



FANTASY E CRÍTICA SOCIAL NO ROMANCE *LUGAR NENHUM*, DE NEIL GAIMAN

Augusto Linézio de Lima Melchior Tavares e Ana Lúcia Trevisan

Apoio: PIBIC CNPq

RESUMO

Este artigo realiza uma análise do romance *Lugar Nenhum* (1996), de Neil Gaiman, a fim de compreender o contexto das figuras insólitas apresentadas na obra, examinando, assim, as relações que estabelecem entre si e com o espaço narrativo no qual se inserem. Busca constituir uma perspectiva de crítica social que se relacione com a sociedade contemporânea ao evidenciar os diálogos possíveis promovidos pelo gênero Fantasia. Além disso, examina as estratégias narrativas e os seus efeitos de sentido no romance, verificando os aspectos críticos presentes na obra e imanentes à Fantasia de Umbral com o intuito de compreender o papel desse tipo de literatura enquanto mediadora de considerações sobre a sociedade contemporânea. A fundamentação teórica dessa análise é derivada das obras *Fantasy: The Literature of Subversion*, de Rosemary Jackson, *Rhetorics of Fantasy*, de Farah Mendlesohn, *A Personagem de Ficção*, de Antonio Candido, e *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard, além de outras obras relacionadas ao tema e que complementam o estudo proposto. No decorrer da presente pesquisa, objetiva-se lançar luz sobre as estratégias retóricas utilizadas pelo autor ao focalizar a Fantasia de Umbral como o subgênero predominante na obra e a elaboração do personagem protagonista, enfatizando suas reflexões e relações com outras figuras no romance, em meio a um espaço narrativo propiciador de questionamentos sobre as condições dos habitantes da insólita Londres de Baixo.

Palavras-chave: Neil Gaiman. Fantasia. Crítica social.

ABSTRACT

This article aims to conduct an analysis on the novel *Neverwhere* (1996), by Neil Gaiman, in order to comprehend the context of the unusual figures presented in the work, examining, then, the relationships they establish with each other and with the narrative space in which they are inserted. It seeks to constitute a perspective of social criticism which relates to contemporary society in highlighting the possible dialogues promoted by the Fantasy genre. Furthermore, the article examines the narrative strategies and their meaning effects in the novel, verifying the critical aspects present in the work and immanent to the Portal Fantasy with the aim of understanding the role of this type of literature as a mediator of considerations on contemporary society. The theoretical foundation for this analysis derives from the works



Fantasy: The Literature of Subversion, by Rosemary Jackson, *Rhetorics of Fantasy*, by Farah Mendlesohn, *A Personagem de Ficção*, by Antonio Candido, and *A Poética do Espaço*, by Gaston Bachelard, besides other works related to the topic and that complement the proposed study. During the course of this research, the objective is to shed light on the rhetorical strategies used by the author when focusing on Portal Fantasy as the main subgenre in this work and the elaboration of the protagonist character, emphasizing his reflections and relationships with other figures in the novel, in the midst of a narrative space that encourages questions about the conditions of the inhabitants of the unusual London Below.

Keywords: Neil Gaiman. Fantasy. Social criticism.



1. INTRODUÇÃO

Neil Gaiman é um autor britânico que iniciou sua carreira escrevendo histórias em quadrinhos para a editora norte-americana DC Comics. Atualmente, Gaiman é considerado um importante autor contemporâneo, com obras relevantes no campo dos estudos literários, especialmente nas áreas da fantasia, da ficção científica e da literatura infantil. Entre suas primeiras obras publicadas, destacam-se uma biografia da banda inglesa *Duran Duran*, publicada em 1984, e uma biografia do escritor britânico Douglas Adams, publicada em 1988. No entanto, apesar de seu primeiro trabalho de relevância literária ter sido o romance colaborativo *Good Omens*, escrito de forma conjunta com Terry Pratchett, aquele que é considerado seu primeiro romance de fato é a obra *Neverwhere* (1996), traduzido no Brasil como *Lugar Nenhum*. O romance foi originalmente escrito para acompanhar o lançamento da série de mesmo nome, encomendada pela BBC e motivadora de sua escrita: de acordo com o autor, o desejo de escrever o livro surgiu “pois o que se via na tela simplesmente não era o que eu via na minha cabeça” (GAIMAN, 2016, p.9).

Lugar Nenhum narra as experiências do protagonista Richard Oliver Mayhew, após adentrar um mundo insólito existente abaixo da Londres contemporânea (chamada na obra de “Londres de Cima”), logo após salvar a vida de Door, ficando invisível para os demais londrinos. Na obra, Mayhew imerge na chamada “Londres de Baixo”, uma realidade paralela na qual reside tudo aquilo que foi descartado pela população da “Londres de Cima” ou que simplesmente caiu “pelas brechas do mundo” (GAIMAN, 2016, p.108), e pretende encontrar um meio de retornar ao mundo comum, buscando maneiras para auxiliar Door na resolução de seus objetivos e conseguir os recursos necessários para retomar sua vida prévia. Imerso nesse ambiente insólito, Richard passa por experiências que modificam sua forma de pensar, agir e ver a si mesmo, levando-o a reavaliar o mundo ao qual almeja retornar no decorrer da narrativa, aquele que, de início, era tomado como “normal” e “seguro”. Ao longo do romance, o personagem passa a se ver com novos olhos, alterando a forma como encara o mundo e a si mesmo.

Em diversas de suas obras, Gaiman retrata a jornada de seus protagonistas à semelhança de Richard Mayhew, à medida em que explora experiências insólitas, muitas vezes em universos paralelos que ampliam ideias e noções acerca da realidade, transformando suas personagens e os modos como enxergam a si mesmos e ao mundo no qual se inserem conforme avança a trama da história que narra. Em sua introdução à antologia *Neil Gaiman and Philosophy: Gods gone wild!* (2012), as estudiosas Tracy L. Bealer e Rachel Luria apontam que



In Gaiman's re-creation of reality, characters like Richard, Coraline and Shadow, the ex-con protagonist of *American Gods*, often discover enchanted alternate worlds that bump up against the margins of the mundane, the reasonable, and the rational. Because Gaiman typically introduces his fantastic worlds through the eyes of a character who is, like the reader, seeing them for the first time, part of the pleasure of these stories is the joy of exploration—without leaving the chair [...] the reader embarks on a richly described encounter with the unfamiliar place, making these stories fictive travel literature—topographies of the imaginary where the maps are philosophical rather than geographic. (BEALER; LURIA, 2012, p.vii)¹

Sobre a característica que as histórias de Neil Gaiman compartilham com a chamada literatura de viagem (*travel literature*, no texto supracitado), as estudiosas ainda apontam que “As with all great travel stories, Gaiman's heroes and his readers must mentally, as well as literally, map the unfamiliar spaces in order to understand the rules that govern them.” (BEALER; LURIA, 2012, p.viii)² Dessa forma,

[...] Gaiman's protagonists are often forced, tricked, or seduced into entering unfamiliar landscapes where not just their identity but their very lives are threatened. His characters must map and decode the fantastical worlds in which they find themselves in order to survive.

And in doing so, these characters also re-evaluate their own understanding of themselves and the “real” world to which they return. (BEALER; LURIA; 2012, p.viii)³

Pelas características gerais que podem ser encontradas nas obras de Gaiman, tal como em *Lugar Nenhum* – anjos, demônios, fadas, deuses, criaturas mágicas, reinos encantados, dimensões paralelas, etc. –, a obra aqui estudada localiza-se no gênero comumente denominado *Fantasy*, ou Literatura de Fantasia. Com o intuito de melhor explorarmos as maneiras pelas quais esse gênero literário se constrói esteticamente, realizaremos um panorama das Teorias da Fantasia que contemplam os aspectos literários que serão explorados no presente artigo, aprofundando-se nas ideias de Farah Mendlesohn, em *Rhetorics of Fantasy* (2008), a fim de compreender as estratégias utilizadas por Gaiman na transmissão de sua mensagem, e nos escritos de Rosemary Jackson, em *Fantasy: The*

¹ Nas re-criações da realidade feitas por Gaiman, personagens como Richard, Coraline e Shadow, o ex-presidiário protagonista de “Deuses Americanos”, frequentemente descobrem mundos alternativos encantados que colidem com as margens do mundano, do razoável e do racional. Pelo fato de Gaiman geralmente introduzir seus mundos fantásticos através dos olhos de um personagem que está, como o leitor, vendo-os pela primeira vez, parte do prazer dessas histórias é a alegria da exploração—sem sair da cadeira [...] o leitor embarca em um encontro ricamente descrito com o lugar desconhecido, fazendo dessas histórias uma literatura de viagens ficcional—topografias do imaginário onde os mapas são filosóficos, e não geográficos. (BEALER; LURIA, 2012, p.vii, tradução dos autores)

² Assim como em todas as grandes histórias de viagem, os heróis de Gaiman e seus leitores devem mapear mental, bem como literalmente, os espaços desconhecidos a fim de entender as regras que os governam. (BEALER; LURIA, 2012, p.viii, tradução dos autores)

³ [...] Os protagonistas de Gaiman são frequentemente forçados, enganados ou seduzidos a entrar em paisagens desconhecidas onde não apenas sua identidade, mas suas próprias vidas são ameaçadas. Seus personagens devem mapear e decifrar os mundos fantásticos em que se encontram para sobreviver. E ao fazer isso, esses personagens também reavaliam sua própria compreensão de si mesmos e do mundo “real” ao qual retornam. (BEALER; LURIA, 2012, p.viii, tradução dos autores)



Literature of Subversion, como forma de esclarecer o caráter subversivo da fantasia, ultrapassando os limites do conhecido ao subverter a realidade em favor da visão de mundo do escritor.

Após, serão expostas as noções relacionadas ao desenvolvimento da personagem Richard Mayhew em comunhão com as descrições do espaço narrativo da obra, dado que ambos interagem de forma dinâmica a fim de proporcionar transformações inerentes ao protagonista do romance, como se pode observar quando este se encontra moribundo em uma estação de metrô lotada e interage com uma figura semelhante a si mesmo:

— Você está sentado na estação Blackfriars na hora do rush - disse o outro Richard, muito descontraído. - Falando sozinho. E você sabe o que dizem sobre quem fala sozinho.

O Richard molhado e enlameado encarou o Richard limpo e bem-vestido.

— Não sei quem é você ou o que está tentando fazer, mas não está sendo muito convincente. Nem se parece comigo. - Era mentira, e ele sabia disso. (GAIMAN, 2016, p.200)

Para tanto, serão exploradas as noções de Antonio Candido, em *A personagem de ficção* (1976), e de Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1993).

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

No âmbito dos estudos literários, a proximidade conceitual existente entre os termos fantástico e fantasia exige um olhar crítico, pois esta apresenta-se como indo além daquilo estruturado sobre o fantástico pelo teórico Tzvetan Todorov em sua obra *Introdução à literatura fantástica* (1970), sendo sua principal diferença o tratamento dado aos elementos insólitos que emergem na narrativa: enquanto no fantástico faz-se presente a hesitação perante o insólito, posicionado entre uma explicação racional ou a admissão do sobrenatural, a fantasia se caracteriza por um insólito não somente aceito, mas atuante na trama das obras que compõem o gênero. Em seu *A short history of fantasy* (2012), escrita em cooperação com Edward James, Farah Mendlesohn afirma, sobre isso, que “The most obvious construction of fantasy in literature and art is the presence of the impossible and the unexplainable” (MENDLESOHN; EDWARD, p. 3)⁴, sendo esses utilizados como força-motora da narrativa.

A estudiosa Lucie Armitt em sua obra *Fantasy fiction, an introduction* (2005) também explora as características próprias do gênero fantasia. Uma das principais características citadas por Armitt, e presente na obra de Neil Gaiman, é o “ir além” comum às narrativas de fantasia: “fantasy sets up worlds that genuinely exist *beyond* the horizon” (ARMITT, 2005,

⁴ A mais óbvia construção da fantasia na literatura e nas artes é a presença do impossível e do inexplicável. (MENDLESOHN; EDWARD, p. 3, tradução dos autores)



p.8)⁵. Esse traço marcante das narrativas do gênero pode ser traduzido no ir além do mundo em que vivemos, explorando realidades possíveis em uma tentativa de delinear as nuances que permeiam a humanidade com a construção de mundos que, por mais absurdos que pareçam, ainda são variações daquele comumente conhecido. Panpa Arán afirma, no artigo *Metamorfosis del fantástico literario*:

El hombre busca desde antiguo, a través de las narrativas fantásticas capturar alguna forma de verdad alternativa (aunque sea efímera) puesto que no le resultan satisfactorias las construcciones admitidas sobre lo real, sean jurídicas, científicas, religiosas o cualquier otro tipo de legalidad, que siempre es cultural e histórica. Y porque también esto incluye la pregunta sobre la legalidad de su propia humanidad, las fronteras entre lo humano y lo no humano. (ARÁN, 2014, p. 69, In: (Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados)⁶

Farah Mendlesohn, em sua obra *Rhetorics of Fantasy* (2008), deu ao gênero fantasia contornos mais específicos, incluindo subdivisões ou subgêneros que delineiam aquilo que ela chama de retórica da fantasia. Os quatro subgêneros apontados por Mendlesohn podem ser traduzidos como umbral, liminal, intrusão e imersivo, mas a estudiosa salienta que eles não são fixos e podem se mesclar e sofrer subversões nas histórias em que aparecem. De acordo com a autora: “These categories are determined by the means by which the fantastic enters the narrated world.” (MENDLESOHN, 2008, p. xiv)⁷ Deve-se salientar no trecho em questão, e em outros pontos da obra, que a autora faz uso do termo “fantastic” para se referir ao elemento insólito ou sobrenatural que entra no mundo narrado e passa a fazer parte da realidade experienciada pelas personagens das obras do gênero fantasia.

Nesta pesquisa, foi focalizado, especialmente, o subgênero umbral para analisarmos a narrativa de *Lugar Nenhum* e aquilo pelo que passa a personagem principal do romance, Richard Mayhew, no decorrer de sua trajetória, ainda que outro subgênero da fantasia esteja presente na narrativa, a saber, o subgênero intrusão, no qual “[...] the fantastic is the bringer of chaos. It is the beast in the bottom of the garden, or the elf seeking assistance. It is horror and amazement. It takes us out of safety without taking us from our place (MENDLESOHN, 2008, p.21-22)⁸.

⁵ A fantasia estabelece mundos que genuinamente existem além do horizonte. (ARMITT, 2005, p. 8, tradução dos autores)

⁶ O homem busca desde a antiguidade, capturar através das narrativas fantásticas alguma forma de verdade alternativa (ainda que seja efêmera) posto que não lhe são satisfatórias as construções admitidas sobre o real, sejam jurídicas, científicas, religiosas ou qual outro tipo de legalidade, a qual é sempre cultural e histórica. E também porque isso inclui a pergunta sobre a legalidade de sua própria humanidade, as fronteiras entre o humano e o não humano. (ARÁN, 2014, p. 69, In: (Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados, tradução dos autores)

⁷ Essas categorias são determinadas pelos meios por meio dos quais o fantástico entra no mundo narrado. (MENDLESOHN, 2008, p. xiv, tradução dos autores)

⁸ [...] o fantástico é aquele que traz o caos. É a besta no fundo do jardim, ou o elfo procurando ajuda. É horror e espanto. Tira-nos da segurança sem nos tirar do lugar. (MENDLESOHN, 2008, p.21-22, tradução dos autores)



O umbral será focalizado em uma análise mais criteriosa na presente pesquisa por apresentar-se em quase a totalidade da obra, sendo sua retórica característica um traço essencial para se analisar a evolução da personagem Richard Mayhew diante dos elementos insólitos que encontra na chamada Londres de Baixo bem como se constroem os efeitos de sentido do romance, pois, como pontua Mendlesohn, “The position of the reader in the quest and portal fantasy is one of companion-audience, tied to the protagonist, and dependent upon the protagonist for explanation and decoding” (MENDLESOHN, 2008, p.29)⁹; ademais, por suas origens poderem ser traçadas às narrativas épicas da Antiguidade, essa escolha possibilita a análise da evolução da personagem a partir de suas experiências na narrativa, pois o referido subgênero traz consigo a sensação de que acompanhamos as personagens em seu começo, meio e fim heróico (MENDLESOHN, 2008, p.30).

No que se refere às narrativas do subgênero umbral, sua premissa básica se ampara na noção de que o contato com o mundo fantástico ocorre por meio da passagem por um portal: “In both portal and quest fantasies, a character leaves her familiar surroundings and passes through a portal to an unknown place.” (MENDLESOHN, 2008, p.1)¹⁰ Inicialmente, na obra de Gaiman, o protagonista acompanha um morador de rua, único indivíduo capaz de enxergá-lo, por caminhos desconhecidos que acabam por levá-lo a passagens subterrâneas utilizadas pela população da Londres de Baixo:

O homem desceu apressado alguns degraus de uma entre várias casas abandonadas na lateral da rua — degraus largos, que as pessoas usavam para depositar lixo e que levavam a apartamentos de subsolo abandonados. Richard foi atrás dele. No fim da descida havia uma porta, que o sujeito abriu; ele entrou, esperou Richard passar e a fechou. Ali dentro, viram-se no escuro. Ouviu-se um ruído, seguido pelo chiado de um fósforo ganhando vida: o homem encostou o fósforo no pavio de um velho lampião ferroviário, que, no entanto, emitia menos luz que o fósforo, e os dois seguiram pela semiescuridão. (GAIMAN, 2016, p.63)

Em *Lugar Nenhum*, como em outras narrativas do tipo umbral, devido à posição que deve ser assumida pelo leitor ao entrar em contato com o texto, diversas situações nas quais o protagonista se encontra são reveladas por meio da interpretação e manifestação de questionamentos da personagem, seguidos de sua explicação, a fim de melhor compreender o mundo e as condições em que se encontra. Um exemplo disso pode ser apontado quando Richard e Door, já invisíveis aos habitantes da Londres de Cima, se aproximam de uma fila de pessoas que aguardam para entrar no Museu Britânico. Richard e

⁹ A posição do leitor na fantasia de procura e portal é uma de acompanhante-público, ligado ao protagonista e dependente dele para explicação e decodificação. (MENDLESOHN, 2008, p.29, tradução dos autores)

¹⁰ Em ambas as fantasias de portal e procura, um personagem abandona seus espaços familiares e passa por um portal a um local desconhecido. (MENDLESOHN, 2008, p.1, tradução dos autores)



Door se posicionam ao final da fila, enquanto um casal para logo atrás deles, como se percebessem sua presença, gerando, em Richard, dúvidas quanto a sua condição:

— Essas pessoas podem nos ver? - perguntou.

Door se virou para o cavalheiro, erguendo o olhar para ele.

— Olá - cumprimentou ela.

O homem olhou em volta com uma expressão intrigada, como se não soubesse o que atraía sua atenção. Só então enxergou Door, parada à sua frente.

— Olá...? - Respondeu ele, desconfiado.

— Eu me chamo Door. Este é Richard.

— Ah...

O homem então enfiou a mão no bolso interno do paletó, pegou uma cigareira e os esqueceu por completo.

— Pronto. Entendeu? - disse Door a Richard.

— Acho que sim - respondeu ele. (GAIMAN, 2016, p.149)

Outra forma como o processo de explicação sobre os acontecimentos do romance se manifesta no decorrer da obra é sob a forma de um diário mental mantido por Richard no decorrer da aventura na Londres de Baixo, contribuindo para representar o mundo em que emerge e sua condição nele:

Querido diário, Na última sexta-feira, eu tinha um emprego, uma noiva, uma casa e uma vida que fazia sentido (ou pelo menos tanto quanto é possível uma vida fazer sentido) até que encontrei uma garota ferida e sangrando na calçada e tentei dar uma de bom samaritano. Agora não tenho noiva, nem casa, nem emprego e estou perambulando por um lugar centenas de metros abaixo das ruas de Londres, com uma expectativa de vida equivalente à de uma libélula suicida. (GAIMAN, 2016, p.115)

Esses questionamentos do protagonista, além de promoverem a devida compreensão do leitor sobre o mundo ficcional, viabilizam o desenvolvimento da personagem por meio de reflexões acerca daquilo que vivencia de inusitado ou incomum à sua condição, possibilitando um movimento reflexivo que corrobora sua evolução no decorrer do romance.

Tomando como base os estudos de Antonio Candido em seu *A personagem de ficção* (1976), tem-se que “Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto.” (CANDIDO, 1976, p.80) Assim, pode-se afirmar que os elementos do romance, em sua totalidade, trabalham de forma conjunta para reafirmar a figura da personagem em sua aparência de realidade, tornando-a verossímil no contexto da obra literária em que se insere e possibilitando reações às circunstâncias encaradas de acordo com o contexto fragmentário do mundo ficcional.



Diante disso, o apontamento de Candido que indica que “a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista” (CANDIDO, 1970, p.75), aludindo ao objetivo do autor ao representar suas personagens de determinada maneira, serve de ponto de partida para análise da obra *Lugar Nenhum*, de Neil Gaiman, posto que a narrativa centrada na figura de Richard Mayhew torna possível a reflexão de uma perspectiva de crítica social manifestada no romance. Assim, será realizada uma análise da trajetória da personagem Richard Mayhew em um movimento de reflexão e transformação de perspectivas acerca de sua vida e sua condição na Londres de Cima antes e após sua trajetória na Londres de Baixo.

Ao início do romance, o protagonista Richard Mayhew é apresentado como um homem de bom coração submisso às vontades da sociedade em que vive, posicionando-se sempre passivamente frente às exigências de terceiros. Tal perspectiva aparece de forma marcante na figura de sua esposa, Jessica, a qual busca adequá-lo às suas noções de um marido perfeito e de homem bem-sucedido, decidindo como deve agir em seu relacionamento e buscando influenciá-lo quanto à sua vida profissional:

Richard se encantara por Jessica, que era linda, geralmente bem divertida e com certeza com um bom futuro garantido. E Jessica viu em Richard um enorme potencial, que, se direcionado pela mulher certa, o transformaria no acessório matrimonial perfeito. Se apenas ele fosse um pouquinho mais focado, murmurava para si mesma, e o presenteava com livros como *Vista-se para o sucesso* e *Os cento e vinte e cinco hábitos do homem bem-sucedido* e outros sobre como gerenciar sua empresa com disciplina militar, e Richard sempre agradecia e sempre tinha a intenção de lê-los. Jessica escolhia na sessão masculina da Harvey Nichols as roupas que ele deveria vestir, e ele usava tudo, ao menos durante os dias de semana; e, exatamente um ano depois do primeiro encontro, Jessica disse que era hora de comprarem um anel de noivado. (GAIMAN, 2016, p.19)

No excerto anterior, Jessica se mostra como uma pessoa bastante autocentrada, determinada a crescer profissionalmente, agindo de acordo com as normas vigentes a fim de se beneficiar e crescer no meio social. Em uma noite, enquanto se direcionava com Jessica rumo ao restaurante onde jantariam com o chefe desta, Richard interrompe sua caminhada, vendo uma garota machucada que, após sair por uma porta, “cambaleou por um momento assustadoramente longo e despencou na calçada”. Neste momento, percebe-se uma diferença clara entre as personagens: Richard, diante da cena, “[...] teve um calafrio e parou na mesma hora” ao passo que “Jessica lhe deu um puxão” que se segue, após, por “um passo largo para passar por cima da figura retorcida” (GAIMAN, 2016, p.28), a fim de convencê-lo a continuar seu caminho até o restaurante em que aconteceria o jantar do compromisso.



Contrariando Jessica, que parecia não notar a figura necessitada, Richard a toma no colo, levando-a a seu apartamento. Essa atitude por parte do protagonista justifica-se pelo que a filósofa Iris Murdoch denomina como *loving gaze* (“olhar amoroso”, em tradução livre), em sua obra *The sovereignty of Good* (1970), o qual forçaria os indivíduos a abandonarem qualquer noção de obrigação para com terceiros e focar seus esforços no cumprimento de seu dever moral (neste caso, por exemplo, prestar socorro a uma pessoa ferida):

Richard não parou para pensar um único momento durante o percurso. Não era algo sobre o qual tivesse controle. Em algum ponto da parte racional de sua mente, alguém — um Richard Mayhew normal e sensato — lhe alertava que estava sendo ridículo: deveria ter simplesmente chamado a polícia ou uma ambulância, era arriscado mover uma pessoa ferida, ele tinha magoado Jessica séria e profundamente, teria que dormir no sofá naquela noite, estava arruinando o único terno bom que tinha, a garota exalava um mau cheiro daqueles... Porém, apesar disso tudo, Richard continuava botando um pé na frente do outro, os braços já com câibras e as costas doloridas, e, ignorando os olhares assustados dos transeuntes, continuou andando. [...] (GAIMAN, 2016, p.30-31)

A partir deste momento da narrativa, pode-se interpretar uma situação em que tudo o que não é desejável ou moralmente aceito é prontamente rejeitado pela sociedade dominante, tornando-se, com isso, invisível, tal como se pode observar no fracasso de Richard ao buscar realizar uma de várias ações anteriormente comuns em seu cotidiano, como dirigir-se a um atendente para comprar um bilhete de acesso ao metrô após não obter sucesso pelo guichê eletrônico e sendo ignorado por todas as pessoas ao redor:

[...] O atendente do guichê falava ao telefone quando Richard foi lá reclamar e comprar a passagem à moda antiga; e apesar de seus gritos de “Ei!” e “Com licença?” (ou talvez por causa deles) e das batidas insistentes na barreira de plástico, o sujeito continuou concentrado em sua conversa particular. (GAIMAN, 2016, p.55-56)

Assim, Richard deve buscar o auxílio da garota que resgatara, Lady Door, na chamada Londres de Baixo, a fim de retomar a sua vida anterior. No decorrer da obra, Mayhew se encontra diante de outros indivíduos que, como ele, caíram “pelas brechas do mundo” (GAIMAN, 2016, p.108), formando uma sociedade alternativa com tudo aquilo que fora esquecido pela população da Londres de Cima.

Este aspecto diferencial do protagonista enquanto alguém capaz de ver os “invisíveis” é exposto logo ao início do romance, quando é narrado o encontro de Richard com uma idosa em frente a um pub, que o confunde com um morador de rua e lhe oferece dinheiro. O engano da senhora, bem como a explicação dada por ela, destacam a importância da empatia e do reconhecimento aos desabrigados: “Já morei na rua, então sei como é” (GAIMAN, 2016, p.12). A idosa lê a sorte de Richard e aponta para os caminhos que deverá percorrer em uma Londres que não lhe é familiar e pontua que “Tudo começa com portas.” (GAIMAN, 2016, p.13) – *Doors*, em inglês –. Esse encontro também coloca



Richard em um papel de invisibilidade na perspectiva da mulher, servindo de introdução, para o leitor, ao mundo insólito da Londres de Baixo e prenunciando condição em que o protagonista posteriormente se encontrará.

Após enfrentar diversos perigos que o forçam a tomar decisões por conta própria, Mayhew, aos poucos, modifica-se com relação a seu estado no início do romance: de um indivíduo submisso às vontades alheias a alguém que sabe identificar os próprios desejos e disposto a lutar por eles, utilizando sua condição de apagamento na Londres de Cima como força-motriz para sua evolução na Londres de Baixo, que leva à sua verdadeira realização pessoal. O momento inicial de mudança sofrido pelo protagonista pode ser traçado no contato inicial com a personagem Anaesthesia, uma moradora do subterrâneo de Londres que faz parte da comunidade denominada Arautos dos Ratos, e que foi parar na Londres de Baixo após conviver em um contexto familiar disfuncional e optar por fugir para as ruas:

— Bom, minha mãe teve minhas irmãs e eu, mas aí ela ficou meio maluca das ideias. Um dia, voltei da escola e a encontrei chorando sem parar, toda pelada e quebrando as coisas. Pratos e tal. Mas ela nunca machucou a gente. Nunca. Aí veio uma dona da assistência social e levou as gêmeas embora, e eu tive que ficar com minha tia. Ela morava com um cara. Nunca gostei dele. E quando ela saía... — Nesse ponto, Anaesthesia ficou quieta por tanto tempo que Richard pensou que a história tinha terminado. Mas então ela retomou: — Enfim. Ele me batia. Fazia outras coisas também. No fim das contas, contei para a minha tia, e ela começou a bater em mim. Disse que eu estava mentindo. Disse que ia chamar a polícia para me levar. Mas não era mentira, não. Aí eu fugi. Era meu aniversário. (GAIMAN, 2016, p.78)

Mais adiante na obra, a jovem Anaesthesia acaba morrendo ao tentar passar por um local tido como extremamente perigoso a qualquer habitante da Londres de Baixo:

— Parece que não estávamos em perigo real... — comentou Richard, hesitante. — Era como uma casa mal-assombrada... alguns barulhos no escuro... e a imaginação cuida do resto. Não havia o que temer, não é mesmo?

A mulher o encarou com um olhar quase de pena; só então Richard percebeu que ninguém mais segurava sua mão.

— Anaesthesia? (GAIMAN, 2016, p.92)

A morte de Anaesthesia afeta Richard de tal modo a fazer o personagem carregar consigo seu sacrifício, fazendo-o sentir-se responsável por sua morte: “[...] Anaesthesia não podia estar morta porque, se estivesse, seria sua culpa. A garota não pedira para acompanhá-lo.” (GAIMAN, 2016, p.93)

A bondade inerente ao protagonista Richard Mayhew, que o leva a realizar atos de abnegação extrema como narrados no início da obra, bem como o contato com a jovem Anaesthesia, gerador de reflexões sobre atos de bondade e sacrifício levam ao estabelecimento de Richard enquanto um personagem ciente da importância e das



consequências de seus atos, além de disposto a ajudar às pessoas que encontra pelo caminho, subvertendo as noções predeterminadas que representam nossa realidade na obra, a saber, a invisibilidade dos habitantes da Londres de Baixo. Isso se concretiza quando Richard, com o intuito de obter uma chave que supostamente levará Door a concluir sua jornada, deve passar por uma provação em que conversa com um clone de si mesmo que, por vezes, toma a forma de figuras conhecidas em sua vida prévia, estabelecendo com ele interações de acordo com sua suposta condição de um desvalido vivendo pelas linhas de metrô de Londres:

— Você está sentado na estação Blackfriars na hora do rush - disse o outro Richard, muito descontraído. - Falando sozinho. E você sabe o que dizem sobre quem fala sozinho.

O Richard molhado e enlameado encarou o Richard limpo e bem-vestido.

—Não sei quem é você ou o que está tentando fazer, mas não está sendo muito convincente. Nem se parece comigo. - Era mentira, e ele sabia disso. (GAIMAN, 2016, p.200)

No que se refere ao encontro com um “segundo-eu” representado anteriormente, bem como seus desdobramentos em conversas com figuras da vida prévia do protagonista, pode-se visualizar, em suas falas e atitudes, o posicionamento oposto de Richard à sua representação inicial no romance, estando agora posto como um indivíduo em condição de invisibilidade:

Alguém tropeçou nele, xingou e continuou andando. Richard estava caído de bruços na plataforma, durante o pico da hora do rush. A lateral de seu rosto estava grudenta e gelada. Ergueu a cabeça: estava caído em uma poça do próprio vômito. Quer dizer, esperava que fosse seu. Pessoas o encaravam com repulsa, ou, depois do mais breve olhar, o ignoravam.

[...]

— Ei! - chamou - Me ajude. Por Favor.

Era Garry, sentado no banco, observando-o.

— Que foi? Ainda precisa que alguém lhe diga o que fazer? - Garry se levantou e foi até ele - Richard, eu sou você - afirmou, com urgência. — O único conselho que tenho a oferecer é exatamente a mesma coisa que você tem dito a si mesmo. Só que talvez você tenha medo de ouvir.

[...]

— *O Metrô de Londres lamenta o atraso. Houve um incidente na estação Blackfriars.*

— Para fazer isso - respondeu Garry, inclinando a cabeça. - Para se tornar um incidente na estação Blackfriars. Para dar um fim a tudo. Sua vida é uma farsa vazia, sem alegria e sem amor. Você não tem amigos...

— Eu tenho você... - murmurou Richard.

Garry lhe lançou um olhar sincero.

— Eu acho você um idiota - declarou, honestamente. - Uma piada. (GAIMAN, 2016, p.202-203)



Na restante do romance, após passar por tal provação, Richard se depara com a oportunidade de retornar à sua vida pregressa, estando novamente restituído da visibilidade que lhe havia sido negada após ajudar Door. No entanto, Richard se vê estranhamente deprimido, pois, apesar de ter recuperado aquilo que tanto desejava, ele não é mais o mesmo. Além de ter passado a encarar a vida de modo mais assertivo, o protagonista demonstra maior interesse pelas pessoas como um reflexo das experiências vividas na Londres de Baixo:

Voltou a andar de metrô para ir e voltar do trabalho, mas logo notou que deixara de comprar jornais para ler nas jornadas matutinas e vespertinas — em vez de ler, observava os rostos das outras pessoas nos vagões, rostos de todos os tipos e cores, e se perguntava se eram mesmo todas da Londres de Cima, imaginando o que se passava por trás de seus olhos. (GAIMAN, 2016, p.293)

Usando como base para análise do espaço narrativo a obra *A Poética do Espaço* (1993), de Gaston Bachelard, tem-se que “A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1993, p. 28), sendo esses locais representados, por exemplo, pelo espaço ficcional contido em obras literárias de cunho poético. Assim, buscando salientar o papel do espaço na caracterização e posterior transformação do personagem Richard Mayhew no decorrer do romance *Lugar Nenhum* (2016), cabe indicar a afirmação de Bachelard segundo o qual “A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-se tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavra, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser” (BACHELARD, 1993, p.8). Diante disso, tem-se que, a partir das imagens presentes na literatura, pode-se interpretar as descrições do espaço narrativo em uma obra como forma de integrar os leitores ao que está sendo narrado ao mesmo tempo em que expõe a condição inicial do protagonista do romance.

Na obra de Neil Gaiman, a Londres de Cima é retratada durante a década de 1990, apresentando uma configuração espacial e social na qual prevalece uma comunhão de tempo e espaço que serve de âncora para a ideia crítica do autor. A trajetória do protagonista simboliza uma revelação dos espaços duplicados na obra, a saber, o real e o imaginário interligados pela trajetória insólita dos personagens e por sua proximidade social com os coadjuvantes do romance. Desta forma, a crítica do autor se manifesta pela aproximação do universo imaginário/impossível da Londres de baixo em contraste com a veracidade das referências da Londres de Cima em uma Fantasia Urbana que, tal como exposto por Irina Rață em seu artigo publicado em 2017 pela revista de investigação sobre o fantástico BRUMAL, “[...] most of the time in Urban Fantasy, when it is not the setting of some sort of supernatural events, or a character in its own right, it is the vehicle for social



commentary directed at all the negative aspects of urbanisation and urban in general.” (RAȚĂ, 2017, p.87)¹¹

Frente ao exposto, pode-se identificar, no primeiro capítulo do romance, uma caracterização de Londres como uma cidade complexa, repleta de dualidades em que aparentes opostos coexistem em certo equilíbrio e na qual o protagonista acaba por se manter quase alheio ao caos que o cerca:

Três anos em Londres não mudaram Richard, embora tenham modificado o modo como ele via a cidade. Por conta das fotos que vira, ele tinha imaginado uma cidade cinza, até mesmo negra, mas ficou surpreso ao descobri-la cheia de cores. Era uma cidade de tijolos vermelhos e pedras brancas, de ônibus vermelhos e grandes táxis pretos (embora muitas vezes fossem, para surpresa de Richard, dourados ou verdes ou de um tom vinho), de caixas de correio muito vermelhas e parques e cemitérios com gramados intensamente verdes.

Era uma cidade onde o muito antigo e o novo canhestro dividiam o mesmo espaço, em uma convivência não desconfortável, mas sem respeito mútuo; uma cidade de lojas e escritórios e restaurantes e residências, de parques e igrejas, de monumentos ignorados e palácios sem majestade; uma cidade de centenas de bairros com nomes estranhos — Crouch End, Chalk Farm, Earl's Court, Marble Arch — e distintos por suas peculiaridades; uma cidade barulhenta, suja, vivaz e problemática, que se alimentava e necessitava dos turistas tanto quanto os desprezava, onde a velocidade média de locomoção e transporte não aumentara em trezentos anos, seguidos por quinhentos anos de ampliações espasmódicas das ruas e ilógicas articulações entre as necessidades do tráfego — fosse movido a cavalo ou, mais recentemente, a motor — e as dos pedestres; uma cidade habitada e inflamada por gente de todos os tipos, cores e costumes.

[...]

Londres se tornou uma coisa gigantesca e contraditória. É um bom lugar, uma cidade razoável, mas há um preço a se pagar pelos bons lugares e um preço que todos os bons lugares têm que pagar. (GAIMAN, 2016, p. 17-18)

Diante da multiplicidade de Londres, como ressaltado anteriormente, o trecho destoa de Richard ao mostrar que este se manteve praticamente inalterado, não cedendo ao caos da metrópole onde vive e lutando para demonstrar alguma originalidade. O escritório onde trabalha, por exemplo, decorado somente com o necessário ao cumprimento de suas funções básicas enquanto local de trabalho, com o intuito de apresentar alguma “personalidade”, possui tão somente *trolls* de brinquedo. Este aspecto do escritório em que o protagonista se encontra, junto da desorganização de sua mesa em meio à rotina, indicam sua personalidade aparentemente sem graça:

[...] Jessica se convencera de que os trolls de Richard eram um traço charmoso e excêntrico, comparável à coleção de anjos do sr. Stockton. Envolvida na organização de uma exposição itinerante da coleção de anjos

¹¹ [...] Na maior parte do tempo na Fantasia Urbana, quando não é o cenário de algum tipo de evento sobrenatural ou um personagem por si só, é o veículo para comentários sociais direcionados a todos os aspectos negativos da urbanização e do urbano em geral. (RAȚĂ, 2017, p.87, tradução dos autores)



do sr. Stockton, ela concluiu que grandes homens sempre colecionavam algum tipo de objeto. No entanto, Richard não colecionava trolls. Tinha encontrado um na rua ao sair do trabalho e, em uma vaga e infrutífera tentativa de injetar um pouco de personalidade em seu ambiente profissional, o colocara sobre o monitor. Os outros chegaram ao longo dos meses seguintes, dados por colegas que notaram sua predileção por aquelas criaturinhas feias. Os trolls foram sendo alocados em pontos estratégicos pela mesa, ao lado dos telefones e do porta-retratos com a foto de Jessica. Naquele dia, havia um Post-it amarelo colado na foto. (GAIMAN, 2016, p. 19-20)

No decorrer da obra, pode-se observar a demarcação de paralelos entre a Londres de Cima e a Londres de baixo, respectivamente, enquanto lugar favorecido e abandonado. Nota-se, no caso da Londres de Cima, uma descrição que indica sua vivacidade e fluxo constante de informações e pessoas que mantém a cidade em destaque:

Richard olhou ao redor, perplexo. Estavam no Victoria Enbankment, um aterro quilométrico, construído durante a era vitoriana na margem norte do Tâmisa, para cobrir o sistema de drenagem e a recém-criada linha District do metrô e substituir as malcheirosas margens lamacentas que infestaram as margens do Tâmisa por quinhentos anos. [...]

Não havia lua, mas o céu noturno exibia um apinhado de brilhantes e resplandcentes estrelas de outono. Havia também as luzes dos postes, dos edifícios e das pontes, que pareciam estrelas terrenas, e brilhavam duplamente, refletidas junto com a cidade na água do Tâmisa. *É a terra encantada*, pensou Richard. (GAIMAN, 2016, p.76-77).

De forma semelhante, vê-se o registro da Londres de Baixo como uma localidade abandonada e, por vezes, hostil, à qual monumentos ou objetos da Londres de Cima são relegados e utilizados ou tolerados por seus habitantes, como se pode observar no uso de um antigo hospital por Croup e Vandemar, dois assassinos de aluguel que caçam Door e Richard no decorrer do romance:

O sr. Croup e o sr. Vandemar tinham se instalado no porão de um hospital vitoriano fechado havia dez anos por conta de cortes no orçamento do Ministério da Saúde. A empresa de desenvolvimento imobiliário anunciara a intenção de transformar o edifício em um condomínio de luxo incomparável, mas desapareceu logo que o hospital fechou as portas. Portanto, o prédio permanecia ali, ano após ano, vazio, sem vida e indesejado, as janelas com tapumes e as portas com cadeados. (GAIMAN, 2016, p.64)

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando os resultados obtidos a partir da leitura e análise crítica do romance *Lugar Nenhum*, de Neil Gaiman, à luz do referencial teórico utilizado, pode-se afirmar a prevalência de elementos da obra que retratam aspectos simbólicos da exclusão social em meio ao ambiente urbano das grandes cidades. Tendo em vista tais elementos, a obra estabelece o personagem principal, por meio de seu desenvolvimento no decorrer do romance, enquanto alguém ciente da importância e das consequências de seus atos, sempre disposto a prestar auxílio àqueles que necessitam.



Assim, por meio da apresentação de situações em que o protagonista vivencia as condições daqueles “à margem da sociedade” em contraste com suas experiências originais na Londres de Cima, juntamente com a apresentação de elementos sociais marcados nos espaços interligados por portais em que se estabelecem as relações entre as personagens das diferentes Londres, a narrativa de Gaiman subverte, por meio da Fantasia de Umbral, os aspectos que dialogam com nossa realidade a fim de promover a reflexão no público-leitor ao posicioná-lo diante de um mundo insólito conectado à realidade comum.

4. REFERÊNCIAS

ARÁN, Pampa. **Metamorfosis del fantástico literario**. GARCIA, Flávio. BATALHA, Maria Cristina e MICHELLI, Regina. (org.), **(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2014.

ARMITT, Lucie. **Fantasy fiction: an introduction**. New York: Continuum, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BEALER, Tracy. and LURIA, Rachel. **Introduction**. In: BEALER, Tracy. LURIA, Rachel. and YUEN, Wayne. (eds.), **Neil Gaiman and Philosophy. Gods Gone Wild!**. Chicago e LaSalle: Open Court Publishing Company, 2012

BEAUDRY, Jonas-Sébastien. **Apologizing to a Rat**. In: BEALER, Tracy. LURIA, Rachel. and YUEN, Wayne. (eds.), **Neil Gaiman and Philosophy. Gods Gone Wild!**. Chicago e LaSalle: Open Court Publishing Company, 2012

CANDIDO, Antônio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida Prado e GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, 5ª edição.

EDWARD, James; MENDLEHSON, Farah. **A short history of Fantasy**. Faringdon: Libri Publishing, 2012.

GAIMAN, Neil. **Lugar Nenhum**. São Paulo: EDITORA INTRÍNSECA LTDA., 2016.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: The Literature of Subversion**. Londres: Routledge, 1981.

MENDLESOHN, Farah. **Rhetorics of Fantasy**. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.



MURDOCH, Iris. **The Sovereignty of Good**. Londres: Routledge, 1970.

RAȚĂ, Irina. **Trials and Tribulations in London Below**. BRUMAL: Revista de Investigación Sobre lo Fantástico, Vol. V n.º2, 2017.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Contatos: augusto.melchior.tavares@gmail.com e ana.trevisan@mackenzie.br