proibidas de ler. Vi isso acontecer várias vezes [...]

Não há autores ruins para crianças, que as crianças gostem e queiram ler e procuram, porque cada criança é diferente. Elas podem encontrar as histórias de que precisam, e são atraídas por histórias. Uma ideia lugar-comum e desgastada não é lugar-comum e desgastada para alguém que a encontra pela primeira vez. Não desencoraje a leitura de uma criança porque acredita que ela está lendo o livro errado. Ficção de que você não gosta é como a droga de entrada para outros livros que você pode preferir que eles leiam. E nem todo mundo tem o mesmo gosto que você. (GAIMAN, 2016, p. 7)²

Ele defende que o momento em que as crianças começam a ler é o mais importante, com que deveríamos nos preocupar mais, porque é justamente o que vai influenciar diretamente a formação de novos leitores.

² “There are no bad authors for children, that children like and want to read and seek out, because every child is different. They can find the stories they need to, and they bring themselves to stories. A hackneyed, worn-out idea isn’t hackneyed and worn out to them. This is the first time the child has encountered it. Do not discourage children from reading because you feel they are reading the wrong thing. Fiction you do not like is a route to other books you may prefer. And not everyone has the same taste as you.”

Grande defensor das bibliotecas e da leitura, Gaiman acredita que o futuro depende das crianças leitoras. Ele diz: “Se você não valoriza bibliotecas, não valoriza informação ou cultura, ou sabedoria. Está silenciando as vozes do passado e prejudicando o futuro” (GAIMAN, 2016, p. 13)³. Além de escrever, o autor também encoraja a leitura, não só porque é seu interesse que as pessoas leiam, mas também para que os adultos deem o exemplo para os mais jovens de que a leitura pode ser prazerosa.

Ele defende que a leitura tem um papel importante em dar às pessoas a possibilidade de acreditar que o mundo pode ser melhor, porque a ficção pode mostrar diferentes versões do mundo, inclusive as que são melhores do que a situação que conhecemos. Em outras palavras, pessoas que leem podem mudar o mundo.

A ficção pode lhe mostrar um mundo diferente. Pode levar você para lugares onde nunca esteve. Depois de visitar outros mundos, [...] você nunca mais consegue ficar totalmente satisfeito com o mundo em que cresceu. E o descontentamento é algo bom: as pessoas podem modificar e melhorar seus mundos, deixá-los melhores, deixá-los diferentes, se estão descontentes. (GAIMAN, 2016, p. 8)⁴

O autor também fala da ficção como uma forma de escape e como algo que contribui para as pessoas compreenderem o mundo à sua volta e a si mesmas. Para ele, “a verdade não está no que acontece, mas no que ela diz sobre quem somos. A ficção é a mentira que diz a verdade, afinal.” (GAIMAN, 2016, p. 13)⁵ O escapismo é importante para Gaiman, tanto que está presente e é tema inclusive de algumas de suas obras ficcionais, como *Coraline*, em que a protagonista foge para um mundo que é um espelho do seu próprio. Gaiman fala frequentemente sobre a qualidade de escape da literatura em geral. Em uma de suas palestras, diz:

Se você estivesse preso em uma situação impossível, em um lugar desagradável, com pessoas que querem seu mal, e alguém lhe oferecesse um escape, por que não o aceitar? E a literatura escapista é justamente isso: ficção que abre uma porta, mostra a luz do sol lá fora, lhe dá um lugar onde você está no controle, com pessoas com quem você quer estar (e livros são lugares reais, não se engane); e, mais importante, durante seu escape, livros também podem dar-lhe

³ “If you do not value libraries then you do not value information or culture or wisdom. You are silencing the voices of the past and you are damaging the future.”

⁴ “Fiction can show you a different world. It can take you somewhere you’ve never been. Once you’ve visited other worlds, [...] you can never be entirely content with the world that you grew up in. Discontent is a good thing: discontented people can modify and improve their worlds, leave them better, leave them different.”

⁵ “[...] truth is not in what happens but what it tells us about who we are. Fiction is the lie that tells the truth, after all.”

conhecimento sobre o mundo e seu dilema, armas, armadura: coisas reais que você pode trazer consigo para sua prisão. Habilidade e conhecimento e ferramentas que você pode usar para escapar de verdade. (GAIMAN, 2016, p. 9)⁶

Entretanto, mesmo defendendo essa propriedade menos valorizada, Gaiman acredita que a literatura de ficção – especialmente a literatura de horror e de fantasia – não precisa ser exclusivamente escapista porque pode ser um *insight* para o mundo da imaginação:

O horror e a fantasia [...] são com frequência vistos simplesmente como literatura escapista. Às vezes podem ser – uma literatura simples e paradoxalmente não imaginativa oferecendo catarse rápida, um sonho plástico, uma saída fácil. Mas não precisam ser. Com sorte o *fantastique* oferece um mapa – um guia para o território da imaginação, porque é a função da literatura imaginativa mostrar-nos o mundo que conhecemos, mas de uma direção diferente. (GAIMAN, 2016, p. 58-59)⁷

Como defende Roas (2014), o fantástico (que pode se incluir no horror) é flexível e se molda ao longo do tempo para refletir o a época do mundo em que se manifesta, mostrando assim o mundo em que nós, leitores, vivemos e conhecemos, mas mesclado com algo de inquietante e estranho, de outra realidade.

A academia pouco se tem debruçado sobre a produção mais recente de Gaiman, e só se discutem os mesmos livros repetidamente. As obras mais analisadas ainda são a série em quadrinhos *The Sandman* e os romances *Neverwhere* e *American Gods*. Ainda assim, é difícil encontrar análises na área de Letras, talvez devido a uma certa resistência da academia em incluir autores *mainstream/best-sellers* no cânone. Essa atitude demonstra uma fossilização de pensamento, uma resistência à mudança e uma generalização da literatura produzida no nosso tempo.

O estudo dos formadores da literatura, dos autores ditos canônicos, é valioso, mas eles não devem ser cultuados em detrimento dos autores que estão escrevendo

⁶ “If you were trapped in an impossible situation, in an unpleasant place, with people who meant you ill, and someone offered you a temporary escape, why wouldn’t you take it? And escapist fiction is just that: fiction that opens a door, shows the sunlight outside, gives you a place to go where you are in control, are with people you want to be with (and books are real places, make no mistake about that); and more importantly, during your escape, books can also give you knowledge about the world and your predicament, give you weapons, give you armour: real things you can take back into your prison. Skills and knowledge and tools you can use to escape for real.”

⁷ “Horror and fantasy [...] are often seen simply as escapist literature. Sometimes they can be – a simple, paradoxically unimaginative literature offering quick catharsis, a plastic dream, an easy out. But they don’t have to be. When we are lucky the *fantastique* offers a roadmap – a guide to the territory of imagination, for it is the function of imaginative literature to show us the world we know, but from a different direction.”

para a nossa mentalidade atual. Por esse motivo, a presente pesquisa tenciona colaborar com a inserção de mais autores contemporâneos no meio acadêmico, na tentativa de contribuir para que este contenha também reflexos da situação literária que vivemos.

Não foram encontrados no meio *online* trabalhos acadêmicos que tivessem *The ocean at the end of the lane* como objeto de análise, visto que este é um romance recente e os trabalhos de análise das obras de Gaiman tem uma tendência a sempre debruçar-se sobre os livros mais conhecidos do autor, como *American Gods* e *Anansi Boys*.

The ocean at the end of the lane originou-se de um conto que Gaiman começou a escrever para a esposa (a música Amanda Palmer) durante a gravação de um de seus discos. O conto tinha a intenção de relatar para ela como o autor era quando criança. Assim, Gaiman iniciou a escrita de um conto ou novela auto-ficcional, em que se misturam episódios reais a acontecimentos fictícios. O texto não oferece recursos para a diferenciação das lembranças do autor das passagens inventadas.

A trama inteira se tece com um certo cuidado de não deixar distinguir os fatos reais e a ficção. Os relatos sobre os livros *A crônicas de Nárnia* presenteados no sétimo aniversário, e o gosto por Gilbert e Sullivan adquirido através da tia são confirmados como reais, mas somente através de outras referências que não o próprio romance, como a biografia *A arte de Neil Gaiman*, de Hayley Campbell. (CAMPBELL, 2014, pp. 25-26) Originalmente o livro se chamava *Lettie Hempstock's Ocean*, mas na hora de enviar para o editor, Gaiman alterou o título, sem um motivo aparente.

Durante o livro inteiro, não se tem informações quanto ao nome do protagonista. Esse fato é bastante sugestivo, considerando-se que *Ocean* pode ser visto como um romance auto ficcional: o leitor fica tentado a imaginar que o próprio autor é o protagonista. Isso também pode colaborar para que o leitor veja a si próprio no lugar, o que contribui para o efeito fantástico. Mas aqui é forte a impressão de que o autor é o narrador, como diz Campbell:

Nenhum dos protagonistas infantis de Gaiman são estritamente ele. Há partes dele em Odd, de *Odd e os gigantes de gelo*, e há um pouco dele em Nin, que encontra lugares tranquilos em cemitérios para ler seu livro sem ser perturbado. Mas eles não são eles. O garoto de *O oceano no fim do caminho* é o mais próximo de uma autobiografia que Gaiman chegou e, apesar do protagonista ter sete anos de idade, de

forma alguma é uma história para crianças. (CAMPBELL, 2014, p. 244)

Ocean não é necessariamente um livro infantil, apesar de contar a história de uma criança. Talvez as lembranças de infância do narrador fossem um bom livro infantil, mas remover o miolo da história e atirá-lo ao vácuo, excluindo o protagonista adulto, esvaziaria de sentido a narrativa, visto que é justamente para o narrador adulto que as memórias se desenrolam: é para que ele mesmo se reexamine de tempos em tempos que ocorre o retorno à fazenda das Hempstocks. Nas palavras do autor:

Tem o título provisório de “O oceano de Lettie Hempstock”. Foi escrito, quase totalmente, do ponto de vista de um menino de sete anos. Tem magia – três estranhas bruxas de ficção científica que moram em uma fazenda antiga no final da rua onde o protagonista mora. Tem uns personagens excepcionalmente preto-no-branco, incluindo a criatura mais absolutamente malvada que já fiz desde a Outra Mãe de Coraline. Tem “senso de maravilha”, e estranhamento. Só tem cinquenta e quatro mil palavras, curto para um livro adulto, mas há anos considerado o comprimento perfeito para um juvenil. Tem tudo que eu adoraria em um livro quando menino...

E eu não acredito que seja para crianças. Mas não tenho certeza. (GAIMAN, 2-16, p. 89)⁸

The ocean at the end of the lane ganhou o prêmio Nebula de literatura de fantasia em 2013, entre outros.

⁸ “It has a working title of *Lettie Hempstock’s Ocean*. It is written, almost entirely, from the point of view of a seven-year-old boy. It has magic in it — three strange, science-fictional witches who live in an ancient farmhouse at the end of the protagonist’s lane. It has some unusually black-and-white characters, including the most absolutely evil creature I’ve made since Coraline’s Other Mother. It has Sense of Wonder in it, and strangeness. It’s only fifty-four thousand words long, short for an adult book, but for years considered a perfect length for a juvenile. It has everything in it I would have loved as a boy...

And I don’t think it’s for kids. But I’m not sure.”

1 - DEFINIÇÕES DO FANTÁSTICO

A dificuldade de se definir o fantástico é talvez uma das razões por que o material sobre esse tipo de literatura se faz esparso e pouco acessível. Os estudiosos que tentaram definir a literatura fantástica são mais ou menos conhecidos, mas já não satisfazem as necessidades da pesquisa sobre o fantástico no século XX e XXI.

Um dos primeiros e mais conhecidos estudos sobre a literatura dita “estranha” é o ensaio “Das Unheimliche”, (“O estranho” em português; “The uncanny” em inglês), em que Freud teoriza o que seria necessário para que algo pareça estranho, inquietante ou assustador. Esse ainda é um dos trabalhos mais referenciados quando se trata de ficção fantástica e insólita, por ser o primeiro que se dedicou à análise desse tipo de narrativa de forma precisa e ainda responde a questionamentos pertinentes a obras fantásticas. Ainda assim, não era o objetivo de Freud definir o fantástico em si, por isso voltamo-nos para outros trabalhos que se basearam inclusive nesse ensaio e se tornaram igualmente conhecidos.

Em sua *Introdução à literatura fantástica*, Todorov propõe sua própria definição do gênero fantástico a partir das definições de teóricos anteriores. Com isso, chega a uma divisão de cinco classificações que se aplicariam aos casos em que o leitor duvidasse da realidade dos acontecimentos. Esses acontecimentos poderiam se explicar ou não pelas leis da realidade. Essa explicação e o momento em que ela se dá constituiriam a classificação da obra em uma das cinco categorias: o estranho puro, o fantástico-estranho, o fantástico puro (a linha divisória entre o estranho e o maravilhoso), o fantástico-maravilhoso ou o maravilhoso puro. Para ele, o fantástico só existe quando e enquanto ocorre a “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2010 p. 31)

O fantástico de Todorov é, como ele mesmo aponta, “um gênero sempre evanescente” (TODOROV, 2014, p. 48). É impossível para um leitor ter a experiência plena de um relato fantástico depois de o ler pela primeira vez. De posse da explicação dos eventos estranhos, o leitor já não se deixará permear pela dúvida sobre o que está acontecendo. As explicações podem variar desde eventos que pareciam sobrenaturais mas que são na verdade insólitos até os sonhos e alucinações devido ao efeito de drogas e a própria loucura.

No fantástico-estranho, “acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história no fim recebem uma explicação racional” (TODOROV, 2014, p. 51). Por mais insólitos que sejam os eventos da narrativa, no fantástico-estranho tudo será explicado no final por meios racionais, ou seja, a história é possível, mas por meios que só se explicarão ao final da narrativa. Assim, ao ler o texto novamente, o leitor não se surpreenderá com ele; ao contrário: conseguirá enxergar como sucedem os eventos que na primeira leitura pareceram sobrenaturais e por que o primeiro contato com a narrativa fez com que parecessem impossíveis.

O estranho puro “não é um gênero bem delimitado, ao contrário do fantástico; mais precisamente, só é limitado por um lado, o do fantástico; pelo outro, se dissolve no campo geral da literatura” (TODOROV, 2014, p. 53). As narrativas estranhas apresentam acontecimentos que não são impossíveis na realidade do leitor, e não tem ligação alguma com o sobrenatural em nenhum momento do relato. São, segundo Todorov:

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. (TODOROV, 2014, p. 53)

Todorov não considera que a literatura de horror pertença ao fantástico, afirmando que ela é parte apenas do estranho. Se verdadeira, essa afirmação excluiria muitas narrativas que na verdade são fantásticas e de horror: narrativas fantásticas também podem entrar no escopo do fantástico especialmente porque o fantástico provoca o medo, que é um elemento essencial das histórias de horror. Mas essa seria uma discussão para um outro trabalho.

O estranho puro seria, ainda segundo Todorov, um gênero que só satisfaz algumas exigências do fantástico, já que só provoca algumas reações similares, principalmente o medo. Ele se liga somente aos sentimentos das personagens e do leitor, sem desafiar qualquer lei física do mundo de fora da narrativa: a história é perfeitamente possível, mas improvável, insólita. Os acontecimentos narrados não rompem a realidade de forma alguma, mas provocam um sentimento de inquietação e estranhamento propriamente ditos, pelo menos no leitor, se não nas personagens.

Do outro lado da linha divisória do fantástico imaginada por Todorov está o fantástico-maravilhoso, “a classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 2014, p. 58). Nessa categoria, os acontecimentos da narrativa parecem e são de fato sobrenaturais, ao final da história ocorre uma aceitação dos fatos como sobrenaturais. Ao longo de uma narrativa fantástico-maravilhosa o leitor não terá como decidir se os eventos descritos são insólitos ou sobrenaturais, mas, ao final, sempre haverá uma explicação sobrenatural para o relato.

Por fim, o maravilhoso puro, como o estranho puro, não tem limites precisos, mas é o exato oposto: onde o estranho não contém o sobrenatural, mas provoca sentimentos, o maravilhoso apresenta o sobrenatural como peça chave, mas nessas narrativas não se fazem presentes as reações extremas aos acontecimentos impossíveis. “Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 2014, p. 60).

Convém aqui separar o maravilhoso (e o fantástico) da ficção científica, que tão frequentemente imagina dispositivos e possibilidades que na época da escrita não existem, mas que mais tarde se provam possíveis e acessíveis. A ficção científica contém alguns aspectos similares aos do maravilhoso e do fantástico. Do maravilhoso no sentido de supor tecnologias à frente de seu tempo, e do fantástico no sentido de muitas vezes imaginar criaturas e acontecimentos catastróficos e viagens atualmente impossíveis.

Essas categorias, porém, não se fazem precisas, já que muito mais histórias caberiam no maravilhoso do que apenas relatos fantásticos, e o estranho “se contrapõe illogicamente a um inexistente gênero ‘normal’”, segundo Ceserani, o que pode trazer complicações para a defesa da teoria de Todorov (CESERANI, 2006, p. 56). Não é nosso objetivo, entretanto, contestar teorias. Essa discussão já se faz presente no trabalho de Ceserani, que dedicou-se ao exame dessa e de várias outras teorias de forma relativamente exaustiva.

O cerne do fantástico, para Todorov, é bastante semelhante ao que outros teóricos propõem:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos nem sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. 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 integrante da realidade, mas nesse caso esta 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)

Até esse ponto, essa é uma definição satisfatória para os propósitos do fantástico mesmo do século XX e XXI. O real problema da definição de Todorov começa quando ele tenta resolver o desfecho das narrativas fantásticas: para ele, não é possível deixar uma história sem uma confirmação sobre o final, é necessário que se explique o que realmente houve: se foi realidade ou ilusão. Por isso o atributo de “evanescente”: um relato só é verdadeiramente fantástico enquanto durar o mistério, a incerteza quanto ao que houve realmente (TODOROV, 2014, p. 31). Conforme diz Ceserani:

o discurso de Todorov [corre] o risco de, a cada momento, reduzir-se a uma mera linha distintiva, a uma divisória: ou se cai de um lado, ou se cai de outro, o texto permanece na ambiguidade do fantástico somente durante um tempo da leitura, e depois se resolve ou pelo maravilhoso ou pelo estranho. (CESERANI, 2006, p. 55-56)

Remo Ceserani, em *O fantástico*, contrariando Todorov, defende a definição do fantástico como uma modalidade (em oposição ao gênero defendido por Todorov) que seria capaz de se manifestar dentro de qualquer gênero ou subgênero. Assim sendo, poderíamos categorizar como literatura fantástica qualquer obra que inclua elementos fantásticos. Ele também elenca elementos que contribuem para o modo fantástico, entre esses estão a narrativa em primeira pessoa, a capacidade criativa da linguagem, a figuratividade, etc. Essa teoria se mostra interessante devido à sua aplicabilidade em qualquer gênero literário.

Ceserani diz que a ideia de que o medo estar necessariamente entrelaçado ao fantástico é limitada e é uma mera simplificação, afirmando que

H. P. Lovecraft conhecia bem as receitas para construir os seus textos e os efeitos que elas exerciam sobre os leitores. Mas, seja ele, sejam outros estudiosos levados a se concentrar na psicologia do terror ou na estética do medo, todos demonstraram uma certa tendência a simplificar as coisas e a reduzir um conjunto de modalidades e de

gêneros literários à pura química dos sentimentos. (CESERANI, 2006, p. 59)

Para que serve, porém, a ficção se seu objetivo não é justamente provocar sentimentos? É válido o questionamento sobre por que somos atraídos por uma narrativa de terror, mas não serve como contestação. Justamente porque sabemos que nós mesmos, na posição de leitores, não nos colocamos em perigo pelo simples ato de ler uma narrativa assustadora que nos submetemos à leitura. A curiosidade é saciada pela vivência de uma situação amedrontadora ou de perigo no ambiente seguro da narrativa, do “faz-de-conta”. Esse é um objetivo presente nas mais diversas formas ficcionais. É vão o esforço de combater

O crítico italiano ainda contesta as teorias que tentam utilizar-se de argumentos da psicologia para fundamentar definições do fantástico. Ele afirma que esses são estudos limitados e insatisfatórios, já que determinam o fantástico como uma manifestação do inconsciente. Essa visão também é rejeitada por outros teóricos que, como veremos mais adiante, defendem que o fantástico tem mais relação com o realismo do que com o surrealismo e, por isso, não se liga ao inconsciente de forma alguma (ROAS, 2014, p. 51).

A discussão mais notável trazida por Ceserani é a proposta da classificação do fantástico como um modo, e não um gênero: “Uma vez que ele se considere uma ‘contra-forma’ ou mais precisamente um ‘modo’, o fantástico resulta ser uma presença muito forte e persistente na literatura da modernidade” (CESERANI, 2006, p. 65). O teórico não elabora, porém, sua própria defesa do fantástico como modo, preferindo ficar nas menções breves, sem aprofundar-se. Citando passagens inteiras de outros trabalhos já conhecidos do meio, como a análise do conto “O homem de areia” de Hoffmann no ensaio “O estranho” de Freud, o trabalho de Ceserani pouco contribui para as pesquisas sobre o fantástico, podendo ser considerado mais como um resumo do que já se fizera até então, não aproveitando a oportunidade de propor uma teoria própria.

No ensaio *O fantástico como desestabilização do real*, David Roas aplica teorias da física quântica à ficção de fantasia em geral para perguntar se ainda é possível falarmos em fatos “irreais”, já que existiriam inúmeras realidades paralelas. Além disso, propõe uma condição de simulacro à mídia em geral, dizendo que na atualidade vivemos rodeados de “cópias que não têm originais ou cujos originais se

perderam” (Roas, 2014, p. 88). Ele também defende uma “inexplicabilidade do fenômeno” dito fantástico como condição essencial para que se estabeleça a fantasia em uma obra, rejeitando a noção de hesitação e dúvida de Todorov. Em vez disso a narrativa fantástica conta com o envolvimento do leitor para sua definição, já que depende de comparações com o mundo extratextual para estabelecer o efeito fantástico.

Dos três teóricos consultados para a produção deste trabalho, Roas é o que mais atinge os objetivos da definição do modo fantástico na literatura do século XX e XXI, visto que esse teórico de fato debruçou-se sobre a literatura de seu próprio tempo em vez de se espelhar em Todorov e discorrer excessivamente sobre o que já foi dito. O espanhol se atém à teoria em si em vez de se empolgar com listas de exemplos, demonstrando como o fantástico se adapta às condições históricas do século XX e XXI.

Todorov se utiliza de excessivos exemplos que pouco tem pertinência para o fantástico do século XX porque seu trabalho cobre apenas o objetivo de reunir as várias teorias formuladas até então e iniciar uma definição própria que satisfaz um período histórico limitado. Ceserani só consegue listar e criticar os mesmo teóricos que Todorov (incluindo o próprio Todorov) em vez de dedicar-se a uma definição mais próxima da realidade de nossos dias, o que é lamentável, visto que sua defesa tem potencial, definindo o fantástico como um modo e não um gênero.

No geral, os exemplos utilizados pelos teóricos búlgaro e italiano são os mesmos, o que demonstra uma certa ignorância quanto a autores não europeus e uma resistência contra os menos “canônicos”, como se os únicos exemplos válidos fossem os famosos mesmos já citados pelos estudos anteriores. De fato, Maupassant, Poe e Hoffmann são autores exemplares da literatura fantástica, mas não são os únicos que valem a pena mencionar. Roas, entretanto, além de mencionar obras conhecidas, traz para o seu estudo autores espanhóis que contribuem de forma relevante para o fantástico e para a sustentação de sua teoria.

Sendo assim, o presente trabalho utilizará de forma expressiva o estudo de David Roas, que, segundo nosso entendimento, melhor se aproxima de uma definição do fantástico do século XX e XXI, em que se situa o objeto desta análise, tencionando incluir a obra de Neil Gaiman entre os autores já eminentes do fantástico.

1.1 O FANTÁSTICO NO SÉCULO XXI

1.1.1 O PROBLEMA DA NOÇÃO DE REALIDADE

O fantástico é um modo narrativo adaptável às concepções das épocas em que se manifesta, justamente porque em momentos diferentes da história temas diferentes serão estranhos. Como diz Roas, o fantástico

tem [...] uma estreita relação com as teorias sobre o conhecimento e com as crenças de uma época [...]. O 'coeficiente de irrealidade' [...] e seu efeito fantástico correspondente também dependem do contexto de recepção, e não apenas da intenção do autor. (ROAS, 2014, p. 92-93)

O fantástico “evolui ao ritmo em que se modifica a relação entre o ser humano e a realidade”. (ROAS, 2014, p. 92). Assim, escritores do século XIX (e alguns do século XX) escreviam para propor a transgressão das leis físicas que regiam o mundo, leis essas consideradas rígidas, fixas e imutáveis. Com o advento de novas concepções de realidade e limites cada vez mais tênues entre real e irreal e a visão da realidade como uma construção social, no século XX e XXI os escritores do fantástico desmentem as possibilidades de interpretação da realidade e do eu.

Ao tentar definir o fantástico como “uma transgressão da realidade” tropeçamos no problema da noção de realidade. Várias disciplinas já se debruçaram sobre esse assunto, como a física, a filosofia e até mesmo a própria teoria literária. Cada uma dá sua própria definição, e para que seja possível analisar o fantástico em relação ao que é real ou não seria necessário adotar uma definição de realidade. Esse é um dos problemas enfrentados pela teoria do fantástico, visto que segundo algumas definições da realidade qualquer coisa seria possível e não mais fantástica.

A filosofia propõe algumas noções de realidade que podem abalar a definição do fantástico e fazer com que não seja possível atingir-se o efeito estranho. Mas é na física quântica que Roas encontra a teoria que tem a capacidade de contestar o fantástico completamente.

A física quântica determina que universos paralelos ao nosso obedecem a leis que desconhecemos e que podem muito bem compreender eventos que aqui não fazem sentido. Seguindo essa linha de pensamento, nada mais seria considerado “impossível” devido ao empenho da ciência em revelar fenômenos que poderiam ser vistos como fantásticos, incluindo buracos negros, matéria escura e buracos de

minhoca. Se existem infinitas realidades, então existem infinitas possibilidades e, assim, em alguma realidade, o que aqui é impossível pode ser normal.

Exceto que, para os fins da convivência cotidiana, não precisamos entender o funcionamento preciso das teorias concernentes ao mundo subatômico, que seria estranho demais para fazer sentido em relação ao que vemos no dia-a-dia. Por isso ainda seria aceitável ver acontecimentos fantásticos como impossíveis, já que a realidade teria uma estrutura com mais de um nível de observação.

Assim, o fantástico reside na observação superficial da realidade, sem preocupar-se com questões profundas de natureza metafísica, como a existência de outras dimensões e as possibilidades de tudo poder acontecer em outros universos. A noção de multiverso, porém, não chega a desfazer o efeito fantástico, visto que “o fantástico se produzirá sempre que os códigos de realidade do mundo que habitamos estiverem sob suspeita” (ROAS, 2014, p. 94). Se em alguma realidade for normal que se volte no tempo com um gesto de mão, isso não importa. Só quando esse tipo de fenômeno ocorrer em *nossa* realidade (onde subverterá os *nossos* códigos de realidade) é que veremos o efeito fantástico.

Segundo Roas (2014, p. 89), “o fantástico se define e se distingue por propor um conflito entre o real e o impossível”. Para o teórico espanhol, essa é a principal característica por que o fantástico se destaca, em vez da hesitação ou incerteza diante do evento sobrenatural. Assim, é “a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal” que define o fantástico contemporâneo (ROAS, 2014, p. 67). Essa irrupção do sobrenatural, entretanto, não existe no texto apenas para provar a própria existência, mas para mostrar que a “normalidade” da realidade talvez seja mais questionável do que imaginamos.

1.1.2 O MEDO NECESSÁRIO PARA O FANTÁSTICO

Roas rejeita a ideia de que o efeito fantástico só se estabelece a partir da hesitação ou vacilação do personagem diante do fenômeno fantástico. Para ele, essa hesitação não se faz necessária porque “o fantástico se define e se distingue por propor um conflito entre o real e o impossível” (ROAS, 2014, p. 89). O que mais importa para o efeito fantástico é que o fenômeno sobrenatural seja inexplicável, por menos reação que um personagem esboce. Mais do que isso, essa inexplicabilidade

se apresenta como um desafio para o próprio leitor. O enigma da confirmação da realidade dos eventos recai sobre quem lê a narrativa.

Porque a narrativa fantástica [...] mantém desde suas origens um constante debate com o real extratextual: seu objetivo primordial foi e é refletir sobre a realidade e seus limites, sobre nosso conhecimento em relação a ela, e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la. (ROAS, 2014, p. 89)

Juntamente com a hesitação e o estranhamento diante do evento sobrenatural surge inevitavelmente o medo, ligado ao desconhecido: “o mundo fantástico pode ser tudo, menos consolador” (CAMPRA. In: ROAS, 2014, p. 156). Roas descarta como irrelevante o argumento de Todorov de que o medo não é exclusivo do modo fantástico e por isso não seria obrigatória sua presença. De fato, é difícil imaginar uma história estranha que não cause medo ou pelo menos desconforto. Assim, para o teórico espanhol:

o medo é uma condição necessária para a criação do fantástico, porque é seu efeito fundamental, produto dessa transgressão da nossa ideia do real na qual venho insistindo. Por isso todo relato fantástico – contradizendo Todorov – provoca a inquietude do receptor.” (ROAS, 2011, p. 88)⁹

Para explicar a inquietação e o medo como essenciais para o fantástico, Roas propõe a ideia do *medo metafísico*, que seria próprio do gênero fantástico e envolve o leitor de forma direta. Produz-se “quando nossas convicções sobre o real deixam de funcionar, quando [...] perdemos o pé diante de um mundo que nos era familiar.” (ROAS, 2014, p. 155). Roas afirma que, ao se fazer inquietante, o fantástico está justamente cumprindo sua função, porque esse é o ponto principal que um texto desse tipo deve almejar: abalar a ideia que o próprio leitor tem da realidade em que vive. Assim, o estranho, o insólito e o inquietante não são efeitos colaterais do fantástico, mas seu objetivo primeiro.

[...] a inquietude gerada pelo neofantástico não seria simplesmente um efeito secundário [...] gerado pelo insólito da situação narrada. Porque o *medo metafísico* está presente tanto no fantástico do século XIX quanto no [...] neofantástico, uma vez que toda narração fantástica (seja qual for sua forma) tem sempre um mesmo objetivo, a abolição de nossa concepção do real, e, produto disso, um mesmo efeito: inquietar o leitor. (ROAS, 2014, p. 156)

⁹ “el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de nuestra idea de lo real sobre la que vengo insistiendo. Por eso todo relato fantástico – contradiciendo a Todorov – provoca la inquietud del receptor.”

Vale lembrar entretanto que não é qualquer acontecimento inquietante que se caracteriza como fantástico, porque essa característica não é o que torna uma narrativa fantástica. Para satisfazer às exigências desse modo literário, o evento impossível não se pode deixar explicar ou definir como real ou imaginário.

O temor ou a inquietude que possa produzir, de acordo com a sensibilidade do leitor e seu grau de imersão na ilusão suscitada pelo texto [...] é um sentimento derivado da incapacidade de conceber – aceitar – a coexistência do *possível* com o *impossível* ou, o que é a mesma coisa, de admitir a ausência de explicação – natural ou sobrenatural codificada – para o acontecimento que se opõe a todas as formas de legalidade comunitariamente aceitas, que não se deixa reduzir a um grau mínimo do *possível* (chame-se milagre ou alucinação). (REISZ. In: ROAS, 2014, p. 158-159. Grifos da autora).

O medo no século XX e XXI é diferente do medo no século XIX, visto que já não é mais eficiente somente incluir criaturas sobrenaturais para que o leitor se assuste. Segundo Campra:

uma longa tradição nos ensinou as armas para afugentar o terror que se instala no cotidiano. O lobisomem, o duplo, o fantasma, estão afinal submetidos à debilidade do visível. No conto fantástico contemporâneo, essa mínima segurança foi, ou tende a ser, suplantada pelo silêncio. Já não há luta, apenas a *possibilidade de explicação* de algo que, com frequência, *sequer se tem certeza se ocorreu ou não*. Em um mundo inteiramente natural, inscrito em um sistema de realidade identificável, abre-se o abismo da não significação, que, para a atividade do leitor, hoje, é muito mais estimulante – muito mais fantástica – do que uma legião de fantasmas. [...] A leitura oscila entre a suposição do nada e a suspeita de algo insondável, entre a reconstrução de uma causalidade oculta e a aceitação do sem sentido: por esse vazio espreita a plenitude semântica do perigo. (In: ROAS, 2014, p. 159. Grifos meus).

Por causa das mudanças que ocorrem na forma de pensar da sociedade de cada época, é necessário que o fantástico se reinvente sempre, para que continue perturbador. Além disso, os leitores e os escritores devem conhecer as convenções que marcam o fantástico, tanto para escrevê-lo quanto para lê-lo. Quando essas convenções se tornam antigas, uma renovação se torna necessária, para que os receptores se surpreendam legitimamente. Roas explica:

os *recursos para objetivar o impossível* têm variado com o tempo [...]. E não só porque se produziram essas modificações na concepção do real, mas por uma questão puramente literária: o fantástico é um gênero [...] marcado por convenções que todo autor e leitor devem conhecer. O problema do fantástico é que, quando essas convenções se automatizam [...], o argumento ou a trama se tornam previsíveis e, com isso, deixam de cativar o leitor. A história do fantástico é uma história marcada pela necessidade de surpreender um leitor que

conhece cada vez melhor o gênero [...] o que obriga os escritores a afinar o engenho para chegar a situações e temas insólitos que rompem as expectativas. (ROAS, 2014, p. 147-148)

1.1.3 O FANTÁSTICO COMO UM PROBLEMA PARA A LINGUAGEM

Como recurso principal de narrativa, a linguagem deve ser capaz de produzir na mente do leitor as imagens do enredo. Porém, o que fazer quando algo é tão impossível que nenhuma descrição é capaz de definir? No fantástico, o acontecimento descrito é tão insólito que não há palavras para dizê-lo. E, porque ele precisa ser realista, o texto fantástico se auto impõe uma dificuldade que só faz afirmar sua característica inquietante. Conforme afirma Roas:

o discurso do narrador de um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo em que a história se desenvolve, muitas vezes se torna vago e impreciso quando encara a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer mais do que utilizar recursos que tornem suas palavras o mais sugestivas possível (com comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar os horrores a algo real que o leitor seja capaz de imaginar. (ROAS, 2014, p. 173)

Obviamente, há vezes em que o acontecimento sobrenatural não se faz tão difícil de descrever por métodos normais, então essa não é uma regra fixa do fantástico. Mas isso não diminui o status impossível de tal acontecimento. Roas declara:

isso não deve ser tomado como uma norma fixa e imutável para todas as narrativas fantásticas, isto é, que nem sempre se produz essa imprecisão linguística, porque há vezes em que a descrição do fenômeno sobrenatural não gera muitos problemas de representação (diferentemente da aceitação de sua presença). (ROAS, 2014, p. 170)

Roas concorda com Todorov dizendo que o fantástico pode ser visto como um problema de linguagem, mas provê uma visão mais inovadora, argumentando que, justamente por tratar de temas subversivos, a linguagem se faz subversiva. Para ele, o fantástico não é apenas “um desafio para a linguagem”: a linguagem do fantástico é ela mesma subversiva.

Na mesma linha de Todorov, Roas defende que os textos fantásticos tentam descrever para o leitor algo que não é da mesma realidade que ele. Para tanto, é necessário recorrer-se a metáforas, comparações, paralelismos, etc. e evocar imagens que o leitor conheça, para que se faça uma aproximação com os horrores

que estão sendo relatados. Com frequência, surgem ao longo da narrativa expressões que remetem ao próprio ato de narrar, recursos que Roas chama de “retórica do indizível”.

Tal retórica do indizível também possui uma evidente dimensão autorreflexiva, visto que são constantes as representações críticas da enunciação e da própria atividade narrativa (“É impossível descrever...”), assim como os jogos da metaficção, recurso muito comum na narrativa contemporânea em geral. (ROAS, 2011, p. 130)¹⁰

O fenômeno fantástico é impossível segundo as leis da realidade em que nós vivemos, inexplicável pela razão, por isso “supera os limites da linguagem: é por definição indescritível porque é impossível”. (ROAS, 2014, p. 55) Não obstante, o único meio disponível para a descrição do fenômeno é a linguagem, imperfeita, que não contém recursos suficientes para conceber algo tão fora da realidade. Por conta disso, Roas acaba por defender que o fantástico é

profundamente subversivo, não apenas em seu aspecto temático, mas também no nível estilístico, já que altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade, postulando a descrição de um fenômeno impossível dentro desse sistema. (ROAS, 2014, p. 56)

Em consequência dessa dificuldade de descrever o fenômeno fantástico, faz-se necessário que o narrador utilize-se também de formas não convencionais de se usar a linguagem. Seu discurso, profundamente realista até o momento da irrupção do evento impossível, torna-se vago, impreciso e confuso. Todorov, mencionando a literalidade da linguagem figurada no fantástico, afirma que,

De cada vez, vê-se, a expressão figurada é introduzida por uma forma modal: “dir-se-ia”, “eles me chamariam”, “ter-se-ia dito”, “como se”. [...] Esse procedimento [...] encontra-se em quase todos os autores fantástico. (TODOROV, 2014, p. 88)

Ele ainda continua: “não se trata de um traço de estilo individual mas de uma propriedade ligada à estrutura do gênero fantástico” (TODOROV, 2014, p. 90). As comparações e as formas modais só fazem contribuir para a verossimilhança do texto fantástico, já que o evento sobrenatural é impossível de acreditar e o narrador se vê obrigado a descrevê-lo de alguma forma.

¹⁰ “Esa retórica de lo indecible también posee una evidente dimensión autorreflexiva, pues son constantes las representaciones críticas de la enunciación y de la propia actividad narrativa (“Es imposible describir...”), así como los juegos con la metaficción, recurso muy frecuente en la narrativa contemporánea en general.”

O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural. (TODOROV, 2014, p. 90)

O sobrenatural apenas existe no âmbito da linguagem, mas a própria linguagem é limitada à realidade, ao que seus usuários reconhecem como sendo real. Por isso que o acontecimento impossível se faz inclusive impossível de ser descrito: porque o próprio usuário da linguagem não dispõe de recursos suficientes para se fazer entender eloquentemente o suficiente.

Diante do sobrenatural, as palavras tornam-se insuficientes, combinações insólitas emergem, e recursos de outra forma ausentes do discurso realista rompem a previsibilidade e a calma do texto. Comparações, metáforas, neologismos: o fantástico é um terreno incerto, e, como tal, precisa ser descrito de forma imprevisível.

O fantástico narra acontecimentos que ultrapassam nosso quadro de referência; é, portanto, a expressão do inominável, o que supõe um deslocamento do discurso racional: o narrador se vê obrigado a combinar de forma insólita substantivos e adjetivos, para intensificar sua capacidade de sugestão. Podemos dizer então que a conotação substitui a denotação. (ROAS, 2014, p. 57)

Dessa forma, o acontecimento fantástico faz com que se desfaça a correspondência perfeita antes estabelecida pelo texto com o mundo extratextual. Todo o esforço feito para tornar a narrativa realista até ali é ignorado em favor de um discurso caótico e impreciso. Mas esse contraste é exatamente o que o texto fantástico busca: que haja uma linha definida entre o que é normal e o que não é, justamente para que o leitor se convença de que o fenômeno sobrenatural está realmente tomando lugar daquela realidade que até aquele momento se assumia “normal”.

A concordância estabelecida entre o mundo ficcional e o mundo extratextual se parte no momento em que a linguagem precisa dar conta do fenômeno impossível. A representação ou, melhor dizendo, a tentativa de representação desse fenômeno supõe a crise da ilusão do real [...]. (ROAS, 2014, p. 172)

Além de expressões vagas, a representação da própria atividade narrativa aparece como um recurso recorrente para enfatizar o sentimento de impossibilidade de descrição do fenômeno. Expressões como “é impossível descrever” ou “não há palavras para dizer” são frequentes. Essa dificuldade de expressar o acontecimento sobrenatural através da linguagem contribui para a intensidade com que o leitor perceberá tal acontecimento como verdadeiramente impossível.

1.1.4 O REALISMO DO FANTÁSTICO

Para caracterizar-se como fantástico, um texto deve colocar-nos “diante de um dilema: acreditar ou não?” (TODOROV, 2014, p. 92) Para tanto, deve ocorrer, em um ponto da narrativa, a ruptura das leis da realidade por um evento estranho de forma repentina. Para que essa ruptura seja surpreendente, é necessário que primeiro a atmosfera do relato se faça realista, para que a comparação entre o mundo original e o estranho seja contrastante o suficiente para causar o estranhamento intencionado pelo texto. Roas afirma:

para que a ruptura [...] se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que se torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana. O realismo se converte assim em uma *necessidade estrutural* de todo texto fantástico. (ROAS, 2014, p. 51. Grifo meu)

Por isso Roas defende a ideia de que o fantástico não está tão distante da literatura realista. Ao contrário, declara que o ilógico e o onírico, que são opostos ao realismo, não representam o fantástico de forma alguma. É necessário para o relato fantástico ser crível em todos os níveis. (ROAS, 2014, p. 51)

Roas explica ainda que a “suspensão voluntária das regras de verificação” é necessária para que o efeito fantástico produza seu efeito:

depois de aceitar (pactuar) que estamos diante de um texto fantástico, ele deve ser o mais verossímil possível para alcançar seu correto efeito sobre o leitor. [...] Diferentemente de um texto realista, quando nos deparamos com uma narrativa fantástica essa exigência de verossimilhança é dupla, uma vez que devemos aceitar – acreditar em – algo que o próprio narrador reconhece, ou estabelece, como impossível. E isso se traduz em uma evidente vontade realista dos narradores fantásticos, que tentam fixar o narrador na realidade empírica de um modo mais explícito que os realistas. (ROAS, 2014, p. 51)

O narrador de um relato fantástico se utilizará de vários recursos (inclusive alguns meta-narrativos) para convencer o leitor de que seu relato é verídico. Isso se faz evidente em “O oceano no fim do caminho”, visto que é um relato autobiográfico do narrador da trama.

Todorov determina que, para que o leitor acredite no texto fantástico, alguns elementos podem estar presentes que tornam a narrativa mais convincente: a primeira pessoa facilita a identificação do leitor com o personagem que está lhe contando os fatos que presenciou. É mais fácil acreditar e colocar-se no lugar de alguém que conta

sua própria história, isso autentica o que é contado. Mais fácil ainda é o leitor identificar-se com alguém mais parecido com ele, por isso Todorov defende que o narrador-personagem do fantástico deve ser um “homem-médio”, em que todo (ou pelo menos quase todo) leitor consegue enxergar-se. E isso não seria um simples jogo psicológico; é uma “inscrição estrutural”. *Facilita*, mas não *garante* a identificação do leitor: obviamente ninguém está impedido de distanciar-se do universo narrado (TODOROV, 2010, p. 92).

O narrador que presencia em primeira mão os eventos narrados também traz mais credibilidade à narrativa fantástica, além de enfatizar sua qualidade de relato. As histórias fantásticas contadas em primeira pessoa, por um narrador personagem, envolvem mais o leitor e possuem um aspecto de credibilidade mais intenso. O discurso é mais de uma personagem do que do autor. Já que não se pode diferenciar o narrador da personagem que conta a história, somos obrigados a confiar na narrativa que nos é apresentada. Segundo Todorov:

a palavra está sujeita a caução, e podemos muito bem supor que todas as personagens sejam loucas; entretanto, pelo fato de de não serem introduzidas por um discurso distinto do narrador, emprestamo-lhes ainda uma confiança paradoxal. Não nos é dito que o narrador mente e a possibilidade de que possa mentir de algum modo estruturalmente nos choca; mas esta possibilidade existe (já que ele é também personagem), e a hesitação pode surgir no leitor. (TODOROV, 2014, p. 94)

É importante que o texto fantástico seja realista porque, assim, possibilita a integração do leitor no mundo da narrativa. O leitor reconhece o mundo de dentro do texto como sendo o mesmo que o seu e se permite engajar na leitura, identificar-se com o protagonista. Roas afirma que “o fantástico implica sempre uma projeção em direção ao leitor, pois exige uma cooperação e, ao mesmo tempo, um envolvimento do leitor no universo narrativo”. (ROAS, 2014, p. 92). O relato fantástico deve ser convincente o suficiente para surpreender o leitor com o evento impossível.

A verossimilhança do texto fantástico é o que faz com que a súbita transgressão da realidade seja surpreendente. Isso viabiliza o efeito inquietante do evento sobrenatural, já que uma situação a princípio comum é invadida sem aviso por algo que antes se julgaria impossível.

A irrupção do impossível nesse quadro familiar supõe uma transgressão do paradigma do real vigente no mundo extratextual. E a isso se une um inevitável efeito de inquietude ante a incapacidade

de conceber a coexistência entre o possível e o impossível. (ROAS, 2014, p. 90)

O fantástico é, a um só tempo, realista e transgressor da realidade. Esse é um dos aspectos primordiais do modo. Não é possível causar o efeito de estranhamento sem antes estabelecer-se um mundo que se equipare ao do leitor. A literatura fantástica tem a pretensão de construir uma réplica fiel da realidade cotidiana do leitor justamente para destruí-la em seguida, de forma a abalar a crença do leitor de que está vivendo em uma realidade imutável e constante.

Em suma, ao ler um texto fantástico, não podemos confiar apenas na realidade intra-textual como em um texto realista ou maravilhoso, já que é necessário que se faça constantes comparações ao mundo externo (referencial) para compreender o que está acontecendo. (ROAS, 2014, p. 54)

[...] o fantástico é um modo narrativo que provém do código realista, mas que ao mesmo tempo supõe uma transformação, uma transgressão desse código: os elementos que povoam o conto fantástico participam da verossimilhança própria da narração realista e unicamente a irrupção, como eixo principal da história, do acontecimento inexplicável é que marca a diferenciação essencial entre o realista e o fantástico. (ROAS, 2014, p. 54)

Essas comparações constantes com a realidade de fora do texto são necessárias justamente porque o efeito ideal almejado pelo fantástico supõe que o leitor se surpreenda com o fenômeno impossível. Nem o protagonista precisa estranhar tanto o acontecimento quanto o leitor, elemento essencial para a concretização do texto como fantástico. A relação do fantástico com o real é parasitária: é necessário que o texto seja realista justamente para que o evento impossível seja estranho, mas não a ponto de separar-se da realidade, visto que uma separação desfaria o efeito.

O texto fantástico depende do realismo porque sem ele não seria perturbador, não se efetuaria a subversão. Roas declara:

o mundo da narrativa fantástica [...] é o nosso mundo. Nossa ideia de realidade atua como contraponto, como contraste para fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem precária em que fingimos viver mais ou menos tranquilos. (ROAS, 2014, p. 187)

1.1.5 O SOBRENATURAL COMO ELEMENTO ESSENCIAL DO FANTÁSTICO

A maior parte das teorias sobre o fantástico concorda que o efeito fantástico só se produz mediante a presença de um evento sobrenatural. Porém, esse elemento não é exclusivo do modo fantástico e não é difícil elencar um considerável número de subgêneros que apresentam o sobrenatural como parte importante da narrativa, como por exemplo, os romances de cavalaria, as epopeias gregas e mesmo a ficção científica. Todos esses apresentam algum teor de elementos sobrenaturais, mas apenas o modo fantástico exige a presença do sobrenatural para definir-se. É “a convivência conflituosa entre *possível* e *impossível* [que] define o fantástico e o distingue de categorias próximas, como o maravilhoso e a ficção científica, nas quais esse conflito não se produz.” (ROAS, 2014, p. 76. Grifos do autor)

O modo fantástico depende do sobrenatural porque seu objetivo é justamente o de confrontar a realidade aparentemente estável e ordenada em que vivemos com uma ameaça que a desestabilize e ponha em cheque o que o leitor assume ser real. Sem o sobrenatural, o fantástico não atinge esse efeito e, portanto, não se efetua. No fantástico, o sobrenatural deve aparecer de surpresa e pegar o leitor desprevenido: é assim que se produzirá o estranhamento almejado.

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

Assim, quando o sobrenatural não entra em conflito com a realidade intratextual, o fantástico não se produz. Narrativas em que seres divinos, gênios, fadas e outras criaturas sobrenaturais aparecem como parte cotidiana da realidade intratextual não podem ser consideradas fantásticas, já que não se utilizam da nossa ideia de realidade: não é necessário para o leitor comparar essas narrativas com a realidade em que vive, visto que não há estranhamento diante de tais eventos porque eles não rompem a realidade intratextual. O texto cria sua própria realidade, onde tudo é possível e o leitor deve acreditar que, naquele mundo, o sobrenatural é normal. A realidade de dentro desses textos comporta tais eventos como corriqueiros e os elementos narrados se situam fora e distantes do mundo do leitor. O leitor, por sua vez, sabe disso, e não precisa sair do texto para compará-lo à realidade em que vive.

O sobrenatural é apresentado como normal, em uma esfera totalmente diferente daquela em que o leitor vive.

O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível – encantamentos, milagres, metamorfoses – sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, *natural*. (ROAS, 2014, p. 34. Grifo do autor)

Dentro de cada gênero se apresentam verossimilhanças diferentes. Assim, aceitaremos o que for colocado como “normal” sem questionar, visto que o próprio texto dará as regras do mundo descrito. O fantástico sai de cena quando o sobrenatural se faz natural; então temos diante de nós o maravilhoso.

Apesar de os acontecimentos em um conto fantástico serem inacreditáveis, impossíveis ou mesmo caóticos, eles não causariam qualquer estranhamento se, no mundo da narrativa, fossem considerados normais. É por isso que é imprescindível que a história se faça o mais verossímil possível.

“[...] o fantástico depende do real tanto quanto a literatura mais mimética: na construção do espaço ficcional, a narrativas fantásticas empregam os mesmos recursos que os textos realistas, o que invalida a ideia comum de situar tais histórias no terreno do ilógico e do onírico, isto é, no polo oposto ao da literatura mimética. E não me refiro apenas às exigências de verossimilhança que nós leitores impomos a toda narrativa, mas aos procedimentos empregados para afirmar a referencialidade do espaço textual, para criar uma correspondência entre os conteúdos da ficção e da experiência concreta [...] (ROAS, 2011, p. 112)¹¹

O fantástico não é, portanto, o oposto do realismo, visto que, para que se efetue a ruptura da normalidade da narrativa, é necessário que o início da história ocorra de forma estritamente verossímil em relação à realidade em que o leitor vive.

¹¹ “[...] lo fantástico depende de lo real tanto como la literatura más mimética: en la construcción del espacio ficcional, las narraciones fantásticas emplean los mismos recursos que los textos realistas, lo que invalida esa idea común de situar dichas historias en el terreno de lo ilógico o de lo onírico, es decir, en el polo opuesto a la literatura mimética. Y no me refiero únicamente a las exigencias de verosimilitud que los lectores imponemos a toda narración, sino a los procedimientos empleados para afirmar la referencialidad del espacio textual, para crear una correspondencia entre los contenidos de la ficción y la experiencia concreta [...]”

2 - O FANTÁSTICO EM *THE OCEAN AT THE END OF THE LANE*

Neil Gaiman é um autor mais conhecido pelo maravilhoso do que pelo fantástico. Em suas obras mais famosas, deuses andam entre os homens, estrelas têm formas humanas, meninos são criados por fantasmas e outras criaturas sobrenaturais do cemitério, e pais têm aventuras mirabolantes quando vão comprar leite¹² sem confirmações de que foi tudo imaginação ou loucura dos personagens.

O fantástico de Gaiman na verdade se esconde em seus contos. Nas coletâneas *Smoke and mirrors*, *Fragile things* e *Trigger Warning*¹³ há uma quantidade considerável de narrativas em que o sobrenatural invade e modifica a estabilidade do real sem pedir desculpas.

Por que, então, analisar um dos romances de Gaiman sob a lente do fantástico? Justamente porque *The ocean at the end of the lane* nasceu como um conto. Esse romance traz, ainda que no estilo peculiar do autor, um fantástico parecido com o que dizem os teóricos especialistas no assunto. Em uma narrativa repleta de sentimentos pela infância, Gaiman consegue por em evidência questionamentos sobre quanto de nossas memórias mais queridas são mesmo acontecimentos reais e quanto são romantizações.

Ocean consegue ser um romance fantástico porque tem um formato de conto: os eventos sobrenaturais que ocorreram na infância do protagonista terminaram e, como ele mesmo diz, ele continuou a ser a mesma pessoa ao longo da trama (no tempo presente e nas memórias; antes e depois de Ursula Monkton aos sete anos, e antes e depois de se recordar desses acontecimentos sentado no banco verde na fazenda das Hempstocks).

Uma história só é relevante, suponho, na medida em que as pessoas na história mudam. Mas eu tinha sete anos quando todas essas coisas aconteceram, e no fim de tudo era a mesma pessoa que era no início, não era? Todos os outros também. Deviam ser. As pessoas não mudam. (GAIMAN, 2013, p. 192)¹⁴

¹² Como em *American gods*, *Stardust*, *The graveyard book* e *Fortunately, the milk*.

¹³ Publicadas no Brasil sob os títulos: *Fumaça e espelhos*, *Coisas frágeis* e *Alerta de risco*.

¹⁴ "A story only matters, I suspect, to the extent that the people in the story change. But I was seven when all of these things happened, and I was the same person at the end of it that I was at the beginning, wasn't I? So was everyone else. They must have been. People don't change." (GAIMAN, 2013, p. 170)

O “efeito fantástico” é consumado no leitor mais do que no protagonista, dado que este tem a memória apagada novamente todas as vezes que vai até a fazenda das Hempstocks.

Entretanto, como dizem Roas e Lovecraft, o que de fato importa no relato fantástico não são os personagens, mas os próprios fenômenos, visto que a ruptura de fronteiras entre realidades é o real objetivo narrativo do modo. (ROAS, 2014, pp. 52-53)

The ocean at the end of the lane foi publicado em 2013 e é um romance curto para o costume de Gaiman, cujos livros destinados a adultos habitualmente ultrapassam a marca das 300 páginas. *Ocean* mal alcança as 180.

Segundo Gaiman, o romance começou como um conto para a esposa Amanda Palmer, enquanto ela gravava um álbum fora dos EUA. Para relatar para ela como ele era quando criança, Gaiman iniciou a escrita de um conto que comportaria a essência de sua infância. Porém, a história cresceu mais do que o planejado e tornou-se um livro completo.

A narrativa consiste de um prólogo, 15 capítulos e um epílogo. O prólogo e o epílogo são interligados diretamente e se passam no mesmo momento “presente” da vida do narrador-protagonista, separados pelos 15 capítulos intermediários que relatam os acontecimentos sobrenaturais vividos por ele aos 7 anos de idade.

A presente análise consiste de uma descrição da narrativa de *The ocean at the end of the lane* na ordem em que se apresenta no livro, passando pelo prólogo, os 15 capítulos e o epílogo, observados sob a lente da teoria do fantástico descrita pelos teóricos citados no capítulo teórico deste trabalho.

O nome do protagonista não é mencionado em momento algum da narrativa, nem por ele mesmo nem por outros personagens. Todo o romance tem um certo tom autobiográfico, dando a entender que o personagem principal pode ser o próprio autor. Segundo Gaiman, nem tudo o que está escrito no livro é verídico, mas muitos dos fatos são inspirados em sua própria vida. Por isso, segundo ele, o menino retratado na história tem muitas características que remetem a como ele era na infância, dado o objetivo de contar para a esposa sua personalidade de criança.

A história se passa nos arredores da fazenda das Hempstocks (a Velha Sra. Hempstock, sua filha Ginnie, e a neta Lettie) de quem a família do protagonista era vizinha. A narrativa se inicia nos moldes mais comuns de relato fantástico: o protagonista está seguindo o curso normal de sua vida quando algo sobrenatural começa a acontecer.

O primeiro contato que temos com o “oceano” do título é na primeira página do livro, ainda antes do prólogo. Essa primeira página já tem muito de fantástico: o narrador fala sobre o lago de patos que fica na propriedade das Hempstocks, que a amiga Lettie insistia que era um oceano. O narrador diz que “sabia que era bobagem”, o que mostra o quanto ele duvida dos acontecimentos sobrenaturais no início.

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

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, 2013, p. 9)¹⁵

Enquanto dirige matando tempo entre um funeral e uma reunião de família em Sussex, na Inglaterra, o protagonista, quase sem pensar e sem saber o motivo, toma o caminho da fazenda das Hempstocks, que fica perto de onde ele morava com os pais durante a infância. Ao chegar lá, reencontra Ginnie Hempstock, e se dirige para o laguinho que fica nos fundos da casa.

Ali, o banco verde em que ele se senta é um ponto propício para as memórias se reunirem com mais clareza do que em qualquer outro lugar. A princípio, o protagonista está tentando lembrar como a amiga Lettie chamava o laguinho. Ele pensa em “mar”, mas sabe que não é a palavra correta. Ao acomodar-se no banco,

¹⁵“It was only a duck pond, out at the back of the farm. It wasn’t very big.

Lettie Hempstock said it was an ocean, but I knew that was silly. She said they’d come here across the ocean from the old country.

Her mother said that Lettie didn’t remember properly, and it was a long time ago, and anyway, the old country had sunk.

Old Mrs. Hempstock, Lettie’s grandmother, said they were both wrong, and that the place that had sunk wasn’t the really old country. She said she could remember the really old country.

She said the really old country had blown up.” (GAIMAN, 2013, p. 1)

olhando para a água, “oceano” vem-lhe à mente, e então todo o resto da história se desenrola em sua lembrança diante do leitor. Ali ele relembra as aventuras que viveu com Lettie quando tinha sete anos. Assim termina o prólogo e iniciam-se os capítulos.

O narrador então se transporta para seu “eu” da infância e conta como era quando criança. Ele vai lembrando gradativamente como tudo aconteceu mesmo, até o ponto em que tudo está vívido em sua mente por um instante, e então volta a esquecer tudo quando vai embora.

O oceano de Lettie Hempstock à primeira vista não passa de um laguinho de patos. Mas conforme a narrativa prossegue, o narrador e o leitor vão descobrindo que o “laguinho” esconde mais do que se consegue ver.

Para que o efeito fantástico transcenda os limites da narrativa e se produza também no leitor, é necessário que tudo o que se lê na história seja o mais realista possível. O texto deve ter uma grande facilidade de identificação, para que o leitor se enxergue, de certa forma, no protagonista. Por isso a primeira pessoa é importante, e por isso é importante também que o personagem principal seja um “homem médio”, como diz Todorov (2014, p. 92).

O narrador-protagonista de *The ocean at the end of the lane* é um homem que já viveu o suficiente para ter filhos adultos e ter-se divorciado pelo menos uma vez, de acordo com as informações a que temos acesso ao longo do romance. Em suas próprias palavras:

[...] perguntariam sobre meu casamento (fracassado dez anos atrás, um relacionamento que foi se desgastando lentamente até que um dia, como sempre parece acontecer, chegou ao fim), e se eu estava namorando alguém (não estava; não sabia nem se conseguiria, não por enquanto), e perguntariam sobre meus filhos (crescidos, com suas próprias vidas, queriam muito ter podido vir), e 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, 2013, p. 12)¹⁶

¹⁶ “[...] they would ask me about my marriage (failed a decade ago, a relationship that had slowly frayed until eventually, as they always seem to, it broke) and whether I was seeing anyone (I wasn’t; I was not even sure that I could, not yet) and they would ask about my children (all grown up, they have their own lives, they wish they could be here today), work (doing fine, thank you, I would say, never knowing how to talk about what I do. If I could talk about it, I would not have to do it. I make art, sometimes I make true art, and sometimes it fills the empty places in my life. Some of them. Not all).” (GAIMAN, 2013, p. 4)

Ele é portanto um adulto que retorna ao lugar onde viveu um acontecimento sobrenatural que teve um grande impacto em sua infância e no resto de sua vida, mesmo que ele só se lembre disso quando observa o lago na fazenda das Hempstocks. O próprio narrador se descreve como alguém comum, um artista que aparentemente leva uma vida normal. Também não é especificado que tipo de arte ele produz, o que pode levar-nos a supor que esse narrador seja um alter-ego do próprio autor.

Gaiman coloca a narração nas mãos do próprio protagonista, para melhor convencer o leitor de que está recebendo os fatos da pessoa que os presenciou. A primeira pessoa não é acidental em *Oceano*: essa é uma característica que define textos fantásticos. Segundo Todorov,

[...] a primeira pessoa 'que conta' é a que permite com mais facilidade a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome 'eu' pertence a todos. [...] Penetra-se assim da maneira mais direta no universo fantástico. A identificação que evocamos não deve ser tomada por um jogo psicológico individual: é um mecanismo interior ao texto, uma inscrição estrutural. (TODOROV, 2014, p. 92)

Essa eloquência conferida à narrativa pela primeira pessoa, porém, é inevitavelmente acompanhada pela parcialidade. O leitor, tendo acesso apenas à seleção de lembranças do narrador que viveu no centro de tudo o que houve na fazenda das Hempstocks, não tem a seu alcance a possibilidade de enxergar os eventos a partir de outros pontos de vista. Isso dá ao narrador a oportunidade de mentir, ainda que inadvertidamente. Para contornar esse empecilho, Gaiman alega, através da velha Sra. Hempstock, que seria impossível obter-se um registro perfeitamente verdadeiro de tudo o que acontece em qualquer situação do universo devido aos inúmeros pontos de vista parciais que se obteria ao verificar as memórias de pessoas diferentes. Ao final do romance, no epílogo, o protagonista questiona se o que ele lembrou foi verdade. A velha sra. Hempstock responde:

Provavelmente. Mais ou menos. Pessoas diferentes se lembram das coisas de jeitos diferentes, e você nunca vai ver duas pessoas se lembrando de uma coisa da mesma forma, estivessem elas juntas ou não. Se elas estiverem uma ao lado da outra ou do outro lado do mundo, isso não faz a menor diferença. (GAIMAN, 2013, p. 196)¹⁷

¹⁷ "Probably. More or less. Different people remember things differently, and you'll not get any two people remember anything the same, whether they were there or not. You stand two of you lot next to each other, and you could be continents away for all it means anything." (GAIMAN, 2013, p. 173)

Duas pessoas não se lembram de nada igual: para cada um haverá diferenças (pequenas ou grandes) inevitáveis. As Hempstocks dizem que, em parte, foi verdade, mas que ninguém se lembra de tudo da mesma forma, por isso é impossível afirmar se tudo o que ele conta ao longo do romance é a verdade ou se suas memórias estão distorcidas pelo tempo, pelo trauma ou mesmo pelo “corte e recorte” que as Hempstocks podem ter feito sem o narrador ou o leitor saberem.

A narrativa do passado inicia relatando a festa de aniversário de sete anos do protagonista. Dessa forma, o narrador-personagem abre o relato de forma convincente, começando por um momento em que tudo estava ocorrendo de forma normal em sua vida.

Apesar de a festa de aniversário ter sido um fracasso, já que o primeiro parágrafo diz “Ninguém foi à minha festa de aniversário de sete anos.”, o acontecimento é bastante plausível: a mãe do menino pôs a mesa, encomendou um bolo, arrumou as cadeiras e eles esperaram que os convidados chegassem. (GAIMAN, 2013, p. 17)¹⁸ Mas ninguém foi. Embora isso seja triste e possa marcar negativamente a vida de uma criança, é uma possibilidade real, não há nada de sobrenatural em uma festa de aniversário vazia.

Na segunda metade do primeiro capítulo, é contado o episódio com Fluffy, o gatinho que o protagonista ganha de aniversário. O felino é atropelado pelo táxi que trazia o minerador de opala, que dá um gato adulto para “substituir” o filhote. Contudo, até aqui ainda não há indícios de nada sobrenatural.

É só no último parágrafo do capítulo que algo de fantástico parece acontecer:

Tudo me voltava à memória, mas, mesmo enquanto lembrava, eu sabia que não seria por muito tempo: eu me lembrava de todas as coisas ali, sentado no banco verde ao lado do laguinho que Lettie Hempstock um dia me convenceu ser um oceano. (GAIMAN, 2013, p. 20)¹⁹

As memórias do que se sucede à chegada do minerador de opala retornam à mente do narrador e ele mesmo reconhece que não se lembrará de tudo por muito

¹⁸“Nobody came to my seventh birthday party” (GAIMAN, 2013, p. 7)

¹⁹“It all came back and even as it came back I knew it would not be for long: all the things I remembered, sitting on the green bench beside the little pond that Lettie Hempstock had once convinced me was an ocean.” (GAIMAN, 2013, p. 12)

tempo devido à qualidade sobrenatural dos acontecimentos. É nesse momento que se manifesta o fantástico pela primeira vez na narrativa propriamente dita.

A primeira memória narrada pelo protagonista é sua festa de aniversário de sete anos, mais especificamente o fato de que nenhum convidado compareceu. Mas isso é logo ofuscado pela lembrança dos presentes ganhos: um boneco do *Batman*, a coleção *Crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, e um filhote de gato preto, que ele se lembra de imediatamente chamar de “Fluffy” (“Fofinho”). Esse bichinho é atropelado um mês depois pelo táxi que trazia o minerador de opala que veio alugar um quarto na casa dos pais do protagonista. O homem tenta substituir Fluffy por um gato adulto chamado “Monster” (“Monstro”). Monster não é mais um filhote, por isso não parece gostar das novas pessoas à sua volta, é independente e parece antipático. O protagonista não o reconhece como seu.

No segundo capítulo ficamos sabendo por que o minerador de opala foi morar na casa do protagonista: a família começa a passar por dificuldades financeiras e decide alugar o quarto do menino.

Meus pais me chamaram no quarto deles certa tarde, muito formalmente. Achei que tivesse feito algo errado e que estava lá para levar uma bronca, mas não: eles apenas 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. (GAIMAN, 2013, p. 23)²⁰

²⁰ “My parents called me into their bedroom one afternoon, very formally. I thought I must have done something wrong and was there for a telling-off, but no: they told me only that they were no longer affluent, that we would all need to make sacrifices, and that what I would be sacrificing was my bedroom, the little room at the top of the stairs. I was sad: my bedroom had a tiny little yellow washbasin they had put in for me, just my size; the room was above the kitchen, and immediately up the stairs from the television room, so at night I could hear the comforting buzz of adult conversation coming from below, through my half-open door, and I did not feel alone. Also, in my bedroom, nobody minded if I kept the hall door half-open, allowing in enough light that I was not scared of the dark, and, just as important, allowing me to read secretly, after my bedtime, using the dim hallway light to read by, if I needed to. I always needed to.” (GAIMAN, 2013, p. 13)

Nesse momento o leitor é apresentado às Hempstocks, que se tornam amigas do protagonista logo de início. Não há evidências sobre o que elas são de verdade, já que o narrador era criança quando as conheceu, e, depois de adulto, ele não pergunta.

As Hempstocks parecem ter controle sobre coisas que estão fora do alcance de seres humanos normais, como saber o que dizia no bilhete suicida do minerador de opala e fazer um dos policiais encontrar esse bilhete. Outras vezes elas parecem ter acesso aos pensamentos umas das outras e de outras pessoas. É no segundo capítulo também que o protagonista narra o primeiro contato que teve com o “oceano” de Lettie Hempstock, onde ele a vê retirar uma moeda de dentro de um peixe.

Dias depois da morte do minerador de opala o protagonista sonha com os garotos maiores da escola, que o perseguem até o banheiro e tentam colocar algo na boca dele. Ao acordar, ele está engasgando com algo que realmente entrou em sua garganta:

Eles me encaravam com olhares malvados e triunfantes, todos os que estavam no banheiro dos meninos, e eu tentava não engasgar com a coisa que estava na minha garganta, determinado a não lhes dar essa satisfação.

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. (GAIMAN, 2013, p. 38)²¹

A moeda de um xelim que aparece magicamente na garganta do protagonista tem uma aparência comum. Quando ele a remove da boca ela parece uma moeda como todas as que ele já vira. Mas é impensável como ela é colocada lá sem que ele acorde antes com algo entrando em sua boca. 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, 2013, p. 39)²² O menino se assusta com o que aconteceu, mas reconhece que o objeto em si não chega nem perto de ser assustador. Como é característico de narrativas fantásticas, um objeto do dia-a-dia

²¹ “. They were looking at me with mean, triumphant eyes, all the people in the boys’ toilets, and I tried not to choke on the thing in my throat, determined not to give them that satisfaction.

I woke and I was choking.

I could not breathe. There was something in my throat, hard and sharp and stopping me from breathing or from crying out. I began to cough as I woke, tears streaming down my cheeks, nose running.” (GAIMAN, 2013, p. 27)

²² “I was scared. But what was in my hand – what had been in my throat – wasn’t scary. It was only a coin: a silver shilling.” (GAIMAN, 2013, p. 28)

pode ser o que traz o sobrenatural para o mundo real. Apesar de tudo isso, ela não deixa de ser, como o protagonista define, “a ponte entre meu sonho e o mundo desperto” (GAIMAN, 2013, p. 39)²³: ainda um objeto que causa medo, por carregar a memória do pesadelo que o precedeu. Essa moeda tem ainda uma função importante, já que tem uma ligação com a criatura que a produziu: Skarthach, a vilã da trama. O xelim é usado por Lettie para determinar a direção em que se encontra Skarthach.

O protagonista, mesmo criança, sabe que o que está acontecendo é difícil de acontecer, ou mesmo sobrenatural. Porém para ele é apenas anormal, não tem explicação, mas também não precisa de uma. Acontece e não importa como. Apesar de ser improvável, ele entende que é possível. Mas sabe que para os adultos não é.

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, 2013, p. 39)²⁴

Ninguém acreditaria que ele acordou com uma moeda na garganta, “os adultos raramente pareciam acreditar” nele, mesmo quando ele conta a verdade. Por isso ele se recusa a conversar com adultos sobre o que está havendo, prevendo que ninguém acreditaria, visto que ele é criança e mais propenso a inventar acontecimentos para talvez chamar a atenção. Com a irmã ele tem uma relação conflituosa, de forma que quando ele se aproxima ela externa a hipótese de que ele teria jogado moedas nela e nas amigas dela, então provavelmente não acreditaria nele também. Assim, ele recorre a Lettie Hempstock, que é alguém que tem mais contato com o sobrenatural, e é uma criança como ele, que não duvidaria do que ele fala como os adultos.

Lettie não apenas acredita e tenta ajudar como também demonstra que já conhece o tipo de coisa que o protagonista lhe descreve, porque ela mesma é uma criatura sobrenatural que não veio desta realidade. Também por isso ela é uma personagem que possui uma eloquência bastante forte: o menino acredita completamente nela, levando então o leitor a acreditar.

²³ “the bridge between my dream and the waking world”. (GAIMAN, 2013, p. 28)

²⁴ “I wanted to tell someone about the shilling, but I did not know who to tell. I knew enough about adults to know that if I did tell them what happened, I would not be believed. Adults rarely seemed to believe me when I told the truth anyway. Why would they believe me about something so unlikely?” (GAIMAN, 2013, p. 26)

Lettie entrega o xelim de prata para sua avó examinar. A Velha Sra. Hempstock consegue identificar se uma moeda é nova ou velha observando os átomos que a compõem. Isso ela faz a olho nu e numa época em que não existiam microscópios eletrônicos capazes de amplificar objetos a ponto de tornar visíveis suas menores partes.

[...]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.

[...]

— 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. (GAIMAN, 2013, p. 44)²⁵

A partir dessas e outras informações que já têm sobre os outros eventos incomuns que ocorreram na vizinhança, as Hempstocks chegam à conclusão de que alguém “Está dando dinheiro às pessoas”. (GAIMAN, 2013, p. 43)²⁶

Quanto à atitude dessas mulheres concernente ao que elas fazem, elas não parecem nunca acreditar que suas habilidades sejam sobrenaturais. Pelo contrário, “[...] 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.”, diz o protagonista, explicando por que não perguntou como as Hempstock sabiam sobre o bilhete suicida do minerador de opala, e quando Lettie faz o policial olhar o bolso dele. (GAIMAN, 2013, p. 32)²⁷

²⁵ “[...] she took the xilling from Lettie. She squinted at it, sniffed it, rubbed at it, listened to it (or put it to her ear, at any rate), then touched it with the tip of her purple tongue.

“It’s new,” she said, at last. “It says 1912 on it, but it didn’t exist yesterday.”

[...]

“How do you know?”

“Good question, luvvie. It’s electron decay, mostly. You have to look at things closely to see the electrons. They’re the little dinky ones that look like tiny smiles. (...) The electrons were all a bit too smiley for 1912, so I checked the sides of the letters and the old king’s head, and everything was a tad too crisp and sharp. (...)” (GAIMAN, 2013, p. 32)

²⁶ “It’s giving people money.” (GAIMAN, 2013, p. 32)

²⁷ “[...] I did not ask, any more than I dared to ask how they knew about the suicide note or what the opal miner had thought as he died. They were perfectly matter-of-factly about it.” (GAIMAN, 2013, p. 22)

Essa atitude natural diante de tais “poderes” pode sugerir que estes sejam muito mais uma grande compreensão do universo e da existência do que magia propriamente dita. Explicado assim, esse conhecimento possibilita que elas manipulem a realidade para suprir suas necessidades e desejos sem que precisem recorrer a métodos menos eficientes.

A naturalidade quanto ao que elas são capazes de fazer e a falta de questionamento por parte do protagonista de sete anos também conferem às Hempstocks uma eloquência considerável: o que elas dizem é a verdade, não importando se é incoerente com as leis da realidade em que o narrador e o leitor vivem. O que elas dizem e fazem também sempre acaba se provando verdadeiro, o que contribui para fortalecer essa aura eloquente. O narrador adulto também não coloca em cheque o que elas dizem ou fazem. Isso pode fazer com que o estranhamento do leitor se torne ainda maior, com o narrador na maioria das vezes aquiescente à invasão do fantástico em sua realidade não reagindo da forma “correta”, pode fazer com que quem vê de fora da narrativa pense que algo está errado com esse narrador.

Lettie Hempstock leva o novo amigo consigo em busca da criatura que está dando dinheiro para as pessoas. A Velha Sra. Hempstock protesta contra essa ação, dizendo que eles estão indo atrás de mais problemas, já que Lettie poderia resolver tudo sozinha. Ginnie Hempstock acredita que não fará mal levar o menino, e assim ele acaba acompanhando a jovem amiga.

No caminho, a menina também demonstra saber o que acontece na vida dos vizinhos sem qualquer indício de que alguém lhe tenha contado. Ela sabe por que o minerador de opala se suicidou sem precisar ler o bilhete dele. Também explica que um casal vizinho está brigando porque o marido sonhou que a esposa “fazia coisas ruins para obter dinheiro” e encontrou notas na bolsa da mulher, que jura não saber de onde veio o dinheiro (GAIMAN, 2013, pp. 21, 31).

Nesse momento, o protagonista pergunta como Lettie sabe dessas coisas, ao que ela responde trivialmente, que “Depois de passar algum tempo em um lugar, você

fica sabendo das coisas.” (GAIMAN, 2013, p. 30)²⁸, o que dá início a um dos diálogos mais intrigantes do romance:

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, 2013, p. 42)²⁹

As Hempstocks nunca falam em idade, mas também deixam claro que são muito mais velhas do que se esperaria. Quando perguntada sobre sua idade, a velha Sra. Hempstock diz apenas que tem “idade o suficiente” e alega “Eu me lembro de quando a lua foi feita”, o que de fato diz muito sobre sua possível idade, se acreditarmos em suas palavras. (GAIMAN, 2013, p. 45)³⁰

Lettie *parece* ter onze anos, mas esse demonstra que ela pode estar parada no tempo, ou que ela envelhece muito devagar. Isso contribui para a eloquência dessas três mulheres, acentuando bastante a confiança do protagonista em Lettie, que, mesmo já tendo vivido por “muito tempo mesmo”, ainda é uma menina capaz de compreender e acreditar no protagonista de sete anos. Ela tem muita idade, mas não é adulta ainda.

Esse aspecto de aparente imortalidade confere às Hempstocks uma aura de sabedoria e conhecimento maiores do que os de qualquer outra pessoa, o que faz com que o protagonista seja atraído por elas. Ele consegue confiar nessas mulheres, mesmo sem conhecê-las bem. Tudo o que elas dizem é categórico para ele, inquestionável, já que elas têm o poder de modificar a realidade, e já o mostram desde a primeira vez que aparecem.

Para encontrar a entidade que está perturbando os humanos, Lettie faz uma ferramenta em forma de “Y” com um graveto, como se fosse usá-lo para encontrar

²⁸ “Once you’ve been around for a bit, you get to know stuff.”

²⁹ “I kicked a stone. “By ‘a bit’ do you mean ‘a really long time’?”

She nodded.

“How old are you, really?” I asked.

“Eleven.”

I thought for a bit. Then I asked, “How long have you been eleven for?”

She smiled at me.” (GAIMAN, 2013, p. 30)

³⁰ “I remember when the moon was made.” (GAIMAN, 2013, p. 33)

água, mas garante que não é isso que está fazendo. Ela segue a direção indicada pela ferramenta, inclusive usando o xelim que amanhecera na boca do menino, para encontrar o que quer que seja que está dando dinheiro às pessoas.

Ao chegar, Lettie confronta a criatura, perguntando-lhe o nome e exigindo que deixe as terras das Hempstocks. Essa criatura acredita só estar dando às pessoas o que elas querem, partindo do motivo que fez o minerador de opala se suicidar: a falta de dinheiro. Enquanto isso, o protagonista observa a criatura sobrenatural diante de si. Ela é claramente não-humana e parece ser feita apenas de madeira velha e pedaços de lona cinzenta e cor-de-rosa que tremulam ao vento. Ela vem de um lugar que parece ser separado de alguma forma de onde os humanos vivem, que pode ou não ser na Terra, e que não é acessível através de meios humanos convencionais. Sua aparência é aterrorizante devido ao tamanho e às formas com que ela se manifesta no mundo.

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.. (GAIMAN, 2013, pp. 53)³¹

O fato de ela ser uma criatura que normalmente não faz parte do mundo que o narrador e o leitor conhecem causa um estranhamento imediato próprio do fantástico. Esse estranhamento que faz o protagonista pensar que vê algo e na verdade não ser nada que ele ou o leitor conheçam relaciona-se com o problema da linguagem no fantástico. Ao enxergar a criatura o menino pensa ter visto uma construção, mas observando melhor, percebe que é um monstro. Mesmo assim ele ainda não tem como descrever Skarhach sem recorrer ao primeiro pensamento, já que ela não pertence à realidade dele e portanto carece de uma definição, forçando-o a recorrer a metáforas que a aproximem de algo que o leitor também já conheça.

Segundo Roas,

[...] em muitas narrativas o fenômeno fantástico, impossível de explicar, supera os limites da linguagem: ele é, por definição, indescritível, por ser impensável. (...) Mas o narrador não tem outro meio senão a linguagem para evocar o impossível, para impô-lo sobre nossa realidade. [...]A concordância estabelecida entre o mundo

³¹ “I thought I was looking at a building at first: that it was some kind of tent, as high as a country church, made of gray and pink canvas that flapped in the gusts of storm wind, in that orange sky: a lopsided canvas structure aged by weather and ripped by time.” (GAIMAN, 2013, pp. 40-41)

ficcional e o mundo extratextual de parte no momento em que a linguagem precisa dar conta do fenômeno impossível. A representação ou, melhor dizendo, a tentativa de representação desse fenômeno supõe a crise da ilusão do real. (ROAS, 2014, pp. 170, 172)

A confusão inicial do protagonista diante das formas de Skarthach e a necessidade de recorrer a palavras aproximadas para produzir sua imagem na imaginação do leitor refletem o aspecto fantástico dessa criatura. Devido à sua natureza de fora desta realidade, ela não tem um nome que o narrador ou o leitor conheçam, e a única coisa a que ela se assemelha para eles é algum tipo de construção. Assim, o narrador a aproxima de “algum tipo de barraca” para que na imaginação do leitor se produza uma ideia inicial do que a criatura se parece aproximadamente.

As Hempstocks, sendo pessoas que têm poder sobre a realidade de uma forma incomum, conseguem também falar “a língua da criação”. Esta seria a linguagem que dá forma a tudo, por isso nada nessa língua poderia ser dito que fosse mentira. Mesmo Lettie, a mais nova das três, conseguiria expulsar a criatura estranha de suas terras falando nessa língua. O protagonista descreve uma sensação de estar entendendo o que Lettie diz, sem saber as palavras.

Ela esperou, mas a criatura não falou nada, então Lettie Hempstock começou a dizer algumas palavras numa língua que eu não conhecia. Em determinados momentos, ela falava e, em outros, parecia cantar, num idioma que não se parecia com nada do que eu já ouvira, nem com nada que ouviria durante toda a vida. Mas eu conhecia a melodia. Era uma música de criança, uma cantiga de roda chamada *Meninas e Meninos Vêm Brincar*. A melodia era igual, mas as palavras na letra eram mais antigas. Eu tinha certeza disso. (GAIMAN, 2013, p. 55)³²

Lettie deixa claro que o protagonista deve segurar a mão dela o tempo todo, ordem que ele se vê obrigado a desobedecer devido ao impulso de protegê-la quando algo é lançado em sua direção. Isso o deixa vulnerável, dando à entidade sobrenatural uma brecha para deixar seu portal de volta dentro dele: ele sente uma dor pungente na sola do pé, como se tivesse pisado em um objeto pontiagudo. Mas ele ignora o que houve, e os dois amigos vão embora, acreditando que conseguiram expulsar a criatura das terras das Hempstocks, sem saber que na verdade a estão levando para a casa

³² “She waited, but the thing said nothing, and Lettie Hempstock began to say words in a language I did not know. Sometimes she was talking, and sometimes it was more like singing, in a tongue that was nothing I had ever heard, or would ever encounter later in life. I knew the tune, though. It was a child’s song, the tune to which we sang the nursery rhyme “Girls and Boys Come Out to Play.” That was the tune, but her words were older words. I was certain of that.” (GAIMAN, 2013, p. 42)

do protagonista. Durante o caminho de volta, o menino pega do chão algo peludo e escuro, que se revela uma gata filhote. Lettie avisa que não é bom levar nada dali, e ele obedece. Segundo Lettie, na fazenda das Hempstocks gatos são adotados “do jeito tradicional” (GAIMAN, 2013, p. 58)³³, sugerindo que a forma normal de se conseguir gatos é colhendo-os da terra.

À noite, o menino observa o próprio pé e percebe que de fato há um pequeno buraco onde ele sentira a dor mais cedo, e que algo está se escondendo ali. Com o intuito de remover o possível verme escondido em sua pele, o protagonista insere uma pinça no buraco, e consegue puxar para fora algo que se parece com uma minhoca com uma coloração parecida com a da criatura que ele vira mais cedo: “Examinei o verme. Era cinza-escuro e cinza-claro, raiado de cor-de-rosa e segmentado como uma minhoca..” (GAIMAN, 2013, p. 62)³⁴

O narrador relata não se assustar com o evento de ter uma minhoca no pé. Apenas se lembra de ter se perguntado se as pessoas costumavam pegar minhocas no pé ou se aquilo só acontecera com ele, “naquele lugar de céu alaranjado nos limites da fazenda das Hempstock” (GAIMAN, 2013, p. 64)³⁵ Nesse mesmo dia, a mãe do protagonista lhe anuncia duas “boas notícias”: a primeira é que ela conseguiu um novo emprego e a segunda é que alguém está vindo alugar o quarto no segundo andar. Essa pessoa também vai assumir a função de governanta da casa, cuidando das duas crianças. O menino espera que essa nova babá seja “alguém legal”, já que suas últimas experiências não foram tão boas.

Mas na hora da apresentação da nova babá, algo acontece:

Minha mãe estava lá com uma mulher que eu nunca tinha visto antes. Quando a vi, meu coração doeu. Digo literalmente, não metaforicamente: uma pontada momentânea no peito – um instante, e então passou.

Minha irmã estava sentada à mesa da cozinha, comendo cereal. A mulher era muito bonita. Ela tinha cabelos curtos de cor louro-mel, enormes olhos cinza-azulados e batom claro. Ela parecia alta, mesmo para uma adulta. (GAIMAN, 2013, p. 66)³⁶

³³ “At the farm, we get our cats the normal way” (GAIMAN, 2013, p. 45)

³⁴ “I examined the worm. It was dark gray and light gray, streaked with pink, and segmented, like a normal earthworm.” (GAIMAN, 2013, p. 49)

³⁵ “in the orange-sky place on the edge of the Hempstock farm.” (GAIMAN, 2013, p. 51)

³⁶ “My mother was in there with a woman I had never seen before. When I saw her, my heart hurt. I mean that literally, not metaphorically: there was a momentary twinge in my chest—just a flash, and then it was gone.

My sister was sitting at the kitchen table, eating a bowl of cereal.

Nesse momento, o protagonista percebe que há algo de estranho na mulher apresentada como Ursula Monkton. Os olhos cinzentos já dão a entender alguma coisa, mas quando o narrador descreve as roupas que ela está usando, então o leitor também entende o desgosto imediato que o menino sentiu por ela:

Eu só olhei para ela, toda adulta e loura, com sua saia cinza e rosa, e fiquei com medo.

Seu vestido não estava rasgado. Era só o jeito da roupa, eu acho, o tipo de vestido que era aquele. Mas quando olhei para ela imaginei o vestido esvoaçando, naquela cozinha sem vento, esvoaçando como a vela de um navio, num oceano solitário, sob um céu alaranjado. (GAIMAN, 2013, p. 67)³⁷

O vestido de Ursula Monkton é cinza e cor-de-rosa. Isso dá ao leitor pistas o suficiente para supor que o protagonista saiba quem ela é, pois já a viu antes, quando Lettie tentou prender a criatura e impedi-la de invadir suas terras novamente. Por dedução, ela é também o mesmo ser que o menino arrancara da sola do próprio pé no dia anterior. Por isso, todas as vezes que o narrador menciona Skarthach ou Ursula Monkton, fica claro para o leitor que elas são a mesma criatura. O narrador usa palavras que se repetem para descrever-lhes as aparências, apesar de elas terem formas diferentes. Como que por vingança, Ursula Monkton invade a vida do personagem principal para infernizá-lo, já que ele carrega algo que pertence a ela: a passagem de volta para o lugar de onde ela veio.

O menino considera a possibilidade de avisar Lettie sobre Ursula Monkton, mas fica hesitante por não saber o que diria para a amiga: “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, 2013, p. 68)³⁸ Nesse momento ele também se culpa por ter soltado a mão de Lettie quando ela lhe dissera tão claramente para não fazê-lo, expressando a consciência de que ele é quem trouxe Ursula Monkton para casa. Mais adiante ele repete essa ação, narrando:

Eu a trouxe para cá, pensei, e sabia que era verdade.

The woman was very pretty. She had shortish honey-blonde hair, huge gray-blue eyes, and pale lipstick. She seemed tall, even for an adult.” (GAIMAN, 2013, p. 53)

³⁷ “I just looked at her, all grown-up and blonde, in her gray and pink skirt, and I was scared.

Her dress wasn’t ragged. It was just the fashion of the thing, I suppose, the kind of dress that it was. But when I looked at her I imagined her dress flapping, in that windless kitchen, flapping like the mainsail of a ship, on a lonely ocean, under an orange sky.” (GAIMAN, 2013, p. 54)

³⁸ “I wished I had never let go of Lettie’s hand. Ursula Monkton was my fault, I was certain of it, and I would not be able to get rid of her by flushing her down a plug hole, or putting frogs in her bed.” (GAIMAN, 2013, p. 55)

Ursula Monkton não era real. Era uma máscara de cartolina da coisa que eu tinha transportado em forma de verme, que sacudia e tremulava com as rajadas de vento no campo aberto sob aquele céu alaranjado. (GAIMAN, 2013, p. 74)³⁹

Quando a mãe do protagonista sai para o novo trabalho, Ursula tem permissão para impedir que as duas crianças saiam da propriedade. O menino se refugia no pequeno depósito onde ele costuma brincar com seu conjunto de química e, enquanto finge que está brincando, decide escapar para a fazenda das Hempstocks. É nesse momento que Ursula revela ter poderes sobrenaturais também: ela se transporta para onde ele está para impedi-lo de sair.

Ursula Monkton me esperava no fim da ladeira, bem em frente à cerca de arame enferrujado. Não havia a menor possibilidade de ela ter chegado ali sem que eu a visse, mas lá estava. Ursula Monkton cruzou os braços e me encarou, e seu vestido cinza e cor-de-rosa tremulou com uma rajada de vento (GAIMAN, 2013, p. 70)⁴⁰

Quando o protagonista obedece à ordem de Ursula Monkton para voltar para o quarto, ele pergunta quem ela é. Fingindo não entender a pergunta, ela responde que é “Ursula Monkton. Sou sua empregada”. O menino insiste, perguntando quem ela é “de verdade” e por que ela está dando dinheiro às pessoas, ao que ela responde sem hesitar, como que sabendo do que ele está falando: “Todos querem dinheiro [...] Isso deixa todos felizes. E fará você feliz, se você deixar (GAIMAN, 2014, p. 72)⁴¹

Em seguida, Ursula Monkton repete a ação de se transportar mais rápido do que uma pessoa conseguiria, quando manda que o menino volte para o quarto:

— Agora, vá para o seu quarto.
Eu corri dela... Corri o mais rápido que pude, atravessando o anel de fadas gramado acima, passando pelos arbustos de rosas, pelo depósito de carvão e entrando em casa.
Ursula Monkton estava em pé logo atrás da porta dos fundos para me dar as boas-vindas, mesmo sendo impossível ela ter me ultrapassado. Eu teria visto. Seus cabelos estavam impecavelmente arrumados e parecia ter acabado de passar o batom. (GAIMAN, 2013, p. 72)⁴²

³⁹ “I brought her here, I thought, and I knew that it was true.

Ursula Monkton wasn't real. She was a cardboardmask for the thing that had traveled inside me as a worm, that had flapped and gusted in the open country under that orange sky.” (GAIMAN, 2013, p. 60)

⁴⁰ “Ursula Monkton was waiting for me at the bottom of the hill, just in front of the rusting metal fence. There was no way she could have got there without my seeing her, but she was there. She folded her arms and looked at me, and her gray and pink dress flapped in a gust of wind.” (GAIMAN, 2013, p. 57)

⁴¹ “Everybody wants money. [...] It makes them happy. It will make you happy. If you let it.” (GAIMAN, 2014, p. 58)

⁴² “Now,” she said. “Go to your room.”

I ran from her—ran as fast as I could, across the fairy ring, up the lawn, past the rosebushes, past the coal shed and into the house.

Nesse momento ela ainda parece zombar do protagonista, dizendo que, porque ela já esteve dentro dele (e assim ela confirma que o verme no pé dele era ela mesma), se ele contar alguma coisa para alguém sobre o que está acontecendo, ninguém acreditará. Ainda mais, ela vai saber, porque já esteve dentro dele, e faz uma insinuação bastante clara de que tem poder para eliminá-lo se quiser.

— Eu já estive dentro de você — disse ela. — Então, aqui vai um conselho: se contar alguma coisa a alguém, não vão acreditar. E, como já estive em você, saberei. E posso cuidar para que jamais diga a ninguém nada que eu não queira, nunca mais. (GAIMAN, 2013, p. 72)⁴³

Ursula também pode usar seus poderes sobrenaturais para, além de transportar-se, manipular a realidade, como quando o protagonista decide ligar para as Hempstocks e acaba ouvindo a voz da babá dizendo “Jovens bem educados nem pensariam em sair escondidos do quarto para usar o telefone, não é?” (GAIMAN, 2013, p. 73)⁴⁴

Depois de ficar de castigo até os pais chegarem, o protagonista assiste a um dos filmes “Missão Impossível”, em que os personagens usam máscaras para disfarçar-se de outra pessoa. Um estranhamento ocorre no menino, que começa a refletir o que apareceria se Ursula Monkton arrancasse o rosto que está usando diante da família.

Depois do jantar, todos vimos Missão Impossível. Normalmente, eu gostava do filme, mas dessa vez não me senti à vontade com as pessoas arrancando o próprio rosto e revelando o outro que estava por baixo. Eram máscaras de borracha, e eram sempre os heróis que estavam por baixo, mas me perguntei o que aconteceria se Ursula Monkton tirasse seu rosto. O que estaria ali? (GAIMAN, 2013, p. 76)⁴⁵

No dia seguinte, quando o pai do protagonista retorna do trabalho, o menino percebe que ele chegou muito cedo. Observando-o, o menino vê que o pai está conversando com Ursula Monkton, e que eles estão rindo e se divertindo muito. O

Ursula Monkton was standing just inside the backdoor of the house to welcome me in, although she could not have got past me. I would have seen. Her hair was perfect, and her lipstick seemed freshly applied.” (GAIMAN, 2013, p. 58)

⁴³“I’ve been inside you,” she said. “So a word to the wise. If you tell anybody anything, they won’t believe you. And, because I’ve been inside you, I’ll know. And I can make it so you never say anything I don’t want you to say to anybody, not ever again.” (GAIMAN, 2013, p. 58)

⁴⁴ “Properly brought-up young people would not even think about sneaking off to use the telephone, would they?” (GAIMAN, 2013, p. 59)

⁴⁵ “After dinner we all watched *Mission: Impossible*. I usually liked *Mission: Impossible*, but this time it made me feel uneasy, as people kept pulling their faces off to reveal new faces beneath. They were wearing rubber masks, and it was always our heroes underneath, but I wondered what would happen if Ursula Monkton pulled off her face, what would be underneath that?” (GAIMAN, 2013, pp. 62-63)

protagonista começa a ficar preocupado com o pai, sendo criança e sem saber o que está acontecendo, ele apenas se concentra no fato de Ursula ser “um monstro” e o pai estar muito perto dela sem saber o perigo que ela representa.

Meu pai chegou cedo do trabalho — não me lembrava de tê-lo visto em casa tão cedo em muitos anos.

[...]

Observei os dois de cima do galho da minha faia.

[...]

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 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. Eu me preocupava com o fato de ele estar tão perto dela. Meu pai não sabia o que a Ursula era. Era um monstro, e ele simplesmente achava que ela era uma pessoa normal, e a tratava bem. [...]

Em qualquer outra ocasião, se eu tivesse visto meu pai andando pelo jardim, teria corrido até ele. Mas não nesse dia. Tive medo de que ele fosse se zangar, ou que Ursula Monkton fosse dizer alguma coisa que o deixasse zangado comigo. (GAIMAN, 2013, p. 80)⁴⁶

O menino decide também que não vai comer nada que Ursula Monkton tenha feito ou tocado, o que o faz insistir que não está com fome à mesa do jantar aquela noite. Isso causa uma certa comoção: o pai quer forçá-lo a comer, mas o protagonista mantém sua posição de rejeição à babá. É o dia em que a mãe fica até tarde no trabalho, então eles estão sozinhos com o pai e Ursula Monkton.

Ela fez almôndegas para o jantar naquela noite e eu não quis comer. Estava determinado a não comer nada que ela preparasse, cozinhasse ou simplesmente tocasse. Meu pai não achou graça nenhuma.

— Mas eu não quero — argumentei. — Não estou com fome.

[...]

— Isso é bom, faz bem e é gostoso — disse meu pai. — E nós não desperdiçamos comida nesta casa.

— Já disse que não estou com fome. Era mentira. Estava com tanta fome que doía.

⁴⁶ “My father came home early from work—earlier than I remembered seeing him home in years.

I wanted to talk to him, but he was never alone.

I watched them from the branch of my beech tree.

[...]

She laughed at all his jokes. I could not hear what he was saying, but I could see the crooked smile he had when he knew he was saying something funny.

[...] It worried me that he was standing so close to her. He didn't know what she was. She was a monster, and he just thought she was a normal person, and he was being nice to her. [...]

On any other day if I had seen my father walking around the garden, I would have run over to him. But not that day. I was scared that he would be angry, or that Ursula Monkton would say something to make him angry with me.” (GAIMAN, 2013, p. 66)

— Então experimente só um pouquinho — sugeriu ele. — É seu prato referido. Almôndega com molho e purê de batata. Você adora isso. (GAIMAN, 2013, p. 83)⁴⁷

Nesse momento o pai se enfurece com o filho, e pede que ele lhe dê uma boa razão para não querer a comida de Ursula Monkton. O narrador diz que “não mentia bem”, o que o faz contar para o pai que Ursula não é humana, mas um monstro, “uma pulga” (GAIMAN, 2013, p.70). Isso aumenta a raiva do pai, que o manda ir para o corredor. O menino corre para o banheiro, que é o único cômodo da casa que ele consegue trancar.

A próxima cena demonstra que é possível que Ursula Monkton seja capaz de controlar até os adultos à volta do protagonista. Anteriormente a esse momento, o narrador enfatizou o fato de o pai não bater nele e na irmã. No entanto, quando o garoto foge até o banheiro, o pai se torna violento.

Corri, segui pelo corredor, virei no final e subi a escada pisando firme. Meu pai, eu não tinha a menor dúvida, iria atrás de mim. Ele tinha o dobro do meu tamanho, e era rápido, mas eu não ia precisar fugir por muito tempo. Só tinha um cômodo na casa que eu podia trancar, e era para lá que estava indo, virando à esquerda no topo da escada e seguindo até o fim do corredor. Cheguei ao banheiro antes do meu pai. Bati a porta com um estrondo e empurrei o pequeno trinco prateado para trancá-la.

Ele não me perseguiu. Talvez tenha achado que seria muita humilhação correr atrás de uma criança. Mas após alguns instantes ouvi a primeira batida, e depois a voz dele:

— Abra esta porta.

Eu não disse nada. Sentei na capa felpuda que cobria o assento da privada e odiei meu pai quase tanto quanto odiava Ursula Monkton. Veio uma nova batida, mais forte dessa vez.

— Se você não abrir — disse ele, alto o suficiente para ter certeza de que eu ouviria de dentro do banheiro —, vou arrambar a porta. Será que ele podia fazer isso? Eu não sabia. A porta estava trancada. Portas trancadas impediam que outras pessoas entrassem. Uma porta trancada era sinal de que você estava lá dentro e, quando as pessoas queriam entrar no banheiro, elas mexiam na maçaneta e a porta não abria, e elas diziam “Perdão!” ou gritavam “Você vai demorar aí?” e... A porta explodiu banheiro adentro. O pequeno trinco prateado ficou pendurado no batente, todo torto e quebrado, e meu pai parou no vão

⁴⁷ “Ursula Monkton made meatloaf for dinner that evening, and I would not eat it. I was determined not to eat anything she had made or cooked or touched. My father was not amused.

“But I don’t want it,” I told him. “I’m not hungry.”

[...]

“It’s good, it’s good for you, and it’s tasty,” said my father. “And we do not waste food in this house.”

“I said I wasn’t hungry.”

I had lied. I was so hungry it hurt.

“Then just try a little nibble,” he said. “It’s your favorite. Meatloaf and mashed potatoes and gravy. You love them.” (GAIMAN, 2013, p. 68)

da entrada, ocupando o espaço todo, os olhos esbugalhados, as bochechas vermelhas de raiva (GAIMAN, 2013, pp. 84-85)⁴⁸

Tendo arrombado a porta, o homem parte para a agressão física que tanto evitara cometer durante todos os anos anteriores. Podemos deduzir que isso seja devido à influência de Ursula Monkton, ou aos possíveis sentimentos que, aparentemente, o pai tem pela nova empregada, dada a intimidade com que o vimos tratá-la anteriormente, por ver o filho ofendê-la. Ele começa a encher a banheira com água, enquanto Ursula e a filha mais nova assistem. A empregada parece satisfeita com o que vê: “Ela estava parada na entrada segurando a mão da minha irmã, e parecia preocupada e dócil, mas seu olhar era triunfante.” (GAIMAN, 2013, p. 86)⁴⁹

O garoto tenta acalmar o pai, dizendo que pedirá desculpas, que não tivera a intenção de ofender, chegando até a dizer que Ursula Monkton é bonita, algo que ele não admitiria em outras circunstâncias. Mas o pai se mostra impassível em sua decisão de castigá-lo, e prossegue.

Olhei para ele, para a expressão decidida em seu rosto. Ele tinha tirado o paletó antes de subir a escada. Estava com uma camisa azul-clara e uma gravata marrom estampada. Tirou o relógio do pulso puxando-o pela pulseira e o largou no peitoril da janela.

Foi então que percebi o que meu pai ia fazer e comecei a me debater, e a bater nele, e nada disso surtiu qualquer efeito enquanto ele me afundava na água fria.

Eu estava apavorado, mas esse pavor inicial foi porque aquilo ia contra a ordem natural das coisas. Eu estava todo vestido. O que era errado. Estava de sandália. 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 empurrou um

⁴⁸“I bolted, ran down the hallway, round the corner, and I pounded up the stairs. My father, I had no doubt, would come after me. He was twice my size, and fast, but I did not have to keep going for long. There was only one room in that house that I could lock, and it was there that I was headed, left at the top of the stairs and along the hall to the end. I reached the bathroom ahead of my father. I slammed the door, and I pushed the little silver bolt closed.

He had not chased me. Perhaps he thought it was beneath his dignity, chasing a child. But in a few moments I heard his fist slam, and then his voice saying, “Open this door.”

I didn’t say anything. I sat on the plush toilet seat cover and I hated him almost as much as I hated Ursula Monkton.

The door banged again, harder this time. “If you don’t open this door,” he said, loud enough to make sure I heard it through the door, “I’m breaking it down.”

Could he do that? I didn’t know. The door was locked. Locked doors stopped people coming in. A locked door meant that you were in there, and when people wanted to come into the bathroom they would jiggle the door, and it wouldn’t open, and they would say “Sorry!” or shout “Are you going to be long?” and—

The door exploded inward. The little silver bolt hung off the door frame, all bent and broken, and my father stood in the doorway, filling it, his eyes huge and white, his cheeks burning with fury.” (GAIMAN, 2013, pp. 70-71)

⁴⁹ “She stood in the doorway, holding my sister’s hand, and she looked concerned and gentle, but there was triumph in her eyes.” (GAIMAN, 2013, p. 71)

pouco mais, afundou minha cabeça e meus ombros na água gelada, e o pavor mudou de natureza. Pensei: *Eu vou morrer*. Ao pensar nisso, decidi lutar para sobreviver. Sacudi os braços, tentando encontrar algo em que me agarrar, mas não havia nada além das laterais escorregadias da banheira onde eu tomara banho nos últimos dois anos. (Tinha lido tantos livros naquela banheira... Era um dos meus refúgios. E naquela hora eu não tinha dúvida, ia morrer ali dentro.) (GAIMAN, 2013, pp. 86-87)⁵⁰

Por fim, o protagonista consegue impedir que o pai o afogue agarrando-se à gravata dele com os dentes. Ele é mandado para o quarto, e obedece. Lá, ele se despe das roupas molhadas e tenta se secar.

Nesse ponto da narrativa, ocorre no narrador um estranhamento incomum: ele se lembra de acender o fogo na lareira do quarto, e julga muito improvável que em um quarto de crianças se encontrasse fósforos para tal, muito embora Ursula Monkton, as Hempstocks e todos os acontecimentos sobrenaturais até ali fossem muito mais difíceis de acreditar.

Tirei toda a roupa e empilhei as peças molhadas no chão em frente à lareira, onde começou a se formar uma poça. Peguei a caixa de fósforos no console da lareira a gás, girei o botão e acendi o fogo. (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, 2013, p. 89)⁵¹

Devemos notar aqui que o enredo fantástico principal em *Oceano* é narrado pelo protagonista adulto, mas é composto por fatos vividos por ele durante a infância. Esse é um aspecto importante de termos em mente durante uma leitura crítica, já que,

⁵⁰ "I looked at him, at the intent expression on his face. He had taken off his jacket before he came upstairs. He was wearing a light blue shirt and a maroon paisley tie. He pulled off his watch on its expandable strap, dropped it onto the window ledge.

Then I realized what he was going to do, and I kicked out, and I flailed at him, neither of which actions had any effect of any kind as he plunged me down into the cold water.

I was horrified, but it was initially the horror of something happening against the established order of things. I was fully dressed. That was wrong. I had my sandals on. That was wrong. The bathwater was cold, so cold and so wrong. That was what I thought, initially, as he pushed me into the water, and then he pushed further, pushing my head and shoulders beneath the chilly water, and the horror changed its nature. I thought, I'm going to die.

And, thinking that, I was determined to live.

I flailed with my hands, trying to find something to hold on to, but there was nothing to grab, only the slippery sides of the bath I'd bathed in for the last two years. (I had read many books in that bath. It was one of my safe places. And now, I had no doubt, I was going to die there.)" (GAIMAN, 2013, p. 72)

⁵¹ "I pulled all of my clothes off, and I left them in a sopping heap on the tiles by the fireplace, where they began to puddle. I took the box of matches from the mantelpiece, turned on the gas tap and lit the flame in the gas fire.

(I am staring at a pond, remembering things that are hard to believe. Why do I find the hardest thing for me to believe, looking back, is that a girl of five and a boy of seven had a gas fire in their bedroom?)" (GAIMAN, 2013, p. 74)

em algumas ocasiões, coloca em destaque ao mesmo tempo impressões de criança e de adulto. Algumas vezes o narrador reflete sobre o absurdo de estar questionando o fato de estar sentado no banco verde mas não pensar duas vezes sobre o acontecimento ainda mais estranho que ocorre em sua lembrança.

Tudo o que o narrador estivera recordando até então era estranho, assustador, ou mesmo sobrenatural, mas ele só reconhece como realmente estranho o fato de duas crianças terem um aquecedor a gás no quarto. Sua reação de estranhamento, mesmo adulto, é voltada para o que é mais plausível do que para o que é verdadeiramente sobrenatural. Isso é notável porque ao mesmo tempo em que ele relembra a infância como adulto, as reações aos acontecimentos sobrenaturais continuam as mesmas de quando ele tinha sete anos. Poucas coisas mudam, como essa surpresa diante do aquecedor a gás e os fósforos, e algumas outras passagens em que ele faz pequenos comentários com a mentalidade de adulto.

Enquanto o menino se prepara para ir dormir, sua irmã e Ursula Monkton chegam no quarto. A menina é proibida de falar com o irmão. Ursula, em sua condição de criatura mágica conhecida pelo protagonista, diz que ele não deve desafiá-la, sob a ameaça de trancá-lo no sótão. Ao sair, ela tranca a porta do quarto, acreditando que, assim, evitará que o menino fuja. No entanto, ele sabe sair para o telhado, pela janela, e, escalando os canos pelo lado de fora da casa, consegue escapar do castigo.

Andando pelos canos, o protagonista sabe que vai passar pela janela da sala onde seu pai e Ursula Monkton estariam assistindo televisão. Isso o preocupa porque ele tem certeza de que não conseguiria passar sem ser visto, mas decide contar com a sorte de eles estarem distraídos. Para sua surpresa, a sala está vazia. As luzes estão acesas e a televisão está ligada, mas ninguém está assistindo. Ele decide então correr, mas algo chama sua atenção. A luz da sala ao lado, a peça onde só se ia em ocasiões especiais, está acesa.

Eu ia correr, simplesmente sair correndo, mas havia uma luz acesa na sala de estar, aonde nós, crianças, nunca íamos, o cômodo revestido com painéis de carvalho reservado apenas a ocasiões e pessoas especiais.

As cortinas estavam fechadas. Eram de veludo verde com forro branco, e a luz que escapava por elas, no vão em que não haviam sido puxadas até o fim, era amarela e suave.

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 muita certeza do que estava vendo. Meu pai imprensava Ursula Monkton contra a lareira enorme que ficava na parede do outro lado da sala. Ele estava de costas para mim. Ela também, as mãos apoiadas na grande moldura da lareira, lá no alto. Ele a segurava por trás. A saia mídi dela estava levantada até a cintura.

Não sabia exatamente o que eles estavam fazendo, e na verdade nem queria saber, não naquela hora. Só o que importava era que Ursula Monkton estava prestando atenção em alguma coisa que não era eu, então dei as costas para o vão entre as cortinas, para a luz e para a casa, e fugi, os pés descalços, rumo à escuridão chuvosa (GAIMAN, 2013, p. 94)⁵²

O protagonista presencia a confirmação de que o pai está tendo um relacionamento extraconjugal com a governanta. Novamente, no entanto, por ser muito jovem, ele não sabe que tipo de atividade é aquela, e não se importa com o que viu. Tudo o que importa para ele é que Ursula Monkton tem sua atenção voltada para algo que não ele, oportunidade que ele aproveita para fugir imediatamente.

Previsivelmente, o protagonista corre para a fazenda das Hempstocks. Mas, como é uma noite de chuva e o caminho é longo, ele começa a acreditar que se perdeu, e que não vai chegar lá, temendo que Ursula Monkton o encontre antes. Para seu desespero, isso é o que acontece. Ela aparece de um raio e o persegue, flutuando, e não parece se molhar com a chuva. Se previamente duvidamos de seus poderes sobrenaturais, nesse momento eles se provam claramente.

A coisa que se dizia Ursula Monkton pairava no céu, uns seis metros acima de mim, e raios passavam e piscavam no céu atrás dela. Ela não estava voando. Estava flutuando, leve como um balão, embora as fortes rajadas de vento não a empurrassem. (GAIMAN, 2013, p. 98)⁵³

Ursula Monkton também conta o que pretende fazer com o protagonista, agora que, segundo ela, o pai dele “gosta dela” e vai fazer o que ela mandar.

⁵² “I was going to run, just run, but there was a light on in the drawing room, where we children never went, the oak-paneled room kept only for best and for special occasions. The curtains were drawn. The curtains were green velvet, lined with white, and the light that escaped them, where they had not been closed all the way, was golden and soft. I walked over to the window. The curtains were not completely closed. I could see into the room, see what was immediately in front of me.

I was not sure what I was looking at. My father had Ursula Monkton pressed up against the side of the big fireplace in the far wall. He had his back to me. She did too, her hands pressed against the huge, high mantelpiece. He was hugging her from behind. Her midi skirt was hiked up around her waist.

I did not know exactly what they were doing, and I did not really care, not at that moment. All that mattered was that Ursula Monkton had her attention on something that was not me, and I turned away from the gap in the curtains and the light and the house, and I fled, barefoot, into the rainy dark.” (GAIMAN, 2013, pp. 78-79)

⁵³ “The thing that called itself Ursula Monkton hung in the air, about twenty feet above me, and lightnings crawled and flickered in the sky behind her. She was not flying. She was floating, weightless as a balloon, although the sharp gusts of wind did not move her.” (GAIMAN, 2013, p. 83)

Eu disse que ia trancá-lo no sótão, não disse? E vou trancar. Seu pai gosta de mim. Ele fará o que eu mandar. Talvez, de agora em diante, toda noite, ele vá subir pela escada de mão e deixar você sair do sótão. Fará você descer. Pela escada de mão. E toda noite ele vai afogá-lo na banheira, vai afundá-lo na água muito, mas muito fria. Vou deixar que ele faça isso toda noite até eu me cansar, e então direi a ele que não traga você de volta, que simplesmente o segure embaixo da água até você parar de se mexer e até que não haja nada além de escuridão e água nos seus pulmões. Farei com que ele o deixe na banheira fria, e você nunca mais vai se mexer. E toda noite eu vou beijar e beijar seu pai... (GAIMAN, 2013, pp. 99-100)⁵⁴

O menino corre tanto que acaba tropeçando e caindo, e fica no chão, sem mais esperanças de conseguir abrir mais espaço entre ele e Ursula. Nesse momento, o gatinho preto que ele encontrara dias antes, com Lettie Hempstock, aparece como que para confortá-lo. Logo depois, a própria Lettie aparece atravessando o campo. Ela parece indignada, e chega dando ordens à criatura que não deveria estar ali, mandando-a sair das terras das Hempstocks.

Ursula Monkton tenta defender-se, alegando que não está propriamente pisando nas terras das Hempstocks, já que flutua. Mas Lettie é impassível e insiste que a governanta está nas terras dela de qualquer modo e manda-a embora para seu próprio bem, dizendo que não é saudável que uma criatura como ela esteja ali.

Confrontada com a ordem de voltar para o lugar de onde veio, Skarthach revela um fragmento da própria história: ela conta como veio para o mesmo mundo que as Hempstocks, junto com elas.

[...] Quando seu povo abriu o buraco na Eternidade, eu aproveitei minha chance. Poderia ter governado mundos, mas segui vocês, e esperei, e fui paciente. Eu sabia que, mais cedo ou mais tarde, as fronteiras iam ceder, que eu ia andar sobre a verdadeira Terra, sob o Sol do Paraíso. [...] Tudo aqui é muito frágil, garotinha. Tudo se quebra muito facilmente. Eles desejam coisas tão simples... Vou levar tudo o que quiser deste mundo, como uma criança gorda se empanturra das amoras de uma amoreira. (GAIMAN, 2013, p. 103)⁵⁵

⁵⁴ ““I told you I was going to lock you in the attic, didn't I? And I will. Your daddy likes me now. He'll do whatever I say. Perhaps from now on, every night, he'll come up the ladder and let you out of the attic. He'll make you climb down from the attic. Down the ladder. And every night, he'll drown you in the bath, he'll plunge you into the cold, cold water. I'll let him do it every night until it bores me, and then I'll tell him not to bring you back, to simply push you under the water until you stop moving and until there's nothing but darkness and water in your lungs. I'll have him leave you in the cold bath, and you'll never move again. And every night I'll kiss him and kiss him . . .” (GAIMAN, 2013, p. 84)

⁵⁵ “[...] When your people ripped the hole in Forever, I seized my chance. I could have ruled worlds, but I followed you, and I waited, and I had patience. I knew that sooner or later the bounds would loosen, that I would walk the true Earth, beneath the Sun of Heaven. [...] Everything here is so weak, little girl. Everything breaks so easily. They want such simple things. I will take all I want from this world, like a child stuffing its fat little face with blackberries from a bush.” (GAIMAN, 2013, p. 87)

Quando Ursula Monkton demonstra que não vai deixar a fazenda, Lettie faz com que ela saia à força, em uma demonstração dos poderes das Hempstocks sobre a propriedade.

[...] o campo onde estávamos começou a luzir.

Era um clarão dourado. Cada lâmina de grama reluzia e cintilava, cada folha em cada árvore. Até as cercas vivas brilhavam. Era uma luz quente. Para mim, parecia que o solo sob a grama havia transmutado de matéria básica em pura luz, e, sob o clarão dourado do pasto, os raios branco-azulados que ainda crepitavam ao redor de Ursula Monkton pareceram muito menos espetaculares.

Ursula Monkton elevou-se cambaleando, como se o ar tivesse acabado de ficar quente e a fizesse subir. Então Lettie Hempstock murmurou palavras antigas para o mundo e o prado explodiu numa luz dourada. Vi Ursula Monkton sendo arrebatada para cima e para longe, embora não sentisse a presença de nenhum vento, mas devia ter algum, porque ela balançava e se revirava como uma folha seca em um vendaval. Eu a vi sair rolando noite adentro, e foi assim que Ursula Monkton e seus raios desapareceram. (GAIMAN, 2013, pp. 104-105)⁵⁶

Assim, Lettie consegue expulsar Ursula Monkton da fazenda mais uma vez, ainda que provisoriamente, e os dois amigos partem para a casa das Hempstocks.

Nesse momento, o protagonista conta para Lettie que encontrou um gatinho enquanto Ursula Monkton o persegue, e Lettie supõe que seja o mesmo bichinho que o menino “colhera” dos campos por onde eles passaram depois do primeiro encontro com Skarthach.

— Encontrei um gatinho — falei.

— Dá para ver. Ela deve ter seguido você desde aquele campo, onde você a puxou da terra.

— Essa é aquela gatinha? A mesma que eu colhi?

— É. Ela já lhe disse como se chama?

— Não. Gatos fazem isso?

— Às vezes. Se você ouvir com atenção. (GAIMAN, pp. 105-106)⁵⁷

⁵⁶ “[...] the field we were standing in began to glow.

It glowed golden. Every blade of grass glowed and glimmered, every leaf on every tree. Even the hedges were glowing. It was a warmlight. It seemed, to my eyes, as if the soil beneath the grass had transmuted from base matter into pure light, and in the golden glow of the meadow the blue-white lightnings that still crackled around Ursula Monkton seemed much less impressive.

Ursula Monkton rose unsteadily, as if the air had just become hot and was carrying her upwards. Then Lettie Hempstock whispered old words into the world and the meadow exploded into a golden light. I saw Ursula Monkton swept up and away, although I felt no wind, but there had to be a wind, for she was flailing and tipping like a dead leaf in a gale. I watched her tumble into the night, and then Ursula Monkton and her lightnings were gone.” (GAIMAN, 2013, pp. 88-89)

⁵⁷ “The kitten was licking my fingers with a small, rough tongue.

‘I found a kitten,’ I said’

‘I can see that. She must have followed you back from the fields where you pulled her up.’

‘This is that kitten? The same one that I picked?’

‘Yup. Did she tell you her name, yet?’

Chegando à casa, a hospitalidade maternal das Hempstocks se faz presente outra vez, quando as duas mulheres mais velhas veem que o menino está todo molhado da chuva e dizem: “— Banho quente [...] Senão ele vai pegar alguma coisa e morrer.” (GAIMAN, 2013, p. 107)⁵⁸ Assim, é preparado para ele um banho e uma sopa quentes. O narrador conta que ali, na cozinha das Hempstocks, ele se sentia seguro e longe de todos os perigos que enfrentara até ali. É como se elas fossem as únicas pessoas em que ele pode confiar, sendo criança.

Eu me senti seguro. Era como se a essência do que é ser uma avó tivesse sido condensada naquele lugar, naquele momento. Eu não tinha nenhum medo de Ursula Monkton, o que quer que ela fosse, não naquela hora. Não ali. (GAIMAN, 2013, p. 108)⁵⁹

O jantar que as mulheres oferecem tem tudo o que o protagonista mais gosta, e, mesmo o que ele não gosta, lhe dá vontade de provar naquela ocasião, longe de adultos que de outra forma o obrigariam a comer. A comida é tão boa que parece não ser deste mundo, algo que pode ser devido à capacidade sobrenatural das Hempstocks.

O jantar foi maravilhoso. Tinha uma peça de carne servida com batatas assadas, douradas e crocantes por fora, macias e brancas por dentro, folhas salteadas na manteiga que não consegui reconhecer, embora hoje eu tenha a impressão de que eram de urtiga, cenouras assadas, bem tostadas e adocicadas (eu achava que não gostava de cenouras se não cruas, e por isso por pouco não comi, mas criei coragem, provei, gostei e passei o resto da infância sem ver graça nenhuma nas cenouras cozidas). De sobremesa comemos a torta, recheada de maçãs, uvas-passas hidratadas e nozes moídas, tudo coberto com um creme de ovos denso, mais cremoso e encorpado que qualquer coisa que eu já tinha experimentado na escola ou em casa. (GAIMAN, 2013, p. 109)⁶⁰

Mesmo esse momento da normalidade do jantar é tão perfeito que parece ser de outra realidade. Talvez isso se dê devido ao grande contraste entre o desespero do encontro com Ursula Monkton e a tranquilidade que a casa das Hempstocks

‘No. Do they do that?’

‘Sometimes. If you listen.’” (GAIMAN, pp. 89-90)

⁵⁸“Hot bath. [...] Or he’ll catch his death.” (GAIMAN, 2013, p. 91)

⁵⁹ “I felt safe. It was as if the essence of grandmotherliness had been condensed into that one place, that one time. I was not at all afraid of Ursula Monkton, whatever she was, not then. Not there.” (GAIMAN, 2013, p. 92)

⁶⁰ “Dinner was wonderful. There was a joint of beef, with roast potatoes, golden-crisp on the outside and soft and white inside, buttered greens I did not recognize, although I think now that they might have been nettles, roasted carrots all blackened and sweet (I did not think that I liked cooked carrots, so I nearly did not eat one, but I was brave, and I tried it, and I liked it, and was disappointed in boiled carrots for the rest of my childhood). For dessert there was the pie, stuffed with apples and with swollen raisins and crushed nuts, all topped with a thick yellow custard, creamier and richer than anything I had ever tasted at school or at home.” (GAIMAN, 2013, p. 93)

proporciona ao protagonista, mas não deixam de ser notáveis o conforto e a hospitalidade que a casa das Hempstocks proporciona.

Durante a conversa à mesa, as três mulheres tratam dos assuntos da fazenda, e o protagonista pergunta se não há homens na fazenda para ajudá-las com o trabalho braçal. A velha Sra. Hempstock responde “Homens! [...] Não sei qual seria a bendita serventia de um homem por aqui! Não tem nada que um homem possa fazer nessa fazenda que eu não consiga terminar na metade do tempo e cinco vezes melhor” (GAIMAN, 2013, pp. 110)⁶¹ Essa resposta demonstra que elas têm uma eficiência sobrenatural também, já que são apenas três pessoas, uma das quais já obviamente idosa, cuidando de uma propriedade aparentemente grande e realizando sozinhas todas as tarefas que uma fazenda demanda. Mas elas explicam que já houve homens ali, mas que eles sempre vêm e vão.

Eles foram atrás do destino e da sorte, quase todos, os Hempstock. Nunca tem jeito de segurar os homens aqui quando recebem o chamado. Eles ficam com o olhar distante e então nós os perdemos, de verdade e para sempre. Na primeira chance, vão procurar aldeias e até cidades, e só recebemos um cartão postal muito de vez em quando para provar que um dia eles já estiveram aqui. (GAIMAN, 2013, p. 110)⁶²

Essa declaração revela que os homens da família Hempstock são mais aventureiros do que as mulheres. Há outras situações em que eles são mencionados, mas nunca tão explicitamente quanto nessa passagem, que acaba interrompida pela velha Sra. Hempstock: ela sabe pelos texugos que os pais do protagonista estão a caminho.

Que os texugos consigam ver que alguém está vindo pode ser algo difícil de ser mencionado, mas não completamente inesperado, visto que são animais que enxergam, mas que eles comuniquem algo a pessoas, e, mais ainda, que uma pessoa consiga entendê-los, isso sim é estranho. Aqui, então, se manifesta mais uma vez o sobrenatural que envolve as Hempstocks: elas conseguem ao menos receber mensagens de animais.

⁶¹ “Men! [...] I dunno what blessed good a man would be! Nothing a man could do around here that I can’t do twice as fast and five times as well.” (GAIMAN, 2013, pp. 93-94)

⁶² “They went off to seek their fate and fortune, mostly, the male Hempstocks. There’s never any keeping them here when the call comes. They get a distant look in their eyes and then we’ve lost them, good and proper. Next chance they gets they’re off to towns and even cities, and nothing but an occasional postcard to even show they were here at all.” (GAIMAN, 2013, p. 94)

O protagonista expressa o temor de que seus pais o levarão para casa e que Ursula Monkton fará seu pai trancá-lo no sótão, como prometera momentos antes. Ginnie Hempstock garante que Ursula Monkton não fará nada do que prometeu, mas o protagonista não acredita.

Ao saber que os pais do garoto estão vindo buscá-lo, e que provavelmente estariam bravos com ele, as Hempstocks começam a listar o que podem fazer para contornar a situação e evitar que o menino leve uma bronca. O primeiro procedimento, sugerido por Ginnie Hempstock, é que elas façam com que os pais cheguem na fazenda quando ninguém estava em casa: “Vejam. Nós poderíamos não estar em casa quando eles chegarem. Poderiam chegar na quinta-feira passada, quando não tinha viva alma aqui” (GAIMAN, 2013, p. 111)⁶³ Mas a velha Sra. Hempstock sabe que seria muito confuso lidar com o tempo, e sugere transformar o protagonista em alguma coisa, fazendo com que o menino questione a possibilidade de se fazer tais coisas.

Nem pensar — disse a senhora. — Só complica as coisas, brincar com o tempo... Poderíamos transformar o garoto em outra coisa, para eles nunca o encontrarem, não importa o quanto procurem. Pisquei, surpreso. Seria possível? Eu queria ser transformado em outra coisa. (GAIMAN, 2013, p. 111)⁶⁴

Lettie objeta que elas não podem transformá-lo em outra coisa, porque isso deixaria os pais dele desesperados, achando que ele desapareceu, causando uma comoção. Seu medo é que decidam procurar por ele em seu oceano. Ela e Ginnie então têm a ideia de fazer um “corte e recorte”, para remover da existência a tentativa de afogamento, apagando o episódio da memória do pai, para que ele não tenha motivos para se enfurecer pelo filho ter fugido.

Segundo as próprias Hempstocks, esse poder exige uma habilidade impecável, para que se costure de volta com precisão, sem deixar imperfeições no fluxo da realidade. Em outras palavras, é necessário que se tenha um conhecimento vasto do universo para conseguir-se “recortar e costurar”, algo que, aparentemente, somente a velha Sra. Hempstock possui, a mais velha e experiente de todas as três.

⁶³ “Let’s see, ’ [...] ‘We could be away when they get here. They could arrive last Tuesday, when there’s nobody home.’” (GAIMAN, 2013, p. 94)

⁶⁴ “Out of the question,” said the old woman. “Just complicates things, playing with time... We could turn the boy into something else, so they’d never find him, look how hard they might.” I blinked. Was that even possible? I wanted to be turned into something.” (GAIMAN, 2013, p. 95)

Lettie pensou, apertando os lábios em um bico para o lado. Ela inclinou a cabeça e achei que estivesse considerando as alternativas. Então seu rosto se iluminou.

— Corte e recorte? — sugeriu.

A velha sra. Hempstock fungou.

— Você é uma boa menina — disse ela. — Não estou dizendo que não é. Mas recortar... bem, você não conseguiria fazer isso. Não ainda. Você precisaria cortar as bordas com exatidão, e remendá-las sem deixar a costura visível. E o que você poderia cortar? A pulga não vai deixar que você a recorte. Ela não está no pano, está fora dele. (GAIMAN, 2013, p. 112)⁶⁵

Elas usam um pedaço do tecido do roupão que o menino está usando para redefinir o que houve, de modo que quando os pais do protagonista chegam lá procurando por ele, tudo o que eles queriam fazer seja algo muito menos amedrontador do que dar uma bronca.

Ela colocou o roupão em cima da mesa, em frente à velha sra. Hempstock. Em seguida tirou do bolso da frente do avental uma tesoura, preta e velha, uma agulha comprida e um carretel de linha vermelha.

[...]

A velha sra. Hempstock examinava o meu roupão. Era marrom e desbotado, com uma estampa xadrez meio sépia. Tinha sido um presente dos pais do meu pai, meus avós, vários aniversários antes, quando ficava ridiculamente grande em mim. — Talvez... — disse ela, como se falasse consigo mesma — fosse melhor se seu pai ficasse feliz por você passar a noite aqui, mas para isso eles não podem estar zangados com você, nem preocupados...

A tesoura preta estava na mão dela, já corte-recorte-recortando, quando ouvi uma batida na porta e Ginnie Hempstock levantou-se para atender. Foi até o hall e fechou a porta atrás de si. (GAIMAN, 2013, p. 112)⁶⁶

⁶⁵ “Lettie thought, pushing her lips together, moving them over to one side. Her head tipped, and I thought she was running through alternatives. Then her face brightened. “Snip and cut?” she said. Old Mrs. Hempstock sniffed. “You’re a good girl,” she said. “I’m not saying you’re not. But snippage . . . well, you couldn’t do that. Not yet. You’d have to cut the edges out exactly, sew them back without the seam showing. And what would you cut out? The flea won’t let you snip her. She’s not in the fabric. She’s outside of it.” (GAIMAN, 2013, p. 95)

⁶⁶ “She put the dressing gown down on the table, in front of Old Mrs. Hempstock. Then she pulled out from the front pocket of her apron a pair of scissors, black and old, a long needle, and a spool of red thread.

[...]

Old Mrs. Hempstock was examining my dressing gown. It was brown and faded, with a sort of a sepia tartan across it. It had been a present from my father’s parents, my grandparents, several birthdays ago, when it had been comically big on me. ‘Probably...’ she said, as if she was talking to herself, ‘it would be best if your father was happy for you to stay the night here. But for that to happen they couldn’t be angry with you, or even worried . . .’

Os pais vêm apenas trazer a escova de dentes. O menino sabe que era praticamente impossível eles não brigarem com ele por fugir de casa, mas em vez disso, por causa do “corte-recorte” da velha Sra. Hempstock, eles só foram levar a escova. O menino chega até a desembulhar o papel para ter certeza de que é a escova dele. Tudo acontece como se eles só tivessem mesmo ido até lá para isso.

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.

[...]

Meu pai colocou minha escova de dentes na mesa à minha frente. Tirei o papel higiênico que estava enrolado na ponta. Era, sem sombra de dúvida, a minha escova de dentes verde. Por baixo do sobretudo, meu pai estava com uma camisa branca limpinha, e nada de gravata. (GAIMAN, 2013, pp. 98, 99)⁶⁷

A velha Sra. Hempstock costura o roupão de volta tão bem que quando ela mostra, o protagonista não consegue ver onde a linha está juntando o tecido. Ela explica que se ele quiser pode ficar com o retalho que sobrou, que seria correspondente à tentativa de afogamento pelo pai, mas que se fosse ela, queimaria. E é isso que o menino decide fazer. Mas antes ele pergunta se ainda vai se lembrar do que aconteceu. Ginnie Hempstock parece preocupada, mas pergunta o que ele quer, ao que ele responde que quer lembrar, porque aconteceu com ele.

Ao jogar o retalho no fogo, algo reage dentro do menino: uma parte do que ele tentara remover de dentro do buraco no pé ainda está alojado em seu corpo. As Hempstocks examinam o pé dele e chegam a uma conclusão:

— Malvada — disse ela. — E muito esperta. Ela deixou isso em você para puder usar o buraco de novo. Ela poderia se esconder aí dentro, se precisasse, e usar isso como uma porta para ir para casa. Não é de se surpreender que ela queria prender você no sótão. Então. Vamos atacar enquanto o ferro ainda está quente, como disse o soldado quando entrou na lavanderia.

The black scissors were in her hand and already snip-snip-snipping then, when I heard a knock on the front door, and Ginnie Hempstock got up to answer it. She went into the hall and closed the door behind her.” (GAIMAN, 2013, pp. 96, 97)

⁶⁷ “My father’s brow was creased. He looked confused. Then he put his hand into the pocket of his car coat, and pulled out something long and green, with toilet paper wrapped around the top. ‘You forgot your toothbrush,’ he said. ‘Thought you’d want it.’

[...]

My father put my toothbrush down on the table in front of me. I unwrapped the toilet paper around the head. It was, unmistakably, my green toothbrush. Under his car coat my father was wearing a clean white shirt, and no tie.” (GAIMAN, 2013, pp. 98, 99)

Ela cutucou o buraco no meu pé com o dedo. Ainda doía, mas um pouco menos. Agora parecia que eu tinha uma dor de cabeça latejante dentro do pé. (GAIMAN, 2013, p. 118)⁶⁸

A velha Sra. Hempstock então remove o que quer que seja que ainda está alojado no corpo do protagonista e armazena em uma jarra tampada, e o pequeno buraco na sola do pé do garoto desaparece totalmente. Eles ficam com a passagem de Skarthach e o menino a salvo. No entanto, a velha Sra. Hempstock lembra que Ursula Monkton ainda está com os pais e a irmã dele, o que ainda precisa ser resolvido. Ginnie Hempstock diz que isso pode esperar até o outro dia, e manda todos irem dormir.

Pela manhã, no quarto onde dormiu, o protagonista encontra roupas que parecem antigas demais, mas usa-as assim mesmo, já que não trouxe outras. Ele descobre que Lettie saiu para buscar “coisas de que ela poderia precisar”, para expulsar Skarthach/Ursula Monkton permanentemente, visto que a primeira tentativa não foi eficiente. Ginnie Hempstock nota que as roupas dele estão fora de moda, e explica:

— 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, 2013, p. 126)⁶⁹

“Toque de magia” (comparar com o original) parece ser um uma manipulação da aparência das roupas para que não pareçam antigas para quem não souber que são, o que dá mais uma demonstração do poder sobrenatural das Hempstocks.

Quando Lettie volta para casa, ela traz uma enorme sacola contendo uma série de itens que parecem brinquedos velhos e quebrados. São objetos que vão ajudar Lettie e o protagonista a capturar Skarthach.

Espiei o interior da cesta. Estava repleta de brinquedos quebrados: olhos, cabeças e mãos de bonecas, carros sem rodas, bolas de gude olho de gato lascadas. Lettie esticou o braço e pegou o vidro de geleia do parapeito da janela. Lá dentro o buraco de minhoca transparente e prateado se deslocava, se contorcia, se enroscava e revirava. Lettie

⁶⁸ “‘Nasty,’ she said. ‘And very clever. She left the hole inside you so she could use it again. She could have hidden inside you, if she needed to, used you as a door to go home. No wonder she wanted to keep you in the attic. So. Let’s strike while the iron’s hot, as the soldier said when he entered the laundry.’ She prodded the hole in my foot with her finger. It still hurt, but the pain had faded, a little. Now it felt like a throbbing headache inside my foot.” (GAIMAN, 2013, p. 101)

⁶⁹ “It’s not what anyone else hereabouts is wearing these days, [...] But my mam put a little glamour on it, so it’s not as if anyone will notice. You can walk around in it all you want, and not a soul will think there’s anything odd about it.” (GAIMAN, 2013, pp. 109-110)

colocou-o na sacola de compras com os brinquedos quebrados.
(GAIMAN, 2013, p. 128)⁷⁰

Os dois vão até o Oceano de Lettie, onde têm mais uma conversa sobre a misteriosa natureza das Hempstocks.

— Vocês, Hempstock, não são gente — falei.

— Somos, sim.

Fiz que não com a cabeça.

— Aposto que essa não é sua aparência de verdade — falei. — Não exatamente.

Lettie deu de ombros.

— Ninguém realmente se parece por fora com o que é de fato por dentro. Nem você. Nem eu. As pessoas são muito mais complicadas que isso. É assim com todo mundo.

— Você é um monstro? Como a Ursula Monkton?

Lettie jogou uma pedra no lago.

— A meu ver, não — respondeu. — Existem monstros de todos os formatos e tamanhos. Alguns deles são coisas de que as pessoas têm medo. Alguns são coisas que se parecem com outras das quais as pessoas costumavam ter medo muito tempo atrás. Algumas vezes os monstros são coisas das quais as pessoas deveriam ter medo, mas não têm. (GAIMAN, 2013, p. 129)⁷¹

A passagem “Monstros vêm em todas as formas e tamanhos” está bastante de acordo com a teoria do fantástico, em que muitas vezes nos vemos assustados com o corriqueiro tornado estranho, ou nem estranhamos coisas que não se vê na realidade. Gaiman assim faz uma reflexão sobre o que pode ser assustador: praticamente qualquer coisa, dado o contexto, pode ser aterrorizante, ou não.

Ursula Monkton está na casa do protagonista, então é para lá que eles vão. Ao chegar na casa, o menino pergunta se Lettie vai lançar um feitiço para mandar Skarthach embora. Ela dá uma resposta no mínimo peculiar. Ela nega de uma forma enigmática, mas ao mesmo tempo sugerindo que não seria tão eficaz usar um método tão “óbvio”, por assim dizer.

⁷⁰“I looked into the basket. It was filled with broken toys: dolls’ eyes and heads and hands, cars with no wheels, chipped cat’s-eye glass marbles. Lettie reached up and took down the jam jar from the window ledge. Inside it, the silvery-translucent wormhole shifted and twisted and spiraled and turned. Lettie dropped the jam jar into the shopping bag, with the broken toys.” (GAIMAN, 2013, p. 111)

⁷¹“You Hempstocks aren’t people,” I said.

“Are too.”

I shook my head. “I bet you don’t actually even look like that,” I said. “Not really.”

Lettie shrugged. “Nobody actually looks like what they really are on the inside. You don’t. I don’t. People are much more complicated than that. It’s true of everybody.”

I said, ‘Are you a monster? Like Ursula Monkton?’

Lettie threw a pebble into the pond. ‘I don’t think so,’ she said. ‘Monsters come in all shapes and sizes. Some of them are things people are scared of. Some of them are things that look like things people used to be scared of a long time ago. Sometimes monsters are things people should be scared of, but they aren’t.’” (GAIMAN, 2013, p. 112)

Começamos caminhar pela entrada. Perguntei:
— Você vai fazer um feitiço e mandar a Ursula embora?
— Nós não fazemos feitiços — respondeu ela. Pareceu um pouco frustrada ao admitir aquilo.
— Nós seguimos algumas receitas, às vezes. Mas nada de feitiços em bruxaria. A vovó não aprova nada disso. Ela diz que é *muito comum*.
— Então para que serve isso tudo na sacola de compras? — Serve para evitar que as coisas vão embora quando você não quer que elas saiam do lugar. Para demarcar limites (GAIMAN, 2013, p. 131)⁷²

Quando eles entram na propriedade dos pais do protagonista, Lettie começa a colocar os objetos da sacola no chão, como que marcando o caminho. Pelo que ela explica, é para evitar que Ursula Monkton/Skarthach fuja para muito longe deles.

Conforme a dupla se aproxima da casa, o protagonista volta a questionar para que servem os objetos que Lettie está deixando no caminho e pergunta novamente:

— Essas coisas vão fazer com que ela vá embora?
— Não.
— Então servem para quê?
— Para impedir que ela vá embora.
— Mas nós queremos que ela vá embora.
— Não. Nós queremos que ela volte para casa. (GAIMAN, 2013, p. 132)⁷³

Ao entrar em casa, eles encontram a irmã do protagonista, que pergunta por que os pais deles não estão mais bravos com ele. Assim se revela o fato de que os acontecimentos do dia anterior só foram apagados da memória dos pais: a irmã se mostra intrigada com a atitude do casal, de terem ido buscar o filho para castigá-lo, mas voltarem como se eles só o tivessem deixado na casa da amiga.

Lettie e o menino sobem até o quarto onde está Ursula Monkton, sempre deixando os brinquedos de dentro da sacola pelo caminho. Chegando no quarto, o protagonista percebe que o ambiente está diferente de quando era o quarto dele.

Era meu antigo quarto, mas não era. Não mais. Lá estava a pequena pia amarela, do tamanho certo para mim, e as paredes ainda eram do azul do ovo do tordo-americano, como quando o quarto me pertencia.

⁷² “We started up the drive. I said, ‘Are you going to make a spell and send her away?’

‘We don’t do spells,’ she said. She sounded a little disappointed to admit it. ‘We’ll do recipes sometimes. But no spells or cantrips. Gran doesn’t hold with none of that. She says it’s *common*.’

‘So what’s the stuff in the shopping bag for, then?’

‘It’s to stop things traveling when you don’t want them to. Mark boundaries.’” (GAIMAN, 2013, p. 114)

⁷³ “Will these things make her go away?’

“No.”

“Then what are they for?”

“To stop her going away.”

“But we *want* her to go away.”

“No. We want her to go *home*.” (GAIMAN, 2013, p. 115)

Mas 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. A janela estava aberta e o vento agitava e empurrava as tiras, que balançavam cinzamente, dando a sensação de que o quarto talvez estivesse em movimento, como uma barraca ou como um veleiro no mar. (GAIMAN, 2013, pp. 134-135)⁷⁴

Pode-se presumir que essas “tiras de tecido” sejam as partes de Skarthach que formam as roupas de Ursula Monkton, visto que quando eles entram no quarto a mulher está nua.

Lettie dá continuidade ao processo de mandar Skarthach para casa, dizendo que a criatura “precisa ir agora”. Ursula Monkton diz que acabou de chegar e que não vai a lugar algum, já que encontrou o que fazer, dando às pessoas o que elas querem e fazendo-as felizes.

Nesse diálogo, Skarthach/Ursula Monkton faz uma observação bastante importante: ela menciona o fato de que Lettie é a única que sempre sai da propriedade das Hempstock, insinuando que a velha sra. Hempstock e Ginnie não teriam coragem, ou mesmo poder para sair caso precisassem lidar com alguma ameaça ao resto do mundo.

Lettie mostra para Ursula o pote de vidro com o caminho de volta que estava escondido no protagonista. A criatura não se abala com isso e começa a atacar as duas crianças com as tiras de pano penduradas pelo quarto. O menino acaba caído no chão, preso pelas tiras que grudam na pele como se tivessem ventosas. Ele então decide esperar e ouve o que Lettie e Ursula Monkton conversam.

Lettie adverte que a avó não se importa com o tipo de Skarthach, mas que se ela permanecer por ali por muito mais tempo, os “vermes” virão buscá-la, e desses a velha Sra. Hempstock não gosta nem um pouco.

— A vovó sempre chama coisas tipo você de pulgas, Scáthach da Torre de Menagem. 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 porque existem criaturas que comem pulgas

⁷⁴ “It was my old bedroom, but it wasn’t. Not anymore. There was the little yellow handbasin, just my size, and the walls were still robin’s-egg blue, as they had been when it was mine. But now strips of cloth hung from the ceiling, gray, ragged cloth strips, like bandages, some only a foot long, others dangling almost all the way to the floor. The window was open and the wind rustled and pushed them, so they swayed, grayly, and it seemed as if perhaps the room was moving, like a tent or a ship at sea.” (GAIMAN, 2013, p. 117)

nessa parte da criação. Pragas, 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. (GAIMAN, 2013, p. 138)⁷⁵

Essas “pragas” de que Lettie fala são criaturas ainda mais poderosas do que as “pulgas”, são outro tipo de coisa sobrenatural. Pelo que ela insinua nessa passagem, as “pragas” podem se alimentar de “pulgas”. Lettie as menciona com o intuito de assustar Ursula Monkton, convencê-la a tentar voltar para casa. Ou voltar pelo menos o mais perto de casa que conseguir, onde ficará a salvo. Segundo a velha Sra. Hempstock, o lugar de onde Skarthach veio já não existe mais:

Aqui está o seu caminho de volta — disse ela. — Estou sendo gentil, e estou sendo legal. Pode acreditar. Aceite. Não acho que você vá conseguir ir muito além do lugar onde a encontramos, com o céu alaranjado, mas isso já é longe o bastante. Não posso levar você de lá para o lugar de onde veio. Perguntei à vovó, e ela disse que ele nem existe mais. Mas assim que voltar, nós podemos procurar outro lugar para você, um parecido. Onde você vai ser feliz. Onde vai ficar em segurança. (GAIMAN, 2013, p. 136)⁷⁶

Skarthach parece recusar essa oferta a princípio, e sai correndo da casa com o pote de vidro. Lettie explica que ela correu porque está com medo. Mas não há como ela fugir deles, já que é obrigada a seguir a trilha de brinquedos quebrados que, de alguma forma, impede que ela faça outro caminho.

Ao sair do quarto, o protagonista percebe que, no lugar dos brinquedos que Lettie deixara no chão, há algo que se parece com um buraco. Mas não um buraco no chão, ou mesmo na parede: um vão na própria realidade. Presume-se que Ursula Monkton vai arrancando as marcações de limite que Lettie colocou conforme passa por elas. O leitor não descobre se é ela quem faz esses rasgos propositalmente ou se eles se produzem devido à passagem dela pelos objetos.

Saimos do quarto. No lugar em que o soldadinho de chumbo estivera, no topo da escada, havia agora uma fenda. É a melhor maneira de descrever aquilo: como se alguém tivesse tirado uma foto da escada e depois arrancado o soldadinho da imagem. Não tinha nada no lugar

⁷⁵ “Gran always calls your sort of thing *fleas*, Skarthach of the Keep. I mean, she could call you anything. I think she thinks fleas is funny ... She doesn’t mind your kind. She says you’re harmless enough. Just a bit stupid. That’s cos there are things that eat fleas, in this part of creation. *Varmints*, Gran calls them. She dunt like them at all. She says they’re mean, and they’re hard to get rid of. And they’re always hungry.” (GAIMAN, 2013, p. 120)

⁷⁶ “‘Here’s your way back,’ she said. ‘I’m being kind, and I’m being nice. Trust me. Take it. I don’t think you can get any further to home than the place we met you, with the orange sky, but that’s far enough. I can’t get you from there to where you came from in the first place—I asked Gran, and she says it isn’t even there anymore—but once you’re back we can find a place for you, somewhere similar. Somewhere you’ll be happy. Somewhere you’ll be safe.’” (GAIMAN, 2013, p. 118)

do boneco, apenas um tom de cinza que fazia meus olhos doerem quando eu o encarava fixamente. (GAIMAN, 2013, p. 139)⁷⁷

Esses buracos são um problema para a linguagem, já que apenas lembram certas coisas da nossa realidade e não são facilmente definíveis. Por exemplo, a cor de dentro dos “buracos na realidade” apenas se assemelha à de uma televisão fora do ar, mas não chega a ser igual, é na verdade indescritível. Assim, o narrador recorre a comparações, metáforas e a um discurso vago, com expressões que evidenciam a dificuldade de descrever tais visões, já que esses “buracos na realidade” não são algo que se encontre no mundo de fora da narrativa.

Nesse momento, enquanto eles seguem a trilha, o protagonista pergunta se Lettie está com medo, ao que ela responde contando um outro episódio de um problema causado por uma entidade sobrenatural que perturbou nesta realidade. Ela também dá a entender que as Hempstocks já lidaram com criaturas como Skarhach mais de uma vez no passado. Os diálogos em que esses acontecimentos são mencionados dão a entender que isso ocorre desde muito tempo atrás, sugerindo que as Hempstocks existem há centenas de milhares de anos, como Lettie conta:

Não posso ter medo dela. É como a vovó diz. Ela é como uma pulga, toda cheia de si de tanto orgulho, poder e luxúria, como uma pulga inchada de sangue. Mas não ia conseguir me causar nenhum mal. A vida inteira já mandei embora dezenas assim. Um deles apareceu na época de Cromwell. Agora, aquilo sim deu o que falar. Ele fez o povo todo se sentir solitário. Eles se feriam só para acabar com a solidão. Arrancavam os próprios olhos ou se atiravam nos poços, e o tempo todo aquela coisa grande e preguiçosa ficou sentada na adega do pub Duke's Head, parecendo um sapo acororado do tamanho de um buldogue (GAIMAN, 2013, p. 139)⁷⁸

De qualquer forma, a trilha de brinquedos quebrados de fato contém Ursula Monkton dentro da rota determinada por Lettie, e as duas crianças a encontram no jardim do lado de fora da casa. Ursula Monkton tenta abrir o pote de vidro que contém o túnel de passagem de volta, mas precisa da ajuda de Lettie para fazê-lo. Nesse momento, o protagonista percebe que Ursula na verdade não se parece nem um

⁷⁷ “We went out of the bedroom. Where the toy soldier at the top of the stairs had been, there was now a rip. That’s the best I can describe it: it was as if someone had taken a photograph of the stairs and then torn out the soldier from the photograph. There was nothing in the space where the soldier had been but a dim grayness that hurt my eyes if I looked at it too long.” (GAIMAN, 2013, p. 121)

⁷⁸ “I can’t be scared of her. It’s just like Gran says. She’s like a flea, all puffed up with pride and power and lust, like a flea bloated with blood. But she couldn’t have hurt me. I’ve seen off dozens like her, in my time. One as come through in Cromwell’s day—now there was something to talk about. He made folk lonely, that one. They’d hurt themselves just to make the loneliness stop—gouge out their eyes or jump down wells, and all the while that great lummocking thing sits in the cellar of the Duke’s Head, looking like a squat toad big as a bulldog.” (GAIMAN, 2013, p. 121)

pouco humana, seu rosto é só “era um conjunto acidental de traços que apenas lembravam um rosto humano”.⁷⁹ (GAIMAN, 2013, p. 124)

Ao remover o “túnel” de dentro do pote, Ursula Monkton joga-o no chão, e eles têm uma visão completa da passagem:

Ela caiu na grama e cresceu. Só que não cresceu. *Mudou*: como se estivesse mais perto do que eu pensava. Dava para ver através dela, de uma extremidade à outra. Eu poderia ter corrido por dentro dela, se o fim daquele túnel não desembocasse num implacável céu alaranjado. (GAIMAN, 2013, p. 142)⁸⁰

Essa descrição remete à teoria da física sobre os chamados “buracos de minhoca”. Segundo a física, seria teoricamente possível viajar-se de um ponto a outro do espaço e do tempo se se conseguisse produzir o “buraco de minhoca”, que seria um atalho entre pontos distantes da existência (entre planetas, galáxias, universos ou mesmo no tempo). Esse atalho teria a aparência de um túnel que mostra claramente o que está do outro lado. Não seria viagem mais rápida do que a luz, mas um atalho, como que por uma dobra no próprio espaço, ou na própria realidade.⁸¹

Assim, o “lugar com céu laranja”, o lugar de origem de Skarthach, pode ser em qualquer ponto da existência, tanto na Terra quanto fora dela, em outra galáxia ou em outro universo, ou mesmo em outro tempo. Com isso, pode-se também supor que os poderes das Hempstocks não são mágicos. Elas parecem ter uma compreensão profunda da realidade que lhes permite manipular a existência de forma mais eficaz do que outros seres desta realidade.

Ao olhar para o buraco, o protagonista sente novamente uma pontada no peito, como que respondendo à visão de tal objeto. Isso porque o final da passagem ainda está dentro dele, as Hempstocks não conseguiram terminar de removê-la. Ursula Monkton também vê que o caminho está incompleto, e sabe onde encontrar o pedaço que falta.

— O caminho de volta.
Só isso.

⁷⁹ “an accidental assemblage of features that simply put me in mind of a human face.” (GAIMAN, 2013, p. 124)

⁸⁰ “It fell onto the grass, and it grew. Only it didn’t grow. It *changed*: as if it was closer to me than I thought. I could see through it, from one end to the other. I could have run down it, if the far end of that tunnel had not ended in a bitter orange sky.” (GAIMAN, 2013, p. 124)

⁸¹ *Wormhole*, disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Wormhole> e *Buraco de Minhoca*, disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Buraco_de_minhoca. Acesso em 8 nov 2016.

— Incompleto. Está interrompido. A última parte do portal não está aqui... — Olhou em volta, ansiosa e perplexa. Ela voltou sua atenção para mim. Não para o meu rosto, mas para o peito. E abriu um sorriso. (GAIMAN, 2013, p. 143)⁸²

Nesse momento Ursula Monkton se transforma e desfaz qualquer dúvida de que fosse algum tipo de monstro: sua aparência verdadeira é a mesma que a da criatura encontrada pelos dois amigos no início da trama, quando tudo o que ela fizera fora jogar moedas nas pessoas.

Então *tremeu* inteira. Em um instante era uma mulher adulta, nua e enlameada, no outro, como se fosse um guarda-chuva cor da pele se abrindo, ela se desfraldou. E ao se desfraldar, esticou o braço, me pegou e carregou para cima, bem longe do chão, e eu, por minha vez, estiquei o braço num reflexo de pânico e me segurei nela. Eu estava segurando carne. A cinco metros ou mais do chão, a altura de uma árvore. Eu não estava segurando carne. Segurava um pano velho, uma lona morta, apodrecida, e por baixo dela pude sentir madeira. Não madeira boa, sólida, mas o tipo de madeira velha e deteriorada que eu encontrava em lugares com árvores quebradas, que sempre estava úmida, que dava para esmigalhar com os dedos, madeira com pequenos besouros e tatus-bolas, e repleta de fungos feito teias. (GAIMAN, 2013, p. 143)⁸³

Skarthach acusa Lettie de bloquear a passagem, por não encontrar o final do portal. Mas Lettie alega que não bloqueou nada, e exige que Skarthach solte seu amigo. Com a certeza de que o menino ainda tem um fragmento da porta dentro de si, a criatura nega o pedido de Lettie, e, para maior desespero do protagonista, anuncia que vai “abri-lo” para tomar de volta a parte que falta do portal.

ESTÁ DENTRO DELE. NÃO É UM TÚNEL. NÃO MAIS. NÃO TEM FIM. QUANDO CRIEI A PASSAGEM EU A PRENDI TÃO BEM DENTRO DO GAROTO QUE O FINAL DELA AINDA FICOU LÁ. NÃO TEM JEITO. TUDO O QUE PRECISO FAZER PARA IR EMBORA DAQUI É ENFIAR A MÃO NO PEITO DELE, ARRANCAR SEU

⁸² “She said, ‘The way back.’ Only that. ‘Incomplete,’ she said. ‘It’s broken. The last of the gate isn’t there . . .’ And she looked around her, troubled and puzzled. She focused on me—not my face, but my chest. And she smiled.” (GAIMAN, 2013, p. 125)

⁸³ “Then she shook. One moment she was an adult woman, naked and muddy, the next, as if she was a flesh-colored umbrella, she unfurled. And as she unfurled, she reached out, and she grabbed me, pulled me up and high off the ground, and I reached out in fear and held her in my turn. I was holding flesh. I was fifteen feet or more above the ground, as high as a tree I was not holding flesh. I was holding old fabric, a perished, rotting canvas, and, beneath it, I could feel wood. Not good, solid wood, but the kind of old decayed wood I’d find where trees had crumbled, the kind that always felt wet, that I could pull apart with my fingers, soft wood with tiny beetles in it and woodlice, all filled with threadlike fungus.” (GAIMAN, 2013, p. 125)

Lettie então dá permissão para os pássaros vorazes surgirem e tomarem controle da situação, vendo que Skarthach não aceita sua proposta, a única solução para o problema é eliminá-la completamente da existência.

“Pássaros” é a palavra que melhor define essas criaturas que surgem para devorar causadores de problemas. Porque, na verdade, o narrador não consegue dizer o que eles realmente são. Assim como quando ele tenta definir Skarthach, essas criaturas apenas se assemelham a animais da nossa realidade, o que dificulta o processo de produzir uma imagem definida na imaginação do leitor, já que aproximá-los a coisas que conhecemos não é a forma mais eficaz de fazer isso. Por isso, um dos aspectos mais marcantes desses “não-pássaros” é o desafio que eles impõem à capacidade do narrador de definir o que eles realmente são.

Segundo Roas,

[...] em muitas narrativas o fenômeno fantástico, impossível de explicar, supera os limites da linguagem: ele é, por definição, indescritível, por ser impensável. [...] Mas o narrador não tem outro meio senão a linguagem para evocar o impossível, para impô-lo sobre nossa realidade.” (ROAS, 2014, p. 170)

É exatamente isso o que acontece quando o narrador tenta colocar em palavras a aparência dos pássaros vorazes.

O narrador apenas tenta definir o que são os monstros que Lettie invoca pra devorar Skarthach de uma vez por todas, mas tropeça na linguagem: os monstros se parecem remotamente com pássaros, mas não são como qualquer criatura que o narrador já tenha encontrado na vida. Então ele precisa apelar para metáforas e outros recursos da linguagem que auxiliem na narração, mas que ainda não são satisfatórias. Em vários momentos ele mesmo diz que não conseguia explicar o que estava presenciando.

Estavam bem alto no céu, e negros como o azeviche, tão escuros que pareciam manchas nos meus olhos, e de jeito nenhum seres reais. Tinham asas, mas não eram aves. Eram mais antigos que aves, e voavam em círculos verticais e horizontais, e em espirais, dezenas,

⁸⁴ “IT IS INSIDE HIM. IT IS NOT A TUNNEL. NOT ANY LONGER. IT DOES NOT END. I FASTENED THE PATH INSIDE HIM TOO WELL WHEN I MADE IT AND THE LAST OF IT IS STILL INSIDE HIM. NO MATTER. ALL I NEED TO DO TO GET AWAY FROM HERE IS TO REACH INTO HIS CHEST AND PULL OUT HIS BEATING HEART AND FINISH THE PATH AND OPEN THE DOOR.” (GAIMAN, 2013, p. 126)

centenas delas talvez, e cada uma das não aves desceu devagar, muito devagar, batendo as asas. [...] vi uma mandíbula negra, mas muito negra, repletas de dentes-agulhas, e olhos que queimavam como jatos de gás, e ouvi o ruído de algo rasgando, como uma cortina sendo retalhada. (GAIMAN, 2013, pp. 146-147)⁸⁵

Expressões que denotam imprecisão, como “seemed as if” e “like”, que precedem comparações, ou até mesmo expressões literais de confusão e falta de palavras aparecem frequentemente durante momentos como esse, em que é difícil para o narrador dizer com precisão como é a forma das criaturas enfrentadas.

[...] Caíram do céu em cima da criatura que me segurava, pesadelos dilacerando um pesadelo [...] como se não comessem há mil anos e precisassem se empanturrar agora, pois outros mil anos ou mais poderiam se passar até que conseguissem comer de novo. [...] Não dava para explicar: talvez fossem de um lugar em que tais coisas não se aplicam, algum lugar alheio ao tempo e aos números. (GAIMAN, 2013, pp. 146-147)⁸⁶

Os “pássaros” então devoram Skarthach, e assim a removem da existência de uma vez por todas. Eles parecem de fato famintos, bicando e mordendo a criatura de forma selvagem, se é que é possível atribuir características da nossa realidade a coisas tão desconhecidas. Quando eles terminam seu trabalho, presume-se que irão embora, satisfeito. Mas não é isso o que acontece. Os pássaros vorazes sabem que a parte da passagem que faltava está dentro do menino, e decidem reclamá-lo para si, como seu direito.

Lettie percebe que essas criaturas serão agora seu novo problema, e guia o protagonista para o círculo das fadas, para abrigá-lo. O menino se mostra cético mais uma vez em relação às ideias de Lettie, mas ela sabe mais do que ele e os pássaros se juntam ao redor do círculo, mas não conseguem atravessar o limite, de forma que o círculo das fadas se prova poderoso de fato.

Lettie sai para resolver alguma coisa, e deixa o amigo ali, com a única instrução de permanecer dentro do círculo. O tempo passa, o sol se põe, e assim o protagonista

⁸⁵ “High in the sky they were, and black, jet-black, so black it seemed as if they were specks in my eyes, not real things at all. They had wings, but they were not birds. They were older than birds, and they flew in circles and in loops and whorls, dozens of them, hundreds perhaps, and each flapping unbird slowly, ever so slowly, descended. [...] a black, black jaw filled with needles and eyes that burned like gas jets, and I heard a ripping noise, like a curtain being torn apart.” (GAIMAN, 2013, p. 127)

⁸⁶ “[...] They fell from the sky onto the thing that held me, nightmares tearing at a nightmare [...] as if they had not eaten for a thousand years and needed to stuff themselves now, as it might be another thousand years or longer before they would eat again. [...] I could not explain it: perhaps they were from a place where such things as counting didn’t apply, somewhere outside of time and numbers.” (GAIMAN, 2013, pp. 128)

se vê sozinho no escuro, sem saber mais se os pássaros ainda estão ali, até que ele ouve uma voz.

Algo que se parece com o minerador de opala se aproxima, e tenta fazer com que o menino saia do círculo, mas ele não se convence de que é uma pessoa que está ali, sabendo que o homem morrera e não teria como aparecer novamente. O leitor e o narrador presumem que é uma armadilha, os pássaros estão se fazendo passar por pessoas que na verdade não estão ali. Eles se transformam também na irmã do protagonista, no pai deles, em Ursula Monkton e, finalmente, em Lettie Hempstock. Mas nenhum deles funciona para atrair o menino para fora do círculo das fadas.

Quando a verdadeira Lettie chega, ela está carregando um balde, aparentemente cheio de água, e pisa dentro do círculo sem hesitar. Com naturalidade a menina explica o que trouxe dentro do balde:

— Perdão — disse ela. — Demorou muito mais do que eu imaginei que demoraria. Ele também não queria cooperar e, no fim das contas, eu e a vovó tivemos de trabalhar juntas. Ela acabou carregando a maior parte do peso. Ele não ia discutir com ela, mas não ajudou, e não é fácil...

— O quê? — perguntei. — Do que você está falando?

Ela colocou o balde de metal na grama ao meu lado sem derramar uma gota.

— O oceano — respondeu. — Ele não queria ir embora. Ofereceu tanta resistência à vovó que, quando terminou, ela disse que teria de entrar em casa e se deitar um pouco. Mas mesmo assim nós acabamos conseguindo colocar o oceano no balde. (GAIMAN, 2013, p. 1)⁸⁷

Lettie e a velha sra. Hempstock colocam o oceano de Lettie dentro de um balde. Ao ver que o protagonista se mostra intrigado, ela esclarece que não podia levá-lo até o oceano, por ser perigoso lá fora, com os pássaros vorazes soltos, mas que nada a impedia de trazer o oceano até o menino. Nesse momento, ela manda que ele entre na água, e o menino não estranha essa ordem nem um pouco e obedece.

Aquilo nem pareceu um pedido estranho. Ela soltou uma das minhas mãos e continuou segurando a outra. Pensei, não vou largar sua mão

⁸⁷“‘Sorry,’ she said. ‘That took a lot longer than I expected. It didn’t want to cooperate, neither, and in the end it took me and Gran to do it, and she did most of the heavy lifting. It wasn’t going to argue with her, but it didn’t help, and it’s not easy—’

‘What?’ I asked. ‘What are you talking about?’

She put the metal bucket down on the grass beside me without spilling a drop. ‘The ocean,’ she said. ‘It didn’t want to go. It gave Gran such a struggle that she said she was going to have to go and have a lie-down afterwards. But we still got it into the bucket in the end.’” (GAIMAN, 2013, p. 141)

de jeito nenhum, só se você mandar. Botei um pé na água reluzente do balde, elevando seu nível quase até o topo. 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.

Foi a mesma sensação de surpresa que você sentiria se tivesse andado para trás, sem olhar, e caído numa piscina. Fechei os olhos por causa da ardência causada pela água e os mantive bem, mas muito bem fechados.

Eu não sabia nadar. Não sabia onde estava, ou o que acontecia, porém mesmo debaixo d'água eu podia sentir que Lettie ainda segurava a minha mão. (GAIMAN, 2013, p. 162)⁸⁸

Ali, imerso na substância que compõe o oceano de Lettie, o protagonista adquire uma compreensão infinita do universo e de como ele funciona, um entendimento perfeito de todas as coisas. Um dos pensamentos que lhe surgem é o de que esse é o tipo de água em que se pode respirar: *“Esse é o tipo de água debaixo da qual é possível respirar, pensei. Talvez haja um segredo para se respirar dentro d'água, algo simples que qualquer um poderia fazer, se ao menos soubesse como.”* (GAIMAN, 2013, p. 163. Grifo do autor.)⁸⁹ Podemos supor que tudo o que as Hempstocks conseguem fazer se dá por causa do conhecimento que talvez elas mesmas tenham adquirido de forma semelhante, já que o próximo pensamento que ocorre ao menino é o de que ele “sabia tudo”:

Meu segundo pensamento foi de que eu sabia tudo. 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 consequente fim de tudo e do próximo Big Bang, que não seria, agora eu sabia, nem nada do gênero. (GAIMAN, 2013, p. 163)⁹⁰

⁸⁸“It did not even seem a strange request. She let go of one of my hands, kept hold of the other. I thought, I will never let go of your hand, not unless you tell me to. I put one foot into the glimmering water of the bucket, raising the water level almost to the edge. My foot rested on the tin floor of the bucket. The water was cool on my foot, not cold. I put the other foot into the water and I went down with it, down like a marble statue, and the waves of Lettie Hempstock’s ocean closed over my head.

I felt the same shock you would feel if you had stepped backwards, without looking, and had fallen into a swimming pool. I closed my eyes at the water’s sting and kept them tightly shut, so tightly. I could not swim. I did not know where I was, or what was happening, but even under the water I could feel that Lettie was still holding my hand.” (GAIMAN, 2013, p. 142)

⁸⁹ *“This is the kind of water you can breathe. I thought, Perhaps there is just a secret to breathing water, something simple that everyone could do, if only they knew how.”* (GAIMAN, 2013, p. 143)

⁹⁰ “The second thing I thought was that I knew everything. Lettie Hempstock’s ocean flowed inside me, and it filled the entire universe, from Egg to Rose. I knew that. I knew what Egg was—where the universe began, to the sound of uncreated voices singing in the void—and I knew where Rose was—

Dentro do oceano, o menino também se depara com algo inesperado: Lettie não se parece com a Lettie que ele conheceu fora do oceano. Assim como Skarthach originalmente tem uma forma assustadora e peculiar, que não parece ser deste mundo, as Hempstocks parecem ter formas não-humanas, que seriam as “verdadeiras”, por assim dizer. A forma de Lettie aparece para o protagonista nesse momento. Ela pareceria um monstro, como Skarthach, se não fosse amiga do menino. Ele a descreve da seguinte forma:

Num primeiro momento, não acho que soube o que era aquilo que eu via. Não consegui compreender o que via. Enquanto Ursula Monkton fora feita de pano cinza tremulante, esfarrapado e que voara ao sabor do vento da tempestade, Lettie Hempstock era feita de lençóis de seda, da cor do gelo, repletos de pequenas chamas de velas bruxuleantes, uma miríade de chamas de velas. (GAIMAN, 2013, p. 164)⁹¹

O narrador expressa uma certa dificuldade para descrever o que viu quando olhou para Lettie em sua “verdadeira” forma. Assim se confirmam as afirmações de Roas e Todorov de que o fantástico apresenta-se também como um problema para a linguagem, visto que os acontecimentos e criaturas presenciados pelo protagonista do relato não são passíveis de definições convencionais, com palavras que o leitor já conhece. Por isso se fazem necessários recursos como metáforas e outras figuras de linguagem, aproximando a visão que o protagonista está tendo a algo que o leitor reconheça e possa imaginar.

O próprio narrador coloca essa questão como algo que poderia soar estranho: “Chamas de velas podiam permanecer acesas debaixo d’água?” Mas logo responde, exemplificando o infinito conhecimento contido pelo oceano: “Sim. Tive certeza disso, enquanto estava no oceano, e soube até como era possível..” (GAIMAN, 2013, p. 164)⁹²

O protagonista tem o desejo de permanecer ali para sempre, conhecendo tudo, sem sentir desconfortos e seguro de todos os perigos: “Eu ficaria aqui até o fim dos

the peculiar crinkling of space on space into dimensions that fold like origami and blossom like strange orchids, and which would mark the last good time before the eventual end of everything and the next Big Bang, which would be, I knew now, nothing of the kind.” (GAIMAN, 2013, p. 143)

⁹¹ “At first, I do not think I knew what I was looking at. I could make no sense of it. Where Ursula Monkton had been made of gray cloth that flapped and snapped and gusted in the storm-winds, Lettie Hempstock was made of silken sheets the color of ice, filled with tiny flickering candle flames, a hundred hundred candle flames.” (GAIMAN, 2013, p. 144)

⁹² “Could there be candle flames burning under the water? There could. I knew that, when I was in the ocean, and I even knew how.” (GAIMAN, 2013, p. 144)

tempos, num oceano que era o universo que era a alma que era tudo o que importava. Eu ficaria aqui para sempre..” (GAIMAN, 2013, p. 145)⁹³

Mas Lettie diz que ele não pode ficar ali e não permite que ele permaneça lá dentro, porque isso iria desfazer sua existência como pessoa inteira. Nas palavras dela:

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. E isso não é uma coisa boa. Nunca o suficiente de você reunido em um só lugar, de um jeito que não haveria nada que restasse e que poderia pensar em si mesmo como um “eu”. Nenhum ponto de vista, não mais, porque você seria uma sequência infinita de vistas e de pontos... (GAIMAN, 2013, p. 145)⁹⁴

Ela sabe que aquela é uma reserva de conhecimento infinito da existência, mas mesmo ela se nega a ficar lá dentro por muito tempo, por saber que seu ser seria desfeito se ficasse, se dissolveria. Ela deixa o amigo ali dentro somente durante o tempo necessário para os fins por que ela trouxera o oceano até ele. Esses fins são desconhecidos para o leitor, já que temos acesso apenas ao ponto de vista do narrador-personagem.

Quando Lettie o puxa de volta de dentro do balde, surge a pergunta que o menino faz: “É assim que é para você? [...] Você ainda sabe de tudo o tempo todo?” (GAIMAN, 2013, p. 166)⁹⁵, referindo-se à possibilidade de Lettie saber tudo, como ele soube enquanto estava dentro da água do oceano. Lettie diz que não, mas que “Todo mundo já soube”, mas que é preciso deixar todo esse conhecimento para trás quando se quer “passar um tempo por aqui”. Esse “aqui”, porém, não é especificado, podendo ser tanto “esta realidade” quanto só “fora do oceano” ou o mundo dos humanos “comuns”. Ela também declara que seria tedioso saber de tudo o tempo todo. (GAIMAN, 2013, p. 146)

O oceano de Lettie, portanto, é um lugar que pode ser considerado sobrenatural para os padrões da realidade em que o protagonista vive, já que contém todo o

⁹³ “I would stay here for the rest of time in the ocean which was the universe which was the soul which was all that mattered. I would stay here forever.” (GAIMAN, 2013, p. 145)

⁹⁴ ““Not kill you. Destroy you. Dissolve you. You wouldn’t die here, nothing ever dies in here, but if you stayed here for too long, after a while just a little of you would exist everywhere, all spread out. Never enough of you all together in one place, so there wouldn’t be anything left that would think of itself as an ‘I.’ No point of view any longer, because you’d be an infinite sequence of views and of points...” (GAIMAN, 2013, p. 145)

⁹⁵ “Is that how it is for you? [...] Do you still know everything, all the time?” (GAIMAN, 2013, 146)

conhecimento do universo sobre todas as coisas. Tal lugar não existe na Terra, tanto para o personagem principal quanto para o leitor, que se vê diante de uma situação fantástica.

De volta à casa das Hempstocks, o protagonista encontra novamente uma mesa farta apenas com comida de que ele gosta. Lettie e Ginnie Hempstock discutem sobre os pássaros vorazes. Lettie acredita que eles voltarão e que não irão embora enquanto não tiverem o que vieram buscar: o último pedacinho da passagem de Skarthach que permanece dentro do menino. Ginnie tenta tranquilizá-la dizendo que é mentira, apesar de reconhecer que o que Lettie fez para chamá-los foi um exagero.

Durante essa conversa, é revelado que nada entra ou sai da fazenda das Hempstocks sem a autorização delas. Isso mostra como elas são poderosas e como o próprio terreno parece ser mágico e pode ser controlado.

Depois da refeição, Lettie e Ginnie levam o protagonista de volta para onde todos os problemas começaram: o lugar em que o minerador de opala se matou usando o carro da família do menino. Ele nota, quando sai da casa, que ao chegar a lua estava cheia, e, agora, está em outra fase. Se voltarmos alguns capítulos, recordamos que em outra ocasião isso já aconteceu, com Lettie explicando que a avó gosta mais da lua cheia do outro lado da casa, mais uma amostra do poder sobrenatural das Hempstocks.

Os três se encaminham para o centro da fazenda, de onde Ginnie chama os pássaros de volta, para mandá-los embora permanentemente. Após uma tentativa em vão, o protagonista pergunta se não seria possível cortar e recosturar o pedaço do portal que ainda está nele. Lettie esclarece que talvez a velha sra. Hempstock conseguisse, mas por ser um objeto concreto, e não um acontecimento, seria extremamente difícil, mesmo para ela.

Finalmente, toda a grama da fazenda começa a brilhar dourada novamente, e os pássaros vorazes pousam diante dos três personagens. Contudo eles não ousam cruzar o limite do terreno pertencente às Hempstocks. Ginnie dá uma ordem para os pássaros irem embora, dizendo que eles já sabem que não há mais nada para fazerem ali e que eles não podem ficar.

As criaturas ignoram o que a mulher diz, e declaram que ainda têm algo para consumir, e que ficarão ali até terem tudo o que é deles. Ginnie resiste e diz que

mesmo que eles quisessem não conseguiriam fazer mal contra o mundo das Hempstocks. Os pássaros concordam, mas afirmam que no mundo do lado de fora da fazenda elas não têm todo aquele poder, e começam a destruir a realidade do protagonista.

Os pássaros intencionalmente, com os bicos, arrancam qualquer coisa do “tecido” da realidade.

Um dos pássaros vorazes baixou o bico afiado até o chão a seus pés e começou a abrir buracos — não como uma criatura que come terra e grama, mas como se comesse uma cortina ou um cenário em que estivesse pintado o mundo. No lugar em que a criatura devorava a grama, nada restava — um nada perfeito, só uma cor que lembrava o cinza, mas um cinza amorfo, pulsante, como o chuvisco de estática da nossa televisão quando se tirava o cabo da antena e a imagem desaparecia por completo. (GAIMAN, 2013, p. 176)⁹⁶

A destruição que eles causam é semelhante ao que Ursula Monkton fizera ao passar pelas marcações deixadas por Lettie ao longo do caminho, os “buracos” na realidade.

O narrador ainda diz, “Esse era o vazio. Não a escuridão, não o nada. Isso era o que havia por baixo da cortina transparente e tenuamente pintada da realidade.” (GAIMAN, 2013, p. 155)⁹⁷. Isso dá a entender que realmente não existe nada quando se ultrapassa os limites da realidade visível, mas que se fosse possível vislumbrar o vazio, ele seria assim.

Para refrear a devastação provocada por essas criaturas sobrenaturais, Ginnie e Lettie cogitam que precisariam da velha Sra. Hempstock, que depois do esforço de transportar o oceano para o balde, está dormindo e não pode ser acordada. Enquanto elas discutem o que fazer, o protagonista decide que está em suas mãos o poder de parar aquela destruição surreal. Ele corre na direção dos pássaros e se deixa ser devorado.

⁹⁶ “One of the hunger birds reached a sharp beak down to the ground at its feet, and began to tear at it—not as a creature that eats earth and grass, but as if it were eating a curtain or a piece of scenery with the world painted on it. Where it devoured the grass, nothing remained—a perfect nothing, only a color that reminded me of gray, but a formless, pulsing gray like the shifting static of our television screen when you dislodged the aerial cord and the picture had gone completely.” (GAIMAN, 2013, p. 155)

⁹⁷ “This was the void. Not blackness, not nothingness. This was what lay beneath the thinly painted scrim of reality” (GAIMAN, 2013, p. 155)

Nesse momento, a narrativa é subitamente interrompida por uma lembrança diferente.

(Uma lembrança-fantasma se assoma aqui: um momento imaginário, um reflexo tremido na lagoa da lembrança. Conheço a sensação de quando eles arrancaram meu coração. Como foi quando os pássaros vorazes, todos bico, rasgaram o meu peito e arrebataram meu coração, ainda bombeando, e o devoraram para chegar ao que estava escondido dentro dele. Conheço essa sensação, como se fizesse realmente parte da minha vida, da minha morte. E então a lembrança se recorta e se destaca, com destreza, e...) (GAIMAN, 2013, p. 178)⁹⁸

A memória se modifica por conta de um “corte e recorte” realizado por alguém. No momento da narrativa dessa passagem, o leitor não tem como saber quem costurou a realidade, apenas há recursos o suficiente para deduzirmos que foi feito esse procedimento. Então a narrativa retoma o mesmo momento do tempo, mas acontecendo de forma diferente.

— Idiota! Não se mexa. Parado aí — disse uma voz. E a voz pertencia a Lettie Hempstock, e eu não teria conseguido me mexer nem se quisesse. Ela estava em cima de mim, e era mais pesada que eu, e me empurrava para baixo na grama, o rosto na terra molhada, e eu não conseguia ver nada. (GAIMAN, 2013, p. 178-179)⁹⁹

Nessa outra versão dos acontecimentos, Lettie pula por cima do menino, para evitar que ele seja devorado, e acaba ela mesma morta pelos pássaros. Ginnie Hempstock percebe o que está acontecendo e ordena que os pássaros parem, repreendendo-os.

A forma como as criaturas reagem à indignação de Ginnie mostra como as Hempstocks possivelmente são seres que estão em um patamar superior ao de muitas outras criaturas sobrenaturais, já que elas têm o poder de invocar e repreender os pássaros vorazes. Ginnie também diz: “Existem pactos, e existem leis e existem tratados, e vocês violaram todos eles” (GAIMAN, 2013, p. 179)¹⁰⁰, dando a entender que há regras que regulam as ações desses pássaros vorazes.

⁹⁸ “(A ghost-memory rises, here: a phantom moment, a shaky reflection in the pool of remembrance. I know how it would have felt when the scavengers took my heart. How it felt as the hunger birds, all mouth, tore into my chest and snatched out my heart, still pumping, and devoured it to get at what was hidden inside it. I know how that feels, as if it was truly a part of my life, of my death. And then the memory snips and rips, neatly, and—)” (GAIMAN, 2013, p. 157)

⁹⁹ “A voice said, ‘Idiot! Don’t move. Just don’t,’ and the voice was Lettie Hempstock’s, and I could not have moved if I had wanted to. She was on top of me, and she was heavier than I was, and she was pushing me down, face-first, into the grass and the wet earth, and I could see nothing.” (GAIMAN, 2013, p. 157)

¹⁰⁰ “There are pacts, and there are laws and there are treaties, and you have violated all of them” (GAIMAN, 2013, p. 158)

Enquanto Ginnie abraça as duas crianças, outra pessoa chega para resolver a situação. Alguém mais forte do que Lettie e sua mãe juntas. A velha Sra. Hempstock finalmente aparece para acabar de vez com toda a perturbação que vinha acontecendo.

Nesse trecho, pode-se presumir que a velha Sra. Hempstock assume sua “verdadeira forma”, como Lettie dentro do oceano. O narrador a descreve como um ser mais brilhante do que seus olhos conseguem ver:

Era a velha sra. Hempstock, acho. Mas não era. Era a avó da Lettie da mesma forma que...

Quer dizer...

Ela emitia um brilho prateado. Seu cabelo ainda era comprido, ainda grisalho, mas agora ela se postava alta e ereta como uma adolescente. Meus olhos haviam se adaptado completamente à escuridão, e eu não conseguia olhar para o rosto dela para ver se eram as feições com as quais eu estava familiarizado: estava muito claro. Tão claro quanto um flash de magnésio. Tão claro quanto os fogos de artifício na noite de Guy Fawkes. Tão claro quanto o sol do meio-dia refletido em uma moeda de prata. (GAIMAN, 2013, p. 180)¹⁰¹

A hesitação do narrador para dizer “da mesma forma que” quem deixa em aberto a revelação de que a velha Sra. Hempstock é igual a Lettie. Mas é fácil perceber que a avó de Lettie teria uma forma parecida com a dela.

A velha senhora, desafiando os pássaros vorazes, faz ameaças que não deixam dúvidas de que ela é portadora de um poder maior do que os dessas criaturas que vieram só para “limpar”:

Devo prender vocês no coração de uma estrela escura, para que sintam sua dor num lugar onde cada fração de segundo dura mil anos? Devo invocar os tratados da Criação e cuidar para que todos vocês sejam eliminados da lista das coisas criadas, de forma que nunca terão existido quaisquer pássaros vorazes, e que nada que deseje perambular de um mundo para outro possa fazê-lo impunemente? [...] Já chega de conversa. Vou lidar com vocês no meu tempo e da minha maneira. Agora preciso cuidar das crianças. (GAIMAN, 2013, pp. 180-181)¹⁰²

¹⁰¹ “It was Old Mrs. Hempstock, I suppose. But it wasn’t. It was Lettie’s gran in the same way that... I mean...

She shone silver. Her hair was still long, still white, but now she stood as tall and as straight as a teenager. My eyes were too used to the darkness, and I could not look at her face to see if it was the face I was familiar with: it was too bright. Magnesium-flare bright. Fireworks Night bright. Midday-sun-reflecting-off-a-silver-coin bright.” (GAIMAN, 2013, p. 159)

¹⁰² “Shall I bind you creatures in the heart of a dark star, to feel your pain in a place where every fragment of a moment lasts a thousand years? Shall I invoke the compacts of Creation, and have you all removed from the list of created things, so there never will have been any hunger birds, and anything that wishes to traipse from world to world can do it with impunity? [...] ‘I’m done with you. I will deal

Os pássaros parecem intimidar-se com as palavras da velha Sra. Hempstock. Ela ordena que eles coloquem de volta tudo o que arrancaram da realidade. Só depois disso é que eles finalmente partem. O protagonista volta a atenção para o que está mais próximo dele, e narra: “Eu me agarrava a Ginnie Hempstock. Ela cheirava a fazenda e a cozinha, a animais e a comida. O cheiro dela era bem real, e realidade era tudo de que eu precisava naquele momento.” (GAIMAN, 2013, p. 160)¹⁰³. Isso sinaliza quão traumática foi a aparição de criaturas e eventos tão improváveis para ele: para tentar recuperar-se ele se voltou para algo que lhe era familiar, algo indubitavelmente pertencente à realidade dele.

Ginnie leva o corpo de Lettie até o “oceano” e a mergulha na água. O protagonista indaga se Lettie morreu, ao que a avó da menina responde “Acha que uma Hempstock seria capaz de fazer algo assim tão... *comum*...?” (GAIMAN, 2013, p. 183)¹⁰⁴ Ginnie acrescenta que “Ela está ferida [...] Tão ferida quanto *pode* ficar. Está tão perto da morte que poderá morrer se não fizermos algo a respeito, e rápido..” (GAIMAN, 2013, p. 183)¹⁰⁵ Assim, Ginnie carrega o corpo da filha até o laguinho de patos, que a menina chama de “oceano”, para deixá-la ali até que ela acorde. Por um momento as águas parecem mesmo encobrir tudo até o horizonte, e engolem a figura de Lettie, para depois voltar a ser o laguinho.

Ginnie Hempstock leva o protagonista de volta para casa. Ela diz uma frase muito vaga, mas que logo depois se torna clara: “Melhor facilitar a sua volta ao lar.” (GAIMAN, 2013, p. 189).¹⁰⁶ Ao chegar ela conta para a mãe do menino que ele se divertiu muito na “festa de despedida” de Lettie, que vai passar um tempo com o pai na Austrália. Com isso, podemos presumir que a memória do protagonista foi “recortada” pelas Hempstocks, para que ele não se lembrasse mais dos acontecimentos verdadeiros daqueles dias, vendo que ele narra:

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

with you in my own time and in my own way. For now I must tend to the children.” (GAIMAN, 2013, pp. 159-160)

¹⁰³ “I held on to Ginnie Hempstock. She smelled like a farm and like a kitchen, like animals and like food.

She smelled very real, and the realness was what I needed at that moment.” (GAIMAN, 2013, p. 160)

¹⁰⁴ “Has hif han ‘Empstock would hever do hanything so... *common*...” (GAIMAN, 2013, p. 162)

¹⁰⁵ “She’s hurt. [...] Hurt as bad as she can be hurt. She’s so close to death as makes no odds if we don’t do something about it, and quickly.” (GAIMAN, 2013, p. 162)

¹⁰⁶ “Better make it easier for you to go home” (GAIMAN, 2013, p. 167)

para me cobrir e retornado para o meu sonho. (GAIMAN, 2013, p. 190)¹⁰⁷

Ele também chega a dizer que a festa foi boa (embora não se lembrasse de muita coisa), o que contribui para a ideia de que as Hempstocks manipularam suas memórias.

Ao entrar em casa, a mãe dá a notícia de que Ursula Monkton teve que ir embora por causa de assuntos familiares, o que o leitor sabe que não é verdade. Ela também pergunta se o filho quer de volta o quarto dele, o que o menino rejeita, sem saber muito bem por quê.

Eu não conseguia me lembrar por que odiava tanto a Ursula Monkton — na verdade, eu me sentia levemente culpado por desgostar dela tão completa e irracionalmente —, mas eu não tinha vontade alguma de voltar para aquele quarto, apesar da pequena pia amarela do tamanho certo para mim, e continuei dividindo o quarto com a minha irmã até nossa família se mudar daquela casa, cinco anos depois [...] (GAIMAN, 2013, p. 190)¹⁰⁸

Assim a memória do protagonista é a pagada e ele esquece os eventos que envolveram Ursula Monkton e Skarthach. O narrador conta que, depois de adulta, a irmã mencionou algum dia que acreditava que a babá fora demitida porque o pai deles tinha um caso extraconjugal com ela, mas nenhum dos dois pergunta se era verdade. A gatinha preta que o menino “colheu” do campo com Lettie reaparece um mês depois, quando o menino volta da escola, como que esperando por ele, que a adota para si. Vendo a peculiar cor azul-esverdeada dos olhos do animal, ele decide chamá-la de “Ocean” (“Oceano”), apesar de não saber por quê:

[...]uma gata preta jovem, agora maior que um filhotinho, com uma mancha branca em uma das orelhas, e olhos de um azul-esverdeado intenso e incomum.
Ela me seguiu para dentro de casa. [...] Seus olhos eram tão singulares. Eles me lembravam o mar, então a chamei de Oceano, e não saberia lhe dizer por quê. (GAIMAN, 2013, p, 192-193)¹⁰⁹

¹⁰⁷ “A small part of my mind remembered an alternate pattern of events and then lost it, as if I had woken from a comfortable sleep and looked around, pulled the bedclothes over me, and returned to my dream.” (GAIMAN, 2013, p. 168)

¹⁰⁸ “I could not remember why I disliked Ursula Monkton so much—indeed, I felt faintly guilty for disliking her so absolutely and so irrationally—but I had no desire to return to that bedroom, despite the little yellow handbasin just my size, and I remained in the shared bedroom until our family moved out of that house half a decade later [...]”(GAIMAN, 2013, p. 169)

¹⁰⁹ “[...] a young black cat, a little larger than a kitten now, with a white splodge over one ear, and with eyes of an intense and unusual greenish-blue. She followed me into the house. [...]”

Durante o epílogo, o narrador adulto, ao terminar de relembrar tudo, percebe que já está anoitecendo e que passou mais tempo na frente do oceano de Lettie do que pretendia. Ele pergunta para a velha Sra. Hempstock se o que lembrou foi real. A resposta é tão enigmática quanto se poderia esperar: “Provavelmente. Mais ou menos. Pessoas diferentes se lembram das coisas de jeitos diferentes, e você nunca vai ver duas pessoas se lembrando de uma coisa da mesma forma, estivessem elas juntas ou não. Se elas estiverem uma ao lado da outra ou do outro lado do mundo, isso não faz a menor diferença.” (GAIMAN, 2013, p. 196)¹¹⁰

A outra pergunta que ele faz, tentando entender a situação, é “Por que eu vim até aqui?”, fazendo com que o leitor também resgate o início do romance (GAIMAN, 2013, p. 196). A correspondente resposta revela um fato inesperado. A velha Sra. Hempstock diz:

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. (GAIMAN, 2013, p. 196)¹¹¹

“Como sempre faz” dá a entender que esse processo de ir até a casa das Hempstocks e relembrar o que houve com Lettie é algo que já se deu mais de uma vez, o que deixa o protagonista muito confuso. Ele não se lembra de já ter feito isso alguma vez na vida. A mulher sentada ao lado dele no banco verde então lhe conta outros episódios parecidos, sempre ocorridos em momentos importantes da vida do protagonista:

— 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.

[...]

— Então, o que vai acontecer agora?

— A mesma coisa que acontece sempre que você vem aqui [...] Você vai para casa. (GAIMAN, 2013, p. 173)¹¹²

She had such unusual eyes. They made me think of the seaside, and so I called her Ocean, and could not have told you why.” (GAIMAN, 2013, p. 171)

¹¹⁰ “Probably. More or less. Different people remember things differently, and you’ll not get any two people remember anything the same, whether they were there or not.” (GAIMAN, 2013, p. 173)

¹¹¹ “You wanted to get away from everyone and be on your own. So first of all you drove back to the place you’d lived in as a boy, and when that didn’t give you what you missed, you drove to the end of the lane and you came here, like you always do.” (GAIMAN, 2013, p. 173)

¹¹² “You come back, sometimes,” she said. “You were here once when you were twenty-four, I remember. You had two young children, and you were so scared. You came here before you left this part of the

O protagonista diz que não se lembra de nada e repete a pergunta. Dessa vez Ginnie Hempstock está lá e responde que Lettie quis que ele viesse, que ela queria vê-lo e talvez quisesse saber se valeu a pena fazer o sacrifício que ela fez para salvá-lo. As Hempstocks contam que Lettie não suportou ver o amigo morrer devorado pelos pássaros, e decidiu mudar o curso dos acontecimentos ela mesma. Novamente as elas explicam que Lettie não está morta, só está dormindo e se curando, e que voltará quando estiver melhor.

A próxima pergunta do protagonista é “So what will happen now?”, ao que a velha senhora responde “Same thing as happens every other time you’ve come here [...] You go home” (GAIMAN, 2013, p. 175).¹¹³ Ele pergunta se vai voltar, e a mulher só diz que isso não é para ele saber. Com isso, elas o mandam embora, ao que o narrador reage com certo pavor, percebendo que se atrasou para o compromisso que tinha com a família.

[...] Quando ela falou, eu me dei conta, tomado por uma sensação estranha de pavor, que minha irmã, o marido, os filhos, todos os condolentes, pranteadores e visitantes estariam intrigados tentando imaginar que fim eu havia levado. Ainda assim, se havia um dia em que eles achariam meus sumiços perdoáveis, esse dia era hoje. (GAIMAN, 2013, p. 200)¹¹⁴

A gata Ocean também aparece. Ginnie esclarece que foi o próprio protagonista que a trouxe de volta, ao contrário do que ele pensara que acontecera, já que ele não se lembra do que houve com a gata que ele tinha.

Quando eles voltam para dentro da casa, o protagonista menciona que por um momento ele achou que havia duas mulheres, ao que a velha Sra. Hempstock replica “Sou só eu [...] Sou sempre só eu.” (GAIMAN, 2013, p. 201)¹¹⁵ Isso pode significar que o protagonista já está perdendo a memória do encontro com o passado que acabou de presenciar, visto que nem mesmo Ginnie resta em sua lembrança. Isso se torna mais e mais evidente até que, antes de deixar a fazenda, ele pede para mandar lembranças suas para Lettie na Austrália.

world: you were, what, in your thirties, then? I fed you a good meal in the kitchen, and you told me about your dreams and the art you were making.” (GAIMAN, 2013, p. 173)

¹¹⁴ “[...] when she mentioned them, I realized, with an awkward horror, that my sister, her husband, her children, all the well-wishers and mourners and visitors would be puzzling over what had become of me. Still, if there was a day that they would find my absent ways easy to forgive, it was today.” (GAIMAN, 2013, p. 176)

¹¹⁵ “It’s just me. [...] It’s only ever just me.” (GAIMAN, 2013, p. 177)

Ao final da narrativa, o protagonista vê duas luas pelo espelho retrovisor do carro. Curioso para clarificar se eram mesmo duas, ele se volta para trás. Vendo apenas a meia-lua verdadeira, e não a lua cheia que iluminara o quintal da Hempstocks, ele despreza a impressão que teve como uma ilusão de ótica, e segue seu caminho, deixando que todas as memórias das três Hempstocks desapareçam no passado, esquecidas como se não houvessem acontecido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi analisado, nas páginas anteriores, o romance *The ocean at the end of the lane*, de Neil Gaiman, com o principal objetivo de observar como o fantástico se manifesta nessa obra e como o autor faz uso dos recursos narrativos que compõem obras fantásticas para atingir o efeito de estranheza presente nesse tipo de literatura. Para isso, foi utilizada principalmente a teoria do fantástico formulada por David Roas, que melhor define o fantástico do século XXI.

Ocean é um romance incomum primeiramente por chamar a atenção pela leitura breve que se mostra ser, e por carregar uma impactante trama apesar de tão compacto. Entre as demais obras de Gaiman, *Ocean* se destaca devido ao autor fazer uso de suas próprias memórias para registrar como era sua vida aos sete anos de idade, e a incerteza quanto ao que realmente aconteceu: as lembranças do protagonista são verdadeiras? Ou as Hempstocks modificaram o que ele viu? Há espaço para que o leitor tire suas próprias conclusões, já que o texto suporta mais de uma hipótese.

Ao final da presente pesquisa, constata-se que, ao analisar o romance sob a lente das teorias do fantástico, a trama satisfaz os requisitos estabelecidos pelos críticos para considerá-la fantástica, ainda que haja espaço para a argumentação de outros modos ou gêneros narrativos. Encontramos no enredo a dúvida sobre o que é real e o que não é, e mesmo se a história inteira aconteceu de verdade é um ponto controverso. Há também a dificuldade da linguagem em descrever os acontecimentos e as criaturas que o protagonista encontra. O medo, tanto do protagonista quanto do leitor também pode ser encontrado ali.

O fantástico, então, engloba a obra de Neil Gaiman, ao menos até certo ponto, de forma que pode-se considerá-lo um autor do fantástico contemporâneo. O próprio autor já chegou a tecer comentários sobre o tema da *fantasy*, apesar de não se rotular com qualquer gênero ou modo literário. Isso, inclusive, limitaria muito a descrição de tão versátil autor que escreve para as mais diversas faixas etárias. Como Gaiman mesmo diz, o problema começa quando alguém pergunta qual é o gênero: isso leva a muito mais perguntas. (GAIMAN, 2016, pp. 41-42) Assim, preferimos então apenas considerar que *The ocean at the end of the lane* pode ser considerado um romance

pertencente ao fantástico, mas não é *estritamente fantástico*, visto que este é um *modo* literário que se manifesta flexivelmente em vários *gêneros*.

A análise do romance de Gaiman provou-se não tão objetiva quanto poderia esperar-se que fosse, mas esse foi um aspecto que reforçou a aparente versatilidade de Gaiman: ele não se utiliza apenas do medo para causar estranheza no leitor, e nem tudo o que acontece é estranho, porque *Ocean* não é uma história de horror, e não economiza esforços para fazer com que o público se identifique de alguma forma com seu texto, já que todos os seus leitores (ou pelo menos todos os seus leitores adultos) já tiveram sete anos de idade e a obra tenta resgatar o sentimento de vislumbração da infância.

Esse sentimento, inclusive, faz-se presente em várias das obras infantis do autor, de forma que *Ocean* encontra-se como que na linha divisória entre as histórias para crianças e as histórias para adultos que ele escreveu: não se pode dizer definitivamente se é um romance infantil ou adulto: ele tem o comprimento perfeito de um infanto-juvenil, e contém vários elementos atraentes para crianças, mas o prólogo e o epílogo não soam muito como algo que prenderia alguém mais jovem. Apesar de que não se pode determinar categoricamente o que atrai uma faixa etária específica. Gaiman mesmo diz que não fazia discriminação alguma quanto ao que ler quando era criança, e talvez seja por isso que ele próprio escreve em tantos gêneros e modos diferentes.

Um dos pontos que não foram explorado por este trabalho, mas que é bastante aparente, é o eterno retorno, já que o momento em que encontramos o protagonista indo até a casa das Hempstocks para lembrar o passado não é a primeira vez e ele costuma voltar lá sempre que algo importante acontece em sua vida. Isso poderia até mesmo dar uma outra perspectiva para os eventos sobrenaturais, atribuindo-lhes outros significados.

Em suma, pode-se dizer que *The ocean at the end of the lane* é uma contribuição notável para a literatura fantástica mundial não só por seu autor ser conhecido e considerado atualmente como *mainstream*, mas também pela hábil utilização pelo autor de recursos que tornam sua narrativa única entre a já variada obra de Gaiman.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BROOKE-ROSE, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Specially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- CAMPBELL, Hayley. *A arte de Neil Gaiman*. Tradução de Alexandre Callari. São Paulo: Mythos, 2014.
- CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- CARROLL, Noël. *The philosophy of horror*. London: Routledge, 1990.
- CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton C. Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago. p. 83-104.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- FURTADO, Filipe. Fantástico (gênero). In: CEIA, Carlos (Coord.) *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6033/fantastico-modo/>> Acesso em 24 jun 2017.
- FURTADO, Filipe. Fantástico (gênero). In: CEIA, Carlos (Coord.) *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6032/fantastico-genero/>> Acesso em 24 jun 2017.
- GAIMAN, Neil. *The ocean at the end of the lane*. New York: HarperCollins, 2013.

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

GAIMAN, Neil. *The view from the cheap seats*. New York: HarperCollins, 2016.

GAMA-KALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo?. *Terra roxa e outras terras – Revista de estudos literários*. Uberlândia (UFU), dez 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol26/TR26b.pdf> Acesso em 6 jul 2017.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy, the literature of subversion*. New York: New Accents, 1981.

LOVECRAFT, Howard Lewis. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

TODODROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Árvore e folha*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

VAX, Louis. *O fantástico. A Arte e a Literatura Fantásticas*. Trad. João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1974. 7-47.