

A ambientação fantástica em *O Oceano no Fim do Caminho*, de Neil Gaiman

The fantastic setting in Neil Gaiman's The Ocean at the End of the Lane

Pablo Oliveira Souza

Graduando do curso de licenciatura em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), orientado pela Ma. Lilliân Alves Borges.

E-mail: oliveirasouzapablo@gmail.com

Resumo: Neste trabalho, temos como objetivo principal estudar a importância do espaço ficcional no romance fantástico *O Oceano no Fim do Caminho*, de Neil Gaiman. Tratamos o fantástico como modo pela perspectiva de Remo Ceserani e Gama-Khalil. Quanto aos estudos espaciais, adotamos a topoanálise trabalhada por Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan e Oziris Borges Filho, além do conceito de ambientação proposto por Osman Lins. Desse modo, interpretamos os possíveis efeitos de sentido gerados pelo espaço na narrativa insólita de Gaiman.

Palavras-chave: Literatura fantástica. Topoanálise. Ambientação. Neil Gaiman.

Abstract: In this paper, we aim to study the importance of fictional space in Neil Gaiman's fantastic novel *The Ocean at the End of the Lane*. We treat the fantastic as a way from the perspective of Remo Ceserani and Gama-Khalil. As for space studies, we adopted the top analysis worked by Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan and Oziris Borges Filho, in addition to the concept of ambience proposed by Osman Lins. In this way, we interpret the possible meaning effects generated by space in Gaiman's unusual narrative.

Keywords: Fantastic literature. Topoanalysis. Ambience. Neil Gaiman.

1 Considerações iniciais

O presente trabalho tem como objetivo analisar a influência da ambientação fantástica na construção do romance *O Oceano no Fim do Caminho* (2013), de Neil Gaiman. Para tanto, pretendemos desvendar como, na perspectiva do protagonista, os sentimentos despertados a partir do contato com os espaços podem ser positivos ou negativos, reforçando a atmosfera fantástica urdida pelo narrador.

Para analisar o aspecto insólito da narrativa, tomaremos por base o fantástico como modo proposto por Remo Ceserani e Marisa Martins Gama-Khalil. As reflexões das noções de espaço baseiam-se nos conceitos de “topofilia” e “topofobia” propostos por Yi-fu Tuan e Oziris Borges Filho. Além disso, utilizaremos as definições de Gaston Bachelard acerca do espaço e a proposta de ambientação de Osman Lins para complementar a designação espacial do romance em análise.

2 O fantástico como modo

É comum recorrer ao livro *Introdução à Literatura Fantástica* (2017), de Tzvetan Todorov, em análises de obras fantásticas devido a sua importante sistematização realizada acerca do gênero em questão. O pesquisador búlgaro buscou discernir o elemento comum às narrativas cuja manifestação do fantástico era evidente, com o objetivo de determinar a constituição do gênero fantástico, e chegou a três condições, sendo a última delas não obrigatória.

Para ele, é fundamental que o leitor não estranhe o universo proposto pelo autor, mas hesite entre aceitar a explicação racional e a sobrenatural. As leituras alegórica e poética da obra em análise não podem ser levadas em consideração para que possa haver a classificação do fantástico enquanto gênero. Além do mais, a dúvida pode estar presente na própria obra, evidenciada pelos personagens, e relegar o papel de convencimento do leitor aos protagonistas.

Em função do dilema da hesitação, Todorov relaciona o fantástico a outros dois gêneros: o maravilhoso e o estranho. Segundo ele, caso os acontecimentos sobrenaturais sejam considerados comuns, a associação deve ser feita ao primeiro. Por outro lado, quando há explicação racional para eventos supostamente fantasiosos, como a influência de drogas na interpretação dos personagens, devem ser abordados pelo gênero estranho. Pertencem, portanto, ao fantástico, na perspectiva do crítico búlgaro, narrativas marcadas única e exclusivamente pela hesitação. Entretanto, para Todorov, o gênero fantástico não se estende para além do século XIX.

Remo Ceserani, por sua vez, em *O fantástico* (2006), amplia a concepção acerca do fantástico e passa a entendê-lo como modalidade literária amplamente difundida na literatura moderna. A aproximação metodológica enquanto modo permite o não enquadramento único, pelo contrário, é passível de manifestação em pequenos trechos, além de possibilitar mais categorizações e tornar o exame menos restritivo. Por ser então mais abrangente, na presente análise, adotamos o fantástico como modo. Desse modo, como argumenta Gama-Khalil,

pela vertente que considera o fantástico como um modo, podemos alargar o enfoque analítico sobre essa literatura, porque o que mais nos interessa nas pesquisas sobre a literatura fantástica não é datar determinada forma de fantástico nem enfeixá-la em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia. (2013, p. 30)

Ceserani (2006), atento às questões técnicas da narrativa, elenca diversos procedimentos e temáticas recorrentes aos textos analisados. Predomina, por exemplo, a narração em primeira pessoa e, frequentemente, são bem determinados os destinatários do narrador. Portanto, os recursos são utilizados de maneira consciente para obtenção de resultados criativos esperados. Dessa maneira, leitor e narrador partilham experiências muito próximas, favorecendo a imersão e aproximando as impressões de ambos acerca dos episódios que fogem da realidade prevista.

Outro aspecto destacado é a transição entre fronteiras. É constante a presença do movimento entre dois mundos distintos: o empírico, próximo à realidade prosaica, e o onírico, marcado pelo insólito. Associado à transferência entre bordas há sempre um objeto que demarca o deslocamento e atesta inegavelmente a transformação ocorrida, que é definido por Ceserani (2006) como o objeto mediador.

As narrativas fantásticas possuem atmosfera ambígua, pois é interessante para produção de sentido que não haja revelação de todos os fatos. Assim, é recorrente a presença de elipses, o que culmina em narrativas menos óbvias, ainda que haja descrições detalhadas. A tentativa do narrador em ludibriar o leitor proporciona aspecto teatral às obras que se enquadram no modo fantástico.

Em relação aos temas, majoritariamente há ambientação obscura, visto que a maioria dos acontecimentos se revelam à noite, em ambientes escuros ou de características aproximadas a isso. Exploram-se bastantes elementos como a loucura ou os mortos, o que resulta em muitas obras em que fantasmas e duplos aparecem. Mesmo não sendo exclusivos do fantástico, os temas citados são favorecidos pelo modo literário em questão.

3 O espaço ficcional

Ao propor análise de manuais de literatura notáveis em seu artigo “O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários”, Gama-Khalil (2010) expõe como a crítica literária, por vezes, negligencia o papel do espaço ficcional. Ainda que sua importância para a construção de inúmeros textos literários seja clara, esse elemento é encarado, em casos pela pesquisadora apontados, como um pano de fundo de pouca importância para a diegese. Interessam-nos análises espaciais que relacionam o espaço semanticamente com a narrativa. Como a própria teórica afirma,

[...] com Barthes, aprendemos que as espacialidades de uma narrativa literária não figuram apenas como acessório ou como escravas do discurso narrativo, mas como potencialidades que podem descortinar ideologias sendo revistas, desmascaradas, problematizadas. (GAMA-KHALIL, 2010, p. 222)

Seguindo essa justificativa, faremos um breve percurso pelas importantes reflexões de Gaston Bachelard acerca da influência do espaço na subjetividade dos personagens.

Em *A Poética do Espaço* (2008), o filósofo francês inaugura o termo “topoanálise”, como podemos observar no seguinte trecho:

As perguntas são muitas: como é que aposentos secretos, aposentos desaparecidos, transformam-se em moradas para um passado inolvidável? Onde e como o repouso encontra situações privilegiadas? Como os refúgios efêmeros e os abrigos ocasionais recebem por vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não têm a menor base objetiva? Com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica. Psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia poderiam, com a

casa, constituir esse corpo de doutrinas que designamos pelo nome de topoanálise. (BACHELARD, 2008, p.19-20)

Apesar de cunhar o termo abrangente, Bachelard (2008) apenas cita brevemente os espaços disfóricos. O enfoque maior é realizado nos espaços aconchegantes, definidos como “topofílicos”, pelos quais os sujeitos nutrem bons sentimentos. Um grande destaque é dado à casa, ambiente do qual somos dependentes, na perspectiva do filósofo porque, segundo ele, quando nos encontramos longe de nosso lar propriamente dito, da mais frágil cobertura pode-se originar a sensação de conforto.

É notável a relação entre memória e casa, por ele proposta. Presente no imaginário individual há o amálgama de todas as casas já habitadas pelos sujeitos, em especial, a primeira. Dessa noção surge o conceito subjetivo de lar. Consequentemente, a vida de cada um não pode ser dissociada do local chamado de lar, uma vez que a vida, as memórias e a casa se embaralham.

Em *Topofilia* (1980), Yi-Fu Tuan retoma os estudos vinculando espaço e sujeito a partir do elo afetivo entre as pessoas e os ambientes que frequentam. Igualmente a Bachelard (2008), o geógrafo aprecia a proximidade das relações afetivas geradas pelo espaço com a memória, bem como a noção de lar. Segundo Tuan,

a topofilia assume muitas formas e varia muito em amplitude emocional e intensidade. É um começo descrever o que elas são: prazer visual efêmero; o deleite sensual de contato físico; o apego por um lugar por ser familiar, porque é o lar e representa o passado, porque evoca orgulho de posse ou de criação; alegria nas coisas devido à saúde e vitalidade animal. (1980, p.286)

Os espaços avessos mencionados por Bachelard (2008) ganham destaque em outra obra de Tuan, *Paisagens do Medo* (2005). Ainda que nela não se dedique exclusivamente aos estudos espaciais, de fato, o geógrafo americano propõe examinar os medos dos seres humanos da infância à fase adulta, ressaltando como podemos identificar um padrão nas circunstâncias e etapas da vida em que se manifestam. Por conta das incertezas que cercam a todos, uma grande aflição é ocasionada por ambientes negativos no dia a dia, resultando no reforço do acolhimento dos locais fechados. Há grande ressonância da teoria de Bachelard e Tuan no sentimento de que não haver conforto maior do que chegar a casa no fim de um dia cansativo.

Oziris Borges Filho, em *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise* (2007), também destaca os elementos geográficos na construção de narrativas e elenca definições do espaço tratando-o como peça fundamental para caracterizar, influenciar, representar sentimento dos personagens e desenvolver as ações presentes na diegese.

No tocante à subjetividade dos personagens, a sua teoria nos é extremamente válida, pois, em outro momento, Borges Filho (2007) aborda a “topopatia” como podendo ser positiva ou negativa. Se por um lado a “topofilia” já havia sido bem explorada em sua definição, há uma importante contribuição para o espaço negativo, aqui definido como “topofóbico” (termo adotado neste artigo): “[...] a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente mesmo

asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfórico. Nesse caso, temos, então, a topofobia” (BORGES FILHO, 2007, p.158).

Osman Lins discute o termo “ambientação” em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976). Enquanto o espaço se aproxima do real, a experiência do leitor, a ambientação é relativa à própria concepção de ambiente na narração. O conceito proposto por Lins (1976, p. 79) é dividido em três ambientações: franca, reflexa e dissimulada. Ao descrever o espaço físico em que se encontram os personagens, por exemplo, o narrador realiza uma descrição franca daquela ambientação. Nos casos em que a interpretação do espaço é feita na perspectiva de algum dos personagens, a ambientação é definida como reflexa. Por fim, é possível haver percepção do espaço físico sem descrição alguma, baseando-se nas ações dos personagens que, indiretamente, constroem o cenário por meio da ambientação dissimulada.

4 Análise da obra

Nascido em Hampshire, no Reino Unido, Neil Gaiman é um autor britânico radicado nos Estados Unidos. Dedicou-se a escrever obras de ficção científica e fantasia, além de possuir extensa bibliografia vinculada à literatura infantil. Vários de seus livros foram adaptados a outras mídias, entre eles *Lugar Nenhum* (1996), adaptado à TV pela BBC, *Deuses Americanos* (2001), cuja websérie foi produzida recentemente pela Prime Video e *Coraline* (2002), adaptação indicada ao Óscar de Melhor Animação em 2010. *O Livro do Cemitério* (2008) rendeu ao autor diversos prêmios, incluindo a Medalha Newbery e a Carnegie Medal, o que consagrou Gaiman como o primeiro autor a receber ambas as medalhas com a mesma obra.

Publicado em 2013, *O Oceano no Fim do Caminho* figurou na lista de *best-sellers* do jornal *The New York Times*, ocupando o primeiro lugar. Conquistou os prêmios de Livro do Ano no *National Book Awards* em 2013, no Reino Unido, e o *Locus Awards* na categoria de Melhor Livro de Fantasia em 2014, nos Estados Unidos. Trata-se de um romance de fantasia em que o protagonista busca reencontrar a identidade após perder o pai. Transportado de volta à infância por meio de suas memórias, ele passa a reviver os acontecimentos insólitos que marcaram a época em que a inocência evanesceu e dava lugar à vida adulta.

Desde o título do livro, *O Oceano no Fim do Caminho*, podemos perceber a importância do espaço para composição da diegese. Nele há a presença de dois locais extremamente significativos: “o oceano” e “o fim do caminho”. Antes do prólogo, o lago de patos é o primeiro elemento espacial a ser apresentado, de forma a se assemelhar, na tradução brasileira, à estrutura tradicional fortemente ligada aos contos de fadas: “Era um lago de patos, nos fundos da fazenda. Nada muito grande.” (GAIMAN, 2013, p. 9).

A narrativa se inicia quando o protagonista, um homem mais velho cujo nome não é revelado, sai do velório de seu pai e dirige sem rumo. Inconscientemente, ele acaba retornando à localidade em que passou parte de sua infância, e ao perceber, mesmo sabendo que a casa em que havia morado não existia mais, decide seguir adiante. Entendemos que retornar a um ambiente familiar desperta no personagem

toda uma história que aconteceu em seu passado envolvendo o lar, o que ressalta a relação lar/memória/afetividade.

Ao longo do caminho para sua antiga casa, o homem continua seguindo pelo que antes era uma estrada rural, agora pavimentada, até chegar à parte que se assemelhava exatamente ao que lembrava: a fazenda das Hempstock, onde moravam três mulheres, as quais são fundamentais na história narrada – Lettie, Ginnie e a velha senhora. É importante notar que, além do protagonista, a cidade e a velha senhora também não recebem nome.

Logo depois de encontrar a senhora que ainda morava lá, mostra-se confuso em relação à identidade da mulher: “Era igual à mãe dela, que eu conhecera como a velha sra. Hempstock.” (GAIMAN, 2013, p. 15). Os dois conversam sobre o tempo em que ele brincava com a neta, Lettie Hempstock, o fazendo lembrar do lago de patos, tratado pela menina como se fosse um oceano. Quando relembra a designação feita por Lettie, sua memória é reativada: “Lembrei-me disso, e, ao lembrar, lembrei-me de tudo.” (GAIMAN, 2013, p. 16).

Começa, então, uma analepse. O homem rememora a história que se passou quando tinha sete anos e seus pais precisaram alugar o quarto que até então era dele. Certo ocupante do quarto teve participação notável em sua vida: o minerador de opalas que suicidou no fim do caminho, próximo à fazenda das Hempstock. No momento desse acontecido, o protagonista, acompanhado de seu pai, foi até o carro para pegar uma revista em quadrinhos e se depararam com a cena macabra. Lettie o convidou para ir a sua casa enquanto os policiais investigavam o veículo. A primeira irrupção do fantástico acontece quando o menino não consegue assimilar o que estava acontecendo:

Fiquei me perguntando por que todas tinham o sobrenome Hempstock, aquelas mulheres, mas não perguntei, da mesma forma que nem ousei perguntar como sabiam sobre o bilhete do suicídio ou o que o minerador de opala estava pensando ao morrer. Elas tratavam tudo aquilo com muita naturalidade. (GAIMAN, 2013, p. 32)

Como apontado por Ceserani (2006), as revelações acontecem apenas parcialmente, mantendo a atmosfera nebulosa do modo fantástico. Face à normalidade com que as Hempstock tratam o suposto conhecimento dos pensamentos do minerador de opalas morto, o garoto sente-se confuso.

Deste momento em diante, vários acontecimentos insólitos, todos relacionados a dinheiro, marcam a narrativa, como, por exemplo, a morte de um peixe que havia comido uma moeda. O garoto também sonha com uma moeda sendo empurrada goela abaixo por seu avô morto e acorda assustado quando se engasga com o objeto metálico preso em sua garganta. Ele teme o que pode significar tal acontecimento: “Não queria que aquilo existisse, a ponte entre meu sonho e o mundo desperto” (GAIMAN, 2013, p. 39). A moeda serve como objeto mediador, pois o que antes parecia fazer parte dos sonhos está inserido na realidade.

A menina Hempstock, Lettie, na tentativa de o situar em relação a tudo o que estava acontecendo, leva o menino de volta à fazenda. Aconselhados pelas mulheres

mais velhas, eles partem em uma aventura no bosque para descobrir quem era o causador de toda a confusão. É no bosque que percebemos o primeiro espaço que influencia negativamente a experiência do protagonista, o primeiro “espaço topofóbico”. Lá são encontrados objetos enferrujados, cadáveres de animais, folhagem densa, céu escuro, todos esses elementos fortalecem a disforia, gerando a ambientação desconfortável. Nesse espaço desagradável aparece pela primeira vez uma entidade insólita que ocupará o papel de antagonista, sendo responsável por acentuar revezes do garoto: “— Não. Ainda estamos no terreno. A Fazenda Hempstock é muito grande. Trouxemos muita coisa da velha pátria quando viemos para cá. A fazenda veio também, e trouxe junto algumas criaturas. Vovó as chama de pulgas” (GAIMAN, 2013, p. 53).

Quando a viu pela primeira vez, o menino achou que fosse uma barraca envelhecida e rasgada pelo tempo, do tamanho de uma igreja do interior. Entretanto, quando ela se virou, ele viu buracos no tecido que associou aos olhos. Após um breve diálogo com a monstruosidade, Lettie revela realmente fazer parte da realidade paralela a qual as mulheres Hempstock diziam pertencer ao agir de modo peculiar, cantando e falando em um idioma desconhecido e, ao mesmo tempo, familiar. Na sequência, o ambiente começa a movimentar levemente e a criatura joga uma bola de teia de aranha e madeira podre em direção ao garoto que, por reflexo, agarra o objeto. Imediatamente, ele sente uma dor na sola do pé e percebe que não deveria ter agido assim. O menino parece saber em qual idioma a menina cantava e a observou até que ficasse em silêncio, após aparentemente resolver o problema.

E, como Lettie estava falando a língua da criação, mesmo que eu não entendesse o que ela dizia, compreendia o que estava sendo dito. A criatura na clareira estava sendo atada àquele lugar para sempre, presa, proibida de exercer sua influência sobre qualquer coisa além daqueles domínios. (GAIMAN, 2013, p. 56)

No dia seguinte, ele descobre que há um parasita preso em seu coração e tenta, sem sucesso, removê-lo. Pouco depois, a babá Ursula Monkton é contratada para cuidar da família enquanto os pais trabalham. Assim que a vê, o menino sente uma dor no peito enquanto percebe que ela não é uma pessoa comum: “Eu não achava que Ursula Monkton fosse amiga de alguém. Quis sair e alertar Lettie Hempstock a respeito dela – mas o que eu diria? Que a nova governanta babá usava cinza e cor-de-rosa? Que olhava pra mim de um jeito estranho?” (GAIMAN, 2013, p. 68).

Com a chegada de Ursula, o ambiente de aconchego gerado pelo lar passa a não mais existir. Se, a princípio, o personagem principal se escondia em casa por não ter muitos amigos e ser uma criança que se refugiava nos livros, agora convivia com o medo. Percebe-se como a ambientação é alterada de acordo com a percepção do narrador protagonista e facilita a instauração da atmosfera favorável ao medo no romance. Apenas alguns ambientes, a maior parte no exterior do imóvel, longe, ainda podiam ser considerados topofílicos pelo menino. Um deles é o “laboratório” no qual, para fugir da babá, o garoto se escondeu com várias frutas que havia pegado na

cozinha: “O laboratório – era assim que eu o chamava – era um barracão de madeira pintado de verde que ficava o mais distante possível da casa.” (GAIMAN, 2013, p. 69).

O jardim da casa, nesse momento, era tão estimado pelo garoto, que ele o considerava como parte de si: “Eu adorava a casa e o jardim. Adorava as plantas que cresciam desordenadas. Amava aquele lugar como se fosse parte de mim, e talvez, de alguma forma, ele fosse.” (GAIMAN, 2013, p. 71). Acoplado ao jardim, havia também o chamado anel das fadas: “Nós havíamos chegado ao lado do montinho de aparas de grama, atrás do círculo verde que chamávamos de anel de fadas – às vezes, quando o tempo estava chuvoso, ali ficava repleto de cogumelos de um amarelo bem vivo” (GAIMAN, 2013, p. 72).

Os anéis de fadas são figuras recorrentes no folclore de fadas europeu e sinaliza a presença destes seres no local. Embora comumente a presença resulte em catástrofe, não é o caso na narrativa de Gaiman, cuja presença do anel representa uma fronteira entre realidades diferentes e funciona como abrigo.

Após a chegada de Ursula, é possível observar a mudança da percepção do menino em relação ao quarto que morava. Se antes servia de amparo, agora o confundia. Durante um monólogo interior, ele chega inclusive a refletir sobre a transição: “A chuva também caía no meu rosto, quando eu dava sorte, e eu me imaginava em meu barco no oceano, navegando ao sabor da maré. Eu não me imaginava um pirata, nem tinha destino certo. Simplesmente estava no meu barco” (GAIMAN, 2013, p. 74).

O barco à deriva é símbolo deste momento de transição em que o personagem não consegue se sentir seguro em nenhum local, mesmo onde antes podia ficar tranquilo. Sem refúgio no mundo prosaico, o garoto procura se distrair em suas leituras mais uma vez. Nem mesmo enquanto comia havia possibilidade de bem-estar. Havia duas mesas na cozinha, uma destinada às crianças e outra aos adultos, sendo assim, o desconforto é gerado devido à impossibilidade de evitar contato com seu pai e a babá, duas figuras torpes no momento. Nesta situação, a mesa adulta era também um local topofóbico, em contraste à mesa das crianças, onde o protagonista se sentia mais confortável: “Eu preferia a das crianças. Lá me sentia invisível.” (GAIMAN, 2013, p. 83).

A presença de Ursula Monkton na casa acabou influenciando a atitude da família de maneira geral. A principal alteração é o relacionamento extraconjugal entre ela e o pai do garoto. O homem mais velho, que nunca havia batido em seu filho, o castigou em defesa de Ursula.

A cena do castigo é extremamente forte, e retrata quão desamparado o protagonista se encontra.

Eu estava apavorado, mas esse pavor inicial foi porque aquilo ia contra a ordem natural das coisas. Eu estava todo vestido. O que era errado. Estava de sandália. O que era errado. A água da banheira estava fria, muito fria e muito errada. Foi nisso que pensei no começo, enquanto ele me empurrava para dentro da água, mas então ele empurrou um pouco mais, afundou minha cabeça e meus ombros na água gelada, e o pavor mudou de natureza. Pensei: *Eu vou morrer.* (GAIMAN, 2013, p. 87, grifos do autor)

Quando consegue arquitetar sua fuga do quarto onde estava de castigo, ele corre em direção ao fim do caminho, onde encontraria as mulheres Hempstock. Esse momento da narrativa é, também, extremamente simbólico, partindo de um ambiente topofóbico para um ambiente topofílico. À princípio caminhava sobre pedras que machucavam os pés até tocar o prado suave: “O prado era mais gentil com meus pés do que a estrada cheia de pedregulhos. Eu ficava mais feliz, e me sentia mais eu mesmo, correndo na grama”. (GAIMAN, 2013, p. 95).

Por fim, chega à casa da fazenda Hempstock. Lá se refugia de todos os perigos que passou durante a jornada, inclusive da influência de Ursula – o pedaço do verme que ainda havia nele. Há, aparentemente, uma proteção na casa das Hempstock, uma vez que a monstruosidade não consegue atravessar suas fronteiras e, por várias vezes, Lettie ordenou que ela saísse de suas terras. Assim que entra na casa das três mulheres, o protagonista toma banho e se alimenta, esquecendo todos os problemas pelos quais passou: “Eu me senti seguro. Era como se a essência do que é ser uma avó tivesse sido condensada naquele lugar, naquele momento. Eu não tinha nenhum medo de Ursula Monkton, o que quer que ela fosse, não naquela hora. Não ali” (GAIMAN, 2013, p. 108).

Há uma outra irrupção do fantástico em relação às mulheres, que parecem poder alterar a realidade. Após trabalharem com um roupão do garoto, costurando e cortando um pedaço, o pai do menino, que havia ido buscá-lo enfurecido com a evasão, aceita que seu filho passe a noite na casa da amiga. O pedaço cortado pelas mulheres parecia ser a memória do protagonista sobre os eventos ocorridos: “Ela me passou, por cima da mesa, o retalho de tecido que cortara. – Aqui está a sua noite – falou. – Pode ficar com isso, se quiser. Mas, se eu fosse você, eu o queimaria.” (GAIMAN, 2013, p. 117).

Ainda na casa da fazenda, as mulheres identificaram a presença do caminho que levaria à criatura maligna - aqui representada pela figura da babá Ursula de volta a sua dimensão. A velha senhora Hempstock pegou uma agulha, colocou no buraco localizado no pé do menino e começou a trabalhar para remover o que ainda estava lá.

Fiquei observando a velha sra. Hempstock enrolar a coisa, e de certa forma eu ainda não conseguia entender completamente o que via. Era um buraco com nada em volta, com mais de sessenta centímetros de comprimento, mais fino que uma minhoca, feito a pele descartada de uma cobra transparente. (GAIMAN, 2013, p. 119)

Lettie e o menino decidem entregar a Ursula o caminho de volta para sua terra de origem para evitarem maiores problemas. Porém, quando chegam à casa, esta não parecia a mesma. A criatura estava desesperada, pois os abutres do vazio – criaturas responsáveis por manter a ordem das coisas, devorando os seres e fazendo parecer que o que devoravam nunca havia existido – estavam à sua procura, uma vez que a criatura causava confusão em uma realidade da qual não deveria fazer parte. O trecho a seguir sintetiza a alteração da ambiência ocorrida em função do desespero da monstruosidade:

Era meu antigo quarto, mas não era. Não mais. Lá estava a pequena pia amarela, do tamanho certo para mim, e as paredes ainda eram do azul do ovo do tordo-americano, como quando o quarto me pertencia. Mas agora tinha tiras de pano penduradas no teto, tiras de pano retalhado, cinza, como ataduras, algumas com apenas uns trinta centímetros de comprimento, outras que iam quase até o chão. A janela estava aberta e o vento agitava e empurrava as tiras, que balançavam cinzamente, dando a sensação de que o quarto talvez estivesse em movimento, como uma barraca ou como um veleiro no mar. (GAIMAN, 2013, p. 135)

Ursula Monkton começa a flutuar nua no quarto e as tiras começam a voar em direção dos dois meninos e se colam no braço do protagonista, deixando uma mancha vermelha quando retirada. Quando tenta fugir, não consegue, pois o caminho está incompleto e acaba sendo atacada pelos pássaros.

Os pássaros vorazes pousaram nela como gaivotas numa praia de peixes encaçados, e a retalharam como se não comessem há mil anos e precisassem se empanturrar agora, pois outros mil anos ou mais poderiam se passar até que conseguissem de novo. Eles dilaceravam a coisa cinzenta e, na minha cabeça, eu a ouvia gritando o tempo todo enquanto eles mastigavam a carne de lona apodrecida com seus dentes afiados. (GAIMAN, 2013, p. 147)

Mesmo após conseguirem limpar a monstruosidade, ainda havia o fragmento do outro mundo atrelado ao menino e os faxineiros só partiriam quando completassem o que vieram fazer. Dentro do anel de fadas, as aves não podiam tocá-lo e, portanto, este era agora o único espaço seguro que poderia ocupar, funcionando com um espaço de fronteira entre o mundo protegido pelas Hempstock e a área dominada pelos pássaros vorazes. O garoto chega a hesitar sobre a real eficácia da proteção.

[...] Mas você vai ficar a salvo no anel. Não importa o que veja, não importa o que ouça, não saia de lá. É só não se mexer e ficará bem.

– Não é um anel de fadas de verdade – falei para ela – É só uma brincadeira nossa. É um círculo verde feito de grama.

– Ele é o que é – disse ela. – Nada que queira fazer mal a você pode entrar nele. Agora, fique aí dentro. (GAIMAN, 2013, p. 149)

Lettie sai de perto do protagonista por um tempo e retorna trazendo um balde. Ela pede desculpas por demorar e se justifica para o menino dizendo que o oceano “não queria cooperar”, mas ela o havia trazido para ele. A garota diz, então, para ele entrar no balde. Confuso, ele entra e, ao fazer contato com a água, parece saber de tudo. O lago de patos era, na verdade, um oceano que cabia dentro do balde, assumindo o tamanho que fosse necessário e representa, supostamente, a memória. Quando ele emerge estava de volta ao lago na fazenda Hempstock.

As aves faxineiras ainda tentaram o encontrar para pegar de volta o último pedaço do outro mundo, entretanto, ele estava protegido pelo território da fazenda. De súbito, o menino decide se entregar, pois entende ser a única maneira de acabar com as

confusões geradas. Quando a ave estava próxima de atacá-lo, Lettie se sacrifica em seu lugar, gerando uma memória obscura.

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

Abrigado e seguro outra vez, ele percebe então o que provavelmente aconteceu: Lettie havia se sacrificado após o garoto ter o coração devorado e sua mãe, Ginnie, costurara tudo de volta, como fizera anteriormente. Ginnie colocou sua filha, extremamente debilitada, no oceano que, com uma onda gigante, a acolheu. Então ela disse ao garoto: “Sinceramente, não sei se ele a devolverá um dia, mas podemos ter esperança, não podemos?” (GAIMAN, 2013, p. 187). Quando o protagonista retornou para casa, Ginnie disse à família dele que Lettie estava indo para a Austrália morar com o pai. Além disso, o garoto recebeu a notícia de que Ursula também havia ido embora da casa devido a assuntos familiares.

Após a rememoração de todas essas aventuras, temos o retorno da narrativa ao seu início, o protagonista não é mais criança e sim um homem adulto. Então, em uma breve conversa entre ele e a velha senhora Hempstock, descobre que, quando Lettie sente necessidade, ele retorna para vê-la, apesar de sua amiga de infância ainda não estar totalmente recuperada. À medida que vai indo embora, o homem começa a esquecer o que havia acontecido e adaptar-se à realidade que se formou após os acontecimentos fantásticos, como é evidenciado no último parágrafo.

Fiquei tentando entender de onde teria vindo a ilusão da segunda lua, mas só refleti sobre isso por um instante, e então deixei aquele pensamento de lado. Talvez tenha sido uma imagem vestigial, concluí, ou um fantasma: algo que havia se agitado na minha mente, por um momento, de forma tão poderosa que acreditei ser real, mas que agora havia desaparecido, e desvanecido-se no passado com uma memória esquecida, ou como uma sombra ao pôr do sol. (GAIMAN, 2013, p. 202)

Toda essa construção emoldurada da narrativa nos faz perceber o caráter cíclico dos eventos. O diálogo entre a avó de Lettie e o protagonista evidencia o constante retorno feito por ele, sempre que necessário. Entretanto, a cada novo encontro, as memórias são apagadas.

— Você volta, de vez em quando — disse ela. — Você esteve aqui aos vinte e quatro anos, eu me lembro. Você tinha dois filhos pequenos, e estava com muito medo. Você veio aqui antes de deixar essa parte do mundo: você tinha, o quê, uns trinta anos naquela época? Eu lhe servi uma boa refeição na cozinha, e você me contou sobre seus sonhos e sobre a arte que fazia. (GAIMAN, 2013, p. 197)

5 Considerações finais

A partir das análises, foi possível observar como o espaço caracteriza os personagens e contribui para formar a percepção do leitor em relação aos ambientes da narrativa. Esses espaços, ainda que sejam categorizados entre “topofílicos” e “topofóbicos”, sofrem alterações de acordo com a perspectiva do protagonista e contribuem para a construção do medo na diegese. Desde o título da narrativa, sua importância é demarcada em “Oceano” e “Fim do Caminho”, espaços extremamente significantes, conforme aqui demonstramos. Somente no local em que vivem as mulheres Hempstock, considerado um lar, o protagonista consegue lembrar dos eventos ocorridos em sua infância. Sendo assim, a análise espacial mostra-se profícua para o estudo desta narrativa.

Além disso, os elementos fantásticos estão presentes a todo o momento e contribuem para a ideia de nebulosidade gerada pela própria narração. Há várias relações entre duas ou mais dimensões a todo momento, mediadas por objetos como a moeda, o anel de fadas, a fazenda Hempstock. O próprio lago de patos configura-se como um espaço insólito, pois não é definido exatamente qual é a verdadeira origem; ao mesmo tempo que é grande o suficiente para um lago, ele pode adaptar-se para caber em um balde. Ao final da narrativa, o protagonista – e possivelmente o leitor – confunde o que é memória e o que é real.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: UFPR, 2006.
- GAIMAN, Neil. *O Oceano no Fim do Caminho*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Literatura fantástica: gênero ou modo?. In: *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, v. 26, p. 18-31, dez/2013.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. In: *Revista da ANPOLL*, v. 1, n. 28, p. 213-235, 2010.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- TUAN, Yi-fu. *Paisagens do medo*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

TUAN, Yi-fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.