

ANA LUIZA SANCHES CERQUEIRA

**O REALISMO MÁGICO NAS *SHORT STORIES* DE NEIL GAIMAN,
UM CONTADOR DE HISTÓRIAS DA CONTEMPORANEIDADE**

Araraquara

2010

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

Ana Luiza Sanches Cerqueira

**O REALISMO MÁGICO NAS *SHORT STORIES* DE NEIL GAIMAN,
UM CONTADOR DE HISTÓRIAS DA CONTEMPORANEIDADE**

**Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras
da Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, para
obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.**

Orientadora: Profa. Dra. Karin Volobuef

**Araraquara
2010**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

ANA LUIZA SANCHES CERQUEIRA

**O REALISMO MÁGICO NAS *SHORT STORIES* DE NEIL GAIMAN,
UM CONTADOR DE HISTÓRIAS DA CONTEMPORANEIDADE**

**Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras
da Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, para
obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.**

Aprovada em 30 de novembro de 2010

BANCA EXAMINADORA

Luciana Moura Colucci de Camargo – UFTM

José Garcez Ghirardi – FGV

Cleide Antonia Rapucci – Unesp Assis

Ricardo Maria dos Santos – Unesp Araraquara

Dedico essa tese de Doutorado:

*A Deus, Pai maior,
que me deu forças para terminá-la nos momentos
em que achei que não conseguiria, e não foram poucos.*

*À minha mãe, Maria Inês, e meu pai, Luiz José,
por sempre me apoiarem em tudo na minha vida e entenderem quando eu estava
ocupada demais até para falar ao telefone.*

*Às minhas irmãs, Ana Paula e Ana Cecília,
e a todos os meus tios, tias, primas e primo, por se orgulharem.*

*À Profa. Dra. Ana Luiza Camarani,
por me fornecer o ferramental teórico necessário para a composição da tese.*

*Finalmente, à Profa. Dra. Karin Volobuef,
por me aceitar de volta apesar de todos os contras e atrasos
e, mais uma vez, apostar em minhas convicções.
Mais do que uma orientadora, uma amiga inesquecível.*

AGRADECIMENTOS

A todos que lerem e apreciarem essa tese. Ela é resultado de muito esforço e força de vontade diante dos obstáculos que surgiram em sua fase de elaboração. O caminho foi árduo, mas valeu a pena.

"Don't let life discourage you; everyone who got where he is had to begin where he was"

("Não deixe a vida desencorajá-lo; todo mundo que chegou onde está teve de começar onde estava")

Richard L. Evans

Resumo em Língua Portuguesa

Na tese de doutorado “O realismo mágico nas *short stories* de Neil Gaiman: um contador de histórias da contemporaneidade”, realizamos a análise de histórias do autor inglês com base, principalmente, nas teorias do realismo mágico e no canônico texto *O narrador*, de Walter Benjamin, cuja importância não diminuiu com o passar do tempo, o que justifica nossa opção por utilizar essa obra como um dos pilares de nosso trabalho. A intenção é demonstrar que Gaiman pode ser considerado um contador de histórias da atualidade, que segue o estilo de narração descrito por Benjamin, para quem o narrador se baseia em experiências próprias e tem como objetivo perpetuar suas histórias por gerações. Optamos pela análise de quatro *short stories* que abordam temas e motivos variados, como o vampiro, o duplo, o gato preto e o diabo, e têm em comum o fato de se nortearem pelo realismo mágico. Por fim, as análises destinam-se a revelar que Gaiman é um autor que faz a inversão de paradigmas e a contestação de ideias prontas e difundidas, apresentando ao leitor novas perspectivas para histórias e temas/motivos consagrados.

Abstract

*In the doctoral thesis “The magical realism in the **short stories** by Neil Gaiman: a storyteller of contemporaneity”, we carried out the analysis of tales written by the English author based, specially, upon the theories about the magic realism and on Walter Benjamin’s text **The narrator**. We intent to show that Gaiman can be considered a storyteller of our time and someone who follows the style of narration described by Benjamin, to whom the narrator relies on personal experiences and has the aim of perpetuating his/her stories for generations to come. We have chosen to analyse a group of four **short stories** in which varied themes and motives, like the vampire, the double, the black cat and the devil are worked out, as well as aspects of the magic realistic genre. The intent of the analyses is helping to reveal that as an author Gaiman brings about an inversion of patterns and defiance of widely accepted and unchallenged ideas, presenting instead new ways of looking at known stories and celebrated themes/motives.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. CONHECENDO NEIL GAIMAN	12
1.1. UMA INTRODUÇÃO EM SUAS INTRODUÇÕES	12
1.2. NEIL GAIMAN: UM CONTADOR DE HISTÓRIAS DA CONTEMPORANEIDADE.....	15
1.3. O CONTADOR E AS HISTÓRIAS CONTADAS.....	23
1.4. JOGO DE ESPELHOS.....	28
2. O REALISMO MÁGICO.....	34
2.1.PASSEIO CRONOLÓGICO PELAS TEORIAS DO GÊNERO.....	34
2.2.REALISMO MÁGICO E REALISMO MARAVILHOSO: DESDOBRAMENTOS E SUBDIVISÕES.....	44
2.2.1. Realismo Mágico Metafísico.....	49
2.2.2. Realismo Mágico Antropológico.....	50
2.2.3. Realismo Mágico Ontológico.....	52
2.3. PROCEDIMENTOS ESTILÍSTICOS NO REALISMO MÁGICO.....	53
3. ANÁLISE DOS TEXTOS DE NEIL GAIMAN.....	62
3.1. "CHIVALRY": QUANDO O SANTO GRAAL SE TORNOU UM OBJETO DE DECORAÇÃO.....	62
3.2. "SNOW, GLASS, APPLES": QUANDO A MADRASTA MÁ DA BRANCA DE NEVE GANHOU VOZ.....	78

3.3."THE WEDDING PRESENT": QUANDO O TEXTO DE UMA FOLHA DE PAPEL ERA A REALIDADE.....	94
3.4. "THE PRICE": QUANDO UM GATO PRETO LUTOU CONTRA O DEMÔMIO.....	105
CONCLUSÃO.....	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	118

INTRODUÇÃO

Após me decidir por analisar obras do contemporâneo Neil Gaiman em minha tese de doutorado, não foram poucas as vezes em que cheguei a me arrepender. Para começar, o material a respeito dele era escasso, praticamente inexistente, com exceção de textos em sites de entretenimento tratando a respeito de *Sandman*, série de histórias em quadrinhos que tinha Gaiman como roteirista e lançou seu nome na mídia. Para terminar, sempre que apresentava minha idéia em seminários de literatura ou em congressos, a pergunta “Não é o cara do *Sandman*? Mas ele escreve livros?” acabava surgindo fatalmente e eu me via obrigada a, novamente, explicar que *Sandman* era, de fato, o trabalho mais conhecido de Gaiman, mas que o inglês também era, sim, autor de várias obras em prosa.

Contudo, após ter lido o livro *Coraline, as short stories* “The wedding present” e “Snow, glass, apples” (analisadas na tese) e a história “A midsummer night's dream”, da saga *Sandman*, não havia como eu escolher outro escritor. E, com o passar do tempo, ao ler cada vez mais trabalhos de Neil Gaiman e teorias sobre o realismo mágico, eu percebi que não é fácil mesmo quebrar paradigmas, e é justamente isso que tanto o autor quanto o gênero pretendem fazer: abalar fórmulas prontas e apresentar pontos de vista alternativos.

A partir de 2010, com o prazo apertado, percebi que havia encontrado o caminho certo ao estudar ambos e, se seria difícil, seria igualmente prazeroso e só faria a minha vitória mais doce. E entendi que era preciso ser mesmo uma doutoranda muito teimosa e com mania de querer ser original – talvez uma herança do curso da graduação, o jornalismo – para se arriscar a abordar um autor contemporâneo e que atua em diversas mídias consideradas, por certas mentes, inferiores à literatura, como quadrinhos, cinema e letras de músicas, e fazer uma análise de seus temas com base no realismo mágico, gênero também controverso e de difícil definição. Contudo, tive êxito em levar adiante minha proposta e o resultado se encontra nas páginas a seguir, sendo a tese dividida em três capítulos principais e bem delimitados (pensei: para que dificultar ainda mais o que já estava complicado?): o primeiro, uma apresentação do escritor Neil Gaiman e sua estreita relação com o ato de contar histórias, uma arte de acordo com Walter Benjamin (cujo texto “O narrador”, apesar de ter sido publicado em 1936, mantém-se atual e pertinente em nossos tempos

de comunicação virtual, excesso de informações e falta de contato humano); o segundo traz uma abordagem das mais importantes teorias do realismo mágico, e foi o de elaboração mais trabalhosa; no terceiro, temos as análises de alguns contos de Neil Gaiman nos quais ele trabalha temas e motivos variados, mas sempre com um objetivo em comum, quebrar paradigmas e trazer novas perspectivas para velhos temas e histórias consagradas.

Pensei em defender Neil Gaiman nessa introdução, listar os inúmeros prêmios literários que ele já recebeu e falar do reconhecimento de seu talento por parte de vários escritores consagrados da atualidade. Mas acabei optando por deixar que os textos do autor se defendam por si mesmos, e torcer para que essa tese seja apenas uma das muitas que virão a respeito dessa figura tão peculiar, tanto em sua vida pessoal quanto no modo de compor suas narrativas.

1. Conhecendo Neil Gaiman

1.1. Uma introdução em suas introduções

Mundialmente conhecido pela série de *comic books*¹ *Sandman*, Neil Richard Gaiman nasceu em Porchester, Inglaterra, em 1960. O autor vive em Minneapolis, Estados Unidos – país de sua ex-mulher, Mary T. McGrath, com quem ainda co-habita – em um casarão que afirma ter escolhido porque, segundo entrevista concedida à revista *Época*, “queria uma casa como a da família Addams. E, em Londres, Paris ou Nova York, você não encontra uma casa como esta em que vivo” (ÉPOCA, 2006, online). A predileção do autor pelo **passado** não se limita ao ramo imobiliário, estendendo-se a todos os trabalhos dele, sejam roteiros de quadrinhos, narrativas em prosa ou romances, nos quais prevalecem elementos extraídos dos mitos, das narrativas góticas e dos contos de fadas. Na já mencionada série de HQs *Sandman*, por exemplo, o enredo conta a saga de sete irmãos denominados The Endless, criaturas mais antigas do que o mundo e representantes de forças vitais que interferem no destino de toda a humanidade: Destiny, Death, Dream, Desire, Destruction, Despair e Delirium. Dream (também chamado de Morpheus, Lorde Moldador, Oneiros, dentre vários nomes) é a personagem principal e, ao apresentar os conflitos vividos por ele e seus familiares, são abordados temas e motivos como o sonho, a eternidade, a morte, a loucura, a descida ao inferno para resgate da amada, o duplo, o encarceramento, tão recorrentes nas obras dos gêneros literários fantástico e gótico.

Embora não seja o objetivo principal de nossa tese de doutorado traçar um perfil detalhado de Gaiman e, sim, analisar uma seleção de contos (que relacionaremos e justificaremos dentro em pouco), discutindo a inserção deles no realismo mágico, é pertinente uma breve apresentação de certas particularidades do modo de produção do escritor inglês, para ampliar a compreensão da “colcha de retalhos” que ele realiza em seus textos. E, em se tratando de Neil Gaiman, uma das melhores fontes para conhecer mais de perto esse singular inglês – além das

¹ Histórias em quadrinhos, mídia originária das tirinhas de jornal. Contrariamente ao que muitos supõem, as HQs não se destinam exclusivamente ao público infantil, abordando temas adultos e sendo amplamente consumidas por pessoas de todas as idades.

inúmeras entrevistas que concede – são as introduções escritas por ele mesmo para suas cinco coletâneas de contos: *Angels and Visitations: A Miscellany* by Neil Gaiman (1993); *Smoke and Mirrors: Short Fictions and Illusions* (1998); *Adventures in the Dream Trade* (2002); *Fragile Things: Short Fictions and Wonders* (2006) e *M is for Magic* (2007). Mais do que apresentar as narrativas incluídas em cada volume, o escritor conta nas respectivas introduções como essas histórias surgiram e se desenvolveram, algumas vezes, de modo “*easy and sweet as anything*”² (1993, p. 4), mas, na grande maioria dos casos, como resultado de um processo que exige esforço e vontade do autor – “*I’d been having a bad week. The script I was meant to be writing just wasn’t happening, and I’d spent days staring at a blank screen, occasionally writing a word like The and staring at it for an hour or so [...]*”³ (1993, p. 4).

Na introdução de *Angels and Visitations: A Miscellany*, Neil Gaiman confessa ter sido um leitor ávido desde sua infância – “*I was the kid with the book*”⁴ (WAGNER; GOLDEN; BISSETE, 2009, p. 3) –, e revela alguns dos autores que foram significativos para sua formação de escritor:

I do not know whatever the first Chesterton book I read was The Man Who Was Thursday, The Napoleon of Notting Hill, or the collected Father Brown stories. This is because they were all read at roughly the same time – between the ages of nine and twelve, in the little paneled library, upstairs, at Ardingly College Junior School. [...]

I’d go there whenever I could, and read, pretty indiscriminately. I worked my way through the collected works of J.R.R. Tolkien [...], and H. Rider Haggard, Dennis Wheatley and Leslie Charteris, O. Henry and M. R. James, Col. Oreste Pinto and Baroness Orczy, Anthony Buckeridge and Gerald Durrell and Geoffrey Trease and H. E. Bates and Edgar Wallace and dozens of others – all authors who, in my head, are linked by the faint smell of aromatic pipe-smoke (the library was across from the headmaster’s office, and he moved in an atmosphere of Three Nuns pipe tobacco).⁵ (GAIMAN, 1993, p. 10-11)

² “fácil e doce como qualquer coisa”.

³ “Eu vinha tendo uma semana ruim. O roteiro que eu deveria escrever simplesmente não estava saindo, e eu gastava dias olhando para uma tela em branco, ocasionalmente escrevendo uma palavra como ‘O’ e ficando praticamente por uma hora sem tirar os olhos dela [...]”.

⁴ “Eu era o garoto com o livro”.

⁵ “Eu não sei se o primeiro livro de Chesterton que li foi *The Man Who Was Thursday, The Napoleon of Notting Hill* ou a coletânea de histórias do *Father Brown*. Isso porque todos eles foram lidos praticamente ao mesmo tempo – entre os nove e doze anos, na almofada da biblioteca do andar superior, no Ardingly College Junior School. [...] // Eu ia lá sempre que podia e lia, indiscriminadamente. Eu organizava meu caminho através dos trabalhos de J.R.R. Tolkien [...] e Rider Haggard, Dennis Wheatley e Leslie Charteris, O. Henry e M. R. James, Cel. Oreste Pinto e Baroness Orczy, Anthony Buckeridge e Gerald Durrell e Geoffrey Trease e H. E. Bates e Edgar Wallace e dúzias de outros – todos eles autores que, na minha cabeça, estão ligados a um leve odor de fumaça aromática de cachimbo (a biblioteca era no caminho da sala do diretor, e ele se movia em uma atmosfera de tabaco Three Nuns para cachimbo)”.

Ao prestarmos maior atenção em certos nomes mencionados acima, vemos que a lista do inglês inclui J.R.R. Tolkien, autor da trilogia *The Lord of The Rings*, recentemente popularizada ao ser adaptada em três longas metragens; Henry Rider Haggard, que se tornaria famoso pelos romances de aventuras *King's Salomon's Mines* (1885) e *Allan Quatermain* (1887); Edgar Wallace, autor de romances policiais e de suspense e Anthony Buckeridge, conhecido por seus livros infanto-juvenis das séries *Jennings* e *Rex Milligan*, produzidas nas décadas de 1950 e 1960, dentre outros. Merece especial destaque Gilbert Keith Chesterton (G. K. Chesterton), autor de romances policiais – sendo *The Man Who was Thursday* o mais conhecido deles – e criador do padre detetive Father Brown, personagem pela qual seria lembrado pela posteridade e que inspirou o conto de Gaiman de mesmo nome, ao qual se refere o comentário acima reproduzido. Chesterton também se tornaria memorável por suas frases de efeito, tendo sido uma das mais famosas citada na introdução de *Smokes and Mirrors*: “*fairy tales are more than true, not because they tell us that dragons exist, but because they tell us that dragons can be defeated*”⁶ (GAIMAN, 1998, p. 2). Essas leituras de infância já demonstram e reafirmam o gosto adulto de Gaiman pelo mistério e suspense, pela fantasia e pela aventura, características também marcantes em sua ficção, independente do formato por ele utilizado.

Aliás, conforme já se pode depreender de sua atuação como roteirista de uma série de quadrinhos, Neil Gaiman não se limita a uma mídia específica, tendo trabalhado como jornalista no início de sua carreira, no ramo das *comic books* ou *graphic novels*⁷ e, inclusive, como letrista para a dupla “The Flash Girls”⁸. Na introdução de *Hanging out with the dream king: Conversations with Neil Gaiman and his collaborators*, uma coletânea de entrevistas feitas com o autor e com profissionais da área de HQ (histórias em quadrinhos) que trabalharam com ele, o jornalista e editor Joseph McCabe diz:

⁶ “contos de fadas são mais do que verdadeiros, não porque nos dizem que dragões existem, mas porque nos contam que dragões podem ser derrotados”.

⁷ “Termo cunhado por Will Eisner. A forma *graphic novel* se refere à compilação de *comic books*, anteriormente publicadas individualmente. As *graphic novels* são publicadas em edições com papel especial, em formato de livros” (WAGNER; GOLDEN; BISSETE, 2009, p. 3).

⁸ “Extinta dupla de *folk music* formada pelas americanas Emma Bull, escritora de livros de ficção científica, e Lorraine Garlard, assistente pessoal de Gaiman. *Folk music*, em uma definição bastante simplificada, é, segundo Ronaldo Cohen (2006, p.1), ‘a form of popular music in the British Isles and the United States with antique roots and anonymous composers’”.

*Neil Gaiman stories have always crossed boundaries. The boundaries between life and death, between reality and dream, between male and female, and between humans and gods. And the forms these stories take refuse to adhere to any strict boundaries of genre or medium. If an idea doesn't quite work in one medium, Gaiman does not abandon it like an unwanted child, but instead lifts it up and carefully examines it to see if it could work in another – be it a comic book, a movie, a novel, a short story, a poem or a song.*⁹ (2004, p. 1)

Resumindo, Gaiman é, dos pés à cabeça, um “apaixonado por histórias”, não lhe importando a forma de contá-las, e sim atingir o público, conforme dito em *Prince of Stories: the many worlds of Neil Gaiman*: “Gaiman is a writer, but, first and foremost, he’s a fan, a man with a passionate love of story, avidly consuming myths, television, movies, novels, short stories, animation, and comics”¹⁰ (WAGNER, GOLDEN e BISETTE, 2009, p. 4-5). E, por essa razão, trataremos Gaiman como um *contador de histórias* – concepção amparada nas ideias de Walter Benjamin, a que nos dedicaremos no próximo item.

1.2. Neil Gaiman: um contador de histórias da contemporaneidade

Segundo Walter Benjamin, em seu texto “O Narrador: Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov” (publicado pela primeira vez em 1936), a arte de narrar está em crise, e “uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa” (BENJAMIN, 1983, p. 198). Para Benjamin, a base do processo de se contar bem uma história é formada pelas experiências vividas e ouvidas pelo autor, através da tradição oral: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1983, p. 198). Também de acordo com o teórico, a verdadeira narrativa não se realiza no romance, uma vez que este está “essencialmente vinculado ao livro” (Ibid., p.

⁹ “As histórias de Neil Gaiman sempre cruzaram fronteiras. As fronteiras entre vida e vida, entre realidade e sonho, entre masculino e feminino, e entre humanos e deuses. E as formas que essas histórias assumem recusam-se a aderir a quaisquer fronteiras estritas de gênero ou mídia. Se uma idéia não funciona plenamente em uma mídia, Gaiman não a abandona como um filho rejeitado, mas, pelo contrário, ergue-a e cuidadosamente examina-a para ver se poderia funcionar em outra – seja em um *comic book*, seja um filme, um romance, um conto, um poema ou uma canção”.

¹⁰ “Gaiman é um escritor, mas, primeiramente e acima de tudo, ele é um fã, um homem com um amor entusiasmado pela história, consumindo avidamente mitos, televisão, filmes, romances, contos, animação e quadrinhos”.

201), preocupando-se, demasiadamente, com explicações psicológicas; já a narrativa é “aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica” (Ibid., p. 204).

Além disso, de acordo com Benjamin, faz parte de uma boa narrativa a inclusão de experiências pessoais do autor:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. [...] Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata. (BENJAMIN, 1983, p. 205)

Ora, conforme já mencionamos páginas atrás, em relação a Gaiman, a descrição das circunstâncias em que surgiram e do processo de escrita de suas histórias é aspecto que preocupa de tal modo o escritor inglês, que se torna assunto primordial das introduções que anexa a seus livros. Na maioria dessas introduções, Gaiman relata a história por trás de suas narrativas, como na apresentação do conto “Looking for The Girl”, publicado em *Angels and Visitations* (1993):

[...] *I asked a model once if she felt she was being exploited. “Me?” she said. Her name was Marie. “I’m getting well-paid for it, love. And it beats working the night shift in a Bradford biscuit factory. But I’ll tell you who’s being exploited. All those blokes who buy it. Wanking over me, every month. They are being exploited.”*

I think this story began with that conversation.

[...] *It occurred to me [...] that Penthouse and magazines like it had nothing to do with women, and everything to do with photographs of women.*

And that was other place the story began.

*I wouldn’t write this story now, but I wrote it then.*¹¹ (GAIMAN, 1993, p. 8-9)

¹¹ “[...] Eu perguntei a uma modelo, uma vez, se ela sentia que estava sendo explorada. ‘Eu?’, ela disse. O nome dela era Marie. ‘Eu estou sendo bem paga para isso, amor. E isso é bem melhor do que trabalhar em um turno noturno em uma fábrica de biscoitos *Bradford*. Mas eu vou lhe contar quem está sendo explorado. Todos aqueles indivíduos que compram isso. Babando sobre mim, todos os meses. Eles estão sendo explorados’. // Acho que essa história começou com essa conversa. // [...] Ocorreu-me [...] que *Penthouse* e revistas como essa nada tinham a ver com mulheres, e tudo a ver com fotografos de mulheres. // E esse foi outro ponto onde a história começou. // Eu não escreveria essa história agora, mas eu a escrevi na época.”

Gaiman relata, inclusive, fatos de sua vida pessoal e familiar em suas histórias, como em “The Price” (1998), a respeito de uma família que habita em uma casa distante e sempre está abrigando gatos abandonados, até o dia em que surge um gato preto especial e protetor, o qual os defenderá de uma série de ataques do diabo. Na leitura da narrativa, quem conhece a biografia do escritor já percebe as semelhanças, e a inspiração em sua própria vida torna-se explícita na introdução ao conto: “*While I think of it, I’d like to take this opportunity to thank my family for letting me put them in this story, and, more importantly, for leaving me alone to write, and for sometimes insisting I come out to play*¹²” (1998, p. 19).

Em “O Narrador”, Benjamin afirma que o nascimento da *short story* seria uma demonstração de que o homem contemporâneo não imita mais a paciência dos fenômenos naturais, como o cultivo de uma pérola, pois essa forma não permitiria “essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (BENJAMIN, 1983, p. 206). Todavia, as *short stories* são, justamente, um dos formatos usados por Gaiman para perpetuar a tradição oral, através de intertextualidade, um dos elementos marcantes em seus textos. “Snow, Glass, Apples, por exemplo, é uma reformulação do clássico conto de fadas “Snow White and The Seven Dwarfs” (narrado sob o ponto de vista da madrasta), e “Toll Bridge” é baseada em “The Three Billy Goats Gruff” – conto de fadas norueguês, coletado por Peter Christen Asbjørnsen e Jørgen Moe. E é preciso ressaltar que o inglês resgata os contos em suas versões originais, não camuflando o terror e a crueldade existentes nelas, mesmo em seus livros infantis, como *The Wolves in The Walls* (de 2003), que remete à notória figura do lobo mau, e *Coraline* – publicado em 2006 e transformado em longa-metragem em 2009, escancaradamente inspirado em *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871), de Lewis Carroll (outro dos autores preferidos de Gaiman, em suas infância e adolescência). Em entrevista concedida à revista *Época*, Neil Gaiman afirma:

[...] acho que as crianças adoram histórias que assustam. Crianças gostam de ter coisas para sentir medo, o medo ensina coisas. *Os Lobos nas Paredes* foi adaptado para o teatro na Inglaterra. É um teatro de bonecos, com sombras,

¹² “Agora que pensei nisso, gostaria de aproveitar a oportunidade para agradecer à minha família por permitir que eu os incluísse na história e, mais importante, por me deixar sozinho para escrever e, algumas vezes, por insistirem que eu saísse para brincar”.

escuridão e as crianças se divertiam muito com os sustos. Famílias inteiras pulam de susto, você pode ver como vivem uma experiência juntos. (ÉPOCA, 2006, online)

Segundo Gaiman, há dois fatores principais que o incitam a escrever. De um lado, as solicitações dos editores de antologias, os quais lhe pedem textos a respeito de enredos específicos. De outro, a necessidade de entreter a si próprio ou mesmo exorcizar uma idéia que o persegue insistentemente, e fixa-la em segurança numa folha de papel é algo que, para ele, “*is as good a reason for writing as I know: releasing demons, letting them fly*”¹³ (GAIMAN, 1998, p. 3). E, seja em suas introduções, seja em entrevistas, Neil Gaiman demonstra sempre uma fixação em refletir sobre o modo como as histórias são produzidas. No início da introdução de sua primeira coletânea de contos, *Angels and Visitations*, ele já demonstra considerar o ato de escrever um processo artesanal e que demanda transpiração, não apenas inspiração:

*I've spent the last decade writing for a living. I've learned my craft as I've gone about it – indeed, it sometimes occurs to me that when I began I had little talent, merely the conviction that I was a writer, and enough arrogance and hubris to persist. Much – most – of the shorter prose work I did I am content to see forgotten; this book contains the greater part of what's left.*¹⁴ (GAIMAN, 1993, p. 3)

Nisso, ele concorda com a afirmação de Nikolai Leskov, citada em “O Narrador”: “A literatura [...] não é para mim uma arte, mas um trabalho manual” (LESKOV apud BENJAMIN, 1983, p. 205-206). Para Neil Gaiman, elaborar um texto exige dedicação constante, um trabalho de labuta mesmo, até que o produto final possa ser considerado satisfatório. Portanto, o autor segue a linha do narrador contador de histórias descrito por Walter Benjamin, o qual é paciente e laborioso, quase um trabalhador braçal, não sendo adepto da “aversão cada vez maior ao trabalho prolongado” que Benjamin tanto despreza (1983, p. 207). Em várias de suas introduções, Gaiman menciona histórias que não passavam de esboços ou projetos inacabados, que permaneceram em sua mente durante meses, até anos, antes de ele considerá-las maduras para serem desenvolvidas e se tornarem, de fato, narrativas.

¹³ “uma das melhores razões para escrever que conheço: libertar demônios, deixá-los voar”.

¹⁴ “Eu passei a última década escrevendo para viver. Aprendi o meu ofício conforme eu o realizava – de fato, algumas vezes me ocorre que eu tinha pouco talento quando comecei, tinha simplesmente a convicção se que era um escritor, e arrogância e *hybris* suficiente para persistir. Muitos – a maioria – dos trabalhos em prosa curta que elaborei, fico feliz em vê-los esquecidos; esse livro contém a maior parte do que sobrou”.

The process of writing a story fascinates me as much as the outcome. This one, for example, began life as two different (failed) attempts to write an account of a tourist holiday on Earth [...]. The tale I had in mind wasn't working; I just had a couple of fragments that didn't go anywhere.

[...] So, nettled, I took an empty notebook and a pen and I went down to the gazebo at the bottom of the garden and during the course of the afternoon, I wrote this story.¹⁵ (2006a, p. xxvi)

I wrote this story in 1984, and I did the final draft (a hasty coat of paint and some polyfilla in the nastiest cracks) in 1989. In between those two events it sat in a filing cabinet with a number of other short stories, fragments, things – there's even a children's book in there somewhere – all of them dusty and most of them well forgotten.¹⁶ (1993, p. 6)

A história geralmente vem primeiro. Uma idéia como *Os Lobos nas Paredes* é relativamente simples. Quando sentei para escrever, não ficou muito boa. Pensei: provavelmente o melhor a fazer é colocar essa idéia de lado e tentar novamente mais tarde. Um ano depois, tentei de novo. Mas só alguns meses mais tarde veio-me subitamente uma idéia à mente. Veio acompanhada daquela voz que diz: esta é a história. Aí sentei e escrevi toda a coisa pela terceira vez e foi perfeito. (ÉPOCA, 2006, online)

Além disso, de acordo com Benjamin, o verdadeiro contador de histórias visa a facilitar a memorização do que narra, pois seu objetivo é a perpetuação de seu relato mediante uma maneira de narrar que torna a audição/leitura do relato em uma experiência marcante para os ouvintes/leitores. O estudioso afirma que a *informação* está tomando o lugar na experiência na contemporaneidade (isso entre as décadas de 1920 e 1930, quando o texto dele foi escrito e publicado), e “se a arte da narrativa hoje é rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por isso” (BENJAMIN, 1983, p. 203). Enquanto a narrativa é tecida do “saber que vem de longe – do longe especial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição” (Ibid, 202), e de relatos que não necessitam, em absoluto, serem verídicos (pelo contrário, o miraculoso e o sobrenatural são ingredientes que a vivificam), a informação tem de ser plausível,

¹⁵ “O processo da escrita me fascina tanto quanto o resultado. Essa [história], por exemplo, nasceu de duas diferentes tentativas (falhas) de escrever um relato sobre o feriado de um turista na Terra [...]. A narrativa que eu tinha em mente não estava funcionando; Eu tinha apenas um par de fragmentos que não levavam a lugar nenhum. // [...] Então, irritado, eu peguei um caderno de notas e uma caneta e fui para o gazebo no fundo no jardim, e durante o decorrer daquela tarde, eu escrevi essa história”.

¹⁶ “Eu escrevi essa história em 1994, e fiz o rascunho final (uma apressada camada de tinta e alguma massa de reparação nas rachaduras mais desagradáveis) em 1989. Entre esses dois eventos, ela permaneceu em um gabinete cheio de uma série de outras *short stories*, fragmentos, coisas – há até um livro infantil lá, em algum lugar –, todos empoeirados e a maioria bem esquecida”.

caracterizando-se como “incompatível com o espírito da narrativa” (Ibid, p. 203). A narrativa busca a eternidade e procura difundir acontecimentos que sempre permitam a pergunta “E depois, o que houve?”, gerando uma rede inesgotável de estórias interligadas, como nos contos d’*As Mil e Uma Noites*. Por outro lado, a informação é imediata e tem prazo de validade, ela só possui sentido enquanto os fatos transmitidos pertencerem ao tempo presente.

Conforme Benjamin, o *conto de fadas* – com seu final aberto “E se não morreram, vivem até hoje” – é um dos aliados na luta contra a morte da narrativa, pois resistiu à passagem do tempo e “é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças” (BENJAMIN, 1983, p. 215). É nessa direção que também caminha Neil Gaiman, que, conforme já mencionamos, resgata os contos de fadas em seus textos. Aliás, o próprio Gaiman relata a contribuição fundamental que o gênero maravilhoso trouxe para sua produção ao dizer “*I owe an enormous debt to Hope Mirrlees, Lord Dunsany, James Branch Cabell and C. S. Lewis, wherever they currently may be, for showing me that fairy stories were for adults too*¹⁷” (WAGNER, GOLDEN e BISSETTE, 2009, p. 326). Todavia, seus textos, direcionados ao público infantil, infanto-juvenil ou adulto, não pretendem trazer qualquer lição moral aos leitores (ao contrário do que se lê nas páginas de Perrault, por exemplo), e sim passar uma experiência, um conselho. Na mesma linha dos contadores de histórias discutida por Benjamin, Gaiman afirma:

[...] meu problema com histórias em que todo mundo é feliz e se abraça é que elas não dizem nada sobre as coisas que nos preocupam. *Os Lobos nas Paredes* é um livro que fala sobre medo e família. Os lobos, que são nossos medos, assustam até o momento em que você os vê, até você perceber que eles são tolos, bobos. E quando você resolve enfrentá-los, eles fogem. (ÉPOCA, 2006, online)

Assim como para Walter Benjamin, para Gaiman, os contos de fadas são fontes insubstituíveis na transmissão de conhecimentos e experiências, capazes de cumprir esse papel por infinitas gerações.

[...] *fairy tales are transmissible. You can catch them, or be infected by them. They are currency that we share with those who walked the world before ever we were here. (Telling stories to my children that I was, in my turn, told by my*

¹⁷ “Eu devo muito a Hope Mirrlees, Lord Dunsany, James Branch Cabell e C.S.Lewis, onde quer que eles estejam atualmente, por me mostrarem que contos de fadas também eram para adultos”.

parents and grandparents makes me feel part of something special and odd, part of the continuous stream of life itself).¹⁸ (GAIMAN, 2006a, p. xxii)

E essa é, justamente, uma das razões do fascínio que os contos de fadas exercem sobre Gaiman: o desejo de que suas histórias sejam lidas e relidas durante muito tempo, como acontece com os contos de fada. Para o autor, “*stories are made up by people who make them up. If they work, they get retold. There’s the magic of it*”¹⁹ (GAIMAN, 2006, p. xxix). Tanto que não tem receio de repetir muitos de seus textos em diversas coletâneas, demonstrando ser o mais importante, para ele, que o público as leia se não em determinado livro, em outro. O inglês quer atingir até mesmo aquele público que não é muito adepto da leitura e, para isso, gravou em áudio diversas de suas histórias – *The Day I Swapped My Dad for Two Goldfish*, *The Wolves in the Walls*, *Crazy Hair*, *Coraline*, dentre outras, vendidas em livrarias e pela Internet, em seu *site* pessoal.

É pertinente ressaltar, nesse ponto, que Gaiman não tem pudor em admitir que, em várias ocasiões, escreve certos textos atendendo à solicitação de editores, que lhe pedem contos e *short stories* para antologias específicas. Logicamente, esse dado – assim como a venda dos CDs e fitas com suas histórias pela *internet* – revela que o autor está plenamente inserido no mercado editorial, fato que ainda motiva a desconfiança de alguns estudiosos de literatura, que relutam em aceitar pesquisas acadêmicas sobre sua obra. Todavia, essa postura de Neil Gaiman assume papel em certa medida equivalente ao da avó narradora de histórias a quem os netinhos chamam para que lhes conte ou reconte uma fábula, lenda ou conto de fadas, ou invente uma história de improviso, por confiarem em sua habilidade para tal ofício. E, se o autor recorre a histórias de linguagem simples e abundantes de intertextualidade, isso demonstra, mais uma vez, a similaridade existente com o narrador de Benjamin, cujo principal propósito é a memorização e a transmissão de seus textos.

Nada facilita mais a memorização das narrativas do que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (BENJAMIN, 1983, p. 204)

¹⁸ “[...] contos de fadas são contagiosos. Você pode pegá-los, ou ser infectado por eles. Eles são uma moeda que compartilhamos com aqueles que habitavam o mundo bem antes de nós estarmos aqui. (Contar histórias aos meus filhos as quais, por minha vez, foram-me contadas por meus pais e avós, faz com que eu me sinta parte de algo especial e estranho, parte do próprio fluxo contínuo da vida)”.

¹⁹ “histórias são inventadas por pessoas que as inventam. Se elas funcionam, são recontadas. Essa é a mágica disso”.

Em uma das entrevistas publicadas em *Prince of Stories* (destaque-se o título do livro, que avalia como ele é visto atualmente, ou seja, como um criador ou re-criador de histórias), ele declara que é seu objetivo ser lembrado dentre o montante de escritores existentes na atualidade, mas não somente por um livro ou personagem específicos, como G. K. Chesterton, conhecido, por muitos, como apenas o criador do Father Brown ou um ensaísta mal-humorado:

*The truth is, in terms of opinion, in terms of the stuff you're doing, the critical and epicurean opinion at the point that you die is always the least helpful and the least relevant. The stuff when you're doing it, and the reaction of the people to what you're doing it, is interesting and relevant. The opinion twenty years after you're dead, eighty years after you're dead, one hundred years after you're dead – that's interesting and relevant, because at that point you've sort of shaken down, and you have context. Any books of yours that are going to survive are sort of dropped into this Darwinian fight for survival. For which there are always more books than survivors.*²⁰ (GAIMAN apud WAGNER, GOLDEN e BISSETTE, 2009, p. 498)

E é por considerarmos Neil Gaiman um contador de histórias da contemporaneidade – o qual utiliza todos os meios disponíveis para divulgá-las e torná-las acessíveis ao público –, que acreditamos ser válido, ainda que a missão seja árdua, abordar seus textos no meio acadêmico através dessa tese, analisando oito de suas *short stories* que abordam temas e motivos diversos entre si – como o duplo, o gato preto, o vampirismo, a morte, o anjo, os zumbis –, que Gaiman explora de modo realista mágico.

²⁰ “A verdade é que, em termos de opinião, em termos daquilo que você está fazendo, a opinião crítica e epicuriana da época em que você morre é sempre a que menos ajuda e a menos relevante. O que você está fazendo e a reação das pessoas ao que você está fazendo são importantes e relevantes. A opinião vinte anos após a sua morte, oitenta anos após a sua morte, cem anos após a sua morte – isso é importante e relevante, porque nesse ponto pode-se dizer que a poeira já abaixou e você tem um contexto. Quaisquer livros que durarem estarão fadados a essa luta darwiniana pela sobrevivência. Por isso, há sempre mais livros do que sobreviventes.”

1.3. O contador e as histórias contadas

Conforme exposto no item anterior, nosso estudo parte da noção de Neil Gaiman enquanto um contador de histórias contemporâneo nos moldes estabelecidos por Walter Benjamin. Essa perspectiva norteou nosso estabelecimento de parâmetros teóricos para analisar seus contos e também a seleção do conjunto de narrativas a serem estudadas – conforme passaremos a detalhar daqui em diante.

Os textos de Gaiman inserem-se na vertente do realismo mágico, termo cunhado por Franz Roh, em 1925,

*to characterize this new painting's return to Realism after Expressionism's more abstract style. With the term, Roh praises Post-Expressionism's realistic, figural representation, a critical move that contrasts with our contemporary use of the term to signal the contrary tendency, that is, a departure from realism rather its reengagement of it*²¹. (ZAMORA e FARIS, 1995, p. 15)

Gênero próprio dos tempos contemporâneos, o realismo mágico ainda é motivo de extensas controvérsias entre os teóricos, sendo tomado, muitas vezes, pelo fantástico ou pelo realismo maravilhoso (que são gêneros com peculiaridades próprias e diferentes do realismo mágico). Em capítulo futuro, dedicar-nos-emos, exclusivamente, à discussão do realismo mágico e de suas características. Por ora, o importante é ressaltar que um dos equívocos mais comuns é tratá-lo como um fenômeno geográfico, uma literatura típica dos países exóticos, pós-coloniais, marginalizados, de natureza exuberante e povos de culturas miscigenadas e variadas (países da América Central e do Sul e da África, principalmente). Em “Contentious Contributions: Magic Realism Goes British”, a estudiosa Anne Hegerfeldt (2002, p. 65) desmistifica essa idéia ao demonstrar que autores como Ângela Carter, Salman Rushdie, Jeanette Winterson, Emma Tennant e Robert Nye, dentre outros, vem produzindo textos realistas mágicos dignos de estudo em países ditos centrais, como a Inglaterra, nesse caso.

²¹ “para caracterizar esse novo retorno da pintura ao realismo depois do estilo mais abstrato do expressionismo. Com o termo, Roh enaltece a representação realística e figurativa do pós-expressionismo, um encaminhamento crítico que contrasta com nosso uso contemporâneo do termo para sinalizar a tendência contrária, que é de afastamento do realismo ao invés de resgate dele.”

Hegerfeldt questiona a própria permanência do conceito “países de primeiro mundo”, pois, de acordo com a estudiosa, após a globalização e a difusão da informação e dos costumes, responder à pergunta “*Who can speak as ‘Other’?*”, na atualidade, tornou-se um enigma que nem Édipo seria capaz de decifrar. Fora isso, ela considera que “*marginality seems in times of political correctness to have become so fashionable that one is sometimes hard put to locate any such ‘center’ at all*”²² (HEGERFELDT, 2002, p. 63)

Importante também é delimitar a principal característica dos textos realistas mágicos, os quais se diferenciam por serem contestadores de realidades absolutas. De acordo com Hegerfeldt (2002, p. 65), os textos realistas mágicos demonstram como todas as formas de pensamento e de compreensão de tudo o que nos cerca, fundamentadas ou não na racionalidade, podem criar construções de mundo, e nenhuma dessas visões pode ser considerada absoluta ou universal:

*Far from advertising an unconditional faith in mythical world views or mystic philosophies as a cure-all for an overdose of rationalism and science, magic realist fiction quite neutrally observes the helpful as well as the harmful uses to which the various human strategies of meaning-making may be put.*²³ (HEGERFELDT, 2002, p. 65)

Assim, Anne Hegerfeldt relata que, por um lado, o realismo mágico utiliza técnicas do realismo literário, como copiar o mundo extratextual, imitar textos não ficcionais, como os históricos e jornalísticos, e/ou utilizar abundantemente detalhes supérfluos e ações fundamentais para criar, segundo Roland Barthes, o denominado *efeito de real*. Todavia, em seguida, os textos realistas mágicos introduzem acontecimentos que violam as regras do realismo ao qual, aparentemente, o universo mimético estava atrelado. E esses acontecimentos não realistas são apresentados de tal forma, como fatos ocorridos e ponto final, que se torna impossível recontextualizá-los ou explicá-los como sonhos, alucinações, metáforas ou mentiras, não restando outra opção ao leitor senão aceitá-los como parte da telepatia da ficção (HEGERFELDT, 2002, p. 66).

Já foi previamente mencionado que as *short stories* de Neil Gaiman estão publicadas em cinco coletâneas. A primeira delas, *Angels and Visitations: A Miscellany by Neil Gaiman* (1993),

²² “em tempos do politicamente correto, a marginalidade parece ter ficado tão na moda que, algumas vezes, é difícil localizar qualquer centro que seja”.

²³ Longe de divulgar uma fé incondicional nas visões de mundo míticas ou em filosofias místicas como a cura para uma overdose de racionalismo e ciência, a ficção realista mágica observa, de maneira bastante neutra, as maneiras tanto úteis quanto destruidoras como as várias estratégias humanas de construção de significados podem ser usadas.

é, de fato, uma miscelânea de poemas, ensaios, contos e até mesmo uma revisão de livro. Sobre isso o autor comenta na introdução que “*incidentally, the OED*²⁴ *defines a miscellany as ‘literary composition of various kinds, brought together to form a book’*”²⁵ (GAIMAN, 1993, p. 3). Os “anjos” mencionados no título se referem à última estória, “Murder Mysteries”, espécie de “carro-chefe” do livro, sobre a investigação do assassinato de um anjo. Também na introdução dessa coletânea, Gaiman revela que muitas delas foram elaboradas no início de sua carreira como escritor em prosa, e que avaliou a possibilidade de reescrevê-las, por considerar muitas delas “desajeitadas”, porém chegou à conclusão de que “*It would have been unfair to the author, who was young and sometimes foolish, but had enthusiasm on his side*”²⁶ (Gaiman, 1993, p. 3). A primeira coletânea de Gaiman é a que contém menos narrativas. Dela, porém, escolhemos dois textos para nossa análise sob a ótica do realismo mágico: “Chivalry”, cujo enredo relata o que acontece quando uma viúva de idade avançada compra o Santo Graal em uma espécie de brechó e resolve utilizá-lo como enfeite em cima da lareira.

Em 1998, é publicada a segunda coletânea de contos de Neil Gaiman, *Smoke and Mirrors: Short Fictions and Illusions*. Percebe-se um trabalho mais maduro e mais elaborado por parte do escritor na confecção desse livro, que traz, no início de sua introdução, a seguinte frase de sua autoria: “*Writing is flying in dreams. When you remember. When you can. When it works. It’s that easy*”²⁷ (1998, p. 1). É, sem dúvida, a mais densa das cinco compilações, não apenas por ser a que contém mais estórias, mas pela marcante intertextualidade e por uma reflexão extremamente literária em torno da questão dos espelhos e da fumaça – a qual merecerá uma análise mais detalhada em seção posterior, devido à sua significação para demonstrar que Gaiman constrói sua obra de modo realista mágico.

Há inclusive uma estória “escondida”, chamada “The Weddding Present”, escancaradamente inspirada em *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, a qual seria o presente de casamento para um casal de amigos (por fim, o autor achou melhor dar uma torradeira). A respeito desse texto, Gaiman afirma: “[...] *and, indeed, there are people who don’t read introductions. [...] So, for all of you who do read introductions, here is the story I did not*

²⁴ *Oxford English Dictionary*.

²⁵ “casualmente, o OED define uma miscelânea como “composição literária de vários tipos, reunidas para formar um livro”.

²⁶ “Isso seria injusto para com o autor, que era jovem e algumas vezes foi tolo, mas tinha o entusiasmo como aliado”.

²⁷ “Escrever é voar em sonhos. Quando você se lembra. Quando você pode. Quando funciona. É super simples”.

write²⁸” (1998, p. 3, grifo do autor). Após o fim da *short story*, Gaiman continua sua introdução comentando que “*that is the story I did not write for my friends’ wedding. Although, of course, it’s not the story I did not write or even the story I set out to write when I began it [...]*”²⁹ (id., p. 16, grifo do autor) Aliás, o autor declara que “*most of the stories in this volume have much in common: The place they arrived at in the end was not the place I was expecting them to go when I set out*”³⁰ (id., p. 17). Várias das estórias publicadas em *Angels and Visitations* estão presentes, novamente, em *Smoke and Mirrors*, como “Chivalry”, “Nicholas Was”, “Troll Bridge” e “Foreign Parts”. Foram retirados dessa coletânea a maioria dos textos que compõem o *corpus* da tese: “The Wedding Present”, “The Price” e “Snow, Glass, Apples”.

A terceira coletânea de Gaiman é *Adventures in The Dream Trade* (2002), uma edição de duas mil cópias na qual reaparecem várias estórias e introduções já publicadas anteriormente. A parte mais interessante do livro é a reprodução completa do primeiro ano do *blog* de Gaiman, época durante a qual ele escrevia *American Gods* (2001), romance que perante o público e a crítica jornalística inscreveria o nome dele no rol de escritores de textos em prosa. Não escolhemos nenhum texto dessa coletânea para integrar nosso estudo pelo fato de a maior parte de seu conteúdo ser re-publicação de outros livros.

A quarta coletânea de Gaiman, *Fragile Things* (2006), transmite a idéia de fragilidade não apenas no título como também no acabamento da publicação: ela é envolta com uma sobre-capa feita de papel fino, transparente, com o desenho de uma casca de ovo partida ao meio; e a capa traz estampada uma borboleta e um floco de neve. De acordo com o autor, a idéia original era criar uma coleção de *short stories* que se chamaria *These People Ought to Know Who We Are and Tell That We Were Here*, título apresentado dentro de um balão, em uma ilustração com as personagens Little Nemo³¹ e Imp reproduzida no começo do livro. A coletânea traria doze histórias contadas por doze narradores identificados como desertores e não confiáveis, os quais

²⁸ “[...] e, de fato, há pessoas que não lêem introduções. [...] Portanto, para todos vocês que *lêem* introduções, eis aqui a história que não escrevi”.

²⁹ “esta é a história que não escrevi para o casamento de meus amigos. Embora, é claro, *não* é a história que não escrevi ou mesmo a história que me propus a escrever quando eu a comecei [...]”

³⁰ “a maioria das histórias deste volume têm muito em comum: o lugar aonde elas chegaram no final não é o lugar a que eu esperava que elas iriam quando eu iniciei a jornada”.

³¹ Little Nemo é a personagem principal de uma série de tiras publicada no jornal *The New York Herald*, na década de 1900, chamada *Little Nemo in Slumberland*, de autoria de Winsor McCay. O enredo das estórias girava em torno dos sonhos surreais de Nemo, uma criança de classe alta. Muitas vezes, os quadrinhos das tiras tinham a perspectiva de um painel, o que inspirou Gaiman a reproduzir o estilo de McCay e inserir um no início de *Fragile Things*” (SABIN, 1996, p. 20).

diriam quem eles eram e que as pessoas precisavam saber que eles também existiam. “*A dozen people, a dozen stories. That was the idea; and then real life came along and spoiled it, as I began to write the short stories you’ll find in here, and they took on the form they needed to be told in [...]*”³² (GAIMAN, 2006, p. xi). Para justificar o novo título da obra (*Fragile Things*), o Gaiman conta que “*it seemed like a fine title for a book of short stories. There are so many fragile things, after all. People break so easily, and so do dreams and hearts*”³³ (Ibid, p. xii). A respeito da fragilidade do texto escrito, ele relata que, apesar de ser inventado a partir de “nada mais do que 26 letras e marcas de pontuação” e “composto de sons e idéias” (Ibid, p. xxx), ele sobrevive ao tempo, remetendo novamente à ideia da perpetuação das estórias:

As I write it now, it occurs to me that the peculiarity of most things we think of as fragile is how they truly are strong. There are tricks we did with eggs, as children, to show how they were, in reality, tiny load-bearing marble balls; while the beat of the wings of a butterfly in the right place, we are told, can create a hurricane across an ocean. Hearts may break, but hearts are the toughest of muscles, able to pump for a lifetime, seventy times a minute, and scarcely falter along the way. Even dreams, the most delicate and intangible of things, can prove remarkably difficult to kill.

*Stories, like people and butterflies and songbirds’ eggs and human hearts and dreams, are also fragile things [...]. But some stories, small, simple ones about setting out on adventures or people doing wonders, tales of miracles and monsters, have outlasted all the people who told them, and some of them have outlasted the lands in which they were created.*³⁴ (GAIMAN, 2006, p. xxx)

Por fim, temos a coletânea *M is for Magic* (2007), que traz, em sua maioria, republicação de estórias mais voltadas ao público infanto-juvenil, como “Chivalry” e “Toll Bridge”, com diversas ilustrações. Também não foram selecionados textos dessas duas coletâneas, por

³² “Uma dúzia de pessoas, uma dúzia de histórias. Essa era a idéia. E então a vida real veio e a estragou, quando eu comecei a escrever as histórias que você encontrará aqui, e elas tomaram a forma em que precisavam ser contadas [...]”.

³³ “parecia um título muito bom para um livro de *short stories*. Há tantas coisas frágeis, afinal de contas. As pessoas se quebram tão facilmente, assim como sonhos e corações”.

³⁴ “Conforme escrevo isso, ocorre-me que a peculiaridade da maioria das coisas em que pensamos como frágeis é como elas na verdade são fortes. Havia truques que fazíamos com ovos, quando crianças, para mostrar como eles eram, na verdade, pequeninos átrios de mármore que sustentam grandes pesos; enquanto o bater das asas de uma borboleta no lugar certo, como nos é dito, pode gerar um furacão do outro lado do oceano. Corações podem quebrar, mas corações são os mais fortes dentre os músculos, sendo capazes de bater pela vida toda, setenta vezes por minuto, e raramente hesitam durante esse percurso. Até mesmo sonhos, que são as coisas mais delicadas e intangíveis, provam ser incrivelmente difíceis de matar. // Histórias, assim como pessoas e borboletas e ovos de passarinhos canoros e corações humanos e sonhos, são coisas frágeis [...]. Mas algumas histórias, pequenas e simples, que falam sobre se envolver em aventuras ou realizar maravilhas, contos de milagres e monstros, duraram mais do que todas as pessoas que as contaram, e algumas delas duraram mais do que as terras onde foram criadas”.

considerarmos os quatro textos escolhidos suficientes para mostrar um panorama geral da produção realista mágica de Neil Gaiman.

1.4. Jogo de espelhos

Anteriormente mencionamos a reflexão de Neil Gaiman sobre os espelhos, a qual se encontra na introdução de *Smoke and Mirrors: Short Fictions and Illusions*. Analisemos mais profundamente esse texto, que tem forte ligação com o título da coletânea em questão e, de modo geral, com toda a obra do autor, além de ser enriquecedor quando temos em mente o gênero do realismo mágico. Gaiman de antemão comenta que os mágicos têm usado espelhos desde que no séc. XIX os vitorianos começaram a fabricá-los com materiais límpidos, confiáveis e em grande quantidade. Segundo ele, John Nevil Maskelyne foi um dos primeiros a se beneficiar desse tipo de ilusão, utilizando um guarda-roupa que, graças a um espelho estrategicamente posicionado, escondia mais do que revelava (GAIMAN, 1998, p. 1). Para Gaiman, espelhos são coisas maravilhosas, porque

They appear to tell you the truth, to reflect life back out at us; but set a mirror correctly and it will lie so convincingly you'll believe that something has vanished into thin air, that a box filled with doves and flags and spiders is actually empty, that people hidden in the wings or the pit are floating ghosts upon the stage. Angle it right and a mirror becomes a magic casement; it can show you anything you can imagine and maybe a few things you can't. (The smoke blurs the edges of things).³⁵ (Ibid., p. 1)

Gaiman compara as histórias aos espelhos, afirmando que ambos servem para que nós, seres humanos, entendamos melhor e expliquemos, a nós próprios, como o mundo funciona ou como não funciona. “Like mirrors, stories prepare us for the day to come. They distract us from the things in the darkness”³⁶ (Ibid., p. 2). É importante observar que, mais uma vez, ele se aproxima do narrador de Walter Benjamin, pois considera que as histórias têm uma utilidade, uma *função* prática na vida das pessoas, e assim está de acordo com esse teórico quando ele

³⁵ Eles parecem dizer a você a verdade, refletir a vida para nós; mas posicione corretamente um espelho e este mentirá tão convincentemente que você acreditará que algo desapareceu e virou ar, que uma caixa cheia de pombos e bandeiras e aranhas está realmente vazia, que pessoas escondidas nas laterais ou no fosso são fantasmas flutuando sobre o palco. Coloque-os no ângulo certo e um espelho se transforma em um artefato mágico, ele pode lhe mostrar-lhe qualquer coisa que você imaginar e talvez algumas que não possa. // (A fumaça embaça os limites das coisas).

³⁶ “Como os espelhos, as histórias nos preparam para o dia seguinte. Elas nos distraem das coisas no escuro”. (1998, p. 2)

afirmou que “Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária” (BENJAMIN, 1983, p. 200). Segundo Gaiman, “*Fantasy [...] is a mirror. A distorting mirror, to be sure, and a concealing mirror, set at forty-five degrees to reality, but it’s a mirror nonetheless, which we can use to tell ourselves things we might not otherwise see*”³⁷ (1998, p. 2).

Tanto as histórias quanto os espelhos não nos contam mentiras propriamente ditas, mas nos permitem enxergar a realidade sob outra perspectiva ou, mais do que isso, enxergar uma *outra* realidade, a qual nos é despertada através dos truques e da ficção. Assim, Neil Gaiman revela sua veia realista mágica e mostra-se afinado com a opinião de Anne Hegerfeldt de que a visão marginalizada, excêntrica (no sentido de exterior ao centro, ao formalizado) é uma das ferramentas a serviço do texto realista mágico, conforme brevemente mencionado, sempre com a ressalva de que “*the use of a marginalized perspective to project a ‘magical’ world view is a literary technique, not a mimetic reproduction of an extratextual reality*”³⁸ (HEGERFELDT, 2002, p. 71). Hegerfeldt avalia que, muitas vezes, o realismo mágico inverte os paradigmas, de modo que a perspectiva exterior, “alienígena”, transforma-se na norma, enquanto aqueles que rejeitam o maravilhoso e consideram-no impossível são apresentados como os estrangeiros de fato (Ibid., p. 72). O que os espelhos demonstram seria mais real do que a realidade exterior.

Nesse ponto, torna-se necessário abrir um parêntesis a respeito do termo “maravilhoso” e nos reportar à obra canônica do estudioso do surrealismo Pierre Mabillet, *Le Miroir du Merveilleux*, na qual ele relata que o uso indiscriminado do “maravilhoso” como adjetivo levou o termo a uma perda de significado:

³⁷ “A fantasia [...] é um espelho. Um espelho que distorce, para ser exato, e um espelho que oculta, posicionado em um ângulo de quarenta e cinco graus da realidade, mas não obstante é um espelho que podemos usar para mostrar a nós mesmos coisas que, talvez, não víssemos de outra maneira”.

³⁸ “o uso de uma perspectiva marginalizada para projetar a imagem de um mundo ‘mágico’ é uma técnica literária, não uma reprodução mimética de uma realidade extra-textual”

*L'adjectif << merveilleux >>, à force d'être mêlé indistinctement aux autres superlatifs, a perdu toute signification. Par contre, le substantif a gardé plus de vigueur. Il évoque l'ensemble des phénomènes extraordinaires et incroyables qui constituent les ressorts essentiels des récits fantastiques. L'auditoire habituel de ceux-ci: enfants, personnages enthousiastes ou mélancoliques, veut être soustrait aux conditions sordides de la vie quotidienne pour être transporté dans un monde taillé à la mesure de ses désirs. [...] elle ne s'attarde guère à l'attirail des décors et des machineries dont usent les contes.*³⁹ (MABILLE, 1968, p. 20)

Mabille (1968, p. 21) promove uma investigação etimológica em busca da origem da palavra “maravilhoso”, com o objetivo de elucidar o significado dela, pois, segundo o teórico, “*La charge des expériences passées se condense dans le nom*”. O ciclo acaba se fechando justamente na questão do espelho como objeto ligado à magia e à ilusão. O teórico verifica que (cf. dicionário) o termo “maravilha” deriva de “mirabilia”, o qual, por sua vez, deriva de “miror” (“coisas válidas de se olhar para”). E, em torno da raiz “miror”, uma vasta família de significados proliferou: “*mirer, se mirer, admirer, admirable, merveille e ses derives miracle, mirage, enfin miroir*”⁴⁰ (Ibid, p. 22).

Assim, a procura pela definição do maravilhoso nos leva de volta ao espelho, o mais banal e mais extraordinário instrumento mágico também para Pierre Mabille (Ibid., p. 22), por nos fazer duvidar de nossos sentidos e confrontar com a fragilidade da realidade que conhecemos e em que confiamos cegamente.

La surface réfléchissante des eaux calmes, premier miroir naturel, divise l'univers. D'un cote l'ensemble des objets tangibles, lieu de notre effort volontaire, de l'autre lès images, monde inversé, fugitif, que ne souffle du vent, la chute d'une feuille déforment et anéantissent. Le miroir engendre les premières interrogations métaphysiques, il nous fait douter du témoignage des sens, il pose le problème des illusions.

*Les reflets, par leur caractère virtuel, ressemblent aux images dont se construit la pensée. Leur fragilité insaisissable rappelle celle des représentations mentales aussi vite apparues qu'évanouies.*⁴¹ (MABILLE, 1968, p. 23)

³⁹ “Por ser utilizado indiscriminadamente e alternadamente com outros superlativos, o adjetivo ‘maravilhoso’ perdeu todo seu significado. O substantivo, em contraste, reteve a maior parte do seu poder. Ele evoca todos os fenômenos extraordinários e inacreditáveis que, juntos, constituem o domínio essencial da fantasia. Os espectadores típicos desses relatos – crianças, eufóricos ou melancólicos – querem escapar das sórdidas condições da vida cotidiana, e serem transportados para um mundo construído de acordo com seus desejos. [...] Raramente, eles param para observar as ferramentas e os mecanismos usados por essas histórias”.

⁴⁰ “Refletir, ser refletido, admirar, admirável, maravilhoso e seus derivados milagre, miragem e, finalmente, espelho”.

⁴¹ A superfície iluminada da água calma, o primeiro espelho natural, divide o universo. Em um dos lados, onde realizamos nossas ações voluntárias, estão reunidos todos os objetos tangíveis. Do outro lado, as imagens, o mundo

Como Narcisos fascinados pelos reflexos de nossas faces recém-descobertas, em frente ao espelho, somos instigados a nos questionar sobre a exata natureza da realidade, e sobre as ligações entre as representações mentais e os objetos a elas relacionados. A partir desse questionamento, percebemos claramente a verdadeira natureza das histórias, contos e lendas, os quais não se resumem a meros placebos que aliviam, momentaneamente, a necessidade humana de se distrair e esquecer o dia-a-dia ou sentir medo e outras emoções. O propósito legítimo desses textos é explorar a realidade universal – e conseqüentemente, podemos acrescentar, a nós mesmos – mais a fundo (1968, p. 23). Conforma a pesquisadora portuguesa Maria do Carmo Castelo Branco, em artigo intitulado “Rainha das Neves, encontros no maravilhoso”,

Atravessar o espelho é, por um lado, portanto, visualizarmo-nos de forma diferente, na espessura de uma interioridade desfocada por alterações imagísticas, que nos permite olharmo-nos de fora “dentro de um quadro”, mas é, também, por outro lado e por conseqüência, destruir o mundo do senso comum e penetrar noutras regras, fugir à ordem dos objectos e das ocorrências. [...] o maravilhoso oculta o desejo que todo homem tem de retirar o véu que esconde a realidade total de um mundo desconhecido e muitas vezes também a do seu próprio mundo interior. Permite ao homem escapar da pequena caverna, do microcosmos em que está encerrado [...]. (2005, p. 11)

A fascinação de Neil Gaiman pela constituição dos espelhos e pela habilidade deles em revelar “verdades escondidas” não é demonstrada apenas na introdução de *Smoke and Mirrors* mas, principalmente, em suas histórias. No texto infanto-juvenil *Coraline*, por exemplo, o espelho é um grande aliado da menina Coraline Jones. Em sua jornada à procura dos pais desaparecidos, a protagonista pede ajuda a um gato preto e este leva-a para diante do espelho pendurado no corredor da casa. O objeto mostra-lhe então que os pais foram seqüestrados pela “outra-mãe” e que se encontram na outra casa.

reverso e fugitivo que um sopro de vento ou uma folha caída distorce e destrói. O espelho produz nossas primeiras questões metafísicas. Ele nos faz duvidar de nossos sentidos. Ele coloca o problema das ilusões. Por natureza, os reflexos lembram as imagens através das quais o pensamento é construído. Eles partilham da mesma fragilidade evasiva das representações mentais, desaparecendo tão rapidamente quanto aparecem.

The mirror showed the corridor behind her; that was only to be expected. But reflected in the mirror were her parents. They stood awkwardly in the reflection of the hall. They seemed sad and alone. As Coraline watched, they waved to her, slowly, with limp hands. Coraline's father had his arm around her mother. In the mirror Coraline's mother and father stared at her. Her father opened his mouth and said something, but she could hear nothing at all. Her mother breathed on the inside of the mirror glass, and quickly, before the fog fade, she wrote

HELP U

With the tip of her forefinger. The fog on the inside of the mirror faded, and so did her parents, and now the mirror reflected only the corridor, and Coraline, and the cat.⁴² (GAIMAN, 2002, p. 53)

O espelho literalmente revela a Coraline a verdadeira natureza da outra realidade e o caráter da outra mãe, ambas mal-acabadas, falsas, disformes, meras cópias dos originais e vampirescas (a falta de reflexo, evidenciada no exemplo a seguir, é apenas um dos indícios desse fato. Tal é a importância do artefato que a outra mãe tenta dissuadir a menina a não acreditar no que o artefato demonstra.

At the far end of the hall was the mirror. She could see herself walking toward the mirror, looking, reflected, a little braver than she actually felt. There was nothing else there in the mirror. Just her, in the corridor.

A hand touched her shoulder, and she looked up. The other mother stared down at Coraline with big black button eyes.

"Coraline, my darling," she said. "I thought we could play some games together this morning, now you're back from your walk. Hopscotch? Happy Families? Monopoly?"

"You weren't in the mirror," said Coraline.

The other mother smiled. "Mirrors," she said, "are never to be trusted. [...]"⁴³ (2002, p. 76-77)

⁴² O espelho mostrou o corredor atrás dela; isso já era de se esperar. Mas, refletidos no espelho, estavam os pais dela. Eles estavam desconfortáveis no reflexo no corredor. Pareciam tristes e solitários. Enquanto Coraline observava, eles acenaram para ela, lentamente, com mãos frouxas. O pai de Coraline tinha o braço ao redor da mãe dela. // No espelho, a mãe e o pai de Coraline encaravam-na. O pai dela abriu a boca e disse algo, mas ela não conseguiu ouvir absolutamente nada. A mãe dela respirou no vidro do espelho e, rapidamente, antes que a neblina sumisse, ela escreveu // SON-EDUJA // Com a ponta do dedo indicador. A neblina dentro do espelho sumiu, assim como os pais dela, e agora o espelho refletia apenas o corredor, e Coraline, e o gato.

⁴³ No final do corredor estava o espelho. Ela podia ver a si mesma, caminhando em direção ao espelho, parecendo, no reflexo, um pouco mais corajosa do que realmente se sentia. Não havia nada mais no espelho, apenas ela, no corredor. // Uma mão tocou seu ombro e ela olhou para cima. A outra mãe encarava Coraline com grandes olhos de botões pretos. // "Coraline, querida" ela disse. "Pensei que podíamos jogar juntas essa manhã, agora que voltou de sua caminhada. Amarelinha? Famílias felizes? Monopólio?" // "Você não estava no espelho," disse Coraline. // A outra mãe sorriu. "Espelhos", ela disse "nunca são confiáveis [...]".

Finalizando o capítulo, voltemos a Pierre Mabilille quando ele comenta que, nas histórias e nos costumes que compõem o domínio do maravilhoso, as esperanças humanas estão sempre ligadas a pequenas porções de conhecimentos estabelecidos e acumulados, gradativamente, ao longo dos séculos (MABILILE, 1940, p. 37), transmitidos às crianças por meio desses relatos. Todavia, consideramos que, além desse papel na transmissão de conhecimentos, já abordado por Walter Benjamin, a função de permitir ao homem a busca de uma realidade alternativa também é primordial nas histórias do maravilhoso, e é justamente esse caráter que Neil Gaiman resgata na atualidade mediante a valorização do mágico, do onírico, do lúdico. O autor se vale, nessa empreitada, do realismo mágico, gênero de que trataremos com mais detalhes no próximo capítulo.

2. O realismo mágico

2.1. Passeio cronológico pelas teorias do gênero

O termo “realismo mágico” foi empregado pela primeira vez em 1925 por Franz Roh e, desde então, as discussões envolvendo sua definição têm ocupado estudiosos dos mais variados países de diversos continentes. Entretanto, a concorrência de tantas vozes não levou a um esclarecimento do termo; pelo contrário, levou a um tamanho alargamento dos parâmetros que a expressão chegou a ser entendida como sinônimo de realismo maravilhoso. Resultado de tal confusão foi a limitação do gênero a regiões geográficas específicas do globo, chegando-se a uma “territorialization of the imaginary”⁴⁴ (CHANADY apud HEGERFELDT, 2002, p. 63).

Em vista dessas disparidades, o presente capítulo destina-se a apresentar um rápido panorama das principais teorias que já foram elaboradas para o realismo mágico. Em seguida, lançaremos mão de principalmente duas das teorias existentes – as de Anne Hegerfeldt e de William Spindler –, a partir das quais destilaremos o conceito de realismo mágico que fundamentará nossas análises dos textos de Neil Gaiman.

Nem sempre é possível prever eventuais desdobramentos ou consequências de algo. Assim, é bem provável que o crítico de arte alemão Franz Roh jamais imaginou a repercussão que a alcunha *realismo mágico* viria a ter. Roh utilizou-a em seu ensaio “Magic Realism: Post Expressionism”, no qual tratava de uma mudança de rumos que percebeu em certos pintores europeus depois da Primeira Guerra Mundial de 1914. Passada a avalanche de obras expressionistas nos primórdios do séc. XX, os pintores analisados por Roh caracterizavam-se por voltar a criar representações de cunho mais realista – diferenciando-se, dessa forma, do subjetivismo expressionista. Referindo-se a essa nova tendência, observada nas pinturas do começo da década de 1920, Roh afirma em seu texto que “*our real world re-emerges before our eyes, bathed in the clarity of a new day. We recognize this world, although now – not only because we have emerged from a dream – we look on it with new eyes*”⁴⁵ (1995, p. 17). Porém, o teórico esclarece que o fenômeno não se resume a um retorno ao realismo puro, pois caracteriza-se muito mais como uma reintegração ao “reino do visual” (1995, p. 19) e como ressurgimento da

⁴⁴ “territorialização do imaginário”.

⁴⁵ “O nosso mundo real ressurgiu perante nossos olhos, banhado pela claridade de um novo dia. Nós reconhecemos esse mundo, embora agora – não apenas porque emergimos de um sonho – olhemos para ele com novos olhos”.

possibilidade de se reconhecer a realidade exterior nas obras, o que por sua vez leva a pintura a se tornar, novamente, o “espelho de uma exterioridade palpável” (1995, p. 19). *“That is the reason to speak of a New Realism without in any way alluding to the instinctive attitude that characterized previous Realism in European art. The viewers that prefer that attitude do not feel satisfied with this new ‘frigid, unanimated’ Realism”*⁴⁶ (1995, p. 19). E, ao enfatizar e definir as diferenças do “novo” realismo em relação ao “antigo”, Franz Roh delineia também o que é o *realismo mágico* em sua opinião:

*this new world is still alien to the current idea of Realism. How it stupefies the rearguard and seems to them almost as inappropriate as Expressionist itself! How it employs various techniques inherited from the previous period, techniques that endow all things with a deeper meaning and reveal mysteries that always threaten the secure tranquility of simple and ingenuous things*⁴⁷ (1995, p. 17-18)

Portanto, essa “nova forma de arte” teria como preocupação representar o fato, a figura interior do mundo exterior, descobrindo não o espírito a partir dos objetos e sim os objetos a partir do espírito (1995, p. 24). Conforme a explanação dos editores Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris, em prefácio ao texto de Franz Roh, *“with the term, Roh praises Post-Expressionism’s realistic, figural representation, a critical move that contrasts with our contemporary use of the term to signal the contrary tendency, that is, a text’s departure from realism rather than its reengagement of it”*⁴⁸ (1995, p. 15). Em seu artigo “Magic realism: a typology”, William Spindler sintetiza a ideia expressa por Roh, afirmando que *“Magic realism, as it was understood, was not a mixture of reality and fantasy, but a way to uncover the mystery hidden in ordinary objects and everyday reality”*⁴⁹ (1993, p.75).

Ainda segundo William Spindler (1993, p. 75), foi com a tradução do texto de Franz Roh

⁴⁶ “Essa é a razão para se falar em um novo realismo sem que de forma alguma se esteja aludindo à atitude instintiva que caracterizava o realismo anterior na arte européia. Os observadores que preferiam aquela atitude não se sentem satisfeitos com esse novo realismo ‘frio e inanimado’”.

⁴⁷ “esse novo mundo ainda é estranho à atual idéia de realismo. Como ele surpreende os reacionários e lhes parece quase tão inapropriado quanto o próprio Expressionismo! Como ele emprega várias técnicas herdadas do período anterior, técnicas essas que revestem todas as coisas de um significado mais profundo e revelam mistérios que sempre ameaçam a tranqüilidade das coisas simples e ingênuas”.

⁴⁸ “com o termo, Roh enaltece a representação realística e figurativa do pós-expressionismo, um direcionamento crítico que contrasta com nosso uso contemporâneo no termo a fim de sinalizar a tendência contrária, que é o texto afastando-se do realismo ao invés de reaproximar-se dele”.

⁴⁹ “O realismo mágico, tal como era entendido, não era uma mescla de realidade e fantasia, mas um modo de revelar o mistério escondido nos objetos comuns e na realidade cotidiana”.

pelo escritor espanhol José Ortega y Gasset, em 1927, no jornal *Revista de Occidente*, sob o título “Realismo mágico: Problemas de la pintura europea mas reciente”, que o termo ganhou repercussão nos países latino-americanos, sendo aplicado de modo específico à literatura desses países pelo escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri, no livro *Letras y hombres de Venezuela*, em 1948 (1993, p. 76). Conforme relatam Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (1995, p. 75), um dos estopins para se iniciar a ambiguidade em torno do realismo mágico foi a publicação de *El reino de este mundo*, em 1949, pelo romancista cubano Alejo Carpentier. No prólogo da obra, o autor emprega o termo *lo real maravilloso americano* para descrever o que considera ser uma forma de realismo mágico típica dos países da América, aplicando-o “*not to the fantasies or inventions of a particular author, but to the number of real objects and events which make the American continent so different from Europe*”⁵⁰ (Spindler, 1993, p. 76).

*As opposed to European Surrealism, a movement in which Carpentier had participated in the 1930s in France, Carpentier’s “marvelous American reality” does not imply a conscious assault on conventionally depicted reality but, rather, an amplification of perceived reality required by and inherent in Latin nature and culture. It was Carpentier’s conviction [...] that lo real maravilloso americano differed decidedly in spirit and practice from European Surrealism*⁵¹. (ZAMORA e FARIS, 1995, 75)

Conforme salientam Zamora e Faris, para Carpentier, o elemento fantástico na América Latina não precisa ser “descoberto” através de subversões da realidade ou por meio de formas abstratas e combinações inventadas de imagens, uma vez que ele ali já é parte inerente das realidades natural e humana de espaço e tempo, tendo em vista que “*improbable juxtapositions and marvelous mixtures exist by virtue of Latin America’s varied history, geography, demography, and politics – not by manifest*”⁵² (1995, p. 75). Nas palavras do próprio Alejo Carpentier,

⁵⁰ “não às fantasias ou invenções de um autor particular, mas ao conjunto de objetos e eventos reais que tornam o continente americano tão diferente da Europa”.

⁵¹ “Em oposição ao surrealismo europeu, um movimento do qual Carpentier participou na década de 1930, na França, a ‘realidade maravilhosa americana’ de Carpentier não implica em uma agressão consciente à realidade retratada de maneira convencional, mas, ao contrário, uma amplificação da realidade percebida, exigida por e inerente à natureza e cultura latinas. Era convicção de Carpentier [...] que o real maravilhoso americano diferia decisivamente, em espírito e prática, do surrealismo europeu”.

⁵² “juxtaposições improváveis e misturas maravilhosas existem em função do caráter multifacetado da história, geografia, demografia e política da América Latina, não por manifesto”.

*the marvelous begins to be unmistakably marvelous when it arises from an unexpected alteration of reality (the miracle), from a privileged revelation of reality, an unaccustomed insight that is singularly favored by the unexpected richness of reality or an amplification of the scale and categories of reality, perceived with particular intensity by virtue of an exaltation of the spirits that leads it to a kind of extreme state [estado límite].*⁵³ (1995, p. 86)

O escritor relata, em seu texto, ter se deslumbrado com as maravilhas de vários países como China, Rússia e República Checa, mas ter sido a estadia no Haiti que lhe despertou a existência do maravilhoso a cada curva, diariamente, levando-o a pensar no realismo maravilhoso. Ele ainda afirma ter percebido, posteriormente, que essa constante atmosfera de acontecimentos maravilhosos não é um privilégio específico do Haiti e sim uma herança de toda a América, um local repleto de cosmogonias, onde o real maravilhoso é encontrado em todos os estágios das vidas dos homens, estando inscritos na história do continente (1995, p. 87).

Para deixar mais clara sua noção de realismo maravilhoso, Carpentier explicitamente buscou distingui-lo do surrealismo, movimento estético a que esteve ligado durante seus anos de permanência na Europa. A explanação de Spindler acerca do surrealismo pode ajudar-nos a entender a perspectiva de Carpentier:

*Surrealism was, to a large extent, a reaction against the excessive emphasis on a rational outlook demanded by the Western traditions of empiricism and scientific positivism. It aimed at liberating the creative forces of the unconscious and the imagination, and was profoundly influenced by the work of Freud. It was the product of a highly developed industrial society where the ability to be amazed and enchanted by mystery had been lost.*⁵⁴ (SPINDLER, 1993, p. 76)

Para Carpentier (1995, p. 86), o realismo maravilhoso pressupõe uma atitude de *aceitação* ou *crença* diante do maravilhoso ao passo que o surrealismo se resume à adoção de sofisticadas estratégias literárias (1995, p. 86). Enquanto os surrealistas europeus precisariam “fabricar” um efeito maravilhoso a partir de artifícios lingüísticos, os artistas americanos teriam o “privilégio

⁵³ “o maravilhoso começa a ser inegavelmente maravilhoso quando ele surge de uma alteração inesperada da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, uma percepção inusitada que é favorecida de modo singular pela riqueza inesperada da realidade ou por uma amplificação da escala e das categorias da realidade, percebidas intensamente em virtude de uma exaltação dos espíritos, que o conduz a uma espécie de estado limite [estado límite]”.

⁵⁴ “O surrealismo era, em larga escala, uma reação contra a ênfase excessiva no ponto de vista racional, exigida pelas tradições ocidentais do Empirismo e Positivismo científico. Tinha como objetivo liberar as forças criativas do inconsciente e da imaginação, e era profundamente influenciado pelo trabalho de Freud. Foi o produto de uma sociedade industrial altamente desenvolvida, na qual a habilidade de se surpreender e se encantar pelo mistério havia sido perdida.”

único” de se deparar com o maravilhoso em cada esquina, e de tê-lo como elemento presente e ativo em todos os estágios de suas vidas (1995, p. 87).

*Because of the virginity of the land, our upbringing, our ontology, the Faustian presence of the Indian and the black man, the revelation constituted by its recently discovery, its fecund racial mixing [mestizaje], America is far from using up its wealth of mythologies. After all, what's the entire history of America if not a chronicle of the marvelous real?*⁵⁵ (CARPENTIER, 1995, p. 88)

A concepção de realismo maravilhoso defendida por Alejo Carpentier não é, todavia, o fator primordial para que se estabelecesse uma mescla de significados com o realismo mágico. Decisiva, ao contrário, foi a indiscriminada utilização como sinônimas das duas nomenclaturas por diversos teóricos, a exemplo de Angel Flores. Na palestra “Magical Realism in Spanish American”, divulgada em Nova Iorque no Congresso da Modern Languages Association de 1954, Flores afirmou, sobre o realismo mágico, que o ponto de partida “dessa nova fase da literatura latino-americana” ocorreu em 1935, com a publicação de *Historia universal de la infâmia*, de Jorge Luís Borges. Segundo Flores, Franz Kafka foi uma das grandes fontes inspiradoras do escritor argentino – embora o estudioso faça questão de salientar que a complexa genialidade de Borges não pode ser confinada nos limites de nenhuma influência, qualquer que seja (1995, p. 113) – e um dos precursores do realismo mágico ao redescobrir e intensificar, no início do século XX, uma tendência cujos traços já se revelavam nos textos e obras de diversos artistas dos séculos XIX e XIX, como Nikolai Gogol, Fyodor Dostoevsky, E.T.A. Hoffmann, irmãos Grimm, Achim von Arnim, Heinrich von Kleist; August Strindberg, Adalbert Stifter, Edgar Allan Poe e Hermann Melville: *a reação contra o realismo fotográfico*.

⁵⁵ “Por causa da virgindade da terra, de nossa educação, de nossa ontologia, a presença faustiana do índio e do homem negro, a revelação gerada por sua recente descoberta, sua fértil miscigenação racial [mestizaje], a América está longe de ter esgotado sua riqueza de mitologias. Afinal de contas, o que é a história inteira da América senão uma crônica do real maravilhoso?”.

In his laboriously precisionist way Kafka had mastered from his earliest short stories – “The Judgment” (1912), Metamorphosis (1916) – the difficult art of mingling his drab reality with the phantasmal world of his nightmares. In his Journal, André Gide saw this peculiar fusion of dream and reality in Kafka: “I could not say what I admire the more: the ‘naturalistic’ notation of a fantastic universe, but which the detailed exactitude of the depiction makes real in our eyes, or the unerring audacity of the lurches into the strange⁵⁶”. (FLORES, 1995, p. 112)

Ainda de acordo com Flores, a partir do livro de Borges e de outros trabalhos estimulados pela obra do argentino, como *La última niebla* (1935) e *La amortajada* (1937), da chilena Maria Luisa Bombal; *Viaje olvidado* (1937), da argentina Silvina Ocampo; e *Fusilado al amanecer* (1938), do argentino Luis Maria Albamonte, o realismo mágico “*has grown in an exciting crescendo. Suffice it here to declare that the decade 1940-50 saw its most magnificent flowering⁵⁷*” (1995, p. 113). Para o teórico, nos textos realistas mágicos, o tempo existe em um tipo de *fluidéz atemporal* e o irreal faz parte da realidade, não havendo forma de negá-lo. Flores remete novamente a Franz Kafka e se vale da mudança de Gregor Samsa em inseto, em *Die Verwandlung* (*A metamorfose*), para exemplificar essa fluidéz:

The transformation of Gregor Samsa into a cockroach or bedbug (Kafka uses the imprecise “monstrous vermin”) is not a matter of conjecture or discussion: it happened and it was accepted by the other characters as an almost normal event. Once the reader accepts the fait accompli, the rest follows with logical precision. [...] The practitioners of magical realism cling to reality as if to prevent “literature” from getting in their way, as if to prevent their myth from flying off, as in fairy tales, to supernatural realms.⁵⁸ (Flores, 1995, p. 115-116)

William Spindler relata que, após a definição de realismo mágico de Angel Flores,

⁵⁶ “Com seu jeito laboriosamente preciosista, Kafka dominava desde seus primeiros contos – ‘O Processo’ (1912), ‘A Metamorfose’ (1916) – a difícil arte de mesclar sua realidade desmazelada com o fantasmagórico mundo de seus pesadelos. Em seu *Journal*, André Gide notou essa fusão peculiar de sonho e realidade em Kafka: ‘Eu não poderia dizer o que admiro mais: a nota ‘naturalista’ de um universo fantástico, mas que a exatidão detalhada da descrição torna real aos nossos olhos, ou a audácia de lançar-se para dentro do estranho’”.

⁵⁷ “tem se ampliado em um crescendo excitante. Basta dizer aqui que a década de 1940-50 presenciou o seu florescimento mais magnífico”.

⁵⁸ “A transformação de Gregor Samsa em uma barata ou percevejo (Kafka usa o impreciso ‘inseto monstruoso’) não é um objeto para conjecturas ou discussão: ela aconteceu e foi aceita pelas outras personagens como um evento quase normal. Uma vez que o leitor aceita o fato consumado, o resto segue uma precisão lógica. [...] Os adeptos do realismo mágico se agarram à realidade como se procurassem evitar que a ‘literatura’ atravessasse o caminho deles ou que o mito deles levante voo, como nos contos de fadas, rumo a reinos sobrenaturais”.

[...] *Magic Realism began to be associated with a certain type of narrative which employs apparently reliable, realistic descriptions of impossible or fantastic events (the exact opposite, in fact, of what the original term signified). The terms Magic Realism and "realismo maravilloso" became more or less interchangeable and were applied to an increasing number of Latin American writers associated with the post-Second World War "New Novel"*⁵⁹ (1993, p. 77)

Embora Angel Flores não tenha afirmado que o realismo mágico constituía um fenômeno exclusivamente latino-americano, o estudioso abriu espaço para esse tipo de interpretação e, conseqüentemente, para confusões entre esse gênero e o realismo maravilhoso de Alejo Carpentier, ao dizer que o realismo mágico seria a “autêntica expressão da América Latina” (FLORES, 1995, p. 116), e que a produção de uma gama de escritores da década de 1940, constituída por nomes como Adolfo Bioy Casares, Juan Rulfo, Eduardo Mallea, Juan José Arreola, Julio Cortázar, entre outros, marca a inserção de uma “ficção genuinamente latino-americano”: “*Latin America now possesses an authentic expression, one that is uniquely civilized, exciting and, let us hope, perennial*”⁶⁰ (FLORES, 1995, p. 116).

Um dos estudiosos que difunde a idéia do realismo mágico – note-se que ele não utiliza a alcunha “realismo maravilhoso” defendida por Alejo Carpentier – como um gênero característico do continente americano é o mexicano Luis Leal. Em artigo intitulado “El realismo mágico en la literatura hispanoamericana”, publicado em 1967, ele comenta que, apesar de discordar de Flores em vários pontos de sua teorização do realismo mágico, pensa que o artigo de seu antecessor é fundamental quando se trata do gênero, pois “*incredible as it may seem, this is until now the only study of magical realism in Hispanic American literature*”⁶¹ (1995, p. 120). Para Leal, o realismo mágico não teve início com Borges, em 1935, nem floresceu entre 1940 e 1950. Além disso, o crítico acredita que a definição de Angel Flores também não é precisa, uma vez que inclui autores que não pertenceriam, de fato, ao gênero (1995, p. 120). Voltando-se para a concepção original de realismo mágico de Franz Roh, Luis Leal afirma que

⁵⁹ “O realismo mágico começou a ser associado a um certo tipo de narrativa que emprega descrições aparentemente realistas e confiáveis de eventos impossíveis ou fantásticos (de fato, exatamente o oposto do significado original do termo). Os termos ‘realismo mágico’ e ‘realismo maravilhoso’ se tornaram mais ou menos intercambiáveis, e foram aplicados a um número crescente de escritores latino-americanos associados ao ‘romance novo’ do pós-Segunda Guerra Mundial”.

⁶⁰ “A América Latina agora possui uma expressão autêntica, uma expressão que é singularmente civilizada, excitante e oxalá duradoura”.

⁶¹ “por incrível que possa parecer, este é, até agora, o único estudo do realismo mágico na literatura hispano-americana”.

*Magical realism is, more than anything, an attitude toward reality that can be expressed in popular or cultured forms, in elaborate or rustic styles, in closed or open structures. [...] In magical realism the writer confronts reality and tries to untangle it, to discover what is mysterious in things, in life, in human acts.*⁶² (1995, p. 121)

Leal também discorda de Flores quando este afirma que o realismo mágico deriva da obra de Franz Kafka. De acordo com Luis Leal, a atitude das personagens de *A metamorfose* (*Die Verwandlung*) perante a transformação de Gregor Samsa não é mágica, e sim de intolerância. Para Leal, esse aspecto teria sido realçado por Jorge Luis Borges no prólogo de sua tradução, no qual o escritor argentino considera que a principal característica de Kafka é a criação de situações de intolerância (LEAL, 1995, p. 121). Segundo o mexicano, o que verdadeiramente caracteriza um texto realista mágico é a falta de explicação lógica ou psicológica para os eventos. Eles não pretendem copiar a realidade que nos circunda, como os realistas, ou distorcê-la, como os surrealistas: *“In order to seize reality’s mysteries the magical realist writer heightens his senses until he reaches an extreme state [estado limite] that allows him to intuit the imperceptible subtleties of the external world, the multifarious world in which we live”*⁶³ (LEAL, 1995, 123).

Conforme observam os pesquisadores Antonio Roberto Esteves e Eurídice Figueiredo em seu ensaio “Realismo mágico e realismo maravilhoso”, “ao associar o elemento mágico com a própria forma de ser da realidade, Leal coincide com a teoria do real maravilhoso, desenvolvida alguns anos antes pelo escritor cubano Alejo Carpentier” (2005, p. 397), e demonstra uma falta de critério que se repetiria ao longo das décadas, em inúmeros artigos, ensaios, dissertações de mestrado e teses de doutorado de pesquisadores dos mais diversos países, em especial da América Latina. Segundo aprecia Emir Rodríguez Monegal (1980, p. 13), Irlemar Chiampi retorna em *O realismo maravilhoso* à idéia de Carpentier e “consegue demonstrar a série de confusões que encerra a fórmula ‘realismo mágico’, bem como consegue separar na fórmula de Carpentier o que é viável (um conceito cultural sobre a América), do que é inaceitável (a atribuição dessa maravilha ao real americano)”. Logo de início, Chiampi afirma que muitos estudiosos da literatura latino-americana insistem em utilizar o termo “realismo mágico”, uma

⁶² “O realismo mágico é, antes de mais nada, uma atitude perante a realidade que pode ser expressa em formas culturais ou populares, em estilos rústicos ou elaborados, em estruturas abertas ou fechadas. [...] No realismo mágico, o escritor confronta a realidade e tenta desembaraçá-la para descobrir o que é misterioso nas coisas, na vida e nos feitos humanos”.

⁶³ “A fim de capturar os mistérios da realidade, o escritor realista mágico aguça seus sentidos até que ele alcance um estado extremo [*estado limite*], que lhe permite intuir as sutilezas imperceptíveis do mundo exterior, o mundo multifacetado no qual vivemos”.

vez que:

Se se quiser indicar um termo onipresente e de uso indiscriminado na crítica hispano-americana, este termo é, certamente, “realismo mágico”. A constatação de um vigoroso e complexo fenômeno de renovação ficcional, brotado entre os anos 1940 e 1955, gerou o afã de catalogar suas tendências e encaixá-las sob uma denominação que significasse a crise do realismo que a nova orientação narrativa patenteava. Assim, realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, e um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade. (CHIAMPI, 1980, p. 19)

De acordo com a teórica, a alcunha de Franz Roh se tornou a solução ideal para os críticos definirem essa fase da prosa hispano-americana, uma fase de superação de obras dos anos 1920 e 30, que haviam caído em um “monótono folclorismo pitoresco sobre o *llano*, a pampa, a selva” e abusado da utilização de temas como os conflitos do homem na luta contra a natureza ou as forças da opressão social, os quais haviam perdido “o impacto inicial devido a um simbolismo estereotipado” e “enrijeciam-se no tom panfletário da gasta antinomia ‘exploradores vs. explorados’” (CHIAMPI, 1980, p. 20). No lugar dessa literatura exageradamente politizada ou presa à descrição de aspectos geográficos surge, na década de 1970, um novo realismo que experimentava “outras soluções técnicas para constituir uma imagem plurivalente do real” (CHIAMPI, 1980, p. 21):

Entre as soluções formais mais freqüentes, podem-se citar: a desintegração da lógica linear de consecução e de conseqüência do relato, através de cortes na cronologia fabular, da multiplicação e da simultaneidade dos espaços da ação; caracterização polissêmica dos personagens e atenuação da qualificação diferencial do herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário; o relato e o discurso, através da diversidade das focalizações, da auto-referencialidade e do questionamento da instância produtora da ficção. (CHIAMPI, 1980, p. 21)

Conforme explica Chiampi (1980, p. 21), “a adoção do termo realismo mágico revelava a preocupação elementar de constatar uma ‘nova atitude’ do narrador diante do real. [...] E esse modo estranho, complexo, muitas vezes esotérico e lúdico, foi identificado genericamente com a ‘magia’”.

Todavia, apesar de vários pesquisadores aderirem ao termo “realismo mágico” – dentre os quais os já citados Uslar Pietri, Angel Flores e Luis Leal –, a estudiosa defende que o termo

“realismo maravilhoso” de Alejo Carpentier é mais adequado para denominar essa “nova atitude diante do real”. Segundo Chiampi, um dos problemas do termo defendido por Roh, quando aplicado à renovada forma de apresentar a realidade nas obras literárias latino-americanas, encontra-se na própria concepção original dele, pois

Em algumas passagens, Roh deixa supor a idéia de uma realidade miraculosa *em si*, produzida pela persistência e duração de certos objetos, em meio à constante dissolução e mutação do universo. Mas o que lhe interessa postular como mágico era antes o *ato de percepção* do que a qualidade essencial do mundo objetivo. (CHIAMPI, 1980, p. 22)

De acordo com a estudiosa, Franz Roh centraliza a sua definição de realismo mágico na percepção do artista, que deve ser capaz de apreender o mistério oculto na realidade ordinária enquanto Alejo Carpentier reconhece que o que singulariza a realidade hispano-americana é sua qualidade misteriosa por si mesma, uma realidade resultante da “união de elementos díspares procedentes de culturas heterogêneas” e “cujo potencial de prodígios [...] sobrepujava em muito a fantasia e a imaginação européias” (CHIAMPI, 1980, p. 32): “a sua contribuição [...] consiste em ter identificado concretamente uma entidade cultural, cujos traços da formação étnica e histórica são a tal ponto estranhos aos padrões racionais que se justifica a predicação metafórica do maravilhoso ao real” (1980, p. 35).

Para finalizar, Irlemar Chiampi afirma que a predileção pelo real maravilhoso se justifica ainda pelo seu “desejo de situar o problema no âmbito específico da investigação literária”, haja vista que

Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização e ordem fenomenológica (a “atitude do narrador”), ora de ordem conteudística (a magia como tema). (1980, p. 31)

Conforme observa Emir Rodríguez Monegal (1980, p. 13), não é objetivo de Irlemar Chiampi apresentar o realismo maravilhoso “apenas como um movimento, ou escola de um dado momento das letras hispano-americanas, mas como um tipo de discurso que permite determinar as coordenadas de uma cultura, de uma linguagem, de uma sociedade hispano-americanas”.

2.2. Realismo mágico e realismo maravilhoso: desdobramentos e subdivisões

Após as explicações de Irlemar Chiampi, a utilização intercambiável das alcunhas realismo mágico e realismo maravilhoso continuaria a acontecer, principalmente no contexto da América Latina. Conforme relata William Spindler,

[...] Magic Realism and “lo real maravilloso” have now become synonymous and have been mentioned not only in connection with Carpentier’s and Asturias’ novels, but also with the work of writers such as Gabriel Garcia Márquez, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan José Arreola, Manuel Scorza, Isabel Allende and José María Arguedas.⁶⁴ (1993, p. 78)

Uslar Pietri, por exemplo, em artigo publicado em 20 de fevereiro de 1985, em *El Nacional* de Caracas, volta a discutir o termo “realismo mágico” e, para isso, refere-se a suas conversas em Paris com Astúrias e Carpentier. Entretanto, mais uma vez são confundidos (ou fundidos) o realismo mágico e o realismo maravilhoso, pois “o que se propunham a fazer era [...] revelar, descobrir, expressar, em toda a sua plenitude, essa realidade quase desconhecida e quase alucinatória que era a América Latina, para penetrar no mistério criativo da mestiçagem cultural” (ESTEVEZ & FIGUEIREDO, 2005, p. 398). Pietri até encerra o artigo “lembrando que esse mesmo fenômeno literário seria batizado por Carpentier como realismo maravilhoso” (ESTEVEZ & FIGUEIREDO, 2005, p. 398-399), confirmando que entende as duas nomenclaturas como referentes a um mesmo tipo de narrativa. Em *O realismo maravilhoso*, Irlemar Chiampi já havia mencionado que

[...] Já observou Octavio Paz que a dispersão da crítica hispano-americana é uma conseqüência da falta de comunicação entre os intelectuais. A deficiência ou a estagnação do discurso do discurso crítico, em permanente descompasso com o ritmo da criação literária, é o resultado da falta de diálogo e do isolamento das idéias, como o é também de certa indiferença diante dos projetos interpretativos alheios. (1980, p. 25 – grifo nosso)

Contudo, apesar da insistência, por parte de vários críticos literários, em amalgamar realismo mágico e realismo maravilhoso, vários pesquisadores de teoria literária tentam, a partir

⁶⁴ “Realismo mágico e real maravilhoso agora tornaram-se sinônimos e têm sido mencionados em conexão não apenas com os romances de Carpentier e Asturias, mas também com a obra de escritores como Gabriel Garcia Márquez, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan José Arreola, Manuel Scorza, Isabel Allende e José María Arguedas”.

de 1980, propor soluções para a ambigüidade criada entre as denominações. Entretanto, na tentativa de clarear a questão e desvincular a idéia do realismo mágico de um patrimônio genuinamente hispano-americano, alguns estudiosos acabam criando outras confusões, como o canadense Stephen Slemon. Em ensaio intitulado “Magic Realism as Postcolonial Discourse”, ele afirma literalmente ter a pretensão de “*rather than attempt to define the concept in terms of genre, attempt instead to place the concept within the context of English-Canadian literary culture in its specific engagement with postcoloniality*”⁶⁵ (1995, p. 409 – grifo do autor). Para Slemon, é inegável que o realismo mágico “*carries a residuum of resistance toward the imperial center and to its totalizing systems of generic classification*”⁶⁶ (1995, p. 408). Este pesquisador canadense tem, assim, o mérito de estender o realismo mágico para além dos países latino-americanos, localizando obras do gênero na Índia, na Nigéria e no Canadá inglês⁶⁷, “*this last being the most startling development for magic realism in recent years, since Canada, unlike these other regions, is not part of the Third World, a condition long thought necessary to the currency of the term in regard to literature, though not to art*”⁶⁸ (1995, p. 407-408). Todavia, se por um lado Slemon amplia o realismo mágico, desvinculando-o de um continente específico ou de países considerados de Terceiro Mundo, por outro ele também limita o gênero ao atrelá-lo à condição pós-colonial, caindo no mesmo equívoco dos teóricos hispano-americanos de analisar e definir o realismo mágico não por suas características estéticas, mas pelo seu local de produção ou pelos temas abordados.

Jeanne Delbaere-Garant, em seu texto “Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English” considera que “*there has been a tendency in recent debates, specially after Stephen Slemon’s influential article [...] to systematically consider the concept of magical realism ‘in its specific engagement with postcoloniality’*”⁶⁹ (1995, p. 249). Entretanto, a pesquisadora defende que o realismo mágico não

⁶⁵ “ao invés de tentarmos definir o conceito em termos de gênero, buscamos em vez disso localizar o conceito dentro do contexto da cultura literária inglesa-canadense, em seu engajamento específico com a pós-colonialidade”.

⁶⁶ “carrega um resíduo de resistência contra o centro imperial e seus sistemas totalizantes de classificação genérica”.

⁶⁷ Parte do Canadá (correspondente à maior extensão do território) que foi colonizado pelos ingleses e cujo idioma oficial é o inglês. A parte francófona do Canadá limita-se basicamente ao Quebec.

⁶⁸ “sendo esse último o desdobramento mais impressionante do realismo mágico nos últimos anos, já que o Canadá, diferentemente daquelas outras regiões, não é parte do Terceiro Mundo, uma condição que por muito tempo foi vista como necessária para o uso do termo na literatura, embora não na arte”.

⁶⁹ “tem havido uma tendência nos debates recentes, especialmente depois do influente artigo de Stephen Slemon [...] de, sistematicamente, considerar o conceito de realismo mágico ‘em seu engajamento específico com a pós-colonialidade’”.

é um fenômeno exclusivamente pós-colonial, “*but a much older one whose various offshoots require more precise and specific definitions*”⁷⁰ (1995, p. 249). Em seu artigo, Delbaere-Garant analisa três romances para formular sua subdivisão do realismo mágico: *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), da britânica Angela Carter; *The Invention of the World* (1977), do canadense Jack Hodgins, e *The Carpathians* (1988), da neozelandesa Janet Frame. Delbaere-Garant considera que Carter descreve em seu romance, de modo paródico,

*[...] the war between reason and the irrational that has dominated European thought ever since the Enlightenment. Carter’s models – de Sade, Swift and, of course, E.T.A. Hoffmann [...] – offered, in their own way and in their respective literatures, more or less shocking alternatives to bourgeois realism. In English fiction the war against reason was waged in the gothic novels and later in the “fantastic” reaction against canonical realism with such writers as Poe in America or Carroll, Stevenson, and Wilde in England.*⁷¹ (1995, p. 251)

Portanto, a contraposição ou convivência entre real e irreal, natural e sobrenatural, é questão que remonta ao início do século XIX e não se restringe, de forma alguma, a países pós-colonialistas.

Como proposta para um melhor entendimento do realismo mágico, Delbaere-Garant sugere a subdivisão do gênero em três sub-categorias: *psychic realism* (realismo psíquico ou espiritual), *mythic realism* (realismo místico) e *grotesque realism* (realismo grotesco). Ela justifica essa proposição afirmando que

*[...] it occurred to me that it was becoming urgent to think out new categories that would leave more room for border-cases and help to situate any contemporary magic realist text, or part of a text, more accurately in a larger conceptual and terminological constellation. A close examination of the three novels led me to coin three additional concepts – psychic, mythic, and grotesque realism – that could eventually be applied to other magic realist works of fiction as well.*⁷² (1995, p. 250)

⁷⁰ “mas um fenômeno muito mais antigo, cujos vários desdobramentos exigem definições mais precisas e específicas”.

⁷¹ “[...] a guerra entre a razão e o irracional que dominou o pensamento europeu desde o Iluminismo. Os modelos de Carter – de Sade, Swift e, é claro, E.T.A. Hoffmann [...] – ofereceram, cada um de seu próprio modo e em suas respectivas literaturas, alternativas mais ou menos ofensivas ao realismo burguês. Na ficção inglesa, a guerra contra a razão foi travada nos romances góticos e, mais tarde, na reação ‘fantástica’ ao realismo canônico, com escritores como Poe, na América, ou Carroll, Stevenson e Wilde, na Inglaterra”.

⁷² “[...] ocorreu-me que estava se tornando urgente criarmos novas categorias, que dariam mais espaço para casos fronteiriços e ajudariam a situar com maior precisão qualquer texto realista mágico contemporâneo, ou parte de um texto, em uma constelação conceitual e terminológica mais ampla. Um exame de perto dos três romances me levou a

De acordo com a teórica, os textos do final do século XXI classificados como realista mágicos reintegram, ao modo realista, elementos “fantásticos” que haviam sido excluídos da tendência dominante na literatura. Trata-se de elementos que, geralmente, derivam de um indivíduo, cujo “eu fissurado” faz surgir nele (ou nela) uma sensibilidade particular a manifestações de uma realidade a qual, de outra maneira, seria invisível. Esse poder visionário pode ser induzido por drogas, amor, religião, fé ou desejo erótico (1995, 251). Segundo Delbaere-Garant, “*The ‘magic’ is almost always a reification of the hero’s inner conflict*”⁷³ (1995, p. 251). Para esse tipo particular de realismo mágico, gerado do interior da psique, a teórica sugere o termo “realismo psíquico” (*psychic realism*).

A estudiosa menciona uma afirmação de Angela Carter, para quem, em comparação com as manifestações sul-americanas, o realismo mágico britânico “*has to draw on a much more literary and attenuated folkloristic tradition*”⁷⁴ (CARTER apud DELBAERE-GARANT, 1995, p. 252). O gênero mostra, assim maior afinidade com a idéia de realismo mágico inicialmente trazida por Franz Roh, envolvendo a extração da magia dos objetos comuns, e com as considerações de Alejo Carpentier, de 1943. Delbaere-Garant entende que

*In the New World, where the climate is often less temperate and the landscapes more dramatic than in Britain, magic realism does indeed often display a deep connectedness between character and place. [...] The interpenetration of the magic and the real is no longer metaphorical but literal: the landscape is no longer passive but active – invading, trapping, dragging away, etc.*⁷⁵ (1995, p. 252)

Para esse tipo de realismo mágico – sinônimo do realismo maravilhoso de Alejo Carpentier –, a canadense propõe a denominação “realismo mítico” (*mythic realism*), primeiramente proposta por seu conterrâneo, Philip Michael Ondaatje, autor do romance *The English Patient* (1992), que daria origem ao filme ganhador do Oscar. Ela aplica o termo não apenas ao Canadá Ocidental, mas a todos os países que ainda possuem espaços inexplorados, onde “*magic images are borrowed from the physical environment itself, instead of being*

cunhar três conceitos adicionais – realismos psíquico, mítico e grotesco –, os quais poderiam, eventualmente, ser também aplicados a outras obras realista mágicas.”

⁷³ “O ‘mágico’ é quase sempre uma reificação do conflito interior do herói”.

⁷⁴ “tem de se inspirar em uma tradição muito mais *literária* e folcloricamente enfraquecida”.

⁷⁵ “No Novo Mundo, onde o clima é, freqüentemente, menos temperado e as paisagens mais dramáticas do que na Inglaterra, o realismo mágico de fato revela uma conexão profunda entre os personagens e o lugar. [...] A interpenetração entre o mágico e o real não é mais metafórica, mas literal: a paisagem não é mais passiva, mas ativa – invadindo, armando ciladas, arrastando, etc.”.

projected from the characters' psyches”⁷⁶ (1995, p. 253).

Por fim, tendo como base *The Invention of the World*, de Jack Hodgins, a pesquisadora chega ao terceiro tipo de realismo mágico, o “realismo grotesco” (*grotesque realism*), no qual elementos grotescos são utilizados para transmitir a “excentricidade anárquica dos narradores populares”, os quais “tendem a amplificar e distorcer a realidade para torná-la mais crível” (1995, p. 254). E alarga a aplicação do termo, sugerindo que

[...] “*grotesque realism*” be used not just for popular oral discourse but also for any sort of hyperbolic distortion that creates a sense of strangeness through the confusion or interpenetration of different realms like animate/ inanimate or human/ animal.⁷⁷ (1995, p. 256)

Segundo William Spindler, o saldo final da avalanche de propostas teóricas para definir o termo – da qual demos apenas uma pequena amostragem, detendo-nos nas teorias canônicas ou primordiais para nossa tese de doutorado –, são duas concepções mais difundidas de realismo mágico. Na primeira, que remonta a Franz Roh, o gênero “*refers to a type of literary or artistic work which presents reality from an unusual perspective without transcending the limits of the natural, but which induces in the reader or viewer a sense of unreality*”⁷⁸ (1993, p. 78). É a sobrenaturalização do real. Na segunda aceção incluem-se textos “*where two contrasting views of the world (one ‘rational’ and one ‘magical’) are presented as if they were not contradictory, by resorting to the myths and beliefs of ethno-cultural groups for whom this contradiction does not arise*”⁷⁹. Nessa visão de realismo mágico, amplamente difundida na América Latina, em especial, o gênero equivale ao *real maravilloso* de Alejo Carpentier, sendo o sobrenatural apresentado como normal e corriqueiro, de forma trivial (id.).

Todavia, para Spindler, nenhuma dessas concepções é suficiente para, sozinha, abranger todos os diferentes exemplos de trabalhos realistas mágicos. Ao invés de considerá-las

⁷⁶ “imagens mágicas são apropriadas do próprio ambiente físico, ao invés de serem projetadas das psiques das personagens”.

⁷⁷ “[...] ‘realismo grotesco’ seja usado não somente para o discurso oral popular, mas para qualquer espécie de distorção hiperbólica que crie um senso de estranhamento por meio da confusão ou interpenetração de esferas diferentes, como animado/inanimado ou humano/animal”.

⁷⁸ “se refere a um tipo de obra literária ou artística que apresente a realidade sob uma perspectiva rara, sem transcender os limites do natural, mas que induz no leitor ou observador um senso de irrealidade.”

⁷⁹ “nos quais duas visões de mundo contrastantes (uma ‘racional’ e uma ‘mágica’) são apresentadas como se não fossem contraditórias, recorrendo-se aos mitos e crenças de grupos étnico-culturais para os quais essa contradição não se apresenta”.

separadamente, o teórico sugere tratá-las como dois lados de uma mesma moeda e afirma existir, ainda, um terceiro tipo de realismo mágico.

It has to be stressed that there are many points of overlap between the three types proposed, and that they are by no means mutually exclusive. Works by the same author, furthermore, might well fall into different categories. These categories correspond, moreover, to three different meanings of the word "magic"⁸⁰. (1993, p. 79)

2.2.1. Realismo mágico metafísico

O primeiro tipo de realismo mágico proposto por William Spindler é o *metaphysical realism* (realismo metafísico), categoria equivalente às idéias de Franz Roh e sua definição do termo. “Magia”, nesse caso, é entendida como a produção de efeitos surpreendentes a partir de objetos naturais, através de truques, artifícios ou ilusões óticas. Vale aqui apontar para nossa discussão (no capítulo anterior) acerca do uso do espelho em obras de Neil Gaiman.

Spindler (1993, p. 79) relata que o termo “realismo metafísico” e a ideia de “sobrenaturalização do natural” lhe foram inspirados por trabalhos do pintor Giorgio de Chirico, o qual teve reconhecida influência sobre vários dos pintores alemães analisados por Roh. Juntamente com Carlo Carra – que mais tarde fundaria na Itália um movimento também nomeado *realismo mágico* –, de Chirico estabeleceu um estilo conhecido como *Pittura Metafisica*, caracterizado pelas linhas e pelos contornos pontudos, pela aparência estática e abafada e pela atmosfera assustadora das cenas retratadas (SPINDLER, 1993, p. 79). De Chirico escolheu o termo “metafísica” uma vez que “*things appear metaphysical to me when through their clarity of color, the precision of their dimensions, they form contrasts with each ‘shadow’*”⁸¹ (DE CHIRICO apud SPINDLER, 1993, p. 79).

Na literatura, o realismo mágico metafísico seria encontrado em textos que induzem um senso de irrealidade no leitor pela técnica do *Verfremdung*, na qual uma cena familiar é descrita como algo novo e desconhecido, mas sem lidar explicitamente com o sobrenatural, por exemplo, *Der Prozess* (1925) de Franz Kafka; // *deserto dei Tartari* (1940), de Dino Buzzati, e *Tema del*

⁸⁰ “É preciso enfatizar que existem muitos pontos coincidentes entre os três tipos propostos, e que eles de modo algum são mutuamente excludentes. Além disso, obras de um mesmo autor podem muito bem encaixar-se em categorias diferentes. Para completar, essas categorias correspondem a três diferentes sentidos da palavra ‘magia’.”

⁸¹ “as coisas me parecem metafísicas quando, por meio da claridade de sua cor e da precisão de suas dimensões, elas formam contrastes com cada ‘sombra’”.

traidor y del heroe e *La secta del Fênix*, de Jorge Luis Borges (1993). O resultado é, frequentemente, a atmosfera estranha mencionada por Giorgio de Chirico e encontrada em suas pinturas, e a criação, na diegese, de uma “presença impessoal” perturbadora, que se mantém implícita (SPINDLER, 1993, p.79).

2.2.2. *Realismo mágico antropológico*

O segundo tipo de realismo apresentado é o *Anthropological Magic Realism* (realismo mágico antropológico), no qual o narrador geralmente tem duas vozes, relatando os eventos algumas vezes sob um ponto de vista racional (o componente realista) e, outras vezes, sob um ponto de vista sobrenatural (o elemento mágico). Para resolver essa antinomia, o autor recorre aos mitos e à bagagem cultural de um grupo social ou étnico (SPINDLER, 1993, p. 80). É o tipo de realismo mágico que se associa à ficção latino-americana. Porém, Spindler (1993, p. 80-81) ressalta que, apesar de considerar “realismo mágico antropológico” sinônimo do “real maravilhoso” americano, ele acredita ter proposto uma definição é mais exata e utilizável, uma vez que ela se encaixa em uma categoria de maior amplitude – o realismo mágico – e não se limita à América Latina, como acontece com “*lo real maravilloso (americano)*).

*The survival in popular culture of a magical and mythical Weltanschauung, which coexists with the rational mentality generated by modernity, is not an exclusively Spanish-American phenomenon. It can be found also in areas of the Caribbean, Asia and Africa where writers such as Wilson Harris (Guyana), Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe) and Jacques Stephen Alexis (Haiti) in the Caribbean, the Indian-born Salman Rushdie, and Amos Tutuola and Olympe Bhely-Quenum in Africa, have resorted to Magic Realism when dealing, in English or French, with similar concerns to those of Spanish American writers*⁸². (1993, p. 81)

Ainda com relação ao real maravilhoso, Spindler (1993, p. 81) diz que, no contexto da literatura latino-americana, o realismo mágico antropológico faz parte de uma tendência geral,

⁸² “A sobrevivência na cultura popular de uma visão de mundo mágica e mítica que coexiste com a mentalidade racional gerada pela modernidade não é um fenômeno exclusivamente hispano-americano. Ela também pode ser encontrada em áreas do Caribe, da Ásia e da África, onde escritores como Wilson Harris (Guiana), Simone Schwarz-Bart (Guadalupe) e Jacques Stephen Alexis (Haiti) no Caribe; o indiano de nascença Salman Rushdie; e Amos Tutuola e Olympe Bhely-Quenum na África têm recorrido ao realismo mágico quando lidam, em inglês ou francês, com questões similares àquelas dos escritores hispano-americanos”.

refletindo uma preocupação formal e temática com o estranho, o misterioso, o grotesco, e com a violência, a deformidade e o exagero.

O realismo mágico antropológico também se manifesta nas obras de escritores como Jorge Amado, William Faulkner e outros que exploraram em suas obras o contraste entre “*the claustrophobic and stagnant atmosphere of provincial or rural communities and the vivid imagination of those who live in them*”⁸³ (Spindler, 1993, p. 81). Em Faulkner e em Amado, as vidas das personagens são, constantemente, ofuscadas pelo passado escravocrata das respectivas sociedades do sul dos Estados Unidos e do nordeste do Brasil, e influenciadas pelas culturas dos descendentes de escravos e outros grupos que convivem com essas personagens. Trata-se de ecos de pensamentos mágicos um tanto esquecidos, mas poderosos o suficiente para influenciar suas atitudes e seu comportamento (SPINDLER, 1993, p. 81).

Contudo, William Spindler (1993, p. 81) constata que essa não é uma qualidade restrita a Jorge Amado e William Faulkner. Em *Pedro Paramo* (1955), de Juan Rulfo, e *La mala hora* (1962), de Gabriel García Márquez, há, do mesmo modo, a descrição da vida provinciana, com a diferença de que o estímulo para essas foram romances realistas latino-americanos anteriores, como *Dona Barbara* (1929), de Rômulo Gallego, *Huasipungo* (1934), de Jorge Hicaza, e *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos. Nessas obras Spindler enxerga uma “consciência mágica” nas personagens que seria igual ou superior ao racionalismo ocidental, o que permite ligar o realismo mágico antropológico à cultura popular:

*Magic Realism gives popular culture and magical beliefs the same degree of importance as Western science and rationality. In doing this, it furthers the claims of those groups which hold these beliefs to equality with the modernising elites which govern them*⁸⁴. (SPINDLER, 1993, p. 81)

⁸³ “a atmosfera claustrofóbica e estagnada das comunidades rurais ou provincianas e a intensa imaginação daqueles que vivem nelas”.

⁸⁴ “O realismo mágico posiciona a cultura popular e as crenças mágicas no mesmo patamar de importância da ciência ocidental e da racionalidade. Ao fazer isso, os grupos que mantêm essas crenças são favorecidos em seu apelo por igualdade com as elites modernizadas que os governam”.

2.2.3. Realismo mágico ontológico

Por último, William Spindler propõe uma terceira categoria de realismo mágico a qual, de acordo com ele, diferentemente do realismo mágico antropológico, resolve a antinomia entre os pontos de vista racional e sobrenatural sem recorrer a uma perspectiva cultural particular. É o realismo mágico ontológico (*Ontological Magic Realism*).

In this "individual" form of Magic Realism the supernatural is presented in a matter-of-fact way as if it did not contradict reason, and no explanations are offered for the unreal events in the text. There is no reference to the mythical imagination of pre-industrial communities⁸⁵. (SPINDLER, 1993, p. 82)

O teórico esclarece a diferença entre esse tipo de realismo mágico e o fantástico, afirmando que, no realismo mágico ontológico, o narrador não fica confuso, perturbado ou cético em relação ao sobrenatural, como ocorre na literatura fantástica, mas sim, descreve-o como parte normal da vida cotidiana. Formalmente, o estilo factual empregado no realismo mágico ontológico, em que situações impossíveis são descritas de uma maneira bastante realista, representa o oposto exato da técnica do *Verfremdung*, utilizada no realismo mágico metafísico (SPINDLER, 1993, p. 82).

Exemplificando o realismo mágico ontológico surge novamente *Die Verwandlung* (1916), de Franz Kafka, e *Axolotl* (1956), de Julio Cortázar, obras em que a antinomia “real” versus sobrenatural/mágico não é enfatizada, sendo os eventos sobrenaturais – a mutação de homens em inseto e anfíbio, respectivamente – narrados de modo casual (SPINDLER, 1993, p. 83):

[. . .] no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez mas de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí⁸⁶. (CORTÁZAR apud SPINDLER, 1993, p. 83)

⁸⁵ “Nessa forma ‘singular’ de realismo mágico, o sobrenatural é apresentado de uma maneira factual, como se não contradissesse a razão, e não são oferecidas explicações para os eventos irrealis no texto. Não há referência à imaginação mística de comunidades pré-industriais”.

⁸⁶ “[...] Não houve nada de estranho no que me aconteceu. Minha cara estava pregada ao vidro do aquário, meus olhos tentavam, mais uma vez, penetrar nos mistérios desses olhos de ouro sem iris e sem pupila. Via muito de perto a cara de um axolotl, imóvel junto ao vidro. Sem transição, sem surpresa, vi minha cara contra o vidro, em vez do

Como Spindler (1993, p. 83) observa, o normal e extraordinário são retratados no mesmo plano de realidade e nenhuma explicação é dada para o fato incrível: “*The reader is simply invited to accept the ontological reality of the event*”⁸⁷.

Finalmente, Spindler enfatiza que “realismo mágico” é uma designação que tem sido aplicada a várias obras de arte e literatura, de diferentes épocas, e isso gera, à primeira vista, a impressão de que aqueles que usaram ou usam o termo têm em mente conceitos amplamente diferentes. Contudo, uma verificação mais de perto revela similaridades e conexões entre as diferentes utilizações (1993, p. 83). E é disso que trataremos a seguir: pretendemos observar agora alguns procedimentos formais utilizados pelos escritores realistas mágicos, e durante essa investigação iremos nos apoiar bastante nas proposições da teórica Anne Hegerfeldt.

2.3. Procedimentos estilísticos no realismo mágico

Anne Hegerfeldt (2002, p. 64) considera que a ficção realista mágica busca mostrar “*how rationalism and science alone cannot adequately account for the human experiences of the world*”⁸⁸. O fato de ela centrar sua investigação nos elementos textuais das obras realistas mágicas – e não em aspectos geográficos ou outros aspectos extra-literários – levou-nos a buscar amparo em suas ideias, assim como nas de William Spindler, para a realização de nossa análise dos textos de Neil Gaiman enquanto obras pertencentes ao gênero realismo mágico. Antes, porém, de passarmos a essas análises, vejamos primeiramente as principais linhas do pensamento de Hegerfeldt.

Em seu ensaio “Contentious Contributions: Magical realism goes British”, Anne Hegerfeldt dirige o olhar para a noção (a que já aludimos anteriormente) de que o realismo mágico seria um fenômeno exclusivamente latino-americano. E essa “interpretação americanista” do gênero mais tarde (com Stephen Slemon) foi ampliada para o que a estudiosa chama de “interpretação pós-colonialista” (2002, p. 63). Hegerfeldt considera que

axolotl vi minha cara contra o vidro, vi fora do aquário, do outro lado do vidro. Então minha cara se afastou e eu compreendi”.

⁸⁷ “O leitor é simplesmente convidado a aceitar a realidade ontológica do evento”.

⁸⁸ “como o racionalismo e a ciência, sozinhos, não podem dar conta adequadamente das experiências humanas no mundo”.

[...] the line [...] which divides a 'vital' magic realism from one which has been done to death does not necessarily run between postcolonial and first-world literatures, and there are a number of magic realist texts from the so-called 'privileged centers of literature' that can substantially contribute to a reading of magic realism as a (postcolonial) critique of the dominant rational-scientific world view⁸⁹. (2002, p. 64)

A teórica reconhece que o realismo mágico é um gênero propício à divulgação de uma visão ex-cêntrica da realidade, que foge aos padrões racionalistas/ científicas, ligando-se, dessa maneira, ao pós-colonialismo. Porém, Anne Hegerfeldt defende que uma visão “de fora”, embora possa ser mais difundida em países de condição pós-colonialista, não é uma *particularidade* de autores desses locais, já que hoje em dia é produzida uma grande quantidade de textos ficcionais britânicos que “*emphasize the extent to which alternative, frequently marginalized modes of thought are not restricted to (post)colonial cultures, but exist also in Western settings (even if they are rarely acknowledged)*”⁹⁰ (2002, p. 64). Segundo a estudiosa (Hegerfeldt, 2002, p. 64), esses textos demonstram que culturas não podem ser, simplesmente, divididas em racional vs. irracional ou científico vs. mágico.

Segundo a estudiosa, os textos pertencentes ao realismo mágico se caracterizam por acentuar a importância de formas de pensamento não-científicas e, ao mesmo tempo, fazerem uso de estratégias que estimulem o leitor implícito a ter dúvidas a respeito da própria confiabilidade desses textos (2002, p. 65). Como mencionado no capítulo anterior, o gênero utiliza técnicas realistas para descrever situações que, justamente, violam os padrões realistas aos quais, propositalmente, o texto aderiu (HEGERFELDT, 2002, p. 66). Ao chamar a atenção para a natureza comum dos elementos não-realistas, o realismo mágico, paradoxalmente, expõe esses elementos como verídicos e, assim, transgride as convenções realistas e faz com que o leitor hesite não sobre o estado ontológico dos acontecimentos sobrenaturais, mas quanto ao grupo de convenções que deve guiá-los na leitura da narrativa (HEGERFELDT, p. 67).

A teórica (2002, p. 68) agrupa o primeiro conjunto de técnicas utilizadas nos textos realistas mágicos sob a rubrica da **literalização**: “*Although at a first glance the techniques may appear dissimilar, I have subsumed them under one label because they can all be seen to follow a*

⁸⁹ “[...] a linha [...] que divide um realismo mágico ‘vital’ de outro que estaria fadado à morte não separa necessariamente as literaturas pós-coloniais e as de primeiro mundo, e há um grande número de textos dos chamados ‘centros privilegiados de literatura’ que podem contribuir substancialmente para a leitura do realismo mágico como uma crítica (pós-colonial) da visão de mundo predominantemente racional-científica”.

⁹⁰ “ênfatizam até que ponto os modos de pensar alternativos e frequentemente marginalizados não estão restritos a culturas (pós)-coloniais, existindo também em cenários ocidentais (ainda que sejam raramente reconhecidos)”.

*movement from the abstract to the concrete, from the figurative to the literal, from the word to the thing*⁹¹. Para Hegerfeldt (2002, p. 68), muitas das metamorfoses, por exemplo, adquirem mais sentido se não forem consideradas apenas como um ingrediente “mágico” acrescido à narrativa, mas lidas no contexto da literalização. É o que vemos em *The Satanic Verses*, de Salman Rushdie, onde a mutação em animais, sofrida por Saladin Chamcha e outros imigrantes, pode ser vista como resultado direto do ambiente inglês racista em que as personagens viviam: “[...] considered a ‘fucking Packy Billy’ (SV 163), Saladin really does turn into a demi-goat, causing no surprise at all in the policemen and immigration officials present, who after all only find their assessment confirmed⁹²” (HEGERFELDT, 2002, p. 69).

Função semelhante pode ser atribuída a outros casos de “metáforas literalizadas”, como os mercadores indianos se tornarem brancos ao seguirem os passos dos colonizadores ancestrais, em *Midnight’s Children* (Salman Rushdie). Outro exemplo, no mesmo autor, é o fato de o filho de Aurora Zogoiby, Moraes, envelhecer duas vezes mais rápido devido à vida apressada que ela leva, em *The Moor’s Last Sigh*. Hegerfeldt afirma que, ao tornar uma metáfora “real”, os textos mágicos realistas enfatizam o poder que tais construções exercem sobre o pensamento e as ações humanas, e o sofrimento bastante real que elas podem infligir:

*Endowing figures of speech with the referentiality of literal language, magic realist fiction strikingly insists that metaphors are not merely the rhetorical ornaments or even the lies great thinkers of modernity have made them out to be, but that they have a decidedly real influence on human perceptions of the world [...]*⁹³. (HEGERFELDT, 2002, p. 69)

Também estão entre as metáforas literalizadas os nomes abstratos que adquirem uma presença claramente material. Diferentemente de elementos não-realistas que se baseiam na violação de normas culturais, eles transgridem os limites semânticos que governam o próprio uso da linguagem. Nos romances de Salman Rushdie, emoções cheiram como coisas materiais, e em *Wild Nights*, de Emma Tennant, o aborrecimento bate à janela como se fosse um galho.

⁹¹ “Embora, à primeira vista, as técnicas possam parecer diferentes, eu as incluí sob o mesmo rótulo por ser visível que todas elas seguem um movimento do abstrato ao concreto, do figurativo ao literal, da palavra ao objeto”.

⁹² “[...] considerado um ‘maldito animal de carga’ (SV 163), Saladin realmente se transforma em uma cabra demoníaca, não causando nenhuma surpresa nos policiais e oficiais da imigração presentes, os quais, no fim das contas, apenas vêem confirmada a avaliação deles”.

⁹³ “Ao doar às figuras de linguagem a referencialidade da linguagem literal, a ficção realista mágica insiste, visivelmente, que metáforas não são os meros ornamentos retóricos ou as mentiras que grandes pensadores da modernidade as tornaram, mas que elas têm uma influência decisivamente real na percepção humana do mundo [...]”.

Hegerfeldt (2002, p. 69) ainda cita a coisificação da própria linguagem, como em *Midnight Children* e *Shame*, de Salman Rushdie, onde palavras “afiadas” causam machucados.

A distinção entre abstrato/concreto se torna ainda mais embaçada em criações extensas, em que o material e o abstrato são reunidos como se não houvesse diferenças entre eles. A mescla indiscriminada do concreto e do abstrato em narrativas longas faz com que a existência física deixe de servir como padrão de valor, deixando o mundo conceitual em pé de igualdade com a realidade material. Segundo Hegerfeldt (2002, p. 70), “*the technique once again underlines the extent to which the non-material, too, is an essential aspect of human reality*”⁹⁴.

Além das metamorfoses e das metáforas que se tornam concretas, mais uma vertente de literalização listada pela teórica é constituída pelos fantasmas realistas mágicos que surgem como memórias materializadas ou como resultado de uma consciência culpada. No caso deles, “*In making the past ontologically present, ghosts serve to emphasize how the past continues to exert its influence over people’s perception and behavior in the now*”⁹⁵ (HEGERFELDT, 2002, p. 70).

Depois da “literalização”, a segunda técnica abordada por Anne Hegerfeldt (2002, p. 70-71) é por ela denominada de **focalização ex-cêntrica**. Esta técnica corresponde à adoção de um ponto de vista marginalizado, periférico ou “ex-cêntrico” – traço que muitos estudiosos consideram como um marco típico do realismo mágico. Trata-se de um aspecto que decisivamente propicia a aproximação do gênero de correntes e perspectivas socialmente engajadas, a exemplo do projeto pós-colonial. Sob esse viés, a literatura realista mágica pode ser entendida como expressão de grupos até então oprimidos, e como endosso à visão de mundo deles uma vez que esta apareceria como uma alternativa válida em relação ao ponto de vista dominante.

Todavia, embora a teórica reconheça a ampla correspondência que literatura e contexto social aparecem muitas vezes ter, Hegerfeldt considera que o realismo mágico é imbuído de doses tão substanciais de abstração que pressupor uma ligação direta entre o gênero e a situação de países em fase pós-colonialista pode se revelar traiçoeira. De acordo com Hegerfeldt (2002, p. 71), seguramente nenhum crítico diria que o mundo “mágico” mostrado nos textos realistas mágicos espelha, de fato, as percepções dos antigos povos colonizados, das mulheres, das

⁹⁴ “a técnica, mais uma vez, enfatiza em que medida o imaterial igualmente é um aspecto essencial da realidade humana”.

⁹⁵ “Ao tornar o passado ontologicamente presente, os fantasmas agem no sentido de enfatizar como ele continua a exercer sua influência sobre a percepção e o comportamento das pessoas no tempo atual”.

minorias étnicas ou dos homossexuais, citando-se apenas alguns dos grupos que têm sido considerados marginalizados. Na opinião da teórica, tal afirmação implicaria sugerir que uma visão de mundo racional-científica seria prerrogativa de um “centro” dominante que diminui cada vez mais, enquanto os que estão à margem desse centro se caracterizariam pela incapacidade de pensar racionalmente em primeiro lugar, reafirmando exatamente o perfil dos “outros” que o pós-colonialismo, o feminismo e outras teorias do ex-cêntrico procuram vencer.

Assim, a adoção de uma perspectiva marginalizada para projetar um ponto de vista “mágico” do mundo é uma técnica literária que não busca a representação de uma realidade extra-textual. No entender da pesquisadora (2002, p. 71), o realismo mágico se vale, simbolicamente, de uma variedade de perspectivas ex-cêntricas (não necessariamente não-científicas) que são, de modo indireto, suplementares à posição dominante.

After these words of caution about taking magic realism’s conflation of the marginal with the magical too literally, I should like to turn around and propose that there is after all quite a direct connection between magic realism’s ex-centric focalizers and the mode’s projection of a basically realistic world that nevertheless manages effortlessly to accommodate the extravagant, the marvelous, and the fantastic.⁹⁶ (2002, p. 71)

Para exemplificar o uso da focalização ex-cêntrica como recurso estilístico das narrativas realistas mágicas, Hegerfeldt (2002, p. 71-72) reconhece que, muitas vezes, a noção de “outro”, daquilo que é marginal, baseia-se em categorias familiares à teoria pós-colonialista: p.ex., as identidades raciais ou étnicas, os gêneros ou a orientação sexual. Porém, ela defende que frequentemente esses aspectos se combinam, podendo até ser ofuscados por outros indicadores de ex-centricidade, como a deformidade física, o caráter carnavalesco e/ou de entretenimento, a loucura, o universo infantil. Vale aqui lembrar que esse aspecto coaduna-se com a perspectiva de William Spindler (1993, p. 81), que realçou o interesse do realismo mágico antropológico na América Latina pelo estranho, o misterioso, o grotesco, a violência, a deformidade e o exagero. Contudo, é preciso enfatizar que Hegerfeldt considera esses aspectos como inerentes ao realismo mágico, tomando-os como uma característica formal do gênero, não uma particularidade da literatura latino-americana.

⁹⁶ “Após essas palavras de cautela sobre se levar ao pé da letra a junção realista mágica do marginal com o mágico, eu gostaria de dar meia volta e propor que, no final das contas, há uma conexão direta entre as focalizações ex-cêntricas do realismo mágico e a projeção dos costumes de um mundo basicamente realista que, apesar disso, consegue, sem esforço, acomodar o extravagante, o maravilhoso e o fantástico”.

Ao dar espaço (e, não raramente, voz) a tais categorias, o realismo mágico contesta as construções que as marginalizam, e transforma o papel e significado dos discursos dos deformados, dos loucos, das crianças e de outros excluídos: ao confrontá-los com outras tradições, esses narradores passam a ser vistos como dotados de uma percepção privilegiada com poder de revelar o que os outros não veem. Hegerfeldt menciona, a título de exemplos, que em *Falstaff* (Robert Nye), Sir John Fastolf invoca as tradições medievais e renascentistas do carnaval e do tolo sábio para destacar o potencial epistemológico delas, e em *Wild Nights* (Emma Tennant), a criança é vista como um inocente que percebe fenômenos que os adultos são incapazes de captar (2002, p 72-73).

*In this way, magic realist fiction redeems perspectives which the rational-scientific world view as well as literary realism have traditionally branded as unreliable, suggesting that they, too, can provide insight into the world. By extension, other marginalized world views are similarly revalued as important contributions which should be taken into account by dominant discourses.*⁹⁷
(HEGERFELT, 2002, p. 73)

É preciso ressaltar, porém, que a reavaliação do marginal pelo realismo mágico passa por um certo processo. Em um primeiro momento, o “outro” é representado – tal como em outras formas literárias – como irracional, iludido e inferior. Na seqüência, o “outro” torna-se a “norma” ou novo padrão, passando a funcionar como fiel da balança. Nessa etapa final tornam-se “estranhos” os cientificistas e racionalistas, ou seja, aqueles que não aceitam ou não acreditam no maravilhoso (Hegerfeldt, 2002, p. 72).

A terceira técnica atribuída por Hegerfeldt às narrativas realistas mágicas é chamada de **conhecimento e produção do conhecimento**. Para a estudiosa, o modo como os textos realistas mágicos lidam com o conhecimento e sua produção torna-o um espaço para discussão do “saber” e “conhecer” pelo ser humano: “*In tracing how human beings individually and collectively perceive their world, magic realist fiction critically reviews different strategies of knowing – or, as the texts suggest, constructing – reality*”⁹⁸ (2002, p. 73).

⁹⁷ “Desse modo, a ficção realista mágica resgata perspectivas que a visão de mundo racional-científica e o realismo literário têm, tradicionalmente, estigmatizado como não confiáveis, sugerindo que elas também podem fornecer significação ao mundo. Por extensão, outras visões de mundo marginalizadas são reavaliadas de forma similar como contribuições importantes que deveriam ser levadas em conta pelos discursos dominantes”.

⁹⁸ “Ao investigar como os seres humanos individual e coletivamente entendem seu mundo, a ficção realista mágica revisa, criticamente, as diferentes estratégias para se conhecer – ou, como os textos sugerem, para se construir – a realidade”.

De acordo com a pesquisadora, textos realistas mágicos como *Falstaff* (1976) e *The Late Mr. Shakespeare* (1998), de Robert Nye, ao se apresentarem como históricos ou (auto)-biográficos, questionam os pressupostos positivistas de objetividade e veracidade dos relatos historiográficos. Romances desse tipo denunciam que a historiografia utiliza as mesmas estratégias de elaboração de significados que as narrativas ficcionais, preenchendo as lacunas e inconsistências do que se sabe a respeito do passado. Fora isso, Hegerfeldt (2002, p. 74) salienta que outras formas de narrativa histórica, como os contos e lendas locais, as anedotas, as fofocas e os rumores também desempenham papel importante na maneira como as pessoas apreendem o passado, devendo ser consideradas quando se escreve a História. Contudo, ela ressalta que essa atitude não deve nos fazer deduzir, equivocadamente, que essas narrativas correspondem a fatos históricos concretos. Pelo contrário, é necessário deixar claro que elas são informações não confirmadas, assim como a narrativa histórica precisa ser reconhecida como sendo uma construção de realidades.

Portanto, a ficção realista mágica faz questão de enfatizar que relatos históricos são, necessariamente, construções subjetivas, e ela não apenas subverte esses relatos, mas oferece uma crítica construtiva, esboçando uma “historiografia revisada” que inclua as criações evidentemente ficcionais (HEGERFELDT, 2002, p. 74).

A reflexão sobre a produção do conhecimento pelo realismo mágico também se manifesta em narrativas que questionam o fato de a ciência ocidental ser tomada como o paradigma de conhecimento por excelência. Na ficção realista mágica, o pensamento e o discurso científicos são introduzidos, basicamente, de dois jeitos: a) mediante a aparição de personagens que seguem uma visão exclusivamente científica-racional de mundo, e b) por meio da utilização de um discurso científico ridicularizado, em que a obsessão por critérios científicos chega a tal ponto que, paradoxalmente, a credibilidade do pensamento científico é minada (HEGERFELDT, 2002, p. 75). A estudiosa exemplifica a primeira tática com a personagem Jack Walser, de *Nights in the circus* (Angela Carter), um “cético [...] que precisa aprender que há mais no mundo do que ‘fatos comprováveis’”; e a segunda com *Shame*, de Salman Rushdie, onde o narrador invoca, sem convencer, a “evidência médica” e lança mão de números absurdamente precisos, parodiando a obsessão ocidental com provas e precisão.

Ao observarmos a abordagem dos textos realistas mágicos, no que se refere ao conhecimento e sua produção, evidencia-se, mais uma vez, que o objetivo do gênero é enfatizar a

insuficiência de se capturar a experiência humana com base somente nos fatos, no pensamento lógico e nas provas empíricas (2002, p. 75-76). Assim, sob a ótica do realismo mágico, todas as formas de produção de conhecimento nada mais são do que construções, e todo conhecimento é provisório, pois, a partir do momento em que se torna uma crença absoluta e inabalável, o conhecimento também se torna limitado:

Narratives of all sorts are shown to function equally as sources of knowledge in the endeavor to make sense of the world and one's place in it, a fact which is exemplified by many magic realist texts' emphasis on stories and storytelling, as well as less ritualized forms of communal talk such as gossip and rumor; formulations like "people said," "according to some," "it was rumored," and so on, strikingly abound in magic realist fiction, both in texts from 'postcolonial' and other backgrounds.⁹⁹ (HEGERFELT, 2002, p. 76)

A teórica comenta uma última técnica utilizada pela ficção realista mágica, mas trata-se de um tópico que já foi apontado desde a definição original de realismo mágico, por Franz Roh. Aliás, essa técnica também coincide com o realismo mágico metafísico, descrito por William Spindler: a apresentação da realidade cotidiana de tal maneira que ela pareça inacreditável, maravilhosa, fantástica. Hegerfeldt relata que, ao tratar a realidade como ficção e inverter sua outra estratégia de tornar o ficcional “real”, o realismo mágico enfatiza, novamente, que a percepção da “realidade” se sujeita a categorias pré-existentes, não se constituindo um dado acabado sobre o qual haja um consenso natural e universal:

[...] what individuals and groups will think of as “reality” depends to a not inconsiderable extent on social and cultural factors, causing expectations and assumptions about the world to differ with time and place. To invert strategically the (Western) categories of reality and fiction is to criticize the unwarranted assurance and ease with which the rational-empirical world view claims to be able to distinguish between the two¹⁰⁰. (HEGERFELDT, 2002, p. 77)

⁹⁹ “Narrativas de todos os tipos demonstram funcionar igualmente como fontes de conhecimento no esforço para se compreender o mundo e o nosso lugar nele, um fato exemplificado pela ênfase de muitos textos realistas mágicos nas histórias e no ato de contar histórias, bem como em formas menos ritualizadas de conversação comunitária, como a fofoca e o rumor; formulações como ‘Dizem...’, ‘de acordo com alguns’, ‘correu o boato’ e assim por diante, visivelmente abundantes na ficção realista mágica, tanto nos textos do ‘pós-colonialistas’ quanto nos de outros cenários”.

¹⁰⁰ “[...] o que indivíduos e grupos tomarão como ‘realidade’ depende, não em pequena extensão, de fatores sociais e culturais, fazendo com que as expectativas e as suposições sobre o mundo difiram com o tempo e o lugar. Inverter estrategicamente as categorias (ocidentais) de realidade e ficção é criticar a segurança sem razão e a tranquilidade com que a visão de mundo racional-empírica alega ser capaz de distinguir ambos”.

O que o realismo mágico promove com essa técnica é, de novo, abalar as certezas, pois mostra que saber o que é ou não real é mais difícil do que parece. Fora isso, também mostra que um pouco de incerteza não é, de modo algum, indesejável. Outro efeito de se aplicar uma retórica sobrenatural a elementos do mundo extratextual é sugerir que hoje em dia a vida se tornou “mais estranha do que a ficção”, e assim a única forma de capturar a experiência no mundo contemporâneo é transformando a realidade em uma ficção absoluta (HEGERFELDT, 2002, p. 77-78).

O realismo mágico questiona assim as possibilidades e as limitações do esforço humano em conhecer o mundo. Fora isso, o gênero constitui um bom exemplo de como a ficção pode promover uma percepção do mundo que os paradigmas racionais e científicos, sozinhos, não poderiam trazer. Essa, aliás, é uma ideia também defendida por William Spindler (1993, p. 82).

Porém, é necessário enfatizar que, ao mesmo tempo em que reconhece o papel essencial da ficção na elaboração do pensamento humano, o realismo mágico insiste em deixar clara a natureza construtiva dessa ficção, pois todas as visões de mundo são, essencialmente, construções, e não é pretensão do gênero, de modo algum, estabelecer novos paradigmas para ocuparem de modo absoluto o lugar da visão racional-científica ocidental (HEGERFELDT, 2002, p. 78-79).

A proposta de Anne Hegerfeldt foi aqui apresentada em detalhes porque nos deu acesso a um variado ferramental para entender e trabalhar com a narrativa realista mágica. Consideramos de grande importância a ideia de que o realismo mágico é um gênero que lança mão de uma variedade de estratégias para tecer sua proposta estética.

3. Análises dos textos de Neil Gaiman

3.1. “Chivalry”: quando o Santo Graal se tornou um objeto de decoração

“Mrs. Whitaker found the Holy Grail; it was under a fur coat.”¹⁰¹ (GAIMAN, 1993, p. 13) – essa é, simples e direta, a primeira sentença do conto “Chivalry”, publicado pela primeira vez em *Angels and Visitations: A Miscellany by Neil Gaiman* (1993), e novamente em *Smoke and Mirrors* (1998) e *M is for magic* (2007). Lembremo-nos que Neil Gaiman é um contador de histórias contemporâneo e deseja que suas histórias sejam recordadas e recontadas – ele anuncia com extrema naturalidade que a Sra. Whitaker, uma mulher idosa muito ativa e prática, achou e comprou o lendário Santo Graal em uma loja que vende artigos usados:

The Oxfam Shop^[102] sold old clothes, knickknacks, oddments, bits and bobs, and large quantities of old paperbacks, all of them donations; secondhand flotsam, often the house clearances of the dead.¹⁰³ (GAIMAN, 1993, p. 13)

Portanto, não há dúvidas quanto ao fato de que o Santo Graal¹⁰⁴ estava à venda entre objetos triviais de segunda mão. Assim como acontece em textos como o anteriormente mencionado *Die Verwandlung*, de Franz Kafka, o fato insólito é declarado de forma inquestionável logo no início da história, instalando-se o que William Spindler (1993, p. 82) nomeia de realismo mágico ontológico, no qual o sobrenatural é apresentado de maneira factual, e não são dadas quaisquer explicações para os eventos que fogem à racionalidade.

Esse começo direto e inusitado, no qual é declarado que o Santo Graal era mercadoria em bazar de miudezas, como qualquer artigo comum de uma loja de revenda de produtos usados que angaria fundos para caridade, promove uma naturalização do sobrenatural. Outro aspecto com o mesmo efeito é a maneira como o autor constrói a personagem principal de “Chivalry”. Um dos

¹⁰¹ “A senhora Whitaker encontrou o Santo Graal; estava embaixo de um casaco de pele”.

¹⁰² A Oxfam é uma confederação internacional formada por catorze organizações que atua em noventa e nove países, cujo objetivo é combater a pobreza no mundo. Uma de suas ações é a venda de todo o tipo de artigos doados, para arrecadar fundos e enviar às pessoas de baixa renda de vários países.

¹⁰³ “O Oxfam Shop vendia roupas velhas, enfeites, quinquilharias, todo tipo de bugigangas de, e grandes quantidades de velhos livros em brochura, todos eles doações, artigos de segunda mão, frequentemente oriundos do desmonte das casas de pessoas falecidas.”

¹⁰⁴ O “santo graal” – objeto central nas histórias envolvendo o Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda – corresponde ao cálice usado por Jesus Cristo durante a Santa Ceia, quando serviu pão e vinho aos apóstolos.

primeiros aspectos a serem notados na Sra. Whitaker é que se trata de uma pessoa de hábitos regulares, que visita a Oxfam Shop com frequência, pois ela sabe exatamente quais objetos já estavam no local e há quanto tempo: “*They still hadn’t sold the stuffed cobra, she noted. It had been there for six months now, gathering dust [...]*”¹⁰⁵ (GAIMAN, 1993, p. 13).

Outra característica marcante é o interesse dela por romances do tipo “novela mexicana”, com títulos arrebatadores, e por objetos de decoração, sendo essa última preferência a responsável por fazê-la adquirir o Santo Graal.

Shes moved a rather threadbare fur coat, which smelled badly of mothballs. Underneath it was a walking stick, and a water-stained copy of Romance and Legend of Chivalry by A. R. Hope Moncrieff¹⁰⁶, priced at five pence. Next to the book, on its side, was the Holy Grail. It had a little round paper sticker on the base, and written on it, in felt pen, was the price: 30p.¹⁰⁷ (GAIMAN, 1993, p. 14)

Porém, a característica mais notável da Sra. Whitaker é o tratamento banal que ela confere ao Santo Graal, fato primordial para tornar a *short story* de Gaiman realista mágica, como explicitaremos mais à frente em nossa análise. Ao encontrar o cálice sagrado, a personagem afirma que ele é “nice” (GAIMAN, 1993, p. 14) e decide levá-lo, transportando-o para sua residência em um saco de papel marrom, como os usados para carregar compras de supermercado, ao lado de um pedaço de fígado que a Sra. Whitaker compra a seguir no açougueiro.

Mrs. Whitaker gave fifty pence to Marie, who gave her ten pence change and a brown paper bag to put the books and the Holy Grail in. Then she went next door to the butcher’s and bought herself a nice piece of liver. Then she went home.¹⁰⁸ (GAIMAN, 1993, p. 14)

¹⁰⁵ “Eles ainda não tinham vendido a cobra empalhada, ela notou. Agora, ela estava ali havia seis meses, juntando poeira [...]”.

¹⁰⁶ É pertinente ressaltar a menção do livro *Romance and Legend of Chivalry* em momento que antecede, no conto, a aparição de Galaad, figura da lenda do Rei Arthur.

¹⁰⁷ “Ela move um casaco de pele realmente gasto, que cheirava terrivelmente a bolas de naftalina. Embaixo dele, estavam uma bengala, uma cópia manchada de água de *Romance and Legend of Chivalry*, de A. R. Moncrieff, por cinco pence. Perto do livro, ao seu lado, estava o Santo Graal. Ele tinha uma pequena etiqueta redonda na base, na qual estava escrito, com uma caneta de tinta fraca, o preço: 30 p.”

¹⁰⁸ “A Sra. Whitaker deu cinquenta *pence* a Marie, que lhe devolveu dez *pence* de troco e um saco de papel marrom para colocar lá dentro os livros e o Santo Graal. Então ela entrou no estabelecimento ao lado, o açougue, e comprou uma boa peça de fígado. Então ela foi pra casa.”

Ao chegar em sua residência, a Sra. Whitaker percebe que a taça está com uma camada grossa de poeira de tonalidade vermelho acastanhada (do sangue de Jesus Cristo, provavelmente) e decide lavá-la e deixá-la “de molho” em uma mistura de água morna com um pouco de vinagre. Depois, a personagem passa polimento no cálice, até ele brilhar. Por fim, ela coloca o Santo Graal no tampo da lareira, na sala de estar, ao lado de um *basset hound* de porcelana e uma fotografia do falecido marido, Henry, na praia de Frinton (Inglaterra), em 1953 (GAIMAN, 1993, p. 14). Está instalada, momentaneamente, a trivialização¹⁰⁹ do Santo Graal, pois seu caráter sagrado é totalmente ignorado e ele se torna um mero objeto de decoração. Lacônica, a Sra. Whitaker aprecia o efeito do Santo Graal, colocado ao lado dos demais bibelôs, qualificando-o como o mesmo adjetivo que designa para o fígado que ela prepara e come no jantar: “*She had been right: it did look nice. For dinner that evening she had the liver fried in breadcrumbs, with onions. It was very nice*”¹¹⁰ (GAIMAN, 1993, p. 14).

Ao observar o tratamento que a Sra. Whitaker concede ao Santo Graal, o leitor pode imaginar que ela não sabe que a taça por ela comprada na Oxfam Shop é o cálice sagrado. Todavia, quando no dia seguinte a personagem recebe a visita de uma velha amiga, a Sra. Greenberg, Neil Gaiman faz questão de esclarecer que isso não é verdade:

*“That’s nice”, said Mrs. Greenberg, pointing to the Grail. “What is it?”
 “It’s the Holy Grail”, Said Mrs. Whitaker. “It’s the cup that Jesus drunk out of at the Last Supper. Later, at the crucifixion, it caught His precious blood, when the centurion’s spear pierced His side”.
 Mrs. Greenberg sniffed. She was small and Jewish and didn’t hold with unsanitary things. “I wouldn’t know about that”, she said, “but it’s very nice. Our Myron got one just like that when he won the swimming tournament, only it’s got his name on the side.”¹¹¹ (1993, p. 14-15)*

¹⁰⁹ Ao tratar o Santo Graal como um objeto trivial (do qual são lavados os prováveis resquícios do sangue de Jesus Cristo), a Sra. Whitaker promove a dessacralização da taça, tornando-a uma coisa corriqueira e sem maior importância.

¹¹⁰ “Ela estava certa: ficou muito bom. Para o jantar daquela noite, ela preparou o fígado frito em migalhas de pão, com cebolas. Estava muito bom”.

¹¹¹ “Aquilo é bonito”, disse a Sra. Greenberg, apontando para o Graal. “O que é?”. // “É o Santo Graal”, disse a Sra. Whitaker. “É a taça na qual Jesus bebeu na Última Ceia. Depois, na crucificação, ela capturou Seu precioso sangue quando a espada do centurião penetrou em Seu flanco”. // A Sra. Greenberg torceu o nariz. Ela era pequena e judia e não concordava com coisas anti-higiênicas. “Eu não sabia disso”, ela disse, “mas é muito bonito. Nosso Myron ganhou uma exatamente assim quando venceu o torneio de natação, só que tem o nome dele na lateral”.

É pertinente observar que, na fala da Sra. Greenberg, também ocorre uma banalização do Santo Graal, mais aguda ainda do que a promovida pela Dra. Whitaker, pois aquela compara o cálice sagrado a um troféu de natação e demonstra acreditar que o primeiro objeto seja menos importante do que o último, por ser anti-higiênico e não ter o nome do filho dela na lateral.

Portanto, a atitude trivial da Sra. Whitaker em relação ao cálice não decorre de ignorância quanto ao caráter divino dele, mas, aparentemente, de uma ordenação de prioridades em sua vida: um objeto como esse não merece veneração, aos seus olhos. Neil Gaiman constrói uma personagem bastante metódica, que valoriza sua rotina, seus afazeres diários e o cuidado da casa e consigo mesma, conforme é possível testemunhar em diversas passagens, tais como:

*At Midday Mrs. Greenberg went home, and Mrs. Whitaker made herself cheese and toast for lunch, and after lunch Mrs. Whitaker took her pills; the white and the red and two little orange ones.*¹¹² (GAIMAN, 1993, p. 15)

*On Saturday, Mrs. Whitaker took the bus into Maresfield to visit her nephew Ronald, his wife Euphonia, and their daughters, Clarissa and Dillian. She took them a currant cake she had baked herself.*¹¹³ (GAIMAN, 1993, p. 17)

*On Sunday morning, Mrs. Whitaker went to church. Her local church was St. James the Less, which was a little more “don’t think of this as a church, think of it as a place where like-minded friends hang out and are joyful” than Mrs. Whitaker felt entirely comfortable with, but she liked the Vicar, the Reverend Bartholomew, when he wasn’t actually playing the guitar. [...] After the service, she thought about mentioning to him that she had the Holy Grail in her front parlour, but decided against it.*¹¹⁴ (GAIMAN, 1993, p. 17)

*On Monday morning Mrs. Whitaker was working in the back garden. She had a small herb garden she was extremely proud of: dill, vervain, mint, rosemary, thyme and a wild expanse of parsley*¹¹⁵ (GAIMAN, 1993, p. 17)

Nesse ponto, voltamo-nos para as teorias de William Spindler e Anne Hegerfeldt. Como previamente referido, o texto de Neil Gaiman se enquadra na categoria do realismo ontológico de Spindler (1993, p. 82), em que há a naturalização do sobrenatural. Porém, levando-se em conta que a trivialidade do cotidiano da Sra. Whitaker não muda absolutamente nada depois de

¹¹² “Ao meio-dia, a Sra. Greenberg foi para casa, e a Sra. Whitaker fez torradas com queijo para o almoço. Depois do almoço, a Sra. Whitaker tomou seus comprimidos: a branca e a vermelha e duas pequenas cor de laranja.”

¹¹³ “No sábado, a Sra. Whitaker pegou o ônibus para Maresfield para visitar seu sobrinho Ronald, a esposa dele, Euphonia, e as filhas deles, Clarissa e Dillian. Levou-lhes um bolo de groselha que ela mesma havia feito.”

¹¹⁴ “No domingo de manhã, a Sra. Whitaker foi à igreja. Sua paróquia local era a Igreja de São Jaime Menor, que era mais do tipo ‘não pense nela como uma igreja, pense como um lugar onde amigos com ideias parecidas se encontram e se divertem’ do deveria para a Sra. Whitaker poder sentir-se totalmente à vontade nela. Porém, ela gostava do vigário, o reverendo Bartolomeu, principalmente quando ele não estava tocando violão. // [...] Após a missa, ela pensou em mencionar a ele que o Santo Graal estava em sua sala de estar, mas depois mudou de opinião.”

¹¹⁵ “Na segunda-feira de manhã, a Sra. Whitaker estava cuidando do jardim nos fundos. Ela tinha uma pequena horta de ervas da qual tinha muitíssimo orgulho: endro, verbena, hortelã, alecrim, tomilho e uma grande extensão de salsa.”

encontrar o Santo Graal – sendo perturbada apenas mais tarde com a aparição de Galaad, mas não por vontade própria dela e sim por insistência do cavaleiro – e que senhora continua executando suas tarefas sociais e domésticas como se nenhum evento sobrenatural tivesse irrompido, essa naturalidade acaba soando estranha e insólita. Assim, concomitantemente à naturalização do sobrenatural/irreal, surge na diegese uma sobrenaturalização do natural/real, tornando-se possível incluir “Chivalry” também no realismo mágico metafísico sugerido por William Spindler, categoria em que a realidade cotidiana é apresentada de tal forma que ela parece inacreditável (HEGERFELDT, 2002, p. 76) e induz um senso de irrealidade no leitor (SPINDLER, 1993, p. 79).

No texto de Gaiman, o realismo mágico metafísico transparece de modo bastante singular, surgindo a partir da naturalidade inabalável da Sra. Whitaker diante do encontro do Santo Graal. O que causa estranheza não é a descrição de uma cena familiar como algo novo e desconhecido, como na técnica do *Verfremdung* (SPINDLER, 1993, p. 79), e sim o fato das cenas da Sra. Whitaker cuidando da horta, visitando amigos e parentes e cozinhando serem narradas com total simplicidade – como convém ao contador de histórias que Gaiman é –, e ratificarem a manutenção de uma rotina prosaica após a descoberta de uma relíquia religiosa. Temos aqui um exemplo daquilo a que Hegerfeldt (2002, p. 77) se refere ao citar a técnica da sobrenaturalização do natural: afirmar ou que é ou não real é mais difícil do que a racionalidade ocidental lógico-científica pretende apontar.

O quadro da narrativa se modifica somente quando aparece uma figura advinda das lendas do consagrado rei Arthur, o cavaleiro Galaad, que confere ao Santo Graal uma aura de sacralidade na narrativa.

Galaad saw the Grail on her mantelpiece, and dropped on one knee. He put down the tea cup carefully on the russet carpet. A shaft of light came through the net curtains and painted his awed face with golden sunlight and turned his hair into a silver halo.

“It is truly the Sangrail”, he said, very quietly. He blinked his pale blue eyes three times, very fast, as if he were blinking back tears.

*He lowered his head as if in silent pray.*¹¹⁶ (GAIMAN, 1993, p. 16)

¹¹⁶ “Galaad viu o Graal no tampo de sua lareira e dobrou um dos joelhos. Ele cuidadosamente colocou a xícara de chá sobre o tapete marrom-dourado. Um feixe de luz atravessou as cortinas finas e pintou seu reverente rosto com um raio dourado de sol, transformando seu cabelo em uma auréola prateada. // “É de fato o Sangreal”, ele disse em voz baixa. Piscou seus olhos azuis claros três vezes, bem rápido, como se estivesse evitando lágrimas de cair. // Abaixou a cabeça como em uma prece silenciosa.”

Estamos aqui diante de uma personagem que merece maiores explicações. Trata-se de uma figura presente no texto de *A demanda do Santo Graal*, no qual são narradas as lendas arturianas. Galaad (também chamado de Galahad, Galaaz e Gwalchavad) é o participante da tábua redonda bem-sucedido na busca pelo Santo Graal¹¹⁷. Segundo comenta Heitor Megale, em sua Apresentação ao texto, que narra a busca pelo cálice sagrado empreendida pelos cavaleiros de Arthur e o êxito do cavaleiro Galaad,

Toda e qualquer referência ao rei Arthur ou ao mago Merlim, a Lancelote, a Galaaz, a Galvão, ou aos cavaleiros da tábua redonda em geral, ao Cálice sagrado ou a própria *Demanda do Santo Graal*, desperta certo magnetismo, uma espécie de magia que atrai e seduz. Surgidas durante a Idade Média, as lendas arturianas, conhecidas também como *matéria da Bretanha*, continuam a provocar interesse e curiosidade. De enorme importância na cultura da civilização ocidental, seu assunto e seus temas, tomados às tradições celtas da Grã-Bretanha e da Armórica, são cheios de magnificência de mitos e ricos de uma poesia ainda latente (MEGALE, 2008, p. 11-12).

Galaad é filho de Lancelote, o melhor cavaleiro de todos os tempos, com a rainha Elaine (ou Helena) de Carbonek, filha do rei Pelles, donzela que utiliza um feitiço para enganar Lancelote e fazê-lo acreditar que ela era Guinevere (rainha de Arthur e verdadeiro amor do cavaleiro). Ao descobrir a verdade, Lancelote deixa Elaine grávida e retorna à corte do rei Arthur, e a criança é entregue aos cuidados da tia, a abadessa de um convento. Quando Galaad se torna adulto, Lancelote é chamado ao convento e a abadessa lhe pede que sagre o jovem cavaleiro.

– Senhor, por Deus, fazei nosso novo cavaleiro, porque não queríamos que fosse cavaleiro por mão de outro; porque melhor cavaleiro que vós não o pode fazer cavaleiro; porque bem cremos que ainda será tão bom que vos achareis bem por isso, e será vossa a honra de o fazerdes, e se ele vos isto não pedisse, vo-lo deveríeis fazer, pois bem sabeis que é vosso filho. (A DEMANDA, 2008, p. 18-19)

Uma das principais características de Galaad é sua beleza imaculada, que surpreende a todos, inclusive seu pai Lancelote, conhecido como “Lê Chevalier Mal Fet” devido às suas

¹¹⁷ Segundo Jean-Louis Backes (2000, p. 421), “A história literária do Santo Graal começa por volta do ano 1200, envolvendo um período ativo de criação que deixa numerosos textos, muitos dos quais são incontestáveis obras-primas: o romance de Chrétien de Troyes, o de Wolfram von Eschenbach, o de autor anônimo *Queste del Saint Graal* (A procura do Santo Graal). A tradição assim estabelecida prossegue até o fim da Idade Média. [...] Na época clássica, o Graal é quase desconhecido. // O romantismo o traz de volta à luz, mas lentamente [...]”. As lendas arturianas são indissociáveis do tema da busca do Santo Graal.

feições grotescas. Essa beleza, conforme fica evidente nas palavras de Galaad, advém da pureza interior do jovem.

– Filho Galaaz – disse Lancelote –, estranhamente vos fez Deus formosa criatura. Por Deus, se não cuidásseis ser bom homem ou bom cavaleiro, assim Deus me aconselhe, sobejo seria grande dano e grande desventura não serdes bom cavaleiro, porque sobejo sois formoso.

E ele disse:

– Se Deus me fez formoso, dar-me-á bondade, se lhe aprouver, porque de outro modo valeria pouco. E ele quererá que eu seja bom e coisa que semelhe minha linhagem e aqueles de quem eu venho; e posta hei minha esperança em Nosso Senhor; e por isso vos rogo que me façais cavaleiro. (A DEMANDA, 2008, p. 19)

O destino de Galaad era, desde o seu nascimento, tornar-se o maior cavaleiro da tábua redonda, maior inclusive do que Sir Lancelote, e esse destino foi profetizado por Merlim (2008, p. 31) e comprovado quando o rapaz toma lugar no assento perigoso da tábua redonda, no qual nenhum outro homem jamais havia sentado sem morrer a seguir (2008, p. 31), e retira facilmente, de uma pedra que surge à margem do rio, uma espada que nenhum outro cavaleiro conseguira remover (assim como já havia feito o rei Arthur).

– Rei Artur, eu te trago o cavaleiro desejado, aquele que vem da alta linhagem do rei Davi e de José de Arimatéia, pelo qual as maravilhas desta terra e das outras terão fim.

E com isto que o homem bom disse, ficou o rei muito alegre. E disse:

– Se isto é verdade, sede bem-vindo. E seja vindo o cavaleiro, pois este é o que há de dar cabo às aventuras do santo Graal. Nunca foi feita nesta corte tanta honra como lhe nós faremos [...].

– Senhor – disse o ermitão –, cedo o vereis em bom começo.

Então fê-lo vestir os panos que trazia e foi assentá-lo no assento perigoso. (MEGALE, 2008, p. 30)

[...] E o rei disse a Galaaz:

– Quereis sacar esta espada desta pedra? Pois a não quer ninguém provar de quantos aqui estão, porque dizem que a aventura não é deles. Provai-a, se vos aprouver, porque se o não provar, não acharemos cavaleiro que o prove.

Então pegou Galaaz a espada pelo punho e puxou-a tão facilmente, como se não estivesse presa a nada. (A DEMANDA, 2008, p. 33)

Por fim, é preciso mencionar a virgindade de Galaaz, característica que o destaca dos demais cavaleiros da tábua redonda, vítimas de amores descontraídos e paixões ardentes, como Sir Lancelote. Após terminar a busca pelo Santo Graal, Galaaz é arrebatado por Josefes, filho de

José de Arimatéia, ascendendo ao céu e deixando para trás os demais companheiros que chegaram ao fim da jornada, Persival e Boorz.

– Sabeis quem sou?

– Não – disse ele –, se não me disserdes.

– Pois sabe – disse ele – que sou Josefes, o filho de José de Arimatéia, que Nosso Senhor te enviou para te fazer companhia. E sabes por que me enviou de preferência a outro? Porque pareces comigo em duas coisas: porque viste as maravilhas do santo Graal como eu, e porque é direito que um virgem faça companhia a outro virgem.

[...]

Então voltou para diante da mesa e ficou de joelhos e não demorou senão pouco. Quando caiu no chão, a alma se lhe saiu do corpo e levaram-na os anjos fazendo grande alegria e bendizendo a Nosso Senhor. (A DEMANDA, 2008, p. 580)

Feita esta breve apresentação de Galaad, temos agora uma base para analisarmos o encontro do virtuoso cavaleiro com a Sra. Whitaker. Perante um jovem com vestimentas medievais que afirma estar em uma “busca”, a Sra. Whitaker responde com seu usual “*That’s nice*” (GAIMAN, 1993, p. 15), e prevalece mais uma vez seu caráter prático quando Galaad pergunta se pode entrar: ela, em retorno, pede que ele se identifique. É válida, aqui, a transcrição da cena, que torna nítidas as diferenças de postura da Sra. Whitaker e do cavaleiro:

“Have you got any identification?” Mrs. Whitaker asked. She knew that it was unwise to let unidentified strangers into your home, when you were elderly and living on your own. Handbags get emptied, and worse than that.

The young man went back down the garden path. His horse, a huge grey charger, big as a shire-horse, its head high and its eyes intelligent, was tethered to Mrs. Whitaker’s garden gate. The knight fumbled in the saddlebag, and returned with a scroll.

It was signed by Arthur, King of All Britons, and charged all persons of whatever rank or station to know that here was Galaad, Knight of the Table Round, and that he was on a Right High and Noble Quest. There was a drawing of the young man below that. It wasn’t a bad likeness.

She had been expecting a little card with a photograph on it, but this was far more impressive¹¹⁸. (GAIMAN, 1993, p. 15- 16)

¹¹⁸ ““Você possui alguma identificação?”, perguntou a Sra. Whitaker. Ela sabia não ser prudente deixar estranhos sem identificação adentrarem sua casa quando se é idosa e se vivia sozinha. Carteiras são esvaziadas, ou coisa pior. // O jovem voltou pelo caminho do jardim. Seu cavalo, um imenso cavalo de guerra cinza, grande como um cavalo de carga, de cabeça alta e olhos inteligentes, estava amarrado ao portão do jardim da Sra. Whitaker. O cavaleiro tateou dentro do alforje e retornou com um pergaminho. // Ele estava assinado por Arthur, rei de todos os bretões, e declarava a todos, de qualquer *status* ou posição, que ali estava Galaad, cavaleiro da tábua redonda, e que ele estava em direito certo e em uma nobre busca. Havia um desenho do jovem abaixo. A semelhança não era pouca. // Ela estava esperando um cartãozinho com uma fotografia em cima, mas isso era bem mais impressionante.”

Notamos nesse trecho, com maior clareza, o choque de perspectivas de produção de realidade entre as duas personagens, conforme mencionado por Anne Hegerfeldt (2002, p. 73-76). A construção de mundo da Sra. Whitaker é toda baseada em um sistema de atividades cotidianas, portanto, na *racionalidade*, enquanto Galaad age de acordo com sua devoção a um objetivo maior, o de ser bem-sucedido em sua busca pelo Santo Graal, fundamentando sua perspectiva de mundo no *sobrenatural*. Ao solicitar à Sra. Whitaker que ela permita que leve consigo o cálice, Galaad recebe uma resposta negativa. Não porque a personagem idosa perceba o valor do objeto, mas sim porque ela não deseja abrir mão do objeto decorativo que ficou tão “bonito” em cima da lareira: “*No, I don’t think so*”, *Said Mrs. Whitaker. “I rather like it there. It’s just right between the dog and the photograph of my Henry*¹¹⁹” (GAIMAN, 1993, p. 16).

É importante observar o jogo de inversões promovido por Neil Gaiman na narrativa com relação às expectativas usuais: a figura explicitamente fictícia (dado que foi emprestada de texto literário – *A demanda do Santo Graal*), Galaad, trata o Santo Graal de maneira respeitosa. Seu comportamento corresponde ao que se esperaria das pessoas na realidade extra-literária – mesmo em caso de pessoas que não são religiosas – pelas quais o cálice seria considerado, no mínimo, uma relíquia. Essa personagem oriunda da ficção faz as honras que seriam esperadas da personagem “real”, a Sra. Whitaker. Temos aqui, conforme relata Hegerfeldt, a dúvida não quanto à ontologia dos acontecimentos sobrenaturais, e sim quanto às convenções que devem nos orientar na leitura do texto realista mágico (HEGERFELDT, p. 67). Mas a intervenção de Galaad demonstra que o Graal continua sendo objeto de caráter divino, e que a atitude da Sra. Whitaker é proveniente de escolha própria, alicerçada em sua visão de mundo específica.

Com a negativa da Sra. Whitaker em ceder o Graal de imediato, Galaad retorna após alguns dias com outros objetos, também de caráter extraordinário, na tentativa de fazer uma troca. Em uma dessas visitas, em que Galaad encontra a Sra. Whitaker cuidando de suas ervas na horta, ela demonstra novamente seu senso prático: “*Hello*”, *said Mrs. Whitaker. She stood up, rather slowly, and took off her gloves. ‘Well’, she said, ‘now you’re here, you might as well make yourself useful’. She gave him the plastic bag full of slugs, and told him to tip the slugs out over*

¹¹⁹ “‘Não, eu acho que não’, disse a Sra. Whitaker. ‘Eu gosto mesmo é que ele fique onde está. Ele se encaixa perfeitamente entre o cachorro e a fotografia do meu Henry.’”

the back of the fence”¹²⁰ (GAIMAN, 1993, p. 17). Depois, os dois entram na casa e ela oferece limonada a Galaad, servindo-a em dois copos altos com folhinhas de hortelã colhidas na hora e lavadas cuidadosamente, o que ilustra e reforça aos olhos do leitor a preferência da personagem pela alimentação caseira e seu cuidado com os afazeres domésticos. Ela também pergunta a respeito do cavalo, Grizzel, e se eles vieram de muito longe. Com a confirmação da longa jornada, decide pegar uma bacia de plástico e enchê-la de água para o animal beber (GAIMAN, 1993, p. 18). A Sra. Whitaker demonstra assim um cuidado quase maternal ao servir apropriadamente a todos, pessoas ou animais.

O gosto da personagem pela preparação meticulosa das comidas e bebidas e em servir para as outras pessoas reporta-nos a uma atmosfera provinciana e confere à Sra. Whitaker uma característica aconchegante, que ameniza sua faceta de praticidade exacerbada. Reporta-nos também, novamente, a Walter Benjamin e o caráter artesanal da narrativa, pois a personagem de Neil Gaiman é, ao mesmo tempo, concisa em seus atos, palavras e emoções, mas valoriza as atividades manuais e sem pressa, como cozinhar e cultivar uma horta, imitando o tempo “das coisas perfeitas que se encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros” (BENJAMIN, 1983, p. 206) a que se refere Paul Valéry e que Benjamin cita em seu texto.

“‘Now’, she said, ‘I suppose you’re still after de Grail’”¹²¹, afirma a Sra. Whitaker ao iniciar a conversa com Galaad. Com essa frase, ela parece propor que após terem sido todos bem servidos, eles podem começar a tratar de “negócios”. O cavaleiro assente e oferece à Sra. Whitaker, em troca do Graal, um objeto oriundo da mitologia nórdica, a espada Balmung¹²², forjada por Wayland Smith, cuja gêmea é Flamberge. Ele explica que quem porta essa espada é incapaz de um ato de ignorância ou covardia e conta que no punho dela tem uma pedra, a

¹²⁰ “‘Olá’, disse a Sra. Whitaker. Ela se levantou sem pressa e tirou as suas luvas. ‘Bem’, ela disse, ‘agora que está aqui, você pode ser útil’. Ela lhe deu a sacola de plástico cheia de lesmas e lhe disse para despejar as lesmas por cima da cerca dos fundos”.

¹²¹ “‘Bom’, ela disse, ‘eu suponho que você está ainda atrás do Graal.’”

¹²² Espada originalmente forjada por Wayland e pertencente, primeiramente, a Sigmund, filho de rei Volsung. Sigmund ganha a posse da espada após ser o único capaz de retirá-la da árvore onde Odin, disfarçado, cravou-a: “Depois disso este velho homem caminha para fora da mansão, e ninguém sabe quem ele é ou aonde vai. E agora todos se põem de pé e nem mesmo fazem uma prova para decidir quem pegará a espada, julgando que aquele que a alcançar primeiro estará melhor. Então vão até ela primeiro os homens mais nobres e, em seguida, todos os outros, um depois do outro. Ninguém consegue apanhá-la, pois ela não se move a nenhum lado aos seus esforços. Então chegou a vez de Sigmund, filho de Volsung, e ele rapidamente retirou a espada do tronco, e era como se estivesse solta para ele” (SAGAS ISLANDESAS, 2009, p. 42) – o fato ocorre durante a festa do casamento do rei Siggeir Signy, filha do rei Volsung e irmã de Sigmund (2009, p. 41). Depois, a espada é destruída e reforjada pelo anão Regin, passando a pertencer a Siegfried, filho de Sigmund, sendo tão poderosa que é capaz de partir uma bigorna ao meio (O ANEL DOS NIBELUNGEN, 1984, p. 24-25). Gram, como a espada é nomeada em “O anel dos Nibelungen”, é utilizada por Sigmund para matar o dragão Fafnir.

sardônica Bircone, que protege de venenos colocados no vinho ou na cerveja e da traição de amigos (GAIMAN, 1993, p. 18). A Sra. Whitaker não a aceita, mas imagina, tal como em relação ao cálice sagrado, qual seria o efeito dela na decoração: “*It occurred to her that her late husband, Henry, would have liked it. He would have hung it on the wall in his study next to the stuffed carp he had caught in Scotland, and pointed it out to visitors*”¹²³ (GAIMAN, 1993, p. 18).

Após a recusa da espada, as atividades da Sra. Whitaker continuam a seguir a rotina usual, como é de seu feitio, e os acontecimentos mágicos da narrativa continuam a ser encarados de maneira natural, realista mágica ontológica. Antes de Galaad partir, a senhora lhe prepara sanduíches de pepino com *cream cheese* e embrulha-os em papel impermeável, e dá uma maçã a Grizzel, para a jornada deles. Naquele mesmo dia, à tarde, ela pega um ônibus e vai ao hospital visitar a Sra. Perkins, que continuava com um problema no quadril, e leva um pouco de bolo de frutas caseiro (GAIMAN, 1993, p. 19).

Na terça-feira, Galaad faz mais uma visita e, de novo, ela pede ajuda ao rapaz: “*‘I’m glad you are here’, she said. ‘I’ve got some cases that need moving’*”¹²⁴ (GAIMAN, 1993, p. 20). Enquanto o cavaleiro levanta as caixas e ela limpa, os dois acabam contando um pouco de suas vidas, expondo o desenvolvimento de um laço afetivo entre a Sra. Whitaker e Galaad e a comunhão de dois mundos distintos: a) um tão exageradamente trivial que chega a soar estranho e insólito – lembrando a técnica da utilização do discurso científico ridicularizado, apresentada por Anne Hegerfeldt (2002, p. 75) e abordada no capítulo anterior, onde a obsessão por critérios científicos (no caso do texto de Gaiman, pela trivialidade da vida cotidiana) chega a tal extremo que gera um questionamento sobre a credibilidade de tais critérios; e b) um fundamentado nas crenças e na devoção ao sobrenatural e, paradoxalmente, mais crível na narrativa de Gaiman.

No trecho, citado a seguir, a Sra. Whitaker expõe sua fragilidade e sua solidão, abandonando um pouco seu ar de “cumpridora exemplar das tarefas sociais e domésticas” – ou seja, mostra um outro lado além da veneração pelos aspectos da realidade – e, ao fazer isso, torna-se uma personagem mais humana e verossímil:

¹²³ “Ocorreu-lhe que seu falecido marido, Henry, teria gostado da espada. Ele a teria pendurado na parede de seu escritório, perto da carpa empalhada que pegou na Escócia, e a mostraria às visitas”.

¹²⁴ “‘Fico feliz que esteja aqui’, ela disse. ‘Tenho algumas caixas que precisam ser movidas’”.

Mrs. Whitaker told him about her late husband, Henry; and how the life insurance had paid the house off; and how she had all these things but no-one really to leave them to; no-one but Ronald and his wife only liked modern things. She told him how she had met Henry, during the war, when she was in the A. R. P.¹²⁵ and she hadn't closed the kitchen blackout curtains all the way; and about the sixpenny dances they went to in the town; and how they'd gone to London when the war had ended, and she'd her first drink of wine.¹²⁶ (GAIMAN, 1993, p. 20)

Terminada a faxina, o cavaleiro expõe outros três artefatos¹²⁷ que trouxe para oferecer à Sra. Whitaker em troca do Graal. O primeiro deles é a mítica Pedra Filosofal, “[...] ‘*which our forefather oah hung in the Ark to give light when there was no light; it can transform base metals into gold; and it has certain other properties*’, Galaad told her, proudly”¹²⁸. O segundo é o Ovo da Fênix¹²⁹, advindo de terras distantes da Arábia.

O curioso é que, apesar de ela estar centrada nas coisas concretas e prosaicas, a Sra. Whitaker sempre demonstra um amplo conhecimento histórico acerca dos objetos antigos, mágicos ou sagrados, fato novamente explicitado quando Galaad lhe explica o que é o referido ovo:

¹²⁵ Air Raid Precaution, organização do Reino Unido que, durante a Segunda Guerra Mundial, dedicava-se à proteção de civis de possíveis ataques aéreos dos inimigos.

¹²⁶ “A Sra. Whitaker lhe contou sobre o finado marido dela, Henry, e sobre como o seguro de vida havia quitado a casa; e sobre como ela tinha todas aquelas coisas e ninguém a quem realmente pudesse deixá-las, ninguém exceto Ronald, mas a esposa dele só gostava de coisas modernas. Ela lhe contou como havia conhecido Henry durante a guerra, quando ela estava no ARP e não havia fechado as cortinas de defesa anti-aérea da cozinha; e sobre os bailes de seis *pence* aos quais eles iam na cidade; e sobre como eles se mudaram para Londres quando a guerra terminou e ela tomou seu primeiro gole de vinho”.

¹²⁷ É canônica a utilização do número “três” nos contos de fadas, constituindo o que Vladimir Propp chama de *triplicação*. Pode ocorrer a triplicação de “alguns detalhes particulares de caráter atributivo (dragão de três cabeças), bem como funções isoladas ou pares de funções (perseguição-salvamento), grupos de funções ou seqüências inteiras (PROPP, 2006, p. 71). Além disso, “a repetição pode ser uniforme (três tarefas, três anos de serviço), ou produzir uma intensificação (a terceira tarefa pode ser a mais difícil, o terceiro combate o mais terrível), ou apresentar por duas vezes um resultado negativo, e na terceira vez um positivo” (PROPP, 2006, p. 71). As três visitas de Galaad à Sra. Whitaker se enquadram no último caso, pois somente a última resulta na recuperação do Graal.

¹²⁸ “[...] a qual nosso antepassado Noah pendurou na Arca para levar a luz onde não havia; ela pode transformar bases de metal em ouro; e tem certas outras propriedades’, Galaad disse a ela, orgulhoso”.

¹²⁹ Em *O livro de ouro da mitologia*, Thomas Bulfinch cita uma passagem em que o poeta Ovídio descreve, de forma concisa e esclarecedora, o mito da Fênix: “A maior parte dos seres nasce de outros indivíduos, mas há uma certa espécie que se reproduz sozinha. Os assírios chamam-na de fênix. // Depois de ter vivido quinhentos anos, faz um ninho de ramos de um carvalho ou no alto de uma palmeira. Nele junta cinamomo, nardo e mirra, e com essas essências constrói uma pira sobre a qual se coloca, e morre, exalando o último suspiro entre os aromas. Do corpo da ave surge uma jovem fênix, destinada a viver tanto quanto a sua antecessora” (OVIDIO apud BULFINCH, 2002, p. 362-363). A Fênix simboliza a eternidade e a imortalidade ou o ressurgimento, de modo renovado, após a destruição.

“[...]One day it will hatch out into the Phoenix Bird itself; and when its time comes, the bird will build a nest of flame, lay its egg, and die, to be reborn in flame in a later age of the world”.

“I thought that was what it was”, said Mrs. Whitaker.”¹³⁰ (1993, p. 22)

O terceiro e último objeto que Galaad apresenta à Sra. Whitaker é uma das maçãs das Hespérides¹³¹, que promove a cura de quaisquer doenças ou feridas em que lhe der uma mordida, a restauração da saúde e da beleza após uma segunda mordida, e a vida eterna com uma terceira mordida (GAIMAN, 1993, p. 22).

Ressaltemos, nesse ponto, que a Sra. Whitaker tem experiências ligadas ao sobrenatural ao entrar em contato com cada um dos artefatos que Galaad lhe trouxe. Ao segurar a Pedra Filosofal, ela sente uma serenidade plena. Quando pega o Ovo da Fênix, *“Her immediate impression was one of incredible heat and freedom. She heard the crackling of distant fires, and for a fraction of second she seemed to feel herself far above the world, swooping and diving on wings of flame”¹³² (GAIMAN, 1993, p. 22)*. E, ao lamber o suco da maçã que ficara em sua mão após segurá-la, ela relembra como é ser jovem: *“to have a firm, slim body that would do whatever she wanted it to do; to run down a country lane for the simple unladylike joy of running; to have men smile at her just because she was herself and happy about it”¹³³ (GAIMAN, 1993, p. 23)*. Aqui percebemos a já mencionada intersecção entre as vivências de mundo, até então completamente díspares, dela e do cavaleiro.

Todavia, a comunhão da Sra. Whitaker com o sobrenatural é quebrada em seguida, e ela retorna a sua afinidade para com as normas sociais/científicas. Antes de sua decisão quanto a aceitar o que Galaad oferece, ela olha para os objetos e para o tampo da lareira onde está o Graal, claramente imaginando se eles combinariam, tão adequadamente quanto o cálice, com o cachorro de porcelana e a foto de seu finado marido. Por fim, ela chega a uma decisão e solicita,

¹³⁰ ““Um dia, nascerá do ovo o próprio Pássaro Fênix; e quando esse tempo chegar, o pássaro construirá um ninho de chamas, botará seu ovo e morrerá, para renascer em chamas em uma era posterior do mundo”. // ‘É isso o que eu pensei mesmo que fosse’, disse a Sra. Whitaker.”

¹³¹ “As Hespérides são as ‘Ninfas do Poente’. Na *Teogonia* hesiódica, elas são filhas da Noite. Mais tarde, porém designaram-nas sucessivamente filhas de Zeus e de Témis, de Fórcis e de Ceto e, por fim, de Atlas. // A sua função essencial era a de vigiar // o jardim dos Deuses onde cresciam as maçãs de ouro, presente dado outrora pela Terra e Hera, na altura de suas bodas com Zeus [...]” (GRIMAL, 1993, p. 226). As maçãs de ouro eram os “frutos da imortalidade” (Id.).

¹³² “sua primeira impressão foi de um incrível calor e liberdade. Ela ouviu o estalar de fogos distantes, e por uma fração de segundos, parecia sentir-se muito acima do mundo, descendo e mergulhando com asas de chamas”.

¹³³ “ter um corpo firme e magro, que podia fazer o que ela quisesse; descer correndo uma estradinha de terra pelo simples prazer inadequado a uma dama de correr; ter os homens sorrindo para ela, simplesmente porque ela era ela e se sentia feliz com isso”.

firmemente, que o jovem leve a maçã para longe, e lhe diz que não é apropriado oferecer tais coisas a uma senhora de idade, mas que vai ficar com a pedra e o ovo: “*They’ll look nice on the mantelpiece. And two for one’s fair, or I don’t know what is*”¹³⁴ (GAIMAN, 1993, p. 23).

Cheio de alegria, Galaad se ajoelha e beija mão da Sra. Whitaker. Como sempre, suas ações são cerimoniais e permeadas da respeitabilidade da tábua redonda. Já a Sra. Whitaker mantém sua postura de praticidade e arruma seus novos itens de decoração no lugar do Graal, apoiando o ovo, que teimava em cair, em cima do pequeno *basset hound* de porcelana. Dessa vez, é Galaad quem partilha do mundo trivial da Sra. Whitaker, concordando com ela que os objetos ficaram muito bons naquele local e partilhando seu usual “*nice*”: ““*They do look very nice*’, said Mrs. Whitaker. ‘Yes’, agreed Galaad. ‘*They look very nice*’”¹³⁵ (GAIMAN, 1993, p. 24).

Antes de Galaad partir com o Graal, a Sra. Whitaker lhe aconselha a ir ao banheiro e oferece um pouco de bolo de frutas para levar na viagem de volta. E um novo fato inusitado é narrado sem qualquer alarde: ela embrulha o Santo Graal em um papel de embrulho para presentes de Natal, a festa cristã que celebra o nascimento de Jesus Cristo. E, mais uma vez, o cálice sagrado partilha o espaço com comida, em um saco de papel marrom.

*She had some old Christmas wrapping paper in the pantry, and she wrapped the Grail in it, and tied the package with twine. Then she cut a large slice of fruitcake and put it in a brown paper bag, along with a banana and a slice of processed cheese in silver foil.*¹³⁶ (GAIMAN, 1993, p. 24)

Ao se despedir do cavaleiro, deixa transparecer o respeito e carinho que desenvolvera pelo rapaz:

*“You’re a nice boy”, she said. “You take care of yourself”. He hugged her, and she shooed him out of the kitchen, and out of the back door, and she shut the door behind him. She poured herself another cup of tea, and she cried quietly into a kleenex, while the sound of hoofbeats echoed down Hawthorne Crescent.*¹³⁷ (1993, p. 24)

¹³⁴ “Eles ficarão bons em cima da lareira. E dois por um é justo, ou então eu não sei o que é”.

¹³⁵ “‘Ficou mesmo muito bom’, disse a Sra. Whitaker. ‘Sim’, concordou Galaad. ‘Ficou muito bom’”.

¹³⁶ “Ela tinha na despensa um pouco de papel antigo de Natal para embrulho, e embrulhou o Graal nele e amarrou o pacote com barbante. Em seguida cortou uma grossa fatia de bolo de frutas e colocou-a em um saco de papel marrom, junto com uma banana e uma fatia de queijo processado em papel laminado”.

¹³⁷ “Você é um bom rapaz”, ela disse. “Cuide-se bem”. // Ele a abraçou, e o enxotou para fora da cozinha e fora da porta dos fundos, e fechou a porta atrás dele. Ela serviu para si outra xícara de chá e chorou baixinho em um lenço de papel Kleenex, enquanto o som dos cascos ecoavam pela Hawthorne Crescent”.

No final do texto, temos uma espécie de retorno à “normalidade” da Sra. Whitaker. Como no processo cíclico dos mitos e contos de fadas, a velha senhora volta à Oxfam Shop; desta vez, porém, a situação era outra, pois Galaad havia passado por lá e levado consigo a vendedora, Marie – atitude que contrasta com a castidade desta personagem arturiana. Esse elemento também embasa a característica realista mágica do texto de Neil Gaiman, pois desafia o conhecimento enraizado ao apresentar uma faceta diferente de uma personagem famosa, justamente, por sua castidade. Outro elemento até agora não citado, mas primordial para o realismo mágico, é a inserção, por parte de Neil Gaiman, de elementos da realidade extratextual (HEGERFELDT, 2002, p. 66). Temos, na citação acima, o nome de uma rua verídica de Londres e, anteriormente, são mencionadas a praia de Friton e a Oxfam Shop, também existentes. Logo, Gaiman insere elementos extratextuais e cria o que Roland Barthes chama de “efeito de real” (2002, p. 66). A elaboração da Sra. Whitaker é, também, fundamental para gerar essa conectividade entre a realidade extratextual e a diegese, pois o uso abundante dos detalhes, freqüentemente supérfluos – por exemplo, em “Chivalry”, a descrição minuciosa das refeições preparadas pela Sra. Whitaker e das tarefas que ela realiza –, é outra técnica que leva a esse resultado (2002, p. 66). Todavia, se a vendedora não é a mesma, o talento da Sra. Whitaker para encontrar objetos extraordinários continua inabalável:

*On a shelf near the back of the shop Mrs. Whitaker found a tarnished old silver container with a long spout. It had been priced at sixty pence, according to the little paper label stuck to the side. It looked a little like a flattened, elongated tea-pot. [...] It had writing carved Chinese characters, and an elegant arching handle.*¹³⁸ (GAIMAN, 1993, p. 25)

A Sra. Whitaker pega o objeto e um romance da Mills & Book que ela não havia lido ainda, chamado *Her singular love*, e foi até o caixa. Quando a vendedora comenta que o objeto parece ser uma lata de óleo, a senhora lhe responde: “‘No, it’s not an oil can’, said Mrs. Whitaker, who knew exactly what it was. ‘It’s a lamp’”¹³⁹ (GAIMAN, 1993, p. 25). Fica claro que se trata da lâmpada de Aladim, outro artefato de caráter sobrenatural imediatamente reconhecido pela personagem. E é intrigante, como convém ao final de um texto realista mágico, que busca

¹³⁸ “Em uma prateleira próxima aos fundos da loja, a Sra. Whitaker encontrou um velho recipiente prateado manchado de óleo com um bico longo. Custava seis pence de acordo com a pequena etiqueta de papel presa do lado. Parecia um pouco com um bule de chá achatado e alongado. [...] Ele tinha caracteres chineses gravados e um elegante cabo arqueado.”

¹³⁹ “‘Não, não é uma lata de óleo’, disse a Sra. Whitaker, que sabia exatamente o que era. ‘É uma lâmpada’”.

transgredir o senso comum, a decisão da Sra. Whitaker de não levar a lâmpada mágica. Talvez ela estivesse calejada da aventura com o Santo Graal e cansada demais para outra disputa por um objeto encantado. Ou simplesmente, como ela mesma justifica, “*it wasn’t as if she had anywhere to put it*”¹⁴⁰ (GAIMAN, 1993, p. 25).

¹⁴⁰ “ela não tinha mesmo nenhum lugar para colocá-la”.

3.2. “Snow, glass, apples”: quando a madrasta má da Branca de Neve ganhou voz

A narrativa “Snow, glass, apples” foi publicada na coletânea *Smoke and mirrors: Short fictions and illusions*, em 1998. Gaiman relata, na introdução do livro, que ele gosta de pensar nessa história como um vírus: “*Once you’ve read it, you may never be able to read the original story in the same way again*”¹⁴¹ (GAIMAN, 1998, p. 33). É o que de fato acontece em relação à história por ele renovada, “Snow White and the seven dwarfs”, após lermos a versão de Neil Gaiman, contada sob o ponto de vista da madrasta da princesa. Todavia, o fato se tratar de uma nova perspectiva do notório conto de fadas não é explicitado logo desde o início, embora o título já contenha uma leve pista. O que se percebe com certeza, a partir da primeira frase, é que a narrativa será norteadada por uma atmosfera sobrenatural e, mais do que isso, uma atmosfera de terror: “*I do not know what kind of thing she is. None of us do. She killed her mother in the birthing, but that’s never enough to account for it*”¹⁴² (GAIMAN, 1998, p. 331).

Temos, a seguir, a personagem que conta a história falando um pouco a respeito de si mesma, e fica perceptível que se trata de um narrador com poderes premonitórios.

*They call me wise, but I am far from wise, for all that I foresaw fragments of it, frozen moments caught in pools of water or in the cold glass of my mirror. If I were wise I would have tried to change what I saw. If I were wise I would have killed myself before ever I encountered her, before ever I caught him.*¹⁴³
(GAIMAN, 1993, p. 331)

A personagem segue relatando que conheceu o rei quando estava em uma ponte – a essa altura, o leitor descobre tratar-se de uma narradora. Ele parou, perguntou o nome dela e a ajudou a subir em seu cavalo. Então, ele a levou até o casebre em que ela morava e “*asked for the best of what I had; a king’s right, it was*”¹⁴⁴ (GAIMAN, 1998, p. 331), ou seja, o monarca tirou a virgindade da então plebéia. É pertinente averiguar, nesse ponto, que o contador de histórias Neil Gaiman prefere se ater, para construir seus textos, ao estilo dos contos de fadas em suas versões

¹⁴¹ “Uma vez que você a leu, você nunca mais conseguirá ler a original da mesma maneira”.

¹⁴² “Eu não sei que tipo de coisa ela é. Nenhum de nós sabe. Ela matou a mãe no parto, mas isso não é suficiente para descrevê-la”.

¹⁴³ Eles me chamam de sábia, mas estou longe de ser sábia, pois tudo que antevi foram uns fragmentos, momentos congelados capturados em poças de água ou no vidro frio do espelho. Se eu fosse sábia, eu teria tentado mudar o que vi. Se eu fosse sábia, eu teria me matado antes mesmo de encontrá-la, antes mesmo de conhecê-lo”.

¹⁴⁴ “pediu o melhor do que eu tinha; era um direito do rei”.

originais, com menções explícitas à sexualidade e, como veremos mais adiante, uma atmosfera de terror, ao invés das versões amenizadas que são difundidas entre as crianças na atualidade. E esse aspecto de sua escrita não se restringe a produções de cunho adulto, como é possível verificar em *Coraline* (2002), obra rotulada como infanto-juvenil, mas que apresenta personagens e situações bastante apavorantes.

Em “Snow, glass, apples”, uma das técnicas empregadas por Gaiman em sua composição é o uso de palavras que fornecem indícios do que está por acontecer na trama. Embora não se trate exatamente do mesmo artifício, não podemos deixar de pelo menos apontar para a proximidade dessa técnica com aquilo que Anne Hegerfeldt (2002, p. 70) nomeia de **literalização**. Conforme já vimos em capítulo anterior, trata-se de nomes abstratos que adquirem presença material, como na passagem a seguir, em que a cor vermelha remete ao sangue, elemento que se revelará primordial na trama, no decorrer da narrativa.

*He took all he wanted from me, the right of kings, but he returned to me on the following day and on the night after that; his beard **so red**, his hair so gold, his eyes the blue of a summer sky, his skin tanned the gentle brown of ripe wheat.*¹⁴⁵
(GAIMAN, 1998, 331 – grifo nosso)

Assim, o rei se apaixona pela camponesa e a leva para o palácio. O leitor é informado da existência de uma filha do rei, que tinha cinco anos na época em que eles passam a coabitar (GAIMAN, 1998, p. 332). É dada, também, a primeira indicação de que a princesa em questão é Branca de Neve: “*A portrait of her mother hung in the princess’s tower room: a tall woman, hair the color of dark wood, eyes nut-brown. She was of a different blood to her pale daughter*”¹⁴⁶ (GAIMAN, 1998, 332).

Nesse ponto, já é possível verificar que o texto demonstra a presença do que H. P. Lovecraft chama, em *Supernatural horror in literature*, de “*A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer*”¹⁴⁷ (1973, p. 17), característica que permite, segundo o teórico, detectar um verdadeiro “conto inusitado”. Os elementos que causam estranheza continuam a aparecer, como o fato da pequena princesa não fazer suas refeições junto com eles e a madrasta

¹⁴⁵ “Ele teve de mim tudo o que quis, direito dos reis, mas ele voltou para mim no dia seguinte, e na noite seguinte; sua barba **tão vermelha**, seu cabelo tão dourado, seus olhos azuis como um céu de verão, sua pele bronzeada de um marrom suave como o de trigo maduro.”

¹⁴⁶ “Um retrato de sua mãe estava pendurado do quarto da princesa na torre: uma mulher alta, cabelo da cor de madeira escura, olhos marrons como nozes. Ela era de uma linhagem diferente da de sua pálida filha”.

¹⁴⁷ “uma certa atmosfera de sufocamento e temor inexplicável do que vem de fora”.

desconhecer em que parte do palácio ela comia (GAIMAN, 1998, p. 332), culminando com a aparição da menina, uma noite, nos aposentos da rainha.

I was embroidering by lamplight, squinting my eyes against the lamp's smoke and fitful illumination. When I looked up, she was there.

"Princess?"

She said nothing. Her eyes were black as coal, black as her hair; her lips redder than blood. She looked up at me and smiled. Her teeth seemed sharp, even then, in the lamplight.

"What are you doing away from your room?"

*"I'm hungry," she said, like any child.*¹⁴⁸ (GAIMAN, 1998, p. 332)

Esse trecho contém elementos que nos remetem forçosamente para o gênero do gótico: a noite, a pouca iluminação, a fumaça, a aparição misteriosa e repentina de uma personagem. Também são góticos o suspense e a leve insinuação de perigo. Contudo, os textos genuinamente góticos – ou, como denomina o escritor e teórico Howard Phillips Lovecraft, os “contos inusitados” – apresentam uma suspensão ou perda das leis fixas da natureza, uma das idéias mais assustadoras para o ser humano, visto serem estas leis a única segurança do homem contra o caos e os demônios dos lugares insondáveis da mente (LOVECRAFT, 1973, p. 15). Para Lovecraft, o critério para caracterizar se um conto é autenticamente inusitado é o efeito ou **sensação** que provoca: *“The one test of the really weird is simply this – whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers”*¹⁴⁹ (LOVECRAFT, 1973 p. 16).

Para muitos teóricos, a literatura gótica propriamente dita compreenderia somente obras produzidas entre a publicação de *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole (considerado o fundador do gênero), até *Melmoth, the Wanderer* (1820), de Charles Robert Maturin. Nesse período, destacaram-se ainda Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolfo*, 1794) e Matthew Gregory Lewis (*The Monk*, 1796). Durante todo o século XVIII, *Castle of Otranto*, com seu vilão nobre e impiedoso, sua heroína insípida e indefesa diante dos perigos, seu herói humilde, mas de origem alta desconhecida, e seu castelo cheio de passagens secretas, aparições fantasmagóricas e

¹⁴⁸ “Eu estava bordando à luz do lampião, forçando os olhos através da fumaça e da iluminação intermitente dele. Quando levantei os olhos, lá estava ela. // ‘Princesa?’ // Ela não disse nada. Seus olhos eram pretos como carvão, pretos como seu cabelo; seus lábios, mais vermelhos que sangue. Ela olhou para mim e sorriu. Seus dentes pareciam pontudos, mesmo naquela hora à luz do lampião. // ‘O que está fazendo longe de seu quarto?’ // ‘Estou com fome’, ela disse, como qualquer criança.

¹⁴⁹ “O teste decisivo para o verdadeiro inusitado é simplesmente esse – se ele provoca ou não, no leitor, um senso profundo de temor e de contato com esferas e poderes desconhecidos”.

acontecimentos sobrenaturais (LOVECRAFT, 1973, p. 25) foi tão imitado que se tornou uma espécie de “modelo” do romance gótico exemplar.

Assim, a chamada *gothic novel* se restringiria ao século XVIII. Entretanto, o gênero influenciou textos célebres dos séculos seguintes, como *Frankenstein* (1817), de Mary Shelley; *Notre-Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo; *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson; e *Dracula* (1897), de Bram Stoker, além do conjunto da produção do contemporâneo Stephen King (nasc. 1947). Esses e outros textos, pertencentes à “linha da *gothic novel*”, têm características que os aproximam do sobrenatural, dos contos de fadas e faustianos, do drama renascentista, das narrativas sentimentais, picarescas e confessionais, das ruínas, túmulos e investigações noturnas que tanto fascinaram os “poetas de cemitério”, dos romances medievais (BOTTING, 1996, p. 14). Aliás, o termo “gótico” foi, durante o século XVIII, quase um sinônimo de Idade Média, possuindo uma forte conotação pejorativa. Conseqüentemente, quaisquer manifestações artísticas ligadas a esse passado gótico – considerado à parte do passado da Antigüidade Clássica greco-romana –, fossem construções, canções ou textos literários, eram tidas como produtos de “mentes incultas, senão infantis” (BOTTING, 1996, p. 22). E, até hoje, as criações artísticas góticas não perderam completamente essa primeira conotação negativa.

Retomando o conto em análise, a madrasta prossegue seu relato sobre quando a princesa apareceu em seu quarto: aquela era uma noite de inverno, época em que comida fresca era uma lembrança dos dias mais quentes. Porém, a rainha possuía meadas de maçãs inteiras desidratadas e sem caroços penduradas em sua cama e deu uma à criança, que começou a mastigá-la com seus dentes amarelos e afiados (GAIMAN, 1998, p. 332). A seguir, a revelação da verdadeira natureza da aparentemente inofensiva princesa:

“Is it good?”

She nodded. I had always been scared of the little princess, but at that moment I warmed to her and, with my fingers, gently, I stroked her cheek. She looked at me and smiled – she smiled but rarely – then she sank her teeth into the base of my thumb, the Mound of Venus, and drew blood.

[...]

*The little princess fastened her mouth to my hand and licked and sucked and drank. When she was finished, she left my chamber. Beneath my gaze the cut that she had made began to close, to scab, and to heal. The next day it was an old scar [...]*¹⁵⁰. (GAIMAN, 1998, 333)

¹⁵⁰ “‘Está gostosa?’// Ela balançou afirmativamente a cabeça. Eu sempre tivera medo da pequena princesa, mas, naquele momento, senti ternura por ela e acariciei gentilmente, com meus dedos, a bochecha dela. Ela olhou para mim e sorriu– ela raramente sorria –, então afundou seus dentes na base do meu polegar, o Monte de Vênus, e tirou

A essa altura, ficou claro que a princesa em questão é Branca de Neve – cabelos e olhos pretos como carvão, lábios mais vermelhos que sangue (GAIMAN, 1998, p. 332), mas uma bastante diferente da imortalizada pela coletânea de contos de fadas dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Temos, em Gaiman, uma Branca de Neve **vampiresca**.

O mundo sobrenatural e assustador, povoado por criaturas fantasmagóricas que à noite rondam os humanos, fascina a humanidade desde as narrativas mais remotas. Sinal desse interesse foi o sucesso imediato obtido por *The Castle of Otranto* e, de modo geral, das obras pertencentes ao gênero gótico, o qual se tornou campeão de vendagem – o que também lhe rendeu uma péssima recepção junto a boa parte dos críticos literários e o rótulo de “literatura de baixa qualidade”. Entretanto, a despeito do desdém de muitos estudiosos, os elementos góticos continuaram a ser utilizados em ampla escala nos séculos seguintes. O gótico venceu as barreiras de tempo e sobreviveu aos preconceitos: hoje, escritores de diferentes países (inclusive do Brasil), recorrem ao gênero em suas obras. Basta observar a quantidade de novos textos que utilizam elementos góticos – como as passagens secretas em casas ou castelos abandonados – existente nas prateleiras das livrarias para averiguar essa tendência, incluindo Neil Gaiman, admirador confesso de Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft.

De acordo com David Punter e Glennis Byron, a partir do final da década de 1970, o gótico conquistou um amplo espaço também nos estudos acadêmicos (2006, p. xviii) e, a despeito das mudanças do gótico ao longo do tempo, certos aspectos persistem e se mantêm constantes, como é o caso de certos motivos, como o do vampiro (BYRON & PUNTER, 2006, p. xix). Na opinião de J. Gordon Melton,

Hoje, o apelo popular dos vampiros está refletido em mais de vinte organizações ativas nos Estados Unidos e na Inglaterra, que têm suas próprias publicações regulares. Isso não inclui os fã-clubes dedicados a programas de televisão como *Dark Shadows* e *Forever Knight*; também não inclui quadros de aviso computadorizados, clubes para encenação e jogos sobre vampiros ou as dezenas de publicações dedicadas à música e ao estilo de vida gótico – um campo que tem muita afinidade com a imagem vampírica. (MELTON, 1995, p. xxiii)

sangue.[...] // A pequena princesa grudou a boca na minha mão e lambeu e sugou e bebeu. Quando ela terminou, saiu do meu quarto. Diante de meus olhos, o corte que ela havia feito começou a fechar, cicatrizar e sarar. No dia seguinte, era uma cicatriz antiga [...].”

Assim, “torna-se evidente que a cultura ocidental tem sido cada vez mais atraída para os vampiros” (MELTON, 1995, p. xxiii) – aliás, presenciamos uma verdadeira “febre” do vampiro em nossa contemporaneidade, constatação inegável perante o sucesso de séries televisas como *True Blood*, *Blood Ties* e *The Vampire Diaries*, e, principalmente, dos livros e filmes da saga *Twilight* (*Crepúsculo*), de autoria de Stephenie Meyer, fenômeno de popularidade, principalmente entre os adolescentes.

Em relação à origem dessa criatura que assusta e fascina, existem relatos sobre vampiros em praticamente todos os lugares do mundo, inclusive na Índia, na China e no Tibet, mas a figura de vampiro conhecida atualmente tem suas raízes no folclore da Europa Oriental, sendo este, em seus primórdios, um simplório camponês que caçava suas vítimas em sua própria vizinhança (BYRON & PUNTER, 2006, p. xviii):

*Usually little more than a shambling and a mindless creature, the revenant, nosferatu or vrykolakas, as it is variously called, was of peasant stock, preyed on his or her immediate family or neighbours, and functioned primarily to explain the spread of disease and sudden deaths in the community.*¹⁵¹ (BYRON; PUNTER, 2006, p. 268)

Para Fred Botting (1996, p. 146), nos relatos de viajantes do século XVIII em diante cresce a referência ao vampiro no folclore, nas superstições e nos costumes dos povos orientais, podendo a crença nesses seres ser explicada pelo medo da Peste Negra que, desde a Idade Média, se supunha ter emanado do Oriente. E, de acordo com J. Gordon Melton (1995, p. xxiv), as mortes e/ou doenças não explicadas numa determinada região “poderiam desencadear uma histeria sobre o vampirismo e resultar na exumação e destruição de vários corpos”, visto ser o vampiro associado à idéia do morto que retorna para atacar e se alimentar do sangue dos vivos.

Com base nessas observações, torna-se evidente o motivo de a rainha no texto de Gaiman ter usado a palavra “coisa” ao se referir à princesa no primeiro parágrafo. A partir do episódio em que a menina morde seu dedo para se alimentar de seu sangue, a madrasta passa a reparar em diversas cicatrizes que encontra no corpo do rei, nas quais não havia prestado atenção antes (GAIMAN, 1998, p. 333). A narradora relata que já havia notado diferenças no comportamento do companheiro, como o fato de não a mandar chamar para relações sexuais com tanta frequência

¹⁵¹ “Geralmente pouco mais do que uma criatura cambaleante e atoleimada, o espectro, nosferatu ou vrykolakas, como é variavelmente chamado, era originário do campesinato, assolava seus familiares ou vizinhos próximos, e funcionava principalmente para explicar a disseminação de doenças e mortes súbitas na comunidade.”

e, quando isso ocorre, ele parecer “atordoado, desatento e confuso” e “não fazer mais amor como um homem faz” (GAIMAN, p. 333). Fora isso, o monarca não demonstra mais interesse por sexo oral e, quando a rainha tenta tocar em seu órgão genital, ele reage violentamente e começa a chorar, dormindo “como uma criança” após o descontrole (GAIMAN, 1998, p. 333). Ao passar os dedos pela pele do rei, ela descobre o motivo: ele está servindo de alimento para a filha:

I ran my fingers across his skin as he slept. It was covered in a multitude of ancient scars. But I could recall no scars from the days of our courtship [...]. Soon he was a shadow of the man I had met and loved by the bridge. His bones showed, blue and white, beneath his skin. I was with him at the last: his hands were cold as stone, his eyes milky blue, his hair and beard faded and lustreless and limp. He died unshriven, his skin nipped and pocked from head to toe with tiny, old scars.

[...]

There were scars on my love, her father's thighs, and on his ballock-pouch, and on his male member, when he died.¹⁵² (GAIMAN, 1998, p. 332-333)

Diferentemente da figura mundialmente conhecida do vampiro, as pessoas mordidas pela princesa não se transformam também em criaturas mortas-vivas. Pelo contrário, elas servem de alimento, pura e simplesmente, definindo com o passar do tempo. Conforme Melton (1995, p. xxv), “a pessoa atacada por um vampiro tradicional sofre pela perda de sangue, o que causa uma série de sintomas: fadiga, perda de cor no rosto, apatia, motivação esvaziada e fraqueza”. Essa versão de vampiro aproxima-se mais das lendas sobre vampiros do que das representações literárias (as quais mais tarde reverberaram no cinema).

Durante o Romantismo, a criatura do folclore, comum e que precisava de sangue para sobreviver, foi combinada à tradição do amante demoníaco, resultando o vampiro por nós conhecido hoje em dia (BYRON & PUNTER, 2006, p. 268). A partir dessa junção, a associação entre vampirismo e sexualidade tornou-se mais acentuada e, conforme relata o estudioso William Hughes (2001, p. 145), o aspecto erótico domina o debate atual sobre o vampirismo e, conseqüentemente, impede o desenvolvimento desse debate. O vampiro sexualizado passa a ser tratado, alternadamente, como a personificação de neuroses autorais e como expressão de receios

¹⁵² “Eu passei meus dedos pela pele dele enquanto ele dormia. Estava coberta de várias cicatrizes antigas. Mas eu não conseguia me lembrar de quaisquer cicatrizes nos nossos tempos de namoro [...]. // Logo, ele era uma sombra do homem que eu havia conhecido e amado na ponte. Seus ossos transpareciam, azuis e brancos, debaixo de sua pele. Eu estava com ele no fim: suas mãos estavam frias como pedra, seus olhos eram de um azul opaco, sua barba e seus cabelos estavam descolorados, soltos e sem brilho. Ele morreu sem absolvição, sua pele mordida e tomada, da cabeça aos pés, por pequeninas cicatrizes antigas. // [...] Havia cicatrizes no meu amor, nas suas coxas, nos seus testículos, e no seu membro, quando ele morreu.”

culturais mais gerais, dos quais o autor é, conscientemente ou não, um observador. De acordo com o crítico, o vampirismo em si é uma prática que leva a tais leituras:

*Described frequently as a 'kiss' but carrying with it pain and blood analogous to those of defloration or violent intercourse, the vampire's bite is at once oral and yet penetrative. As such, it blurs the boundaries between foreplay and coitus, between the violent and the erotic, between the prelude and the consummation.*¹⁵³ (HUGHES, 2001, p. 145)

Segundo Fred Botting, a própria maneira de viver dessas criaturas ajudou a ressaltar a ligação entre vampirismo, sexualidade e, novamente e conseqüentemente, a doenças, particularmente as venéreas nesse caso.

*Their decadence, nocturnal existence and indiscriminate desires distinguish vampires as a particularly modern sexual threat to cultural mores and taboos; they are modern visions of epidemic contagious from the past, visited on the present in a form that, like venereal disease, enters the home only after (sexual) invitation.*¹⁵⁴ (BOTTING, 1996, p. 148)

Ao empregar o motivo do vampiro em seu conto e seguir pela trilha do gótico, Neil Gaiman encontra múltiplas possibilidades de renovação do secular conto de fadas da princesa Branca de Neve e cria um texto notadamente realista mágico. Gaiman vale-se da conotação sexual do vampiro para abordar, em “Snow, glass, apples”, detalhes da vida íntima do rei e da rainha, construindo o que Rolando Barthes nomeia de efeito de real, técnica comum às produções realistas mágicas (HEGERFELDT, 2002, p. 66).

Além disso, ao transformar o notório conto de fadas em uma história de tonalidade gótica na qual a princesa não é uma vítima, e sim uma vampira, Neil Gaiman subverte uma visão de mundo consolidada, questionando a produção de conhecimento e sua cristalização, questionamento esse inerente à ficção realista mágica, a qual “*critically reviews different strategies of knowing – or, as the texts suggest, constructing – reality*”¹⁵⁵ (2002, p. 73). Mais do

¹⁵³ “Descrita como um ‘beijo’ aderente carregado de dor e sangue, análogo à violação da virgindade ou a um ato sexual violento, a mordida do vampiro é oral bem como penetrante. Como tal, ela nubla as fronteiras entre as preliminares e o coito, entre o violento e o erótico, entre o prelúdio e a consumação.”

¹⁵⁴ “Sua existência decadente e noturna, e seus desejos indiscriminados distinguem os vampiros como uma ameaça sexual particularmente moderna à moral e aos tabus culturais; eles são visões modernas de epidemias contagiosas do passado, visitadas no presente de um modo que, como uma doença venérea, entra em casa somente após um convite (sexual).”

¹⁵⁵ “revisa, criticamente, diferentes estratégias de conhecer – ou, como o texto sugere, constrói – a realidade”

que isso: se considerarmos a quantidade de filmes e publicações que contam a história de Branca de Neve, podemos pensar no conto original como um relato histórico, – afinal quem nunca ouviu falar da princesa órfã que é maltratada e envenenada pela madrasta com uma maçã? Partindo dessa premissa, o texto de Gaiman subverte uma narrativa quase histórica – no sentido de ser uma narrativa já pronta e amalgamada na mente dos leitores, constituindo-se uma “verdade” indiscutível –, salientando que todas as espécies de construções narrativas são subjetivas (HEGERFELDT, 2002, p. 74).

No texto de Neil Gaiman, após a noite em que a princesa aparece em seu quarto, a rainha fica aterrorizada, pede que sejam colocadas barras de aço nas janelas e passa a trancar a porta de seus aposentos quando anoitece, interceptando-a com vigas de madeira (GAIMAN, 1998, 333). A madrasta da vampiresca garotinha narra que era tola e jovem demais na época, e não soube o que fazer.

If it were today, I would have her heart out, true. But then I would have her head and arms and legs cut off. I would have them disembowel her. And then I would watch in the town square as the hangman heated the fire to white-heat with bellows, watch unblinking as he consigned each part of her to the fire. [...] And I would not close my eyes until the princess was ash, and a gentle wind could scatter her like snow.¹⁵⁶ (GAIMAN, 1998, 334)

Nesse ponto, a rainha faz uma menção clara à versão original, desmentindo-a ao afirmar que ela não fora enganada e que o coração que lhe trouxeram não era de um animal. Portanto, o questionamento de um conhecimento solidificado (ou seja, da tradição do conto popular), característica dos textos realistas mágicos, não acontece somente na realidade exterior, mas também no próprio âmbito da diegese, sendo exposta, pela narradora, a existência de um relato que se tornou uma idéia comum e que não seria verdadeiro.

¹⁵⁶ “Se fosse hoje em dia, eu teria arrancado o coração dela, é verdade. Mas então eu teria mandado que decepassem a cabeça, os braços e as pernas dela. Eu teria mandado que a estripassem. E então eu teria assistido, em praça pública, quando o carrasco alimentasse as chamas do fogo com foles, assistiria sem piscar quando ele depositasse cada parte dela na fogueira. [...] E eu não fecharia meus olhos até que a princesa tivesse virado cinzas, e um vento gentil a espalhasse como neve.”

*They say I was fooled; that it was not her heart. That it was the heart of an animal – a stag, perhaps, or a boar. They say that, and they are wrong. And some say (but it is **her** lie, not mine) that I was given the heart, and that I ate it. Lies and half-truths fall like snow, covering the things that I remember, the things I saw. A landscape, unrecognizable after a snow-fall; that is what she has made of my life.*¹⁵⁷ (GAIMAN, 1998, 334)

A rainha segue contando que seus caçadores pegaram a princesa durante o dia, período em que ela ficava mais fraca e mais vulnerável, levaram-na para o interior da floresta e retiraram seu coração (GAIMAN, 1998, p. 335). E então trouxeram o coração até a rainha, que o levou para seus aposentos, e ela teve certeza de que era o coração da enteada, pois se o órgão fosse de uma fêmea de javali ou outro animal não continuaria a bater e a pulsar como aquele fazia (GAIMAN, 1998, p. 335). Mais uma vez, ela desmente a versão que todos já ouviram da história:

*I did note at it: I hung it from the beams above my bed, placed it on a length of twine that I strung with rowan berries, orange-red as a robin's breast, and with bulbs of garlic. Outside the snow fell, covering the footstrips of my huntsmen, covering her tiny body in the forest where it lay.*¹⁵⁸ (GAIMAN, 1998, 335)

Mais uma vez, há a menção ao motivo do vampiro, pois o coração da princesa é colocado, pela rainha, próximo ao alho, o qual espanta os vampiros, de acordo com a crença do senso comum. Ao mesmo tempo, o motivo do coração que continua batendo fora do corpo – e assim preservando a vida de seu monstruoso dono – também aparece em contos de fadas populares, a exemplo de “A bola de cristal” (Grimm).

A seguir, a narradora fala da “Feira da Primavera”, que gerava riquezas para o reino e era freqüentada por comerciantes e pelo povo da floresta, “*a greedy, feral, dangerous people; some were stunted – dwarfs and midgets and hunchbacks; other had the huge teeth and the vacant gazes of idiots; some had fingers like flippers or crab claws*”¹⁵⁹ (GAIMAN, 1998, p. 335). É perceptível o fato de que todo o texto de Gaiman ser permeado pela inclusão dos excluídos como,

¹⁵⁷ “Dizem que fui enganada, que não era o seu coração, e sim o coração de um animal – um veado talvez, ou um javali. Dizem isso, e estão errados. // E há quem diga (mas essa é a mentira dela, não minha) que eu comi o coração quando ele me foi entregue. Mentiras e meias-verdades caem como a neve, cobrindo aquilo de que me lembro, aquilo que vi. Uma paisagem, irreconhecível depois da nevada; isso é o que ela fez da minha vida.”

¹⁵⁸ “Eu não o comi: pendurei-o na trave acima da minha cama numa meada em que enfiéi sorvas rubro-alaranjadas como o peito de um pintaroxo, e bulbos de alho. // Lá fora a neve caiu, cobrindo as pegadas de meus caçadores e o pequeno corpo dela, deixado na floresta.”

¹⁵⁹ “um povo ganancioso, selvagem, perigoso; alguns eram atrofiados – pigmeus e anões e corcundas; outros tinham dentes enormes e o olhar vago dos idiotas; alguns tinham dedos parecidos com nadadeiras ou patas de caranguejos”.

nesse caso, os portadores de características físicas grotescas. A própria construção da narrativa é feita a partir da perspectiva de uma narradora que, na versão canonizada da história, é a vilã. Assim, temos outra marca dos textos realistas mágicos que Anne Hegerfeldt (2002, p. 71) denomina de **focalização ex-cêntrica**, que é a adoção do ponto de vista dos marginalizados, dos periféricos – no caso do povo da floresta, literalmente periféricos, já que eles moram longe da parte central do reino, escondendo-se na mata. Estamos diante, portanto, da subversão de um paradigma da literatura, sendo concedido, no conto de Gaiman, uma espécie de “direito de resposta” a uma personagem que não tinha voz, e sua versão dos fatos aparece como uma alternativa verossímil em relação à versão dominante. Mais do que isso, como mencionado no capítulo sobre o realismo mágico, esses narradores passam a ser encarados como portadores de uma visão privilegiada, capazes de revelar o que os outros não veem (HEGERFELDT, 2002, p.72-73).

Um aspecto que reforça a verossimilhança da rainha aos olhos do leitor são as constantes correlações entre características físicas e episódios no conto popular (Grimm) e no conto de Gaiman. Entre esses elementos compartilhados estão a brancura da princesa, o motivo do caçador encarregado de tirar seu coração e apresentá-lo à rainha, e a presença dos anões. Todavia, esses aspectos em comum são destituídos por Gaiman de seu teor original e apresentados sob novos prismas, sendo os anões parte de um grupo de excluídos e gananciosos, e a palidez da princesa uma característica de sua natureza de morta-viva.

Há também a presença do conhecidíssimo espelho mágico da madrasta, que aparece como um simples círculo de vidro no texto de Gaiman – os poderes de mediunidade são da personagem, o espelho é apenas um instrumento: “*I told fortunes for the fairgoers, scrying in a pool of still water; and later, when I was older, in a disk of polished glass, its back all sirvered – a gift from a merchant whose straying horse I had seen in a pool of ink*”¹⁶⁰ (GAIMAN, 1998, p. 335). E é nesse círculo de vidro que a rainha descobre, após cinco anos, que a princesa ainda estava viva e assustando o povo da floresta, e assim atrapalhando a Feira da Primavera e causando prejuízos ao reino (GAIMAN, 1998, p. 337).

¹⁶⁰ “Eu lia a sorte para os frequentadores da feira, predizendo o futuro em uma poça de água parada, e, depois, quando estava mais velha, em um disco de vidro polido com a parte de trás prateada – presente de um mercador, cujo cavalo perdido eu tinha vislumbrado em uma poça de tinta”.

*She was twelve and she was no longer a little child. Her skin was still pale, her eyes and hair coal-black, her lips blood-red. She wore the clothes she had worn when she left the castle for the last time – the blouse, the skirt – although they were much let-out, much mended.*¹⁶¹ (GAIMAN, 1998, 337)

A rainha testemunha, através do espelho, a princesa seguir e caçar um monge. Ela usa o apelo erótico para atraí-lo e, então, crava os dentes no peito dele: *“His eyes opened, then they closed again, and she drank”*¹⁶² (GAIMAN, 1998, p. 338). A protagonista decide que, já que era a rainha, precisava tomar uma atitude mais efetiva e livrar o reino da enteada, a despeito do terror que a menina lhe inspirava. (GAIMAN, 1998, 338). Na torre do castelo, ela prepara as famosas maçãs do conto original: a narradora faz cortes em seu braço e deixa o sangue escorrer em uma bacia, adiciona-lhe um pó marrom feito de ervas desidratadas, da pele de um sapo específico e alguns outros ingredientes, para engrossar o sangue e evitar que coagulasse. Então ela mergulha as maçãs verdes na mistura e as coloca em uma cesta (GAIMAN, 1998, p. 338-339). Por fim, a madrasta joga um feitiço nas maçãs (assim como havia feito em si mesma para conquistar o rei, ela confessa), tornando-as *“beyond any doubt, the most wonderful apples in the world, and the crimson blush of their skins was the warm color of fresh blood”*¹⁶³ (GAIMAN, 1998, p. 340).

Novamente, um elemento da história original recebe uma outra perspectiva, sendo maçã a fruta escolhida para ser ofertada à princesa, agora com treze anos, devido à sua cor vermelha como o sangue, e servindo como instrumento não de uma mulher invejosa que deseja exterminar a concorrente mais bela, e sim de uma governante que precisa exterminar uma ameaça para si mesma e seu povo. Além de retomar o motivo do conto tradicional, a passagem serve de contraste com a cena da visita noturna – quando a princesa havia entrado nos aposentos da rainha e esta lhe ofertara maçãs secas (cf. citado páginas atrás).

A madrasta vai até a floresta, chegando na entrada da caverna onde viu a enteada pelo vidro, e chama-a, cheia de medo (GAIMAN, 1998, p. 340): *“The scar on my Mound of Vênus throbbed and pulsed as she came toward me, out of darkness, naked and alone”*¹⁶⁴ (GAIMAN, 1998, p. 340). Ela lhe oferece fitas para enfeitar o cabelo e, então, sai rapidamente, berrando

¹⁶¹ “Ela estava com doze anos e não era mais uma criancinha. Sua pele ainda era pálida, seus olhos e cabelos negros como o carvão, seus lábios vermelhos como sangue. Ela vestia as mesmas roupas do dia em que pela última vez saiu do castelo – a blusa, a saia –, embora elas tivessem sido muito alargadas e muito remendadas.”

¹⁶² “Os olhos dele se abriram e então se fecharam de novo, e ela bebeu”.

¹⁶³ “sem a menor dúvida, as maçãs mais maravilhosas do mundo, e o vermelho rubro de suas cascas era da cor quente de sangue fresco”.

¹⁶⁴ “A cicatriz no meu Monte de Vênus palpitou e pulsou quando ela veio em minha direção, saindo da escuridão, nua e sozinha”.

como a vendedora velha que fingia ser, deixando a cesta para trás. (GAIMAN, 1998, p. 341). A rainha conta que imagina que a garota tenha brincado com as fitas antes e depois visto as maçãs, que emanavam um cheiro marcante de frescor e de sangue e, faminta, mordido uma delas com seus dentes afiados (GAIMAN, 1998, p. 341). Ao retornar a seus aposentos, a narradora constata, aliviada, que o coração havia parado de bater: *“It hung there, quietly, without motion of life, and I felt safe once more”*¹⁶⁵ (GAIMAN, 1998, p. 341).

Todavia, uma outra personagem da versão conhecida está para aparecer e modificar o curso da trama, o príncipe: *“My twenty-fifth year came, and my stepdaughter had eaten the poisoned fruit two winters back, when the prince came to my palace. He was tall, very tall, with cold green eyes and the swarthy skin of those from beyond the mountains”*¹⁶⁶. A rainha conta que era prática e, pensando na união das terras dos dois reinos, ela decide ir ao quarto do príncipe para seduzi-lo. Porém, ela faz questão de reafirmar que, a despeito dos boatos a respeito de sua índole, *“I am no innocent, although my late husband, who was once my king, was truly my first lover, no matter what they say”*¹⁶⁷ (GAIMAN, 1998, p.342). Como todos os demais elementos da narrativa já conhecidos do leitor, também o príncipe é apresentado sob uma perspectiva diferente e inusitada.

At first the prince seemed excited. He bade me remove my shift, and made me stand in front of the opened window, far from the fire, until my skin was chilled stonecold. Then he asked me to lie upon my back, with my hands folded across my breasts, my eyes wide open – but staring only at the beams above. He told me not to move, and to breathe as little as possible. He implored me to say nothing.

[...]

I moaned. I could not help myself.

[...] *“Please,” he said softly. “You must neither move nor speak. Just lie there on the stones, so cold and so fair.”*

*I tried, but he had lost whatever force it was that had made him virile; and, some short while later, I left the prince’s room, his curses and tears still resounding in my ears.*¹⁶⁸ (GAIMAN, 1998, p. 342-343)

¹⁶⁵ “Ele estava pendurado lá, silenciosamente, sem nenhum movimento de vida, e eu me senti segura novamente”.

¹⁶⁶ “Meu vigésimo quinto aniversário chegou e a minha enteada havia mordido a maçã envenenada há dois invernos atrás quando o príncipe veio ao meu palácio. Ele era alto, muito alto, com frios olhos verdes e a pele morena daqueles vindos de além das montanhas”.

¹⁶⁷ “Não sou inocente, embora meu falecido marido, que fora meu rei, tenha sido, de fato, meu primeiro amante, não importa o que digam”.

¹⁶⁸ “No início o príncipe parecia excitado. Ele pediu-me que tirasse a anágua, e fez-me ficar de frente para a janela aberta, longe do fogo, até que minha pele congelasse como pedra. Depois pediu-me que deitasse de costas, com minhas mãos cruzadas sobre os seios, meus olhos bem abertos – mas encarando nada além das vigas no teto. Ele me disse para não me mover e para respirar o mínimo possível. Implorou-me para não dizer nada.// Eu gemi. Não pude me controlar.// [...] ‘Por favor’, ele disse suavemente. ‘Você não deve nem se mover nem falar. Apenas fique deitada

Os pedidos do príncipe à rainha, para que ficasse com a pele gelada e não se movesse, revelam-no como um necrófilo. A necrofilia, ou seja, o desejo erótico pelos mortos, é outro motivo recorrente nos contos da linha do gótico e tem relação direta com o motivo do vampiro. É válido observar que a conotação sexual intensa das personagens de Neil Gaiman e a natureza macabra dos motivos por ele abordados podem chocar os leitores, acostumados às versões tradicionais dos contos de fadas, como a “Branca de Neve” dos Grimm (1812) ou versões adaptadas e simplificadas que se seguiram. Contudo, Gaiman, como contador de histórias que é, bebe da fonte dos contos em suas formas originais, repletos de violência e sexualidade.

No caminho de volta para a casa, o príncipe, ao transitar pela floresta com seus lacaios (todos eles anões), depara-se com a princesa em seu túmulo de vidro e cristal, cena também imaginada pela narradora: “*So pale. So cold. Naked beneath the glass, and little more than a girl, and dead*”¹⁶⁹ (GAIMAN, 1998, p. 343). A rainha diz que, em sua imaginação, ela pode quase sentir “*the sudden hardness of his manhood inside his britches*”¹⁷⁰ (GAIMAN, 1998, p. 343), e ver o príncipe negociando com os homenzinhos peludos da floresta pelo corpo da enteada. E ela se questiona como ocorre o retorno da enteada ao mundo dos vivos:

*Did he shake the apple from her throat? Or did her eyes slowly open as he pounded into her cold body; did her mouth open, those red lips part, those sharp yellow teeth close on his swarthy neck, as the blood, which is the life, trickled down her throat, washing down and away the lump of apple, my own, my poison?
I imagine; I do not know.*¹⁷¹ (GAIMAN, 1998, p. 343-344)

A rainha segue relatando que acordou, no meio da noite, com o coração da princesa batendo de novo, e a cicatriz deixada pela vampira começou a latejar. Então, ela ouviu batidas na porta de seus aposentos e, ao abrir, o quarto é invadido pelos lacaios e pelo príncipe, que estapeia a rainha. Por fim entra a enteada, com a mesma aparência de quando tinha seis anos de idade. A enteada pega seu coração, abre a grande cicatriz roxa em seu peito com as próprias unhas, “*as*

sobre as pedras, tão fria e tão bela.’ // Eu tentei, mas ele havia perdido seja lá que força que o estava deixando viril; e, pouco depois, deixei o quarto do príncipe, suas maldições e lágrimas ainda ressoando em seus ouvidos.”

¹⁶⁹ “Tão pálida. Tão fria. Nua sob o vidro, pouco mais do que uma menina, e morta”.

¹⁷⁰ “a repentina ereção de sua masculinidade dentro de suas calças”.

¹⁷¹ “Terá ele sacudido a maçã para fora da garganta dela? Ou será que os olhos dela se abriram lentamente, enquanto ele entrava aos esbarrões em seu corpo frio; será que seus lábios se abriram, seus lábios vermelhos se apartaram, seus dentes afiados e amarelos se fecharam no pescoço moreno dele, enquanto o sangue, que é vida, escorria pela garganta dela, lavando garganta abaixo e levando embora o pedaço de maçã, meu pedaço, meu veneno? // Eu apenas imagino; eu não sei.”

sharp as glass”¹⁷² (GAIMAN, 1998, p. 344) e o posiciona de volta (GAIMAN, 1998, p. 344). “*I saw her do it. I saw her close the flesh of her breast once more. I saw the purple scar begin to fade*”¹⁷³. O príncipe fica um pouco desconcertado, mas se posiciona ao lado da princesa e os dois anunciam à madrasta que vão se casar e unir os reinos. (GAIMAN, 1998, p. 345).

No final da história, descobrimos que a rainha está, no momento da narração, sendo queimada em um forno, após os empregados da princesa e do príncipe terem-na depilado e untado com gordura de ganso. “*It’s getting hotter in here, and outside they are singing and cheering and banging on the sides of the kiln*”¹⁷⁴ (GAIMAN, 1998, p. 345). Essa execução dolorosa no fogo é próxima do desfecho que lemos na versão dos Grimm (1994, p. 369): “Já haviam sido levados ao fogo sapatos de ferro, que foram trazidos seguros por tenazes e colocados diante dela, que teve de calçá-los e dançar até cair exausta e se estorcendo de dor. Deu o último suspiro, junto com o qual saiu também a sua alma, em direção ao inferno.” Novamente, a madrasta defende a verdade de sua história: “*They will have my body, but my soul and my story are my own, and will die with me*”¹⁷⁵ (GAIMAN, 1998, p. 345). E, somente na última frase, a narradora utiliza, para se referir à enteada, o nome pela qual ela se tornou mundialmente conhecida: “*I think of her hair as black as coal, her lips, redder than blood, her skin, snow-white*”¹⁷⁶.

Assim, Gaiman constrói um relato realista mágico, totalmente diferente da clássica história da princesa de pele branca e lábios vermelhos. Em sua atualização do conto tradicional, a rainha dá uma maçã envenenada à princesa não por sentir inveja de sua beleza, mas para se livrar de uma vampira que matou a mãe e o pai, alimentando-se de ambos. Aqui, a rainha não se casou com o rei por ganância, mas por amor. A vingança não é forjada pela madrasta, e sim pela enteada banida e por um príncipe necrófilo, que perde a libido após a mulher viva se mover durante o ato sexual. Gaiman, para isso, recorre ao uso da focalização ex-cêntrica, dando à personagem com fama de má a oportunidade de contar sua versão dos fatos. Ao usar essa técnica, marcante nos textos realistas mágicos, Neil Gaiman comprova que, também no âmbito das obras literárias, é verídica a afirmação de Ferdinand de Saussure de que o ponto de vista é quem cria o

¹⁷² “tão afiadas quanto vidro”.

¹⁷³ “Eu a vi fazendo isso. Eu vi a carne do peito dela fechando-se novamente. Eu vi a cicatriz roxa começar a desaparecer”.

¹⁷⁴ “Está ficando mais quente aqui e, do lado de fora, estão cantando e aplaudindo e batucando nos lados do forno”.

¹⁷⁵ “Eles terão o meu corpo; mas a minha alma e a minha história são minhas, e morrerão comigo”.

¹⁷⁶ “Eu penso no cabelo dela, tão preto como carvão, em seus lábios, mais vermelhos que sangue, e sua pele, branca como neve”.

objeto. Ou seja, sempre haverá mais de um ângulo em uma mesma história, basta que alguém se habilite a imaginá-lo e contá-lo.

3.3. “The Wedding Present”: quando o texto de uma folha de papel era realidade

Diferentemente dos inícios arrebatadores de “Chivalry” e “Snow, glass, apples”, nos “The Wedding Present” – texto publicado na introdução de *Smoke and Mirrors: Short fictions and illusions* (1998) – começa com a descrição de uma cena extremamente trivial: dois jovens recém-casados, Gordon e Belinda, após aproveitarem a cerimônia, a festa e a lua-de-mel, “got down to the business of unwrapping the wedding presents and writing their thank you letters – thank yous enough for every towel and every toaster, for the juicer and the breadmaker, for the cutlery and the crockery and the teasmade and the curtains”¹⁷⁷ (GAIMAN, 1998, p. 4). Após terminarem de escrever as cartas de agradecimento para os objetos maiores, eles passam a verificar os cheques e vales-presente dados em envelopes (GAIMAN, 1998, p. 4). É então que o casal encontra um presente bastante inusitado e diferente, dentro de “a large brown businesslike envelope”¹⁷⁸ (GAIMAN, 1998, p. 5). Trata-se de uma folha de papel cor de creme envelhecida, com uma descrição da cerimônia de casamento datilografada em uma máquina de escrever, “something Gordon had not seen in some years”¹⁷⁹ (GAIMAN, 1998, p. 5):

It was a crisp day in early October when Gordon Robert Johnson and Belinda Karen Abingdon swore that they would love each other, would support and honor each other as long as they both should live. The bride was radiant and lovely, the groom was nervous, but obviously proud and just as obviously pleased.

*That was how it began. It went on to describe the service and the reception clearly, simply, and amusingly.*¹⁸⁰ (GAIMAN, 1998, p. 5)

Fora do envelope estava escrito “Gordon and Belinda’s Wedding” sem qualquer indicação de quem o houvesse enviado. Belinda, um pouco aliviada por ter uma nota de agradecimento a menos para redigir, devolve o papel ao envelope e o guarda em uma caixa de arquivo, juntamente

¹⁷⁷ “colocaram mãos à obra no trabalho de desembulhar os presentes de casamento e escrever as cartas de agradecimento – agradecimentos suficientes para todas as toalhas e torradeiras, para o espremedor de suco e a máquina de fazer pão, para os talheres e as louças e a máquina de fazer chá e as cortinas”.

¹⁷⁸ “um largo envelope profissional”.

¹⁷⁹ “algo que Gordon não via há alguns anos”.

¹⁸⁰ **Era um dia fresco, no começo de outubro, quando Gordon Robert Johnson e Belinda Karen Abingdon juraram que eles amariam, apoiariam e honrariam um ao outro enquanto eles vissem. A noiva estava radiante e adorável, o noivo estava nervoso, mas obviamente orgulhoso assim como obviamente satisfeito. Era assim que começava. Continuava descrevendo a cerimônia e a recepção de modo claro, simples e divertido.**

com uma cópia do menu do jantar servido na festa, os negativos das fotos e uma rosa branca do seu buquê (GAIMAN, 1998, p. 5). Portanto, até esse ponto da narrativa, temos um acontecimento esquisito, mas que não transgride a normalidade.

A vida de Gordon e Belinda, nos primeiros dois anos de casamento, assemelha-se a um enredo de filme de romance. Ambos têm vinte e poucos anos e nenhum dos dois havia se casado antes ou tido relacionamentos sérios. Ele era um arquiteto e ela uma veterinária, e “*For each of them what they did was a vocation, not a job*”¹⁸¹ (GAIMAN, 1998, p. 5). O modo como se conheceram também é extremamente “*hollywoodiano*”: quando Gordon levou a sua *golden retriever* de treze anos, Goldie, para ser sacrificada no consultório veterinário onde Belinda trabalha, ela se sensibiliza com o choro dele e, deixando de lado o profissionalismo, abraça-o para confortá-lo. (GAIMAN, 1998, p. 5-6). Logo após um dos dois, qual deles ninguém se lembra mais, convida o outro para tomar um drinque à noite. (GAIMAN, 1998, p.6). A felicidade deles é, inclusive, enfatizada na narração, sendo afirmado que “*The most important thing to know about the first two years of their marriage was this: they were pretty happy*”¹⁸² (p. 6).

Ao final do segundo ano de casamento, Belinda fica grávida. O marido lhe compra um bracelete com rubis para celebrar e transforma o quarto sobressalente em um quarto de crianças, pendurando, ele mesmo, o papel de parede com personagens de rimas infantis como *Little Bo Peep*, *Humpty Dumpty* e *Dish Running Away with the Spoon*¹⁸³. É pertinente observar aqui que Gaiman faz questão, sempre que há oportunidade, de deixar transparecer sua paixão por histórias da tradição oral, escolhendo citar, em seu texto, personagens de antigas cantigas infantis e não as mais atuais e lembradas, como as princesas da Disney ou a *Hello Kitty*. Voltando à narrativa após esse breve parêntesis, logo nasce Melanie, e a mãe de Belinda vem para ajudá-la a cuidar da casa por uma semana (GAIMAN, 1998, p. 6). Portanto, a vida de Gordon e Belinda continua com a aparência de um sonho.

Contudo, essa calma é perturbada quando Belinda, no terceiro dia da visita de sua mãe, resolve mostrar as lembranças do casamento e encontra, na caixa de arquivo, o envelope marrom (GAIMAN, 1998, p. 6). Primeiramente, o que está escrito por fora do envelope mudou de “*Gordon and Belinda’s Wedding*”, palavra que se refere à cerimônia e à festa de casamento, para

¹⁸¹ “Para cada um deles o que faziam era uma vocação, não um trabalho”.

¹⁸² “A coisa mais importante de se saber sobre os primeiros dois anos do casamento deles era essa: eles eram muito felizes”.

¹⁸³ Fazem parte das chamadas “*nursery rhymes*”, como são chamadas, na Inglaterra e em outros países, cantigas infantis tradicionais rimadas.

“*Gordon and Belinda’s Marriage*”, que remete a casamento em um sentido mais amplo, à vida conjugal. (GAIMAN, 1998, p. 6). Todavia, é ao ler o que a folha traz que Belinda se mostra perturbada: “*She read what was typed upon the paper, and made a face. Then she put it away without saying anything*”¹⁸⁴ (GAIMAN, 1998, p. 7). A mãe da moça pergunta se pode ler também e Belinda desconversa, respondendo que acredita ser alguma brincadeira de mau gosto de Gordon o que está escrito. Todavia, ao confrontar o marido, ele nega que tenha feito qualquer alteração na folha e, conhecendo bem a índole dele, a esposa sabe que ele está dizendo a verdade (GAIMAN, 1998, p. 7).

Intrigado com a reação de Belinda, Gordon decide reler o texto do papel e se surpreende ao encontrar, ao invés daquela descrição agradável e divertida da cerimônia e da festa de casamento, a narração de uma história triste e deprimente. De acordo com o escrito, seis meses após seis meses de casados, Belinda havia sido gravemente mordida na bochecha por um cachorro pequinês, ficando uma cicatriz horrenda em seu rosto. Seus nervos também haviam sido afetados e ela começara a beber, para diminuir a dor. Fora isso, a cômputo suspeitava que Gordon sentia repulsa por ela, sendo o bebê era uma tentativa desesperada de juntá-los novamente. (GAIMAN, 1998, p. 7-8).

Belinda continua a crer que se trata de uma armação de alguém, embora não saiba de quem:

*“Why would they say this?” she asked.
“They?”
“Whoever wrote this horrid thing.”
[...] “How do you know is a ‘they’?”
“I don’t know,” she said, transferring the baby to her left breast. “It seems a sort of ‘they’-ish thing to do”.*¹⁸⁵ (GAIMAN, 1998, p. 8)

Apesar do susto e da revolta, Belinda diz para Gordon não jogar o papel fora, pois pode servir de evidência futuramente se necessário, e se pergunta se não teria sido o irmão mais novo de Gordon, Al, o autor da brincadeira de mau gosto. O marido devolve o papel ao envelope e ambos à caixa de arquivo, que é colocada embaixo da cama. (GAIMAN, 1998, 8). Notemos que a esposa percebe a importância do papel e não cede ao desejo imediato de Gordon de rasgá-lo, pelo contrário, deixa o envelope em um local mais próximo e seguro.

¹⁸⁴ “Ela leu o que estava datilografado no papel e fez uma careta. Então ela o pôs de lado, sem dizer nada”.

¹⁸⁵ “Por que eles diriam isso?” ela perguntou. // “Eles?” // “Quem quer que tenha escrito essa coisa horrível.” // “Como você sabe que foram ‘eles’?” // “Eu não sei,” ela disse, mudando a bebê para seu seio esquerdo. “Parece o tipo de coisa que ‘eles’ fariam.”

O incidente é deixado de lado e a vida deles segue com toda perfeição (perfeição que até soa demasiada): Gordon recebe uma oferta de trabalho em Preston, e como Belinda não está trabalhando no momento, eles decidem se mudar. O casal encontra uma casa espaçosa e com varanda, em uma rua de paralelepípedos. Belinda passa a prestar serviços no veterinário local, cuidando de animais pequenos e domésticos. Quando Melanie está com um ano e seis meses, eles têm um filho, Kevin (em homenagem ao falecido avô de Gordon) (GAIMAN, 1998, 8-9). Gordon se torna sócio de uma firma de arquitetura e, quando Kevin começa a frequentar o jardim de infância, Belinda volta a trabalhar.

Na nova casa, a caixa de arquivo foi colocada num quarto vago, na parte de cima da moradia, embaixo de uma pilha cambaleante de jornais sobre arquitetura. De tempos em tempos, Belinda pensava a respeito do papel no envelope marrom e

*[...] one night, when Gordon was in Scotland overnight consulting on the remodeling of an ancestral home, she did more than think.
 [...] The envelope still said **Gordon and Belinda's Marriage** on it, and Belinda honestly did not know if it had ever said anything else.
 [...] She took out the paper from the envelope, and she read it. And then she put it away, and sat there, at the top of the house, feeling shaken and sick¹⁸⁶.
 (GAIMAN, 1998, p. 9).*

Na descrição atualizada de sua vida conjugal paralela, o filho deles, Kevin, não chegou a nascer, pois ela sofrera um aborto quando estava no quinto mês de gravidez. Desde então, Belinda tinha ataques de frio e depressão. Gordon quase não ficava mais em casa porque estava tendo um caso com uma sócia mais antiga na companhia, dez anos mais velha que ele, uma mulher que chamava a atenção, porém muito nervosa. Belinda e Gordon quase não se falavam mais, a não ser quando discutiam (GAIMAN, 1998, p. 9).

Atordoada, Belinda não conta ao marido que mexeu no papel, mas Gordon, curioso, também lê o que está escrito alguns meses após a esposa, quando ela viaja para cuidar da mãe doente por uma semana. A única diferença da versão é que o caso dele com a sócia havia terminado mal e ele corria o risco de perder o emprego (GAIMAN, 1998, p. 10).

¹⁸⁶ [...] [...] uma noite, quando Gordon passaria a noite na Escócia, prestando consultoria sobre a remodelação de uma casa ancestral, ela fez mais do que pensar. // [...] No envelope ainda estava escrito *Gordon and Belinda's Marriage*, e Belinda honestamente não sabia mais se um dia esteve escrito algo diferente nele. // [...] Ela tirou o papel do envelope e o leu. E então ela o colocou de lado e sentou ali, na parte superior da casa, sentindo-se abalada e enjoada.

Assim, a essa altura já podemos avaliar que a mudança do escrito no papel acontece de fato, não há mais dúvidas quanto a isso. Verifica-se, portanto, o que William Spindler (1993, p. 82) nomeia de realismo mágico ontológico, no qual situações impossíveis são descritas de uma maneira realista e não são oferecidas explicações lógicas do ponto de vista da realidade extra-textual – como terem sido Belinda, Gordon ou o irmão dele que alteraram o papel. Na véspera de Natal, o casal conversa sobre o papel e Belinda formula uma razão para as transformações no texto.

“You’ve looked at it too, haven’t you?” [...]
Belinda knew what we has talking about. “Yes,” she said, “I’ve read it.”
“What do you think?”
“Well,” she said, “I don’t think it’s a joke anymore. Not even a sick joke.”
“Mm,” he said “Then what is it?”
 [...]
“I think it’s really a wedding present,” she told him. “It’s the marriage that we aren’t having. The bad things are happening there, on the page, not here, in our lives. Instead of living it, we are reading it, knowing it could have gone that way and also that it never did.”
“You’re saying it’s magic, then?” [...]
“I don’t believe in magic,” she said, flatly. “It’s a wedding present.”¹⁸⁷ (p. 10-11)

Observemos que, embora afirme não acreditar em mágica, Belinda opta pela aceitação da veracidade do evento sobrenatural e não somente acata que a transformação do texto na página é legítima – não se trata de um artifício ou brincadeira –, como passa a acreditar que o papel abriga uma outra realidade, paralela, com outros Gordon e Belinda os quais vivem, no lugar do casal feliz, as situações ruins e dramáticas. Assim, as personagens da folha seriam **duplos** das personagens que lêem o que se passa com eles. Essa idéia – do aprisionamento do que é mau em um objeto inanimado – remete ainda a *The Picture of Dorian Gray* (1891), do irlandês Oscar Wilde, obra na qual também é explorado o tema do duplo.

O duplo é um dos temas mais tradicionais da literatura fantástica e, conforme relata Selma Calasans Rodrigues em *O fantástico* (1988, p. 44), pode ser elaborado de várias formas. Uma

¹⁸⁷ “Você olhou, não olhou?” [...] // Belinda sabia do que ele estava falando. “Sim,” ela disse, “eu li.” // “O que você acha?” // “Bem,” ela disse, “Eu não acho mais que seja uma brincadeira, nem mesmo uma de mau gosto.” // “mm,” ele disse. “Então o que é?” [...] // Eu acho que é realmente um presente de casamento,” ela lhe disse. “É o casamento que não estamos tendo. As coisas ruins estão acontecendo lá, na página, e não aqui, em nossas vidas. Ao invés de vivermos aquilo, estamos lendo, sabendo que poderia ter acontecido daquela forma e também que nunca aconteceu.” // “Você está dizendo que é mágica, então?” [...] // “Eu não acredito em mágica,” ela disse, de modo direto. “É um presente de casamento”.

delas é através de personagens que são iguais ou parecidas fisicamente e possuem sentimentos e pensamentos em comum – ou adivinham os pensamentos umas das outras. É o que ocorre no conto *William Wilson* (1839), de Edgar Allan Poe, no qual o protagonista é perseguido por um sócio. Outra faceta do duplo são as personagens que se dividem em duas ou mais personalidades, diferentes mas complementares, como o médico da canônica obra *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (mais conhecida por *O médico e o monstro*, 1886), que passa a ser atormentado por um monstro que é, na verdade, o próprio lado mau de sua natureza que se liberta quando ele toma um preparado. O duplo também se manifesta pelo retorno ou repetição de características, físicas ou morais, em personagens de épocas diferentes, fato observável em *Aurélia* (1855), de Gérard de Nerval, e *The case of Charles Dexter Wilde* (1943), de H. P. Lovecraft.

Contudo, a forma de duplo que nos interessa, para analisar o conto de Neil Gaiman, é a que se manifesta pela eliminação dos limites entre o interior e o exterior de um indivíduo, da “indiscriminação entre o eu e o outro, o eu e o mundo” (RODRIGUES, 1988, p. 47). Essa visão do duplo reflete a convicção de Belinda de que as personagens da página estão vivendo, no lugar dela e de Gordon, as ocasiões de sofrimento e os poupando dessas situações. Como em *The picture of Dorian Gray*, onde o retrato carrega as marcas dos pecados de Dorian e mantém sua beleza imaculada, aqui vislumbramos uma folha de papel que carregaria as tristezas de um jovem casal, mantendo a vida conjugal deles imaculada.

Aos mais desavisados, poderá soar dispare a presença de um tema tão característico da literatura fantástica ser usado em uma obra realista mágica. Contudo, lembre-nos dos apontamentos do teórico Louis Vax a respeito dos temas e motivos, quando ele afirma que a caracterização de um motivo depende diretamente do modo como este é inserido na narrativa, não havendo motivos exclusivos a quaisquer gêneros. “O fantasma não é nada por si mesmo. É o contexto que torna precisa sua forma e faz ressoar em nós o tom afetivo que convém. Não é o motivo que faz o fantástico, é o fantástico que se desenvolve a partir do motivo” (VAX, manuscrito, p. 7-8). Ou seja, os motivos são polivalentes, podendo ser cômicos, fantásticos, trágicos, etc. conforme a maneira como são trabalhados no texto. Um motivo nunca é aterrador por si mesmo, mas causa esse efeito pelo modo como foi introduzido na obra. Em virtude disso, mesmo o motivo do “passarinho”, criatura delicada e encantadora na poesia lírica e maioria dos contos de fadas, pôde ser transformado, por Alfred Hitchcock, em fonte de terror no célebre *Os pássaros*.

É pertinente também aqui o comentário de Nicole Bravo a respeito do tema. De acordo com a teórica, o duplo se relaciona à consciência que os seres humanos têm da morte e ao desejo deles de evitá-la, tentando vencê-la. Assim, o duplo é “uma personificação da alma imortal que se torna alma do morto, idéia pela qual o eu se protege da destruição completa” (BRAVO, 1997, p. 263) Entretanto, ao mesmo tempo, o duplo torna-se um “assustador mensageiro da morte”, gerando sentimentos contraditórios de sua outra parte em relação a ele: fascinação e terror; paixão e ódio; inveja e admiração. “ele é ao mesmo tempo o que protege e o que ameaça” (BRAVO, 1997, p. 263).

Por fim, é preciso esclarecer que a simples existência de semelhanças físicas ou de sentimentos/pensamentos entre personagens não é suficiente para se estabelecer a presença do duplo. Segundo os teóricos Pierre Jourde e Paolo Tortonese (1996, p. 15-16), a caracterização do tema exige que o **outro eu** represente, na diegese, um confronto entre o diferente e o idêntico e provoque, entre os envolvidos, sentimentos contraditórios, como reconhecimento e estranhamento; encantamento e repugnância; angústia e segurança; medo e euforia (1996, p. 15-16).

Voltando ao texto de Gaiman, mesmo diante da reação de Gordon, que não acredita na sua teoria a respeito da folha de papel, Belinda decide que o objeto deve ser cuidado com mais cuidado e o coloca em sua gaveta de jóias, trancada a chave (GAIMAN, 1998, 11). Vislumbramos, aqui, outro paralelo com a obra de Oscar Wilde, pois Dorian também resolve manter o retrato que carrega suas marcas em um local seguro e onde as pessoas não tenham acesso. Aliás, a intertextualidade com o *The picture of Dorian Gray* não é escondida por Gaiman, pelo contrário, ele cita o livro em uma passagem de seu texto: “*It just sits there at the bottom of the drawer, like the portrait in the attic in **The Picture of Dorian Gray***” (GAIMAN, 1998, p. 12). Logo, não há pretensão, por parte do autor contemporâneo, de esconder a semelhança com a história de Dorian, Basil e Henry. Ao invés disso, ele explicita a similaridade, para os leigos que possam não ter lido o livro de Wilde perceberem que ele faz, assim como em “Snow, glass, apples”, de uma releitura de um tema muito utilizado e de uma obra canônica. Trata-se da apresentação de um novo ponto de vista, marca do realismo mágico.

Belinda e Gordon continuam a vida em perfeita harmonia. Ele trabalha para os clientes de dia e, de noite, elabora projetos de museus, galerias e prédios públicos para concursos, ficando acordado até de madrugada. Belinda trabalha agora com animais maiores e visita fazendas para

inspecionar e tratar cavalos, vacas, ovelhas, ramo do qual ela gosta mais. Gordon se classifica entre os finalistas da competição que escolherá o design do *British Heritage Museum* e eles saem para celebrar (GAIMAN, 1998, p.11- 12). Nessa noite, Belinda questiona a vida de seus duplos do papel não seria a verdadeira.

*“That’s really what I’m scared of,” she said, pulling on a cotton nightdress. “That the thing on that paper is the real portrait of our marriage at present, and what we’ve got now is just a pretty picture. That it’s real, and we’re not. I mean,” – she was speaking intently now, with the gravity of the slightly drunk – “don’t you ever think that it’s too good to be true?”*¹⁸⁸ (GAIMAN, 1998, p. 12)

Se antes Belinda acreditava que os duplos da história narrada no papel mantinham ela e Gordon salvos das situações ruins de suas vidas, agora ela já crê que os duplos da folha é que são reais. Assim como em *The picture of Dorian Gray*, a beleza e a perfeição são simulacros, e a feiúra e a imperfeição, a realidade. Percebe-se, novamente, a utilização da técnica do questionamento da produção de conhecimento, promovendo um abalo nas certezas “universais” e desvelando que saber o que é ou não real é mais difícil do que aponta o senso comum (HEGERFELDT, 2002, p. 77). Temos, então, a mesma consequência de “Chivalry”: concomitantemente à naturalização do sobrenatural, temos a sobrenaturalização do natural – pois a vida de Belinda e Gordon é tão perfeita e sem problemas que se torna mais estranha do que a ficção (HEGERFELDT, 2002, p. 787) –, resultando no que William Spindler denomina de realismo mágico metafísico. E, assim como em “Chivalry”, uma personagem pauta suas crenças pelo âmbito do sobrenatural, Belinda, enquanto a outra, Gordon, atém-se ao mundo conforme o conhece, sem acontecimentos extraordinários, e se recusa a acreditar que sua existência seja uma cópia falsa da realidade: *“But it isn’t true,” he pointed out. “This is real. You’re real. I’m real. That wedding thing is just a story. It’s just words”*¹⁸⁹ (GAIMAN, 1998, p. 13).

O “mar de rosas” continua no decorrer da história: o projeto de Gordon vence o concurso para remodelar o *British Heritage Museum* e o casal se muda para Londres. Gordon está feliz trabalhando no projeto do museu, Kevin e Melanie agora têm seis e oito anos, e Belinda encontra

¹⁸⁸ “É disso que eu realmente tenho medo,” ela disse, vestindo uma camisola de algodão. “Que o que está naquele papel seja o verdadeiro retrato do nosso casamento no tempo presente, e o que temos seja apenas uma foto bonita. Aquilo é real e nós não somos. Quero dizer,” – ela falava intensamente agora, com a gravidade dos levemente bêbados – “você nunca pensa que é bom demais para ser verdade?”

¹⁸⁹ “Mas aquilo não é verdade,” ele apontou. “Isso é real. Você é real. Eu sou real. Aquele casamento é apenas uma história. São só palavras.”

um trabalho de meio período em uma pequena clínica veterinária em Camden. (GAIMAN, 1998, p. 13). Todavia, Belinda não se esquece dos duplos da folha de papel e, uma noite, fica imaginando o que estaria acontecendo com eles.

*She wondered what was happening to the **them** in the envelope. She could feel its presence, dry and brooding, in the corner of their bedroom, safely locked away from all harm. She felt, suddenly, sorry for the Belinda and Gordon trapped in the envelope on their piece of paper, hating each other and everything else.*¹⁹⁰ (GAIMAN, 1998, 13-14)

Portanto, Belinda chega a se sentir mal por ela e o marido serem tão felizes enquanto os seus duplos enfrentam tantos problemas. E, mais do que isso, o Gordon e a Belinda do papel passam a ser sentidos pela protagonista como **presenças** bem reais e até a incomodá-la, tal qual o retrato de Dorian Gray o incomoda a ponto do jovem destruí-lo, após ele concluir que o objeto é culpado por sua perdição.

Entretanto, a sorte dela muda e ocorre um fato muito mais grave do que qualquer das ocasiões vividas pelas personagens do papel: Gordon morre de infarto fulminante, aos trinta e seis anos de idade, devido a uma má formação congênita de seu coração. Ou seja, Belinda descobre que sua felicidade sempre esteve por um fio, pois ele podia falecer a qualquer momento (GAIMAN, 1998, p. 14). A viúva cuida de todo o funeral e o enterro, durante os quais ela não derrama uma lágrima, e seus pais levam as crianças para passar um tempo com eles, mas ela não quer ir. Totalmente transtornada, Belinda fica em casa e, no quarto dia após o funeral, ao arrumar a cama deles, ela começa a chorar convulsivamente, “*and she sat down on the floor suddenly, like a marionette whose strings had been cut, and she cried for the best part of an hour, for she knew that she would never see him again*”¹⁹¹ (GAIMAN, 1998, p. 15).

Belinda pega então o papel para ler e descobre que a outra Belinda batera o carro e corria o risco de perder a licença, enquanto o outro Gordon havia perdido o emprego há dezoito meses, sendo a casa sustentada por Belinda. Fora isso, ela havia encontrado, no quarto da outra Melanie, um calhamaço de notas de cinco e dez dólares escondido e a menina não explicava como conseguira o dinheiro. Para completar, a casa estava cheia de goteiras e com mofo e os três

¹⁹⁰ Ela imaginava o que estava acontecendo com o **eles** do envelope. Ela podia sentir a presença deles, na ponta da cama, seguramente trancados, incapazes de qualquer dano. Ela sentiu, de repente, pena da Belinda e do Gordon presos no envelope, em seu pedaço de papel, odiando um ao outro e tudo o mais.

¹⁹¹ “e ela se sentou no chão, de repente, como uma marionete cujas cordas tivessem sido cortadas, e chorou por quase uma hora, pois ela sabia que nunca o veria de novo”.

estavam com tosse bronquial (GAIMAN, 1998, p. 15). Contudo, apesar de todos os graves problemas pelos quais seu duplo passou e continua passando, a Belinda que lê começa a imaginar como seria ter a vida da Belinda da folha. A personagem se questiona qual situação seria pior, pior amar alguém que não está mais a seu lado ou não amar alguém que está. (GAIMAN, 1998, p. 15-16): “*She missed Gordon so much it felt like something sharp being hammered into her chest, a spike, perhaps, or an icicle, made of cold and loneliness and the knowledge that she would never see him again in this world*”¹⁹² (p. 15-16).

É preciso notar que Belinda não afirma que nunca mais poderia ver Gordon “nesse mundo” à toa. Essa frase reflete, antecipadamente, a decisão interna que ela tomou ao lado da lareira, sendo a mesma técnica usada por Gaiman em “Snow, glass, apples” – ou seja, a antecipação de um fato que virá ocorrer através do uso de palavras ou expressões aparentemente sem importância:

And then, at the end, almost casually, she tossed the the envelope onto the coals, and she watched it curl and blacken and catch, watched the yellow flames dancing amidst the blue. [...]
*Belinda sat back in her chair, and closed her eyes, and waited for the scar to blossom on her cheek.*¹⁹³ (GAIMAN, 1998, p. 16).

“The wedding present” atualiza, portanto, um tema primordial à literatura fantástica, o duplo, mas de modo realista mágico. Como ocorre no final de *The picture of Dorian Gray*, a personagem protagonista decide destruir o objeto que, ao mesmo tempo o “protege e ameaça” de acordo com Nicole Bravo (1997, p. 263). Todavia, enquanto Dorian não percebe que a destruição de seu retrato representará a sua própria ruína, Belinda escolhe, voluntariamente, a outra realidade, por pior que seja e mesmo que represente ter em seu rosto uma cicatriz asquerosa, pois nessa realidade “paralela” Gordon ainda está vivo. É, portanto, o meio que ela encontra para vencer a morte (BRAVO, 1997, p. 263).

É válido observar, por fim, o trajeto dos duplos no decorrer do texto: de mera ficção, eles passam ao *status* de uma presença bastante real e, por fim, a história deles é percebida como a realidade, e a vida feliz e perfeita de Gordon e Belinda, como o sonho que parecia desde o

¹⁹² Ela sentia tanta falta de Gordon que parecia que algo pontiguado estava sendo martelado em seu peito, uma estaca talvez, ou um iceberg feito de frio e solidão e da consciência de que ela nunca mais o veria nesse mundo”.

¹⁹³ E então, no fim, quase casualmente, ela jogou o envelope nos carvões, e ela observou-o enrugando e enegrecendo e fragmentar-se, observou as chamas amarelas dançando entre o azul. [...] // Belinda sentou-se de volta em sua cadeira e fechou os olhos, e esperou a cicatriz brotar em sua bochecha.

começo. E é justamente Gordon, a personagem que se atrela à suposta realidade e, portanto, à lógica racional e empírica, quem morre, restando Belinda, cujas crenças se baseiam no sobrenatural. A outra realidade assume totalmente o controle da narrativa, não há mais quem contestá-la.

3.4. “The price”: quando um gato preto lutou contra o demônio

Ao se iniciar a leitura de “The price” – que saiu publicado em *Smokes and mirrors* (1998) –, deparamo-nos com uma trama cujo narrador não é nomeado e apresenta diversos traços autobiográficos de Neil Gaiman, instalando-se, logo a princípio, o efeito de real descrito por Roland Barthes e que Anne Hergfeldt (2002, p. 66) afirma ser uma das características dos textos realistas mágicos: “*We live in the country, just the right distance out of town for the city dwellers to abandon their cats near us*”¹⁹⁴. Fora isso temos, com o relato desse e de outros fatos verídicos da vida pessoal de Gaiman, outro efeito: a divisão de experiências [compartilhamento de experiências?] por parte do narrador, característica primordial, de acordo com Walter Benjamin, no processo de se contar uma história (1983, p. 198).

O narrador segue contando que ele e sua família abrigam e cuidam desses gatos abandonados, levando-os ao veterinário e livrando-os das pulgas e dos carrapatos e, mesmo diante da indignidade dos felinos, castrando-os ou removendo os ovários: “*And they stay with us: for a few months, or for a year, or for ever*”¹⁹⁵ (GAIMAN, 1998, p. 51). Ele relata que a casa, geralmente, tem no mínimo três e no máximo oito gatos. A população felina, do tempo atual da narração, é composta por Hermione e Pod, uma malhada e a outra preta, duas irmãs que vivem no escritório do sótão; Floco de Neve, gata de longos pêlos brancos e olhos azuis, e Bola de Pêlo, filha de Floco de Neve, laranja, preta e branca, que foi encontrada ainda filhote, na garagem, quase morta (GAIMAN, 1998, p. 51-52). E há também o Gato Preto, que apareceu na varanda da casa há quase um mês (GAIMAN, 1998, p. 52), de olhos cor amarelo esverdeado. “*He looked like a small panther, and he moved like a patch of night. [...] eight or nine years old, at a guess, male, greenish-yellow of eye, very friendly, quite unperturbable*”¹⁹⁶.

O protagonista segue relatando que uma vez foi viajar por algumas semanas, “*to finish writing a book*”¹⁹⁷ – outro fato autobiográfico – e, quando retorna, encontra o Gato Preto bastante machucado.

¹⁹⁴ “Nós vivemos no campo, na distância certa fora da cidade para que seus moradores abandonem seus gatos perto de nós”.

¹⁹⁵ “E eles ficam conosco: por alguns meses, ou por um ano, ou para sempre”.

¹⁹⁶ “Ele parecia uma pequena pantera, e ele se movia como se fosse parte da noite. [...] oito ou nove anos, eu suponho, macho, olhos amarelo-esverdeados, muito amigável, totalmente imperturbável.”

¹⁹⁷ “para terminar de escrever um livro”.

*[...] when I came home he was still on our porch, living in an old cat bed one of the children had found for him. He was, however, almost unrecognizable. Patches of fur had gone, and there were deep scratches on his gray skin. The tip of one ear was chewed away. There was a gash beneath one eye, a slice gone from one lip. He looked tired and thin.*¹⁹⁸ (GAIMAN, 1998, 52)

O narrador e sua família levam o Gato Preto ao veterinário, que lhe prescreve antibióticos, e eles imaginam com quem o bichano estaria brigando: se com Floco de Neve, com guaxinins ou com um gambá. A cada dia que passa, os machucados continuam piorando – “*one night his side would be chewed up; the next it would be his underbelly, raked with claw marks and bloody to the touch*¹⁹⁹ (GAIMAN, 1998, p. 52). Para evitar que o animal continue a ser atacado e fique com a saúde ainda mais debilitada, eles resolvem deixar o gato preto no porão, com uma cesta para dormir, comida e água. “*I closed the door behind me. I had to wash the blood from my hands when I left the basement.*”²⁰⁰ (GAIMAN, 1998, p. 53). O gato permanece no porão por quatro dias, período em que ocorre uma reviravolta na vida do protagonista e dos demais moradores da casa.

*The four days the Black Cat lived in the basement were a bad four days in my house: the baby slipped in the bath and banged her head and might have drowned; I learned that a project I had set my heart on— adapting Hope Mirrlees’ novel **Lud in the Mist** for the BBC – was no longer going to happen, and I realized that I did not have the energy to begin again from scratch, pitching it to other networks or to other media; my daughter left for summer camp and immediately began to send home a plethora of heart-tearing letters and cards, five or six each day, imploring us to bring her home; my son had some kind of fight with his best friend, to the point that they were no longer on speaking terms; and, returning home one night, my wife hit a deer that ran out in front of the car. The deer was killed, the car was left undriveable, and my wife sustained a small cut over one eye.*²⁰¹ (GAIMAN, 1998, p. 53)

¹⁹⁸ “[...] quando cheguei em casa, ele ainda estava na nossa varanda, morando em uma cama velha que uma das crianças havia encontrado para ele. Estava, porém, quase irreconhecível. Partes do pêlo haviam sido caído e havia arranhões em sua pele cinza. A ponta de uma das orelhas havia sido arrancada. Havia uma ferida embaixo de um olho, faltava um pedaço de um dos lábios. Ele parecia magro e cansado”.

¹⁹⁹ “uma noite, ele foi mordido em um dos lados; na outra, foi embaixo da barriga, arranhada e com marcas de garras e sangrando ao tocá-la”.

²⁰⁰ “Eu fechei a porta atrás de mim. Eu tive de lavar o sangue das minhas mãos quando deixei o subsolo”.

²⁰¹ “Os quatro dias em que o Gato Preto ficou no porão foram quatro dias ruins em minha casa; a bebê dormiu durante o banho e bateu a cabeça, e podia ter se afogado; eu fiquei sabendo que um projeto no qual estava empenhado – a adaptação do romance de Hope Mirrlees, *Lud in the Mist* – não ia mais acontecer, e percebi que não tinha a energia para começar de novo do esboço e oferecê-lo a outros meios de comunicação ou outras mídias; minha filha foi para um acampamento de verão e, imediatamente, começou a nos enviar uma epidemia de cartas e cartões-postais chorosos, cinco ou seis por dia, implorando-nos para trazê-la de volta para casa, meu filho teve algum tipo de briga com seu melhor amigo, chegando ao ponto de eles não estarem mais se falando; e, ao retornar para casa uma

Durante os dias em que permanece preso, o gato se mostra impaciente e fica andando de um lado para o outro. Ele mia insistentemente para que o deixassem sair do local, o que o narrador, relutante, acaba fazendo (GAIMAN, 1998, p. 53). O felino retorna para a varanda e dorme o restante do dia. Na manhã seguinte, ele aparece com novos cortes e há tufo de pêlos dele na varanda (GAIMAN, 1998, p. 54). Contudo, para alegria do protagonista, o seu problema e os dos demais membros da família se resolvem.

*Letters arrived that day from my daughter, telling us that camp was going better and she thought she could survive a few days; my son and his friend sorted out their problem, although what the argument was about – trading cards, computer games, Star Wars, or A Girl – I would never learn. The BBC executive who had vetoed **Lud in the Mist** was discovered to have been taking bribes (well, “questionable loans”) from an independent production company and was sent home on permanent leave: his successor, I was delighted to learn when she faxed me, was the woman who had initially proposed the project to me before leaving the BBC.²⁰² (GAIMAN, 1998, p. 54)*

Com o surgimento dos novos machucados, o narrador pensa em colocar o gato preto novamente no porão, mas decide que, ao invés de fazer isso, é mais eficaz investigar o que está atacando o animal. Ele encontra um par de binóculos para enxergar no escuro que ganhara, no Natal, de sua família – a qual conhece seus gostos e sabe que ele adora parafernália eletrônica –, e usa o apetrecho para espionar a varanda no período da noite (GAIMAN, 1998, 54-55):

Perhaps, I thought, the creature, dog or cat or raccoon or what-have-you, were to see me sitting on the porch, it would not come, so I took a chair into the box-and-coatroom, little larger than a closet, which overlooks the porch, and, when everyone in the house was asleep, I went out onto the porch and bade the Black Cat goodnight.²⁰³ (GAIMAN, 1998, p. 55)

noite, minha mulher atropelou um cervo que atravessou na frente do carro. O cervo havia morrido, o carro estava destruído e minha mulher ficou com um pequeno corte em cima de um olho.”

²⁰² “Chegaram cartas da minha filha nesse dia, contando-nos que o acampamento ia melhor e que ela achava que podia sobreviver por mais alguns dias; meu filho e seu amigo resolveram seu problema, embora sobre o que foi a briga – troca de figurinhas, jogos de computador, Star Wars ou uma garota –, eu nunca cheguei a saber. Descobriram que a executiva da BBC que havia vetado *Lud in the Mis* estava recebendo propina (bem, ‘empréstimos questionáveis’) de uma companhia de produção independente e ela foi demitida; sua sucessora, fiquei extasiado ao saber, era a mulher que, inicialmente, havia me proposto o projeto antes de deixar a BBC.”

²⁰³ “Talvez, eu imaginei, a criatura, cachorro, gato ou guaxinim ou o que fosse, não apareceria se me visse sentado na varanda, então eu levei uma cadeira para o armário de despejo, um pouco maior do que um *closet*, do qual dá para ver a varanda e, quando todos estavam dormindo eu fui até a varanda e dei boa noite ao Gato Preto”.

À espera do que ataca o gato, o protagonista quase cai no sono, mas leva um susto quando Floco de Neve passa correndo pelo jardim: *“But before I had tumbled too far into the world of sleep and dreams, a yowl from the garden jerked me fully awake. I fumbled the binoculars to my eyes and was disappointed to see that it was merely Snowflake, the white cat, streaking across the front garden”*²⁰⁴ (GAIMAN, 1998, 55). Esse tipo de situação, em que uma personagem leva um susto quando está sozinha, no meio do escuro, também é característico dos textos que seguem uma linha do gótico. Fora isso, temos na narrativa de Gaiman uma releitura do motivo do gato preto, imortalizado por autores como Edgar Allan Poe em *“The black cat”* (1843), assunto no qual nos deteremos mais adiante.

O protagonista quase desiste da sua idéia de ficar esperando escondido, mas então fica intrigado ao imaginar o que teria assustado Floco de Neve, e começa a vistoriar ao redor da casa: *“And there was indeed something coming down the driveway toward the house. I could see it through the binoculars, clear as day. It was the Devil”*²⁰⁵ (GAIMAN, 1998, p. 56). Instala-se, assim, o realismo mágico ontológico descrito por William Spindler (1993, p. 82), pois a aparição do demônio é narrada de modo casual e com toda certeza por parte do narrador, certeza essa que, conforme ele vai descrevendo a criatura e suas várias mutações, também atinge o leitor: *“One moment it was dark, bull-like, minotaurish, the next it was slim and female, and next it was a cat itself, a scarred, huge gray-green wildcat, its face contorted with hate”*²⁰⁶ (GAIMAN, 1998, 56). Quando o Gato Preto aparece, o demônio se transforma em mulher e tenta acariciá-lo, falando uma língua que parece francês. Mas ele a morde e os olhos dela ficam vermelhos então. Por um instante, o diabo olha em direção ao narrador. Então, ele se transforma em uma espécie de chacal, *“a flat-face, huge-headed, bull-necked creature, halfway between a hyena and a dingo”*²⁰⁷ (GAIMAN, 1998, p. 57).

De acordo com Robert Muchembled em *Uma história do diabo*, livro que aborda as manifestações do demônio no Ocidente, de meados da Idade Média à atualidade, a figura de Satã surgiu na Europa, abrangendo um período entre os séculos XII a XV, no qual a noção teológica

²⁰⁴ “Mas antes que eu chegasse muito longe no mundo do dormir e dos sonhos, um ruído vindo do jardim me sacudiu e me deixou totalmente desperto. Eu remexi os binóculos no meu olho e fiquei desapontado ao ver que era simplesmente Floco de Neve, a gata branca, correndo através do jardim da frente”.

²⁰⁵ “E havia, de fato, algo descendo pelo caminho em direção à casa. Eu podia vê-lo pelos binóculos, claro como o dia. Era o Diabo”.

²⁰⁶ “Em um momento, ele era preto, parecido com um touro, minotáurico; no seguinte, era esguio e feminino; e depois, um gato, um enorme gato selvagem marcado por cicatrizes, com sua face contorcida de ódio”.

²⁰⁷ “uma criatura de face achatada, cabeça enorme e pescoço de touro, meio hiena e meio dingo”.

começa realmente a criar raízes entre as pessoas da Igreja e os leigos do povo, sob a forma de assustadoras imagens. Até então, a visão popular (difundida mesmo entre alguns religiosos) era a de um demônio grotesco mas familiar, bastante próximo ao homem e, por isso mesmo, capaz de ser vencido. Muchembled destaca que, no primeiro milênio cristão, o diabo era uma figura difusa, dissolvida no politeísmo popular e, portanto, sem poder de persuasão sobre as massas (MUCHEMBLED, p. 17-34).

Uma ajuda importante no processo de divulgação da imagem de um diabo mais ameaçador, que castiga os seres humanos com a permissão de Deus foi, segundo o estudioso, tomada de empréstimo do modelo narrativo do Oriente próximo: o mito cósmico do combate entre deuses, construindo-se no Ocidente a figura do Satã rebelde que se opõe a Deus e faz da Terra extensão de seu império, dominando os homens. Esta imagem foi importante não apenas para os religiosos, mas também para todos os governantes, interessados, naquele momento, em constituir uma Europa unificada e forte – renovando os sonhos imperiais herdados da Roma antiga (MUCHEMBLED, p. 50-60).

Durante os séculos XVI e XVII, a obsessão pelo demônio atinge as raias do absurdo e as fogueiras de feitiçaria matam pessoas aos milhares. Até meados dos séculos XII e XIII, o sincretismo de crenças convivia, sem maiores problemas, com um cristianismo fraco para expurgar as superstições populares. É a partir do século XVI que ganha força total a imagem do diabo implacável, e as ações humanas passam a estar estritamente ligadas à noção de castigo. Com isso, aumenta o poder simbólico da Igreja e o inferno torna-se algo mais presente na vida dos antigos leigos (MUCHEMBLED, p. 70-89).

A sexualidade se tornara um desafio para o poder. Não é exagero dizer que esta esfera pessoal da atividade humana foi sendo progressivamente cerceada por redes de interdições e, mais ainda, por imagens culturais fortes, capazes de desencadear sentimentos de angústia ou de mal-estar. Subjacente, o tema do microcosmo corporal, ligando estreitamente os atos de cada um aos acontecimentos que se davam no grande mundo. O que foi utilizado pela propaganda religiosa para intensificar o sentimento de pecado em caso de transgressão, pois ela estaria pondo em perigo a própria ordem do universo. (MUCHEMBLED, 1998, p. 115)

Até mesmo a medicina colabora neste processo, pregando que o diabo pode se associar à matéria e auxiliando a espalhar a crença de que ele é capaz de encarnar em animais e no homem (principalmente nas mulheres, as quais se transformam em sinônimo de pecado – visão

demonstrada por Gaiman em seu conto, onde o diabo aparece, em certo momento, transformado em mulher), elemento importante para o início da caça às feiticeiras. É o triunfo da demonologia, especialmente no corredor de circulação que leva da Itália ao mar do Norte. Durante este período, o diabo transfere-se, definitivamente, para o meio da humanidade, virando mania a busca por sinais e marcas nas mulheres, as quais comprovariam o envolvimento sexual delas com o demônio (MUCHEMBLED, p. 91-105).

Assistimos a uma queda do motivo do demônio diante da ascensão de Estados nacionais rivais (pondo fim ao ideal de unificação europeu), dos progressos da ciência (a qual começa a conhecer melhor o interior do corpo humano) e das novas concepções introduzidas no século XVIII, o século das Luzes. Filósofos, artistas, membros da elite e até mesmo alguns religiosos começam a exprimir dúvidas (ainda tímidas, mas futuramente promissoras) em relação à realidade efetiva de Satã. A imagem do diabo assustador contempla sua decadência total no século XIX, quando o Mal deixa definitivamente de ser representado como algo externo ao homem, passando a ser algo intimamente unido a ele.. Ao invés de sentir-se culpado e temeroso, o indivíduo deste século acredita ter direito ao prazer, não receando mais o inferno (MUCHEMBLED, p. 215-224).

Todavia, presenciamos, nos séculos XX e XXI, uma renovação de força da antiga crença no diabo, de maneira bem diferente do que ocorria no auge da demonologia –, seja através da utilização de demônios (ou seres inspirados neles, como vampiros e criaturas híbridas) em filmes, livros, publicidade e histórias em quadrinhos; da propagação de seitas de adoradores de Satã (e de assassinatos ligados a estas seitas); ou da crença em ETs, horóscopos, telepatia e outros elementos ligados à antiga noção de feitiçaria. O berço deste “culto renovado” ao diabo são os EUA e, em escala menor, a Inglaterra e as terras germânicas, locais onde a imagem do demônio ainda é levada bastante a sério (MUCHEMLBLED, p. 315-340).

Segundo Roland Villeneuve (2001, p. 822), “Os provérbios, as exclamações e as alusões que envolvem o Diabo na linguagem corrente confirmam sem dúvida alguma a perenidade do mito satânico. Por fantasia ou por divertimento, boa quantidade de autores contemporâneos – ainda seduzidos pelo arquétipo medível – não hesita em apresentar-nos as últimos avatares do Demônio. O cinema, espelho dos paradigmas que norteiam as crenças, apresenta várias tramas com demônios atualizados que fazem estrondoso sucesso, como o assassino em série sádico e justiceiro da série de filmes *Jigsaw* (“Jogos Mortais”). Motivo que pode adquirir vários

significados, o diabo, na contemporaneidade, é apresentado, em algumas histórias, até como alguém bondoso, como no caso do demônio-herói de *Hellblazer*, que é criado por um sacerdote e “apara” os chifres para não assustar os humanos, e dos diabinhos das histórias em quadrinhos de Maurício de Souza, que são, muitas vezes, convertidos pela personagem Anjinho, por São Pedro ou até por Deus.

Retomando a narrativa de Neil Gaiman, o Gato Preto trava uma luta com o demônio para defender a casa, afastando-o da propriedade: “*I trained the binoculars up and saw something flying away – a vulture, perhaps, or an eagle – and then it flew beyond the trees and was gone*”²⁰⁸ (GAIMAN, 1998, p. 57). O protagonista, após presenciar a cena, vai em direção ao gato, pega-o no colo e o coloca na cama. “*There was dried blood on my T-shirt and jeans, the following morning. That was a week ago*”²⁰⁹ (GAIMAN, 1998, p. 58). Ele conta que o demônio vai quase todas as noites e o gato preto está cada vez mais debilitado, tendo ficado cego de um olho: “*I wonder what we did to deserve the Black Cat. I wonder who sent him. And, selfish and scared, I wonder how much more he has to give*”²¹⁰ (GAIMAN, 1998, p. 58).

É preciso observar que Gaiman, na introdução de *Smoke and mirrors*, revela a continuação dessa história antes do leitor tê-la lido, realizando mais uma de suas inversões. Ele relata que uma jovem se encantou pelo gato e o levou para casa: [...] *the last time I saw him he was the size of a very small mountain lion [...]*”²¹¹ (GAIMAN, 1998, p. 19). Para toma seu lugar na proteção da família, apareceu um gato malhado marrom. Fora isso, o autor renova, conforme mencionado anteriormente, o motivo do gato preto. Sinônimo de azar na credence popular, essa figura também foi abordada com maus olhos em diversas obras literárias, como na antológica história de Poe, também já citada. Nesse conto, o gato preto é uma presença perturbadora para o protagonista, perseguindo-o em todos os lugares que vai:

²⁰⁸ “Eu direcionei os binóculos para o alto e vi algo indo embora voando – um falcão, talvez, ou uma águia –, e voou entre as árvores e foi embora”.

²⁰⁹ “Havia sangue seco em minha camiseta e meu jeans na manhã seguinte. Isso foi há uma semana”.

²¹⁰ “Eu imagino o que fizemos para merecer o Gato Preto. Eu imagino quem o enviou. E, egoísta e assustado, eu imagino quanto mais ele pode agüentar”.

²¹¹ “[...] da última vez que o vi, ele estava do tamanho de um pequeno leão da montanha [...]”.

It was a black cat - a very large one - fully as large as Pluto, and closely resembling him in every respect but one. Pluto had not a white hair upon any portion of his body; but this cat had a large, although indefinite splotch of white, covering nearly the whole region of the breast. Upon my touching him, he immediately arose, purred loudly, rubbed against my hand, and appeared delighted with my notice. This, then, was the very creature of which I was in search. I at once offered to purchase it of the landlord; but this person made no claim to it - knew nothing of it - had never seen it before²¹² (POE, disponível em: < <http://www.online-literature.com/poe/24/>)

Com o passar do tempo, o protagonista do conto de Poe começa a ficar irritado com a dependência e afeição do gato, passando a odiar o felino – um duplo de seu gato anterior, pois ambos não possuíam um olho e eram pretos – com exceção da mancha branca citada acima, que o segundo animal possuía na região do pescoço, mancha essa que vai, gradativamente, ficando mais nítida e passa a mostrar o desenho de uma forca. Ele já havia matado seu primeiro gato, Pluto, em um ataque de fúria, e procurava evitar o gato preto, pois sua presença se tornou odiosa. O narrador (também em primeira pessoa) chega a colocar no animal a culpa por outro ataque de fúria, durante o qual mata a esposa (POE, disponível em: < <http://www.online-literature.com/poe/24/>).

One day she accompanied me, upon some household errand, into the cellar of the old building which our poverty compelled us to inhabit. The cat followed me down the steep stairs, and, nearly throwing me headlong, exasperated me to madness. Uplifting an axe, and forgetting, in my wrath, the childish dread which had hitherto stayed my hand, I aimed a blow at the animal which, of course, would have proved instantly fatal had it descended as I wished. But this blow was arrested by the hand of my wife. Goaded, by the interference, into a rage more than demoniacal, I withdrew my arm from her grasp and buried the axe in her brain. She fell dead upon the spot, without a groan.²¹³ (POE, disponível em: < <http://www.online-literature.com/poe/24/>)

²¹² “Era um gato preto – um muito grande – tão grande quanto Pluto, e muito parecido com ele em vários aspectos, exceto um. Pluto não tinha um pêlo branco em qualquer parte do corpo; mas esse gato tinha uma grande, embora indefinida, mancha branca cobrindo quase toda a região do peito. Ao meu toque, ele imediatamente aparecia, ronronava alto, esfregava-se na minha cabeça e parecia extasiado com minha voz. Essa, então, era a exata criatura pela qual eu procurei. Uma vez eu me ofereci para comprá-lo do senhorio; mas essa pessoa não era seu dono – não sabia de nada – e nunca o tinha visto antes.”

²¹³ “Um dia, ele me acompanhou, para ajudar numa das tarefas domésticas, até o porão do velho edifício em que nossa pobreza nos obrigava a morar. O gato nos seguiu e quase me fez rolar escada abaixo, o que me exasperou a ponto de perder o juízo. Apanhando uma machadinha e esquecendo o terror infantil que até então contivera minha mão, dirigi ao animal um golpe que teria sido mortal, se atingisse o alvo. Mas minha mulher segurou-me o braço, detendo o golpe. Tomado, então, de fúria demoníaca, liberei o braço do obstáculo que o detinha e cravei-lhe a machadinha no cérebro. Minha mulher caiu morta instantaneamente, sem lançar um gemido.”

Após matar a esposa, o narrador decide esconder o corpo dela dentro da parede da adega. Resolve também matar o gato preto que o teria levado a tal loucura, porém foi incapaz de encontrá-lo. A sensação de alívio pelo sumiço do animal é descrita pelo protagonista:

*It is impossible to describe, or to imagine, the deep, the blissful sense of relief which the absence of the detested creature occasioned in my bosom. It did not make its appearance during the night - and thus for one night at least, since its introduction into the house, I soundly and tranquilly slept; aye, slept even with the burden of murder upon my soul!*²¹⁴ (POE, disponível em: < <http://www.online-literature.com/poe/24/>)

Todavia, o sumiço do gato preto que tanta felicidade lhe causara a princípio será sua ruína no final, pois o assassino o colocara, sem perceber, dentro da parede junto com o corpo de sua esposa, e o animal o denuncia quando ele, estupidamente, bate a mão da parede onde inseriu o corpo na tentativa de provar sua inocência à polícia.

No sooner had the reverberation of my blows sunk into silence, than I was answered by a voice from within the tomb! - by a cry, at first muffled and broken, like the sobbing of a child, and then quickly swelling into one long, loud, and continuous scream, utterly anomalous and inhuman - a howl - a wailing shriek, half of horror and half of triumph, such as might have arisen only out of hell, conjointly from the throats of the damned in their agony and of the demons that exult in the damnation.

[...]

*Upon its head, with red extended mouth and solitary eye of fire, sat the hideous beast whose craft had seduced me into murder, and whose informing voice had consigned me to the hangman. I had walled the monster up within the tomb!*²¹⁵ (POE, disponível em: < <http://www.online-literature.com/poe/24/>)

A menção prolongada à história de Edgar Allan Poe se justifica pela inversão desse paradigma do gato preto que Gaiman promove em sua narrativa – e, com certeza, o inglês se inspirou no conto do americano, de quem se declara fã confesso. Se em Poe, a presença do gato

²¹⁴ “Impossível descrever ou imaginar o profundo e abençoado alívio que me causava a ausência de tão detestável felino. Não apareceu também durante a noite — e, assim, pela primeira vez, desde sua entrada em casa, consegui dormir tranqüila e profundamente. Sim, dormi mesmo com o peso daquele assassinio sobre a minha alma.”

²¹⁵ “Mal o eco das batidas mergulhou no silêncio, uma voz me respondeu do fundo da tumba, primeiro com um choro entrecortado e abafado, como os soluços de uma criança; depois, de repente, com um grito prolongado, estridente, contínuo, completamente anormal e inumano. Um uivo, um grito agudo, metade de horror, metade de triunfo, como somente poderia ter surgido do inferno, da garganta dos condenados, em sua agonia, e dos demônios exultantes com a sua condenação. [...] // Sobre sua cabeça, com a boca vermelha dilatada e o único olho chamejante, achava-se pousado o animal odioso, cuja astúcia me levou ao assassinio e cuja voz reveladora me entregava ao carrasco. Eu havia emparedado o monstro dentro da tumba!”

preto é tida como perturbadora e incomodativa, sendo o animal considerado um monstro, um **demônio**, em Gaiman, o felino tem o papel de um anjo enviado para proteger ao narrador e a toda a sua família, possuindo feições quase humanas: “*That cat, my wife had said, when he first arrived, is a person. And there was something very personlike in his huge leonine face*²¹⁶ [...] (GAIMAN, 1998, p. 55). Ou seja, de carrasco, a figura do gato preto passa a se associar, em Gaiman, com a do herói. Embora, sob um certo aspecto, o gato elaborado por Poe, embora claramente mais tenebroso e perturbador, constitui-se de certo modo em um justiceiro, ao revelar a verdade do crime cometido por seu dono.

Aliás, notemos que essa visão negativa do gato não é restrita à literatura. Muitas pessoas dizem não gostar de felinos por considerá-los egoístas e interesseiros, incapazes de se afeiçoarem a seus donos. Há ainda a famosa crendice popular de que cruzar com um gato preto dá azar. Isso fora filmes de ficção como *Cinderella* (1950), dos estúdios Disney, e *Fievel – Um conto americano* (1986), produzido por Steven Spielberg e, mais recentemente, *Cats & dogs* (2001), que divulgam e reiteram a imagem dos gatos como maus e vilões, expondo-os, quase sempre, como antagonistas e perseguidores dos ratos e cachorros bonzinhos.

E Neil Gaiman parece ter mesmo uma predileção pelos felinos desfavorecidos, pois volta a criar um gato com papel de herói e conselheiro em *Coraline* (2002). O autor utiliza nessa narrativa, inclusive, diversos elementos da estrutura do conto maravilhoso proposta por Vladimir Propp. O gato preto, por exemplo, pode ser considerado o *auxiliar mágico* de Coraline no que se refere aos contos maravilhosos, visto que ele possui o conhecimento a respeito da outra mãe e vai ajudar a garota a derrotá-la. Em seguida, vem a *prova* pela qual Coraline deve passar. Diferentemente do que ocorre geralmente nas narrativas maravilhosas, é a própria menina, aconselhada pelo gato preto, quem propõe um jogo à outra mãe, em troca da sua liberdade, de deus pais e das crianças aprisionadas.

²¹⁶ “*Aquele gato, minha esposa disse quando ele apareceu pela primeira vez, é uma pessoa. E havia algo muito humano na sua grande face leonina.*”

*“Do you have any advice?”, asked Coraline.
The cat looked as if it were about to say something else sarcastic. Then it flicked its whiskers and said, “Challenge her. There’s no guarantee she’ll play fair, but her kind of thing loves games and challenges.”*²¹⁷
(GAIMAN, 2002, p. 65)

Após ser bem sucedida em sua *prova*, ocorre exatamente o que o gato preto havia previsto: a outra mãe deixa claro não pretender cumprir sua palavra. O gato se revela, então, além de um auxiliar mágico, uma espécie de *arma* nas mãos de Coraline. A menina, por sua vez, demonstra possuir, no *embate* com a outra mãe, uma outra característica dos heróis (principalmente dos marginalizados), a *astúcia*. A garota finge não saber onde se encontram seus pais e afirma à outra mãe que eles estão escondidos no corredor, por isso não pôde encontrá-los. Para se vangloriar de seu fracasso na execução da prova, a outra mãe destranca a porta do corredor. Neste momento, Coraline joga o gato preto em cima da antagonista, pega seus pais (os quais estão, na realidade, presos em uma daquelas esferas em que cai neve, como se fossem bonecos) e foge, correndo.

Observamos, nessa última análise, que Neil Gaiman, mais uma vez, não se contenta em usar os temas e motivos do modo como foram trabalhados nas narrativas consagradas. O gato preto do autor não inspira horror, convertendo-se de figura demoníaca a “enviado divino” que, pelo contrário, luta com o diabo. No caso do conto de Gaiman, a máxima: “Gato preto? Azar é não ter um!” pode ser considerada como a mais pura verdade.

²¹⁷ ““Você tem algum conselho?”, perguntou Coraline. // O gato olhou como se fosse dizer mais alguma coisa sarcástica. Então ele movimentou rapidamente seus bigodes e disse, ‘Desafie-a. Não há garantia de que ela jogará justo, mas esse tipo de coisa adora jogos e desafios’”. (GAIMAN, 2002, p. 65).

CONCLUSÃO

Conforme as análises de seus textos demonstraram, Neil Gaiman se vale do realismo mágico para contestar verdades absolutas, seja em relação a temas, motivos e personagens – o duplo, o vampiro, o gato preto, a Branca de Neve, o cálice da Última Ceia. Contudo, ao fazer isso, mais do que apenas quebrar paradigmas, o modo como o autor elabora suas histórias dá-lhes profundidade e leveza, tornando-as instigantes e prazerosas à leitura. Elas, assim, tornam-se mais do que apenas manifestos contra a cristalização do conhecimento.

As situações absurdas e as revelações inesperadas em “Chivalry”, como o fato da Sra. Whitaker saber exatamente do que se trata o Santo Graal e ainda assim insistir em usá-lo como objeto de decoração; o fato de ela colocar o nobre e puro cavaleiro Galaad na posição de ajudar a limpar sua casa e jogar fora um saco com caramujos; e o encontro de um segundo objeto mágico, a lâmpada maravilhosa de Aladin, no fim da história, criam um inegável efeito de comicidade.

Esse efeito cômico é alcançado ainda pela frequente aproximação de figuras contrastantes. A contraposição ou choque entre opostos é realizado tanto em termos de enredo, quanto de características dos personagens. Em “Chivalry”, a prosaica Sra. Whitaker contracena com um cavaleiro arturiano, Galaad. Em “Snow, glass, apples”, a madrasta manda extrair o coração e envenenar Branca de Neve como no conto de fadas dos Grimm, mas, diferentemente da versão conhecida, ela é a mocinha e a princesa, a vilã da história. E em “The wedding present”, Belinda acredita que uma folha de papel é uma realidade alternativa, capaz de resguardar a ela e a sua família de grandes desastres; Gordon, defende o senso comum, atendo a uma visão racional e realista. E em “The price”, um embate diferente: entre um gato e o diabo, figura à qual, normalmente, ele é associado.

Do mesmo modo, também nos outros contos os objetos podem ter valor e significado diferente, a depender do personagem que o avalia: o Graal tanto é visto como herança sagrada, quanto um simples objeto de decoração. Por outro lado, tanto o coração de Branca de Neve, quanto a cicatriz de Belinda, oscilam entre a função de signos da morte ou dor, e signos para um novo (e talvez horripilante) recomeço.

Além dos contrastes, também as inversões merecem destaque nos contos aqui analisados. Em “Chivalry”, a Sra. Whitaker revela possuir um caráter extraordinário, apesar de sua rotina

comum, ao revelar amplos conhecimentos sobre objetos mágicos e sagrados. De um lado, dona de casa comum, de outro, é alguém que possui uma sorte inigualável de achar, e reconhecer à primeira vista, os objetos mais raros e fabulosos. Enquanto isso Galaad, que em si é extraordinário, acaba recebendo um tratamento nada especial ao ter de fazer trabalhos no ambiente doméstico, trocar argumentos com uma velhinha para poder terminar sua busca, e ganhar uma lanche para viagem. E também esses aspectos estimulam a comicidade.

Já em “Snow, glass, apples”, a inversão gera uma reviravolta na imagem de Branca de Neve, conhecida por todos como princesa gentil e bondosa, invejada pela madrasta má –, imagem essa gravada na memória não somente por causa da publicação dos irmãos Grimm, mas também pelo filme da Disney. Na obra de Gaiman, essa versão da princesa é desfeita para apresentá-la como uma predadora, tanto no que se refere ao fato de matar para alimentar-se (aproximando-se de um animal), quanto em termos sexuais/eróticos (insinuando-se uma relação incestuosa com o pai). Se no conto dos irmãos Grimm e no filme da Disney, o único motivo da madrasta é a inveja por sua beleza, em Gaiman, a rainha tem todas as justificativas para a perseguição da enteada.

E em “The wedding present” a inversão atinge o auge, sendo verdadeiro o que está escrito no papel (e é vivido pelos duplos de Gordon e Belinda) e simulacro aquilo que perfaz a felicidade dos que lêem a folha de papel. Gaiman abala, dessa forma, toda a percepção de realidade e deixa o leitor intrigado. Afinal, quem nunca se perguntou se o mundo todo não passa de uma grande invenção de sua mente? Por fim, mas não menos importante, temos “The price”, onde um gato preto – figura considerada símbolo de azar pela credence popular, associada a bruxas e demônios e que vemos no papel de antagonista em textos literários (como em “The black cat”, de Edgar Allan Poe), e em diversas produções cinematográficas – torna-se um anjo protetor.

Como vemos, haveria muito mais a investigar nos textos de Neil Gaiman e eles apresentam vários aspectos a serem analisados, haja vista que, para esse autor, modelos e padrões existem para serem transformados. Afinal, ele não se satisfaz seguindo fórmulas prontas ou limitando-se a confiar na racionalidade empírico-científica. Gaiman não quer apenas recontar histórias, ele quer recontá-las de modo diferente, sob um olhar novo e inusitado, um olhar essencialmente realista mágico. Encerramos, assim, acreditando que apontamos para aspectos que corroboram o valor literário desse produtivo autor contemporâneo. Seus textos já falam por si próprios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A DEMANDA DO SANTO GRAAL. Tradução e Apresentação de Heitor Megale. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BACKES, Jean-Louis. O Graal. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários.** Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 421-429.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Textos escolhidos.** São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os pensadores).

BOTTING, Fred. **Gothic.** London: Routledge, 1996. (The New Critical Idiom).

BRANCO, Maria do Carmo Castelo. Rainha das Neves - encontros no maravilhoso. **Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.** Porto, v. 2, p. 9-16, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega.** 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. v. 3. p.114-117.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: _____. BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários.* Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 262-288.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia:** Histórias de deuses e heróis. Tradução David Jardim Jr. 27. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CARPENTIER, Alejo. On the marvelous real in America. In: ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. (Eds.). **Magical realism: theory, history, community**. 3 ed. Durham: Duke University Press, 1995. p. 75-88.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980. 184 p. (Série Debates).

COHEN, Ronald. **Folk music: The Basics**. New York: Routledge, 2006. 264 p.

DELBAERE-GARANT, Jeanne. Psychic realism, mythic realism, grotesque realism: Variations of magic realism in contemporary literature in English. In: ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. (Eds.). **Magical realism: theory, history, community**. 3 ed. Durham: Duke University Press, 1995. p. 249-263.

ÉPOCA. Entrevista com Neil Gaiman. **Época online**. São Paulo, n. 447, dez. 2006. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG75946-5856,00.html>>. Acesso em: 02 out. 2009.

ESTEVES, Antonio R.; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 393-414.

FLORES, Angel. Magical realism in Spanish American fiction. In: ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. (Eds.). **Magical realism : theory, history, community**. 3 ed. Durham: Duke University Press, 1995. p. 109-124.

GAIMAN, Neil. **Angels and visitations: a miscellany** by Neil Gaiman. Minneapolis: Dreamhaven Books, 1993. 166p.

_____. **Smoke and mirrors: short fictions and illusions**. New York: HarperCollins Publishers, 1998. 368 p.

_____. **Adventures in the dream trade.** Editado por Tony Lewis e Priscilla Olson. Framingham: NESFA Press, 2002. 286 p.

_____. **Coraline.** New York: HarperCollins Publishers 2002. 162 p.

_____. **The wolves in the walls.** New York: HarperCollins Publishers, 2003. 56 p.

_____. **The day I swapped my dad for two goldfish.** New York: HarperCollins Publishers, 2004. 64 p.

_____. **Stardust.** New York: HarperCollins Publishers, 2005.

_____. **Fragile things: short fictions and wonders.** New York: HarperCollins Publishers, 2006. 360 p.

_____. **M is for magic.** New York: HarperCollins Publishers, 2007. 272 p.

_____. **Blueberry girl.** New York: HarperCollins Publishers, 2009a. 32 p.

_____. **Crazy Hair.** New York: HarperCollins Publishers, 2009b, 40 p.

_____. **Odd and the frost giants.** New York: HarperCollins Publishers, 2009c. 128 p.

_____. **The graveyard book.** New York: HarperCollins Publishers, 2010. 336 p.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana.** Tradução de Victor Jabouille. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Branca de Neve. In: _____. **Contos de Grimm.** Trad. David Jardim Jr. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994, p. 358-369.

HEGERFELDT, Anne. Contentious Contributions: Magical realism goes British. **Janus Head Journal**, Pittsburg, v.5, n. 2, p.62-86, fall 2002. Disponível em: <<http://www.janushead.org/5-2/index.cfm>>. Acesso em: 21 jun. 2007.

HUGHES, William. Fictional vampires in the nineteenth and twentieth centuries. In: PUNTER, David (Ed.). **A companion to the gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2001. p. 167-179.

JOURDE, Pierre; TORTONESE, Paolo. Le double au théâtre, de l'Antiquité aux baroques. In: _____. *Visages du double – um theme littéraire*. Paris: Éditions Nathan, 1996. (Série Littérature). p. 17-26.

LEAL, Luis. Magical realism in Spanish American literature. In: ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. (Eds.). **Magical realism: theory, history, community**. 3 ed. Durham: Duke University Press, 1995. p. 119-124.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **Supernatural horror in Literature**. New York: Dover Publications, 1973.

MABILLE, Pierre. **Le Miroir du merveilleux**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.

MCCABE, Joseph. **Hanging out with the dream king: conversations with Neil Gaiman and his collaborators**. 2. ed. Seattle: Fantagraphics Books, 2004. 297 p.

MEGALE, Heitor (Org.). **A demanda do Santo Graal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MELTON, J. Gordon. **O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos**. Tradução de James Sunderlank Cook. São Paulo: Makron Books, 1995.

MONEGAL, Rodríguez Emir. Apresentação. In: CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 29-31.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo: séculos XII-XX**. Rio de Janeiro, Bom Texto, 2001.

O ANEL DOS NIBELUNGEN. Coordenação de Evangelista Prado. Tradução e prefácio de Aristides Barbosa São Paulo: Clube do Livro, 1984. p. 24-25.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna P. Sarhan. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PUNTER, David; BYRON, Glennis (Eds.). **The gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios, 132).

ROH, Franz. Magic realism: Post expressionism. In: ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. (Eds.). **Magical realism: theory, history, community**. 3 ed. Durham: Duke University Press, 1995. p. 15-31.

SABIN, Roger. **Comics, comix & graphic novels: a history of comic art**. London and New York: Phaidon Press, 1996. 240 p.

SAGAS IRLANDESAS – SAGA DOS VOLSUNGOS. Tradução do islandês antigo por Théo de Borba Moosburger. São Paulo: Hedra, 2009. p. 41-42 e p. 62.

SLEMON, Stephen. Magic realism as postcolonial discourse. In: ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. (Eds.). **Magical realism: theory, history, community**. 3 ed. Durham: Duke University Press, 1995. p. 47-426.

SPINDLER, William. Magic realism: a typology. **Fórum for modern language studies**. Vol. XXIX. Inglaterra: Oxford, 1993. p. 75-85. Disponível em: <<http://fmls.oxfordjournals.org>>. Acesso em: 23 set. 2009.

VAX, Louis. Motivos, temas e esquemas. Tradução de Fábio Lucas Pierini. Revisão de Ana Luiza Silva Camarani. Manuscrito elaborado a partir do original: VAX, Louis. *La séduction de l'étrange*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965, p. 53-88. (Que sais-je?, 907).

VILLENEUVE, Roland. Satã. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 813-825.

WAGNER, Hank; GOLDEN, Christopher; BISSETE, Stephen R. **Prince of stories: the many worlds of Neil Gaiman**. Introdução de Terry Pratchett. New York: St. Martin's Press, 2008. 546p.

ZAMORA, Lois Parkinson e FARIS, Wendy B.(Eds.). **Magical realism: theory, history, community**. 3 ed. Durham: Duke University Press, 1995.