

O DEVANEIO DE NEIL GAIMAN: Realidade, Sonho e Potência de Agir

Daniel Baz dos Santos

No delicioso ensaio *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino sugere uma série de “valores”, “qualidades” ou “especificidades” (CALVINO, 1990, p. 11) que deveriam ser perseguidos pelos futuros escritores. De todos os itens abordados, os dois primeiros, “leveza” e “rapidez”, parecem ter-se tornado profissão de fé na obra do escritor britânico Neil Gaiman. Começamos considerando dois lançamentos do autor no Brasil no ano de 2013. Em *Os livros da magia*, somos apresentados ao menino de doze anos, Tim Hunter, que está destinado a ser o maior mago da história. Quatro poderosos seres do universo DC, Vingador Fantasma, Dr. Oculto, Mr Io e John Constantine, decidem então apresentar a “magia” para o garoto. Na companhia do invejável quarteto, Tim irá conhecer o passado, o presente, o futuro, e os reinos vizinhos, universos onde a magia impera e que só podem ser percorridos por poderosos feiticeiros.

Já em *O oceano no fim do caminho*, uma fábula aparentemente mais simples que os demais “livros de adulto” que Gaiman escreveu, o narrador (não nomeado) relembra uma série de eventos passados quando tinha apenas sete anos. Após a morte de um inquilino de sua família (que matara seu gatinho), o pequeno protagonista passa a ser atormentado por um espírito ancestral, a pulga, que assume a forma de uma mulher e passa a seduzir o seu pai. Logo, encontra Lettie Hempstock, mais nova membro de uma família ligada à magia e que irá ajudá-lo contra esse inesperado mal, na mesma medida em que o introduz no mundo das entidades místicas.

Muitas das características que marcam a obra de Gaiman podem ser percebidas nessas duas histórias. Começando pelos protagonistas ainda imaturos que, ao conhecer um terreno que extrapola a realidade comum, formam seu caráter. A magia é, usualmente, uma metáfora para o aprendizado em Gaiman e, principalmente nas duas obras mencionadas, torna-se uma forte analogia para a potência transformadora, alquímica mesmo, da juventude. O mágico é sempre resultado de determinada tutoria em seus trabalhos e, por isso, é frequentemente um problema de formação. Uma personagem diz para Richard, em *Lugar nenhum*, quando percebe que ele não conhece a Londres fantástica na qual acaba de ser inserido: “[...] mas que mente fantástica você tem meu jovem. Nada como a ignorância, não é mesmo?” (GAIMAN, 2010, p. 127), trecho em que a jovialidade do personagem é emblematicamente associada à falta de sabedoria. Se a magia é primordialmente instrução, traçando um silogismo inverso, o conhecimento também é essencialmente mágico para Gaiman. Partindo desse tópico, poderíamos traçar vários paralelos entre outros pontos de contato no imaginário desenvolvido pela obra do inglês, desde as personagens femininas fortes e surpreendentes (em *O oceano no fim do caminho*, por exemplo, revemos três personagens famosas na obra do autor), passando pelas moedas que surgem inesperadamente, pela ambiguidade de certas figuras centrais, etc, etc.

Contudo, para incluir essas duas obras no que pretende ser um texto panorâmico a respeito do trabalho de Gaiman é necessário unir os dois ideias presentes na obra supracitada de Italo Calvino com a própria natureza ficcional e narrativa dos textos de sua autoria, projeto no qual a ideia de devaneio, articulada por Gaston Bachelard, tem vital importância. O autor francês é, primeiramente, importante na sua preocupação epistemológica com o novo espírito científico (semelhante ao imaginário produzido por Gaiman), ocupado com a relatividade de Einstein, com a física quântica e com a geometria não euclidiana, cujos traços românticos tornam sua filosofia essencialmente transgressora e indomável. Além

disso, ele se coaduna com a imaginação material presente em toda a obra de Gaiman, passando pelos seus trabalhos iniciais na DC (sua primeira história com o Monstro do pântano começa com a evocação dos quatro elementos, por exemplo), chegando ao imaginário aquático que permeia *O oceano no fim do caminho*.

Contudo, a “sólida constância” da monotonia material é revigorada com o espírito aventureesco leve e ligeiro (pensando sempre com Calvino) das histórias do autor. Afinal, nas narrativas de Gaiman tudo é movimento. Tim Hunter, no primeiro quadro no qual aparece em *Os livros da magia*, está no meio de uma veloz corrida em seu skate, imagem análoga à viagem movimentada que realizará nos quatro volumes da obra. Personagens como Shadow, de *Deuses americanos*, e Fat Charlie, de *Os filhos de Anansi*, saem de situações de estabilidade (prisão, rotina empresarial) para imergir em um mundo em constante transformação. *Coraline*, por seu turno, já começa com a ideia de mudança para uma vida diferente na casa nova, representada, essencialmente, pela porta misteriosa que a garota descobre na primeira frase do romance (GAIMAN, 2003, p. 6). *Lugar nenhum*, por sua vez, começa da seguinte forma: “Richard Mayhew não estava se divertindo muito na noite anterior à sua viagem para Londres.” (GAIMAN, 2010, p. 7), informação que deixa o leitor do romancista inglês já de sobreaviso para a mudança e a movimentação prestes a acontecer.

Além disso, nesse mesmo romance há um trecho representativo da gramática narrativa de Gaiman, que aposta na dinâmica e na mobilidade dos motivos da trama, como metáfora estrutural de suas zonas semânticas mais importantes: “Richard havia percebido que os acontecimentos são seres covardes. Eles nunca acontecem sozinhos: vêm numa matilha, pulando juntos sobre alguém ao mesmo tempo.” (GAIMAN, 2010, p. 16). Já o narrador de “Um estudo em esmeralda”, primeiro conto de *Coisas frágeis*, admite: “No entanto, já comecei esta narrativa, e receio que seja preciso continuar.” (GAIMAN, 2010, p. 18). Sonho, por sua vez, se torna abatido depois que recupera seus objetos e não tem mais para onde ir nas

primeiras histórias de *Sandman*. Enfim, o movimento é a condição de existência das fábulas do autor e o tempo é o principal evocador do drama de sua narrativa (nesse sentido, Gaiman é um seguidor de Lovecraft). Seu habitat é a transição, por isso a narração deve ser leve e ligeira. Por causa disso também, o autor não pode escapar de certas imagens, a exemplo de contos como “A vez de outubro”, no qual o tempo é antropomorfizado, confissão explícita de que o escritor está consciente da versatilidade da categoria temporal como protagonista das narrativas que inventa. O conto funciona de forma irônica, pois, apesar de não irem a lugar algum durante o enredo, os doze meses se ocupam, como atitude compensatória, em contar histórias.

É evidente que essa constante transformação a que o enredo está submetido tem a intenção de ser análoga ao estranhamento que a maioria dos personagens de Gaiman sente, conforme se acostumam com o mundo ao redor e com o fantástico que dele irrompe. Veja-se este trecho de *Deuses Americanos*: “A jukebox começou a tocar ‘Who loves the sun’, do Velvet underground. Shadow achou que era uma música estranha e bem improvável para estar em uma jukebox. Mas e daí? Aquela noite estivera mesmo cheia de coisas cada vez mais improváveis.” (GAIMAN, 2011, p. 40). O “estranho” esbarra paulatinamente na percepção ainda condicionada pela qual o herói vê o mundo, numa pedagogia que o próprio narrador exerce ao lado dos “tutores”, personagens presentes na maior parte das obras de Gaiman, e que acostumam seus discípulos com os novos mundos a serem desbravados, como fica evidente no seguinte momento de *Lugar Comum*: “Richard foi, e percebeu que a pergunta “Que biblioteca?” não tinha saído de sua boca. Quanto mais tempo passava ali, menos ele achava tudo estranho” (GAIMAN, 2010, p. 145). Obviamente, aqui estamos tateando a ideia de “hesitação” que marca a teoria do fantástico mais célebre no ocidente, ou seja, a de Todorov, mas devemos voltar a este ponto ao fim deste artigo.

Até mesmo em *O que aconteceu ao cavaleiro das trevas?*, no qual Gaiman trabalha com o universo do vigilante noturno mais famoso da DC, o roteiro capta o munfo por intermédio de seu efeito “estranhador” e sua potência mórfica: “Onde estou? Aqui **mesmo** em Gotham. Estou sonhando? Não. Não está sonhando. Aqui é **Gothan**. Digo, **sei** que é Gotham, mas está... **estranha**. Conheço Gotham como a **mim mesmo**. Conheço esta viela. Mas não está **certa**...” (GAIMAN, 2013, p. 11 grifos meus). O trecho também é emblemático de duas outras características das narrativas de Gaiman, ou seja, o estranhamento do mundo é correlato ao sentimento desajustado do herói e pode ser equacionado por intermédio do sonho. Todos os personagens do autor sonham muito, ponto que será investigado, de forma sumária, a seguir. Resta salientar, contudo, que o caráter cambiante da realidade é explorado nessa história sobre o Batman de forma brilhante, pois, após sermos apresentados ao funeral do homem-morcego, ouvimos versões de sua vida, contadas por seus vilões e amigos de longa data, inspirado no clássico *Rashomon*, de Akira Kurosawa. Tratamento cubista que é usado também nas várias realidades, expressas pelos vários artistas, de *Os livros da magia*.

Tudo isso se vincula à tradição fabular oral dos textos de Gaiman, cujas histórias sempre operam uma luta contra o próprio tempo, em que cada objeto pertence a uma rede de conexões que, somente no futuro (narrativo e temático), poderá ter sentido completo. *Sinal e ruído* é certamente uma fábula que parte da tematização desta que é uma força maior nas obras de Gaiman, ou seja, a fatalidade como estruturante do texto. Nela, um cineasta consciente da morte iminente alonga o tempo viabilizando um novo devaneio-filme sobre um hipotético fim do mundo ocorrido no passado. O herói se pergunta, em dado momento, por que escreve um filme que não terá tempo de filmar e eu me atrevo a responder: pois somente a narrativa pode dar forma a um sentido palpável desse tempo. Nesse sentido, Gaiman é ricoueriano ao extremo. Isso fica claro ao fim da história quando, ao morrer, o herói se transfigura em personagem de seu próprio filme e avisa que nada

irá acontecer aos aldeões que esperavam o fim “ficcional” do mundo. É oportuno dizer, neste ponto, que a própria ideia da morte em Gaiman quase nunca é conclusiva, mas é ela mesma um potencial transformador. Em *Sinal e ruído*, portanto, o leiaute se diverte oscilando entre páginas repletas de quadros e painéis mais longos, explorando o ritmo inconstante e imprevisível ao qual seu herói está submetido, tateando a forma melhor de ordená-lo. Essa estratégia estará presente também em *Os livros da magia*. A fatalidade e sua força ordenadora estão presentes ainda nas inúmeras profecias espalhadas em muitos dos textos do autor e que, como é costumeiro, revelam apenas parcialmente o futuro dos heróis, o que sugere certa subordinação da própria ideia de destino à lógica narrativa.

Nesse mesmo sentido, percebemos que o autor adora dar coisas aos seus personagens que, no ato mesmo da dádiva, não têm nenhuma função de existir. Essa dependência do futuro é ela mesma um signo de movimentação ininterrupta que marca seus livros, correspondendo a um sistema simbólico de trocas e perdas, duelos e barganhas, que mexem com as propriedades dos objetos e do mundo. São os “objetos inesgotáveis”, típicos do devaneio e sua potência operante. O dinamismo é o hábito primitivo que insufla força no narrado e na forma de narrar. Tim Hunter ganha um ovo sem função aparente, Shadow ganha uma moeda sem utilidade presente, a chave carregada por Richard não tem uso, o colar de Tristram Thorn idem, e mesmo os objetos perseguidos por Sonho em “Prelúdios e Noturnos”, primeiro arco de *Sandman*, parecem compor menos uma obtenção presente e palpável do que um aglomerado de possibilidades futuras. Isso se relaciona também com a força dos nomes e apelidos no mundo de Gaiman (Door abre portas, Nancy é o deus Anansi, os nomes das ruas de Londres podem ser literalmente interpretadas, etc.); isso ocorre porque todos eles são um índice imóvel em um universo repleto de imprevisibilidade e inconstância. O gato diz para Coraline, quando ela se apresenta, “Agora, *vocês* pessoas têm nomes. Isso é porque vocês não sabem quem vocês são. Nós sabemos quem somos, portanto não

precisamos de nomes.” (GAIMAN, 2003, p. 38) (interessante notar, contudo que o nome de “Coraline” sugere a movimentação das letras dentro do nome, comumente confundido por outros personagens que a chamam de “Caroline”).

Essa mobilidade é positiva e vem frequentemente associada à infância ou juventude. “Quanto mais velho eu fico, menos gosto de viajar”, diz o narrador do conto “Lembranças e tesouro”. Ao passo que outros personagens, como o narrador de “O teatro da meia-noite de Sandman”, história na qual Neil Gaiman une o universo de seu personagem com o herói clássico da DC, diz: “Sempre fui bom viajante” (GAIMAN, 2013, p. 156). Com relação à infância, ela geralmente vem associada à infinita potência criativa, à própria aurora do mundo e das crenças que o sustentam, como fica claro no narrador de *Mr. Punch*: “Quando eu tinha quatro anos, acreditava em tudo, aceitava tudo e não tinha medo de nada.”. Além disso, a figura da criança serve a Gaiman para que ele possa escapar do famoso momento de vacilação que marca a teoria do fantástico, a criança simplesmente aceita e investe em direção ao novo: “Não quero fazer nada disso. Quero explorar.”, diz Coraline no começo de sua aventura (GAIMAN, 2003, p. 9), quando se ressentia de não ter nada para fazer. Rapidamente, uma porta que “não dá em lugar nenhum” ofende não só a menina, mas também a própria consciência narrativa do leitor de Gaiman, pois sabemos que todo umbral deve ser passível de transposição. Algo semelhante ocorre no início de *Stardust*, quando o narrador menciona a brecha que permite a passagem para Wall, mas que deve ser protegida da curiosidade das crianças. Na mesma linha, diz Adam Young, o menino indagador, em *Belas Maldições*: “Por que a gente tem que aprender coisas chatas quando tem tanta coisa fantástica que podíamos estar aprendendo, é isso o que eu quero saber.” (GAIMAN, 2003, p. 155). Da mesma forma, em certa passagem de *Fumaças e espelhos*, o autor brinca que sua profissão não é adequada para um adulto, unindo a infância com a própria vontade de narrar.

A narrativa ela mesma é um meio de transporte (para usar outra imagem de Calvino, quando ele fala da rapidez), pois ela discorre e corre, ao mesmo tempo, para alcançar sua meta. Por isso que são raras as digressões em Gaiman e, quando elas surgem, podem vir na forma de um sonho, ou durante uma cena de ação propriamente dita, ou seja, conectadas com o devir imediato da ação dos personagens. As obras de Gaiman relatam um cosmodrama (no neologismo de Bachelard), no qual o homem sempre pode sonhar em deter as rédeas do universo e acompanham personagens como Shadow, Tristan, Tim e Coraline, que, efetivamente, as detém. Isso explica também a obtenção de objetos especiais em muitas das narrativas do autor. Eles materializam as forças obscuras da existência e podem ser retidos e úteis à vontade humana. Além disso, eles representam o capricho de uma narrativa que se sabe planejada, montada a partir do próprio devir. Sendo assim, em certos momentos, como no conto em que Gaiman “concerta” o destino de Susan das *Crônicas de Nárnia*, o próprio ato narrativo é uma reorganização e demonstração de domínio sobre os universos conhecidos por nós e das hipóteses para seu futuro.

Seguindo esta linha, o conto “Presente de casamento”, de *Fumaças e espelhos*, é uma demonstração precisa da força da narração na obra do romancista inglês (na verdade, uma brincadeira narrativa que investiga os limites entre ficção e sua função pragmática). Um casal recebe de presente de casamento um envelope no qual é contado uma história paralela na qual as consequências das bodas são terríveis. Regularmente, a descrição hipotética atualiza uma série de tragédias e tristezas que não são vividas pelo par principal. A mulher retira o papel do arquivo para a gaveta de joias, indício de que a monumentalização passa a substituir a documentalização do texto recebido, e começa a se questionar se sua vida verdadeira não seria essa relatada nos papéis, pois a sua era perfeita demais para ser “real”. A lição da história permite-nos concluir que, mesmo quando as coisas vão bem, há um princípio de realidade que deseja consumir tudo em Gaiman.

Por esta via, a organização dos mundos do criador de Sandman convida à ação, convoca o homem para que dome as forças desordenadas do mundo que o cerca. Todo enredo de Gaiman envolve certa dimensão de estruturação do cosmos. É por isso que a realidade é tão ambivalente em suas obras, pois apesar de seus personagens se desvincularem de seus padrões convencionais, caso queiram aprender como o mundo efetivamente é, o real é sempre uma força presente e estável. Por um lado, por causa das zonas de referência que se relacionam com as convenções do real e, por outro, e mais importante, porque a realidade é o fenômeno mais regenerativo em Neil Gaiman. Trechos como o seguinte de *Lugar comum* percorrem toda a obra do inglês: “E tudo voltou ao normal. Os convidados, os guardas e os garçons piscaram, balançaram a cabeça e, depois de terem presenciado algo sobrenatural, concordaram, de modo intuitivo que aquilo nunca acontecera. O quarteto de coras começou a tocar” (GAIMAN, 2010, p. 176). Aliás, é nesse romance que a onipresença do real em muitas cenas, mas especialmente no fim, é sentido de forma mais traumática. A cena inicial de *Orquídea negra* funciona da mesma forma, quando uma típica fantasia super-heróica se transforma em um ato de violência muito próximo dos vivenciados no mundo convencional, estratégia que consagrou a história como um marco em sua época. Por sua vez, contos como *Goliath*, escrito para o universo de Matrix, começa com este tipo de questionamento: “Acho que posso afirmar sempre ter suspeitado que o mundo fosse uma farsa barata e tosca, um péssimo disfarce para algo mais profundo, mais esquisito e infinitamente mais estranho, e de alguma forma sempre ter sabido a verdade.” (GAIMAN, 2010, p. 95). O texto funciona de maneira semelhante no início de *Stardust*, história que se inicia com alguns parágrafos extremamente fabulares, admitindo o caráter fictício da narrativa, mas que logo se entrega à estratégia mais característica do discurso realista (poucas vezes vista em Gaiman): uma longa descrição de Wall e seus arredores.

Em *Belas maldições*, há outro trecho que demonstra de forma complementar a consciência do narrador desse fenômeno:

“Madame Tracy rompeu o silêncio.
— Eles não eram estranhos? — comentou.
Ela não quis dizer "eles não eram estranhos"; o que ela quis dizer provavelmente nunca poderia esperar expressar, a não ser gritando, mas o cérebro humano possui poderes de recuperação fantásticos, e dizer “eles não eram estranhos” era parte do rápido processo de cura. Em meia hora, ela estaria simplesmente pensando que bebera demais.”(GAIMAN, 2003, p. 342)

O real que se reestrutura no trecho acima é o palco de uma das mais impressionantes edições de *Sandman*, cuja história, aliás, começa justamente quando Sonho é submetido às forças do mundo real. Trata-se do número quatro de “Prelúdios e noturnos”, quando Morpheus enfrenta o demônio Colozon. O campo de batalha escolhido é a realidade, numa demonstração da força das palavras submetidas a um imaginário lógico de fenômenos mensuráveis e hierarquicamente organizados pela sua potência destrutiva e construtiva. A edição é uma ode à estabilidade das convenções do mundo real que, na mesma medida em que limitam o homem, são o veículo da criação de novos mundos onde ele poderá habitar. Por sua vez, condizendo com o caráter traumático que optar entre real ou fantástico acarreta em Gaiman, a punição mais poderosa dada por Oneiros ao mortal que o aprisionou é justamente o “eterno despertar”, ou seja, a experiência consecutiva do caráter regenerador do real e da impossibilidade de usufruir ativamente do devaneio.

A realidade irrompe como trauma também na pequena narrativa “Destrua”, desenhada por Dave McKean, usando o método da bricolagem, que elenca recortes como aqueles de cigarro do tipo “O ministério da saúde adverte...”, excerto que tapa os olhos da personagem em um dos quadros. Aliás, a narrativa gráfica *Sinal e ruído*, desenhada pelo mesmo artista, também interpreta em certa medida a luta entre a força da “vida real” e do projeto ficcional do herói. Por sua vez, o método

modernista de McKean, baseado na revolução cubista de Braque e Picasso e seus *papiers collés*, nos quais a inscrição do mundo material “real” substituiria o trabalho da pintura, é uma maneira de introduzir uma nova, traumática, noção de realidade que surge contaminadora no eixo da representação. Por sua vez, em *Belas maldições*, o efeito é atingido através de dispositivo diferente. Um anjo, Aziraphale, e um demônio, Crowley, devem se adaptar à realidade do século XX (e depois lutam pela preservação desta mesma realidade), com o intuito de impedir o fim do mundo. Logo, a força da realidade e de seus hábitos atenuam o caráter fantástico das duas criaturas a ponto de obrigá-las a seguirem suas convenções: “Crowley acendeu os faróis. Não precisava deles para enxergar, mas faziam com que os outros humanos na estrada ficassem menos nervosos. Então deu a partida e dirigiu devagar colina abaixo. A estrada saiu de sob as árvores e, depois de algumas centena metros, atingiu os arredores de um vilarejo de tamanho médio.” (GAIMAN, 2003, p. 83)

No mesmo livro, em meio aos inúmeros seres e ocorridos estranhos/maravilhosos, o banal emerge soberano, quando a “Ruiva” abre certo pacote que deveria ser uma explosão de fantasia: “Ela a examinou. Era uma espada bem comum, comprida e afiada; parecia ao mesmo tempo velha e sem qualquer uso; e não tinha nenhum ornamento nem nada que impressionasse. Não era nenhuma espada mágica, nenhuma arma mística de poder e força. Era muito obviamente uma espada criada para cortar, fatiar, perfurar, de preferência matar, mas, não podendo, mutilar irreparavelmente um número muito grande de pessoas, na verdade. Ela possuía uma aura indefinível de ódio e ameaça.” (GAIMAN, 2003, p. 113).

Nesses exemplos, como acontece em muitas partes do livro, o sobrenatural repete os costumes tradicionais do “real”, numa demonstração da força da realidade e da adaptação a ela em Gaiman. Tal profusão de artifícios ocorre, visto que Gaiman tenta resolver em suas obras algo que sempre foi uma preocupação de autores como Edgar Allan Poe, ou seja, como encadear pensamentos fantásticos?

O problema enfrentado, que é um problema de representação, pode ser resumido da seguinte forma: como usar da lógica sintagmática padrão, funcional para descrever o que entendemos como real, na organização de universos compostos pela imprevisibilidade do fantástico? E, indo mais além: o fantástico enfrenta um problema básico de mimese, pois sinaliza para situações desconhecidas, mas por intermédio de uma linguagem, cuja função primeira é sinalizar, ou seja, atualizar conceitualmente itens já conhecidos.

A respeito dessas aporias, o narrador de Golias, revela: “Numa história de ficção, acho que teria me recusado a acreditar que aquilo estava acontecendo, teria me perguntado se tinha sido drogado ou se estava sonhando. Na realidade, caramba, eu estava lá e aquilo era real, então olhei para cima na escuridão e depois, como nada aconteceu, comecei a andar naquele mundo líquido, gritando para ver se havia mais alguém ali.” (GAIMAN, 2003, p. 96). Esse trecho inverte o imaginário presente na maioria das obras fantásticas, pois aqui é justamente a insuficiência da realidade (e se fala de insuficiência, mas nunca de inutilidade) que garante a abertura para universos além dela. Obviamente, poucas linhas depois o real se regenera e o “tempo volta a correr normalmente” (GAIMAN, 2003, p. 97). O texto não demora a inserir o herói no cotidiano normal novamente, ficção que será preferida à “verdadeira” realidade (como ocorre com o personagem Cypher em *Matrix*).

É por situações como essas que ler Neil Gaiman não basta. É necessário sonhar Gaiman, isto é, meditar suas imagens como sendo uma faceta ficcional do imaginário, mas nunca compensatória ou simplesmente imitativa. Se lemos Gaiman assim, ele será só um best-seller bacana. Contudo, ocorre que em Gaiman há sempre um duplo drama. O da necessidade aventuresca do fantástico (e de sua ética) e o da fundamental recomposição do mundano. Ambos são um só. O real é um fantástico recalçado, o fantástico é o real sublimado. Como Tim Hunter aprende, o universo mágico é o nosso “distorcido” (o autor, na introdução de *Fumaça e espelhos*, defende que a ficção é justamente o efeito de um espelho

“distorcido”), precisando de sua íntima conexão com o empírico, o que é expresso em closes em partes do rosto e em miudezas aparentemente irrelevantes do cenário, além de ser representado pelo leiaute caótico (GAIMAN, 2006, p.82/97). O espírito da aventura empreendida ao fim é, portanto, a forma que o mundo tem de, pondo-se em movimento, se reestruturar. Há uma dialética de ímpeto e contenção, expressa nos inúmeros limiares, umbrais e passagens, os quais os protagonistas devem transpor. Este processo é o mundo mesmo se autoconhecendo e testando a eficácia de seus limites através dos personagens. No conto “Os fatos no caso da partida da senhorita Finch”, por exemplo, os personagens todos trabalham com ficção, logo temem que os outros não acreditem na história fantástica que terão de contar. A ficção molda o real livremente, portanto não precisa substituí-lo, assim como a fantasia. Além disso, a distinção feita por Sartre entre uma arte convencional, “tética”, e outra “não tética”, maravilhosa, é insuficiente para ler Neil Gaiman.

É preciso sonhar Gaiman e, consciente disso, o autor recheou seus romances com inúmeras situações nas quais os personagens sonham, compondo um catálogo poucas vezes visto na literatura ocidental. O sonho ajuda Neil Gaiman, primeiramente, a enfatizar as bases alquímicas das transformações elementares que marcam sua obra. Há neles uma percepção da energia da matéria que quase supera os limites entre figurado e não-figurado. Essa lógica onírica está também no espaço deiscente de *Os livros da magia*, que, em muitas páginas, abre-se para todos os lados, representando a pura potência convidativa a todas as formas. É necessário lembrar que o sonho não tem história, como a noite, já disse Bachelard. E o narrador de “Um estudo em esmeralda” sonha em determinado momento do conto, “um sonho sem sol” (GAIMAN, 2013, p. 29).

Imprimir no sonho dos protagonistas o sentido de seu trajeto pessoal liberta momentaneamente o autor da lógica determinante da concatenação, necessária para o enredo de aventura. No sonho, os heróis emprestam pedaços de sua natureza a

uma lógica sempre pré-subjetiva, ainda que passível de hermenêutica concreta pelo leitor interessado. Eis a grande ruptura de Gaiman, uma de suas ousadias maiores. No sonho absoluto, o ser só pode existir enquanto falência, portanto, o sonhador se desenvolve na plena aniquilação futura de si (por isso os “duplos” de Fat Charlie e a presença deles em *Sandman*, em *Coraline...*), mas o próprio sonho não tem futuro, apenas a realidade presente de sua manifestação o possui e, nela, o sujeito pode exercer um “ego” insolúvel, ainda que plenamente motivado pela natureza do devaneio. Gaiman corrói a difícil barreira onírico/real, permite que seus heróis sejam uma imagem paradoxal poucas vezes encontrada na literatura, a do sujeito sonhante, um cogito sólido e viável, mas pertencente ao sonhador, sendo assim, formula uma união impertinente do diurno e noturno. Afinal, “a imaginação não conhece o não-ser”, diz Bachelard (BACHELARD, 1996, p. 161). Sendo assim, o tropo do “foi só um sonho” que geralmente é um clichê horrível, pode ser a poética de certos contos de Gaiman, a exemplo da resolução da história de Rose no arco “Casa de bonecas” de *Sandman*.

A narrativa de Gaiman funciona análoga à tessitura que o psicanalista constrói (ainda que sua natureza pragmática seja quase oposta), explorando um enunciado coerente a partir da experiência onírica do paciente. Contudo, diferente do método psicanalítico, por ser artisticamente orientado, permite que os abismos do ser sejam também experimentados, fruídos. É, portanto, um legítimo devaneio. Leveza e movimento contribuem, finalmente, com isso. O autor diz em mais de uma ocasião que a magia torna a metaforização supérflua. Acontece que, compartilhando com alguns preceitos caros a Bachelard, nos universos criados por Neil Gaiman, o peso da matéria desaparece (leveza) na sua capacidade operante (criativa), pois tudo que diz respeito ao concreto é movimento, transformação e, principalmente, intercâmbio. Por isso que, só enfrentando a realidade, a metáfora pode existir, pois evidenciando a diferença nos itens comparados, mantém a transitoriedade de cada item do discurso. Nesse sentido, e ousa afirmar, somente

nesse, Gaiman é muito parecido com Kafka. Nada é apenas “in presentia”, mas esconde valores e formas sempre “in absentia”, revelados pela potência mística do universo e que, quando encontrados, existem por si só, quase sem referência, livres de qualquer alegoria determinante. Por fim, quem já reparou que poucos casais inicialmente propostos pelas narrativas do inglês terminam efetivamente juntos? Em um mundo leve e em constante transformação, nem o tropo mais clichê da cultura ocidental, o do “casal feliz”, consegue resistir aos devaneios do escritor.

A magia em Gaiman, por sua vez, se funda em uma filosofia positiva, de aproveitamento afirmativo da sua presença na realidade. Já vimos que o real é o principal interlocutor da palavra fantástica nos enredos do inglês. A magia, portanto, nunca é realizada completamente e é sua incompletude que garante sua existência e nosso interesse renovado por ela. Lança uma dúvida aos referenciais aos quais estamos acostumados, mas promove no texto a sua regeneração, pois é necessário também acreditar naquilo que nos cerca e que nossos sentidos apreendem. A representação por si mesma nunca é plena e totalmente funcional. Saímos dos livros de Gaiman presos na eterna dúvida, desconfiados dos limites do real. Essa é a única “vacilação” que a obra do inglês propõe. Sendo assim, este movimento, esta busca onírica, esta vivência da narrativa em limites nunca totalmente transponíveis, garante às fábulas de Gaiman aquilo que Spinoza chama de afeto, ou seja, modos de pensamentos não representativos e que se traduzem a partir de uma volição, uma vontade, uma variação intensiva da potência do ser que não se confunde com seu objeto (passível de representação), nem com a ideia estável que temos dele (substituindo-a por sua formalidade intrínseca) e que talvez seja a fibra perene e inevitável do sonhar e da potência de agir que marca sua obra. Chegou a hora de relacioná-la com a tradição do fantástico.

Geralmente, os heróis de Gaiman aglutinam dois tipos de personagem - para seguir a tipologia de Frye, que fundamenta a principal discussão sobre o gênero fantástico no ocidente, ou seja, a de Todorov. Num primeiro momento, Shadow,

Fat Charlie, o narrador de *O oceano no fim do caminho*, os humanos de *Belas maldições*, o narrador de “Golias”, Richard Mayhew são personagens que se situam no mesmo nível do leitor com relação às leis da natureza, o que os qualifica como protagonistas do gênero imitativo baixo. Contudo, logo eles sofrem a transformação que os situa no plano da lenda ou do conto de fadas, onde os heróis tem superioridade de natureza (inclusive pertencendo a clãs e seitas exclusivas) em comparação com seus leitores. Foi isso que desqualificou em certa medida a hipótese do canadense (que não previu a múltipla combinação das categorias que ele criou) e é isso também o que demonstra o valor diferenciado da “tragédia” (alienação do herói do mundo) em Gaiman, pois ela surge como libertação, já que o mundo do qual os protagonistas se alienam é o mundo limitado e sem projeções do leitor. De qualquer forma, há sempre um sentido cômico nas tramas do inglês que reconectam os protagonistas a outro mundo (neste sentido, o fim de *Lugar nenhum* e *Belas maldições* é muito significativo). Sendo assim, destruir totalmente o real, seria destruir o contexto hermenêutico de onde o leitor parte para construir seu imaginário, terreno abandonado pelo herói que acompanhou e por quem torceu. A escolha estrutural de Gaiman é de empatia catártica, deixando refiguradores miméticos rastreáveis (a realidade como força de conservação) para o leitor neles se apoiar. Isso explica a necessidade de que as imagens do autor insistam no livre trânsito do “trágico” ao “cômico” (sempre pensando com Frye), permitindo a passagem ininterrupta e multidirecionada do real ao ideal e do ideal de volta ao real.

Louis Vax disse em um texto que o que marca o sobrenatural contemporâneo é a experiência de homens “como nós”, que lidam com situações inexplicáveis. Mas já sabemos que os seres de Gaiman são “como nós” apenas no início de sua trajetória, logo descobrindo algo que os diferenciam, seja por intermédio das próprias personagens (Shadow, Tim Hunter), seja pela revelação de sua natureza desconhecida (Fat Charlie, Adam Young). Sendo assim, a “vacilação” todoroviana já não é mais tão importante, pois o estranho/maravilhoso aqui não

exclui o real, sendo antes o centro irradiador dele. É assim que Gaiman lida com o terror visto por Lovecraft na condição de qualquer relato sobrenatural. Segundo o americano, a simples existência do fantástico aterroriza porque derruba as leis naturais, cuja manutenção da ordem seria nossa única salvação. Não à toa, Lovecraft nomeia a hesitação presente na obra sobrenatural de “suspensão maligna”. Em Gaiman, frequentemente o mundo natural é afetado, mas raramente vislumbramos aquela aproximação com o caos que o imaginário das obras de Lovecraft proporciona. O espanto não é erradicado, mas naturalizado, já que, ao final, tudo é alquimia e transformação. Mais uma vez, a leveza e a rapidez se manifestam como trunfo de Gaiman na sua perspectiva particular da literatura fantástica.

O sobrenatural serve à estrutura do romance contemporâneo como um desequilibrador definitivo no mundo, uma maneira de mobilizar o cinismo recorrente na sociedade atual em prol da narrativa, já que o mundo representado desvincula-se do contexto estabelecido e naturalmente promove a quebra de regras narrativas e sociais estabelecidas, como Todorov conclui. Mas quem leu Todorov deve se lembrar de que o autor afirma tratar-se o fantástico justamente de um gênero cujo último suspiro se dá em Maupassant e cuja característica essencial é a hesitação diante do fora da norma. É aqui que Gaiman empreende uma nova etapa no desenvolvimento do gênero. Ao usar o potencial subversivo do gênero fantástico e ao mesmo tempo, ao evidenciar, sem culpa, a força regeneradora da “realidade”, ou seja, das normas convencionais nas quais estamos imersos, o autor permite que a vacilação hermenêutica do leitor não seja apenas em razão da verificabilidade ou não dos fatos, mas em relação do valor positivo emprestado à transformação radical do mundo conhecido.

No fantástico clássico tínhamos regras erigidas pelo mundo ficcional e só poderíamos optar em legitimá-las ou não em nossa leitura dos dados. Agora, estamos livres para esquecer o passado e “a metafísica da linguagem cotidiana” é

abandonada em Neil Gaiman fortalecendo a presença constante do irreal dentro de si. De nós. Sendo assim, o britânico se posiciona entre a aproximação com o personagem e a adaptação de nosso imaginário ao desbravado por ele, entre Poe e Kafka, entre a alegoria e as forças poéticas do conto popular. *As crônicas de gelo e fogo* e certos momentos da saga de Harry Potter parecem fazer algo semelhante e merecem também um estudo à parte. Mas nenhum desses outros exemplos valoriza como Gaiman a vontade de fazer, expressa na excelente epígrafe de Coraline: “*Contos de fadas são a pura verdade: não porque nos contam que os dragões existem, mas porque nos contam que eles podem ser vencidos.*” (GAIMAN, 2003, p. 4). Gaiman nos oferece o dragão e a espada e se situa como criador brilhante, geralmente ocultado ora pelo preconceito academicista tão ridículo quanto elitizado, ora pelos admiradores gratuitos que simplesmente cultuam um rarefeito legado *pop* tão elitista quanto o outro.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- . *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GAIMAN, Neil. *Batman: o que aconteceu ao cruzado de capa?* São Paulo. Panini Books, 2013.
- . *Coisas frágeis*. São Paulo: Conrad, 2010.
- . *Coraline*. São Paulo: Rocco, 2003.
- . *Deuses americanos*. São Paulo: Conrad, 2011.
- . *Dias da meia-noite*. São Paulo: Panini Books, 2013.

- ___ . *Lugar nenhum*. São Paulo: Conrad, 2010.
- ___ . *Fumaças & espelhos*. São Paulo: Via Lettera, 2006.
- ___ . *Mr. Punch*. São Paulo: Conrad, 2011.
- ___ . *O oceano no fim do caminho*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.
- ___ . *Os filhos de Anansi*. São Paulo: Conrad, 2011.
- ___ . *Os livros do magia*. São Paulo: Panini Books, 2013.
- ___ . *Orquídea negra*. São Paulo: Panini Books, 2013.
- ___ *Sandman: edição definitiva (vol. 1)*. São Paulo: Panini Books, 2010.
- GAIMAN, Neil; PRATCHETT, Terry. *Belas maldições*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2003.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Daniel Baz dos Santos é doutorando em História da Literatura pela FURG e mestre também em História da Literatura pela mesma Universidade. E-mail: dbazdossantos@yahoo.com