



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
BACHARELADO EM LETRAS VERNÁCULAS

MONIQUE CAETANO JAGERSBACHER

TESSITURAS MÍTICAS:
A REPRESENTAÇÃO DA DEUSA TRÍPLICE EM
O OCEANO NO FIM DO CAMINHO

Salvador
2017

MONIQUE CAETANO JAGERSBACHER

**TESSITURAS MÍTICAS:
A REPRESENTAÇÃO DA DEUSA TRÍPLICE EM
*O OCEANO NO FIM DO CAMINHO***

Monografia apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – ILUFBA como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Letras Vernáculas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mônica de Menezes Santos

Salvador

2017

RESUMO

A existência dos mitos como narrativas que relatam a criação de algo em um tempo primordial (ELIADE, 1989) revela a necessidade humana de compreender os fenômenos a sua volta e também de contar histórias. No romance *O oceano no fim do caminho*, de Neil Gaiman, o narrador rememora um momento importante de sua infância, quando um acontecimento insólito fez com que conhecesse uma família de mulheres, as Hempstock, descritas como “pessoas improváveis” e dotadas de poderes sobrenaturais: vidência, capacidade de entrar na mente das pessoas e manipulação do passado. Os referenciais míticos mobilizados pelo escritor evidenciaram o caráter híbrido presente na composição do núcleo familiar feminino formado por uma anciã, uma jovem mulher e uma menina. Buscou-se neste trabalho identificar as possíveis contribuições para a construção de um imaginário positivo com relação ao feminino, a partir da atualização de entidades mitológicas no âmbito de uma obra literária fantástica. O estatuto da mitologia enquanto estudo das narrativas míticas também foi analisado, a partir das contribuições de diferentes campos do saber, tais como, antropologia, psicologia e crítica literária.

Palavras-chave: literatura fantástica; atualização mítica; inconsciente coletivo; arquétipos femininos; deusa tríplice.

“As Ásynjur [as deusas] não são menos sagradas e nem menos poderosas.”

“O Gilfaginning”, Snorri Sturluson (Edda em Prosa).

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Anailda Caetano, que me trouxe ao mundo numa família de mulheres;

À Lorena e Milena Abreu, irmãs quase filhas;

À minha sogra, Noêmia Rocha, por ser uma grande incentivadora de mulheres;

À professora Lívia Natália, minha eterna gratidão, pelos anos de orientação, pelos ensinamentos acadêmicos e pelas lições de vida;

À professora Mônica Menezes, pela generosidade ao aceitar trilhar comigo os caminhos sinuosos da fantasia e dos mitos, pela orientação cuidadosa, paciente e motivadora;

Às amigas e amigos do ILUFBA, por serem pessoas admiravelmente inspiradoras;

Ao meu amor, Grigório Rocha, companheiro de todas as horas, por acreditar no meu trabalho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 Nas sendas do fantástico: caminhos possíveis	9
1.1 Seria Freud um dos precursores do fantástico?	10
1.2 Tzvetan Todorov e o diálogo com a tradição teórica do fantástico	14
1.3 Notas sobre o realismo maravilhoso e o <i>neofantástico</i>	21
1.4 David Roas e a ameaça do fantástico	23
2 Entrelaçamentos: literatura fantástica e atualização mítica	27
2.1 Cerceamento e libertação	28
2.2 O processo de atualização mítica na literatura fantástica	31
2.3 A deusa tríplice e sua manifestação em algumas vertentes mitológicas ...	39
3 Outras tessituras: uma proposta de leitura das mulheres Hempstock em <i>O oceano no fim do caminho</i>	43
3.1 Breve história das origens	44
3.2 “Padrões, portões e caminhos”	47
3.3 “A água do oceano me preenchia”	56
CONCLUSÃO	63
REFERÊNCIAS	65

INTRODUÇÃO

A necessidade de contar histórias e explicar acontecimentos sempre acompanhou a humanidade. A existência de suas mitologias corrobora para esta compreensão. Apesar das explicações científicas terem, gradativamente, afastado a humanidade de suas referências míticas, é possível observar um movimento nas artes, de modo geral, e na literatura, em particular, de retomada dos mitos, conhecido como atualização mítica ou remitologização.

Esse processo é bastante notório em algumas obras do escritor inglês Neil Gaiman, que obteve destaque internacional com o lançamento da história em quadrinhos intitulada *Sandman* (1989). Esta obra é muitas vezes descrita como “uma mitologia moderna”, pois várias fontes mitológicas foram referenciadas em sua composição. A remodelagem dos mitos é um elemento recorrente nos trabalhos de Neil Gaiman, como roteirista de histórias em quadrinhos e como romancista.

No romance *O Oceano no Fim do Caminho* (de 2013), uma personagem sem nome relembra um momento de sua infância ao voltar à antiga casa em que morou, por ocasião de um enterro. O retorno ao lugar em que viveu desencadeia na personagem memórias há muito esquecidas, como o seu aniversário de sete anos, no qual nenhum dos convidados esteve presente; a morte de um homem, o minerador de opala, que havia alugado um quarto na casa de seus pais e a descoberta de uma família de mulheres que vivia numa fazenda próxima ao lugar onde o homem cometera suicídio.

Nas lembranças do narrador, as mulheres Hempstock o acolheram enquanto o pai e o policial conversavam sobre o suicídio do minerador de opala cometido dentro do carro de seus pais. A família é formada por uma anciã, a velha senhora Hempstock, uma jovem mulher, Ginnie, e sua filha Lettie, que diz ter apenas onze anos. É possível observar, a partir da narrativa, que essas não são mulheres comuns, pois elas demonstram ter poderes como clarividência e capacidade de penetrar na mente das pessoas. Existem similaridades entre essas personagens femininas e as divindades tríplices que aparecem em várias vertentes mitológicas, a exemplo das Nornas, oriundas da mitologia nórdica, as Moiras e Parcas, das mitologias grega e romana, respectivamente,

ou as Zorya, divindades da mitologia eslava, entre outras possibilidades que podem ser exploradas.

Ao considerarmos os elementos mencionados, é possível afirmar que estamos diante de uma narrativa fantástica, uma vez que a mesma abriga em seu conteúdo elementos sobrenaturais que podem desestabilizar os pressupostos que formam a estrutura do que comumente é chamado de real.

O que motivou o presente trabalho foi tentar compreender de que modo a representação das mulheres Hempstock e a alusão à deusa tríplice evidencia a construção de um processo de atualização mítica no romance *O oceano no fim do caminho*, de Neil Gaiman, bem como, verificar quais contribuições as teorizações tradicionais do fantástico forneceram para a emergência de uma crítica renovada e afinada com as produções artísticas da atualidade; identificar possíveis fontes míticas e suas contribuições para a atualização da deusa tríplice na obra e analisar quais impactos a atualização de motivos mitológicos pode operar numa obra fantástica.

Para tal empreendimento foi necessário compreender os conceitos de gênero fantástico, de imaginário e de mitologia a partir de estudos realizados em diferentes campos das ciências humanas, a exemplo da crítica literária, da antropologia e da psicologia, através de breve revisão bibliográfica dos aspectos em foco neste estudo.

Busca-se, desse modo, contribuir para as discussões acerca do fenômeno fantástico nas obras literárias contemporâneas, sobretudo aquelas em que há atualização de motivos mitológicos de diferentes culturas, a fim de colocar em diálogo diferentes concepções e interpretações para o mundo. A literatura fantástica propicia reflexões importantes sobre a sociedade ao apresentar a possibilidade de representação de uma ameaça aos discursos preestabelecidos e, nesse sentido, pode suscitar inúmeras questões para o trabalho em sala de aula.

No primeiro capítulo, intitulado *Nas sendas do fantástico: caminhos possíveis*, foi realizado um estudo sobre o gênero fantástico e o seu conceito tradicional, a partir das teorizações de Freud, Todorov e as propostas teóricas posteriores, como as noções de realismo maravilhoso e *neofantástico* e um dos mais importantes trabalhos desenvolvidos pela crítica do gênero, na atualidade, realizada por Davi Roas.

No capítulo seguinte, *Entrelaçamentos: literatura fantástica e atualização mítica*, foi explorada a relação entre imaginário, literatura fantástica e mitologia, buscando evidenciar as impressões negativas suscitadas por estas noções, que foram, inclusive, legitimadas pelos discursos científicos de diferentes épocas. Também são apresentadas algumas divindades tripartidas que manifestam similaridades em seu conteúdo arquetípico. Os principais autores estudados neste capítulo foram Laplantine e Trindade, Almeida Júnior, Joseph Campbell, Michel Foucault e Carl Gustav Jung.

O terceiro e último capítulo propõe uma leitura das mulheres da família Hempstock a partir dos seus referenciais arquetípicos relacionados ao feminino, articulado às dimensões psicológicas e sociais. Os estudos de Jules Michelet, Jung, Clarissa Pinkola Estés, Roberts Avens e Gilles Deleuze foram imprescindíveis para a construção da argumentação expressa neste capítulo.

O que se evidencia no romance em foco é o abalo de construtos sociais e a evidência de que as imagens e símbolos arquetípicos podem ser esvaziados de seu conteúdo primal e reutilizados como forma de dominação. A obra desvela, no entanto, que é possível ressignificar essas imagens massificadas, produzindo um imaginário positivo sobre as mulheres.

1 Nas sendas do fantástico:

caminhos possíveis

“Meu real é fantástico, assim como meu fantástico é real.”

Jaqueline Held, *O imaginário no poder*

1.1 Seria Freud um dos precursores das teorizações sobre o fantástico?

No romance intitulado *O oceano no fim do caminho*, um homem de meia idade volta ao lugar onde passou parte da infância, numa pequena cidade no interior da Inglaterra, por ocasião de um enterro, e relembra uma série de acontecimentos que o marcaram profundamente, quando contava apenas sete anos de idade.

A chegada de um novo inquilino à casa da família desestabiliza a vida do garoto, que perde o melhor amigo: um gato chamado Fofinho. Ele morreu atropelado pelo táxi que trouxe o minerador de opala, o homem que passa a ocupar o quarto que o garoto amava e que teve que ceder para aluguel, a contragosto, porque sua família encontrava-se em dificuldades financeiras.

O suicídio do minerador de opala nas proximidades da Fazenda Hempstock coloca o garoto diante de três mulheres, a velha Sra. Hempstock, sua filha Ginnie e sua neta Lettie. Elas possuem poderes extraordinários como a manipulação do passado, o dom da clarividência e a capacidade de penetrar na mente de outras pessoas, inspirando-lhes pensamentos e ações.

Esse acontecimento acaba por despertar a força de uma poderosa entidade que “[...] está só tentando dar dinheiro às pessoas, nada mais. Mas está fazendo isso de um jeito muito ruim, e está remexendo em coisas por aqui que deveriam ficar adormecidas. [...]” (GAIMAN, 2013, p. 40) e a aparição da assustadoramente perfeita nova inquilina Ursula Monkton, que troca seu serviço como governanta pela estadia na casa do garoto e passa a controlar a família.

Os elementos sobrenaturais apresentados colocam-nos diante da evidente manifestação do estranho, do incomum, do instável, do assustador, do insólito, inserindo o romance em foco no âmbito da narrativa fantástica. Embora o trabalho intitulado *Introdução à Literatura Fantástica*, do teórico búlgaro Tzvetan Todorov, tenha se popularizado como o mais importante estudo acerca do fenômeno fantástico no âmbito literário, é possível observar que no artigo *O estranho*, Sigmund Freud estabelece os caminhos que viriam a ser explorados por Todorov décadas mais tarde.

N' *O estranho*, Freud volta-se para um dos temas que ele considera como negligenciado no ramo da estética, ou seja, o estranho, que usualmente é relacionado àquilo que desperta medo e horror. Freud analisa e amplia a teorização proposta por Ernst Jentsch (1906), a partir de dois rumos interpretativos: os significados do termo *unheimlich* (estranho) e a compilação de eventos que despertam a sensação de estranheza, inferindo-se a natureza do estranho que, de acordo com o autor, conduzem ao resultado: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1919, n. p.).

O autor salienta que, para Jentsch, o estranho estaria relacionado ao que é novo e não familiar, atribuindo a sensação de estranhamento a uma “incerteza intelectual” e para demonstrar o quanto a equação “estranho = não familiar” é incompleta, volta-se para o vocábulo “estranho” em diferentes línguas e, analisa, mais atentamente, o termo alemão ‘*heimlich*’, que carrega significados ambíguos como ‘familiar’ e ‘oculto’, ‘fora da vista’.

Tanto Jentsch quanto Freud tomam como base o conto *O homem da areia*, de E. T. A. Hoffmann, como um representante exitoso na criação de “efeitos estranhos”. Para Freud, Jentsch acerta quando assinala que:

Ao contar uma história, um dos recursos mais bem-sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza de que uma determinada figura na história é um ser humano ou um autômato, e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza, de maneira que não possa ser levado a penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente. (JENTSCH apud FREUD, 1919, n. p.)

No entanto, Freud observa de maneira bastante contundente que a incerteza mencionada por Jentsch refere-se àquela suscitada pela introdução da boneca Olímpia na narrativa de Hoffmann, mas que este não é o fio condutor da história. A sensação de incerteza descrita por Jentsch remete-nos à noção de hesitação, condição essencial para a existência do fenômeno fantástico conforme teorização proposta por Todorov, sobre a qual trataremos ao longo do capítulo.

Ao esboçar um breve resumo d' *O homem da areia*, situando-o como um “conto fantástico”, Freud demonstra qual elemento considera mais importante para a consolidação do estranho neste conto:

Esse breve sumário não deixa dúvidas, acho eu, de que o sentimento de algo estranho está ligado diretamente à figura do Homem da Areia, isto é, à ideia de ter os olhos roubados, e que o ponto de vista de Jentsch, de uma incerteza intelectual, nada tem a ver com o efeito. A incerteza quanto a um objeto ser vivo ou inanimado, que reconhecidamente se aplica à boneca Olímpia, é algo irrelevante em relação a esse outro exemplo, mais chocante de estranheza. É verdade que o escritor cria uma espécie de incerteza em nós, a princípio, não nos deixando saber, sem dúvida propositalmente, se nos está conduzindo pelo mundo real ou por um mundo puramente fantástico, de sua própria criação. Ele tem, de certo, o direito de fazer ambas as coisas; e se escolhe como palco da sua ação um mundo povoado de espíritos, demônios e fantasmas, como Shakespeare em *Hamlet*, em *Macbeth* e, em sentido diferente, em *A Tempestade* e *Sonho de uma Noite de Verão*, devemos-nos curvar à sua decisão e considerar o cenário como sendo real, pelo tempo que nos colocamos nas suas mãos. [...] (FREUD, 1919, n. p.)

No excerto supracitado, podemos observar que, para Freud, o tema central da narrativa é o homem da areia, logo, o medo de ferir ou perder os olhos. Segundo o autor, esse medo é muito comum na infância e pode se estender até a fase adulta, relacionando-se ao receio da castração. Portanto, a ligação entre o homem da areia e a morte do pai da personagem central, Nathaniel, e o impedimento que o homem da areia representa para a concretização do amor não é fortuita, simboliza “[...] a ansiedade pertencente ao complexo de castração da infância [...]”. Assim sendo, a hipótese da “incerteza intelectual” proposta por Jentsch não seria a fonte da estranheza suscitada pelo conto de Hoffmann e sim mais um tema possível no âmbito da narrativa fantástica, o tema do duplo.

Segundo Freud, o duplo não causa, necessariamente, a sensação de estranheza, e pode se manifestar de outras maneiras, a exemplo da “[...] duplicação, divisão e intercâmbio do eu [...], o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, [...] dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes [...]”. Esse tema, salienta o autor, foi explorado por Otto Rank, cujo trabalho evidencia a relação do duplo como uma forma de proteção do ego contra a destruição e morte do sujeito, próprias do estágio do “narcisismo primário”. Contudo, após a superação dessa fase, a manifestação do duplo torna-se estranha, prenúncio da morte.

Logo, o estranho, na formulação freudiana, relaciona-se “à repressão [...] de um sentimento primitivo que retorna [...]”. Para Freud, “[...] o animismo, a magia e a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para

com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração [...]” são fatores que produzem a sensação de estranhamento.

No que concerne ao animismo, perspectiva na qual se crê que todos os seres da natureza possuem alma, e que para Freud nada mais é do que uma etapa “primitiva” do pensamento humano que também está associada à infância, momento da vida dos sujeitos em que há uma crença na “onipotência dos pensamentos”, ou seja, uma supervalorização da realidade psíquica do indivíduo em detrimento da realidade material. Segundo o autor, os contos de fadas adotam a perspectiva animista da onipotência dos pensamentos, portanto, não produzem nenhum efeito de estranhamento. Essa formulação é bastante importante para compreender o que Todorov vai denominar como “maravilhoso” em sua proposta de teorização sobre o fantástico.

N’O *Estranho*, Freud deixa entrever também outras questões relevantes para a compreensão do fenômeno fantástico no âmbito literário, tais como, as noções de leitor implícito, de pacto ficcional e o uso da sintaxe em favor da construção de efeitos específicos. No que concerne à noção de pacto ficcional, o autor defende que só experimenta a sensação de estranheza quem resguarda, de forma reprimida, crenças “primitivas”:

[...] Nós – ou os nossos primitivos antepassados – acreditamos um dia que essas possibilidades eram realidades, estávamos convictos de que realmente aconteciam. Hoje em dia não mais acreditamos nelas, *superamos* esses modos de pensamento; mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. Tão logo *acontece realmente* em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho; [...] Da forma inversa, qualquer um que tenha se livrado, finalmente, de modo completo, de crenças animistas será insensível a esse tipo de sentimento estranho. (FREUD, 1919, n. p.)

Sabemos que o trabalho desenvolvido por Freud acerca do estranho situa-se no âmbito dos estudos médico-psicológicos. No entanto, não podemos nos furtar de observar a importância da literatura para suas teorizações. O autor destaca ainda que a presença do estranho na literatura merece um estudo em separado.

Conforme atesta a pesquisadora Ana Luiza Silva Camarani (2014), os precursores dos estudos sobre o fantástico foram os escritores Charles Nodier, na primeira metade do século XIX, e Guy de Maupassant, no final do mesmo

século, ambos representantes desta vertente literária. No entanto, é inegável que as formulações do psicanalista contribuíram de forma significativa para a construção da proposta teórica de Tzvetan Todorov acerca do fenômeno fantástico na literatura.

1.2 Tzvetan Todorov e o diálogo com a tradição teórica do fantástico

No seu conhecido trabalho intitulado *Introdução à Literatura Fantástica*, o teórico Tzvetan Todorov aborda a noção de gênero e sua importância para o estudo de obras literárias sob esta ótica. O autor observa que, independente do número de obras analisadas, a sua proposta não é “deduzir leis universais” (2010, p. 8), mas delimitar um conjunto de regras e/ou características que funcione para o maior número possível de textos fantásticos, demarcando o seu espaço no campo da teoria enquanto gênero literário.

Não há dúvida de que o trabalho analítico desenvolvido por Todorov a partir de amostras significativas de obras fantásticas é um dos mais importantes do campo, sendo impossível estudar a presença do fantástico na literatura sem considerar a sua conhecida formulação teórica. Contudo, este se tornou também um dos trabalhos mais suscetíveis à crítica e revisão. Nada que não fosse esperado pelo autor, que ao findar o capítulo de abertura, adverte que a construção do conhecimento propõe “uma verdade aproximativa” e conclui afirmando que “[...] A imperfeição é, paradoxalmente, uma garantia de sobrevivência” (ibidem, p. 27). O autor também opera com esse dispositivo, trazendo à tona considerações dos seus “predecessores” (ibidem, p. 32) para moldar a sua proposição sobre o fantástico.

Todorov toma como base para a sua teorização uma seleção de obras literárias consolidadas como fantásticas lançadas entre o final do século XVIII e ao longo do século XIX e, desse modo, já estabelece uma datação para o “surgimento” da literatura fantástica. O autor deixa entrever, portanto, uma distinção entre a sua proposta e aquela realizada por Freud n’*O Estranho*, que considera elementos do Novo Testamento e de algumas produções dramáticas shakespearianas como irrupções do fantástico. Nesse sentido, é possível depreender que, na percepção de Freud, o fantástico perpassaria toda

a história da literatura, desde as narrativas orais até o advento da imprensa, que possibilitou à literatura a sua configuração material.

Este é um dos aspectos que mais gera controvérsias acerca do fantástico. Selma Calasans Rodrigues, em seu ensaio *No labirinto do fantástico* (2003), também assume a posição de que este é um fenômeno datado:

O fantástico (*stricto sensu*), como gênero literário surge no século XVIII, paradoxalmente, pois surge em pleno século das Luzes. Este é o momento da afirmação do empirismo (Locke) e da rejeição de toda metafísica, seja ela religiosa ou não. Todos sabem que este grande movimento de racionalização que, segundo alguns autores (Theodor Adorno), é inaugurador da Modernidade, culmina com a explicação laica da História, fornecida pela *Encyclopedie* (1751-1772). Entretanto, o Iluminismo de Voltaire, Montesquieu, Diderot, autores que pretendem oferecer uma explicação racional e lógica do mundo e da história, criar sistemas e críticas sociais, acaba por não dar conta da singularidade e complexidade do processo de individuação. (ibidem, p. 98)

A autora assinala também a existência de um fantástico (*lato sensu*) que diz respeito às antigas narrativas da humanidade, como contos populares, epopeias e mitos. No entanto, essas narrativas estariam muito mais próximas do que Todorov chama de “maravilhoso”.

Preliminarmente, o autor define o gênero fantástico como:

[...] Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. 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 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. O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a *hesitação* experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2010, p. 30-1, grifo nosso)

A partir da leitura deste fragmento, é possível compreender que o efeito fantástico reside na hesitação entre uma causa natural ou uma causa sobrenatural diante de um fenômeno estranho. Essa definição preliminar é amparada por teóricos citados por Todorov e que fazem parte da tradição de estudos sobre o fantástico, a exemplo de Louis Vax (1960) e Roger Callois (1966).

Para Todorov, três condições são necessárias para que o efeito fantástico aconteça. A primeira delas diz respeito à hesitação entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural para dado fenômeno; a segunda diz respeito à representação da hesitação no interior da obra, ou seja, quando o leitor implícito, uma espécie de dispositivo intratextual, compartilha com uma personagem a sensação de estranheza. O autor ressalta que esta é uma condição facultativa, mas que foi observada na grande maioria das obras literárias por ele estudadas; a terceira condição do fantástico depende da adoção, por parte do leitor, de uma postura diante do texto, esta não deve ser alegórica, nem poética, ou seja, consideradas figurativamente. Logo, o caráter narrativo e o sentido literal são, para o autor, condições essenciais para a existência do fantástico.

Todorov não considera a presença de algum fenômeno sobrenatural como fonte do fantástico e é por isso que não classifica obras de Homero, Shakespeare, entre outros, como pertencentes ao gênero. Essa postura diverge daquela expressa por Freud n' *O estranho*, conforme mencionado anteriormente.

De acordo com a proposta teórica do pesquisador búlgaro, o fantástico é um gênero que se avizinha a outros gêneros, tais como, o estranho, o maravilhoso e a subgêneros transitórios, conforme apresentado no diagrama abaixo:

Estranho Puro	fantástico- estranho	fantástico- maravilhoso	Maravilhoso Puro
------------------	-------------------------	----------------------------	---------------------

Segundo o autor, o fantástico puro seria representado pela linha que separa os subgêneros fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso, ou seja, o fantástico é um gênero fronteiro e evanescente, pois, ao findar a história, o leitor e/ou a personagem deve optar por uma solução: a explicação natural para determinado fenômeno o retiraria da zona do fantástico conduzindo-o ao estranho; e a explicação sobrenatural o situaria no âmbito do maravilhoso, ou seja, onde tudo é possível e, portanto, aceito, sem que suscite questionamento.

Quanto aos subgêneros transitórios, o autor explica que pertencem ao domínio do fantástico-estranho ou fantástico-maravilhoso as obras que mantêm a ambiguidade por muito tempo, mas que culminam no maravilhoso ou no estranho. No fantástico-estranho, um acontecimento aparentemente sobrenatural recebe, ao final, uma explicação racional. De acordo com Todorov, a crítica descreve esse subgênero como “sobrenatural explicado” (2010, p. 51). O acaso, o sonho, o consumo de substâncias alucinógenas, as fraudes, a ilusão dos sentidos e a loucura são fatores que podem reduzir o efeito sobrenatural a uma explicação natural. Já o fantástico-maravilhoso é, para Todorov, o subgênero que mais se aproxima do fantástico puro, pois nestas narrativas são apresentados acontecimentos que permanecem sem explicação sob a ótica da razão, das ciências e das convenções sociais e que demandam, portanto, uma “aceitação do sobrenatural” (ibidem, p. 58) ao final.

O estranho puro é um gênero um tanto impreciso, caracterizado pela representação de um acontecimento passível de ser explicado pelas leis naturais, mas que se configura de modo inquietante, extraordinário, insólito. O autor assinala que o estranho puro relaciona-se intimamente com a sensação de medo e a temas considerados como tabus e, nesse sentido, Todorov aceita a teoria proposta por Freud de que o estranho é desencadeado pelo retorno de um sentimento primitivo outrora reprimido.

O maravilhoso puro é descrito pelo estudioso como um gênero de difícil demarcação. A presença de “[...] elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito [...]”, sendo, portanto, a “natureza dos fenômenos narrados” o componente de distinção entre o maravilhoso puro e o fantástico. O autor destaca ainda que o gênero maravilhoso é comumente associado aos contos de fada, sendo o segundo, uma variedade do primeiro e o elemento de diferenciação entre ambos seria “certa escritura” própria do conto de fadas e “não o estatuto do sobrenatural” (ibidem, p. 58-60).

Todorov descreve também os aspectos estruturais, de ordem sintática, que corroboram para a construção da hesitação na narrativa fantástica. Estas propriedades inerentes ao texto relacionam-se: 1) ao enunciado, uma vez que para o autor o discurso figurado é tomado “ao pé da letra” (ibidem, p. 85) e a expressão figurada pode ser introduzida por formas modais como, “dir-se-ia”,

“ter-se-ia dito”, “como se” (ibidem, p.88); 2) ao narrador-personagem, que, de acordo com Todorov, é o mais comum nas obras literárias analisadas no seu trabalho, sendo, também, o mais adequado às narrativas fantásticas por permitir “[...] mais facilmente a identificação do leitor com a personagem [...]”. O autor adverte, no entanto, que este é “[...] um mecanismo interior ao texto, uma inscrição estrutural [...]” e não deve ser compreendido como mero “jogo psicológico” (ibidem, p. 92). A função do narrador-personagem, nesse sentido, é a de “autenticar” o que é contado, mantendo, no entanto, “um estatuto ambíguo” (ibidem, p. 93-4); 3) à composição, ou aspecto sintático. O autor assinala a irreversibilidade do tempo como um traço da enunciação do texto fantástico e a importância de seguir o passo a passo da leitura (começo, meio e fim), pois conhecer o final da história antes de iniciá-la poderia colocar em risco a construção do efeito fantástico, anulando a surpresa.

No que concerne ao estudo dos temas possíveis no âmbito da literatura fantástica, o teórico adota a mesma postura metodológica utilizada para compreender as demais questões de ordem estrutural. Todorov observa que o tratamento dos temas relaciona-se ao aspecto semântico do gênero e elabora uma breve revisão dos temas observados por seus predecessores. Nesta análise, o estudioso descreve certa “unanimidade de método” por parte de autores como Scarborough (1917), Penzoldt (1952), Vax (1960) e Caillois (1966) para quem os temas possíveis, observadas certas distinções e variações, são: fantasmas, vampiros, lobisomens, demônios, feiticeiras, dentre outros. Para o autor, no entanto, estes não são verdadeiros elementos temáticos e configuram-se como meras “etiquetas” que não indicam o seu funcionamento na obra, sua relação com a estrutura.

O autor elabora, então, duas redes temáticas que intitula como os temas do *eu*, que dizem respeito à “relação entre o *homem* e o mundo” e os temas do *tu*, que tratam “da relação do *homem* com seu desejo, [...] com seu inconsciente” (ibidem, p. 148, grifo nosso). Cada rede temática comporta um conjunto de temas recorrentes na literatura fantástica. Dentre os temas do *eu* destacam-se: a metamorfose, a existência de seres com poderes sobre-humanos, o pandeterminismo, descrito pelo teórico como o princípio gerador desta rede temática, que pressupõe o esgarçamento das fronteiras entre o material e o espiritual, o físico e o mental. Todorov aponta que “[...] a ruptura

dos limites entre matéria e espírito era considerada, no século XIX, como a primeira característica da loucura [...]” (ibidem, p. 123) sendo interpretada também como similar à experiência com drogas e à fase inicial da evolução infantil quando a criança “[...] não distingue o mundo físico do mundo psíquico [...]” (PIAGET apud TODOROV, 2010, p. 124). O autor adverte, no entanto, que esta perspectiva representa “[...] um simulacro adulto da infância [...]” (TODOROV, 2010, p. 124).

A rede temática do *tu* abriga questões relacionadas à sexualidade. O desejo como tentação demoníaca e outras variedades do desejo também são tematizadas nas obras fantásticas estudadas pelo teórico, não como elementos sobrenaturais, mas como uma espécie de “‘estranho’ social”, conforme denomina o autor. São eles: o incesto, o *homossexualismo* (reproduzimos aqui a terminologia utilizada pelo autor), o “amor a mais de dois”, o sadismo, a necrofilia, que, segundo Todorov, aparece na literatura fantástica sob a forma de uma relação amorosa com vampiros. Para o autor, “[...] o ponto de partida desta segunda rede permanece o desejo sexual. A literatura fantástica dedica-se a descrever particularmente suas *formas excessivas* bem como suas diferentes transformações ou, se quisermos, *perversões*” (ibidem, p. 147, grifo nosso).

Ora, se a rede temática do *eu* preconiza o esgarçamento da fronteira entre o material e o espiritual (pandeterminismo) e a sua estreita relação com a loucura, o uso de drogas e a fase inicial do desenvolvimento infantil, é possível concluir que a proposta de análise dos temas elaborada por Todorov apresenta semelhanças com alguns elementos identificados por Freud como possíveis geradores da percepção do estranho. Para Freud, conforme exposto anteriormente, o estranho é uma espécie de resquício de sentimentos oriundos de uma etapa primitiva do desenvolvimento humano em que prevaleciam crenças como o animismo (crença na qual todos os seres são dotados de alma) e a onipotência dos pensamentos (na qual há predominância da realidade psíquica em detrimento da realidade material) que, segundo o autor, são observáveis na infância e também em adultos neuróticos.

Apesar das evidências de que Todorov é tributário da formulação teórica proposta por Freud n’O *Estranho*, o autor não se furtou a criticar a análise médico-psicológica do seu predecessor sobre o conto *O homem da areia*,

afirmando que Freud utiliza-se de dados biográficos de E. T. A. Hoffmann a fim de explicar traços presentes no conto sem estabelecer relações concretas entre estes elementos e assevera que “[...] os estudos literários tirarão mais proveito dos textos psicanalíticos quando se referem às estruturas da matéria humana em geral, do que quando tratam da literatura [...]” (TODOROV, 2010, p. 160. *Sic*).

Embora afirme que o psicanalista aplica de maneira “[...] excessivamente direta [...] um método num outro domínio que não o seu [...]” (ibidem, p. 161), Todorov elabora redes temáticas que inserem os elementos presentes na literatura fantástica no âmbito dos estudos médico-psicológicos. Segundo o autor, o emprego de elementos sobrenaturais representa uma maneira de evitar a condenação oriunda da censura institucionalizada ou daquela suscitada pela repressão social e que se instaura na psique dos escritores. Nesse sentido, os temas do *eu* e do *tu* ao abordarem questões relacionadas à loucura e tabus, respectivamente, coincidem com “a tipologia das *doenças mentais*” (ibidem, p. 168, grifo nosso). De acordo com Todorov, ao tratar, de forma mais aberta os temas considerados tabus pela sociedade, a psicanálise esvaziou as possibilidades discursivas do fantástico.

Ao contrário do que afirma Rodrigues (2003), a proposta teórica de Tveztan Todorov não é puramente sistêmica, no entanto, o autor considera os aspectos sociais, a exemplo do que denomina como função social do fantástico – a abordagem de temas considerados tabus – como exteriores à obra literária. Esse posicionamento parece estabelecer uma cisão entre o que pertence ao âmbito literário e os interesses da psicanálise.

Muitas são as inquietações suscitadas pelo estudo da proposta teórica de Todorov, principalmente no que concerne às redes temáticas supracitadas. A associação entre homoafetividade e perversão ou doença mental é, sem dúvida, um dos aspectos mais controversos, ainda que sejamos capazes de compreender que as considerações feitas pelo teórico acerca da questão evidenciem, talvez, o pensamento que vigorava na época em que empreendeu os seus estudos.

O autor relaciona, também, a aparição de uma entidade vampírica numa obra fantástica com o desejo sexual por cadáveres. Embora reconheça que a linguagem é polissêmica e que esta relação pode ser apenas compatível, tratar

os temas dessa maneira expressa uma espécie de leitura alegórica de um dos elementos do gênero, atitude que segundo o autor é incompatível com a produção do efeito fantástico.

No que concerne à irreversibilidade do tempo, aspecto de ordem semântica que compõe a estrutura da obra fantástica, conforme exposto anteriormente, Todorov afirma que conhecer o final do texto antes das partes anteriores, o começo e o meio, anularia a surpresa e, portanto, o efeito fantástico. Ora, se a hesitação é construída no interior da obra a partir de um dispositivo intratextual denominado pelo teórico por *leitor implícito*, que diferença faria para o leitor empírico conhecer o final do texto? Nesse sentido, uma obra deixaria de pertencer ao gênero fantástico se fosse lida por um mesmo leitor empírico mais de uma vez? Ainda que pareçam ingênuos, os questionamentos apresentados são importantes para nos fazer pensar até que ponto uma teoria baseada em aspectos predominantemente estruturais se sustenta.

Embora o autor afirme que o surgimento da psicanálise tornou inútil a existência deste gênero literário, paradoxalmente há em sua pesquisa elementos que servirão de base para as teorias contemporâneas acerca do fenômeno fantástico na literatura como a noção de transgressão, de “[...] ruptura no sistema de regras preestabelecidas [...]” (TODOROV, 2010, p. 174) e que ajudarão a problematizar de forma mais contundente a oposição entre natural e sobrenatural na qual se alicerça o seu estudo.

1.3 Notas sobre o realismo maravilhoso e o *neofantástico*

O termo realismo maravilhoso é atribuído a uma variedade daquilo que se convencionou chamar de maravilhoso e que se desenvolveu na América Latina, sobretudo nos países hispano-americanos, entre os anos 30 e 40 do século XX.

Para Laplantine e Trindade (2003) “o absurdo, o paradoxal e o incrível estão no coração do continente latino-americano, mas também da história latino-americana propriamente dita [...]” (p. 27). Populações dizimadas durante o processo de colonização, o inexplicável desaparecimento de pessoas, ditadores sanguinários, torturadores e psicopatas, figuras e eventos que

parecem fazer parte de pesadelos inomináveis, mas que compõem aquilo que compreendemos como factual.

Os autores asseveram, no entanto, que o imaginário latino-americano não é composto tão somente por acontecimentos insólitos e personagens sinistras. Os mitos dos povos autóctones também são elementos importantes na composição dessa arte literária que busca diferenciar-se daquela produzida pelos surrealistas europeus e que tem nos nomes de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez alguns dos seus principais expoentes.

Amparado pelas reflexões de Chiampi (1980), David Roas (2013) define o realismo maravilhoso como uma literatura cuja “[...] estratégia fundamental é desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo [...]” (p. 36). Logo, o realismo maravilhoso se distingue do fantástico que preconiza uma existência problemática entre o natural e o sobrenatural e do maravilhoso já que não há apresentação de um mundo completamente diferente, regido por leis próprias. Para Roas, trata-se de uma forma literária híbrida.

Na resenha intitulada *o neofantástico: uma proposta teórica de Jaime Alazraki* (2010), a pesquisadora Roxana Alvarez apresenta as reflexões de Jaime Alazraki acerca da literatura fantástica que surge após a Primeira Guerra Mundial e que o crítico argentino denomina de *neofantástico*. Segundo Alvarez, o ensaio intitulado *¿Qué es lo Neofantástico?* (2001) analisa, a partir de contos de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, a manifestação do fantástico na contemporaneidade, cujos contextos histórico e social se distinguem daqueles que propiciaram a emergência da literatura fantástica tradicional.

Segundo a resenhista, para Alazraki a literatura fantástica produzida no pós-guerra não tenciona desafiar o estatuto das verdades preestabelecidas através do medo, como no fantástico tradicional. O medo, entretanto, cede lugar à perplexidade e à inquietação. De acordo com Alvarez, o que o crítico argentino propõe é a substituição de um efeito por outro. A autora observa também que delegar a uma sensação a delimitação de um gênero é uma questão bastante problemática.

Alvarez afirma que o conceito de *neofantástico* começou a ser forjado por Alazraki em 1970, a partir das reflexões e inquietudes do escritor Julio Cortázar que manifestava a percepção de que tanto a denominação quanto a

conceituação do fantástico tradicional não eram capazes de dotar sua literatura de identidade. A autora aponta que Alazraki caracteriza o *neofantástico* a partir de três aspectos: a visão, já que a narrativa *neofantástica* deixa entrever que o mundo real possui uma espécie de camuflagem que encobre outra realidade; a intenção, que diz respeito a um caráter metafórico que possibilita uma “linguagem segunda” aludindo a essa “segunda realidade” e o *modus operandi* que naturaliza o insólito tornando-o aceitável na narrativa. Segundo Alvarez, “[...] os textos *neofantásticos* desejam propiciar a oportunidade de conhecer e intuir a realidade ultrapassando a fachada racionalmente construída que a esconde, valendo-se de um fato corriqueiro ou despojado de seu potencial assustador” (2010, p. 6).

Para Roas (2013), o *neofantástico* não implica necessariamente uma diferenciação do fantástico tradicional, mas sim uma etapa na evolução natural do gênero em função de uma mudança na forma de percepção do sujeito e do mundo.

Optamos por apresentar de forma breve o realismo maravilhoso e o *neofantástico* apenas para evidenciar algumas vertentes teóricas posteriores aos estudos de Todorov. Compreendemos que o fantástico (ou a ausência dele), nas perspectivas mencionadas, não coincide com aquele presente na obra que analisaremos em nosso estudo tanto do ponto de vista estrutural quanto dos pontos de vista geográfico e político que alicerçam essas teorizações.

1.4 David Roas e a ameaça do fantástico

O crítico espanhol David Roas, no trabalho intitulado *A ameaça do fantástico: Aproximações teóricas* (2013) propõe uma nova tentativa de definição do fantástico, considerando que o gênero está presente também em outras expressões artísticas como cinema, *games* e histórias em quadrinhos. Através de um constante diálogo com as diversas teorias acerca do fantástico, o autor busca compreender as inúmeras facetas que nos permitem identificar uma obra como fantástica.

Um dos elementos que o autor considera como consensual entre os críticos é a presença do sobrenatural. Para Roas, a literatura fantástica é o

único gênero que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural porque é justamente esse elemento que provocará uma espécie de transgressão daquilo que compreendemos como leis naturais. Outro elemento importante na análise de Roas diz respeito ao espaço, que deve ser similar àquele habitado pelo leitor potencial. Logo, o surgimento de um acontecimento sobrenatural inscrito naquela realidade que se quer ordenada, estável, provocará um transtorno, deixando entrever a instabilidade do real. Nesse sentido, a literatura fantástica representaria uma ameaça à percepção de estabilidade, de que as leis, sejam elas naturais ou não, alicerçam o nosso mundo:

[...] a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. Em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar. (2013, p. 32)

Roas concorda com a grande maioria dos críticos de que há uma distinção entre o gênero fantástico e o maravilhoso. Para o autor, se não há conflito entre o elemento sobrenatural e o contexto em que tal acontecimento é representado, estamos no âmbito do maravilhoso, ou seja, num cenário regulado por leis próprias e que não se submetem àquelas que regem o real concreto, material no qual estamos inseridos. O maravilhoso pressupõe a naturalização do sobrenatural.

O crítico evidencia também a importância do contexto sociocultural como forma de contrastar aquilo que compreendemos como realidade com o acontecimento sobrenatural inscrito na trama. Este posicionamento demarca uma diferença com relação à proposta de Todorov que considera a hesitação entre uma explicação natural ou sobrenatural para dado fenômeno como o principal elemento distintivo do gênero fantástico. Para Roas, os elementos inerentes ao texto não são suficientes para demarcar o fantástico, sendo necessário considerar a conjuntura sociocultural, pois é através dos quadros de referência do leitor que se dará o conflito entre o real e o sobrenatural. Nesse sentido, a participação ativa do leitor é essencial.

Roas afirma que a utilização do código realista nas narrativas fantásticas é uma necessidade estrutural do texto, pois para que o elemento sobrenatural

seja considerado como uma ameaça possível à determinada concepção de realidade é preciso que tanto o real quanto o sobrenatural inscritos no texto sejam críveis:

Como vemos, 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 central da história, do acontecimento inexplicável é que marca a diferenciação essencial entre o realista e o fantástico. (ibidem, p. 54)

Mas a subversão do fantástico não reside apenas na ameaça que provoca à nossa concepção socialmente aceita e compartilhada de realidade ou na transgressão do código narrativo realista. De acordo com Roas, o fantástico provoca também uma subversão da própria linguagem ao tentar nomear coisas que ultrapassam o nosso quadro de referência deixando entrever “[...] as relações problemáticas que se estabelecem entre a linguagem e a realidade [...]” (ibidem, p. 58).

Outro elemento considerado pelo crítico como essencial para provocar o efeito fantástico é o medo. Ao transtornar a impressão de estabilidade com relação à realidade a partir da imposição de um acontecimento sobrenatural, o que resta ao leitor de uma narrativa fantástica é o medo, pois a realidade torna-se estranha, não familiar, ameaçadora. Para Roas, a literatura fantástica pode “[...] desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas [...], questionar, afinal, a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos” (ibidem, p. 134).

Ao contrário “das asseverações apocalípticas de Todorov” (ibidem, p. 74) que condenou a literatura fantástica à morte após o surgimento da psicanálise, o gênero fantástico, bem como as teorizações que ele suscita continuam existindo ainda que o nosso contexto sociocultural tenha mudado bastante desde o século XVIII (momento histórico que é apontado pela maioria dos estudiosos do fantástico, inclusive por Roas, como propício ao nascimento do gênero). O teórico propõe em seu trabalho uma breve viagem às teorizações contemporâneas de outros campos científicos, tais como, física quântica, neurobiologia e filosofia construtivista para demonstrar como esses conhecimentos interferem na nossa forma de compreender, construir, legitimar

e partilhar mecanismos de interpretação da realidade e, portanto, na nossa relação com o fenómeno fantástico:

[...] a narrativa fantástica, convém insistir, mantém desde as 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 representa-la. Bioy Casares resume com perfeição essa questão: “Na borda das coisas que não compreendemos plenamente, inventamos contos fantásticos para aventar hipóteses ou para compartilhar com outros as vertigens da nossa perplexidade”. (ROAS, 2013, p. 89)

Um dos grandes méritos do estudo desenvolvido por Roas é demonstrar que há espaço para a literatura fantástica na pós-modernidade, e mais do que isso, de que a literatura fantástica é pós-moderna. De acordo com o autor, tanto a narrativa pós-moderna quanto a narrativa fantástica refutam a existência de uma realidade estável. A literatura pós-moderna pressupõe o apagamento dos limites entre realidade e ficção, enquanto a literatura fantástica deixa entrever, através da inserção de um elemento sobrenatural, as bases de vidro sobre as quais está alicerçada a nossa concepção (arbitrária e socialmente compartilhada) de realidade.

Ante o exposto, é importante ressaltar que a proposta teórica de Roas é a que mais se adéqua ao romance em foco neste estudo. Além de estar inserido no contexto que Roas assume como pós-moderno, a ambientação da narrativa, ou seja, a zona rural de Sussex, na Inglaterra, a construção de uma constante sensação de medo acentuada pelo domínio que Ursula Monkton exerce sobre a família do narrador e a ruptura dos esquemas daquilo que compreendemos como normalidade estão bastante evidentes na obra *O oceano no fim do caminho*, de Neil Gaiman, conforme veremos no derradeiro capítulo deste trabalho.

2 Entrelaçamentos:

literatura fantástica e atualização mítica

“O que hoje é evidência foi outrora imaginação.”

William Blake, *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*

2.1 Cerceamento e libertação

Para Laplantine e Trindade (2003) a nossa sociedade está inserida em um contexto imaginativo no qual predominam as “imagens massificadas”, produzidas e difundidas pela televisão e pelo computador. No entanto, a potência do imaginário não sucumbiu ante tais imagens padronizadas e “[...] as antigas narrativas orais, o teatro das ruas e os rituais sagrados e profanos [...]” (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p. 7) continuam compondo a tessitura do imaginário social.

Os autores ressaltam que o extraordinário, o maravilhoso e o fantástico são gêneros oriundos desse imaginário que agencia a produção de conhecimento, a interpretação dos símbolos subjacentes ao real e que podem promover a realização de um projeto de ordem social, uma vez que obras literárias fantásticas já anteciparam avanços tecnológicos antes de suas produções materiais, a exemplo do submarino concebido por Julio Verne.

As noções de realidade e real são diferenciadas pelos autores que afirmam que a realidade diz respeito à existência material das coisas, das pessoas, do mundo, da natureza que independem dos significados que atribuímos a elas, enquanto o real é a nossa interpretação acerca dessas coisas. Entretanto, existe uma relação de retroalimentação entre esses conceitos que se evidencia de forma inequívoca na literatura fantástica, conforme problematiza Jaqueline Held:

[...] O fantástico nos tocara, a obra fantástica encontraria leitores, se não reunissem aspirações, necessidades, experiências que também trazemos em nós, em graus diversos, talvez obscuros e semi-ignorados, mas, no entanto, bem *reais*? [...] (1980, p. 25)

No ensaio intitulado *Escritores criativos e devaneio* (1908), Freud afirma que a produção artística do escritor aproxima-se do ato de brincar tão caro às crianças e que envolve a criação de um mundo particular. Essa capacidade criativa que permeia as brincadeiras infantis é abandonada, paulatinamente, na medida em que o sujeito cresce e é acossado pelas determinações da vida adulta. Contudo, conforme atesta o estudioso, a mente humana não abdica inteiramente do prazer da fantasia presente nas brincadeiras infantis, sendo

substituído pelos devaneios adultos, que carregam uma dose de vergonha e por isso são reprimidos e escondidos das demais pessoas. Logo, para Freud, os devaneios, bem como as obras literárias, são formas de substituição das brincadeiras infantis na fase adulta.

No capítulo anterior, mencionamos que nas reflexões freudianas acerca do estranho, o autor afirma que a infância corresponde a uma etapa da vida do sujeito em que há predominância da realidade psíquica da criança sobre a realidade material (FREUD, 1919, n. p.). Nesse sentido, é possível depreender que a fase da onipotência dos pensamentos e dos jogos e brincadeiras em que prevalecem o “fantasiar” da criança são etapas perfeitamente aceitas e toleráveis na infância, contribuindo, inclusive, para o seu desenvolvimento, mas inadmissíveis no universo adulto devido às necessidades e seriedade inerentes à esta fase da vida. Logo, o imaginário não estaria isento ou imune a um processo de repressão, sobretudo na fase adulta.

Com a literatura fantástica não é diferente. David Roas, ao afirmar que “[...] a narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2013, p. 31, grifo nosso), evidencia que a associação entre evasão e fantástico não é fortuita. Basta conferir o verbete *fantástico* no dicionário para ver surgir um sem número de outros adjetivos que nos conduzem às zonas informes do “irreal”, aos limites do “fictício” e às vielas estreitas e becos sem saída do “falso”, e atestam o caráter negativo que costuma ser atribuído ao gênero. Ou, quem sabe, passear pela seção destinada às obras fantásticas da Livraria Cultura cuja denominação para o gênero é “literatura fantasiosa”.

Na conferência proferida na aula inaugural do Collège de France, em 1970, posteriormente publicada sob o título *A ordem do discurso* (1996), Michel Foucault empreende uma reflexão sobre a relação entre discurso e poder e sobre as estratégias que controlam a potência da livre disseminação de discursos, tais como, a interdição que está associada aos temas considerados como tabus; a separação ou rejeição que se baseia na oposição entre razão e loucura e a vontade de verdade que exerce sobre os outros discursos um “poder de coerção” institucionalmente amparada e historicamente construída. Essa “vontade de verdade”, sustentada pela oposição entre verdadeiro e falso,

também está presente na literatura, conforme atesta o autor: “[...] Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no *natural*, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro. [...]” (FOUCAULT, 1996, p. 18, grifo nosso).

Friedrich Nietzsche, no ensaio intitulado *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* (1978), afirma que a “invenção do conhecimento” é uma ferramenta de extrema relevância para garantir a sobrevivência do ser humano na natureza, perante a qual é “delicado e perecível”. No entanto, o autor adverte que o conhecimento pode ser enganoso, fazer com que o sujeito não perceba este como uma construção discursiva e seja enredado pela ilusão de uma verdade absoluta.

Para o filósofo, verdade é “[...] uma designação uniformemente válida e obrigatória das coisas [...]” (ibidem, p. 54) e a linguagem desempenha um papel de destaque na instituição tanto da verdade quanto do seu contrário, a mentira, posto que sejam construtos discursivos. No que concerne à linguagem, o autor observa que esta é modelada a partir de metáforas que não correspondem às coisas em si, ou às “entidades de origem”, mas a uma ideia construída a partir da relação entre o sujeito e as coisas, de forma arbitrária e que apaga as diferenças:

[...] Todo conceito nasce da igualação do não-igual. Assim, como é certo que nunca uma folha é inteiramente igual a uma outra, é certo que o conceito folha é formado por arbitrário abandono dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do que é distintivo [...] (ibidem, p. 56)

Nesse sentido, compreende-se que a verdade é uma narrativa, ou como o autor a descreve, “uma convenção sólida”, compartilhada por todos com a finalidade de preservar a vida em sociedade, necessidade demasiadamente humana. Contudo, as metáforas resultantes da intuição ou do conhecimento empírico convertem-se em “[...] ordenação piramidal por castas e graus, [...] mundo de leis, privilégios, subordinações, demarcação de limites [...]” (ibidem, p. 57), ou seja, transformam-se “[n]o grande edifício dos conceitos” pelo “ser racional” que se considera imune às impressões intuitivas que, outrora, ajudaram a construir essa sólida edificação. Para Nietzsche, o ser humano procura, no entanto, “um outro leito de rio”, outras possibilidades discursivas

que viabilizem a compreensão dos fenômenos da existência e encontra no mito ou na arte possibilidades de romper as amarras da “teia conceitual” das convenções.

Os mitos, bem como a literatura fantástica, não estão livres dos discursos que tentam negar ou anular sua relevância enquanto possibilidade de interpretação da existência e de reflexão sobre o real. No entanto, a necessidade de contar histórias e explicar acontecimentos continua acompanhando a humanidade e a manutenção da existência das mitologias corrobora para esta compreensão. Apesar das explicações científicas terem, gradativamente, afastado a humanidade de suas referências míticas, é possível observar um movimento nas artes, de modo geral, e na literatura, em particular, de remodelagem dos temas mitológicos, conhecido como remitologização ou atualização mítica, sobretudo em obras consideradas como pertencentes ao gênero fantástico.

2.2 O processo de atualização mítica na literatura fantástica

A maioria dos estudiosos que se debruçam sobre os temas relacionados ao universo mítico concordaria com a afirmação de que o mito refere-se a uma narrativa sagrada, oriunda de um tempo primordial e que reflete questões relacionadas à existência, tais como, aflições, incoerências, paradoxos inerentes aos sujeitos e à vida em sociedade, à criação do mundo e das pessoas, na perspectiva de determinado povo tradicional.

Watts (2001) afirma que o mito provém do imaginário e é a fonte de onde nós, indivíduos, nutrimos e dotamos a vida de sentido. No entanto, apesar dessas definições nos orientarem em direção à perspectiva de que o mito é uma forma de conhecimento, a simples menção a esta palavra costuma remeter à noção de narrativa fantasiosa, àquilo que não corresponde ao real e, portanto, falso.

Conforme atesta Almeida Júnior (2014), a “rejeição do mito” não é exclusividade do sujeito moderno, essa postura é reconhecida em diferentes etapas da construção do conhecimento ao longo da história. Para o autor, dentre os gregos destacam-se duas concepções acerca do mito que o situa no plano do acontecimento histórico longínquo e posterior conversão em narrativa

lendária ou fabulosa, o evemerismo e o alegorismo. Esses argumentos foram utilizados pela doutrina cristã que difundia a ideia de que as mitologias dos povos pagãos eram meras fábulas (*mythós*), ao passo que as histórias sagradas cristãs seriam verdadeiras, factuais.

Saindo do domínio da fé religiosa para o âmbito do pensamento dito racional, outras formas de rejeição dos mitos se manifestaram no Iluminismo. O pesquisador observa que para Voltaire, as histórias sagradas, tanto dos pagãos quanto dos cristãos, não passam de meras superstições e apresenta inúmeros paralelos entre narrativas míticas e a Bíblia para demonstrar a falta de “autenticidade” daquilo que para o cristianismo é considerado como verdadeiro. Outra perspectiva apresentada por Almeida Júnior corresponde à teorização proposta por Augusto Comte de que a história da humanidade está dividida em três etapas: religiosa, metafísica e positiva ou científica. Nesse sentido, a crença em mitos corresponderia a um estágio primitivo do desenvolvimento humano. A partir do pensamento de Comte, instituiu-se, então, a oposição entre o homem primitivo e o homem moderno.

A restauração das narrativas sagradas dos povos tradicionais, conforme assinala Almeida Júnior, deu-se através de um processo marcado por novos métodos de análise acerca do mito, como a coleta de dados em sociedades não europeias, o que contribuiu para enriquecer as pesquisas na área. Contudo, alguns destes estudiosos ainda resguardavam a influência da “perspectiva evolucionista”. Para Lucien Lévy-Bruhl, a mentalidade dos povos “primitivos” era “pré-lógica”, ou seja, regida pelo “raciocínio [...] metafórico e poético, portanto [...] mítico [...]” (2014, p. 47), logo, muito diferente do “homem moderno”. James George Frazer comparou o sistema de crenças e mitos de diferentes povos e concluiu que o raciocínio humano passou por um processo de evolução, que corresponderiam às etapas do pensamento mágico, do religioso, evoluindo, posteriormente para o pensamento científico, mas nem todas as sociedades estavam no mesmo estágio de evolução.

A mudança da perspectiva evolucionista começou a despontar a partir dos estudos de Georges Dumézil, que criou a hipótese da “sociedade indo-europeia”, pela qual explicaria as similaridades de organização social e narrativas míticas de diferentes povos, e do antropólogo Claude Lévi-Strauss, que estudou os mitos a partir de pontos de convergência entre diferentes

organizações sociais. No entanto, Almeida Júnior adverte que a “antropologia cultural” teve extrema relevância para os estudos mitológicos, uma vez que esta não tinha como objetivo comparar ou considerar as diferentes sociedades a partir de uma escala de desenvolvimento, mas sim compreender o seu próprio ponto de vista acerca do mito. O autor aponta ainda a importância de três estudiosos que contribuíram significativamente para a efetiva mudança de paradigma, são eles: Rudolf Otto, Mircea Eliade e Joseph Campbell.

De acordo com Almeida Júnior, Rudolph Otto debruçou-se sobre a experiência religiosa, ou o *numinoso*, e cunhou os termos *mysterium tremendum* e *mysterium fascinans* que descrevem a relação do sujeito com o sagrado, e sintetizam, respectivamente, o medo ou assombro e o sentimento de nulidade do sujeito ante a grandiosidade do sagrado. Mircea Eliade, por sua vez, buscou compreender o processo de interação entre a concepção de sagrado proposta por Otto e o “profano” que culminariam no nascimento do mito, ou seja, na “[...] percepção da pequenez e insignificância do homem diante da majestade do poder sagrado. [...]” (2014, p. 56).

Quanto às contribuições dos estudos desenvolvidos pelo mitólogo estadunidense, Joseph Campbell, Almeida Júnior assinala que a obra intitulada *O herói de mil faces* (1949) colaborou de forma decisiva para os estudos de mitologia comparada ao apresentar a tese de que diversas narrativas possuem uma estrutura fundamental mítica subjacente, chamada de *a jornada do herói mitológico* ou de *monomito*, sintetizada a seguir:

A jornada do herói representa um ritual de iniciação em suas três etapas: separação, iniciação e retorno. Cada uma dessas etapas apresenta subjornadas, mas o esquema geral é o mesmo: um herói vindo ao mundo cotidiano, onde tem dificuldades de se adaptar ou ser aceito, aventura-se numa região de prodígios sobrenaturais, ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (ALMEIDA JÚNIOR, 2014, p. 64)

Almeida Júnior observa também que o trabalho de Campbell é um tanto restritivo, uma vez que não contempla mitos oriundos do continente africano e nem a diversidade de gêneros. Clyde Ford desenvolveu um estudo no qual dialoga com o trabalho de Campbell e apresenta inúmeras narrativas de heróis nas culturas africanas. No que concerne à diversidade de gêneros, faltam

trabalhos que discutam a contribuição dos arquétipos femininos para a construção do que o autor chama de o “mito da heroína”. Nesse sentido, torna-se importante ressaltar que, embora seja possível identificar elementos relativos à jornada do herói no romance *O oceano no fim do caminho*, a nossa proposta consiste em compreender a dimensão arquetípica feminina observável na representação de uma divindade tripartite personificada pelas mulheres da família Hempstock, conforme veremos no próximo capítulo.

A despeito das lacunas observadas por Almeida Júnior no trabalho de Campbell, é notável a presença de elementos da estrutura do *monomito* nas obras cinematográficas, na literatura, no teatro, nas telenovelas e séries de televisão, e nas histórias em quadrinhos que exploram a jornada de heróis e heroínas, que continuam a exercer, na contemporaneidade, um forte poder sobre a nossa psique, atingindo uma “dimensão psicológica profunda”.

A recorrência dessa estrutura fundamental mítica presente na jornada de heróis e heroínas nas obras de arte contemporâneas demonstra uma espécie de desencanto do sujeito moderno com as interpretações oferecidas pelo discurso científico dito racional e detentor da verdade, conforme é possível compreender no fragmento a seguir:

Campbell considera que a sociedade ocidental e industrial vive uma profunda crise espiritual decorrente do rompimento com o sagrado e com o mito, uma vez que acreditou no poder da razão em oferecer ao ser humano uma experiência completa de vida. (ALMEIDA JÚNIOR, 2014, p. 54)

No trabalho intitulado *Mito e realidade*, Mircea Eliade analisa a relação entre mitos e produções artísticas, conforme aponta Almeida Júnior, e afirma que histórias como a de *Superman* satisfazem uma necessidade íntima do sujeito moderno de ser um herói porque compreende que é frágil e limitado. Outra necessidade do sujeito moderno é a de encontrar formas compensatórias para a ausência da riqueza psíquica dada pelos mitos e rituais que o inserem numa “história maior” e os romances ofertam essa “saída do tempo” cotidiano e dessacralizado:

Em relação aos romances, Eliade observa que eles tomaram o lugar ocupado pelas recitações dos mitos e das lendas nas sociedades tradicionais e populares. É possível observar facilmente a estrutura mítica que sustenta os romances de grande sucesso como os ossos que

sustentam o corpo, mas não são aparentes. Em nosso século XXI, o fenômeno acima descrito ganhou dupla dimensão: por um lado, o romance; por outro, sua adaptação para o cinema. Trata-se dos casos de *O Senhor dos Anéis* de J. R. R. Tolkien e *Harry Potter* de J. K. Rowling. Em ambos os casos o mito do herói, do inocente punido, da maldade encarnada ou que, mesmo ela não sendo encarnada, domina os homens, estão presentes e fazem com que a trama, mesmo ganhando roupagens diferentes como a linguagem e o ambiente onde se passa a história, mantenha uma estrutura mítica que permita a identificação do público com o enredo. (ibidem, 2014, p. 92-3)

As mitologias tradicionais, segundo Joseph Campbell no ensaio intitulado *Temas Mitológicos na Arte e na Literatura Criativa* (2001), possuem quatro funções: a primeira, função mística ou metafísica, é a reconciliação do sujeito com as condições de sua própria existência; a segunda, cosmológica, diz respeito à formulação e transmissão de uma imagem cosmológica do universo; a terceira, sociológica, objetiva validar a ordem social, considerando seu código moral como uma construção acima da crítica e a quarta refere-se a uma função psicológica de moldagem do sujeito conforme os objetivos ideais do grupo social ao qual pertence. No entanto, como o autor adverte, as funções que mais mudaram ao longo do tempo foram a segunda e a terceira, pois velhas cosmologias perderam a força diante dos avanços tecnológicos que alteraram a nossa relação com a natureza e as formas de compreender e estar no mundo.

No que concerne à função psicológica, o autor assinala que nós, seres humanos, estamos suscetíveis à “problemas psicológicos irreduzíveis” (ibidem, p. 141), a saber, a fragilidade e total dependência dos cuidados alheios ao nascer, o despreparo para enfrentar a passagem da vida infantil para a vida adulta de forma plena e, por fim, para vivenciar o retorno à terra após a morte. As sociedades tradicionais preparavam os sujeitos para estas experiências:

As mitologias da humanidade, tanto as grandes quanto as de menor importância, vêm servindo sempre para guiar os jovens além de seu terreno na natureza e simultaneamente, apoiar os velhos de volta a natureza até a penumbra do último portal. Assim fazendo, serviram também para fornecer uma imagem do mundo da natureza, que chamei de imagem cosmológica, e que deveria atender às demandas e aos anseios do grupo social local, de forma que todos os aspectos do mundo da experiência transmitissem o sentido de uma harmonia ideal que repousa numa obscura dimensão de assombro. Causa-nos espanto a força de integração e estruturação da vida, presente até na mais simples organização tradicional dos símbolos míticos. (ibidem, 2001, p. 143-4)

Conforme assevera Campbell, alguns modos de explicação deixaram de ser aceitáveis por conta do enfraquecimento das funções cosmológica e social do mito. A falência de uma “ordem moral” que valesse para todas as pessoas, representada por modelos mitológicos tradicionais, e a atenuação da ilusão de uma verdade fixa e incontestável oferecida pela ciência produziram colapsos que proporcionaram aos sujeitos a percepção de “queda livre” com relação ao futuro, mesmo com relação a um futuro imediato.

Tal relativismo alcança também a dimensão psicológica. As “formas herdadas”, “os clichês” autorizados que são apresentados por uma autoridade, como um padre, por exemplo, comunicam interpretações prontas das formas modelares enquanto o artista vivencia uma experiência particular, interpreta-a e tenta comunicá-la. Nesse sentido, a arte é uma espécie de contraponto às “ortodoxias mitológicas, teológicas e filosóficas” (ibidem, 2001, p. 147) que solicitam aos sujeitos determinadas atitudes e respostas ante as experiências e vivências das formas herdadas. A arte opera uma reversão da ordem autoritária dos sistemas tradicionais.

Para Campbell, amparado pelas teorizações junguianas, a existência dos arquétipos é anterior aos significados que a eles atribuímos. Oriundos da psique dos sujeitos, os arquétipos são manifestações do inconsciente que podem emergir dos sonhos e sua conversão em mito é elaborada de modo consciente, ofertando sustentação às funções supracitadas. Logo, a arte contribuiria para que determinados significados autoritários fossem “lavados” ou rearranjados para comunicar não uma experiência pessoal, individualizada, mas uma “experiência interna de transformação psicológica” (ibidem, 2001, p. 158). A arte, então, corresponderia à função metafísica do mito, ou seja, operaria uma reconciliação do sujeito com as condições primevas de sua existência, proporcionando a saída “[...] do puramente pessoal para as ordens coletivas, mais amplas, de experiência. [...]” (ibidem, 2001, p. 168-9). Ante o exposto, é possível compreender que o processo de atualização dos motivos mitológicos nas artes não visa perpetuar antigos modelos sob novas roupagens, mas sim apropriar-se dessas formas como meio de acesso à dimensão psicológica e metafísica que nos precede.

De acordo com Mielietinski (1987), as fontes mitológicas tradicionais nutriram, não somente a literatura, mas toda a trajetória cultural da

humanidade. O processo de “desmitologização” teve o seu apogeu com o Iluminismo (século XVIII) e o Positivismo (século XIX), uma vez que essas correntes de pensamento consideravam os mitos como superstições ou como crenças oriundas de uma etapa primitiva do desenvolvimento humano, conforme apresentado anteriormente. Para o autor, alguns acontecimentos foram decisivos para o “renascimento” do mito, ou seja, a “remitologização” na literatura do século XX, tais como, “a crise da sociedade ocidental”, a “frustração no racionalismo positivista e evolucionista”, a “desconfiança face à história” e o “choque causado pela primeira guerra mundial” (MIELIETINSKI, 1987, p. 3). O “mitologismo”, ou “remitologização”, para Mielietinski, é um fenômeno do modernismo.

Até aqui, foram apresentadas algumas interpretações sobre o mito ao longo da história e em diferentes perspectivas. Essa multiplicidade de discursos acerca do mito remete ao que Everardo Rocha (1996) chama de “mensagem cifrada”, um aspecto inerente ao mito que possibilita inúmeras decifrações. Para exemplificar esta proposição, o autor relaciona, de forma bastante sintética, três diferentes elaborações interpretativas para o mito de Édipo. A primeira, proposta por Michel Foucault, aborda a questão das formas jurídicas e a relação entre “verdade” e “poder” no contexto social da Grécia Antiga. No mito de Édipo, a constatação da verdade se dá por encaixamento de diversas metades, a exemplo da informação ofertada por Apolo através do oráculo de Delfos de que a peste que assola Tebas é o resultado do assassinato de Laio, mas não diz quem o matou. Tirésias, como duplo humano do deus Apolo, é quem completa a metade perdida da mensagem, de forma indireta. De acordo com Rocha, para Foucault, essa fragmentação de determinado objeto ou mensagem que só pode revelar o seu poder, sua verdade, sua força, mediante o encaixe de suas partes é uma técnica jurídica, política e religiosa que os gregos chamam de “o símbolo”.

Em seguida, Rocha apresenta o “complexo de Édipo”, interpretação freudiana do mito, para quem, à semelhança de Édipo, que é guiado por um destino incontornável que ele ignora, nós, seres humanos, somos guiados pela imprevisibilidade do inconsciente, que nos leva a vivenciar na infância uma relação de amor e ódio no seio familiar com os nossos pais ou com pessoas que exercem esses lugares simbólicos de poder. Para o autor, Freud vê no

mito de Édipo a expressão do desejo infantil em manter com a mãe, fonte nutridora, uma relação simbiótica, uma unidade, e o pai vai contrapor esse desejo para que a criança se torne um ser autônomo.

Na terceira perspectiva, a de Claude Lévi-Strauss, a linguagem, a música e o mito possuem similaridades, pois estes podem ser separados em unidades significativas e analisados nas dimensões sincrônica e diacrônica. No que concerne ao mito de Édipo, Lévi-Strauss propôs uma análise estrutural para interpretá-lo, dividindo-o em mitemas (unidades de significado), relacionando-os em colunas e estabelecendo relações de oposição entre elas. Logo, nas duas primeiras colunas os mitemas representam relações de parentesco vistas positiva e negativamente e as colunas três e quatro diferenciam monstros, representantes da terra, e homens que ao tentar destruí-los negam o seu pertencimento à terra. Essas oposições simétricas representam, para Lévi-Strauss, paradoxos e dúvidas da sociedade grega, se o homem é ou não oriundo da terra, por exemplo.

É justamente essa “abertura” interpretativa da narrativa mítica que faz com que dela brotem novos mitos, tanto no campo das ciências humanas, quanto nas artes. Mas esta não é a única explicação para a permanência do mito. Conforme assinala Rocha, a psicanálise interpretou o mito como uma forma de expressão do inconsciente. A noção de “inconsciente coletivo”, expressa por Carl Gustav Jung, contribuiu para o desenvolvimento das pesquisas de Mircea Eliade e Joseph Campbell, pois é muito importante para compreendê-lo como patrimônio psíquico coletivo e imemorial da humanidade.

Conforme é possível observar a partir dos estudos supracitados, a presença dos temas mitológicos nas artes não representa um mero “retorno nostálgico” com a finalidade de erigir um modelo comportamental ou novas formas de aprisionamento dos sujeitos, mas uma possibilidade de “reelaboração crítica”. Trata-se do questionamento de pressupostos e de narrativas que sustentam as estruturas dominantes, sem que, no entanto, tenha a pretensão de converter-se em um “novo paradigma”, conforme caracterização proposta por Linda Hutcheon (1991) sobre a “presença do passado” na arte pós-modernista.

Diante das discussões empreendidas acerca da literatura fantástica, no primeiro capítulo, e da permanência dos mitos em diferentes produções

artísticas, conforme apresentado neste subcapítulo, é possível depreender que o gênero fantástico oferta ao processo de atualização mítica um terreno bastante fértil para o desenvolvimento desses temas. Os elementos sobrenaturais tão comuns às narrativas míticas não precisam ser suavizados em obras fantásticas, pois, de acordo com Roas, o fantástico é o único gênero que não pode existir sem a presença do sobrenatural (2014, p. 31). É justamente essa presença perturbadora, aliada à sua inscrição numa percepção de realidade e de real verossímeis para leitoras e leitores, que fornecerá ao fantástico o seu caráter desestabilizador, ameaçador.

A instauração de uma ameaça à noção socialmente construída de normalidade, a possibilidade de uma revisão crítica dos modelos que impõem aos sujeitos normas comportamentais e a atualização de motivos mitológicos para colocar em evidência temas afinados com as questões inerentes à pós-modernidade desvelam o caráter político do gênero fantástico.

2.3 A deusa tríplice e sua manifestação em algumas vertentes mitológicas

As divindades tríplices podem ser encontradas nas mitologias de diferentes povos. As mais difundidas no ocidente são as Moiras, personagens oriundas do panteão grego e as Parcas, da mitologia romana. As Parcas e Moiras costumam ser compreendidas como entidades equivalentes por compartilharem semelhanças em suas representações míticas. De acordo com Eduardo Szklarz (2010), a absorção das divindades do panteão grego pelos romanos confunde-se com a narrativa da origem de Roma, que está profundamente relacionada à mitologia grega, uma vez que os gêmeos Rômulo e Remo, fundadores da cidade de Roma, são descendentes da estirpe de Eneas, o príncipe derrotado de Troia. O autor ressalta ainda que, de acordo com o professor Jacyntho Lins Brandão, professor de língua e literatura gregas da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), o sincretismo era muito comum na Antiguidade posto que não houvesse homogeneidade nas religiões clássicas, na representação dos deuses, ou uma escritura sagrada oficial a ser seguida.

Sharman-Burke e Greene (1988) desenvolveram um estudo sobre os símbolos do tarô e sua profunda relação com os mitos. Embora reconheçam

que as cartas possuem aspectos híbridos, as pesquisadoras optaram por desenvolver um baralho e elucidar sua dimensão mítica evocando as divindades gregas que, conforme ressaltam, “[...] contribuíram grandemente para a formação cultural da vida ocidental [...]” (ibidem, p. 11). Segundo as autoras, a carta da “Roda da fortuna” simboliza as deusas do destino que são representadas por uma mulher jovem, uma mulher mais madura e uma idosa. As diferentes idades das mulheres aludem às fases da lua e aos estágios da vida:

[...] as Moiras são as filhas da Mãe Noite, concebidas sem pai. Cloto era a fiandeira; Láquesis, a medidora e Átropos, cujo nome significa aquela que não pode ser evitada, a cortadora. As três teciam o fio da vida dos homens na escuridão de sua gruta e seu trabalho não poderia ser desfeito por nenhum outro deus, nem mesmo o poderoso Zeus. A partir do momento em que o destino do homem estava tecido, nada mais poderia alterá-lo. A duração da vida e o momento da morte faziam parte da quota que as Moiras atribuíam a cada indivíduo. (ibidem, p. 64)

A partir da leitura do excerto acima, é possível depreender que as Moiras controlam o destino dos humanos e não estão submetidas ao jugo dos deuses. O seu poder é absoluto. É importante ressaltar que para o pensamento grego, na Antiguidade, o destino é inexorável. O poder das Parcas, conhecidas como Nona, Décima e Morta, também se atém ao destino dos seres humanos.

As divindades celestes da mitologia eslava recebem o nome de Zorya. As três irmãs desempenham um papel de mantenedoras da ordem cíclica e protegem o universo. São elas: Zorya Utrennyaya, que abre os portões do céu para que o sol nasça; Zorya Vechernyaya, que fecha os portões do céu quando o sol declina, ao cair da noite e Zorya Polnochnaya, em cujos braços o sol morre e renasce todos os dias. Agudelo, no ensaio intitulado *Uma lecture de los arcanos mayores desde la caverna platónica* (2015), relaciona as Zorya ao décimo-nono arcano do tarô, a lâmina “O Sol”, ressaltando o aspecto regulador destas entidades e sua similaridade com outras divindades tripartites:

Es un conjunto de tres diosas que guardan y velan al perro del fin del mundo, Simargl, que está encadenado a la estrella Polar en la constelación de la Osa Menor, el oso “pequeño”. Si la cadena se rompe, el perro ha de devorar a la constelación y el universo llegará su fin. El Zorya representa la Estrella de la Mañana, Estrella de la Tarde y la Estrella de la Medianoche, respectivamente. Como trío, algunas veces está asociado con la triple Diosa mítica del arquetipo, en representación de la doncella, la madre y la anciana. (2015, p. 117)

A tríade de deusas do deserto, Al-Lat, Al-Uzza e Menat, fazia parte dos ídolos da mitologia pré-islâmica, tendo sido citadas no Corão, tamanha a importância que tinham para os povos que as cultuava, conforme assinala Paganelli (2014). De acordo com o autor, Al-Uzza, cujo nome significa “a poderosa”, corresponde a uma guerreira jovem e virgem, associada à estrela da manhã. Al-Lat é caracterizada como uma divindade maternal e está vinculada à terra, à fertilidade e à influência no ciclo menstrual. Menat é representada como uma mulher idosa, regente do destino e da morte. O culto às deusas do deserto era realizado através da adoração de pedras sagradas associadas a cada uma delas.

Pertencentes ao sistema de crença pagã da tradição nórdica, as Nornas são divindades comumente relacionadas às tríades presentes em outras mitologias, como as mencionadas. Cardoso (2007) as descreve como “[...] personagens da mitologia escandinava que se vinculam tanto à organização da temporalidade (relação entre passado, presente e futuro) quanto ao destino do mundo em geral ou das pessoas em particular [...]” (p. 12). De acordo com Paxson (2006), a dimensão temporal atribuída às Nornas, bem como a sua relação com o destino, aparece expressa em seus nomes, Urdh, Verdandhi e Skuld, que são derivações de formas do verbo “ser”:

[...] A primeira Norne está associada com o “Ur-“ ou natureza primal de uma coisa, essa parte do passado que molda o que virá. Verdandhi é a parte “vir-a-ser” da equação, o presente em eterna mudança. Skuld é aquilo que *será* como resultado do que antes foi [...]. (ibidem, p. 156)

É importante ressaltar que a noção de destino para a cultura gentílica nórdica difere da concepção grega. Segundo Faur (2011), para os nórdicos, a decisão sobre as características particulares da vida de cada pessoa, tais como, família, tempo e local de nascimento são atribuídos às Nornas e pertencem à dimensão do *orlög* (pré-condições existenciais), mas não definem o futuro. São as ações e as escolhas particulares de cada um que moldarão o *wyrd*, ou o destino pessoal. Ante o exposto, é possível depreender que, para o pensamento nórdico, o destino não possui o sentido de predeterminação e fatalidade como na tradição grega.

Esta breve exposição de algumas representações de divindades tripartidas não objetiva mapear a irrupção de tal modelo mitológico em diferentes culturas, ou apontar, tão somente, semelhanças e diferenças, mas sim observar quais contribuições esses modelos míticos oferecem para a composição das mulheres Hempstock que as atualizam, propondo outra forma de representação do mito.

3 Outras tessituras:

uma proposta de leitura das mulheres Hempstock
em *O oceano no fim do caminho*

“The thundering waves are calling me home to you.
The pounding sea is calling me home to you.”

Loreena Mckennitt, *The old ways*

3.1 Breve história das origens

A remodelagem de mitos de diversas culturas é recorrente nas narrativas do escritor britânico Neil Gaiman, tanto em suas *graphic novels*¹ quanto nos seus romances. Em *Sandman*, obra com a qual o escritor obteve destaque internacional, inúmeras divindades e símbolos de diversas vertentes mitológicas são evocados na sua composição. Comumente descrita como uma “mitologia moderna”, esta extensa obra que conta com 75 edições, lançadas entre os anos de 1988 e 1996, narra a história dos sete irmãos perpétuos, entidades responsáveis pela manutenção da ordem e coesão do universo.

Sandman, Sonho, Morpheus, Oneiros, Lorde Moldador, Kai’Ckul é a personagem central da trama que dá nome à série. Suas muitas designações aludem ao universo onírico e à multiplicidade de facetas que pode adquirir dependendo da mitologia referenciada na obra, fazendo-o mudar não só de nome, mas também de forma: Oneiros é o deus do sonho na mitologia grega, Morpheus e Lorde Moldador remetem à personagem da mitologia grega que assume diferentes formas quando aparece nos sonhos das pessoas, Kai’Ckul é o nome que assume ao se manifestar nos sonhos de Nada, rainha de uma tribo do deserto africano. Criado por Gardner Fox e Bert Christman e lançado pela *DC Comics*, em 1939, *Sandman* é a identidade secreta de Wesley Dodds, personagem clássica dos quadrinhos, uma espécie de justiceiro solitário que coloca os criminosos para dormir usando um gás sonífero, e os entrega, em seguida, à polícia. *Sandman*, ou *O homem da areia*, alude também ao conto de E. T. A. Hoffmann comentado neste trabalho a partir do estudo de Freud acerca do estranho. Nota-se que a existência de uma entidade (ou entidades) relacionada ao sono e aos sonhos é oriunda de mitos antigos que se atualizam através das narrativas, sejam elas, orais, escritas, fílmicas.

Neil Gaiman dedicou boa parte de sua carreira artística à roteirização de histórias em quadrinhos. Além da cultuada *Sandman*, o autor lançou as

¹ *Graphic novel* ou romance gráfico é uma história produzida em quadrinhos que articula narrativa verbal e imagens sequenciadas, constituindo-se como uma narrativa mais longa que abriga características inerentes à prosa. As *graphic novels* se diferenciam dos famosos gibis produzidos para o público infantil e juvenil por tratarem de temas considerados densos e complexos. *Sandman*, por exemplo, é uma publicação do selo *Vertigo*, da editora de quadrinhos *DC Comics*, direcionado ao público adulto, justamente por abordar temas como violência, terror, sexo, drogas etc.

narrativas *Violent Cases* (1987), *Sinal e ruído* (1989), *Os Livros da Magia* (1990-1991) e *Mr. Punch* (1994) e escreveu novas histórias para títulos já consagrados no mundo dos quadrinhos, tais como, a minissérie em três volumes *Orquídea Negra* (1988-1989), *Monstro do Pântano* (1989) e *Hellblazer* (1995), para citar apenas alguns dos seus trabalhos. A revisitação de personagens clássicas em novas histórias e a atualização de divindades míticas são estratégias de composição comuns também no universo das revistas em quadrinhos e foi essa experiência com narrativas amalgamadas que Gaiman incorporou aos seus romances.

Sua estreia como romancista aconteceu em 1990, com o lançamento do livro *Good Omens*, obra que satiriza o apocalipse, escrita em parceria com Terry Pratchett. Em 1996, Gaiman lança o seu primeiro romance solo, *Lugar Nenhum*, que narra a história de Richard Mayhew e suas aventuras pelos cenários fantásticos da “Londres de baixo”, uma espécie de cidade fantasma no subsolo londrino.

Deuses Americanos (2001) tornou-se um dos trabalhos mais famosos do autor, figurando na lista de *best-sellers* do *New York Times*, em 2002. Vencedor de importantes prêmios literários como *Hugo*, *Nebula*, *Locus*, *Bram Stoker Awards*, dentre outros, todos voltados para obras do gênero fantástico e suas ramificações. Na narrativa, deusas e deuses, oriundos de diferentes países, lutam para sobreviver nos Estados Unidos através de resquícios de adoração e travam uma batalha contra as divindades cultuadas na atualidade, como a tecnologia, a mídia, o dinheiro. Estas novas divindades estão profundamente relacionadas aos valores que subjagam as culturas e sistemas de crenças dos inúmeros povos imigrantes e das tribos nativas que tanto contribuíram para a formação daquele país.

Na obra intitulada *Os filhos de Anansi* (2005), o autor tematiza a relação conflituosa entre pai e filho. A personagem central da trama, Charles Nancy, é filho do deus aranha Anansi, divindade africana, adorada em quase todo o continente, e muito popular nos Estados Unidos. Gaiman publicou inúmeros outros romances e histórias ilustradas para os públicos infantil, juvenil e adulto, ao longo dos últimos anos. A opção de apresentar, de forma sintética, os volumes mencionados objetiva salientar as obras que evidenciam o processo

de atualização mítica, sobretudo aquelas que corroboram para a percepção do caráter político do discurso fantástico.

Grande parte das obras do autor, tanto as produções voltadas para o público adulto quanto os títulos categorizados como infantis e juvenis revelam íntima relação com o gênero fantástico, posto que abriguem em suas estruturas narrativas elementos sobrenaturais que desestabilizam determinada ordem social vigente e preestabelecida, conforme caracterização proposta por Roas (2013), apresentada no primeiro capítulo deste trabalho.

Ante o exposto, é possível depreender que as obras fantásticas de Neil Gaiman operam um duplo abalo das convenções e imposições sociais, tanto pela via do fantástico, através da inscrição de um fenômeno sobrenatural em um espaço que compreendemos e aceitamos como *real*, quanto pela atualização dos temas mitológicos que evidenciam e mobilizam questões afinadas às demandas coletivas da atualidade, como a problematização de um imaginário relacionado ao universo feminino profundamente “contaminado” pela ideologia patriarcal.

Em *O oceano no fim do caminho*, obra lançada em 2013, objeto desse estudo, Gaiman segue a mesma linha de trabalho de algumas obras anteriores, mas evoca divindades mitológicas e as representa como personagens centrais de sua narrativa. Neste romance, o autor mescla elementos autobiográficos e poderosas entidades míticas para contar a história do narrador-personagem, cujo nome não é mencionado. Lembranças de acontecimentos perturbadores, há muito esquecidas, são trazidas de volta à memória do narrador, ao retornar à casa onde viveu quando criança, no interior da Inglaterra, após quarenta anos.

Imbuído pela necessidade de trazer à tona as lembranças soterradas pelo tempo, o narrador segue por uma estrada de terra e avista uma antiga casa de fazenda, onde (re)encontra a velha senhora que conheceu quando um dos inquilinos de sua família, o minerador de opala, cometeu suicídio no final da estrada. Ao conversar com a idosa, o narrador recorda de sua amiga Lettie, que ali vivia junto com a mãe, Ginnie Hempstock, e a avó, a velha senhora Hempstock e do lago de patos que havia nos fundos da fazenda. Ao vislumbrá-lo o narrador recorda tudo.

O suicídio do inquilino acabou por despertar uma perigosa entidade que passa a interferir na vida do garoto e das pessoas ao redor. Ao acompanhar sua amiga Lettie Hempstock na tentativa de neutralizar a força dessa entidade, o narrador, acidentalmente, a liberta do seu domínio, nas cercanias da fazenda Hempstock. Uma nova inquilina chega à casa da família, a misteriosa Ursula Monkton, e passa a controlar seus pais e sua irmã. As únicas aliadas que o garoto possui para banir Ursula Monkton do seu mundo são as Hempstock, mulheres de três gerações distintas e portadoras de poderes incomuns. Elas se tornam guias e mestras do narrador-personagem, tanto na infância quanto na fase adulta.

Conforme apresentado no capítulo anterior, as entidades tripartites são representadas em muitas culturas e, embora tenham diferentes nomes e resguardem características particulares e distintivas, elas partilham certas similaridades. Além de terem sido fixadas em três (em algumas mitologias esse número pode variar, como no caso das Nornas e das Zorya), comumente são descritas como pertencentes à mesma família, exercem poder de regulação e ordenamento cíclico e não estão submetidas à nenhuma divindade.

Nesse sentido, considerando os trabalhos anteriores de Gaiman que mobilizam temas mitológicos, é possível inferir que as mulheres da família Hempstock, aludem à divindade tripartite. A constante retomada de elementos míticos evidencia um *leitmotiv*, um projeto literário cuja trama é tecida com o discurso fantástico e enriquecida pelo constante diálogo intertextual com tradições míticas de diferentes povos e culturas, propondo rasuras nos modelos hegemônicos.

3.2 “Padrões, portões e caminhos”

Não. Não “era apenas um lago de patos, nos fundos da fazenda [...]” (GAIMAN, 2013, p. 9), como queria o narrador-adulto no início do romance. Era o oceano de Lettie Hempstock, a destemida garotinha que parecia ter onze anos havia muito tempo. A mais jovem integrante de uma família de mulheres que viviam numa fazenda no fim de “[...] um caminho ladeado por arbustos de amoras-bravas e rosas mosquetas entremeados de fileiras de aveleiras ou matagais de cerca viva. [...]” (ibidem, p. 13). A trilha que levava à fazenda e a

casa das Hempstock com os “[...] seus tijolos vermelhos castigados pelo tempo [...]” (ibidem, p. 13) conduziram o narrador à lembranças de sua infância, uma espécie de tempo mítico: “[...] as memórias de infância às vezes são encobertas e obscurecidas pelo que vem depois, como brinquedos antigos esquecidos no fundo do armário abarrotado de um adulto, mas nunca se perdem por completo [...]” (ibidem, p. 14).

Sentado num antigo banco feito de madeira e ferro nas proximidades do lago, o narrador recorda os acontecimentos que vivenciou quando contava apenas sete anos. O fiasco da festa de aniversário na qual nenhum dos convidados compareceu. A chegada do novo inquilino, o minerador de opala num táxi que atropelou e matou o seu único amigo, um gato chamado Fofinho. A descoberta do suicídio do inquilino dentro do carro da sua família, nos arredores da fazenda Hempstock, evento que propiciou o seu encontro com as mulheres nada comuns que ali moravam.

Nas lembranças do narrador, Lettie Hempstock o convidou para aguardar na casa da fazenda enquanto um policial tomava as providências com relação ao corpo do homem. Ela tinha cabelos castanho-avermelhados, nariz arrebitado, o rosto sardento e apresentou o garoto para a avó, a velha senhora Hempstock que tinha cabelo comprido e grisalho, semelhante à teias de aranha e rosto magro. Em seguida, conheceu a mãe de Lettie, Ginnie Hempstock, uma mulher atarracada, com cabelo castanho-avermelhado e alguns fios brancos, e maçãs do rosto salientes. Enquanto o menino tomava café da manhã, a garota e sua mãe davam demonstrações dos poderes que possuíam:

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

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

– Tem razão. Seis. O médico também virá.

Então a mulher franziu os lábios e deu um muxoxo.

– Não viram o bilhete – disse ela. – Ele o escreveu com tanto cuidado, dobrou-o e guardou-o no bolso do paletó, e ninguém olhou lá ainda.

– O que o bilhete diz? – perguntou Lettie.

– Leia você mesma – retrucou a mulher

[...]

– Dei uma forcinha para ele olhar no bolso do paletó. Vai parecer que foi ideia dele. – disse Lettie. (ibidem, p. 30-2).

A partir da caracterização de um núcleo familiar composto pelas figuras da matriarca anciã, da mãe e da jovem, é possível observar que Gaiman referencia as divindades tripartites que, conforme apresentado no capítulo anterior, são concebidas em várias culturas, carregando semelhanças e diferenças. De acordo com Jung (2000), essas representações são derivadas do arquétipo materno, ou seja, da manifestação de uma “imagem primordial” (ibidem, p. 90), de espectro universal e coletivo, contendo formas relacionadas à maternidade e que são preenchidas “[...] com o material da experiência consciente [...]” (ibidem, p. 91). Logo, a irrupção da imagem primordial de determinado aspecto materno manifesta-se, não por meio de “uma transmissão externa” (ibidem, p. 90), mas de forma espontânea, em diferentes tradições. A sua consolidação em mito é realizada de modo consciente, elaborada a partir das experiências particulares de cada povo.

As entidades tripartites são representadas também em outros trabalhos de Neil Gaiman, como no primeiro arco da série *Sandman*, intitulado *Prelúdios e Noturnos* (1989). Na narrativa, Morpheus passa setenta anos longe do seu reino, o Sonhar, após ter sido aprisionado na terra, através de um ritual de magia, quando o mago Roderick Burgess tentava sequestrar e controlar a irmã do monarca, Morte. O seu desaparecimento gera instabilidade tanto no Sonhar, quanto no “mundo desperto” e para reconstruir o seu reino e reunir as criaturas do seu mundo, Sonho invoca as “três em uma” a fim de localizar e recuperar as suas ferramentas mágicas, um elmo, uma algibeira que contém o pó dos sonhos, e um rubi, objetos portentosos que foram roubados e com os quais reestabeleceria o seu poder.

Os inúmeros nomes utilizados pelo monarca para dirigir-se às personagens, “aquela que é três”, “Hécate”², “três graças”³, “Donzela, Mãe Suprema e Velha Encarquilhada” e os nomes que elas dizem possuir, “Tisífone, Alecto e Megera”⁴, “Diane, Mary e Florence”⁵, “Cíntia, Mildred e Mordred”⁶

² Divindade tripartida, oriunda do panteão grego, associada às fases da Lua. Representam o princípio feminino e o inconsciente coletivo de onde toda a vida veio à tona. (SHARMAN-BURKE; GREENE, 1988, p. 86-89).

³ Entidades da mitologia romana relacionadas à dança, à música, ao amor. Ao chamar a “três em uma” de “Graças”, Sandman parece tentar atenuar o aspecto fatídico atribuído às entidades tripartites que regem o destino no pensamento greco-romano.

⁴ Também pertencentes à mitologia grega, as três irmãs, conhecidas como Fúrias, encarnavam a vingança contra os espíritos dos mortos.

evidenciam o carácter mítico dessas personagens. Na sequência de ilustrações que exibem o diálogo entre as três mulheres e Morpheus, elas são apresentadas como bruxas. A mais velha das três é caracterizada como uma bruxa tradicional, com nariz grande, verruga e chapéu pontudo, a mais jovem tem cabelos louros e usa vestido com um decote pronunciado e a mãe suprema aparenta ser uma senhora robusta e usa um capuz escuro. As três figuras mexem um caldeirão contendo um líquido verde e borbulhante e entre um quadro e outro aparecem devorando alguma criatura viva.

Embora os muitos nomes que emergem no diálogo entre Sandman e as “três em uma” aludem às possíveis referências evocadas no processo de atualização das personagens e revisitem as protagonistas da série *The Witching Hour*, é possível observar que esta representação está profundamente ligada àquela que, segundo Langer (2015), foi introduzida em *Macbeth*, por Shakespeare, da tríade de entidades femininas como seres “[...] sobrenaturais, como feiticeiras, bruxas ou misteriosas profetisas portando capuzes, capas ou longos mantos [...]” (ibidem, p. 340).

No trabalho intitulado *A feiticeira*, escrito em 1862, o historiador Jules Michelet analisa a formação dessa entidade feminina, chamada de feiticeira, cuja origem remonta à Idade Média. Segundo o autor, a mulher é o princípio de tudo, das religiões à ciência. Enquanto os homens caçavam, a mulher sonhava, imaginava, interpretava o tempo através da observação do céu, conversava com as plantas e extraía-lhes o poder de cura, mas, é ela que

[...] Mil anos depois, [...] se persegue nas encruzilhadas, amaldiçoada, acossada, apedrejada, atirada para os carvões que ardem! [...] O poeta [...] lança-lhe outra pedra [...]. Supõe, gratuitamente, que ela é sempre feia e velha. À palavra Feiticeira, vêm-se as horríveis velhas de Macbeth. Os processos cruéis, no entanto, mostram o contrário. Muitas morreram precisamente por serem jovens e belas. (2003, p. 12. *Sic*).

Na condição de “sacerdotisas da natureza”, as feiticeiras foram as primeiras, e únicas, médicas as quais o povo teve acesso durante mil anos. Por

⁵ Refere-se ao trio de cantoras “The Supremes”, fundado em 1959, composto por Diana Ross, Mary Wilson e Florence Ballard. Ao sugerir que Sandman as chame de “Diana, Mary e Florence”, a Donzela parece associar o mito antigo ao mito *pop* das cantoras dos anos 60, atribuindo novo sentido ao termo mito, ou seja, como fenômeno artístico.

⁶ Personagens da série de quadrinhos de terror intitulada “The Witching Hour”, publicadas pela DC Comics, entre 1969 e 1978. Foram inspiradas nas bruxas de Macbeth.

elas, as pessoas comuns nutriam um misto de medo e respeito. Já os padres, fizeram delas suas mais terríveis inimigas. Os deuses pagãos representavam uma ameaça do passado, enquanto as feiticeiras eram consideradas como o “Satanás do futuro” (ibidem, p. 13) e, por isso, precisavam ser combatidas. Durante trinta anos Michelet estudou os documentos da Inquisição e o número de assassinatos de mulheres na Idade Média, sob a alegação de bruxaria assombra:

Nunca houve tal prodigalidade de vidas humanas. Sem falar da Espanha, terra clássica das fogueiras, onde o Mouro e o Judeu nunca vão sem a bruxa. Queimam-se sete mil bruxos e bruxas em Trier e não sei quantos em Tolouse, em Genebra quinhentos em três meses (1513), oitocentos em Würtzburg, quase de uma fornada, mil e quinhentos em Bamberg (dois pequenos bispados!). O próprio Fernando II, o beato e cruel imperador da Guerra dos Trinta Anos, foi obrigado a vigiar esses bons bispos, que teriam queimado todos os seus súditos! Descubro, na lista de Würtzburg, um bruxo de onze anos, que andava na escola, uma bruxa de quinze e duas de dezessete anos em Bayonne, condenavelmente lindas. (ibidem, p. 14).

O que está por trás de todos esses assassinatos, segundo Michelet, é a padronização da potência do imaginário através da imposição da crença de um deus único. Roberts Avens (1993), ao analisar as consequências psíquicas do controle da irrupção do imaginal⁷ por meio de “conceitos simbólicos estereotipados”, assevera que as fantasias que emergem da psique das pessoas “se tornam supérfluas e inúteis, quando não *heréticas*”, caso não reproduzam àquelas “universalmente válidas” (ibidem, p. 51, grifo nosso) e forjadas por uma ideologia astuta. A astúcia da ideologia está em utilizar o imaginário como forma de “[...] imposição de sentidos na representação do social, dirigida a interesses de grupos ou classes sociais [...]” (LAPLANTINE, 2003, p. 13).

Já no estudo intitulado *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault* (2000), Mariza Mendes observa que os contos de fadas atualizaram motivos mitológicos relativos ao arquétipo feminino. A figura da fada, por exemplo, resguarda relação com divindades femininas primitivas. Através da atualização do mito grego de Psiquê, oriundo

⁷ De acordo com Avens, o termo *imaginal* foi cunhado por Henri Corbin a fim de distingui-lo da conotação negativa atribuída ao uso de “imaginário” e para destacar a importância dessa faculdade para o intelecto. Para Avens, o imaginal “[...] é o reino da realidade psíquica [...]” (1993, p. 54), de onde brotam as imagens que são, ao mesmo tempo, frutos da psique e a psique em si.

das narrativas populares de tradição oral e que foram, posteriormente, transformados em contos de fadas, Mendes observa que há um objetivo moralizante, remetendo a uma estratégia de domesticação da mulher, personagem sempre frágil e que depende da intervenção mágica ou do auxílio do homem para resolver seus problemas e dificuldades. Nesse sentido, tanto o assassinato desenfreado de mulheres, que viviam em comunhão com a natureza, como forma de cerceamento da liberdade do imaginal, quanto o teor pedagógico dos contos de fadas configuram-se como mecanismos de imposição e validação do sistema patriarcal.

Esses modos de seleção e controle do imaginário e, por conseguinte, da produção de imagens e material simbólico por ele motivado, remete aos mecanismos de repressão da proliferação de discursos descritos por Foucault (1996), tais como, a interdição, a separação e a vontade de verdade. Segundo o autor, essa “aparente veneração do discurso”, sobretudo aquela oriunda de uma fonte autorizada, legítima, mascara um temor:

[...] Tudo se passa como se interdições, supressões, fronteiras e limites tivessem sido dispostos de modo a dominar, ao menos em parte, a grande proliferação do discurso. De modo que a riqueza fosse aliviada de sua parte mais perigosa e que sua desordem fosse organizada segundo figuras que esquivassem o mais incontrolável: tudo se passa como se tivessem querido apagar a sua irrupção nos jogos do pensamento e da língua. Há, sem dúvida, em nossa sociedade e, imagino, em todas as outras mas segundo um perfil e facetas diferentes, uma profunda logofobia, uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso. (ibidem, p. 50)

A logofobia impõe modelos, ora de forma escancarada, ora sorrateira. Tais discursos padronizados penetram no imaginário coletivo e se propagam para além de sua inscrição temporal. A representação das divindades tripartites que alertam Macbeth sobre o seu destino terrível e que se perpetuou como forma homogênea de ilustração dessas divindades que, conforme demonstrado, possuem inúmeras configurações simbólicas, são um bom exemplo de como o ocidente elegeu o modelo mítico grego como único, em detrimento de inúmeras outras mitologias.

A aparição das três bruxas, em *Sandman*, corrobora para a percepção da “contaminação” do imaginário por uma imagem padronizada, esvaziada do

seu conteúdo arquetípico e preenchida por uma ideologia cruel. Nesse sentido, as mulheres da família Hempstock podem ser compreendidas como uma espécie de rasura desse modelo pervertido, como é possível observar através dos fragmentos a seguir:

– *Linha vermelha e tramazeira, interrompa a bruxa em sua carreira* – recitei. Era algo que eu tinha lido em um livro.
 – Isso funcionaria, e funcionaria muito bem – explicou Lettie, – se tivesse alguma bruxa nessa história. Mas não tem. (GAIMAN, 2013, p. 112)

– 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 nem bruxaria. A vovó não aprova nada disso. Ela diz que é *muito comum*. (ibidem, p. 131)

Em *Deuses Americanos*, a escolha das entidades tripartidas pertencentes ao universo mítico eslavo pode ser interpretada como uma saída (ou fuga) de um imaginário artístico profundamente marcado pelos símbolos e imagens da mitologia grega para a possibilidade de diálogo com outras referências culturais. O desvelamento da riqueza do imaginário de povos que, mesmo sofrendo variados tipos de violência, ajudaram a erigir os Estados Unidos é, aliás, um dos temas do romance. Contudo, ainda estamos diante de uma narrativa protagonizada por homens e deuses, ou seja, em que há predominância de um referencial masculino.

Embora narrado em primeira pessoa por uma personagem masculina, o protagonismo das mulheres da família Hempstock é evidente no romance *O oceano no fim do caminho*. Nas lembranças do narrador, o menino que foi, quando tinha apenas sete anos, vivenciou experiências extraordinárias, mas foi também exposto à situações de vulnerabilidade: a solidão, sanada apenas pela sua íntima relação com os livros, sobretudo os de mitologia; a indiferença sentida no seio familiar pela impossibilidade de comunicação com os adultos; a alimentação aparentemente inadequada, torradas queimadas, leite, café e ervilhas industrializados; a falta de conforto, já que teve que ceder o seu próprio quarto para aluguel, passando a coabitar o quarto da irmã caçula; a experiência da morte, presentificada pelo atropelamento do gato Fofinho, o suicídio do minerador de opala, a submersão de Lettie no “oceano” após ter sido machucada pelos “pássaros vorazes” e, por fim, a síntese de todos os

seus medos, a governanta controladora Ursula Monkton. São as Hempstock que constantemente o salvam, com os seus poderes especiais, de todas as situações ameaçadoras.

Von Czarnowsky (2015), no entanto, defende que Gaiman advoga um modelo maternal de feminilidade cujo contraponto é Ursula Monkton, a vilã superssexualizada que deve ser banida da cena pelas poderosas deusas. Para a autora, as Hempstock aludem à Grande Deusa ou Deusa Mãe, um dos aspectos do arquétipo feminino que se conecta à divindade tríplice, mais especificamente, às Senhoras do Destino da tradição Greco-Romana. A linha interpretativa adotada neste trabalho segue outro caminho, uma espécie de desvio da rota ou uma trilha escondida, camuflada por grossas camadas de musgo e ervas daninhas. Por serem oriundas de um mesmo arquétipo, todas as tríades apresentadas no capítulo anterior possuem alguma semelhança, além da triplicidade. Nesse sentido, é importante questionar, em que medida as Moiras podem ser consideradas como referência inequívoca para a construção das Hempstock? A principal diferença entre as Moiras e suas correlatas romanas, as Parcas, das mulheres da família Hempstock é a forma como lidam com o destino. Não há imposição de um destino preestabelecido para o garoto. Seu futuro é moldado pelas suas próprias escolhas.

Ao decidir acompanhar Lettie em seu encontro com a entidade que estava causando problemas para ele e para as pessoas ao redor, mesmo contra a vontade da velha Sra. Hempstock e ao soltar a mão de Lettie tendo sido avisado para não fazê-lo quando eles a confrontassem, o garoto fez suas próprias escolhas e abriu o caminho para que a entidade, ou *pulga*, como é chamada pelas Hempstock, o utilizasse como portal para ter acesso a este mundo. Nesse sentido, elas se aproximam muito mais das Nornas, pois estas representam o que foi (Urdh), a dinâmica do que é, ou está sendo, (Verdandhi) e o que virá a ser, de acordo com as determinações do passado, as escolhas e sua influência sobre o futuro (Skuld). O destino, no pensamento nórdico pode ser compreendido como uma potencialidade e assim o é para o pequeno herói.

A personagem que representa as forças do caos, acionadas pelo sentimento de culpa do minerador de opala (o homem apostou e perdeu todo o dinheiro que os amigos confiaram a ele) e pelo seu suicídio, é uma criatura muito antiga que vive nos limites do bosque, nas cercanias da fazenda. Ela

também é oriunda da *velha pátria*, lugar de onde vieram as Hempstock, a fazenda e tudo que nela habita. O narrador descreve a entidade como “[...] uma máscara de lona cinza, [...] toda rasgada e retalhada, balançando com as rajadas do vento de tempestade” (GAIMAN, 2013, p. 53-4). Ao ser confrontada, a criatura lança uma bola feita de teia de aranha e tecido podre no garoto e em sua amiga e ao soltar o braço de Lettie para agarrar a bola, sente que algo perfura o seu pé.

Em casa, após vivenciar essa grande aventura ao lado de sua amiga Lettie, o garoto percebe que há algo no seu pé e, com a ajuda de uma pinça, retira um verme do ferimento, descartando-o depois no ralo da banheira. No dia seguinte, Ursula Monkton chega à casa do garoto e troca os seus serviços como governanta pela estadia no seu antigo quarto. Ao vê-la, ele sente o coração doer: “Eu só olhei para ela, toda adulta e loura, o vestido cinza e cor-de-rosa, e tive medo” (ibidem, p. 67).

Embora sua mãe e irmã demonstrassem muito apreço pela senhorita Monkton, o garoto percebe (ou sente) que há algo de estranho nela. As cores de suas roupas o fazem lembrar do que vira no dia anterior, nas cercanias da fazenda Hempstock, uma espécie de lona rasgada e apodrecida, em tons de cinza e rosa, animada por alguma força assustadora. Ursula faz uma série de imposições ao garoto e o proíbe de sair do terreno da família. Sempre que ele tenta fugir, ela descobre, pois já esteve dentro dele, e o persegue.

A relação do garoto com o pai também é abalada pela presença da mulher. Ele nota a proximidade entre eles e ao revelar o que pensa sobre Ursula faz com que o pai, num acesso de fúria, tente afogá-lo na banheira. Ursula Monkton representa para o garoto, a síntese de todos os seus medos. Ela o ameaça com a perda do lar, da estrutura familiar e de sua própria vida pelas mãos do pai.

Embora pareça apoiar-se numa percepção maniqueísta das mulheres, de um lado as benevolentes Hempstock e do outro a governanta malvada e sedutora, é importante não perder de vista a dimensão arquetípica da trama. De acordo com Jung (2000), o aspecto maternal é apenas uma faceta do arquétipo feminino dentre uma multiplicidade de outros que podem ser considerados. Logo, se as Hempstock são interpretadas à luz dos referenciais

mitológicos, o mesmo método deve ser empregado para a personagem dupla Scáthach da Torre de Menagem/Ursula Monkton.

Scáthach é a antiga deusa da guerra da mitologia celta. Era ela quem treinava os homens e os transformava em verdadeiros guerreiros. A última etapa do treinamento bélico dos rapazes correspondia à iniciação sexual, que os habilitava para a batalha. No entanto, para ser um de seus pupilos, o candidato deveria vencer as barreiras intransponíveis do seu castelo localizado na Ilha de Skye, na Escócia. De acordo com Chadwick e Dillon (apud HENDERSON, 1981, p. 257), as mulheres possuíam elevado prestígio no mundo celta. Eram elas que treinavam os grandes heróis, pois eram versadas em “sabedoria sobrenatural” e também na arte da guerra. Scáthach foi uma das mestras do herói Emer Cuchulainn.

Além de ser uma deusa da guerra e fazer “[...] o que faz porque é da sua natureza [...]” (GAIMAN, 2013, p. 127), é importante lembrar que a entidade desempenha um papel de extrema relevância na narrativa.

3.3 “A água do oceano me preenchia”

Scáthach era feita de pano, trama apodrecida e esfarrapada pelo tempo. Quando mergulhou no oceano e viu Lettie Hempstock como ela realmente era, o narrador a descreve como sendo feita de lençóis de seda que emanavam pequenas luzes como chamas de velas. Ao “cortar e recortar” um fragmento do passado do garoto, (quando o pai tenta afogá-lo e ele foge do jugo de Ursula Monkton, refugiando-se na fazenda Hempstock e os pais aparecem para levá-lo de volta), a velha sra. Hempstock não está remendando suas roupas, como assevera Von Czarnowsky⁸, mas alterando o passado, removendo da história da família do garoto o ato violento cometido pelo pai, poder que somente ela possuía dentre as três. A alusão ao pano, à trama, à costura não é fortuita. Fiar é um dos aspectos do arquétipo da Grande Mãe, pois “[...] mostra-se uma ação equivalente a criar e a manter a vida [...]” (CIRLOT, 2005, p. 254), além de ser

⁸ Conforme explicitado anteriormente, a autora defende que Gaiman advoga um estereótipo maternal que é reforçado por todos os cuidados que elas têm com o garoto: “[...] As Hempstock o alimentam, o acolhem por uma noite, remendam suas roupas e o mantêm longe do mal de um modo que os seus pais (desprovidos de poderes mágicos) falharam em fazer” (ibidem, 2015, p. 21. Tradução livre).

uma das atividades mais antigas da humanidade. Na dimensão arquetípica, as divindades relacionadas a este aspecto, desempenham um papel de regulação, de manutenção da tessitura que estrutura a vida humana no universo.

Uma das questões suscitadas pela leitura do romance à luz da dimensão arquetípica das personagens femininas é por que Lettie, que simboliza o futuro, permitiu e até insistiu para que o garoto a acompanhasse em seu confronto com a entidade desestabilizadora quando a velha sra. Hempstock a advertiu sobre os riscos de levá-lo?

Para responder a esta pergunta, é necessário voltar ao princípio. No prólogo do romance, o narrador reflete sobre a sua presença em Sussex e pensa que os seus familiares vão fazer perguntas a respeito da sua vida pessoal, sobre o casamento fracassado, os filhos e o trabalho. O narrador diz que não sabe como explicar às pessoas o que ele faz profissionalmente:

[...] 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, grifo nosso)

Um desses espaços vazios descritos pelo narrador pode ser compreendido como o buraco de minhoca deixado por Scáthach ao usá-lo como porta para o mundo dos humanos. O verme construiu uma passagem que alcançou o seu coração, como o caminho que os bichos geográficos fazem sob a pele, deixando seu rastro em alto relevo marcado na epiderme... A velha sra. Hempstock consegue arrancar o caminho de dentro do garoto, mas a parte que estava mais próxima ao coração já havia se fixado lá. Na segunda tentativa de fazer com que Scáthach voltasse para o seu mundo, Lettie a entrega o portal, o buraco de minhoca flutuando dentro de um pote de vidro, mas a entidade alega que só pode voltar para casa se “[...] enfiar a mão no peito dele [o garoto], arrancar seu coração ainda batendo, completar o caminho e abrir a passagem” (ibidem, p. 145).

Lettie se recusou a entregar o garoto e chamou “os faxineiros” com um assovio. Estas entidades são representadas como “pássaros vorazes” e devoram tudo que pertence a outro universo. Eles devoraram Scáthach, mas queriam devorar também o garoto porque havia um pedaço de outro mundo

dentro dele. Lettie pede que ele fique dentro de um círculo de grama, situado no jardim da casa em que morava, o “anel de fadas”. Enquanto esperava Lettie para salvá-lo dos pássaros, o garoto é tentado a deixar o círculo protetivo, primeiro pelo fantasma do minerador de opala, depois por sombras que se passam pela sua irmã, pelo seu pai, por Lettie Hempstock e, por fim, os pássaros assumem suas formas e dizem em uníssono:

– Como você pode ser feliz neste mundo? Tem um buraco no seu coração. *Você possui um portal aí dentro para terras além do mundo conhecido. Eles o chamarão, durante toda a sua vida.* Não haverá um instante em que você os esquecerá, quando não estará, em seu coração, buscando algo que não pode ter, algo que não consegue nem imaginar direito, algo cuja falta atrapalhará seu sono, seu dia, sua vida, até você fechar os olhos pela última vez, até que seus entes queridos o vendam para a anatomia, e mesmo nessa hora você morrerá carregando um buraco, e vai se lamentar e amaldiçoar uma vida mal vivida. [...] (ibidem, p. 159, grifo nosso).

Para salvá-lo das aves, Lettie levou até ele um balde de metal, contendo o oceano. De mãos dadas com ela, o garoto imergiu na água e o oceano fluiu dentro dele e ele soube de tudo, da criação ao fim do mundo:

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

Ao saírem do oceano, estavam de volta à fazenda Hempstock, onde as aves não podiam entrar. Mas elas vão até lá e começam a devorar a realidade, que é apenas uma casca pintada sobre o vazio. O garoto percebeu que sua família e tudo que ele conhecia estava em risco e resolveu entregar-se para ser devorado pelas criaturas, mas Lettie se atirou sobre ele e foi ferida pelos pássaros vorazes. Ao sacrificar-se, Lettie oferta ao menino a chance da sobrevivência, ou seja, o futuro.

A narrativa que segue após o aparecimento dos pássaros vorazes pode ser interpretada como um diálogo com a teoria junguiana. Ao adentrar o “anel de fadas”, o garoto parece tentar se proteger de uma experiência mental caótica, cujo “antídoto tradicional” é a mandala e outras formas circulares, conforme observa Jung. Ao imergir no oceano, símbolo bastante comum do

inconsciente, o garoto compreende tudo, toda a sabedoria contida nesse manancial de conhecimento legado pelos ancestrais da humanidade. A saída de um estado caótico e de risco iminente para o mergulho nas águas primais alude ao processo de individuação, ou seja, de integração entre as dimensões consciente e inconsciente do narrador.

A passagem a seguir evidencia a relação entre o oceano de Lettie Hempstock e a noção, expressa por Jung (2000), de inconsciente coletivo como “[...] objetividade ampla como o mundo e aberta ao mundo [...]” (ibidem, p. 32):

– [...] Você não morreria 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. 165).

De acordo com Avens (1993), a psicologia freudiana relaciona imagens e símbolos a um conteúdo reprimido, de ordem predominantemente sexual. Para Raine, reduzir a arte a esses termos, é ver “[...] na pérola nada mais do que uma doença da ostra [...]” (apud AVENS, 1993, p. 51). Gilles Deleuze, no ensaio *A literatura e a vida* (2006), contesta esta concepção freudiana, afirmando que a doença não está no sujeito, mas no mundo. A literatura torna-se então um “empreendimento de saúde” (ibidem, p. 14), pois o escritor converte os sintomas das enfermidades que percebe no mundo em arte.

Nesse sentido, é possível compreender que o buraco deixado no coração do narrador por Scáthach em *O oceano*, não é uma mera lacuna, uma chaga da qual precisa curar-se, mas antes uma fonte criativa e criadora, uma abertura para outros mundos. Aliás, o que é um buraco de minhoca senão uma teorização sobre o encurtamento espaço-temporal que possibilitaria viagens temporais e interdimensionais? É essa lacuna, ou melhor, esse vazio repleto de possibilidades que catalisa as potentes forças do imaginário, convertendo-as em arte.

A arte é o único futuro possível para o narrador e faz dele “médico de si e do mundo” (ibidem, p. 14). Alguns indícios narrativos permitem interpretar a arte que o narrador adulto diz fazer como arte literária, a exemplo da reflexão

realizada pelo narrador de que “[...] a língua é o fundamento da construção de tudo [...]” (GAIMAN, 2013, p. 56) e a adoração que o garoto tinha pelos livros, que considerava como professores e conselheiros e de onde “[...] pegava várias histórias emprestadas [...]” (ibidem, p. 92). Logo, a arte que realiza é capaz de revigorar o aspecto positivo do imaginário e suas ramificações, como o arquétipo, o mito e o gênero fantástico, exercendo, portanto, uma “função fabuladora” (ibidem, p. 14), pois as memórias do narrador são acionadas para (re)construir uma discursividade positiva ligada ao feminino, tão distorcido e contaminado histórica e ideologicamente. A analista junguiana e pesquisadora Clarissa Pinkola Estés (2014), afirma que durante muito tempo as mulheres foram vítimas da atividade predatória masculina. Como aos lobos, foram-lhe atribuídas características que justificavam a violência: trapaceiras, agressivas, vorazes. Finalmente domesticada, a psique instintiva da mulher foi esvaída, mas não extirpada por completo e está pronta para ser reativada, seja através dos contos de fadas, dos mitos e das experiências relacionadas ao feminino. Isto é o que a autora chama de arquétipo da Mulher Selvagem, uma força intuitiva, instintiva, criadora de vida e de arte.

As personagens femininas em *O oceano* podem ser interpretadas como potências e experiências do feminino que estão além da polarização redutora entre bem e mal. Como forças primais, elas existem desde o princípio, antes mesmo que a humanidade pudesse elaborar um discurso sobre elas, convertendo-as em mitos. Antes mesmo que esses mitos pudessem ser reinterpretados, fundidos, rearranjados para dar origem a outros mitos, ou a mitos híbridos. Antes também que os mitos fossem utilizados como forma de repressão da mulher.

Ao guiarem o garoto rumo à superação dos seus medos e ao futuro como contador de histórias, as Hempstock podem ser interpretadas como mestras e, mais do que isso, como a força original cujo princípio é feminino e está contido, também, na psique masculina. De acordo com Von Czarnowsky, toda mágica em *O oceano* é atribuída às mulheres. Os homens não têm nenhum poder. Essa questão é um tanto discutível, uma vez que somente as personagens que aludem às divindades têm poderes mágicos e que o pai do garoto exerce sobre ele um poder de ordem simbólica. A autora ressalta também que as mulheres da família Hempstock relacionam-se a diferentes

concepções do feminismo: a velha sra. Hempstock seria uma representante de uma onda mais radical na qual os homens são considerados obsoletos e Lettie e sua mãe, Ginnie, teriam visões mais moderadas sobre os homens. Von Czarnowsky observa que a ausência masculina não representa uma falta: “[...] a fazenda é completa, funcional e feliz sem eles [...]” (2015, p. 20, tradução nossa) e assim o são as Hempstock. Longe de asseverar uma separação entre masculino e feminino, o que se evidencia no romance é que estes são conceitos relacionais (LOURO, 1997, p. 22) e que os papéis socialmente construídos tanto para o feminino quanto para o masculino podem (e devem!) ser desconstruídos:

Desconstruir a polaridade rígida dos gêneros, então, significaria problematizar tanto a oposição entre eles quanto a unidade interna de cada um. Implicaria observar que o pólo masculino contém o feminino (de modo desviado, postergado, reprimido) e vice-versa; implicaria também perceber que cada um desses pólos é internamente fragmentado e dividido (afinal não existe a *mulher*, mas várias e diferentes mulheres que não são idênticas entre si, que podem ou não ser solidárias, cúmplices ou opositoras). (ibidem, p. 31-2).

Para Deleuze (2006), a tarefa da literatura enquanto “empreendimento de saúde” é criar “um povo que falta”, um povo em potencial, em estado de devir que aguarda adormecido, não à espera da chance de tomar para si o lugar e o estatuto dos dominadores, mas “um povo menor” e revolucionário. Os discursos de dominação foram introjetados na sociedade a fim de legitimar inúmeras violências perpetradas contra tudo e todos que ocupam os lugares categorizados como inferiores.

Dentre os “odiados” estão: a imaginação, enquanto atributo da infância, que causa vergonha na fase adulta e, por isso, passa por um processo de repressão, de acordo com Freud; o fantástico que foi relegado à condição de gênero destinado à mera representação das neuroses e psicoses e, portanto, inútil após o surgimento da psicanálise, segundo Todorov; e os mitos, considerados como fruto da mentalidade primitiva de povos em etapas iniciais da “evolução”, de acordo com as perspectivas Iluminista e Positivista.

No que tange à literatura fantástica e aos mitos, tais teorizações, embora tenham contribuído para a construção do conhecimento nos seus respectivos campos e tempos de produção, parecem anacrônicas se aplicadas

irrefletidamente ao contexto atual. No entanto, não é raro que ainda seja observável na academia, espaço destinado a adultos, seres que atingiram a etapa mais avançada da evolução humana, lugar do discurso da ciência, da lógica, da racionalidade, no qual não cabem “fantasias” de espécie alguma, a reprodução desses conceitos estanques, a exemplo das ideias de que os mitos seriam a expressão de uma mentalidade primitiva e de que a literatura fantástica teria sido esgotada pela psicanálise.

Nesse sentido, *O oceano no fim do caminho* pode ser compreendido como uma obra que rompe com um “imaginário científico” contaminado pelas verdades preestabelecidas, pelos jogos de poder e por juízos de valor que negam a relevância do saber da criança, da literatura fantástica, dos mitos; e sua potencialidade enquanto “agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE, 2006, p. 15) ao evidenciar a importância da dimensão arquetípica feminina, e seus diferentes aspectos para a construção de um imaginário positivo com relação a esta força, seja ela de origem humana ou divina.

CONCLUSÃO

Buscou-se, ao longo deste trabalho, observar de que maneira a representação das mulheres da família Hempstock evidencia um processo de atualização mítica da deusa tríplice no romance *O oceano no fim do caminho*, do escritor britânico Neil Gaiman. As entidades femininas tripartidas são encontradas em diversas culturas, tanto no oriente quanto no ocidente.

Essas divindades possuem um caráter de manutenção do ordenamento cíclico e da temporalidade (passado, presente e futuro), de regência do destino dos humanos e do mundo e costumam ser descritas como pertencentes à mesma família. Conforme demonstrado, o autor remodela essas deusas em outros trabalhos, mobilizando diferentes referenciais míticos, a exemplo daquelas oriundas do panteão greco-romano e da mitologia eslava.

O processo de atualização mítica, ou remitologização, não objetiva impor um modelo antigo com nova caracterização, mas sim mobilizar questões inerentes aos interesses sociais de nosso próprio tempo. No romance em foco, por exemplo, as Hempstock são construídas a partir de diferentes referenciais, formando uma divindade híbrida, diluindo a possibilidade de elevação de um modelo mítico hegemônico em detrimento de outro.

O caráter negativo atribuído ao imaginário, à fantasia e às narrativas míticas enquanto estratégia de controle da livre disseminação de discursos e da sua potência criativa também se configura como questão interessante para este trabalho, uma vez que a obra em foco mobiliza todas estas instâncias e sua relevância para a dimensão humana.

A associação entre o romance em foco e o universo fantástico se dá a partir da caracterização proposta por David Roas de que o elemento sobrenatural é condição essencial para a existência do gênero, a fim de produzir uma ameaça aos pressupostos, normas e discursos socialmente aceitos e disseminados como verdadeiros, que alicerçam a nossa experiência do real. As narrativas míticas encontram um espaço privilegiado, um terreno fértil nas obras fantásticas, pois os elementos sobrenaturais que lhes são inerentes não precisam ser atenuados.

Vale ressaltar que, embora o crítico espanhol proponha uma teoria que atenda às inúmeras possibilidades discursivas do gênero na

contemporaneidade, cada obra fantástica possui suas peculiaridades e pode demandar outras perspectivas teóricas.

O potencial de uma obra que articula a literatura fantástica e a atualização de narrativas míticas reside na possibilidade de questionamento de modelos hegemônicos. Como demonstrado, muitas imagens produzidas sobre os arquétipos femininos carregam máculas ideológicas que tentam desqualificar sua relevância. Tal imaginário é ressignificado na obra estudada.

O romance possui ainda alguns aspectos importantes que não foram abordados neste estudo, como a dimensão da memória, a infância e sua relação com a solidão, o medo, a tristeza e os elementos autobiográficos utilizados na composição da narrativa. Tais questões demandam outros estudos, bem como a representação da divindade oriunda da mitologia celta, Scáthach da Torre de Menagem e seu duplo, Ursula Monkton.

De toda forma, a pesquisa empreendida nesse trabalho demonstra o enorme potencial dos estudos sobre o gênero fantástico e suas articulações com temáticas míticas, ficando evidente a necessidade de maior abertura dos estudos literários para reflexões sobre os abalos ocasionados por essas obras nas concepções de “real” socialmente partilhadas, cuja crítica deve ser objeto privilegiado da academia.

REFERÊNCIAS

AGUDELO, Alejandro Arango. **Una lectura de los arcanos mayores desde la caverna platónica.** 2015. Disponível em: <<http://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/escribania/article/view/1432/1507>> Acesso em: 12 mar 2017.

ALMEIDA JÚNIOR, José Benedito de. **Introdução à mitologia.** São Paulo: Paulus, 2014.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. **O neofantástico:** uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. São José do Rio Preto, 2010. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/n_eofantastico.pdf> Acesso em: 06 ago 2016.

AVENS, Roberts. **Imaginação é realidade.** Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. Reflexões teóricas e críticas precursoras. In: **A literatura fantástica:** caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CAMPBELL, Joseph. Temas mitológicos na arte e na literatura criativa. In: _____ (Org.) **Mitos, Sonhos e Religião nas artes, na filosofia e na vida contemporânea.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CARDOSO, Ciro Flamarion. Aspectos da cosmogonia e cosmografia escandinavas. In: CANDIDO, Maria Regina (Org.) **Mitologia germano-escandinava:** do chaos ao apocalipse. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2007. (Coleção Projeto Antiguidade)

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica.** São Paulo: Editora 34, 2006.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. Introdução. In: **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FAUR, Mirella. O princípio feminino. As deusas e seus mitos. In: **Ragnarök:** o crepúsculo dos deuses: uma introdução à mitologia nórdica. São Paulo: Cultrix, 2011.

FIAR. In: CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos.** São Paulo: Centauro, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREUD, Sigmund. **Escritores criativos e devaneio.** 1908. Disponível em: <<http://quebracorpo.blogspot.com.br/2010/04/escritores-criativos-e-devaneio-1908.html>> Acesso em: 28 Abr. 2016.

_____. **O estranho**. 1919. Disponível em: <<https://goo.gl/VFpkLA>> Acesso em: 28 Abr. 2016.

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

HELD, Jaqueline. O que é o fantástico? Uma primeira abordagem. In: **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. São Paulo: Summus, 1980.

HENDERSON, Hamish. **The women of the glen: some thoughts on Highland history**. 1981. Disponível em: <<http://www.alastairmcintosh.com/general/resources/1982-Henderson-Women-of-the-Glen.pdf>> Acesso em: 08 Mar. 2017.

HUTCHEON, Linda. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética. In: **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago. 1991.

JUNG, Carl Gustav. Aspectos psicológicos do arquétipo materno. In: **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana S. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. Apresentação. In: **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MENDES, Mariza B. T. Do mito ao conto de fada: o significado das narrativas de origem popular. In: **Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MICHELET, Jules. **A feiticeira**. São Paulo: Aquariana, 2003.

MIELIETINSKI, E. M. Introdução. In: **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: **Obras Incompletas**. São Paulo: Abril Cultural, col. "Os Pensadores", 1978.

NORNAS. In: LANGER, Johnni (Org.) **Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos**. São Paulo: Hedra, 2015.

PAGANELLI, Magno. **A mitologia lunar modelando o monoteísmo islâmico e formando a cidade árabe**. 2014. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/nures/article/view/27430>> Acesso em: 12 mar. 2017.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Unesp, 2014.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

RODRIGUES, Selma C. **No labirinto do fantástico**. 2003. Disponível em: <http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/127/7_no_labirinto_do_fantastico.pdf?sequence=1> Acesso em: 28 Abr. 2016.

SHARMAN-BURKE, Juliet; GREENE, Liz. **O tarô mitológico**. São Paulo: Siciliano, 1988.

SZKLARZ, Eduardo. O sincretismo romano: como os latinos absorveram os deuses gregos. **Revista Superinteressante**, São Paulo, edição 280-A, p. 19, jul. 2010. Edição Especial.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VON CZARNOWSKY, Laura-Marie. **“Power and all its secrets”**: Engendering Magic in Neil Gaiman’s *The Ocean at the End of the Lane*. Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research. [on-line]. Volume 2. Helsink: FAFNIR, 2015. Disponível na internet: <<http://journal.finfar.org>> ISSN: 2342-2009.

WATTS, Alan W. Mitologia ocidental: Dissolução e transformação. In: CAMPBELL, Joseph (Org.) **Mitos, Sonhos e Religião nas artes, na filosofia e na vida contemporânea**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.