

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
ILEEL - INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

LUIZA MARIA FONTE BOA MELO

FISSURAS COTIDIANAS:
O ENTRELUGAR DA *EXPERIÊNCIA*, DO MITO E DO ESPAÇO EM *DEUSES
AMERICANOS*, DE NEIL GAIMAN

UBERLÂNDIA
Agosto/2020

LUIZA MARIA FONTE BOA MELO

FISSURAS COTIDIANAS:
O ENTRELUGAR DA *EXPERIÊNCIA*, DO MITO E DO ESPAÇO EM *DEUSES AMERICANOS*, DE NEIL GAIMAN

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura

Orientadora: Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro

Coorientador: Dr. Ivan Marcos Ribeiro

UBERLÂNDIA
Agosto/2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M528 Melo, Luiza Maria Fonte Boa, 1994-
2020 Fissuras cotidianas: [recurso eletrônico] : O
entrelugar da experiência, do mito e do espaço em Deuses
Americanos, de Neil Gaiman / Luiza Maria Fonte Boa Melo.
- 2020.

Orientadora: Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro.
Coorientador: Ivan Carlos Ribeiro.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.611>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Ribeiro, Elzimar Fernanda Nunes,
1975-, (Orient.). II. Ribeiro, Ivan Carlos, 1975-,
(Coorient.). III. Universidade Federal de Uberlândia.
Pós-graduação em Estudos Literários. IV. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
 Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado em Estudos Literários				
Data:	13 de agosto de 2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:10
Matrícula do Discente:	11812TLT007				
Nome do Discente:	Luiza Maria Fonte Boa Melo				
Título do Trabalho:	Fissuras cotidianas: o entrelugar da experiência, do mito e do espaço em <i>Deuses americanos</i> , de Neil Gaiman				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O imaginário histórico e o discurso ficcional brasileiro nos anos da ditadura militar				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora da candidata (Presidente); Ivan Marcos Ribeiro da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, coorientador da candidata; Alexander Meireles da Silva da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão / UFG-RC; Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 13/08/2020, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexander Meireles da Silva, Usuário Externo**, em 13/08/2020, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro, Presidente**, em 13/08/2020, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **LUIZA MARIA FONTE BOA MELO, Usuário Externo**, em 13/08/2020, às 16:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 13/08/2020, às 17:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2193454** e o código CRC **88EB49AF**.

LUIZA MARIA FONTE BOA MELO

**FISSURAS COTIDIANAS:
O ENTRELUGAR DA *EXPERIÊNCIA*, DO MITO E DO ESPAÇO EM *DEUSES
AMERICANOS*, DE NEIL GAIMAN**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Uberlândia, 13 de agosto de 2020.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro / UFU (Orientadora e Presidente)

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro / UFU (Coorientador)

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares / UFU

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva / UFG – Campus Catalão

Às mulheres que me constroem.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, às mulheres da minha família que floresceram como espinhos: Rosa, Dalva, Kátia, Karla, Iza, Júlia, Daniela e Helena – sem esquecer do bendito fruto, Lucas. Obrigada pela presença, pela companhia e pelo amor-que-poderia-não-ser-mas-foi.

À mamãe Karla e ao papai Marcelo: eu caminho constantemente com as suas imagens nos meus olhos, obrigada por tanto, o tempo todo.

À Daniela e à Helena: por tornarem minha vida mais colorida.

À minha grande família: é mais fácil navegar pelo mundo quando se tem a certeza de um porto.

Aos amigos e amores, em especial a: Igor, pela paciência e carinho; Carolina Almeida e Camila Ramos, pela partilha da vida; Renata Miguel, Tamira Pimenta, Lucélia Lima, Sara Rabelo, Paulo Eduardo e Juliana Moreira, por beberem a pós-graduação comigo.

Ao grupo do Facebook ‘Bolsistas Capes’: pelos memes, risos e compreensão em momentos difíceis.

Aos professores e professoras que me acompanharam ao longo da vida: sem vocês, eu não poderia chegar aqui, em especial à Sandra e Leni, que compartilharam comigo o amor pelas palavras.

A Leonardo Soares, Eni Freitas e Camila Alvarce: por tornarem o caminho do aprendizado e da pesquisa um lugar para o acolhimento e afeto.

À minha querida orientadora, Dra. Elzimar Fernanda, pelo companheirismo, alegria e disposição em trilhar comigo os caminhos labirínticos de Neil Gaiman.

Ao meu coorientador, Dr. Ivan Marcos, que se dispôs a nos auxiliar diante da tempestade.

À Maiza e ao Guilherme, pela disponibilidade e competência.

A Neil Gaiman, cuja obra resgatou o que estava perdido em mim.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro que tornou possível esse trabalho.

Há muitas maneiras sérias de não
dizer nada, mas só a poesia é
verdadeira.

Manoel de Barros

RESUMO

Deuses Americanos (2016), de Neil Gaiman, descortina a sabedoria mítica que a razão encobriu ao longo dos últimos séculos ao abrir espaço para deuses na era da tecnologia. Publicada em 2001, a obra de Gaiman (2016) propõe uma outra relação entre homens e suas divindades: essas entidades seriam materializações das crenças humanas, alimentadas através da força sagrada que lhes dedicamos. Desde deuses antigos, há muito adorados por culturas ancestrais, até deidades que personificam a Mídia e a Internet, Gaiman busca ressignificar nossa relação com a realidade pragmática que vivenciamos, exponencialmente aumentada em um dos países que mais se dedica às forças da razão: os Estados Unidos. Assim, pressupondo o mito como um fenômeno do espírito, cujo aparecimento primeiro se dá em um momento de excitação das sensibilidades humanas (CASSIRER, 1992, p. 34), em um espaço mental que precede a razão – espaço esse que denominamos, em consonância com Benjamin (1987) e Larrosa (2015), de *experiência* – buscamos compreender o viés mítico de Gaiman ao trazer entidades mitológicas da antiguidade para o contexto contemporâneo, além da emersão de deuses atuais e sua relação com a tecnologia. Nos propomos, portanto, a pensar a premissa de Gaiman como uma reflexão literária acerca do mito, considerando a relação entre a materialidade dos deuses, a *experiência* e a proposta mítica de Cassirer (1992). Abordaremos, por fim, a relação entre o mito, a *experiência* e o espaço narrativo onde a história opera: a América do Norte. Na América, tal como na era mítica, o sobrenatural toca o cotidiano e transforma-se, fazendo-se constante e verdadeiro. Diante da onipresença do impossível, compreendemos o espaço americano como o lugar do extraordinário, capaz de suscitar a potência sagrada do espírito ao mesmo tempo em que recusa o culto às divindades – afinal, como todos sabem, a América não é um país bom para deuses (GAIMAN, 2016, p. 485).

PALAVRAS-CHAVE: Neil Gaiman; *Experiência*; Mito; Espaço Ficcional; Literatura fantástica.

ABSTRACT

American Gods (2016), by Neil Gaiman, unveils the mythical wisdom that reason has obscured over the last few centuries by making room for gods in the age of technology. Published in 2001, Gaiman (2016) proposes another relation between men and their deities: these entities would be materializations of human beliefs, fed through the sacred force we devote to them. From ancient gods, long worshiped by ancestral cultures, to Media and Internet deities, Gaiman seeks to re-signify our relationship with the pragmatic reality that we live in, exponentially enhanced in one of the countries most devoted to the forces of reason: United States. Thus, presupposing myth as a phenomenon of the spirit, whose first appearance occurs in a moment of excitement of human sensibilities (CASSIRER, 1992, p. 34), in a mental space that precedes reason – a space that we call, with Benjamin 1987) and Larrosa (2015), *experience* – we seek to understand Gaiman's mythical bias by bringing mythological entities from antiquity to the contemporary context, as well as the emergence of current gods and their relationship with technology. We propose, therefore, to think of Gaiman's premise as a literary reflection about myth, considering the relation between the materiality of the gods, *experience* and the mythical proposal of Cassirer (1992). Finally, we will approach the relationship between myth, *experience* and the narrative space where it operates: North America. In America, as in the mythical era, the supernatural touches daily life and transforms itself, becoming constant and true. Faced with the omnipresence of the impossible, we understand American's space as the place of the extraordinary, capable of raising the sacred power of the spirit while refusing to worship the deities - after all, as we all know, America is not a good country for gods (GAIMAN, 2016, p. 485).

KEYWORDS: Neil Gaiman; *Experience*; Myth; Fictional Space; Fantastic Literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** – *Cliffs of Green River*, de Thomas Moran (Óleo sobre tela).....65
- Figura 2** – *The Wild West*, de Albert Bierstadt (Óleo sobre tela).....117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
------------------	----

PRIMEIRA PARTE

O (RE)EXISTIR MÍTICO EM DEUSES AMERICANOS

Capítulo 1 – Destituir e Restituir: O entrelugar da <i>experiência</i>	21
Capítulo 2 – Filhos do Entrelugar: Mito, <i>Experiência</i> e Neil Gaiman.....	38
2.1 – Fronteiras: o encantamento do entrelugar	38
2.2 – <i>Experiência</i> e Espaço: interseções fantásticas	58

SEGUNDA PARTE

LÍNGUA, MITO E *EXPERIÊNCIA*:

Os desdobramentos do saber

Capítulo 3 – Mito e <i>inverdades da razão</i>	74
3.1 – A definição mítica em Deuses Americanos.....	74
3.2 – Língua e Mito: Fenômenos da <i>Experiência</i>	88
Capítulo 4 – Acreditar para não esquecer: A reinvenção do mito.....	102
4.1 – Reemergir mítico: Velhos Deuses no Novo mundo.....	102
4.2 – Na Terra e sob a Terra: a corporificação do espaço.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS	126

INTRODUÇÃO

Gostaria de começar este trabalho assim, na primeira pessoa, porque o fazer acadêmico, ao tratar da palavra literária, tem o poder de mexer com as profundezas do nosso ser e de nos colocar em contato com o que possuímos de mais sensível e de mais racional em nós, demaneira que é inegável que esta é uma pesquisa de afeto. Eu me proponho, neste texto, a vencer o longo caminho que liga o centro – dos saberes, da pesquisa, da sensibilidade – à margem e encontrar na teoria e na literatura um espaço para a inexatidão, para o vazio e para a incerteza; trata-se de uma busca pelas aberturas, pelo oco, pelo fluido entremeado no concreto em que nos situamos. Assim, ao escolher trabalhar com a obra *Deuses Americanos* (2016), de Neil Gaiman, optei, primeiramente, por desdobrar o encantamento que sempre me] cativou na literatura e que, agora, pôde me acontecer enquanto tema.

Vislumbrando na obra de Gaiman um espaço de reencantamento e ressignificação do mundo através da palavra literária – que desloca nossa percepção da realidade racional, nos fazendo agarrar às precárias bordas sensíveis que ainda nos sustentam – encontrei um lugar capaz de abarcar diferentes olhares sobre a vida; um entre-espaço para a sensibilidade que revive a *experiência*.

Deuses Americanos (2016), obra lançada em 2001, concretiza uma perspectiva mítica nascida no fim dos anos 80, em uma das primeiras grandes obras de Neil Gaiman: a novela gráfica *Sandman* (1988-1996). Ainda no primeiro arco da GN¹, nos deparamos com uma outra maneira de significar a relação humana com os deuses, uma vez que eles seriam a materialização das ideias que adoramos – “Eu sei como surgem os deuses, Roger. Nós começamos como sonhos. Então, *saímos dos sonhos para a terra*. Nós somos idolatrados, amados e sorvemos muito poder.” (GAIMAN, 1994, p. 20, grifo meu)

O romance de 2001 expande esse conceito ao inserir inúmeras divindades no pragmático contexto dos Estados Unidos da América, onde não só há uma amálgama de entidades antigas, levadas ao Novo Mundo no coração e nas mentes de seus fiéis – “Quando as pessoas vieram para a América, nós viemos juntos. [...] Viemos na mente delas e fincamos raízes.” (GAIMAN, 2016, p. 139)² –, como nos é apresentada uma outra relação entre o

¹ Abreviatura para Graphic Novel.

² “When the people came to America they brought us with them. [...] We traveled with the settlers to the new lands across the ocean.” (GAIMAN, 2001, p.137)

homem contemporâneo e seus novos deuses: itens tecnológicos que se desdobraram em divindades sagradas através da força de adoração que lhes foi dispensada – esse é o caso de Mídia; Internet; Autoestrada etc.

Essas divindades contemporâneas teriam encontrado espaço no vazio que a sacralidade deixou, alheios que estamos à sabedoria sensível que nos constitui e que se perdeu em meio à razão cientificista que tomou lugar nos últimos séculos. Me proponho, então, a observar a obra de Gaiman como um esforço literário para ressignificar as relações cotidianas entre o homem e o sentimento mítico que ainda nos atravessa.

A procura de Gaiman por devolver à realidade os ares de encantamento que outrora lhe constituíram nos leva, por contraste, ao princípio do movimento racionalista na Europa que destituiu essa sabedoria sensível de seu lugar: o Iluminismo. Esse movimento, cujo objetivo era garantir à razão a autoridade sobre o saber – qualquer que fosse – desencadeou uma série de correntes europeias que culminaram no declínio das sabedorias *não-racionais*. Ali, no princípio da modernidade, vislumbramos o deslocamento racional que destituiria as formas sensíveis de apreensão da realidade, ao mesmo tempo que – pela falta – localizaria a perda dessa nossa outra maneira de perceber o mundo.

Assim, a fim de analisar a obra de Gaiman, procurei compreender o momento em que houve a cisão entre o conhecimento sensível e a lógica racional – que até então engendravam o pensamento humano de forma complementar –, além de reconhecer o mito como maneira singular de apreender a realidade.

A ruptura entre os saberes da lógica e da sensibilidade foi, portanto, o marco que se desdobrou na modernidade e, nesses termos, teve suas primeiras consequências teóricas pouco depois de sua expansão, no Romantismo. Ao buscar esse conhecimento sensível – que Gaiman tenta resgatar em suas obras – remetemos a uma das primeiras grandes questões da perspectiva romântica: o *reencantamento do mundo*.

Essa concepção, que se desenvolve diante de um cenário de “intelectualização ditatorial” (BORNHEIM, 2002, p. 79), leva os românticos a buscarem na narrativa uma maneira de resgatar o encantamento e a sensibilidade humana, voltando-se – como apontam Michael Löwy e Robert Sayre (1995) – para a magia, contos de fadas e para o redescobrimto dos mitos. Nesse sentido, o poeta e pensador Friedrich Schlegel, precursor

do Romantismo alemão, oferece um caminho para retomarmos a sensibilidade que nos foi subtraída: uma nova mitologia, capaz de expressar as questões do homem moderno e devolver-lhe a capacidade sensível de observar o mundo (SCHLEGEL, 1994).

Ao percorrer os caminhos que levam ao resgate dessa sensibilidade destituída, quase como se seguisse o Fio de Ariadne dentro desse labirinto teórico, me deparei com Benjamin (1987) e sua concepção acerca da *experiência*, um saber que teria sido retirado do homem e submergido diante do racionalismo que o Iluminismo inaugurou: a *experiência* opor-se-ia à informação porque, enquanto a última “aspira a uma verificação imediata” (BENJAMIN, 1994, p. 201), a primeira dedicar-se-ia à transmissão de uma sabedoria sensível através da narrativa e, para isso, seria preciso um homem que vá na contramão da urgência da técnica e da razão – “A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos *toque*, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm.” (LARROSA, 2015, p. 25 – grifo meu.)

A *experiência* é, portanto, um acontecimento que toca o homem – aquele que se deixa experimentar –, fora dos parâmetros racionais pós-iluministas; trata-se de um fenômeno que se dá acometendo o *sujeito da experiência* e que o atravessa, o pune e o transforma; ela é, ainda, o entrelugar³ dos saberes empíricos e racionais: sensível a ambos, mas não limitada por eles. A *experiência* benjaminiana nos acontece – se é que ainda nos acontece – quando nos tornamos, também, espaço: receptivos às sensibilidades que as narrativas nos apresentam e capazes de nos darmos ao sentir e à magia da palavra. No que tange à análise do texto literário, dediquei-me a observar Shadow – protagonista do enredo de Gaiman – como o ente materializador desse fenômeno na obra, aquele que personifica o entrelugar da sensibilidade e se desdobra em espaço e *sujeito da experiência*.

A partir desse conceito, que se alarga sob o olhar de Agamben (2008) e Larrosa (2015), entrevi um fenômeno que acolhe as múltiplas possibilidades do saber, capaz de conciliar as verdades da razão com as verdades que a sensibilidade mítica pode elaborar,

³ A terminologia *entre-lugar* aparece, primeiramente, no texto *O entre-lugar do discurso latino-americano*, de Silvano Santiago. A reflexão do autor acerca das obras produzidas no Novo Mundo, sob a sombra civilizatória das metrópoles europeias e alheias às culturas nativas do continente – apagadas pelos colonizadores –, salienta o viés dicotômico que caracteriza a produção literária e os costumes latino-americanos: silenciados em sua língua nativa, aprenderam a falar e a escrever a língua do colono, e “falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.” (SANTIAGO, 1978, p. 16)

assumindo, portanto, a *experiência* como o acontecimento do qual o mito – e a língua – se expande. Para pensar esse termo, vali-me da definição de Eliade (1972) quando o autor afirma que o mito é sempre uma narrativa de criação e fala apenas do que *realmente* aconteceu, desvendando a sacralidade no mundo (ELIADE, 1972, p. 11). Assim, o mito carregaria consigo essa capacidade intrínseca de observar a realidade sob a ótica do encantamento do espírito, resguardado por uma forma narrativa.

Contudo, foi com grande surpresa – o que constitui, em partes, a beleza da pesquisa acadêmica – que este trabalho se viu à deriva teórica ao constatar que o suporte utilizado durante a escritura do projeto para pensar a origem e atualização da forma mítica já não subsidiava as novas perspectivas que se abriram e aprofundaram a relação entre o mito e a *experiência*.

O projeto inicial constituía-se em reconhecer e analisar a Forma Simples do mito – presentes na criação dos deuses, novos e antigos, na obra *Deuses Americanos* (2016) –, em oposição às Formas Relativas – registradas como as atualizações dos deuses na contemporaneidade. Esses conceitos, propostos por Jolles (s/d), compunham um sistema conceitual embasado por um processo lógico-discursivo, em que os mitos eram formados por perguntas e repostas que, quando respondidas satisfatoriamente, perpetuavam-se enquanto formas narrativas e destrinchavam-se em Formas Relativas.

Porém, ao seguir insistentemente o *fio da experiência* que parece ligar todo o universo mítico, espacial e literário composto pela obra, percebi que a proposta de Jolles (s/d) reconhece o mito como uma deliberada elaboração do pensamento sistematizado – já que pressupõe uma consolidada estrutura linguística da qual o mito seria derivado. Foi então que os precários limites que se estabeleciam no escopo teórico deste trabalho se romperam, obrigando-me a rever os termos que o constituía e a buscar novos conceitos e parâmetros que servissem na procura por entender e ressignificar o mundo e nossa relação com os deuses.

Foi então que encontrei a teoria proposta por Ernst Cassirer (1992), em *Linguagem e Mito*, em que o autor – valendo-se de Usener – considera a estruturação linguística e a emersão mítica como dois fenômenos do espírito que constituem o pensamento lógico humano. Para Cassirer (1992), não há uma relação de causalidade entre a língua e o mito, mas, ao contrário, um imbricamento entre essas duas formações que atuam em conjunto para

engendrar o pensamento humano sob as medidas da lógica. Assim, mito e língua emergiriam de um ponto de sensibilidade anterior à sistematização racional – *experiência* –, desencadeado no homem pela excitação de seu espírito diante do espanto ou do maravilhamento.

De modo que a língua estabeleceria com o mundo uma relação criativa – ideia desenvolvida a partir das perspectivas de Gaston Bachelard (1978); Antoine Compagnon (2012); Luiz Costa Lima (1980) e Paul Ricoeur (1994) – elevando essa característica a níveis ainda mais altos durante a elaboração narrativa, onde ela estaria sempre em condição originária (Bachelard, 1978, p. 185). O mito, por sua vez, assumiria tanto seu caráter de expressão do pensamento, engendrando o mundo sob as verdades do conhecimento sensível, como resguardaria a potência originária que a língua carrega, uma vez que se estrutura a partir de uma lógica narrativa.

Em consonância com a ótica de Cassirer (1992), me deterei sobre alguns deuses que aparecem no argumento narrativo de *Deuses Americanos* (2016) – Odin, Mad Sweeney, Bílquis, Toth, Anúbis, Mídia e Internet – para pensar o processo de criação mítica, tanto em sua conformação ancestral, remetendo aos antigos deuses, como no processo de atualização e criação das divindades contemporâneas.

Pretendo, por fim, compreender o espaço narrativo onde se dá a emersão dos deuses no texto literário. Desde o título da obra, somos remetidos ao misterioso lugar da América, o Novo Mundo, composto por uma aura encantada que, simultaneamente, desperta a potência sagrada do espírito e rejeita o culto aos deuses. Para tanto, me vali da perspectiva de Todorov (1980) e Covizzi (1978) a fim de pensar o viés insólito que caracteriza a estética fantástica de Gaiman – elemento que define o desenvolvimento de suas obras e compreende as reflexões do autor acerca do mito.

Sob essa ótica, me dispus a pensar o espaço narrativo como elemento que materializa a *experiência*, é corporificado como deus e, ainda, permite a manifestação do sobrenatural no cotidiano americano. Assim, no que tange à definição de espaço, me valho de Borges Filho (2008) e Bachelard (1978), para, finalmente, me dedicar à análise das três principais vertentes espaciais dentro da obra: a América do Norte, o Carrossel e o Homem-Búfalo.

A procura que este trabalho empreende, portanto, é uma maneira de resgatar os aspectos sensíveis que nos definem como humanidade, logrando encontrar nas fissuras do real contemporâneo um espaço para a sensibilidade e as funções criativas que o pensamento pode engendrar. Enquanto houver uma forma de saber que destitui do homem suas várias possibilidades de reconhecer o mundo, estamos fadados a nos desconhecermos, incapazes de nos encontrarmos no outro. O entrelugar que a obra de Gaiman (2016) propõe consolida, a partir da literatura – uma das formas mais potentes de tocar as nossas sensibilidades – a busca por fazer desse mundo-máquina um lugar para deuses – e para seres humanos.

PRIMEIRA PARTE
O (RE)EXISTIR MÍTICO EM *DEUSES AMERICANOS*

Capítulo 1 - Destituir e Restituir: O entrelugar da *Experiência*

Ao propor uma abordagem da obra *Deuses Americanos* (2016), de Neil Gaiman, a partir de uma posição de objetividade e teórico-reflexiva – a qual vem se somar à leitura subjetiva e emotiva com que foi recebida inicialmente – compreende-se que inúmeras são as vias de acesso a partir das quais pode-se adentrar nessa narrativa, mas é preciso que, de uma forma ou de outra, as escolhas sejam pautadas pelos temas cujos relevos mais se ensejam durante a trajetória que constitui este trabalho. Assim, será a *Experiência* – fenômeno que atravessa a narrativa mítica, a literatura em si e o próprio espaço ficcional de onde se desdobram essas histórias – que permeará as questões discutidas aqui, tal como o *Fio de Ariadne*, capaz de guiar os olhares em meio ao turvo e enevoado labirinto de mistérios que reina em *Deuses Americanos*. É, portanto, necessário que antes de analisar essa trama de deuses, seja localizada a descoberta e o declínio desse fenômeno que, segundo Benjamin (1987), chama-se *Experiência*.

Em primeiro lugar, é preciso delimitar o espaço histórico e geográfico em que esta análise se apoia: *Deuses Americanos* (2016), apesar de tratar do território norte-americano, com suas especificidades culturais e regionais, é escrito por um homem inglês, formado por um olhar europeu e ocidental que ainda carrega em si as marcas da hegemonia eurocêntrica – mesmo que o autor busque, constantemente, expandir suas concepções filosóficas e culturais em relação a outros povos. Portanto, em princípio, é necessário partir desse mesmo espaço para compreender as implicações que esta obra tem: tanto sob a perspectiva teórica europeia, quanto seus efeitos sobre a cultura norte-americana.

Sendo assim, este trabalho se fundamenta em movimentos teórico-culturais essencialmente europeus para pensar a relação entre o mito, o espaço e esse quê transcendente que extrapola os limites da razão e da lógica cientificista⁴ para, então, alojar-se nas possibilidades do sensível e da natureza, resguardando os devidos cuidados ao tratar de forma tão geral destes temas: afinal, a visão europeia – que desencadeou uma gama de

⁴ O cientificismo é uma vertente positivista do século XIX que se desenvolve ao longo dos anos posteriores, concebendo de forma dogmática a ciência como única forma possível de conhecer o mundo e o homem. Sob essa vertente, acredita-se que o método científico – tal como aplicado nas ciências exatas e naturais – deve estender-se a todas as áreas de conhecimento, uma vez que somente a ciência seria capaz de trazer benefícios tecnológicos à humanidade.

transformações nos múltiplos olhares sobre o real ao redor do mundo – é apenas uma maneira de perceber essa realidade.

Em vista disso, começa a busca do que Benjamin (1987) chamou de *experiência* mas que, em outros momentos históricos da teoria europeia ocidental, já havia despontado e gerado questões acerca dos saberes e da relação humana com o mundo.



Para os fins deste trabalho, explicita-se dois grandes movimentos que, dicotomicamente, influenciaram o pensamento europeu ao longo da história: a concepção clássica – que marca, em grande medida, a Idade Média europeia – e a concepção romântica – surgida a partir das bases iluministas pós-renascimento.

O olhar clássico concebe o tempo, o homem e o mundo como elementos principalmente estáveis e duráveis, estendendo-se em uma linha reta e contínua, alheios às contingências e dissonâncias da existência. Ao ressaltar sempre as imutabilidades, esse viés clássico europeu buscava a perenidade das formas, sejam elas de vida ou de arte, relacionando a objetividade e a racionalidade⁵ dessas representações à verdade intrínseca da qual, acreditava-se, cada ser no mundo era dotado. Nesse sentido, Foucault (2000) destaca, em “Las Meninas”, o desaparecimento final do objeto representado diante de sua representação clássica, resguardando a essa última, portanto, o caráter atemporal e verdadeiro que define essa percepção:

Talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: *o desaparecimento necessário daquilo que a funda — daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança*. Esse sujeito mesmo — que é o mesmo — foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação. (FOUCAULT, 2000, p. 20-21)

⁵ A racionalidade clássica da qual tratamos não está diretamente ligada ao conceito de razão inaugurado pelo Iluminismo. Aqui, a razão humana está submetida aos desígnios divinos e faz-se sempre em consonância com a *Verdade* inerente do mundo – a *Verdade Divina*.

Contudo, essa mesma objetividade e racionalidade que compunham os parâmetros clássicos uniam-se também aos saberes sensíveis, que excediam a razão, tangiam o divino e o cósmico, sempre de mãos dadas com o desconhecido que ainda perpassava o universo europeu e que fazia da razão clássica um tanto encantada.

O viés totalizante do pensamento clássico, porém, reduzia-se ao ignorar, tantas vezes, as individualidades e particularidades contingentes da vida, invisibilizando tudo o que dizia respeito ao indivíduo em prol de uma fabricada realidade de semelhanças. É, portanto, a partir desse contexto de similitudes que o Renascimento e posteriormente o Iluminismo surgem e refundam a realidade europeia, sob novos conceitos e sob novas demandas: a razão passa a figurar de maneira mais relevante em inúmeros aspectos da vida, inclusive na relação do homem com a sacralidade, colocando o foco do pensamento humano nas estruturas da lógica e da racionalidade, deixando de lado as sensibilidades que outrora delimitavam a percepção do real.

Assim, a razão humana – pouco considerada diante dos desígnios de Deus sob os quais a Europa viveu por séculos a fio durante a era mais teocêntrica da Idade Média – adquire seu espaço ao espelhar-se na autoridade divina sobre o mundo e se propõe a conferir luz sobre as sombras no qual o pensamento supostamente vivia: “No homem, o seu ser feito à imagem de Deus consiste na sua soberania sobre o que existe, no seu olhar de senhor, no comando. O mito passa a ser iluminação e a natureza, mera objetividade.” (ADORNO, 1999, p. 24). Sob essa nova ótica racionalista, instaura-se o apogeu da ciência e da filosofia, ergue-se um futuro pautado nas leis da lógica e da exatidão, nasce um novo olhar sobre o real⁶.

Ainda que buscando uma *Verdade*, o Iluminismo tardio carrega consigo a marca da individualidade. Crê-se, nesse momento, definido sobretudo a partir de meados do século XVIII, que a *Verdade* possa ser alcançada a partir da realidade particular de cada um que possuísse em si um Gênio – conceito que se amplificará e virá a perpassar toda a arte e filosofia romântica, que vai de fins do século XVIII até meados do século XIX. É que o pensamento iluminista também engendra a partir de si o pensamento romântico, que

⁶ Trata-se, no próximo capítulo, da definição de ‘representação fundadora’ - conceito que norteia nosso olhar sobre a obra de Gaiman. Não é, contudo, nesse subtópico que esta questão será discutida com profundidade.

promoverá seu questionamento. Cabe, no entanto, enfatizar que, tal como a visão clássica renascentista que vigorava até o século XVII na Europa, o Século das Luzes e seus discípulos ainda se mantiveram limitados por suas próprias correntes: não se considerava uma *não-verdade*, nem mesmo uma *não-razão*⁷.

Dá-se aqui a fissura que ainda nos atravessa atualmente. O Iluminismo não só propôs a Razão como a conhecemos atualmente – uma vez que a América foi colonizada também pelos ideais iluministas vindos da Europa – como exportou o modelo científico, que requer leis, experimentos e comprovações para assumir um fato, levando à exclusão e destituição de tudo aquilo que foge a essas comprovações: “O homem da ciência conhece as coisas, na medida em que as pode produzir. É assim que o em-si das coisas vem a ser para ele.” (ADORNO, 1999, p. 24)

Assim, através da lógica iluminista, localiza-se esse *fio encantado*⁸ que vem correndo ao longo das histórias da humanidade – mesmo que, em outros povos e culturas, seu nome e sua percepção sejam diferentes. É o *fio* que permeia toda e qualquer grande narrativa e que magicamente tece outros mundos – nas artes e, principalmente, pela palavra literária. Nós, como filhos do Iluminismo e da razão, encontramos esse *fio de ouro* e o rompemos ao ignorar sua natureza não-racional, perdidos que estávamos na busca pela exatidão, clareza e dureza do mundo.

Portanto, o Século das Luzes marca – na Europa e naqueles que se viram colocados sob sua esfera de influência – mais do que uma cisão entre os saberes racionais (passíveis de serem experimentados⁹) e os *não-racionais*¹⁰ (aqueles da ordem do sensível), marca a destituição de tudo o que não pode ser quantificado e traduzido em informação.

⁷ Agamben (2008) afirma com veemência – e de forma quase tão apocalíptica quanto Benjamin (1987) – essa proposta excludente que o Iluminismo possui: aquilo que não pode ser comprovado ou mensurado seria, necessariamente, falso, menor e destituído de sabedoria.

⁸ A metodologia utilizada aqui, percebendo a *experiência* enquanto fio condutor tanto das discussões propostas neste trabalho, quanto do pensamento ocidental ao longo dos vários movimentos europeus, pode ser vista também na obra *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, de Gilbert Durand (2004), onde o autor percorre movimentos filosóficos e de cultura ao longo dos séculos perseguindo o conceito de Imagem.

⁹ Agamben (2008) marca a diferença entre *experiência*/experimento; experienciar/experimentar, sendo, respectivamente, os primeiros da ordem do conhecimento sensível e os segundos da razão científica.

¹⁰ Aplica-se aqui o termo *não-racionais* como modo de referir aos saberes fora da razão científica derivada do Iluminismo, não no sentido de ‘animalesco’.

Esse racionalismo levou a um *estreitamento* do homem e dos valores humanos. A intelectualização, quando ditatorial, leva inevitavelmente a um *afastamento da natureza, ficando esta reduzida a objeto do pensamento racional* [...] (BORNHEIM, 2002, p. 79, grifo nosso)

A natureza, ao longo deste trabalho, será sempre sinônimo daquele saber sensível, que foge às amarras racionais e extrapola os limites do que pode ser dito. Diretamente ligados, a natureza, a palavra encantada e o reencantamento do mundo¹¹ acontecem enquanto outra forma de conhecimento, fora da razão iluminista. Apesar de não destituir, em momento algum, o saber científico que o racionalismo europeu do século XVIII inaugura, ela ocorre como mais uma forma de apreender o real, válida em sua singularidade e essencial para o desenvolvimento de nossa sensibilidade, complementando e humanizando a razão técnica – que também nos constitui.

O Romantismo, por sua vez, em oposição a esse cenário e em constante revisão crítica, anuncia uma nova postura diante desse racionalismo desenfreado que o Iluminismo funda. Ainda que filhos desse novo mundo, os românticos propõem a volta do homem ao ser íntimo que o constitui e que adormece em seu âmago, refreado pelos novos grilhões que a sociedade lhe impõe: um “voltar-se sobre si mesmo” (BORNHEIM, 2002, p. 80). Reconhecem na razão o caminho pelo qual seriam capazes de acessar esse *eu* adormecido e, nele, reencontrarem o encantamento perdido em meio ao purismo racional e tecnológico dessa nova era – o *Fio de Ariadne* dá seu primeiro nó no labirinto.

Os românticos foram, historicamente, os primeiros a colherem os frutos da ruptura que o Iluminismo propõe, na Europa, entre o sensível e o racional. Essa ruptura, tal como discute Octavio Paz (2013) em “A tradição da ruptura”, carrega consigo, simultaneamente, o passado e o presente, o antigo e o novo, unidos face-a-face pela dicotomia que uma

¹¹ A ideia de reencantamento do mundo vem no bojo da perspectiva teórica de Weber (2004) ao propor a noção de ‘desencantamento do mundo’, um processo histórico-religioso que “repudiava como superstição e sacrilégio todos os meios *mágicos* de busca de salvação” (WEBER, 2004, p. 96) em prol de uma ética religiosa judaico-cristã, racional, capaz de ordenar a sociedade. Sob o expurgo dessa antiga maneira de observar a realidade, distanciando o encantamento que caracterizava inúmeras comunidades, o Cristianismo fechou frestas que ligavam o real empírico ao Imanente, abrindo espaço para as filosofias racionalistas que emergiram séculos depois. Contudo, como explicita Mocellim (2014), o processo de desencantamento do mundo só pode tomar lugar se outrora esse mundo estivesse encantado, o que permite a busca, nesse contexto racional, pelo resgate da magia e das sensibilidades.

inovação pressupõe: o moderno só se faz em oposição ao tradicional e, ao desalojá-lo, o retoma e o revive, fazendo-o também moderno (PAZ, 2013, p. 15). No momento em que a modernidade rompe com os saberes tradicionais – sem nunca os perder de vista – e a razão ocupa o lugar de destaque no pensamento do homem europeu, o saber sensível é retomado, mesmo que enquanto ausência, e é essa falta que colocará em movimento as questões românticas.

Assim, para os românticos, é exatamente a razão que age como meio para acessar a interioridade do homem, onde habita esse conhecimento sensível, que reside além da lógica racional – os românticos tinham amor pela crítica, inclusive de si mesmos, de modo que a razão lhes era cara na busca por alcançar suas sensibilidades. Segundo Rousseau, esse sentir atua, apesar de deslegitimado pelo movimento iluminista, como superior à própria razão: “Deixei, pois, de lado a razão, e consultei a natureza, isto é, o sentimento interior que dirige a minha crença, independentemente da razão.” (ROUSSEAU, 1758, apud BORNHEIM, 2002, p. 80)¹².

Esse saber *não-racional*, que antes caminhava ao lado da razão – mesmo que uma razão sob a tutela da Igreja medieval europeia – e que foi expulso de seu espaço pelo racionalismo extremado, acaba por constituir a base da busca romântica ao longo de seu percurso: acessar o cerne do mundo, guiando-se racionalmente até o coração das coisas para, enfim, experienciá-las.

O Romantismo, portanto, situa-se como um espaço *entre* espaços: nem totalmente a fim dos preceitos da modernidade inaugurados pelo Iluminismo, nem de todo nostálgico dos períodos clássicos. Inserem-se, os românticos, em um contexto de constante crítica, inclusive e especialmente a si mesmos, buscando ocupar um espaço que não pode ser polarizado ou pré-definido. Em sua constante busca, o Romantismo reage a determinados paradigmas da modernidade que mais lhes parecem insuportáveis e, levando em conta as considerações expostas na obra ‘Revolta e Melancolia’, de Löwy e Sayre (1995), um deles que encontra destaque nesse trabalho, é o desencantamento do mundo.

¹² O texto original que contém o trecho citado é uma carta de Rousseau destinada a Jacob Vernes. O *apud* foi utilizado em função da dificuldade de encontrar essa carta nos acervos à disposição.

Frutos do Iluminismo e do racionalismo exacerbado que esse movimento inaugura, a industrialização, a ciência e a tecnologia espalham-se pelo mundo e pelo pensamento humano no fim do século XVIII. Diante da informação e da clareza racional que impera na vida europeia, poucos são os espaços em que o encantado – tão externo aos dogmas racionais – e o desconhecido podem ainda (re)existir. Como compreendeu Max Weber, a Europa tornou-se um espaço apto para os avanços técnicos, mas inóspito para os mistérios que circundam e dão vazão ao espírito. Alan Mocellim (2014) sublinha a direta relação que Weber estabelece entre a magia, os valores, a ética e as sensibilidades humanas, expondo como a automatização racional dessas esferas dissociam o homem dos sentidos, de maneira que as práticas científicas consolidam-se externamente a esses valores.

Assim, nesse vazio de encantamento, os românticos buscavam uma forma de resgatar os mistérios que, por tantos milênios, caminharam juntos dos saberes humanos – o trigo que antes germinava era sempre o resultado do trabalho humano e da graça de entidades sagradas. Buscavam, portanto, a fagulha encantada que despertou os mitos, a alquimia e as lendas, certos de que havia ali um saber que falava aos homens, mas que residia fora da técnica.

Segundo Hoxie N. Fairchild, o romantismo – no que tem de mais profundo e intenso – é essencialmente uma experiência religiosa. [...] No entanto, a religião – em suas formas tradicionais ou suas manifestações místicas e/ou heréticas – não é o único meio de ‘reencantamento’ escolhidos pelos românticos: voltam-se também para a *magia*, artes exotéricas, feitiçaria, alquimia, astrologia; redescobrem mitos, pagãos ou cristãos, lendas, contos de fadas, narrativas ‘góticas’; exploram os reinos escondidos do sonho e do fantástico [...] (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 51-52, grifo nosso)

Nesse cenário desencantado, a literatura – e as artes em geral – figurava como o baluarte de resistência contra o pragmatismo que se instaurava no universo europeu. Passou a ser o instrumento que buscava resgatar esse sentido sagrado, esse saber sensível e humano que, até então, se entrevia pelas frestas do conhecimento pré-iluminista.

Schlegel (1994), ainda no fim do século XVIII, reconhece na mitologia o encantamento que faltava à literatura moderna e afirma: “[...] falta à nossa poesia um centro, como a mitologia foi para os antigos, e tudo de essencial em que a arte poética fica a dever à antiga reside nessas palavras: nós não temos uma mitologia.” (SCHLEGEL, 1994, p. 51).

Faltava o sentido sagrado característico da mitologia, um encanto que transcende o enquadramento racional que o Iluminismo propôs e que também se dava como saber.

Percebe-se, então, o início da modernidade como o marco histórico do reconhecer e do perder desse saber sensível que, até então, perpassava o homem. Stirnimann (1994), acerca da modernidade, destacou com precisão a dicotomia da qual a razão é o centro: através das delimitações racionais o saber sensível foi reconhecido, ao mesmo tempo em que, por elas, foi destruído.

[...] Como se o rigor monumental das barreiras destinadas a circunscrever o conhecimento possível tivesse servido, antes de mais nada, para salientar a realidade e o fascínio daquilo que forçosamente escapava a seu âmbito: a liberdade criadora da imaginação. (STIRNIMANN, 1994, p. 11)

Assim, o saber sensível que foi encontrado e destituído pelo racionalismo iluminista é, por fim, soterrado no século XIX pelas correntes científicas que emergem – na literatura, algumas delas se destacam: positivismo; darwinismo; determinismo; naturalismo; realismo; correntes que se baseavam puramente na técnica e na razão para se constituírem e falarem do homem, ignorando seu lado sensível e *não-racional*.

Nesse período, a literatura ‘central’, aquela que ocupava de modo hegemônico o campo cultural da época, atuou enquanto espaço de confirmação dessas teorias, ainda que – em contraposição próprio do dinamismo dialético da cultura – também houvesse resistências a essa corrente central, articuladas a partir de espaços periféricos. Ao crer que a humanidade podia ser explicada e destrinchada a partir da razão, a luz que visava esclarecer as questões humanas era a mesma que intensificava as sombras que nesse cenário racionalizado foram categoricamente ignoradas.

Desta forma, o cientificismo seguiu os parâmetros estabelecidos a partir do Iluminismo, exacerbando ainda mais as implicações que o racionalismo poderia ter. Uma nova forma de ‘religiosidade’ dogmática se desprende desse novo movimento, assumindo o domínio da razão sobre todas as outras formas de saber para, assim, destitui-las de seus espaços e categorizá-las como inferiores, insuficientes e falsas. Em *Sandman* (1988-1996), Gaiman expressa a adoração à razão na voz de Robespierre, enquanto tentava destruir a cabeça encantada de Orfeu:

Estamos refazendo o mundo, mulher; criando uma era de pura razão. Nós retiramos os nomes de deuses e reis mortos dos dias da semana e dos meses do ano. Perdemos os santos e queimamos as igrejas. Eu mesmo inaugurei uma nova religião, baseada na razão, celebrando um ser supremo igualitário, distante e não envolvido. (GAIMAN, 1992, p. 14)

É, portanto, notável os esforços pós-iluministas para descobrir os limites da ciência, cuja validade estavam em si mesmos, ignorando as consequências que o desenvolvimento desenfreado da razão poderia ter. Mary Shelley (2011), em *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, condensa essa questão ao retratar um cientista, tão ávido por testar as barreiras da ciência, que cria um monstro sem, antes, considerar qualquer responsabilidade ética acerca de sua criação. Ali, ainda nos primeiros anos do século XIX, a autora já demonstra a preocupação que, agora, guia esse trabalho: até onde podem ir os avanços técnicos sem os saberes da sensibilidade humana?¹³



Não tardou para que os efeitos do pensamento cientificista fossem vistos em larga escala. Os prenúncios da crise positivista que o fim do século XIX anunciava, com o *boom* tecnológico nas indústrias de bens europeias, logo acercaram-se do campo bélico, resignificando e reestruturando os meios pelos quais a humanidade guerreava. A Primeira Guerra Mundial, logo na segunda década do século XX, acentua essa crise e põe a Europa de joelhos diante da devastação de uma técnica sem escrúpulos: o expurgo das máquinas sem humanidade, que matou milhares de jovens em segundos, extinguiu as vozes sensíveis que poderiam narrar a expropriação da guerra e, quem sabe, humanizar novamente aqueles que se viram sob os escombros de uma ciência insensível.

Se alguns anos antes as pessoas saíam para trabalhar num mundo analógico, de carroças e madeira, se lutavam com espadas e baionetas em suas infindáveis guerras, em

¹³ É, portanto, preciso esclarecer que neste trabalho não há, em momento algum, uma descrença ou mesmo um descrédito da ciência ou de seus métodos. Ao contrário, o que se busca a partir das reflexões propostas aqui é um *entrelugar* onde caibam tanto as formas da razão científica – com seus métodos e experimentações – como as formas da sensibilidade, capazes de fazer da ciência uma maneira humana de moldar a vida, sem automatizar as relações que nos atravessam e constituem.

apenas quatro anos um novo mundo ergueu-se sem, contudo, dar tempo às pessoas para se habituarem a essa outra realidade: a ciência e a guerra reinventaram o mundo, desdobraram a capacidade humana de exceder seus limites técnicos, transformaram as relações com a tecnologia. Nesse mundo europeu quase apocalíptico, de que ordem seria para o sujeito a dor de ver desfigurado o lugar em que nasceram e viveram seus avós, pais e filhos – e que agora se tornava passível de ser, em poucos anos, dizimado diante de uma nova técnica de carência e de morte?

Walter Benjamin (1892 – 1940), ao refletir sobre essa nova forma de pobreza – aquela escassa de humanidades – parece condensar em seu olhar tanto a busca pelo reencantamento que os românticos já empreenderam, quanto a percepção de desmembramento do homem diante de um mundo puramente técnico e alheio às sensibilidades; um mundo para não-humanos: o século XX.

Benjamin (1987) propõe-se, nesse cenário, a pensar a miséria humana que se abateu sobre a primeira metade do século. Seu olhar, contudo, é marcado pela melancolia apocalíptica de quem se viu mergulhado nos destroços da primeira guerra, tendo posteriormente seu espaço destituído – enquanto acadêmico judeu numa Alemanha prénazista – e finalmente sua própria vida subjugada por uma lógica de destruição da qual ainda pouco se entendia. É, portanto, compreensível a atmosfera cataclísmica que paira sobre seus textos, mesmo que algumas de suas urgências não tenham se concretizado a longo prazo. Isso, contudo, não invalida as reflexões do autor: ao contrário, foi neste momento – ápice da tenebrosa mistura entre a técnica e a insensibilidade humana – que Benjamin (1987) vislumbrou um outro caminho a seguir, mesmo em meio ao caos.

Em *Experiência e Pobreza* (1933) e em *O Narrador* (1936), Benjamin (1987) busca ressignificar o termo *experiência*, procurando – na medida em que cabe uma definição – encontrar um lugar para a perda que nos atravessa desde o Século das Luzes. Apesar de não se demorar longamente sobre esse termo, foi este primeiro *insight* que norteou a pesquisa e a definição do conceito que posteriormente surgiria a partir de outros autores.

Comumente, *experiência* é, em termos gerais, uma forma de transmitir, informativamente, um conhecimento vivido. Para Benjamin (1987), contudo, ela só se dá a partir da construção narrativa desse conhecimento, condicionada diretamente à forma de

narrar, além de residir unicamente nos espaços em que há lugar para o saber sensível, desatrelada da informação e da razão científica, constituindo outra maneira de conhecer o mundo, por vias menos racionais, mas válida enquanto forma elementar do pensamento humano: “[...] a *experiência* da arte de narrar está em vias de extinção. [...] É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar *experiências*.” (BENJAMIN, 1987, p. 197).

Assim, Benjamin (1987) constrói em torno do termo *experiência* a ideia de um saber que só é possível a partir da narrativa; mas não se trata de qualquer narrativa: para o autor, a *experiência* dava-se na transmissão de um saber vivo, elaborado literariamente e, por isso, relativo às formas de contar histórias. Encontrada, antes, nas formas populares – parábolas, contos, fábulas e provérbios, contados aos pés da lareira por avós – a *experiência* falava uma sabedoria que era alheia aos manuais, à informação e à razão. Era capaz, enfim, de dar vazão ao conhecimento prático e não-prático de vidas e vidas que se foram, mas que permaneciam vivas enquanto sabedoria (BENJAMIN, 1987, p. 114).

Contudo, fruto do desatino racional e cientificista dos últimos séculos, a guerra acontece de uma forma nunca vista.

[...] os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. (BENJAMIN, 1987, p. 114-115)

A *experiência* narrativa, que tocava e transformava o conhecimento em sabedoria – uma vez que se pautava mais na imaginação do que na informação, com o objetivo último de deformar o mundo, não de replicá-lo – havia sofrido mais uma derrota contra a brutalidade de um cientificismo insensível. Ali, diante do caos que a técnica humana havia colocado a própria humanidade, não havia mais palavras que pudessem expressar ou transmitir um saber que excedia os limites da própria palavra: pelo menos não num contexto onde apenas a razão e a informação são relevantes.

[...] a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível ‘em si e para si’. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. (BENJAMIN, 1987, p. 203).

Assim, a voz do homem marcado pela guerra foi perdida. Aqueles que viveram a devastação dessa nova forma de guerrear – e todos aqueles que participaram da tragédia tecnológica que se desdobrou na Europa, seja em campo de batalha ou como expectadores desse espúrio massacre – viram-se amputados de uma de suas faculdades humanas: a possibilidade de contar. Deixamos de comunicar nossas questões, que vão além do que pode ser lido nos jornais, para tornamo-nos números, estatísticas, matéria: “Precisamos de histórias individuais. Sem os indivíduos, vemos apenas números: mil mortos, cem mil mortos [...] Com as histórias individuais, as estatísticas se transformam em pessoas” (GAIMAN, 2016, p. 310)¹⁴. A última linha do *filó* que corria fracamente pelo labirinto tortuoso da técnica rompeu-se diante da devastação física e espiritual que o homem alcançou no começo do último século.

Benjamin não viveu o suficiente para ver os rumos que a humanidade tomou. Morreu em 1940, sitiado em um trem enquanto fugia de alemães na fronteira entre a França e a Espanha. Apesar disso, deixou como legado o atestado da pobreza de *experiência* resultante de uma técnica inumana, ao mesmo tempo em que acendeu a fagulha de esperança para que pudéssemos nos reinventar em nossa tentativa de tornamo-nos gente novamente.

Ao condensar na palavra *experiência* todo um saber que excede a razão e a informação, Benjamin (1987) abre caminhos para que novos olhares se debrucem sobre essa outra forma de conhecimento. O vazio que a sensibilidade deixou, tão ignorada ao longo dos primeiros séculos da modernidade, agora recebe um nome e, a partir dele, tecem-se novos meios de considerar sua (re)existência.

¹⁴ “Without individuals we see only numbers: a thousand dead, a hundred thousand dead [...]. With individual stories, the statistics become people [...]” (GAIMAN, 2001, p. 322)

Buscando definir o conceito benjaminiano de *experiência* – o que por si só vai na contramão do próprio conceito, apesar de ser a única forma disponível de fazê-lo filosoficamente – Agamben (2008) retoma o princípio da modernidade para constatar o explícito movimento de expropriação que a ciência moderna empreende contra a *experiência*, recorrendo ao pensador renascentista Francis Bacon, considerado fundador da ciência moderna: “A *experiência*, se ocorre espontaneamente, chama-se acaso, se deliberadamente buscada recebe o nome de experimento. [...] a *experiência* comum não é mais que uma vassoura desmantelada, um proceder tateante [...] descontínuo e às avessas” (BACON, *apud* AGAMBEN, 2008, p. 25).

Ao pensar a relação entre a ciência e a *experiência*, Agamben (2008) demonstra como essa última foi posta em contraste de exclusão em relação a primeira: não mais se tolerava duas formas de saber o mundo, mesmo que não competissem diretamente – “[...] até o nascimento da ciência moderna, *experiência* e ciência possuíam cada uma o seu lugar próprio. E não só: distintos eram também os sujeitos de que lançavam mão.” (AGAMBEN, 2008, p. 26).

A hegemonia da razão, como única forma *verdadeira* de apreender o real, resultou na expropriação da *experiência* sensível, retirando do homem a capacidade de entender o mundo sob parâmetros *não-rationais* e relegando a esse homem a “filosofia da pobreza” (AGAMBEN, 2008, p. 24), fazendo-o reconhecer a perda de sua *experiência* e tornar esse reconhecimento uma linha de defesa frente a esse novo mundo cientificista.

A comprovação científica da experiência que se efetua no experimento – permitindo traduzir as impressões sensíveis na exatidão de determinações quantitativas e, assim, prever impressões futuras – responde a essa perda de certeza *transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem*: aos instrumentos e aos números. (AGAMBEN, 2008, p. 26, grifo nosso)

A *experiência*, contudo, só pode se dar nos espaços da humanidade. Vivendo nas frestas do homem, nem nos lugares de razão nem nos confins empíricos, a *experiência* atua enquanto um saber impossível de ser quantificado, que só é compreendido quando há a possibilidade de experienciar na carne o saber que é resguardado por esse mundo *não-rationa*l. Assim, ao subtrair do homem essa sua faculdade, além de tornar mais pobre esse ser já tão carente, retira dele a autoridade de narrar o mundo, a autoridade de fazer-se na

relação com o universo – já tão misterioso: “[...] a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto.” (AGAMBEN, 2008, p. 23)

Retiraram-nos a palavra, o conto, a fábula e o sonho. Fizeram de nós o retrato vivo da pobreza de quem não possui fala, de quem não se faz saber. Tornaram o humano ato de narrar uma inutilidade, resguardando esse ‘privilégio’ para alguns que nos devolvem ecos de silêncio. Excluíram o conhecimento que viajava séculos a fio, de mãe para filha, e pediram que despejássemos nossos espíritos em tubos de ensaio – como se fosse possível também pesar a alma humana.

Agamben (2008), assim como Benjamin (1987), reconhece esse movimento de expropriação em seus escritos, que não vislumbram um futuro mais sensível, mesmo resguardando, esperançosamente, a possibilidade de insurgência da humanidade diante do império cientificista. Esses autores, sob um prisma melancólico, descrevem essa nova forma de pobreza com maestria e, por isso, abriram portas para que novos olhares – mais otimistas – observassem, sob novos parâmetros, esse mundo-máquina em que vivemos.

Assim, ao continuarmos a busca pelo que agora denomina-se *experiência*, conduzidos pelo *fio da ausência* no labirinto, Larrosa (2015) ocupa esse lugar otimista que propõe uma nova possibilidade para a humanidade. É também nesse espaço contemporâneo em que se localiza Neil Gaiman (2016), enquanto um autor capaz de oferecer um outro olhar sobre o mundo: um olhar pelas fissuras da razão.



O vazio deixado pela *experiência* alarga-se cotidianamente e, mais do que nunca, é temeroso cair no abismo desse vazio. Já não somos capazes de sentir: as mortes tornaram-se números; os fenômenos naturais tornaram-se exatos; os saberes humanos são ciências sociais. Perdemos, do alto de nossa civilização, os espaços de encantamento, do conto, do milagre – tão centrados em nossa miséria automatizada. Contudo, restam ainda as margens, as bordas, os ocos: *entrelugares* que a semente da *experiência* – vislumbrada por Benjamin (1987) e Agamben (2008) – instalou-se para, novamente, florescer enquanto saber.

Até o presente momento, buscou-se localizar a *experiência* nos intervalos da humanidade, acontecendo enquanto fenômeno de sabedoria, diretamente ligado à palavra literária (encantada e criativa) e que ocorre sempre alheio a qualquer enquadramento racional ou funcional de que se dispõe, residindo, portanto, na capacidade humana de transpor os limites da razão. Por sua vez, Larrosa (2015), ainda percorrendo os caminhos trilhados pelos românticos, apresenta a *experiência* da seguinte forma:

A experiência não é uma realidade, uma coisa, um fato, não é fácil de definir nem de identificar, não pode ser objetivada, não pode ser produzida. E tampouco é um conceito, uma ideia clara e distinta. A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer e gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. (LARROSA, 2015, p. 10)

Essa *não-definição* de *experiência* – Larrosa (2015) discorre sobre esse termo pelo avesso da palavra, indefinindo – parece resultado de uma expropriação que a precede. Como é possível localizá-la, defini-la e dizê-la se, nesse caos racional, o sujeito da *experiência* foi reduzido, desmembrado e esvaziado? Apenas pelo inverso da razão.

Agamben (2008) discute longamente acerca dos meios pelos quais a ciência se convalidou até que houvesse o total apagamento do sujeito da *experiência*. Os espaços em que se dava a narrativa, as possibilidades de uma sabedoria sensível, as crenças, os milagres, tudo isso foi desmantelado e de lá ergueu-se um novo homem, no qual a informação, a experimentação, a certeza e a razão ocupam o lugar central do pensamento. O vazio deixado pela *experiência* passou a ser encoberto pelo cansaço diário e as narrativas ficcionais foram ignoradas em prol das notícias de jornais (AGAMBEN, 2008, p. 30).

Dessa forma, parece válida a dificuldade de dizer a *experiência*: já não nos pertence mais esse saber, já não nos damos a esse sentir, fomos retirados de nossa capacidade de experienciar e fazer *experiência*, impossibilitando que alcancemos a definição daquilo que não nos toca. Larrosa (2015), contudo, em sua sensível capacidade de olhar e de criar, elucidou o que seria a *experiência* e o homem que, em uma possibilidade remota de sentir, seria capaz de vivenciá-la.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos *toque*, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos

tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, *suspender a opinião*, suspender o juízo, suspender a vontade, *suspender o automatismo da ação*, cultivar atenção e delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, *escutar aos outros*, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2015, p. 25 – grifo nosso.)

O autor desnuda nossa desaprendizagem moderna para a *experiência*. O homem da *experiência* é aquele que se dá à passividade, que cultiva as pausas, que permite que algo lhe aconteça e lhe toque: é capaz de parar, olhar, escutar, calar, desautomatizar. Exposto como um corte, esse homem é capaz de sentir – mesmo que dor – e, a partir desse lugar de sentidos, é também capaz de narrar sem pressa, “demorando-se nos detalhes”. É ele quem consegue condensar os saberes sensíveis, que compreende e acolhe o desconforto e, assim, permite que o gozo ou o luto tomem conta de seu espírito: trata-se de um sujeito, de fato, humano.

Larrosa (2015), portanto, divisa ainda a possibilidade – mesmo que remota – de que haja uma maneira de sentirmos, de narrarmos e de experienciarmos: desde que nos coloquemos à disposição desse saber *não-racional*.

Neil Gaiman (2016), em seu projeto literário e especialmente em *Deuses Americanos* (2016), oferece mais um olhar sobre a *experiência*. O autor busca, ao longo de sua carreira literária, resgatar a trepidação do sentir perdida em meio ao maquinário cotidiano, repensando os espaços diários ocupados tão mecanicamente, reestruturando crenças e deuses em um mundo que aboliu a faculdade de crer.

O olhar de Gaiman (2016) sobre o mundo oferece uma outra forma de conceber e recriar a realidade, resgatando a forma de narrar e os temas que outrora faziam do mundo um lugar mais misterioso, incerto e humano: um mundo de *experiências*. O resgate do encantamento que perpassa toda a literatura do autor inglês começa nos detalhes, em transformar a estatística em histórias, no milagre de propor a *experiência* em um mundo-máquina.

“Havia uma menina, e seu tio a vendeu, *escreveu o sr. Íbis em sua caligrafia elaborada e perfeita*.

A história é essa; o resto é detalhe.

Existem histórias verídicas, em que a trajetória de cada indivíduo é exclusiva e trágica, mas o pior da tragédia é que já a ouvimos antes, então não nos permitimos senti-la em toda a sua intensidade. Criamos uma carapaça em torno dela, como uma ostra que lida com uma partícula invasora dolorosa, revestindo-a com suaves camadas de pérola para processá-la. É assim que andamos e conversamos e agimos, dia sim, dia não, imunes à perda e à dor dos outros. Se deixássemos que isso nos tocasse, seríamos derrubados ou transformados em santos; mas, na maior parte das vezes, não encosta em nós. Não permitimos que o faça. [...]

Existem relatos de que, se deixássemos esses sentimentos adentrarem nosso coração, eles nos infligirão cortes profundos. [...]

Deixe-o aí; causa-nos um corte profundo demais. Ele está próximo demais, e isso dói.” (GAIMAN, 2016, p. 309-310).¹⁵

É, de fato, uma longa citação, mas parece demasiado difícil definir uma falta que não cabe nas palavras. Gaiman (2016) elabora e conceitua o que se denomina aqui *experiência* – na medida em que isso é possível – de uma forma próxima demais dos dizeres de Larrosa (2015), Agamben (2008) e Benjamin (1987) – optando, entretanto, pelo caminho da criação literária, cujas potencialidades permitem-lhe refletir sobre o fenômeno da *experiência* sem se limitar às circunscrições do racionalismo teórico-filosófico.

Essa correspondência entre os autores no que se refere a esse saber-sentido da *experiência* parece levar em direção a um único ponto, marginalizado, onde os saberes se entrelaçam em um espaço *entre* e transborda pelas palavras. Talvez Gaiman (2016), em sua empreitada literária, lance uma nova luz sobre este e outros temas tão caros à sensibilidade – como o mito e próprio espaço norte-americano – ajudando a distinguir mais um *fio* desse cordão que vem correndo ao longo dos séculos, mas que parece não encontrar lugar para despontar em nós.

¹⁵ “There was a girl, and her uncle sold her, wrote Mr. Ibis in his perfect copperplate handwriting. That is the tale; the rest is detail. There are accounts that, if we open our hearts to them, it will cut us too deeply.” (GAIMAN, 2001, p. 321). A versão utilizada neste trabalho é a tradução em português, feita a partir da edição comemorativa de 10 anos da obra. Por isso, ela contém partes estendidas em relação à inglesa que foi publicada em 2001. A citação presente é um desses casos.

CAPÍTULO 2 - Filhos do Entrelugar: Mito, *Experiência* e Neil Gaiman

2.1 Fronteiras: o encantamento do entrelugar

A *experiência* literária, que se apresenta na modernidade ocidental enquanto falta, localizada no entre-saber humano, não parece exclusiva daqueles que se debruçam sobre o tema e o desdobram em infinitas constatações de pobreza. Esse sentir, retirado do homem por um movimento caótico da razão, ainda nos constitui enquanto sujeitos, mas, agora, pela ausência. É nesse vazio deixado pela *não-razão* em que se proliferaram inúmeros escritores, numa busca constante para alcançar esse íntimo saber que parece ser a chave do poder secreto da literatura: a capacidade de tocar.

Nesse espaço aberto, que comporta novos olhares sobre o real para, então, refazê-lo, localiza-se Neil Gaiman e sua proposta literária: reencantar a realidade cotidiana. O autor nasceu em 1960, na Inglaterra, e desde muito pequeno fez da literatura um portal para o mundo encantando que transbordaria em suas obras no futuro. Gaiman iniciou sua carreira no jornalismo, escrevendo críticas literárias acerca da obra de novos autores, até que, no fim dos anos 80, lançou-se também como escritor.

Sua primeira grande obra foi a novela gráfica *Sandman*¹⁶, escrita entre 1988 e 1996, da qual irrompeu o conceito que tomaria corpo no romance *Deuses Americanos* (2016), objeto de estudo deste trabalho. Sua obra mais recente, por outro lado, é *Mitologia Nórdica*, lançada em 2017, na qual Gaiman reconta os mitos que constituíram, em grande parte, o imaginário do Velho Continente. Nesse entremeio, todas as obras de Gaiman carregam consigo uma singularidade: o impulso constante de transformar o contexto cotidiano em um universo encantado.

Como se dispusesse de uma lupa enfeitiçada, Neil Gaiman amplifica os pequeniníssimos mistérios que circundam a vida diária, enfatizando seus vieses de magia e encantamento. Contudo, nós, leitores, já teríamos as repostas para cada interrogação que se

¹⁶ Ao longo deste trabalho, não se distingue a obra do autor entre novelas gráficas e romances. Isso porque este não é um tema que, no contexto desta pesquisa, se faz urgente; além disso, cremos que os romances gráficos, dadas as suas particularidades, devem ser encarados segundo sua proposta artística e relevância, excedendo as discussões de gênero.

elevasse desse *re-olhar* sobre nosso contexto se não fosse, talvez, a incrível capacidade que Gaiman possui de desafiar a imaginação e lançar outra luz – ou não-luz – sobre esse espaço cotidiano já tão conhecido.

Para além de ideias encantadas, é exatamente o ato de narrar que transforma o comum em excepcional, o diário em extraordinário, o dia em penumbra. Gaiman estende-se em um olhar que congela o tempo, que desautomatiza a ação de continuar, que pausa o turbilhão de informações e convida seus leitores a sentir cada pequeno grão de vida que pinta diante de seus olhos a partir de suas narrativas – nesta pausa necessária à leitura, à escrita e ao próprio desenrolar da trama, vislumbram-se os traços da *experiência*.

Ao longo de sua trajetória bibliográfica, várias obras de Gaiman resguardam esse viés narrativo que caracteriza sua escrita: o reencantamento dos espaços comuns. Mais ainda, em todos esses casos, as obras assumem formas populares de contar histórias – fábulas, mitos, parábolas, contos – misturando-se dentro do romance, que passa a atuar como uma caixa narrativa que performa em si a ideia que a constitui: um objeto comum que se desdobra em encanto através de um olhar de *estranhamento*¹⁷ – ideia afim do conceito de *experiência*, posto que ambos são pautados pela desarticulação do mecanicismo técnico desenvolvido pelas correntes racionalistas a partir do século XIX.

Em *Lugar Nenhum* (2007), por exemplo, Londres é colocada sobre uma outra Londres, espelhada, repleta de encantamentos e mistérios que extrapolam os limites cinzentos da Londres que se conhece; em *Coraline* (2008), existe também um mundo paralelo, construído por uma ‘outra mãe’, cujo objetivo final é devorar a alma de criancinhas distraídas que adentram portas trancadas; *O Oceano no Fim do Caminho* (2013) reinventa uma infância perdida, transformando as dores e os traumas infantis em um mundo mágico ao qual pertencem as crianças; *Os lobos dentro das paredes* (2006) brinca com as sombras de casa, que permeiam o medo e a surpresa de quem é bravo o suficiente para encará-las durante a

¹⁷ O conceito ‘*ostranenie*’ é primeiro apresentado por Chklovski (1973), nos anos iniciais do Formalismo Russo. Apesar do movimento reducionista que esta escola propõe ao texto literário – pautando-se apenas na materialidade linguística do texto e ignorando questões contextuais que também caracterizam o objeto literário – o termo em questão extrapola esse movimento, propondo também uma desautomatização do homem e da língua em relação ao mundo industrial: “[...] o procedimento da arte é o procedimento de *estranhamento* dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. [...] a arte é um meio de experimentar o devir do objeto” (CHKLOVSKI, 1973, p. 45, grifo nosso).

noite; *Coisas Frágeis* (2010) se derrete em curtas narrativas encantadas, em mundos tão (in)comuns como o nosso.

Enfim, as obras de Gaiman desnovelam-se sempre a partir de pequenos pontos mágicos em um cotidiano abarrotado de razão. Como um *Big Bang*, esse ponto expande-se até, por fim, engolir todo o universo concebível, desautomatizando os espaços e repovoando-os com novas formas de fascínio.

Observa-se, portanto, o projeto literário de Gaiman como uma clara tentativa de mitificar os espaços e a vida cotidiana. Enquanto Benjamin (1987) ressalta a incapacidade do homem moderno de experienciar e Larrosa (2015) propõe um instante de pausa, de interrupção, de desautomatização, Gaiman apresenta obras que deslocam seus leitores através de um estranhamento do mundo – façanha que se dá a partir de narrativas insólitas¹⁸ – ressignificando a relação com o real, na tentativa de devolver esse saber que, por tantos milênios, constituiu e conferiu a capacidade humana de sentir: *experiência*.

Nesse sentido, o mito surge como uma alternativa a um cotidiano abarrotado de autómatos. Nele, o autor encontra uma forma para recobrir o mundo de encantamento e busca reviver o sagrado – que nos movimenta enquanto humanidade – em suas narrativas, delineando com ainda mais clareza seu projeto literário. O mito, portanto, assume um caráter focal ao longo da bibliografia de Gaiman e, por isso, também se fará tema das reflexões deste texto.



Se até o momento este trabalho procurou localizar o encanto, a desautomatização e a narrativa enquanto expressões possíveis da *experiência* – filhas do *entrelugar* em que a razão

¹⁸ Até o presente momento desta pesquisa, são perceptíveis algumas produções acadêmicas que se dedicaram às obras de Gaiman, principalmente no que tange às discussões da narrativa insólita e do espaço ficcional. Destaca-se a tese de doutorado de Guimarães (2018), onde a autora discute o caráter fundamentalmente insólito que compõe as narrativas de Gaiman, em especial as infanto-juvenis, utilizando-se da perspectiva de Covizzi (1978) que assume o insólito como o “sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível* [...]” (COVIZZI, 1978, 25-26) Sobre a obra *Deuses Americanos* (2016), ressaltamos a dissertação de mestrado de Marin (2016), onde a autora defende a sacralização da ciência na obra como uma “Ficção Científica ‘reversa’”, uma vez que na narrativa de Gaiman é justamente a fé na ciência que opera as modificações sociais e tecnológicas observadas no mundo contemporâneo.

mostra-se insuficiente e restrita – é hora também de reconhecer que o mito faz parte dessa nuvem extra-razional que se busca compreender.

A partir da perspectiva de Schlegel (1994), o encantamento do mundo poderia se dar através de um retorno aos mitos, numa nova mitologia capaz de abarcar as angústias do homem em seu tempo e atuar enquanto forma de conhecer o real – tal como ocorreu em períodos mais remotos. Nessa outra mitologia haveria, ainda, um resgate dos mitos antigos para que se criasse, a partir deles, uma nova forma mítica que dissesse respeito à sociedade e à realidade moderna: “[...] as outras mitologias precisam ser novamente despertadas, segundo a medida de sua profundidade, sua beleza e sua cultura, para acelerar o surgimento da nova mitologia.” (SCHLEGEL, 1994, p. 55)

Resgatar a forma mítica em um mundo que se restringe unicamente à razão pareceu a Schlegel (1994) uma forma promissora de reencantar o real e torná-lo novamente humano, dando vazão a uma poesia sólida, ancorada nas crenças e nas maravilhas míticas que uma mitologia propicia. Gaiman, pelo que se percebe em sua estética literária, encarna também os ideais românticos que Schlegel (1994) evidencia: sua busca por recobrir o real de encantamento; a relevância mítica em sua estética literária; a elaboração fantástica como forma de acessar os saberes sensíveis, são elementos presentes em todas as obras do autor e agem como marcadores das propostas literárias que Gaiman desenvolve. Nesse sentido, portanto, destaca-se a obra *Sandman* (1988-1996), cujas características góticas – estética medieval retomada durante o romantismo – recobrem tanto a escrita do autor quanto às imagens da novela gráfica, revelando de forma patente as referências românticas do autor.

Salientados seus traços românticos e seu alinhamento à teoria de Schlegel (1994), em *Discurso sobre a mitologia*, Gaiman inaugura em *Sandman* a premissa de uma nova mitologia que se estenderá posteriormente em *Deuses Americanos* (2016). No romance gráfico, o autor narra várias passagens das infinitas vidas dos Perpétuos – uma família de sete irmãos composta por Destino, Morte, Sonho, Destruição, Desejo, Desespero e Delírio¹⁹ – entidades que personificam aspectos da vida cotidiana e são imprescindíveis a qualquer

¹⁹ Em inglês, os nomes dos Perpétuos possuem a singularidade de começarem todos com a letra D: Destiny, Death, Dream, Destruction, Desire, Despair e Delirium.

existência. Quase como elementos primordiais, são esses ideais personificados que regem, em alguma esfera, todas as formas de vida do universo.

O primeiro arco da obra, *Prelúdios e Noturnos*, acompanha, principalmente, as angústias e dilemas do terceiro irmão, Sonho, que no início do século XX foi aprisionado por um ocultista que tentava capturar a Morte e barganhar com ela a vida eterna – não surpreende que o século XX tenha sido, de fato, um século sem Sonhos. Por 70 anos, Morpheus²⁰ viveu em cativeiro e ali, viu-se despido de seus três itens mágicos: um Elmo, uma Algibeira e um Rubi. Os três objetos, criados a partir de sua própria essência e por isso extraordinariamente poderosos, foram dispersos pelos mundos durante a ausência do Perpétuo e essa é sua primeira missão ao sair da longa prisão.

Um dos itens, o Elmo, estava em posse de um demônio nas profundezas do inferno – reino governado por Lúcifer. Sonho, empenhado em sua busca e do alto de sua soberba enquanto uma entidade Sem Fim, adentrou os portões do submundo sem a autorização do governante, infligindo-lhe um grande insulto. Lúcifer, assim, buscando vingança contra uma das Entidades mais poderosas do universo, resolve fechar o Inferno e deixar nas mãos de Sandman o destino desse reino, agora, vazio.

É nesse momento que, impelido pelo dilema deixado pela Estrela da Manhã, Sonho convoca todos os deuses e entidades a quem tinha acesso, elaborando uma grande reunião onde determinaria quem seria o novo Senhor do Submundo. Gaiman inaugura nesse momento um novo conceito mitológico: em sua visão, os deuses seriam a personificação das crenças humanas e dependeriam delas para continuar existindo. Sua força e seus poderes nasceriam da adoração de seus súditos e criadores, colocando-os, hierarquicamente, abaixo dos Perpétuos, uma vez que estes estão acima da veneração humana enquanto Entidades primordiais a quaisquer formas de vida: “Os deuses existem. Eu os vi. E há outros, que se erguem por trás deles... Aqueles a quem até mesmo Júpiter considera superiores. [...] Murmura-se deles nos mistérios interiores: os sete, a quem não se ora, que não são deuses, que nunca foram homens.” (GAIMAN, 1992, p.9)

²⁰ Ao longo da narrativa, Sonho também é chamado Morpheus, Sandman, Devaneio, Oneiros, Moldador e Kai’Ckul; nomes que remetem à sua representação mitológica em diferentes culturas.

De modo que surpreendemos, nesse ponto, Gaiman a engendrar uma outra forma de pensar a realidade mítica ao vincular a existência e a força dos deuses à crença da humanidade:

Eu sei como surgem os deuses, Roger. *Nós começamos como sonhos. Então, saímos dos sonhos para a terra.* Nós, somos idolatrados, amados e sorvemos muito poder. Então, um dia, não resta mais ninguém nos adorando. No fim, cada pequeno deus e deusa faz sua última jornada de volta aos sonhos... E, o que vem depois, nem mesmo nós sabemos. (GAIMAN, 1994, p. 20)

Relacionando diretamente a criação dos deuses ao mundo onírico, domínio de Sandman, Gaiman dá vida a sonhos arquetípicos, remetendo-se literariamente ao que Carl Jung (2000) já havia evidenciado: nos sonhos, os arquétipos e o inconsciente manifestam-se livremente – mesmo que de forma “individual, incompreensível e ingênua” – suscitando imagens compositoras de mitos e divindades.

Para aquilo que nos ocupa, a denominação [arquétipo] é precisa e de grande ajuda, pois nos diz que, no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, *de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos.* [...] O conceito de ‘archetypus’ só se aplica na medida em que designa apenas aqueles conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente. [...] Os arquétipos aparecem sob uma forma que revela seguramente a influência da elaboração consciente, a qual julga e avalia, manifestando-se de forma imediata em sonhos e visões. (JUNG, 2000, p. 16-17)

Nascidos no espaço ficcional do Sonhar²¹, os deuses vão assumir uma configuração mais aprofundada em *Deuses Americanos* (2016), cuja argumentação narrativa parte, principalmente, das seguintes questões: o que acontece quando um deus é esquecido? Onde está a crença humana hoje, num mundo tão racional?

Seria interessante compor uma longa discussão sobre todas as referências, recriações e formulações míticas que Gaiman faz ao longo da obra *Sandman* (1988-1996), todavia o que se procurou mostrar aqui foi apenas o primeiro vislumbre das questões que Gaiman desenvolve de modo mais amplificado em *Deuses Americanos* (2016); assinalando então como os traços do reencantamento do mundo e da *experiência* (fundada sobre as bases de

²¹ Reino imaginário do Sonho.

Benjamin, Agamben e Larrosa) persistem ao longo de toda a produção literária do ficcionista inglês, não se restringindo unicamente à obra tratada ao longo deste trabalho.

Sendo assim, deixemos o Sonhar e adentremos os portões da América²².



Deuses Americanos (2016) é, antes de tudo, uma viagem pelos Estados Unidos da América. Mas não se trata de qualquer viagem e nem de qualquer Estados Unidos: o enredo acontece no que existe entre a calçada e a rua; entre as cidades e as *highways*; entre as igrejas, as casas, os trabalhos e, dentre todos esses espaços, a prisão.

O protagonista Shadow Moon acabou de sair da penitenciária, após três anos de detenção por agressão física. Ele fora condenado a seis anos de pena, mas seu bom comportamento reduziu pela metade sua dívida e um pensamento sempre o manteve são até que fosse libertado: “cada um cumpre a própria pena [...] *isso também passará*”²³ (GAIMAN, 2016 p. 20, grifo nosso). Saiu da cadeia prestes a completar 33 anos, 3 dias antes do previsto em sua pena de 3 anos.

A estranha repetição do número três, ignorada por Shadow, revela ao leitor – ainda nas primeiras páginas – o ar insólito que o acompanhará ao longo de toda a narrativa. Isso porque o número três remete, mesmo o mais distraído dos observadores, a uma série de imagens simbólicas que tocam tanto a superfície quanto as profundezas da consciência humana: “Sintetiza a trindade do ser vivo [...]; de acordo com os chineses, é um número *perfeito*, a expressão da totalidade, da conclusão [...]; também é o número da *organização*, da *atividade*, da *criação*.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 899)

Nesse ponto, pode-se estabelecer ainda outras relações: para o Cristianismo, Deus apresenta-se sob a forma de uma trindade – Pai, Filho e Espírito Santo –; Jesus morre aos 33 anos, idade de Shadow quando deixa a prisão; Cristo ressuscita após três dias desde sua morte, enquanto Shadow é libertado três dias antes, em função da morte da esposa – que também voltará dos mortos. Essas relações, explícitas em uma sociedade ocidental cuja

²² América, aqui, diz respeito aos Estados Unidos da América considerando, contudo, sua formação enquanto colônia. Esse termo será melhor discutido nos tópicos dedicados ao espaço da obra.

²³ “you do your own time in prison [...] this too shal pass” (GAIMAN, 2001, p. 6)

principal religião, atualmente, é o cristianismo, escondem uma perspectiva ainda mais profunda no contexto da obra de Gaiman: o número nove.

Para a mitologia nórdica, principal base mitológica do romance em estudo, o número nove ocupa um lugar de destaque: existem nove reinos, ligados entre si pela Yggdrasil, a árvore dos mundos; Loki presenteia Odin com um anel que, a cada nove dias, gerava outros oito anéis iguais ao original, totalizando nove anéis e uma fortuna infinita; Odin sacrifica a si mesmo por nove dias, enforcado na Yggdrasil, em troca do conhecimento das runas, ficando três dias na árvore, três dias no submundo e três dias voltando da morte; são nove os passos que Thor dá antes de cair morto após sua luta contra Jörmungandr, a serpente do mundo²⁴. É de se observar, portanto, que a simbologia do último dos Algarismos Naturais percorre toda a mitologia que funda a trama de *Deuses Americanos* (2016), e que sua constituição primária não é outra senão o número 3 repetido por 3 vezes. Sob essa ótica, nota-se que:

Nove parece ser a medida das gestações, das buscas proveitosas e simboliza o coroamento dos esforços, *o término de uma criação*. [...] [reparte-se] em três tríades: a perfeição da perfeição, a ordem na ordem, a unidade na unidade. Cada mundo é simbolizado por um triângulo, um número ternário: o céu, a terra, os infernos. *Nove é a totalidade dos três mundos*. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 642)

Tal como no mito nórdico, a obra de Gaiman é também atravessada pelas aparições do número três e do número nove, de forma que, ao longo dessa análise, serão destacadas com mais detalhes seus papéis para a construção da narrativa.

Retomando, Shadow deixa a prisão mais cedo porque, naquela noite, sua esposa Laura havia morrido num acidente de carro, junto de seu melhor amigo *Robbie*. Passando pelos portais da cadeia, deixando atrás de si a realidade que vivera nos últimos três anos, Shadow se dirige ao aeroporto, tentando chegar a Eagle Point o mais cedo possível para velar a amada esposa. Foi neste espaço transitório – a saída da prisão, o ônibus, o aeroporto – que

²⁴ A Serpente do Mundo, Jörmungandr, a segunda filha de Loki e Angrboda, vive nos mares que circundam Midgard – a Terra – e é tão grande que mordeu a própria cauda, perfazendo em si o símbolo do ouroboros ou uróboro. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 922-923), a serpente que morde a própria cauda pode dizer respeito à noção de eterno retorno, bem como à união entre o celeste e o terreno, além de representar o renascimento e o movimento cíclico da vida.

Shadow cruzou a linha entre a realidade que viveu durante toda a sua vida e o novo universo mítico que se descortinaria frente a seus olhos. Para nós, leitores, é neste momento – durante o primeiro sonho de Shadow, no avião – que o estranhamento, característico das narrativas insólitas, expande-se e implanta a incerteza que Todorov (1980)²⁵ caracteriza como elemento primordial das narrativas fantásticas. Segundo o autor, “o fantástico tem uma vida cheia de perigos, e pode desvanecer-se em qualquer momento. Mais que ser um gênero autônomo, parece situar-se no *limite* de dois gêneros: o maravilhoso e o estranho.” (TODOROV, 1980, p. 24)

Localizado ‘entre-gêneros’, o fantástico é definido no capítulo anterior ao da citação acima como “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois, com relação aos de real e de imaginário.” (TODOROV, 1980, p. 16), observando-se, portanto, que narrativa fantástica emerge da fissura entre o que se concebe como realidade e o que vai além dessa percepção pragmática. Esse interespaço é, por natureza, aquele capaz de ser atravessado pelos elementos que colocam em xeque o conceito de real, equilibrando-se entre a possibilidade de admitir o sobrenatural e as explicações que a razão pode oferecer.

Fronteira entre o estranho e o maravilhoso, o fantástico segundo Todorov (1980) sustenta-se apenas quando não há, por parte dos leitores ou das personagens, uma decisão entre a explicação racional – domínio do gênero estranho – e a explicação sobrenatural – espaço do maravilhoso – durante a narrativa insólita, o que torna raro o fantástico puro, uma vez que essa incerteza é muitas vezes resolvida, de uma maneira ou de outra, ao longo do enredo. Sendo assim, o autor elenca quatro subgêneros que se depreendem dessa definição e que são mais comumente encontrados nas histórias fantásticas: estranho puro; fantástico-estranho; maravilhoso puro e fantástico-maravilhoso.

²⁵ A escolha por Todorov para conceituar o termo Fantástico – apesar de existirem pesquisas mais recentes sobre o tema, donde destacam-se Roas e Furtado –, justifica-se porque, neste trabalho, não há a pretensão de expandir os limites da literatura fantástica ou de discorrer sobre novas configurações do que se poderia compreender como insólito. Contudo, julgamos necessário evidenciar *Deuses Americanos* (2016) como uma obra fantástica, uma vez que este é o recurso usado pelo autor para consolidar sua proposta literária de reencantamento do mundo. Para tanto, Todorov (1980) mostrou-se suficiente, uma vez que o autor resguarda como elemento principal da literatura fantástica a incerteza sobre o real.

O primeiro subgênero elencado por Todorov (1980), o estranho puro, é aquele em que os acontecimentos insólitos, por mais incomuns que pareçam, são passíveis de explicações racionais:

Nas obras pertencentes a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem explicar-se perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou de outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por essa razão, provocam no personagem e no leitor uma reação semelhante ao que os textos fantásticos provocam. (TODOROV, 1980, p. 26)

Nesse subgênero, a hesitação dura até que se expliquem os fatos, sem que haja dúvidas sobre a possibilidade desses acontecimentos se darem sob as leis da realidade – um dos grandes autores que pode ilustrar a estética estranha é Edgar Allan Poe e suas narrativas de suspense, como *A queda da casa de Usher*. Esse é o mesmo procedimento que se dá durante a narrativa fantástica-estranha, exceto por um certo tom inquietante que pode manter em suspensão a certeza definitiva acerca dos eventos narrados e de seu total pertencimento ao real.

No que tange aos dois últimos subgêneros, pode-se afirmar que o maravilhoso é aquele que aceita, em oposição ao estranho, explicações sobrenaturais e assimila naturalmente as situações incomuns apresentadas na narrativa:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude para com os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos. (TODOROV, 1980. p. 30)

Um dos gêneros onde se evidencia a narrativa maravilhosa, ainda segundo Todorov (1980), seriam os contos de fadas – mesmo que sua principal distinção resida, antes, em uma maneira de narrar, não necessariamente em seu cunho maravilhoso.

Essa breve explanação dos subgêneros propostos por Todorov (1980) recai, por fim, no último vizinho do fantástico: o fantástico-maravilhoso – espectro narrativo em que se localiza, nos termos desse trabalho, a obra *Deuses Americanos* (2016), de Neil Gaiman. Isso porque, para Todorov (1980), no fantástico-maravilhoso – aquele que mais se acerca das definições de fantástico puro – a hesitação perdura até que a narrativa guie as personagens

ou o leitor à aceitação de uma resposta sobrenatural para os fatos narrados (TODOROV, 1980, p. 29), o que é notável ao longo da narrativa de *Deuses Americanos* (2016).

Na obra, o primeiro instante em que o véu da realidade é colocado à prova ocorre logo nas primeiras páginas, enquanto Shadow dorme no avião: ele se encontra no reino do imaginário, o lugar entre a vida e a morte: no espaço dos sonhos.

– Onde estou? – perguntou Shadow.

– Na terra e sob a terra – disse o homem-búfalo – Você está onde os esquecidos aguardam. [...] Acredite. Para sobreviver, você precisa acreditar. (GAIMAN, 2016, p. 31)²⁶

Apesar de Shadow, ao acordar, não se lembrar do que houve no sonho, o leitor é surpreendido e colocado em suspensão: a solidez da narrativa que até então fundamentava-se na consistência do real, caracterizada por espaços comuns e ordinários (a prisão e o aeroporto), se desfaz juntamente com o sonho – o espaço do impossível. Caímos no abismo da incerteza que nos obriga a questionar a realidade que a obra, até então, propunha ao mesmo tempo em que relutamos abandonar a convenção de real que nos é familiar.

O diálogo entre Shadow e o Homem-Búfalo dificilmente pode ser encarado como ‘apenas um sonho’ e somos remetidos aos oráculos que outrora ditavam o destino dos heróis: Édipo conta com a sorte do oráculo, tanto para sair da casa de seus pais adotivos, quanto na jornada de descobrir-se assassino do próprio pai e amante da mãe; Aquiles também consultou-se com oráculos antes de partir para a Guerra de Tróia, onde encontraria a morte e a glória eterna. Na mitologia nórdica, Odin negociou um de seus olhos com o gigante Mimir, guardião do poço da sabedoria, em troca de beber um pouco da água; posteriormente, o deus levou para Asgard a cabeça do gigante para servi-lo como oráculo. Ainda, Gaiman estabelece uma relação entre o mundo onírico e as previsões oraculares no décimo oitavo número de *Sandman*: “[a] revelação? Esta é a província do sonho” (GAIMAN, 1993, p. 11)

Em suma, tendo em vista o caráter oracular assumido pelos sonhos, no contexto de uma narrativa que inicialmente aparentava se desenvolver a partir de condições realistas, somos atravessados pela fissura do sobrenatural, suspensos num enredo onde a incerteza

²⁶ “‘Where am I?’ Shadow asked. ‘In the Earth and under the earth,’ said the buffalo man. ‘You are where the forgotten wait’ [...] ‘Believe,’ said the rumbling voice. ‘If you are to survive, you must believe.’” (GAIMAN, 2001, p.18)

instaura-se e rompe com a normalidade. Nesse momento, o fantástico como proposto por Todorov (1980) é instaurado, pois somos obrigados a nos equilibrar entre a premissa sobrenatural e respostas racionais: poderia ser apenas um sonho, mas qual a relevância desse sonho para o enredo da obra? Porque o Homem-Búfalo aparece a Shadow como uma espécie de oráculo? Nesse ponto da narrativa, não há resposta para nenhuma dessas perguntas e é exatamente esse estado indefinido entre o real e o imaginário que situa *Deuses Americanos* (2016) ao âmbito do fantástico.

A partir daí e cada vez mais o sobrenatural esgueira-se para fora das entrelinhas e ergue-se como um dos pilares narrativos que constroem o cenário americano – Shadow deixa de ser um homem comum a caminho de casa para tornar-se o portal entre o mundo real e o universo dos deuses. Os elementos insólitos que passam a compor essa outra América nos familiarizam com essa nova configuração do universo, até que o sobrenatural nos envolve e nos tornamos dispostos – e Shadow também – a acreditar.

Assim, enquanto a obra nos guia para fora dos caminhos do real, a indecisão que marca o fantástico desaparece, salientando o caráter fantástico-maravilhoso que definirá os contornos da narrativa. É sob essa estética ficcional que Shadow, sentado na primeira classe do avião, conhece Wednesday²⁷, um velho caolho, bem vestido e cheio de malícia que por algum motivo ainda desconhecido, lhe oferece um emprego.

Desse momento em diante, Shadow deixa o véu racional que cobria a realidade ser rasgado, revelando um tecido mais incerto, menos pragmático e muito mais perigoso. Diante da devastação de sua vida, ele se dispõe a trabalhar para Wednesday – selando o acordo com três doses de hidromel, “a bebida dos deuses”; uma briga num bar e uma moeda de ouro dada por um duende – mergulhando então nas profundezas do submundo americano: os deuses estavam nos Estados Unidos.

Contudo, Shadow, apesar da loucura em que estaria envolvido mais tarde, sempre foi um garoto quieto, sem grandes planos de vida e satisfeito com o pouco que lhe chegava. Filho único de uma secretária das embaixadas americanas ao redor do mundo, nunca conheceu o

²⁷ Quarta-Feira. O inglês, com sua origem anglo-saxônica, carrega consigo resquícios da mitologia nórdica nos dias da semana. Assim sendo, Wednesday seria Wotan’s day, ou Odin’s day: dia de Odin. Por essa lógica, Thursday, quinta-feira, é Thor’s day e Friday, sexta-feira, é Freya’s day.

pai – sua mãe sequer tocava no assunto – e aos quinze anos, cresceu de uma maneira exagerada, adentrando a vida adulta musculoso e pronto para amedrontar qualquer um que se dispusesse a encará-lo. Trabalhou na academia de musculação de *Robbie* por anos e foi através dele que conheceu Laura, sua esposa; encontrou nela a satisfação que poderia ter ao longo da vida e se contentou.

Foi preso por agressão física depois de roubar um estabelecimento – ideia de Laura – e pagou seu tempo na prisão evitando que a esposa assumisse a culpa que lhe cabia. Aguentou o encarceramento sem saber que, dali há algum tempo, ela morreria num acidente de carro enquanto fazia sexo oral em seu melhor amigo, logo depois de terem organizado sua festa surpresa de retorno. Shadow, que já não era muito vivo, morreu um pouco mais naquele dia.

Você parece um buraco enorme em forma de homem aberto no mundo. Até quando a gente estava junto. Eu amava você porque você me adorava, fazia tudo por mim. Mas às vezes eu entrava em um cômodo e achava que não tinha ninguém lá dentro. Aí eu acendia a luz, ou apagava a luz, e me dava conta de que você estava lá, sentado sozinho, sem ler, nem ver tevê, sem fazer nada. [...]

- Eu não estou morto.

- Talvez não – respondeu Laura – Mas tem certeza de que está vivo?
(GAIMAN, 2016, p. 353)²⁸

A silhueta vazia que Shadow Moon personifica nos coloca em xeque por sua passividade: ele nos obriga a olhá-lo e a questioná-lo enquanto lacuna. Desse buraco, o que nos salta aos olhos é seu nome e a sombra que nos acompanha ao longo de toda a narrativa ganha, aos poucos, novos contornos. Shadow Moon, cujo nome é formado pelos termos sombra e lua em inglês, nos remete imediatamente ao lado escuro da lua, o não-iluminado. Enquanto uma face da lua é voltada para o sol, recebendo luz e calor, a outra encara eternamente o vazio, escondida dos expectadores terrestres. Assim, Shadow – *sombra* – poderia ser o inverso do homem, sua anti-face, o oposto do que se espera de um protagonista e de um herói, uma vez que esses últimos são dados à claridade, à verdade tangível, à

²⁸ “You’re like this big, solid, man-shaped hole in the world. Even when we were together. I loved being with you. You adored me, and you would do anything for me. But sometimes I’d go into a room and I wouldn’t think there was anybody in there. And I’d turn the light on, or I’d turn the light off, and realize that you were there, sitting on your own, not reading, not watching TV, not doing anything. [...]

‘I’m not dead.’

‘Maybe not.’ she said. ‘But are you sure you’re alive?’ (GAIMAN, 2001, p. 370-371)

expressividade: “O herói é ornado com os atributos do Sol, cuja luz e calor triunfaram das trevas e do frio da morte.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 489).

A sombra, todavia, materializa a escuridão diante da luz. Para Jung (2000), ela significa o encontro do homem consigo mesmo, ao mesmo tempo em que este homem é obrigado a mergulhar em seu difuso abismo, adentrando o portal que se abre sob medida a seus pés (JUNG, 2000, p. 31); reconhecida também como espelho da alma, é ela quem liga o homem ao espectro espiritual que lhe foge na materialidade (CHEVALIER, 2019, p. 842-843).

O nome de Shadow, porém, torna-se ainda mais expressivo quando nos é revelada a paternidade do protagonista: ele é filho de Wednesday, cuja identidade secreta é ninguém menos que Odin, o Pai de Todos. Colocado a essa altura da narrativa como um semideus, Shadow torna-se imediatamente o oposto de Baldur²⁹, O Iluminado ou O Branco, filho imaculado d’O Caolho na mitologia nórdica. Se por um lado Baldur representa a faceta pura do herói, em torno da qual gravitam imagens como “ ‘céu’, ‘ouro’, ‘dia’, ‘sol’, ‘luz’, ‘grande’, ‘imenso’, ‘divino’, ‘duro’, ‘dourado’, etc. [...] próximo da ‘sombra’ aparecem ‘amor’, ‘segredo’, ‘sonho’, ‘profundo’, ‘misterioso’, ‘só’, ‘triste’” (DURAND, 2012, p. 67, grifo nosso), fazendo de Shadow a sombra projetada pela luz de Baldur, constituindo-o como vazio em oposição à completude heroica do irmão.

É nesse contexto semântico em que Shadow, sem grandes rompantes de personalidade e dando vida às sombras, existia. Quando Wednesday o contratou como guarda-costas, o protagonista continuou sua rota inabalável de passividade diante da vida e acompanhou o patrão em direção à tempestade e além. É através dele que nós, leitores, temos acesso ao submundo americano, repleto de deuses e entidades ignoradas pelo pragmatismo racional que caracteriza os Estados Unidos.

²⁹ Segundo a mitologia nórdica, Baldur era filho de Odin e Frigga, deus da sabedoria e da justiça, e vivia em Asgard junto de seus pais, mesmo não sendo um Aesir – classe a que pertencem os principais deuses do panteão nórdico. Baldur era adorado e admirado até entre seus pares e graças a sua bondade tornou-se o mais amado dos deuses, motivo que levou sua mãe a caminhar pelos nove mundos fazendo com que todas as criaturas jurassem nunca ferir seu filho. Sua morte, contudo, vem pelas mãos de Loki, deus da trapaça, incomodado com a popularidade de Baldur: uniu-se ao visgo, único ser que não fizera o juramento a Frigga, e atirou-lhe uma flecha. Diante dessa tragédia, todos os deuses moveram seus poderes para resgatar Baldur dos domínios de Hel – o submundo –, mas não obtiveram sucesso e o deus permaneceu morto.

Assim, é notável como as ações que se desenvolvem na trama são quase sempre externas a Shadow, que se ocupa apenas de responder a essas ações: isso torna ainda mais evidente sua característica como a *sombra* de um herói, isto é, um não herói ou um *a-herói*, já que mesmo um anti-herói tem papel fundamental enquanto agente na narrativa. Sua inexpressividade diante da trama pode ser observada desde que toma conhecimento da morte da esposa: “Sua esposa... Ela morreu nessa madrugada. Acidente de carro. Sinto muito. [...] *Shadow assentiu de novo.*” (GAIMAN, 2016, p. 27, grifo nosso)³⁰; até quando foi torturado pelo Sr. Stone e pelo Sr. Wood: “O agente de queixo quadrado se abaixou e torceu com força a orelha de Shadow. A dor foi intensa. [...] Shadow não revidou. Fingiu que estava de novo na cadeia. *Cumpra a própria pena, pensou. Não diga nada que eles já não saibam. Não faça perguntas.*” (GAIMAN, 2016, p. 148).³¹

A peculiaridade de um protagonista que pouco protagoniza, portanto, direciona os olhares para os acontecimentos ao longo da narrativa, de modo que Shadow passa a materializar uma espécie de câmera que acompanha Wednesday em sua busca por antigos deuses, atuando como um buraco de fechadura entre o leitor e o submundo mítico americano. Na obra, narrada em terceira pessoa, são poucas as interferências narrativas que dizem respeito ao protagonista – exceto pelos sonhos, não há grandes descrições psicológicas de Shadow – assinalando sua passividade diante de tudo o que vê. É sob a luz desses mesmos olhos que se descortina essa outra realidade que dorme no âmago da funcional potência capitalista da América, revelando novas relações entre a adoração humana e as entidades que surgem dela.

Viajando pelos Estados Unidos e expandindo o conceito mítico que costura a obra, Shadow e Odin performam uma *road trip*³², fazendo do espaço narrativo do texto uma

³⁰ “Your wife. She died in the early hours of this morning. It was an automobile accident. I’m sorry. Shadow nodded once more.” (GAIMAN, 2001, p.13)

³¹ “The square-jawed spook reached down and twisted Shadow’s ear between finger and thumb. He squeezed as he twisted. The pain was intense. [...] Shadow did not try to retaliate. He pretended he was back in prison. *Do your own time, thought Shadow. Don’t tell them anything they don’t know already. Don’t ask questions.*” (GAIMAN, 2001, p.146)

³² Viagem pela estrada; é também um subgênero narrativo, pautado em buscas empreendidas durante a viagem. Esse gênero é muito ligado ao contexto cultural americano e pode ser visto em músicas, filmes, livros, exposições fotográficas etc. Uma das mais emblemáticas obras literárias do gênero é o romance *On the road* (1957), do escritor *beatnik* Jack Kerouac. Apesar disso, não é difícil traçar paralelos com narrativas clássicas,

coletânea de lugares marginalizados pela vida estadunidense e reconhecendo nesses lugares um viés sagrado nesse novo contexto mitológico americano – desde Los Angeles, onde o deus do dinheiro se manifesta, até o Cairo/Illinois, onde vivem antigos deuses egípcios. A constante movimentação pelo interior dos Estados Unidos ocorre porque Wednesday precisa reunir todos os deuses de antigos panteões que puder encontrar pelo caminho, pois essas divindades estão, agora, ameaçadas pela insurgência de novos deuses, criados a partir da adoração à técnica e à razão.

Essa cisão entre os antigos valores e os novos culminará em uma grande batalha por poder e pela crença da humanidade, sendo capaz de romper os limites da adoração humana e de nos redirecionar enquanto sujeitos para novos lugares de fé: “Os paradigmas estavam se transformando. Ele sentia isso. O velho mundo, um mundo de imensidão infinita e recursos e futuro sem limite, estava sendo confrontado por outra coisa – uma rede de energia, de opiniões, de abismos.” (GAIMAN, 2016, p. 506)³³

Assim, nesses caminhos pela América, Shadow e Wednesday³⁴ deparam-se algumas vezes com novos deuses dessa era: Midia, TecnichalBoy, Mr. World e alguns outros; deparam-se também com deuses antigos como Toth, Mama-Ji, Anansi e Czernobog – levados aos Estados Unidos por seus adoradores ainda nos primórdios do Novo Mundo. Na ânsia de reuni-los para fazer frente ao novo panteão digital, O Pai de Todos é morto por seus inimigos ao vivo na TV, deixando uma única escolha possível aos antigos deuses que ainda não haviam definido um lado: a guerra.

É nesse momento que Shadow, o protagonista até então calado e misterioso, assume seu papel como ente principal na trama e reconhece seu lugar no desenrolar da história: no eventual caso de Odin ser morto, seria sua responsabilidade performar a vigília ao deus.

Você trabalha para mim. Você me protege. Você me ajuda. Você me leva de um lugar a outro. De vez em quando, você investiga... vai a alguns lugares e faz perguntas por mim. Compra suprimentos. Em uma emergência, mas só em uma emergência, você machuca pessoas

como a Odisseia, por exemplo – narrativas de viagem, como Benjamin aponta em *O Narrador* (1987), são uma das formas primordiais de se contar histórias.

³³ “The paradigms were shifting. He could feel it. The old world, a world of infinite vastness and illimitable resources and future, was being confronted by something else – a web of energy, of opinions, of gulfs.” (GAIMAN, 2001, p. 536)

³⁴ Odin, na mitologia nórdica, possui muitos nomes, alguns deles são: Wotan, O Pai de Todos, O Terceiro, O Caolho, Deus da Força.

que precisam ser machucadas. *No caso improvável de eu vir a morrer, prestará tributo a mim.* (GAIMAN, 2016, p. 49-50, grifo nosso)³⁵

A vigília ao Caolho consiste em ficar pendurado na Árvore do Mundo, Yggdrasil, por 9 dias e 9 noites – seguindo as mesmas regras do sacrifício que Odin fez para si mesmo em troca do conhecimento das runas, segundo a mitologia nórdica – e, assim, Shadow percebe que nem tudo que lhe aconteceu foi uma sucessão randômica de eventos. Desde o desconhecimento sobre seu pai até a morte de sua esposa, tudo não passou de um magnífico plano para que Wotan pudesse retomar sua antiga forma. O plano que envolvia antigos e novos deuses em combate nada mais era do que um grande e ritualístico sacrifício em nome do Odin, que garantiria seu retorno ao mundo material em função da pequena, mas ainda presente, crença no deus.

Sua estratégia, arquitetada com Loki, consistia em buscar todos os deuses que conseguissem – tanto novos quanto antigos – e, se preciso fosse morrer para convencê-los a batalhar. O sangue derramado seria a fonte de poder que O Pai de Todos precisava para se reerguer e, para isso, Shadow deveria resistir aos nove dias na Árvore, pois o sacrifício de um filho “é especial” (GAIMAN, 2016, p. 504).



Uma vez que este trabalho se deterá, posteriormente, de forma mais detalhada sobre os sentidos do mundo mítico que a obra constrói, bem como sobre os espaços narrativos que permeiam a trama principal, agora talvez seja o momento mais propício para se pensar a relação direta entre Shadow e o que já se pontuou até aqui sobre *experiência*. Procurou-se salientar, anteriormente, o caráter imensamente *não-racional* e sábio que a *experiência* possui. Fomentada pela narrativa, trata-se de um fenômeno capaz de transportar e transcender o sujeito, alargando nele os poros que excedem a razão e que se abrem para um saber sensível já esquecido.

³⁵ “You work for me now. You protect me. You transport me from place to place. You run errands. In an emergency, but only in an emergency, you hurt people who need to be hurt. In the unlikely event of my death you will hold my vigil.” (GAIMAN, 2001, p. 37)

Em *Deuses Americanos* (2016), vislumbra-se a narrativa como esse momento de abertura para uma outra realidade, capaz de reencantar o real cotidiano e fazer assomar a beleza do olhar desautomatizado; contudo, a obra ainda performa o acontecer da *experiência* em suas próprias páginas: mergulhando em sua inconsciência, Shadow, durante a Vigília por Odin, adentra os portões do saber e do sentir de uma forma arrebatadora e dolorosa.

[...] Shadow sabia, no fundo da alma, que a tempestade havia começado de fato, a verdadeira tempestade, e que agora que ela havia chegado não restava nada a fazer além de aguentar firme: todos eles, velhos deuses e novos, espíritos, potências, mulheres e homens...

Naquele momento, Shadow sentiu uma estranha alegria e começou a rir, enquanto a chuva lavava sua pele, e os raios ardiam e os trovões urravam tão alto que ele mal conseguia ouvir a própria voz. Ele riu e exultou.

Estava vivo. Nunca havia sentido aquilo antes. Nunca.

Se realmente morresse, pensou, se morresse naquele instante, naquela árvore, teria valido a pena por aquele único momento perfeito e enlouquecido.

(GAIMAN, 2016, p. 440, grifo nosso)³⁶

Atado à Yggdrasil, uma árvore desfolhada e prateada localizada no interior da Virgínia, Shadow conhece a morte perto demais. As dores, a sede e a fome o colocam no espaço nulo entre a vida e a morte, rompendo com todas as correntes da acomodação e da automatização diária. Despido de todo conceito prévio, de todas as amarras anteriores, Shadow, que se constituiu ao longo da narrativa como um oco, um vazio, foi capaz de comportar em si os múltiplos saberes e vivências que a vida e a morte podem acumular, tornando-se também espaço:

[...] a experiência é ‘o que nos passa’, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. [...] o sujeito da experiência é um ponto de chegada, *um lugar a que chegam as coisas*, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. [...] *o sujeito da experiência é, sobretudo, um espaço onde têm lugar os acontecimentos.* (LARROSA, 2015, p. 25, grifo nosso)

³⁶ “[...] Shadow knew in his soul that the real storm had truly begun.

A strange joy rose within Shadow then, and he started laughing as the rain washed his naked skin and the lightning flashed and thunder rumbled so loudly that he could barely hear himself laughing. He exulted.

He was alive. He had never felt like this. Ever.

If he did die, he thought, if he died right now, here on the tree, it would be worth it to have had this one, perfect, mad moment.” (GAIMAN, 2001, p. 460)

Assim, diante da morte, Shadow viu-se destituído de todas as crenças, dos julgamentos e preconceitos que carregava consigo, das lógicas e formatações racionais, tornando-se um *sujeito da experiência*, e não é de se admirar que seja exatamente no último momento da vida, o derradeiro presente do homem: “Montaigne pôde formular o fim último da *experiência* como uma aproximação à morte, ou seja, como um conduzir o homem à maturidade por meio de uma antecipação da morte enquanto *limite* extremo da *experiência*.” (AGAMBEN, 2008, p. 27, grifo nosso)

Se o *sujeito da experiência* deve, necessariamente, desfazer-se em espaço, assumindo seu último experienciar no limite da morte, é de especial importância – principalmente tendo em vista a relevância que o espaço narrativo possui para este trabalho – definir, geográfica e literariamente, os conceitos de limite, fronteira e *espaço entre*. Para tanto, recorre-se à perspectiva proposta por Cássio Eduardo Viana Hissa, presente nos ensaios “O Limite da Natureza: Inventando o Significado das Coisas” (2002); “Fronteiras da Ciência: Cartografias Borgianas” (2002); “Fronteiras e Limites: A Distância e o Contato” (2002); “Entre” (2017).

Segundo o autor, o conceito de *limite* é inventado e puramente convencionalizado, sem qualquer respaldo na realidade material do espaço, objetivando conter um todo coeso e estabelecer uma unidade; nesse sentido, o limite atua como colchetes fechados [], delimitando um espaço determinado. Essa unidade, quando demarcada, pode ser compreendida e, conseqüentemente, dominada, sendo o limite, portanto, aquele que estabelecerá o dentro e o fora, aquilo que pertence ao todo e o que lhe é externo.

Logo, é o limite o primeiro a entrar em contato com o exterior, com o novo, com os espaços-outros onde habitam as diferenças. O limite, pensado aqui para além dos conceitos geográficos, é o que define um todo ao mesmo tempo em que define também o que lhe é estranho e avesso: sua existência marca o dentro e o fora.

A *fronteira*, por conseguinte, é o que está “à frente (*front*), como se ousasse representar o começo de tudo onde exatamente parece terminar” (HISSA, 2002, p. 34). Para além do limite, a fronteira é a zona transitória entre domínios – paralelamente ao conceito anterior, a fronteira poderia ser representada por colchetes abertos] [determinando o espaço exterior ao delimitado. Tocando-se mutuamente, essas duas definições estabelecem uma zona de

margem, externa ao centro e, assim, infinitamente mais próxima de outras várias fronteiras e limites. É no toque dessas margens que habita o múltiplo, o diverso, e é nesse espaço descentralizado que as diferenças encontram lugar para a troca. Trata-se, portanto, de um espaço vazio de definições, capaz de acolher os conceitos e discursos de todas as unidades que ali se intercalam.

Dessa forma, é sob esse viés espacial que Shadow é reconhecido durante seus dias de sacrifício. Por nove dias, seu corpo foi retirado e suspenso da percepção cotidiana em que se inseria, elevando-o ao ponto máximo da *experiência*: a morte. Em três ciclos fechados, totalizando novamente os nove, Shadow vivencia três dias na árvore, sentindo o frio, a fome e a sede; os três próximos dias são passados no submundo, na inconsciência da morte e, por fim, o protagonista caminha os últimos três dias em direção à vida, à ressurreição.

Nos três dias intermediários, no entrelugar da vida e da morte, Shadow é guiado por vários deuses que conheceu ao longo de sua jornada pelos Estados Unidos, abraçando nesse espaço-não-espaço todas as formas que o acometem: tanto a existência quanto a desistência. Sua vida e morte encontram um ponto de confluência em que os saberes se mesclam e interpõem-se, alcançando tanto os conhecimentos sensíveis que a morte lhe confere, quanto os racionais que adquiriu ao longo da vida.

Nesse interespaço, recheado por elementos de todos os espaços aos quais se interpõe, Shadow encontra mais uma parte de si: seu pai – é preciso saber de onde viemos quando estamos prestes a descobrir para onde estamos indo. Ao abandonar seu nome – foi esse o preço pelo conhecimento da *experiência*, um saber inominável – Shadow vaga na escuridão da morte até encontrar-se diante de um jovem casal:

[...] os dois se beijam ali mesmo, no salão, com as luzes do globo espelhado cercando os três no centro do universo.

Pouco depois, eles vão embora. A mãe, cambaleante, se recosta em Wednesday, que a conduz para fora do salão. Shadow tapa os olhos e não segue, incapaz – ou sem disposição – de testemunhar a própria concepção. (GAIMAN, 2016, p. 452)³⁷

³⁷ “[...] the two of them kiss, there on the floor, as the glitter-ball lights circle them into the center of the universe. Soon after, they leave. She sways against him, and he leads her from the dance hall. Shadow buried his head and his hands, and did not follow them, unable or unwilling to witness his own conception.” (GAIMAN, 2001, p. 475)

Shadow é filho da fronteira. Nasce de uma humana com um deus, experiencia o entrelugar da vida e da morte, vaga indistintamente pelos becos americanos perpassando os limites da realidade e do Imanente. Shadow é lugar e sujeito da *experiência*; personifica o acolher da margem fronteira e é capaz, no decorrer da obra, de, ainda, fazer-se oco para que o leitor possa ancorar-se em seu íntimo não-ser. É, portanto, nesse lugar-entre que se localiza o protagonista: um ponto convergente de espaço, *experiência* e mito.

Assim, concebendo Shadow como essa interseção, é preciso que encontremos também no espaço narrativo as fissuras características da *experiência*, de onde brotam as sabedorias sensíveis e que encantam a realidade objetiva que em que vivemos. Ao reconhecer, mesmo que na margem do saber e do real, o espaço onde a *experiência* pôde se dar, surge uma outra forma de compreender e observar o mundo: através do mito.

2.2 *Experiência e espaço: interseções fantásticas*

A investigação desenvolvida até aqui inúmeras vezes valeu-se de imagens espaciais ao tratar da *experiência*: entrelugar; limites; fronteiras; caminhos; labirintos; espaço vazio; lugar de passagem etc. Não se trata de uma postura impensada ou acidental, ela provém do fato de que, em *Deuses Americanos* (2016), o espaço se destaca como o principal elemento narrativo da trama, elevando-se ao *status* de personagem e manifestando-se ativamente no desenrolar do projeto de encantamento que Gaiman propõe. Assim, passamos a analisar passagens elucidativas da obra, que deixam evidente o papel fundamental do espaço narrativo como item condensador da *experiência* e do mito, além de definir os caminhos narrativos que se desenrolam ao longo do texto.

Considera-se espaço narrativo “tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objeto e suas relações” (BORGES FILHO, 2008, p.1); concebendo-o também como possível expressão psíquico-simbólica e, nesse caso, agente da narrativa. Vamos tratar aqui de duas das três principais vertentes³⁸ espaciais em que se desdobram a obra de Gaiman: a América do Norte e o Carrossel.

³⁸ A terceira vertente, o Homem-Búfalo, será discutida na segunda parte deste trabalho, especificamente no capítulo 4.

Diante do conceito de fantástico-maravilhoso, proposto por Todorov (1980), a escolha de Gaiman por um espaço narrativo como a América enriquece ainda mais a proposta de encantamento que o autor veicula ao longo de sua obra: isso porque a América é, por excelência, um espaço insólito. É insólita porque, do pouco que sabemos sobre sua história anterior à colonização europeia, somos tomados pelo encanto e misticismo que ronda as pirâmides astecas, a ciência maia e os mitos ameríndios; insólita ainda mais por ser palco de um campo de extermínio e tortura, tanto para os nativos quanto para as pessoas escravizadas vindas da África e que, apesar da brutalidade que vivenciaram no continente que fora chamado de Éden, fizeram dessas terras o lugar de seus descendentes.

A América do Norte que se conhece em *Deuses Americanos* (2016) pouco se relaciona com o espaço real dos Estados Unidos. Isso porque quem lê essa América é um homem inglês, nascido no antigo continente, cujo olhar perscruta o mundo a fim de reconhecer em algum lugar o encantamento capaz de ressignificar a relação do homem com a realidade, resgatando em seu íntimo as sabedorias sensíveis que o mito pode despertar.

Sob esse olhar, o desenvolvimento ficcional do espaço na obra ocorre através das margens: Gaiman reinventa os Estados Unidos firmando-se no inverso do “sonho americano”, nos pequenos lugares, nas periferias, onde se encontrariam deuses abandonados que lutam por sua sobrevivência – Odin, o trapaceiro; BÍlquis, a prostituta; Mad Sweeney, o bêbado. Todos esses deuses, expropriados dos centros de poder, acabaram relegados aos espaços fronteiros que definem a mistura de culturas, de crenças e de onde irrompe as facetas do sobrenatural.

Esse novo Estados Unidos, despertado por Gaiman em seu espectro mais insólito, é movimentado pela força da fé de adoradores que, mesmo em meio à dominante racionalização do real, fazem do vazio deixado pelo sagrado um espaço para acreditar. Seria assim, portanto, que se erigiriam na América – cujo imbricamento entre o real e o sobrenatural faz do cotidiano americano um lugar encantado – os espaços de poder.

Em outros países, ao longo dos anos, as pessoas iam reconhecendo os locais de poder. Às vezes era uma formação natural, ou então só um lugar que, por algum motivo, parecia especial. As pessoas sabiam que algo importante acontecia ali, que o lugar era uma espécie de ponto focal, um canal, uma janela para o *Imanente*. Então construíam templos e catedrais, erigiam círculos de pedra... [...] Mas, aqui nos

Estados Unidos, as pessoas ainda recebem o chamado, pelo menos algumas delas, e se sentem atraídas pelo *vazio transcendental*. Em resposta a essa atração, usam garrafas de cerveja para construir uma maquete de algum ponto do mundo que nunca viram, ou instalam abrigos para morcegos em lugares que os morcegos tradicionalmente evitam visitar. São as atrações de beira de estrada. *As pessoas se sentem atraídas para lugares onde, em qualquer parte do mundo, seriam capazes de reconhecer aquela parte delas mesmas que é genuinamente transcendental [...]* (GAIMAN, 2016, p. 123-124, grifo nosso)³⁹

A dicotomia que Gaiman apresenta entre o continente europeu e o Novo Mundo se refere à capacidade do homem americano de, mesmo depois de expropriado dos saberes sensíveis e de se afastar da *experiência*, ouvir o chamado da sensibilidade que o constitui. No caso da América de Gaiman, é a fé do homem americano que, simultaneamente, evoca e é evocada pelo sagrado, manifestando-se fisicamente nos espaços de poder: a crença no Imanente o materializa espacialmente.

O contrário, pode-se dizer, também seria verdade: quando o homem escolhe, racionalmente, os espaços de poder sem que eles sejam espaços sagrados por tradição, ocorre uma denegação esvaziada de imanência; é o que aconteceu com o centro geográfico dos Estados Unidos, um campo neutro que os novos deuses escolheram para devolver o corpo de Odin, morto ao vivo na TV, a seus aliados.

No século XX, pesquisadores decidiram encontrar o centro dos Estados Unidos – “Determinar o centro exato de qualquer coisa é, na melhor das hipóteses, problemático. Quando a coisa é viva – como pessoas, por exemplo, ou continente – o problema é de ordem inimaginável” (GAIMAN, 2016, p.408)⁴⁰ – e, para isso, montaram um enorme mapa de

³⁹ “In other countries, over the years, people recognized the places of power. Sometimes it would be a natural formation, sometimes it would just be a place that was, somehow, special. They knew that something important was happening there, that there was some focusing point, some channel, some window to the Immanent. And so they would build temples or cathedrals, or erect stone circles [...] in the USA, people still get the call, or some of them, and they feel themselves being called to from the transcendent void, and they respond to it by building a model out of beer bottles of somewhere they’ve never visited, or by erecting a gigantic bat house in some part of the country that bats have traditionally declined to visit. Roadside attractions: people feel themselves being pulled to places where, in other parts of the world, they would recognize that part of themselves that is truly transcendent.” (GAIMAN, 2001, p. 117-118)

⁴⁰ “Determining the exact center of anything can be problematic at best. With living things – people, for example, or continents – the problem becomes one of intangibles” (GAIMAN, 2001, p. 426)

papelão que puseram sobre um alfinete: o lugar em que a estrutura se mantivesse em equilíbrio seria o centro da América.

A partir desse experimento, concluíram que o ponto central da maior potência do mundo estava numa fazenda de porcos, no interior do estado do Kansas onde, na década de 30, os habitantes da região estavam dispostos a colocar um monumento marcante, se não fosse, é claro, por Johnny Grib, o fazendeiro, que alegou não querer “milhões de turistas vindo zonestar tudo e incomodar os animais” (GAIMAN, 2016, p. 408)⁴¹. Assim, transferiram o centro dos Estados Unidos para a cidade, há 3 km do lugar original: ali construíram não só o marco, como um hotel e uma igreja que abrigariam todos os visitantes que iriam até o centro da América. Infelizmente, não houve milhões de turistas; o lugar foi abandonado pouco tempo depois e o que restou foi apenas um “parquinho deprimente, com uma capela móvel que não conseguiria abrigar nem um velório pequeno, e um hotel cujas janelas pareciam olhos mortos.” (GAIMAN, 2016, p. 409)⁴²

- E é por isso – concluiu o senhor Nancy [...] – que o centro exato dos Estados Unidos é um parque minúsculo devastado, uma igreja vazia, uma pilha de pedras, e um hotel abandonado.

- Fazenda de porcos – disse Czernobog – Você acabou de dizer que o centro verdadeiro dos Estados Unidos era uma fazenda de porcos.

- Isso é e não é – disse o senhor Nancy – *É o que as pessoas pensam que é. De qualquer jeito, é tudo imaginação. Por isso é importante. As pessoas só brigam por coisas imaginárias.* (GAIMAN, 2016, p. 409)⁴³

A escolha deliberada e racional do centro dos Estados Unidos afastou de lá tudo o que poderia haver de maravilhoso, transcendental, no lugar; ali, onde a técnica pôs às claras o espaço, não há mais condições para o sobrenatural, o suspeito, o misterioso, o mágico. Não há por que visitar um lugar que não desperta, principalmente no homem americano, a inquietude, a expectativa, a curiosidade. O centro, como todos os centros, só cobre um

⁴¹ “He didn’t want millions of tourists coming in and tramping all over and upsetting the hogs.” (GAIMAN, 2001, p. 426)

⁴² “It’s a sad little park, with a mobile chapel in it that wouldn’t fit a small funeral party, and a motel whose windows look like dead eyes.” (GAIMAN, 2001, p. 427)

⁴³ “‘Which is why,’ concluded Mr. Nancy [...] ‘the exact center of America is a tiny run-down park, an empty church, a pile of stones, and a derelict motel.’

‘Hog farm,’ Said Czernobog. ‘You just said that the real center of America was a hog farm.’

‘This isn’t about what is,’ said Mr. Nancy. ‘It’s about what people *think* is. It’s all imaginary anyway. That’s why it’s important. People only fight over imaginary things.’ (GAIMAN, 2001, p. 427)

pequeno espaço de certeza no qual nos agarramos; é nas margens, nos limites, nas fronteiras, nas bordas, nos ocios, nas fissuras, que estão os lugares de troca, os lugares opacos em que não se pode ver com distinção e, por isso, resguardam o encantamento característico das sombras.

- É por isso – disse Czernobog – que vamos nos encontrar no centro. Esse lugar é...
- Ele fez uma careta:
- Qual é mesmo a palavra? O contrário de sagrado?
- Profano – disse Shadow, sem pensar.
- Não – disse Czernobog – O que quero dizer é um lugar menos sagrado do que qualquer outro. De sacralidade negativa. Lugares em que não se pode construir um templo, onde as pessoas não vão e de onde vão embora assim que podem. Lugares em que deuses só vão se forem forçados. (GAIMAN, 2016, p. 411-412)⁴⁴

Assumindo, portanto, a América como expoente da *experiência* sagrada, capaz de abraçar as sensibilidades, as diferenças e as rupturas do real, perfazendo-se como entrelugar dos saberes racionais e sensíveis, ao mesmo tempo que é também tomada pelas forças da razão e do pragmatismo, é preciso compreender por que os Estados Unidos relega ao esquecimento os antigos deuses – ainda que se dê à criação de novas entidades.

O paradoxo que se sustenta no espaço americano – ao mesmo tempo berço e cova de divindades – é explicitado quando, prestando vigília a Odin atado à Yggdrasil, Shadow se vê imerso no Nada, “naquele Lugar Que Não Era. [...] [onde] o tempo não era mais um conceito necessário.” (GAIMAN, 2016, p. 483)⁴⁵. Ali, no vazio essencial da *experiência*, o protagonista dialoga com Whiskey Jack:

- Você também é um deus?
- [...]

⁴⁴ “‘That,’ said Czernobog, ‘is why we are meeting at the center. Is...’ He frowned. ‘What is the word for it? The opposite of sacred?’

‘Profane,’ Said Shadow, without thinking.

‘No,’ said Czernobog. ‘I mean, when a place is less sacred than any other place. Of negative sacredness. Places where they can build no temples. Places where people will not come, and will leave as soon as they can. Places where gods only walk if they are forced to.’ (GAIMAN, 2001, p. 430)

⁴⁵ O conceito de cronotopo proposto por Bakhtin (1998) explicita a imbricada relação entre o tempo e o espaço: quando o espaço deixa de ser, o tempo também não se faz necessário – “No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui, o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.” (BAKHTIN, 1988, p. 211)

– Sou um símbolo cultural. A gente é que nem os deuses, só que faz mais merda e ninguém nos idolatra. [...] Olha. *Esse aqui não é um país bom para deuses*. Meu povo percebeu isso logo cedo. [...] É claro que meu povo entendeu que talvez haja alguma coisa por trás de tudo que existe, um criador, um grande espírito, e meu povo agradece a ele, porque é sempre bom agradecer. Mas nunca construiu igreja nenhuma. Meu povo não precisava disso. *A terra era a igreja. A terra era a religião. A terra era mais antiga e mais sábia do que o povo que caminhava nela*. [...] meu povo é filho da terra, como o porco-espinho, o gambá e o gaio-azul. [...] O que eu estou tentando dizer é que a América é assim. *Não é uma terra boa para dar deuses*. Eles não crescem bem aqui. São como abacates tentando crescer no terreno de arroz selvagem. (GAIMAN, 2016, p. 485-486)⁴⁶

Os povos nativos da América já resguardavam o sentimento sagrado que perpassa a realidade americana; reconheciam na natureza essa sensibilidade mítica e era através dela que emanavam a força de adoração que constitua suas cosmogonias. No Novo Mundo o sobrenatural é constante e não é preciso igrejas e templos para que sejam encontradas suas divindades – “Mas existem igrejas no país inteiro – comentou Shadow. ‘Em todas as cidades, concordou Wednesday, às vezes, tem uma em cada quarteirão. E, nesse contexto, são tão relevantes quanto um consultório dentário.’” (GAIMAN, 2016, p. 123)⁴⁷ – de modo que os deuses do velho continente não recebem sua dose de fé como lhes era concedida na Europa.

Como aponta Campbell (1988), o homem europeu começou a fabricar espaços para seus deuses, desconectou-se e passou a se considerar superior à natureza, reconhecendo-a como um mal, tentando controlá-la e colocá-la sob seu próprio julgamento (CAMPBELL, 1988, p. 37). O nativo americano, por sua vez, ainda tira da terra seus deuses e convive com a natureza compreendendo-se como parte intrínseca das entidades que adora, definindo-se

⁴⁶ “Are you a god as well? [...]”

I’m a cultural hero. We do the same shit gods do, we just screw up more and nobody worship us. [...] Look, this is not a good country for gods. My people figure it out early on. [...] So, yeah, my people figure that maybe there’s something at the back of it all, a creator, a great spirit, and so we say thank you to it, because it’s always good to say thank you. But we never built churches. We didn’t need to. The land was the church. The land was the religion. The land was older and wiser than the people who walked on it. [...] we where children of the land, just like the porcupine and the skunk and the blue jay. [...] What I’m trying to say is that America is like that. It’s not good growing country for gods. They don’t grow well here. They’re like avocados trying to grow in wild rice country.” (GAIMAN, 2001, p. 512-513)

⁴⁷ “There are churches all across the States, though,” said Shadow. ‘In every town. Sometimes on every block. And about as significant, in this context, as dentists’ offices.’” (GAIMAN, 2001, p.118)

sob os mesmos termos que define os outros animais com quem divide espaço – o gambá, o porco-espinho e o gaio-azul.

Portanto, é preciso, nesse contexto, ressaltar a proximidade entre o discurso de Whiskey Jack – um símbolo cultural nativo americano – e a carta que o Chefe Seattle escreve ao presidente dos Estados Unidos, em 1855, quando ameaçado pela presença do homem branco: “Decidimos apenas sobre as coisas do nosso tempo. Toda esta terra é sagrada para o meu povo. Cada folha reluzente, todas as praias de areia, cada véu de neblina nas florestas escuras, cada clareira e todos os insetos a zumbir são sagrados nas tradições e na crença do meu povo.”⁴⁸ Esse discurso, como se observa, explicita a imbricada relação entre o homem americano e a natureza que o cerca, deixando patente o sentimento sagrado que a América desperta em seus habitantes.

Esse sentimento sagrado em relação à natureza pode ser percebido, ainda, pela proposta estética que a Escola do Rio Hudson inaugura em princípios do século XIX. Com o fim da Guerra de Independência, os Estados Unidos permaneceram à mercê da hegemonia cultural inglesa, excluídos do cenário intelectual e relegados ao fardo que toda a América carregou: o de ex-colônia. Na busca por encontrar uma estética que falasse sobre e para os Estados Unidos, uma nova geração de intelectuais românticos norte-americanos se opuseram às normas acadêmicas que regiam a produção artística na Europa e especialmente na Inglaterra, onde comumente o divino era representado pelas catedrais e templos ou pela natureza mais domesticada, que assinalavam a estética própria da antiga metrópole.

Os jovens artistas se propuseram a pintar a natureza que os cercava, começando pelo rio Hudson, em Nova York. A proposta desses pintores ao retratar as maravilhas naturais dos Estados Unidos incluía a crença de que “a natureza manifestava ao homem a mente do Criador assim como revelou a religião”⁴⁹ (ROQUE, 1987, p.22, tradução nossa), explicitando a sacralidade da terra que já acontecia aos nativos americanos.

⁴⁸ “Every part of this earth is sacred to my people. Every shining pine needle, every sandy shore, every mist in the dark woods, every clearing and humming insect is holy in the memory and experience of my people.” (SEATTLE, 1855)

⁴⁹ “A belief that nature manifested to man the mind of the Creator as much as did revealed religion” (ROQUE, 1987, p. 22)

Apesar de percorrerem os Estados Unidos em busca de novas e maravilhosas paisagens, esses artistas não se guiavam pelo espírito realista que ganhava espaço no continente europeu: ao contrário, ao retratar essas paisagens, era o “Romantismo o veículo de expressão nacional” (ROQUE, 1987, p. 24, tradução nossa, grifos do autor)⁵⁰ do qual lançavam mão, já que foi esse o movimento que primeiro se ocupou de devolver ao mundo os mistérios da sacralidade e da magia através da arte pictórica desde o Iluminismo.

Assim, a busca pelo sagrado da terra converteu-se em imagem e foi guiada pelo sentimento romântico de resgatar as sensibilidades humanas através do encantamento e do mito. Demorou, mas chegou o momento em que os americanos, descendentes dos ingleses e já esquecidos dos saberes sensíveis, encontrassem na América o que os nativos já haviam descoberto: deuses. Portanto, essa América, cujo poder singular de encantar resguarda os saberes passíveis da *experiência* e perfazem o tempo primeiro do mito, ressurgiu como um meio de, mesmo povoada pela técnica e pela razão, ressignificar o real e torná-lo novamente mágico.



Figura 1: *Cliffs of Green River* (“Penhascos do Rio Verde”, 1874), Thomas Moran

⁵⁰ “Romantism was *the* vehicle of national expression” (ROQUE, 1987, p. 24, grifos do autor)

O quadro *Cliffs of Green River* (Figura 1) foi concebido por Thomas Moran sob a influência já consolidada da Escola do Rio Hudson, expressando muitos dos preceitos básicos do movimento: os sentimentos sagrados que, até então, eram suscitados pelas igrejas europeias nos quadros da mesma época. Nesses últimos, o divino residia em altas construções, cuja arquitetura buscava alcançar a imponência dos céus e elevar a alma dos crentes em seu estado de adoração. Aqui, por outro lado, são as montanhas, o rio e as árvores que recebem a luz celestial que poderia indicar o Éden, com suas pradarias intocadas pela técnica, de onde emana o poder celeste.

Sob a luz dourada e translúcida, o pintor exprime o sagrado que o cânion suscita, nota-se a dicotomia que se estabelece entre os forasteiros e o nativo, estando os primeiros na parte mais escura do quadro, sob uma nuvem chuvosa, e o segundo no centro do rio, banhado pelas águas e pela luz dourada do sol, integrado harmonicamente ao ambiente natural. Esse contraste explicita o caráter puro que o nativo possui em relação aos outros homens, que carregam consigo as marcas da ‘civilização’ e que tomam parte no poder divino somente ali, diante da grandeza da natureza – expressão máxima do Criador.

Além disso, o diminuto tamanho dos homens em relação ao cume do cânion coloca em perspectiva a imensidão divina, evidenciada por uma luz difusa que põe em relevo as nuvens e o alto da montanha, ao mesmo tempo em que esconde a fonte primeira de luz, dando aos olhos a impressão de que é a própria montanha que ilumina a paisagem.

Esse ar divino que outrora figurava apenas em catedrais e templos europeus performa uma revolução na visão que os intelectuais americanos possuíam dos Estados Unidos, reescrevendo as paisagens selvagens do Novo Mundo como passíveis de adoração, um *locus paradisi* – local do divino, que ligava os homens à grandeza do Criador. A América é, então, redescoberta sob a perspectiva do mito, que conecta a humanidade e a terra através da sensibilidade e manifesta fisicamente o sentimento sagrado, o que já caracterizava a relação mítica dos nativos americanos com o espaço.

É sob essa ótica que Gaiman vislumbra na América um espaço afim da sacralidade, capaz de resgatar os sentimentos da *experiência* e do mito, e desdobra sua proposta de reencantamento do real. Em *Deuses Americanos* (2016), o espaço constitui grande parte do

universo mítico que a obra propõe, tendo a Casa na Pedra⁵¹ como um dos maiores marcos espaciais que exemplificam a materialização do Imanente na tessitura do real, discutindo a direta relação entre a crença e a concretização da *experiência*.

A Casa na Pedra nada mais é do que uma “atração de beira de estrada. Uma das melhores. O que significa que é um local de poder.” (GAIMAN, 2016, p. 123)⁵². Ela é fruto do trabalho de Alex Jordan, motivado por um chamado transcendental, e foi erigida sobre uma rocha num terreno que sequer era seu. Com o passar do tempo e sem nenhum motivo aparente, milhares de pessoas começaram a viajar até aquele pedaço de terra esquecida nos Estados Unidos e voltavam para casa “sentindo-se satisfeitas em um nível que jamais conseguiram definir.” (GAIMAN, 2016, p. 124)⁵³. Jordan passou a cobrar ingressos dos viajantes e continuou a construir a casa, até que ela se tornasse um estranhado apanhado de salas com os mais diversos tipos de quinquilharias que poderiam ser vendidas aos visitantes.

Foi nesse espaço que Wednesday e Shadow encontraram-se com vários outros deuses, buscando unir forças para combater as novas entidades dessa era. Nessa Casa, impregnada pela crença de milhões de pessoas, inúmeras fissuras abrem-se para o real e dão vazão ao mundo sobrenatural que corre pelo âmago dos Estados Unidos.

Nota-se, portanto, esse espaço como monumento fundamental para que se entenda a concretude da fé: em primeiro lugar, porque é uma casa e as casas são, segundo Bachelard (1978), o lugar que abriga os sonhos e que personifica o interior do homem; é nesse espaço que as memórias são materializadas e as questões internas, que tangem a sensibilidade humana, são despertadas. Ali, no reduto que evoca a segurança do lar, é permitido extrapolar os sonhos, expressar as fragilidades e encontrar abrigo para os medos.

Sob essa perspectiva, a Casa na Pedra ganha os contornos oníricos de todas as casas e passa a materializar os mais diversos sonhos, povoada pelas mais variadas crenças: lá dentro, pode-se encontrar as Nornas⁵⁴ – que conferiram a Shadow seu destino – assim como

⁵¹ House on the Rock.

⁵² “This is a roadside attraction,” said Wednesday. “One of the finest. Which means it is a place of power.” (GAIMAN, 2001, p. 117)

⁵³ “[They’re] feeling satisfied on a level they cannot truly describe.” (GAIMAN, 2001, p. 118)

⁵⁴ As Nornas são conhecidas pela mitologia nórdica como três irmãs que guardam a Yggdrasil. Sua principal função é determinar o destino de deuses e homens, sendo a elas relegado o conhecimento sobre o presente,

pequenos altares para ferrovias já ultrapassadas e representações de pássaros-trovão, que outrora ocuparam lugar de destaque em algumas mitologias ameríndias. Essa superconstrução passa a figurar como depósito das mais insólitas crenças e, por isso, angaria todos os anos novos fiéis, dispostos a dedicarem-lhe a força de adoração sem rumo que carregam consigo.

A imensa massa sagrada que constitui a Casa na Pedra resultou, ainda, num vasto labirinto de salas, abarrotadas de objetos que não servem a ninguém a não ser à própria fé que se deposita em um lugar assim. Através de salões e antessalas, carregadas com instrumentos musicais que tocavam sozinhos ou dioramas especialmente perturbadores, Shadow caminha em busca do Carrossel, consciente de que ali as placas sinalizam muito pouco:

- Aonde vamos? – perguntou Shadow.
- Para o carrossel – respondeu Czernobog.
- Mas já passamos por umas dez placas indicando o caminho do carrossel.
- Ele segue o caminho dele. Viajamos por uma espiral. Às vezes, o caminho mais rápido é o mais longo. (GAIMAN, 2016, p. 128)⁵⁵

A imagem do labirinto encerra em si a premissa de uma viagem iniciatória, que resguarda seu centro aos mais capacitados, aqueles em condições de superarem os obstáculos de um caminho tortuoso. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 530-532), seu interior abriga um sentido sagrado ou divino, motivo pelo qual o longo e difícil caminho se faz necessário: é preciso proteger o conteúdo que reside no centro e, para isso, coloca-se à prova o campeão que se aventura pelas veredas labirínticas. Ainda sob essa perspectiva, “o labirinto conduz o homem ao interior de si mesmo, *a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 531, grifo dos autores). Nesse espaço entrecruzado, tanto o divino quanto o próprio homem

passado e futuro; são comumente comparadas às Parcas e Moiras, entidades presentes na mitologia grega e romana que também apresentam-se sob a forma de três mulheres que detêm o destino dos homens; são representadas como uma anciã, uma jovem e uma mulher de meia-idade.

⁵⁵ “‘Where are we going?’ Asked Shadow.

‘The carousel’, said Czernobog.

‘But we’ve passed signs to the carousel a dozen times already.’

‘He goes his way. We travel as a spiral. The quickest way is sometimes the longest.’” (GAIMAN, 2001, p. 123)

aguardam, protegidos pelas bifurcações, à espera da coragem capaz de vencer as dificuldades para acessar esses saberes.

Aqui se chega também à relação entre o labirinto e o centro da terra. Neste caso, o labirinto mostra-se como espiral descendente, que leva ao cerne das regiões ctônicas, cujo recôndito guarda as fontes da vida e o destino dos mortos. O labirinto é espaço ambíguo e enigmático, colocado como proteção ao ônfalo (umbigo) da terra. Ao aventureiro do labirinto podem estar reservados o aniquilamento total ou então tesouros e poderes dos mais magníficos, incluindo-se a imortalidade ou a salvação da alma – o destino final dependerá da capacidade de deslindar os segredos ocultos pelo trajeto caótico. (MELLO; RIBEIRO; SOUZA, 2019, p. 2).

Nesse sentido, Shadow percorre o labirinto da Casa na Pedra e coloca-se em posição de enfrentamento e descoberta: guiado por deuses, Anansi, Odin e Czernobog, o protagonista é confrontado por seu destino – “Todo fim é um novo começo. [...] Lema: tal pai, tal filho.” (GAIMAN, 2016, p. 126)⁵⁶ –, tem suas crenças revisadas e acaba por encontrar o espaço divino que compõe o coração da Casa. Assim como Teseu tem sua batalha no labirinto de Minos, cuja simbologia remete à luta do homem consigo mesmo, Shadow percorre os caminhos entrecruzados que o levam em direção à novas percepções da realidade, obrigando-o a se rever e a ressignificar sua existência. Ali, o labirinto põe em xeque todas as convicções do protagonista, que até então existia passivamente num mundo lógico, e faz de seus confusos caminhos um lugar para a reflexão e para a *experiência*.

Ao finalmente deparar-se com o Carrossel, a sinuosa trilha que Shadow percorreu ganha um sentido final, gratificado pela desconstrução que empreendera no caminho até lá: ele entra na sala como um homem merecedor dos saberes divinos, recompensado pelas perdas que o labirinto lhe causou. Na sala do Carrossel, que se encontra no âmago da Casa na Pedra, Shadow tem a primeira visão daquilo que o labirinto guardava e que mudaria completamente sua vida:

Uma placa proclamava que era o maior do mundo, anunciando o quanto pesava e quantos milhões de lâmpadas compunham os candelabros que o revestiam, em uma profusão gótica, e proibia qualquer pessoa de entrar no carrossel ou montar nos animais. E que animais! Shadow não conseguiu evitar o espanto ao admirar as centenas de criaturas em tamanho real dispostas na plataforma

⁵⁶ “Every ending is a new beginning. [...] Motto: Like father, like son.” (GAIMAN, 2001, p. 121)

circular do carrossel. Criaturas reais, criaturas imaginárias e combinações de ambos, cada uma diferente da outra – viu sereia e tritão, centauro e unicórnio, elefantes (um imenso, outro minúsculo), buldogue, sapo e fênix, zebra, tigre, manticora e basilisco, cisnes puxando uma carruagem, um touro branco, uma raposa, um par de morsas idênticas e até uma serpente marinha – todos de cores vivas e mais do que reais: cada animal cavalgava pela plataforma, e a valsa acabou e recomeçou. O carrossel sequer perdeu velocidade. (GAIMAN, 2016, p. 132)⁵⁷

A primeira marca que o Carrossel apresenta, tanto para Shadow quanto para os leitores, é o contraste que se estabelece entre sua estrutura e a sala onde fica. Enquanto o primeiro é marcado pela enormidade e manifesta, enquanto espaço, a grandiosidade que se pressupõe do divino, temos, por outro lado, uma decoração velha e antiquada, composta por pequenos e velhos cavalos de brinquedo, além de anjos atados ao teto, que são claramente manequins femininos muitas vezes com os seios nus.

O Carrossel, contudo, se manifesta diante da erosão que compõe o restante da sala e arrebatada complementa a percepção diante de sua magnitude; os animais que o constituem, as luzes e o tamanho, fazem dele uma expressão divina e, por isso, ele personifica inúmeras crenças que se agarram à sua grandiosidade – ele é composto por animais que remetem diretamente à mitologias como o touro branco de Minos; a serpente marinha Jörmungandr; o centauro grego; o elefante de Ganesha; a manticora persa etc.

Sua forma é mais um indicador de sua relevância enquanto *experiência*: o Carrossel simboliza a roda – “O Carrossel não existe para ser usado [...] Ele existe para ser admirado. Existe para ser. Como uma roda de oração que gira e gira e gira, acumulando poder.” (GAIMAN, 2016, p. 132)⁵⁸ – que, enquanto imagem, “participa da perfeição sugerida pelo círculo, mas com uma certa *violência de imperfeição*, porque ela se refere ao mundo do vir

⁵⁷ “A sign proclaimed it was the largest in the world, said how much weighed, how many thousand lightbulbs were to be found in the chandeliers that hung from it in Gothic profusion, and forbade anyone from climbing on it or from riding on the animals.

And such animals! Shadow stared, impressed in spite of himself, at the hundreds of full-sized creatures who circled on the platform of the carousel. Real creatures, imaginary creatures, and transformations of the two: each creature was different. He saw mermaid and merman, centaur and unicorn, elephants (one huge, one tiny), bulldog, frog and phoenix, zebra, tiger, manticore and basilisk, swans pulling a carriage, a white ox, a fox, twin walruses, even a sea serpent, all of them brightly colored and more than real: each rode the platform as the waltz came to an end and a new waltz began. The carousel did not even slow down.” (GAIMAN, 2001, p. 127)

⁵⁸ “It’s not there to be ridden [...] It’s there to be admired. It’s there to *be*. Like a wheel goin’ around and round, accumulating power.” (GAIMAN, 2001, p. 127-128)

a ser, de criação contínua, portando da contingência e do perecível.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 783). Ela – e o Carrossel, por consequência – evoca também o sentido de deslocamento e liberdade, dando origem ao próprio espaço e ao tempo, além do desenvolvimento da revelação divina, ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 783-786)

Sob essa perspectiva, o Carrossel personifica o deslocamento entre o real e o espiritual, materializa o evento transcendental de que fala a *experiência*, tornando-se lugar de passagem entre o mundo ordinário e o universo dos deuses. Quando Odin, Anansi, Czernobog e Shadow montam as bestas que giram no Carrossel, o gozo de alegria e felicidade é imediatamente sentido, esquecidos das regras da Casa na Pedra ou de qualquer outra lógica que pudesse tolher o pequeno prazer de brincar em um Carrossel. Mas ali está resguardado um poder ainda maior do que o prazer do divertimento: a Roda concretiza a transcendência dos sentidos e possibilita vislumbrar os deuses:

Shadow [...] acabou subindo em uma criatura com cabeça de águia e corpo de tigre, segurando-se com firmeza.

O ritmo da valsa ‘Danúbio Azul’ ondulava e ressoava e entoava em sua cabeça, a luz de mil candelabros cintilava e coloria, e, durante um piscar de olhos, Shadow voltou a ser criança [...].

Shadow ouviu a própria risada por cima da música. Estava feliz. Era como se as últimas trinta e seis horas não tivessem existido, como se os últimos três anos não tivessem existido, como se sua vida tivesse evaporado e se transformado nos devaneios de uma criança pequena [...], torcendo para que a música nunca acabasse, para que o carrossel nunca desacelerasse, para que o passeio nunca terminasse. Estava dando voltas e mais voltas e mais voltas...

Então as luzes se apagaram, e Shadow viu os deuses.

(GAIMAN, 2016, p. 133, grifo nosso)⁵⁹

⁵⁹ “Shadow [...] climbed on the back of a creature with an eagle’s head and the body of a tiger, and held on tight.

The rhythm of the ‘Blue Danube’ waltz rippled and rang and sang in his head, the lights of a thousand chandeliers glinted and prised, and for a heartbeat Shadow was a child again [...]

Shadow heard himself laugh, over the sound of the music. He was happy. It was as if the last thirty-six hours had never happened, as if the last three years had not happened, as if his life had evaporated into the daydream of a small child [...], hoping that the music would never stop, the carousel would never slow, the ride would never end. He was going around and around and around again...

Then the lights went out, and Shadow saw the gods.” (GAIMAN, 2001, p. 129)

Montado em um grifo, criatura que simboliza o entrelugar entre o céu e a terra, entre o humano e o divino do qual Shadow é filho, ele vive o momento da *experiência*. Ali, o protagonista se esquece de tudo que o faz terreno, de tudo que o prende aos grilhões da lógica e da razão e desfaz-se em uma criança, cuja maior singularidade é possuir os olhos ainda aptos a não seguir padrões e encontrar novas trilhas entre os caminhos já pavimentados. Enquanto seus sentidos são tomados – pela música, pela velocidade, pelas luzes –, Shadow rompe os limites de sua consciência e é lançado em um estado de devaneio que, como aponta Bachelard (1996), é uma fuga para fora do real, no entrelugar da consciência e da inconsciência, que leva o sujeito para a substância da felicidade.

Ali, esquecido de si, Shadow foi capaz de tornar-se espaço, de deixar-se sentir e experimentar a transcendência de seu âmago sensível, desvinculado das regras da razão. Nesse estado, sua consciência pôde alçar-se ao nível dos deuses, expressão máxima da sensibilidade humana, e deu origem a um novo olhar sobre o mundo. A fissura que se abre entre o tecido do Imanente e o real através do Carrossel rompe com as certezas de Shadow, que se vê, agora, obrigado a cumprir o que o Homem-Búfalo lhe havia profetizado: era preciso acreditar.

Shadow foi descolado do espaço e do tempo cotidiano, obrigado a mergulhar nas profundezas de um tecido muito mais opaco, marcado pela sacralidade e pela *experiência*, percorrendo, a partir de então, os caminhos do entremeio, onde habitam as lógicas da fé e a crença na razão. Esse entrelugar que o Carrossel materializa – ao mesmo tempo em que é a chave que permite adentrar os portões dos céus – é o marco que nos faz questionar os limites de nossa consciência e de nossa capacidade de experimentar, expondo a infinita pobreza que nos distanciou da sacralidade.

Assim, cabe agora discutir de onde vem a força primeira de criação dos deuses e porque a *experiência* acontece como portal entre o universo das divindades e o coração da humanidade. Compreender essa nossa falta, talvez, nos ajude a reencontrar o caminho para exercermos de forma completa nossa tão sensível e tão racional consciência.

SEGUNDA PARTE
LÍNGUA, MITO E *EXPERIÊNCIA EM DEUSES AMERICANOS*:
os desdobramentos do saber

Capítulo 3 - Mito e *inverdades* da razão

3.1 A definição mítica em *Deuses Americanos*

Na primeira parte deste trabalho, procurou-se condensar uma reflexão sobre o fenômeno da *experiência* – lugar do qual a obra de Gaiman se expande – como um ponto único e anterior a toda produção da razão e da consciência; um espaço onde sensibilidade e técnica encontram-se e interpõem-se, e de onde brotam os frutos sensíveis da literatura, da língua, da narrativa e do mito. A esfera de *experiência*, que reside nas margens do saber e do pensar, é simultaneamente a força de origem dessas formas de sensibilidade e o destino para o qual somos levados através de suas criações – a língua e o mito, como veremos, são filhos da *experiência* e carregam consigo os ecos desse primeiro instante, permitindo que a literatura e a narrativa sejam capazes de expandir e reviver esse momento de criação e transcendência.

A partir dessa perspectiva, esta segunda parte de nossa investigação adentrará ainda mais nos desconhecidos âmbitos do indizível da língua a fim de pensar o mito e sua recriação em *Deuses Americanos* (2016), na esperança de que esse movimento sirva para abrir uma fresta no real e ressignificar o cotidiano contemporâneo.

O movimento iluminista, a partir de sua incansável busca pela autoridade da razão, desencadeou, nos séculos seguintes, um racionalismo e cientificismo exacerbado, a ponto de colocar o mito sob suspeita e relegá-lo à margem dos saberes e da *verdade*, conforme discutiu-se anteriormente. Essa percepção do mito enquanto narrativa falsa, “ilusão ou ficção” (ELIADE, 1972, p. 8) – que toma lugar quando a razão iluminista configura como *verdadeiro* apenas aquilo que pode ser comprovado por seus próprios parâmetros – passa a ser também a perspectiva predominante do senso comum. Porém, esse olhar redutor sobre o mito parece ignorar a grandeza dessa forma – presente em todas as comunidades humanas de que se tem conhecimento – relegando um espaço pequeno demais para comportar a imensa sabedoria que se encerra no universo dos deuses.

A partir dessa nova lógica cientificista, além de vermos o conhecimento ser encapsulado em frascos e retirado do homem, passamos a viver com uma ideia que pouco se sustenta, mas muito nos degrada: a de que o saber mítico-sensível se opõe ao saber técnico.

Ora, por séculos a fio inúmeras sociedades viveram sob a égide dos deuses – que trouxeram a técnica ao homem – e conviveram em união com esses saberes; torna-se, portanto, evidente que a exacerbada racionalização do mundo ocupou os espaços de sensibilidade, relegando a América – continente essencialmente insólito – e os povos ancestrais – cuja constituição social fundamenta-se, também, no mito – à margem do mundo moderno.

Contudo, Leminski (1998) chama atenção para a seguinte controvérsia: apesar de negar o mito e sua significação, a ciência é, em si, um fruto mítico. Isso porque a filosofia ocidental tem seu berço na Grécia, onde pensadores dedicaram-se a questionar as origens de todas as coisas que outrora eram explicadas a partir dos mitos:

Os pais da filosofia, Jônios, tentam pensar, às próprias custas, as grandes questões das Cosmo-Teogonias: donde vem Tudo? Qual a origem da Origem de todas as coisas? [...] Os ‘fisiólogos’ da Escola Jônica responderam, em nota racional, a questões Cosmo-teogônicas. Assim, os primórdios da ‘filosofia se entrelaçam com o Mito. (LEMINSKI, 1998, p. 65-66)

Nesse sentido, a ciência e a filosofia partilham dos mesmos princípios originários, sendo elas próprias objetos da reflexão mítica – não se pode incorrer no erro de reduzir a forma mítica a uma protofilosofia, contudo é preciso reconhecer que foi a partir dela que a razão grega colocou-se à luz.

Ainda enquanto criação grega, a filosofia ocidental – e a ciência, por consequência – carrega em si uma das grandes questões que tangiam o universo mítico dos povos helênicos: a transformação. Leminski (1998) assinala a vasta mitificação da metamorfose – de Zeus transformando-se em cisne para conquistar uma mulher mortal, a Narciso definhando e transfigurando-se em flor –, que transparece nas questões filosóficas do pensamento clássico e desagua nas bases da ciência: é notável o fascínio científico pela transformação, pela mudança da natureza e pelas regras que regem essas transformações.

É curioso que o mito e a ciência se ocupem, mesmo que sob lógicas distintas, das mesmas questões, assinalando o imbricamento que a razão e a sensibilidade mítica compartilham na consciência humana, rompendo com a compreensão iluminista hegemônica que alçava a razão ao topo dos saberes enquanto destituía o mito de sua autoridade narrativa.

É, portanto, nesse sentido que Schlegel (1994) apresenta uma nova perspectiva para os caminhos que o mito poderia percorrer numa modernidade cientificista e afirma que, se

perdemos a força criadora que residia nas narrativas míticas, é preciso pensar para onde direcionamos essa força, de onde ela vem e para onde somos levados através dela, uma vez que ela ainda mantém, na consciência humana, seu poder criativo e sagrado.

Procura-se, portanto, estabelecer uma relação entre o conceito de mito e a narrativa literária erigida por Gaiman, considerando o projeto concretizado em *Deuses Americanos* (2016) como uma reflexão literária acerca do mito, bem como sua ressignificação na contemporaneidade. Assim, a partir da dicotomia entre a razão e o sensível – entrelugar de onde originam-se *experiência* e mito, ambos destituídos de seu espaço pelo domínio da razão – é preciso pensar o conceito de *verdade* que envolve esses dois vieses da consciência humana.



Quando se observa, retrospectivamente, a forma com que a visão clássica e a visão moderna se engendraram, logo se destaca um ponto em que ambas coincidem: essas duas maneiras de observar o mundo pautavam-se na crença de uma *verdade* intrínseca. Enquanto o pensamento clássico concebe a *verdade* como o cerne racional que perdura no tempo e o moderno reconhece a possibilidade de ver a *verdade* sob vários prismas, ainda assim essas visões compactuam de um ideal onde existe, de fato, uma natureza inerente ao objeto que percebem e, assim, através da reflexão racional, buscam alcançar esse íntimo próprio do qual o mundo já seria provido.

Nesse sentido, Ernst Cassirer (1992, p. 19), no que tange diretamente à modernidade e suas bases científicista e racionalista, assinala que tudo aquilo que foge às medidas empíricas e racionais da Verdade Inerente da qual o mundo seria dotado, passível de ser alcançada através da elaboração lógica do mundo, estaria fadado a reduzir-se em fraude ou ilusão, inclusive e especialmente o Mito. De modo que a visão de *uma verdade* à qual se deve chegar através da reflexão racional engessa, em muitos sentidos, outros olhares sobre o real, ignorando tudo aquilo que foge às amarras da razão – que se desdobra, na modernidade, na técnica e na ciência.

Richard Rorty (2007), em *Contingência, Ironia e Solidariedade*, oferece uma outra alternativa para repensar as ‘verdades natas’ que esses discursos postulam: o autor define

como ‘vocabulário final’ aquele arranjo de pensamento cuja estrutura já se encontra perfeitamente fechada e estável em seus próprios parâmetros – “Ele [o vocabulário final] é ‘final’ no sentido de que, se for lançada uma dúvida sobre o valor dessas palavras, seu usuário *não disporá de nenhum recurso argumentativo que não seja circular.*” (RORTY, 2007, p. 133, grifo nosso.) Assim, poder-se-ia incluir no conceito de ‘vocabulário final’ tanto o pensamento moderno quanto o pensamento clássico, uma vez que ambos enrijecem-se sobre suas bases e não contemplam novas possibilidades para conceber o real, já que “[...] as afirmações formuladas nesse vocabulário final são suficientes para descrever e julgar as crenças, os atos e a vida dos que empregam vocabulários finais alternativos.” (RORTY, 2007, p. 135).

Esse movimento engessante, segundo o autor, ainda:

presume que a presença de um termo em seu vocabulário final garante que tal termo se refira a *algo que tem uma essência real.* [...] [Além disso], não questiona os chavões que envolvem o uso de um dado vocabulário final e, em particular, o chavão que diz *existir uma única realidade permanente a ser descoberta por trás das múltiplas aparências.* (RORTY, 2007, p. 135-136, grifo nosso)

Rorty, em contrapartida, estabelece um vocabulário provisório como aquele que, por sua vez, mantém-se no limiar do vazio, capaz de abraçar outros vocabulários – ou parte deles – e perpetua-se na inexactidão, consciente de sua incompletude e sempre disposto a novas perspectivas. As pessoas ou movimentos que lançam mão desse precário vocabulário estão “sempre cômicas de que os termos em que se descrevem são passíveis de mudança, e sempre cômicas da contingência e fragilidade de seus vocabulários finais” (RORTY, 2007, p. 134).

É, portanto, sob os parâmetros desse segundo tipo de vocabulário, mais vazio e abrangente, que se encontram os termos deste trabalho. Os possíveis dilemas ou paradoxos que as oposições elaboradas até então podem ter firmado são, ao contrário, compreendidas por este espaço que se mantém em constante revisão e que, por isso, se dispõe à convivência de dois conceitos que foram, há muito, apartados por rígidos vocabulários: a razão e a sensibilidade não são, por si só, excludentes. Apesar disso, é notória a insistente busca que a razão empreende pela destituição das formas de sensibilidade, o que nos torna mais dispostos à contingência de um vocabulário provisório do que a assumir a finalidade que a razão postula. Não há uma verdade a ser descoberta no mundo e a razão científica que impera nos

últimos séculos – tão útil e importante para o desenvolvimento técnico do homem – não dá conta do sustento sensível que também se faz necessário, sendo, portanto, do âmbito da *experiência* – e do mito, por consequência – esse amplo viés de concepção do real, para além de seu enquadro racional.

Em outras palavras, as verdades da razão não se opõem às verdades da sensibilidade porque: primeiro, não há uma única verdade a ser descoberta no mundo, *a priori* da criação humana⁶⁰; segundo porque ocupam espaços diferentes, complementares e não excludentes. Diante dessa breve reflexão, é hora de adentrar, finalmente, nas margens do mito: sua definição e relação com a verdade.

Para Mircea Eliade (1972) – um dos maiores nomes no estudo do mito – a definição que melhor poderia abarcar a complexidade da forma mítica é:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie de vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas o que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. [...] Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a ‘sobrenaturalidade’) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.
(ELIADE, 1972, p. 11)

Quando Eliade afirma que o mito só conta aquilo que “realmente ocorreu”, apresenta-se um novo parâmetro de realidade e de verdade, onde as mirabolantes peripécias dos deuses tiveram, de fato, lugar no universo experienciável das sociedades míticas. Não se trata, aqui, da interpretação enquanto metáfora ou parábola – como costuma-se conferir aos episódios bíblicos, por exemplo – mas de um reconhecimento do mito, por parte das sociedades que estão inseridas nesse contexto, como um ato que de fato sucedeu: “o mito é considerado uma

⁶⁰ Ainda neste capítulo se discutirá o caráter criativo que o homem possui em sua relação com o mundo.

história sagrada e, portanto, uma ‘história verdadeira’ [...] o mito da origem da morte é verdadeiro porque é provado pela mortalidade do homem” (ELIADE, 1972, p. 12).

Ao assumir o vocabulário final que a modernidade inaugura, torna-se pouco crível que as histórias míticas sejam *verdadeiras*, uma vez que a razão iluminista e método científico já encontraram formas de reconhecer o sol, por exemplo, como uma estrela de hidrogênio e hélio e não como a gema de um ovo cósmico, tornando o pensamento mítico não só “falso” como dicotomicamente impossível dentro dos parâmetros da ciência.

Porém – e é este o cerne do pensamento que buscou-se consolidar até o presente momento – justamente por ocuparem espaços e referirem-se a objetos diferentes, não se pode tomar a verdade do mito em oposição à verdade da razão. Isso porque é preciso reconhecer o mito como parte intrínseca das sociedades humanas, concebendo-as como entes criadores e criaturas da forma mítica, unidos em uma simbiose que impossibilita a dissociação entre mito e sociedade.

Joseph Campbell (1990), em *O Poder do Mito*, já demonstra como o saber mítico – que criava o universo e inseria o homem em uma relação de unicidade com a natureza – compactuava com o saber ‘prático’/ ‘racional’ da realidade, de forma que a técnica humana era uma com o poder divino. É nesse sentido que se afirma, em consonância com Campbell (1990) e Eliade (1972), a veracidade mítica, resguardando a análise de sua forma dentro de seu próprio mundo significativo:

Em lugar de medir o conteúdo, o sentido e a verdade das formas intelectuais por algo alheio, que deva refletir-se nelas mediatamente, *cumprir descobrir, nestas próprias formas, a medida e o critério de sua verdade e significação intrínseca*. [...] Deste ponto de vista, o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que *cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo* (CASSIRER, 1992, p. 22, grifo nosso)

Partindo, portanto, da premissa de *verdade* que o mito constitui dentro de seu próprio sistema de significação, faz-se necessário relacionar a definição que Eliade (1972) apresenta ao universo literário que Gaiman (2016) constrói ao longo do romance, buscando, inicialmente, encontrar os traços míticos que compõem esse novo cosmo. Para tanto,

analisaremos a definição de Eliade (1972), subdividindo-a em tópicos, considerando a proposta literária de Gaiman em *Deuses Americanos* (2016).



O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’ (ELIADE, 1972, p. 11)

Como discutido no primeiro capítulo, *Deuses Americanos* (2016) desdobra-se em diversas camadas míticas: a trama principal com Wednesday e Shadow, que percorrem os Estados Unidos em busca de deuses para uma guerra sem precedentes; o estrato mítico dos deuses antigos e sua relação com a América; a trama dos deuses novos, nascidos da adoração à tecnologia; os *flashbacks* da chegada dos deuses no Novo Mundo e, ainda, as pontuais atualizações de deuses isolados.

Na busca por pensar o ‘acontecimento ocorrido no tempo primordial’, é preciso novamente focalizar a margem da narrativa, onde delimita-se, de fato, a criação do universo mítico que a obra encerra – elemento principal das reflexões literárias de Gaiman. É ali, nas periferias da trama principal, que se observa o momento glorioso do princípio mítico que, por sua vez, ocorre a todo instante nas fronteiras do texto.

Vejamos: os deuses – tanto novos quanto antigos – nascem e consolidam sua força a partir da adoração humana, de forma que, homens e deuses, criam-se e determinam-se mutuamente. Na obra, essa incessante adoração – seja aos elementos da natureza, como o sol e a primavera, seja à tecnologia e suas formas, como a Mídia e a Internet – mantém o estado constante de criação do Princípio, no espaço – ou não-espaço – entre o Real e o Imanente, no lugar que Wednesday denomina ‘*Backstage*’⁶¹ (GAIMAN, 2016, p.332).

- Agora acho que já podemos falar.
- Onde estamos?
- Nos bastidores.
- Como assim?
- Imagine que é como estar nos bastidores. Como se fosse um teatro ou coisa parecida. Acabei de nos tirar da plateia, agora estamos caminhando pelos bastidores. É um atalho.

⁶¹ Bastidores.

(GAIMAN, 2016, p. 332)⁶²

É nesse espaço mental – que circunda toda a realidade consciente e de onde nascem os mitos, os deuses e todo o conhecimento, inclusive o racional – que o homem e sua realidade física são ligados ao espaço transcendental da *experiência*. É o lugar em que a lógica e a razão, por si só, não são capazes de alcançar e que possui em si a força frutífera de simbolizar e de partejar seus novos ídolos diante do assombroso ou maravilhoso desconhecido.

Esse conceito que Gaiman (2016) apresenta – e que percorre outras obras do autor – parece extrapolar a criação literária e consolida-se como uma premissa teórica, que permite vislumbrar em *Deuses Americanos* (2016) a procura por ressignificar a forma mítica na atualidade, ao ressaltar o caráter criativo do homem em relação à realidade, fazendo do mito uma maneira de apreender o real – mesmo em uma era cuja sabedoria mítica perdeu autoridade.

É, portanto, desse lugar de *experiência* e para ele que retorna o homem durante o ato de adoração e criação dos deuses – novos e antigos – perfazendo um eterno Princípio: princípio das atualizações dos antigos deuses e princípio de novas entidades geradas a partir da veneração à lógica e à técnica.

Assim, observando com os devidos cuidados, pode-se ainda traçar um paralelo entre os *bastidores* – que na obra assume um caráter primordial – e o que Jung (2002) descreve como inconsciente coletivo: lugar que se faz mais presente na *psique* humana do que o próprio consciente racional, uma vez que até mesmo o produto da razão se submete aos termos da adoração e mitificação inconscientes.

Segundo Jung (2002), o inconsciente coletivo é um elemento subjacente à consciência, simultaneamente desconhecido do indivíduo, constituído essencialmente de

⁶² “It should be safe to speak, now.”

“Where are we?”

“Behind the scenes,” said Wednesday.

“Sorry?”

“Think of it as being behind the scenes. Like in a theater or something. I just pulled us out of the audience and now we’re walking about backstage. It’s a shortcut.” (GAIMAN, 2001, p. 348)

arquétipos⁶³ e deve sua existência à hereditariedade do homem (JUNG, 2002, p. 53). É desse lugar que surgem os mitos, simbolicamente representados a partir de um pensamento originário e que torna a sociedade humana fazedora de um eterno Princípio, sempre a ressignificar e gerar novas mitologias.

Ressalta-se, ainda, a direta relação que se pode estabelecer entre a proposta junguiana arquetípica, que pressupõe que “*as ideias são entidades*” (JUNG, 2000, p. 88), e a nova mitologia que Gaiman (2016) elabora ao materializar essas ideias na contemporaneidade: através da razão, a técnica elevou-se a níveis inimagináveis, a ponto de tornar-se estranha inclusive para nós mesmos. O estranhamento dessas ideias – inacessíveis à maioria daqueles que consomem a tecnologia avançada – levou à adoração e assim emergiram os novos deuses da contemporaneidade, como a Mídia e Internet.

Pode-se assumir, portanto, que na obra o Princípio está no limiar da sociedade americana, bem como nas bordas de nossa consciência. Enquanto tempo, indissociável do espaço em que ocorre, o fabuloso Princípio dá-se em nós nas periferias do que percebemos racionalmente – e na margem do país norte-americano – emergindo nos momentos de adoração que, apesar de deslegitimados, mantém pulsante seu cerne de criação e recriação.



O mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie de vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. (ELIADE, 1972, p. 11)

Historicamente, os mitos vêm sendo ressignificados e atualizados, adaptando-se aos novos formatos sociais e absorvendo ferramentas características das sociedades que as constituem, de modo que esses objetos passam a integrar os mitos dessas comunidades sem que se perca a aura mitológica dessas culturas.

Para o homem, tão logo veio a empregar uma ferramenta, esta não é um mero produto no qual ele se conhece e reconhece como o criador. *Ele a vê, não como simples artefato, mas como algo que existe com*

⁶³ “O arquétipo é um elemento vazio e formal em si [...], uma possibilidade dada *a priori* da forma da sua representação. O que é herdado não são as ideias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma.” (JUNG, 2000, p. 91)

independência, algo dotado de poderes próprios. Em vez de subjugar-la com a vontade, a ferramenta tornou-se, para o homem, um deus ou demônio de cuja vontade depende, ao qual se sente submetido e a quem deve adoração cultural e religiosa.
(CASSIRER, 1992, p. 76, grifo nosso)

Assim, buscando reconhecer a elaboração mítica à qual *Deuses Americanos* (2016) se propõe, pode-se elencar duas formas de *criação* que envolvem entes sobrenaturais: a ressignificação dos deuses antigos⁶⁴ e a emersão dos novos deuses.

Nesse último caso – grande expoente da filosofia imaginante de Gaiman (2016) –, a adoração humana às ferramentas tecnológicas é elevada aos mais sublimes níveis de criação: os novos deuses emergem do culto à tecnologia e passam a atuar enquanto entidades sobrenaturais, controlando e reformulando a realidade americana segundo os parâmetros que caracterizam suas existências. A exemplo da adoração que já se observava em outras sociedades e mitologias, como é o caso de Mjöllnir, o martelo de Thor – cujo pai era Odin, principal deus do panteão nórdico – Mídia, Internet e Autoestrada são alguns desses novos deuses que ganham vida através da força sagrada que lhes conferem seus fiéis.

Observa-se, portanto, que para além de um argumento narrativo, Gaiman (2016) põe em movimento uma outra forma de pensar a realidade contemporânea, valendo-se da reformulação mítica para salientar o viés sagrado que constitui nossa relação com o mundo. A veneração que as sociedades atuais prestam às novas formas de tecnologia aparece na reflexão literária do autor como uma concretização de ideias que fazem parte de um consolidado escopo teórico – como se viu no caso de Jung (2000).

Literariamente, Gaiman (2016) se propõe a refletir sobre o papel do mito na sociedade contemporânea, buscando responder a seguinte questão: onde se concentram, atualmente, as forças de veneração e adoração que outrora convergiam para o culto aos deuses? Segundo o autor, estamos cultuando as criações da técnica. A deusa Mídia, por exemplo, que nasce em uma era anterior à internet, adaptou-se ao longo dos anos, acompanhando o incessante avanço tecnológico. Se antes o rádio e posteriormente a TV eram apenas um meio de comunicação – quase nunca reconhecíveis como um saber palpável, acontecendo como objetos de

⁶⁴ Trata-se deste tema no segundo tópico desse capítulo.

encantamento às pessoas leigas – agora tornaram-se também uma forma de entretenimento, angariando espectadores e sendo adorados na sala de estar por horas a fio.

No centro de nossas casas, outrora dedicado aos altares para santos e deuses, foi erigido um templo para a televisão, que assumiu o lugar de destaque no espaço doméstico e no espaço temporal dos nossos dias – no centro da casa, o mais bem iluminado, onde é possível avistar a TV, que passa a controlar também o tempo: marcamos as horas do dia de acordo com a programação da televisão. Essa criatura tecnológica passou a consumir a energia vital da veneração humana e que, por fim, personificou-se em uma deidade, agraciada com os poderes que lhe conferimos.

- Quem é você? – perguntou Shadow.
- Certo. Boa pergunta. Eu sou a mãe dos idiotas. Sou a televisão. Sou o olho que tudo vê, sou o mundo do raio catódico. Sou a expositora de tetas. *O pequeno altar em torno do qual a família se reúne para louvar.*
- Você é a televisão? Ou alguém dentro da televisão?
- A televisão é o altar. Eu sou a entidade para quem as pessoas fazem os sacrifícios.
- O que elas sacrificam?
- O tempo de vida, principalmente [...] Às vezes, umas às outras. (GAIMAN, 2016, p. 173, grifo nosso)⁶⁵

O mesmo, pode-se dizer, aconteceu com a Internet. Criaturas do homem, tornam-se seus criadores quando assumem a capacidade de determinar, moldar e reconfigurar a realidade humana. Nesse caso, a internet e o mundo digital foram personificados em um garoto gordo espinhento que cheirava a circuito queimado, cheio de pretensões e poder, dotado de uma visão binária de conceber e modificar a vida:

- Tenho uma mensagem para Wednesday, cara: diga que ele já era. Ele é passado, já está velho. E é melhor aceitar isso. Diga que nós somos o futuro e que estamos pouco nos fodendo para ele ou qualquer um que nem ele. *O tempo dele acabou.* [...] Ele foi relegado ao chiqueiro da história enquanto gente como eu leva nossas limusines pela super-rodovia do amanhã. [...] Diga a ele que *nós*

⁶⁵ “‘Who are you?’ asked Shadow.

‘Okay’, she said. ‘Good question. I’m the idiot box. I’m the TV. I’m the all-seeing eye and the world of the cathode ray. I’m the boob tube. I’m the little shrine the family gathers to adore.’

‘You’re the television? Or someone in the television?’

‘The TV’s the altar. I’m what people are sacrificing to.’

‘What do they sacrifice?’ asked Shadow.

‘Their time, mostly. [...] Sometime each other.’ (GAIMAN, 2001, p. 175)

reprogramamos a porra da realidade. Diga que a língua é um vírus, que a religião é um sistema operacional que as orações são só uma porrada de spam. [...] É bom você saber que, se nós o matarmos, vamos deletar sua existência. Entendeu? Com um clique, você vai ser transformado em uns e zeros aleatórios. (GAIMAN, 2016, p. 66, grifo nosso)⁶⁶

Sob a ótica desse novo deus, existências podem ser simplesmente apagadas – como contas em redes sociais – e deixam de atuarem no tecido da realidade; as crenças e orações pouco lhe importam, já que ele não recebe cultos como eram prestados aos antigos deuses: sua força vem da devoção do tempo, do dinheiro, da memória e da energia que gastamos em seus domínios; o altar que outrora era carregado com oferendas e sacrifícios agora não é mais concreto, ao contrário, é erigido virtualmente. Sob essa ótica de sacralidade contemporânea, a religião e as orações que compunham o ancestral sistema mítico passam a ser relevantes apenas para as entidades que nasceram sob essa configuração, enquanto os novos deuses encontraram outras maneiras de receberem a força sagrada que emana de nossas mentes.

A nova mitologia que Gaiman (2016) propõe em *Deuses Americanos* pauta-se, portanto, exatamente no princípio de criação que Eliade (1972) apresenta como item definidor de mito: “o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir [...] É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*.” (ELIADE, 1972, p. 11) Na obra, o *ser* criado pelo homem – fruto da divina técnica – assume em si mesmo uma identidade mitológica, redefinindo os parâmetros sociais a partir de sua natureza – também conferida pelo próprio homem-criador.

Assim, ao operar em um sistema próprio de significação, a obra concebe uma mitologia baseada em um mundo de novos deuses, alimentados pela fé humana e mobilizados pelos íntimos saberes sensíveis dos quais dispomos para apreender a realidade. A técnica, nesse sistema, passa a *ser* e, mais ainda, passa a ser *sobrenatural*, dotada de uma aura

⁶⁶ “You tell Wednesday this, man. You tell him he’s history. He’s forgotten. He’s old. Tell him that we are the future and we don’t give a fuck about him or anyone like him. He has been consigned to the Dumpster of history while people like me ride our limos down the superhighway of tomorrow. [...] Tell him we have fucking reprogrammed reality. Tell him that language is a virus and that religion is an operating system and that prayers are just so much fucking spam. [...] You should know that if we do fucking kill you, then we’ll just delete you. You got that? One click and you’re overwritten with random ones and zeros.” (GAIMAN, 2001, p. 53-54)

encantada e de uma estreita relação entre o criador e a criatura, que se definem mutuamente e deslocam-se em seus papéis: “O mito fala apenas o que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. [...] Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a ‘sobrenaturalidade’) de suas obras.” (ELIADE, 1972, p. 11)

Em uma espécie de espiral, portanto, o homem passa de criador a criatura, sendo ainda o fundador de todo o sistema mítico que o envolve. Nesse sentido, Gaiman (2016) afirma uma dissociação entre os aspectos do sagrado e as religiões instituídas ao considerar a possibilidade de que estejamos experienciando a sacralidade, na contemporaneidade, através do que os últimos séculos nos ofereceram: a tecnologia avançada. Essa perspectiva válida, portanto, o que Marcelo Fabri (1988) afirma ao se referir à desmistificação do mundo em função da técnica: “Os deuses já não fazem parte de nosso mundo. Isso não quer dizer que uma certa nostalgia criadora de valores tenha deixado de habitar o coração do homem.” (FABRI, 1988, p. 34)

Permanecemos criadores de mitos e expoentes do sagrado, mesmo em um mundo em que a razão busca, insistentemente, invalidar e inviabilizar o saber resguardado no espaço mítico. Contudo, enquanto ainda nos reconhecemos como indivíduos marcados pela dualidade dos saberes, o mito e suas formas sacralizadas continuarão a irromper desse espaço-entre-espacos; desse lugar de onde brotam as sensibilidades que nos garantem, ainda, o *status* de humanidade.

Em suma, os mitos descrevem as diversas, algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1972, p. 11)

O homem redefiniu o mundo através da tecnologia, ao mesmo tempo em que transformou a si mesmo a partir das relações com esse novo invento. As ligações entre homem e máquina estenderam-se a níveis *cyborguianos* e já parece difícil distinguir os limites que nos separam de nossas criações. Em *Deuses Americanos* (2016), é exatamente essa transformação que o homem e o mundo sofreram, através da tecnologia, que alicerça o

novo mito que a obra enseja. Ali, as ferramentas elevam-se ao patamar de deuses e passam a redefinir os parâmetros sociais, num embate constante com os antigos deuses e paradigmas.

Vivemos ainda no entrelugar dos tempos, num constate deslocar entre o antigo e o novo mundo; todos os espaços outrora analógicos converteram-se no incrível mundo digital que nos coloca em xeque diariamente. Portanto, para além da insistente tentativa da razão de retirar da sabedoria sensível a capacidade de conhecer e apreender o mundo, não é possível proferir um julgamento acerca da melhoria ou da piora das relações humanas, nem mesmo dos complexos imbricamentos sociais que a técnica ressignificou.

A obra, nesse contexto, oferece um espaço de reflexão sobre as relações e embates que esse cenário desencadeou, um exercício de repensar as implicações que a tecnologia, e a forma como o homem contemporâneo se relaciona com ela, pode ter nesse novo modo de conceber o mundo.

Desenrola-se então uma batalha que busca ressignificar e modificar o homem, avançando por caminhos ainda desconhecidos e pouco seguros: “– A maior parte dessa batalha vai ser travada em um lugar aonde você não tem como ir. – No coração e na mente das pessoas – explicou Czernobog.” (GAIMAN, 2016, p. 430)⁶⁷. Transfigurado pela palavra literária, esse grande confronto – entre a inovação e a tradição; entre o moderno e o clássico – ocupa o espírito humano: uma luta entre novos e antigos deuses, dispostos a sacrifícios para manterem vigentes os parâmetros que materializam.

Sob a égide de uma nova mitologia, onde os deuses surgem da adoração humana e passam, em simbiose, a determinar os novos paradigmas da vida, numa eterna evolução e constante *recriação*, cabe agora perceber de onde vem e para onde vai a fâsca criadora que emerge em nós, mesmo diante da constante torrente racional e técnica que determina esses últimos dois séculos de história.

A partir do conceito de mito e de suas especificidades – na medida em que alcança os termos da ciência – é preciso especular *de onde e como* são formadas as estruturas míticas, mesmo que não haja a perspectiva de apresentar um resultado *final* ou *definitivo* para a enformação mitológica, uma vez que o mito é, em si, uma expressão alheia à elaboração

⁶⁷ “‘Most of this battle will be fought in a place you cannot go, and you cannot touch.’ ‘In the hearts and the minds of people’ said Czernobog.” (GAIMAN, 2001, p. 450)

puramente racional e extrapola os limites conceituais a que se propõe os inúmeros trabalhos que se debruçaram sobre o tema.

A busca, aqui, é a de aproximar do espaço da *experiência* a própria emersão mítica, anterior ao pensamento lógico-formal e, portanto, anterior à língua em si. A partir desse novo olhar, aproximaremos da proposta de Cassirer (1992) a representação dos antigos deuses, a fim de compreender a relação dicotômica que Gaiman (2016) propõe entre os deuses do velho e do novo mundo. O novo cujo fio é a *experiência*, mais do que nunca, se desenrola por caminhos pouco conhecidos e quase impossíveis de percorrer, mas talvez seja nesse *não-lugar* que se encontre um novo espaço para reconhecer o mito.

3.2 Língua e Mito: Fenômenos da *Experiência*

Ao localizar a formação mítica no entrelugar da racionalidade e da sensibilidade – onde o mundo e o pensamento tocam-se e confundem-se, numa amálgama pouco distinguível para o homem –, é de se pressupor que esse seja o espaço primeiro do conhecimento humano, uma vez que o mito, segundo a definição de Eliade (1972) exposta no último tópico, emerge do assombro e do estranhamento diante da vida, fixando suas raízes nessa fresta de sentido ao apresentar-se como meio de apreensão do real. A partir dessa estrutura, o homem passa a compreender seu lugar no universo que experiencia e se reconhece na natureza que o cerca (Campbell, 1988, p. 37).

André Jolles (s/d), ao analisar os mitos clássicos – desde os gregos aos judaico-cristãos – percebe a procura humana por compreender o universo e propõe como Forma Simples⁶⁸ do Mito a elaboração narrativa do real através de um processo de pergunta e resposta:

Algo os precedeu e esse algo é uma interrogação ou uma série de interrogações. Contemplou-se o céu fixo, viu-se o sol e a lua iluminando o dia e a noite de acordo com uma alternância constante e imutável. *A contemplação converteu-se em espanto, e o espanto em interrogação.* [...] Uma resposta chega ao interrogador; e essa resposta é de tal natureza que não é possível formular outra pergunta; a pergunta anula-se no mesmo instante em que é formulada, *a resposta é decisiva.* (JOLLES, s/d, p. 87, grifo nosso)

⁶⁸ Para Jolles, a forma simples é a composição mais básica de uma determinada narrativa. O autor busca, ao longo de sua obra, resgatar a forma ancestral de vários gêneros narrativos, como a fábula, o conto e o mito.

Sob essa ótica, o mundo teria se apresentado ao homem que, por sua vez, agiria sobre ele e o interrogaria, fazendo-o abrir-se em respostas diante das interrogações elaboradas:

O homem *pede* ao universo e aos seus fenômenos que se lhe tornem conhecidos; recebe então uma *resposta*, recebe-a como *responso*, isto é, em palavras que vêm ao encontro das suas. O universo e seus fenômenos fazem-se conhecer.

Quando o universo se cria assim para o homem, por *pergunta* e *resposta*, tem lugar a forma a que chamamos Mito.

(JOLLES, s/d, p. 88)

Essa perspectiva, dentro da análise literária de *Deuses Americanos* (2016), seria vinculada à criação dos deuses – tanto dos novos quanto dos antigos –, nos levando a considerar um processo lógico de perguntas e respostas que apaziguariam, em alguma instância, as inquietudes humanas diante do assombro da natureza e, posteriormente, da tecnologia.

Contudo, é de se perceber que o processo lógico-semântico de perguntas e respostas depende diretamente de um reconhecimento racional e discursivo para a elaboração do real, bem como um desenvolvimento linguístico suficientemente segmentado a ponto de distinguir semântica e sintaticamente os elementos necessários para: primeiro, elaborar uma pergunta – no sentido de interrogar, diretamente, o mundo que nos rodeia – e, em segundo lugar, compreender, em algum nível, a resposta dada pelo universo a ponto de, finalmente, condensar essa resposta numa narrativa mítica que, em última análise, fundamentará e guiará os processos culturais de uma sociedade.

Assim, percebe-se que a teoria de Jolles (s/d) liga-se mais diretamente à recriação mítica – ou ao mito em sociedades mais modernas – do que de fato à elaboração mitológica primeira, ancestral, daqueles que ainda não dispunham de uma lógica racional sedimentada, mas que foram os pilares sobre os quais nos desenvolvemos sentimental e racionalmente.



Já se pode constatar, respaldados por inúmeros estudiosos do mito, que a forma mítica se vincula diretamente à estrutura da língua humana. Para Jolles (s/d), a narrativa mítica origina-se, justamente, no verbo: ao formular uma pergunta e receber uma resposta. Campbell (1988), por sua vez, discorre longamente acerca da relação entre o conceito de

mito e a palavra mágica criadora, que origina cosmogonias e dão forma ao universo dos deuses.

Cassirer (1992) também reconhece a conexão entre língua e a enformação mítica. Contudo, para esse autor, língua e mito possuem uma relação que vai além da elaboração narrativa de um evento que explique o mundo sob um viés sagrado. Em primeiro lugar, o mito e a língua são, segundo Cassirer (1992, p. 22), configurações do pensamento humano que engendram uma função criativa e extrapolam os limites da realidade empírica, perfazendo-se em contextos significativos que só podem ser medidos pelas suas próprias regras.

Os mitos, portanto, só poderiam estar sob o jugo da verdade se estivessem sendo analisados dentro de seus próprios parâmetros míticos, em seus contextos sociais, sem que lhes toque, em nenhum momento, qualquer tipo de sombra lançada pelo mundo material ou empírico-racional – isso porque nem mesmo o mundo, como viu-se ao longo do capítulo terceiro, possui uma verdade inerente.

Em segundo lugar, apesar da nítida ligação entre o mito e a estruturação da língua humana, Cassirer resguarda a cada uma dessas formações do pensamento um papel próprio, individual, mesmo que se condicionem mutuamente: “Ainda que cooperem organicamente na construção da realidade espiritual, cada um desses órgãos [língua e mito] possui, sem dúvida, sua função e trabalho próprios e individuais.” (CASSIRER, 1992, p. 22). Nesse sentido, apesar de diretamente relacionados, não se trata da derivação de um fenômeno do outro (CASSIRER, 1992, p. 23), mas de um delicado sistema de significação que se determina e se define individual e coletivamente. Inseridos nesse sistema, língua e mito – enquanto “protofenômenos do espírito” (CASSIRER, 1992, p. 25) – parecem se constituir segundo algumas normas que, em última análise, corporificam as bases do pensamento humano.



Enquanto elemento primordial da constituição do espírito humano, é a língua que cria e condiciona a relação do homem com o mundo. Invariavelmente, passa por essa estrutura a elaboração e conformação do universo, fundamentando as percepções humanas em um

campo linguístico: “Todo conhecer teórico parte de um mundo já enformado pela linguagem, e tanto o historiador, quanto o cientista, e mesmo o filósofo, convivem com os objetos exclusivamente ao modo como a linguagem lho apresenta.” (CASSIRER, 1992, p. 48-49) Contudo, é notório que a língua é também objeto de seu sistema de significação, sendo ela própria aquela que define e determina seus próprios paradigmas.

Ao longo dos últimos séculos, marcada pelo movimento científico-racional, a língua foi tomada e caracterizada em seus aspectos estruturais, sociais e semânticos, segmentada e conceituada por inúmeros teóricos que buscavam, por fim, compreender esse sistema imprescindível para nos definir enquanto humanidade. Todavia, algumas questões ainda escapavam às propostas linguísticas que emergiram, como o surgimento da língua, a partir de onde ela se estruturou no pensamento humano e em quais as circunstâncias se deu essa sistematização.

Os movimentos que buscam solucionar essas questões sempre se deparam com pontas soltas que não cabem em seu espectro de análise, o que os leva, invariavelmente, a abstrair as características heterogêneas com que se deparam, focar seus esforços nas similitudes e conceituar o objeto língua a partir delas (CASSIRER, 1992, p. 42). Infelizmente, esse empenho não conseguiu abarcar todas as arestas que a língua humana possui, pois este é um sistema que se mantém ligado também ao espírito humano, lugar que a razão científica por si só não consegue alcançar ((CASSIRER, 1992, p. 43).

A forma lógica do conceber, sob o ângulo do conhecimento teórico não é senão o preparo para a forma lógica do ajuizar — mas não esqueçamos que todo ajuizamento tende a subjugar e dispersar a aparência da singularização que vai aderida a cada conteúdo particular da consciência. (CASSIRER, 1992, p. 44)

Assim, assumindo que a língua é ela própria definidora de si, percebe-se um movimento analítico que se direciona contrariamente à síntese desses profenômenos, buscando compreendê-los em suas partes para, em seguida, juntá-las em um todo coeso e coerente. A proposta de Cassirer (1992), porém, caminha inversamente a essa lógica para compreender esse mesmo evento: considerar a língua um fenômeno que surge sinteticamente, unida em um todo para, posteriormente – ao longo do desenvolvimento

humano – repartir-se em fragmentos lógico-rationais, dotando-se, por fim, de uma “significação teórica” ((CASSIRER, 1992, p. 44).

A língua surgiria enquanto um bloco semântico, repleto das significações e das apreensões humanas diante do universo, para desenvolver-se, posteriormente, em segmentos linguísticos que formariam e seriam formados pela compreensão lógica, ressaltando o caráter totalizante da língua através das partes segmentadas do todo.

Sob esse viés, a língua não aconteceria enquanto invenção de um homem “pré-linguístico”, dotado de uma deliberada perspectiva criativa. Ao contrário, a língua aconteceria ao homem como meio espiritual de conceber e sentir o mundo e daí decorreria a diversidade linguística que caracteriza as inúmeras sociedades humanas: “não é uma questão de sons e signos distintos, mas sim de diferentes perspectivas do mundo” (CASSIRER, 1992, p. 50). Essa diferença linguística, portanto, seria resultado de variadas maneiras de sentir e apreender um objeto e da relevância que tal item teria para a percepção de mundo desses homens:

[...] em sânscrito, o elefante ora se chama ‘o que bebe duas vezes’, ora ‘o bidentado’, ora ‘aquele que é munido de uma mão’, tudo isso mostra que *a linguagem nunca designa simplesmente os objetos como tais, mas sempre conceitos formados pela atividade espontânea do espírito.*

(CASSIRER, 1992, p. 51, grifo nosso)

Dessa forma, passa-se a considerar esse ‘surgimento linguístico’ não como um processo racional – no qual o homem, deliberadamente, se propôs a desenvolver uma forma de engendrar e comunicar o pensamento – mas como um *acontecer*, aproximando-o mais do emergir mítico e, conseqüentemente, da *experiência*⁶⁹.

Esse acontecimento, por sua vez, se daria em situações de extrema sensibilidade, seja pelo maravilhamento ao se deparar com um objeto, seja pelo assombro diante da ferocidade da natureza. Um momento suspenso, no qual o homem seria tomado e arrebatado, em que

⁶⁹ Vale lembrar que Rousseau, iluminista e precursor do romantismo – movimentos que desencadearam o descobrimento/apagamento da *experiência* – também compreendia a língua como um fenômeno da sensibilidade humana e não da razão: “Pode-se crer que as necessidades ditam os primeiros gestos e que as paixões arrancaram as primeiras vozes. [...] Não se começou raciocinando, mas sentindo.” (ROUSSEAU, 1999, p. 265)

tudo o que se sente e se conhece é “sua imediata presença sensível, tão poderosa que diante dela tudo o mais desaparece. Para a pessoa que esteja sob o encanto dessa intuição, é como se nela o mundo inteiro afundasse.” (CASSIRER, 1992, p. 52)

Imersa nesse sentimento transcendental, a percepção do homem, ao invés de expandir-se, se comprimiria em um único ponto de sentido, repleto da energia sensível que o assombro, ou o desejo, ou o maravilhamento suscitaram: este é exatamente o ponto irreduzível da *experiência*, onde as várias formas de saber o mundo estão condensadas, em uma amálgama informe de lógica e sensibilidade, que extrapola os sentidos e as delimitações dos sistemas da razão.

É desse *entrelugar* da *inconsciência* humana, onde a sensibilidade desencadeia uma outra forma de experienciar o mundo, que emergem os mitos e todas as suas formas, bem como, sob essa ótica, a própria língua. No instante em que o sublime momento do arrebatamento cessa e o pensamento “se ergue acima da necessidade imediata, do medo ou da esperança do instante” ((CASSIRER, 1992, p. 55), o homem passa a objetivar as emoções sensíveis que o tomaram, dando espaço para que surja uma possível formação mítica ou verbal.

[...] a palavra, como o deus ou o demônio, não é para o homem uma criatura por ele criada, mas se lhe apresenta como algo existente e significativo por direito próprio, como uma realidade objetiva. Tão logo a faísca haja saltado, tão logo a tensão e a emoção do momento tenham se descarregado na palavra ou na imagem mítica, enceta-se, em certa medida, uma peripécia do espírito; sua excitação, enquanto simples estado subjetivo, extinguiu-se, desabrochou na conformação do mito ou da linguagem.
(CASSIRER, 1992, p. 55)

Assim, mito e língua seriam frutos dessa implosão sensível que a subjetividade humana teria diante dos mistérios do universo. A irreduzibilidade desse ponto de sensibilidade, de onde emergem os fenômenos do espírito, é exatamente o espaço indizível que chamamos *experiência*. Este ato inaugural ao qual o homem se sujeita só pôde ocorrer na medida em que esse homem, intocado por consolidadas estruturas racionais, perfaz-se enquanto espaço sensível, dando-se abertamente aos acontecimentos contingentes que podem lhe tocar, inalterado pelas objetivações e automatizações às quais a razão nos sujeita.

Assim, enquanto filhos da *experiência*, língua e mito carregam em si – mesmo depois de serem submetidos, posteriormente, às análises da razão – os ecos desse momento primeiro em que se manifestaram, resgatando em suas essências as sensibilidades que engendraram suas estruturas.

A partir dessa perspectiva, é possível entender de onde surge a possibilidade que Benjamin (1987) vislumbrou na narrativa literária: enquanto processo do fenômeno ‘língua’, a elaboração narrativa seria capaz de reviver esse acontecimento primordial da *experiência*. O ato de narrar – que Benjamin (1987) julgava extinto e que fora declarado decadente já pelos românticos – era exatamente aquele que retirava da língua seu caráter automático e informativo, perfazendo o momento primeiro de criação ao reinaugurar a língua pela palavra literária. Nesse sentido, a literatura encerraria em si um viés fundador, inaugural, reiterando o papel criativo que a língua possui em relação ao real, conforme discutido anteriormente.



A perspectiva teórica que Cassirer (1992) propõe encerra, para além de uma proposta linguística, uma nova premissa em relação ao mito. Como fenômeno-irmão da língua, que surge no homem a partir de uma transcendência sensível, o mito também não teria, de fato, uma origem lógica e sistemática: como o autor assinala, inúmeras teorias surgiram ao longo dos séculos buscando, nos sonhos ou na natureza, encontrar um cerne originário para o Mito ((CASSIRER, 1992, p. 24). Porém, é preciso constatar que essa forma – presente em todas as comunidades humanas conhecidas – é, senão, constituinte do que se entende como espécie humana; um meio capaz de dar vazão ao adormecido íntimo que nos integra e norteia nossa relação com o mundo e com o outro, mais ligado aos parâmetros sensíveis do espírito do que aos da razão.

O aparecimento do mito se daria, portanto, de forma semelhante ao da língua: diante do assombro, do desejo ou do maravilhamento, as sensibilidades humanas seriam estimuladas a ponto de mergulhar aquele que experienciou essas emoções em um ponto irredutível de conhecimento, anterior a toda lógica e sistematização consciente, a toda medida racional do pensamento.

A criação dos mitos através de um sistema racional de perguntas e respostas, como propõe Jolles (s/d), já não se sustentaria sob essa nova ótica, uma vez que a forma mítica seria, simultaneamente, constituída e constituinte do homem, dando vazão às configurações determinantes do pensamento, dificultando que o homem lhe desse origem-por meio de um processo lógico racionalizante. Essa manifestação do mito, por sua vez, aconteceria quando o homem objetivasse a *experiência* que vivera, resgatando daquele momento a forma mítica que lhe assomara.

Nesse sentido, Cassirer (1992) vale-se da perspectiva de Usener⁷⁰ ao afirmar que as representações da forma mítica “possuem leis internas; não surgem de um capricho desenfreado da imaginação, mas avançam pelos caminhos bem definidos do sentimento e do pensamento configurador.” (CASSIRER, 1992, p. 29). Dessa forma, o mito surgiria de um momento exterior à razão humana, de um instante transcendente, mas colocaria em movimento sua própria formação, engendrada sobre bases definidas e delimitada por uma lógica particular.

Nessa perspectiva, o mito, enquanto acontecimento, se manifestaria em três fases distintas que, olhadas mais de perto, revelariam também o desenvolvimento e alargamento das percepções humanas e da construção de um pensamento sistematizado ((CASSIRER, 1992, p. 29). O primeiro desses momentos seria, igualmente em consonância com Usener, a manifestação do *deus momentâneo*.

Quando a sensação momentânea do objeto é colocada à nossa frente [...] é outorgado o valor e o acento de deidade, então esse ‘*deus momentâneo*’ é *experienciado e criado*. Ele se ergue diante de nós com sua imediata singularidade e particularidade, não como parte de uma força suscetível de se manifestar aqui e acolá, em diferentes lugares do espaço, em diferentes pontos do tempo e em diferentes sujeitos, de maneira multiforme e no entanto homogênea, mas sim, *como algo que só existe presentemente aqui e agora, num momento indivisível do vivenciar de um único sujeito, a quem inunda com esta sua presença e induz em encantamento*.
(CASSIRER, 1992, p. 34, grifo nosso)

⁷⁰ As referências a Usener e suas obras se dão apenas por intermédio de Cassirer (1992), uma vez que os textos do autor foram encontrados apenas em alemão e latim. O texto originário, *Os Nomes Divinos*, encontra-se na obra *Versuch einer Lehre von der religiösen Be-griffsbildung* (1896).

É notável como o espírito humano elabora em si seus próprios mecanismos de compreender o mundo e a vida. A sacralidade foi um dos meios que permitiu ao homem compreender e se relacionar com o universo que o cercava, percebendo tanto as maravilhas e prazeres, quanto os horrores e temores como elementos dignos de louvores e exaltação. O *deus momentâneo* surge, portanto, desse entre-espaço em que mergulhavam os homens diante do estranhamento: uma entidade efêmera que nascia do puro espanto diante do desconhecido.

Enquanto entidade passageira, marcada justamente por sua instantânea fugacidade, Usener (citado por CASSIRER, 1992, p. 34) elenca algumas dessas deidades, cultuadas pelos gregos, que resgatam a ancestralidade característica dos povos originários: a Causalidade; o Instante Decisivo; a Inteligência etc. Esses e outros elementos que tomavam conta das mentes desses homens eram cultuados em sua inexatidão, resguardando a esse tatear sacro – emergido do íntimo fenômeno da *experiência* – o *status* de ferramenta conhecedora do mundo.

Constatado esse primeiro olhar do homem sobre o mundo, em que o desconhecido se fazia constante e passível de adoração, percebe-se seu desenvolvimento e de suas formas de apreender a realidade.

À medida que avança o desenvolvimento espiritual e cultural, tanto mais a atitude passiva do homem diante do mundo externo transforma-se em ativa. [...] Mais uma vez, porém, o eu só pode trazer à consciência este seu atuar de agente, como antes o seu sofrer de paciente, projetando-o para fora e colocando-o diante de si em firme configuração visível. (CASSIRER, 1992, p. 35)

Se num primeiro momento, a via de acesso ao mundo era através do culto aos *deuses momentâneos*, agora o pensamento humano – constituído, em partes, desse primeiro estágio – passa a observar os padrões e a estabilidade que o rodeia.

O ciclo lunar, o nascer e pôr do sol, os períodos de semeadura e colheita são alguns dos sistemas apreendidos pela humanidade que passaram a determinar a relação de atividade do homem para com o mundo, de forma que cada “direção particular desta atuação humana gera seu correspondente deus particular” (CASSIRER, 1992, p. 35).

As atividades humanas, agora empreendidas mais sistematicamente, também eram providas do caráter sagrado que perpassava a visão de mundo desse homem originário, dando

vazão aos chamados *deuses especiais* ((CASSIRER, 1992, p. 35). Esses deuses, ao contrário dos *deuses momentâneos*, atuavam em esferas específicas da atividade humana, o que garantia sua perenidade e universalidade dentro de seus círculos de atuação.

Esse olhar sobre o mundo, que caracteriza uma nova forma de divindade, é, ainda, pouco analítico uma vez que, apesar de serem ligados a tarefas específicas em seus círculos de atuação, essas entidades possuíam hegemonia em suas áreas. Sua representação estaria mais atada ao fazer que cada ação humana desempenhava do que, necessariamente, ao conceito de Ser enquanto deidade capaz de interagir diretamente com os homens ((CASSIRER, 1992, p. 37). Daí a percepção universal que se tinha a respeito desses deuses: aquele que cuidava do cultivo era responsável por qualquer cultivo, bem como aquele que regia os céus regia quaisquer astros que despontassem na vastidão do firmamento.

[...] a adoração à luz, como um todo indiviso, precedeu a dos astros isolados, que só figuram como portadores da luz, como suas manifestações particulares. No *Avesta*, por exemplo, Mitra não é um deus solar, conforme será considerado em épocas posteriores, mas sim o gênio da luz celestial. Desponta sobre os picos das montanhas antes que o sol, para subir em sua carruagem que, puxada por quatro corcéis brancos, atravessa os espaços celestes no decorrer de todo o dia; e quando cai a noite, ele, o sempre vigilante, continua alumando a face da terra com resplendor difuso. Este ser não é — fica explicitamente dito — nem o sol, nem a lua, nem tampouco as estrelas, mas através deles, que são seus mil ouvidos e dez mil olhos, tudo percebe e vela sobre o mundo.

(CASSIRER, 1992, p. 27-28)

A dualidade desses deuses – enquanto entidades ao mesmo tempo específicas e hegemônicas em suas esferas – é também marcada pelo caráter linguístico de que são providos. Seus nomes, cujo poder de invocação é fundamental para estabelecer uma relação com os homens, determinam suas funções e serão o principal elo entre suas origens e o desenvolvimento mítico que se configura a partir de suas existências. Eliade (1972) também aponta a direta relação entre os deuses e seus nomes, uma vez que a invocação do deus provocava a manifestação real da entidade ((CASSIRER, 1992, p. 15). Já é possível, portanto, vislumbrar um dos vários traços que unem o sistema linguístico à estrutura mítica: a nomeação das divindades.

Onde quer que se conceba pela primeira vez um deus especial, onde quer que ele se erga como uma configuração determinada, *esta*

configuração é investida de um nome especial, derivado do círculo de atividade particular que deu origem ao deus. Enquanto este nome for compreendido, enquanto for percebido em sua significação originária, suas limitações hão de estar em correspondência com as do deus; através de seu nome, um deus pode ser mantido duradouramente no estreito domínio para o qual foi, na sua origem, criado. (CASSIRER, 1992, p. 36, grifo nosso)

Assim, enquanto se busca pensar o caminho do emergir mítico no homem, simultaneamente ao surgimento da língua e à elaboração do pensamento sistemático, percebe-se que houve, primeiro, um lampejo de sacralidade que constituía os fugazes *deuses momentâneos*. A partir da contínua vivência e observação, o homem percebeu alguns padrões que o circundavam e passou a agir sobre um mundo que, até então, mostrava-se inapreensível e desordenado: nesse instante, deu lugar a novas deidades, agora mais estruturadas e perenes, que personificariam os próprios espaços em que se reconhecia a possibilidade de atuar. Daí em diante, pensamento, língua e mito passariam a se desenvolver com ainda maiores complexidades lógicas, crescendo em torno de uma estrutura cujo núcleo primeiro seria a *experiência*.

Apesar de impossível afirmar ou recapitular esses momentos, parece que, cada vez mais, o emergir da consciência humana fundamenta-se nesse lugar anterior ao saber, de onde brotam as sensibilidades que colocam em movimento a estrutura racional a partir da qual nos reconhecemos. Dia-a-dia, construindo seus meios de avançar sobre o mundo, sensibilidade e lógica vão se moldando aos poucos, a ponto de – no campo da formação mítica – erigirem-se os *deuses pessoais*.

A definição dos *deuses especiais* é dada na medida em que essas entidades estão diretamente ligadas às atividades humanas, nomeadas de acordo com esses ofícios e adoradas mais enquanto *fazer* do que como *Ser*. Os *deuses pessoais*, por sua vez, erigem-se sobre os escombros linguísticos dos *deuses especiais*, uma vez que se conceituam enquanto *Ser* no momento em que os homens perdem a conexão linguística entre o nome do *deus especial* e suas atividades, nascendo daí uma nova gama de deuses, agora dotados de personalidade e capacidade para interagir com e como seus adoradores: “Este deus, agora, é capaz de agir e sofrer como uma criatura humana; atua de diferentes maneiras e, em vez de consumir-se em uma atividade singular, enfrenta-a como sujeito autônomo.” (CASSIRER, 1992, p. 37)

Outrora, os deuses eram responsáveis por atividades do homem, mantendo sua hegemonia nessas esferas de fazeres; agora, porém, esses deuses se fragmentaram, emergindo deles inúmeros outros deuses, cada vez mais específicos e mais próximos da humanidade: o deus da luz é esquecido para, então, dar lugar aos deuses do sol, das estrelas, da lua, dos cometas etc.

O desenvolvimento da língua e do pensamento humano é, portanto, personificado nas novas configurações dos panteões divinos, agora compostos por deuses dotados de personalidades, a mercê das intemperes que assolam os homens – a vingança, a fúria, os desejos, os medos etc. Representados em cada vez mais aspectos de suas vidas, homens e deuses assemelharam-se, expandindo-se em novos ofícios e afunilando-se em suas características; os cultos passaram a ser mais numerosos, os deuses e suas funções também.

A língua – arbitrária em relação ao mundo material – estende-se como mediadora entre o homem e o real sem, contudo, tocar definitivamente a materialidade, o que lhe confere o caráter criativo: a língua só é capaz de recobrir alguns dos inúmeros aspectos do mundo físico, criando a realidade para o pensamento humano a partir de sua estrutura.

No que compete à literatura, porém, esse processo de criação passa por outra ordem que lhe confere um aspecto inaugural de língua. Bachelard (1978), em *A poética do espaço*, discute como o poeta⁷¹ apresenta ao leitor uma realidade fundada pela língua em seu aspecto originário – que resguarda os sentidos essenciais da *experiência* – e que por isso é capaz de criar: “O poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem da linguagem.” (BACHELARD, 1978, p. 185)

Sob essa ótica, a palavra poética suscita a potencialidade criativa da *experiência*, além de rearranjar as já conhecidas estruturas linguísticas para apresentar uma nova língua, uma nova maneira de apreender o real, uma nova realidade emergida dos signos. É essa formulação, característica das narrativas, que garante à literatura um espaço continuamente originário e criador.

⁷¹ Enquanto autor literário.

Em *Deuses Americanos* (2016), o Sr. Íbis – representação de Toth, antigo deus egípcio da sabedoria e da escrita – é retratado mais de uma vez contando histórias de como os antigos deuses chegaram ao Novo Mundo. Em uma dessas passagens, o deus escreveu:

O que é importante entender sobre a história americana, *escreveu o Sr. Íbis em seu diário com capa de couro*, é que ela é ficcional, rabiscos simplórios feitos com pedaços de carvão destinados a crianças ou aos que se enfastiam com facilidade. De maneira geral, ela carece de avaliação, de imaginação, de reflexão. É uma representação da coisa, não a coisa propriamente dita. É uma bela ficção. (GAIMAN, 2016, p. 102)⁷²

Não sabermos se as anotações no diário foram feitas antes ou depois dos eventos descritos acontecerem, já que, como um deus, a escrita de Toth tem a potência de criação – que a literatura carrega através dos ecos de *experiência* que suscita – e não nos surpreenderíamos se este diário fosse o Livro do Destino.

Porém, para além da corporificação da *experiência originária*, as reflexões de Toth incorrem na perspectiva que se apresentou até aqui, onde se considera que a língua e a narrativa possuem um viés criativo ao servirem de intermédio entre o homem e o mundo. A língua não toca a materialidade do real e, por isso, exerce seu poder criador ao dar significação a seus elementos. Enquanto elaboração linguística, a narrativa assume com ainda mais força seu caráter criativo, gerando novos mundos e realidades ao transfigurar-se em palavra literária.

A narrativa, portanto, configura-se de tal forma – enquanto língua, origem e *experiência* – que se faz também pelos entreditos, pelos vazios que complementam o sentido e elevam sua forma inaugural a ponto de excitar as sensibilidades humanas e abrir-se receptivamente aos leitores que alcança, abrigando em seus hiatos suas questões individuais, as quais podem ser depositadas nesses ocios narrativos.

Assim, é possível que Benjamin estivesse certo sobre a extinção daquela maneira de narrar, anterior às ciências, às máquinas, às automatizações. Contudo, a capacidade humana de contar histórias encontrou novos rumos, suscitando em nosso espírito as marcas de retorno

⁷² “The important to understand about America history, *wrote Mr. Ibis, in his leather-bound journal*, is that it is fictional, a charcoal-sketches simplicity for the children, or the easily bored. For the most part it is uninspected, unimagined, unthought, a representation of a thing, and not the thing itself. It’s a fine fiction” (GAIMAN, 2001, p. 92)

e mudança que nos mantém atados ao *status* de humanidade – e já não seríamos nós se deixássemos morrer as fagulhas que nos constituem: a narrativa é “uma faculdade que nos [parece] segura e inalienável: [é] faculdade de intercambiar experiências.” (BENJAMIN, 1987, p. 197).

A literatura, portanto, permaneceu como uma forma narrativa que, justamente por não carregar em si uma função, abraça a possibilidade de suscitar *experiências*, definindo-se – se é que é possível defini-la – pelos espaços em branco que deixa diante do leitor, como se as palavras fossem feitas pelos intervalos que as delimitam. O homem nunca deixou de narrar, mesmo que tenha passado a narrar seu silêncio, nem nunca deixou de alimentar-se de narrativas, ávido por se reconhecer na mudez do outro.

[...] ler permite ao leitor, às vezes, decifrar sua própria existência. É o texto que “lê” o leitor, de certo modo, é ele que o revela; é o texto que sabe muito sobre o leitor, de regiões dele que ele mesmo não saberia nomear. As palavras do texto constituem o leitor, lhe dão um lugar.

(PETIT, 2010, p. 38)

Inúmeras são, portanto, as formas com que a literatura ainda nos alcança. Desde romances longuíssimos até nanocontos, buscamos ainda descobrir um meio de expressar nossa sabedoria sensível através da palavra: escrita ou falada. Por isso, é essencial reconhecer, dentro da própria literatura, esse movimento que resgata as possibilidades de sentir que a narrativa oferece: a *experiência*, mesmo que não experienciada, ainda é a fonte primeira das narrativas e delas pode emergir naqueles que se fazem espaço e sujeito desse fenômeno.

Capítulo 4 – Acreditar para não esquecer: a reinvenção do mito

4.1 Reemergir mítico: Velhos Deuses no Novo Mundo

À luz da teoria proposta por Cassirer (1992), em consonância com Usener, foi possível estabelecer um novo olhar sobre a origem mítica. Pensando esse emergir como um acontecimento do espírito, nascido das *experiências* sensíveis do homem, é notável: primeiro, a relação direta entre a manifestação dos deuses, da língua e a conformação do pensamento humano; segundo, o núcleo sensível que compõe todas essas estruturas racionais, compreendendo, portanto, um desenvolvimento do homem através desses dois vieses de apreensão da realidade – lógica e sensibilidade.

Assim, reiterando a divergência de perspectiva entre Cassirer (1992) e Jolles (s/d), observa-se que este último preconiza uma formulação mítica que só é possível através de um consolidado pensamento lógico e linguístico, implicando uma relação de causalidade onde o mito seria fruto de uma sistematização racional deliberadamente empreendida pelo homem. Essa perspectiva, porém, implica – além de uma formação lógico-racional e linguística – a desvinculação dessas esferas do pensamento.

O que se buscou através da teoria de Cassirer (1992), foi apresentar uma perspectiva que demonstre a direta ligação entre a emersão e desenvolvimento do pensamento humano, da língua e do mito, demonstrando como os processos que essas esferas empreendem são similares e imbricados, colocando em movimento o cerne do espírito humano que, sob essa ótica, une os saberes da lógica e da sensibilidade.

Considerando, portanto, a proposta de Gaiman (2016) para a reinauguração do real através da narrativa mítica, pode-se discutir a premissa de *Deuses Americanos* (2016) acerca da conformação de entidades mitológicas que se delineiam de três formas distintas: os antigos deuses, os novos deuses e os deuses atualizados. Uma vez que já se ressaltou as principais características dos novos deuses, Mídia e Technical Boy, no capítulo 3, resta considerar, a partir dos antigos deuses, como os mitos acontecem dentro da perspectiva literária do autor, reconhecendo-os como elos entre o a literatura filosófica de Gaiman (2016) – que presume a emersão dos deuses pela fé e reconhece o culto sagrado que prestamos às formas tecnológicas contemporâneas – e a perspectiva de emersão mítica de Cassirer (1992).

Enquanto ideias personificadas, todos os deuses dependem de seus fiéis para continuarem existindo; aqueles que nasceram séculos e milênios atrás, dotados dos poderes que seus adoradores lhes conferiam à época, também se alimentavam dessa energia sagrada. Contudo, ao longo do desenvolvimento humano, novos ideais foram emergindo, expandido e substituindo conceitos que outrora moldaram a relação do homem com o mundo. Nessa longa jornada, novas e velhas concepções lutam para manterem-se vigentes, batalhando por espaço numa eterna relação entre o novo e o tradicional.

Quando algum ideal é relegado ao esquecimento, onde nenhuma memória é capaz de alcançá-lo, pode-se dizer, então, que os deuses que personificam esses ideais morrem, “e quando morrem para sempre, não há luto nem memória. É mais difícil matar uma ideia do que uma pessoa, mas, no fim das contas, ideias também podem morrer.” (GAIMAN, 2016, p. 71)⁷³ É exatamente a isso que antigos deuses, sobreviventes de tempos remotos, resistem – principalmente quando estão longe de casa.



Em *Deuses Americanos* (2016), reconhece-se inúmeros deuses, oriundos de diferentes países, que buscam encontrar nos Estados Unidos uma maneira de continuar existindo. Levados à América no coração daqueles que ainda os adoravam, essas antigas entidades se viram à deriva ao passo que seus fiéis desapareciam com o tempo. Esse foi o caso de Odin, Loki, Mad Sweeney, Anansi, Toth e de todas as outras deidades daqueles que povoaram o Novo Mundo:

– Quando as pessoas vieram para a América, nós viemos juntos. Elas me trouxeram, e trouxeram Loki e Thor, Anansi e o Deus Leão, leprechauns e cluracans e banshees, Kubera e Frau Holle e Ashtaroth, e trouxeram vocês. Viemos na mente delas e fincamos raízes. Viajamos com os colonos até o Novo Mundo do outro lado do oceano.

[...] Pouco tempo depois, nosso povo nos abandonou, passou a nos tratar apenas como criaturas do Velho Mundo, como algo que não os havia acompanhado até sua nova vida. Nossos verdadeiros fiéis morreram ou pararam de acreditar, e nós, perdidos, assustados e desamparados, fomos obrigados a sobreviver com qualquer resquício de adoração e fé que encontrássemos. E a sobreviver da melhor

⁷³ “Gods die. And when they truly die they are unmourned and unremembered. Ideas are more difficult to kill than people, but they can be killed, in the end.” (GAIMAN, 2001, p. 58-59)

forma possível. E foi isso o que fizemos: sobrevivemos à margem de tudo. (GAIMAN, 2016, p. 139-140)⁷⁴

Essas divindades, que remontam às fases originárias do pensamento humano, em seu estado primeiro de *experiência*, carregam consigo os atributos que lhes caracterizavam diante de seus criadores, de forma que dependem ainda da adoração a esses elementos, a fim de manterem-se vivos nas mentes humanas. É preciso, portanto, compreender a maneira como esses deuses são apresentados e caracterizados na narrativa, reconhecendo-os enquanto uma proposta de entendimento do mito na sociedade contemporânea, empreendida por Gaiman.

Em meio ao panteão de entidades que Gaiman revive na obra, sem que haja uma sistematização lógica desses deuses – o que parece natural, já que o autor, reflete sobre o mito na contemporaneidade, não visando elaborar uma teoria formal sobre a origem mítica, mas buscando o caminho da imaginação literária –, destacam-se duas divindades que parecem explicitar a dicotomia entre os deuses novos e os deuses antigos, bem como reiteram o caráter sensível da formação mítica que Cassirer (1992) discute: Mad Sweeney e Odin.

Mad Sweeney chegou à América na primeira metade do século XVIII, no coração de uma jovem chamada Essie Tregowan. Nascida na Cornualha e embalada por histórias encantadas sobre duendes, piskies e spriggans, ela – e toda a criadagem da qual fazia parte na casa do Senhor de Terras – nunca dormira sem antes deixar na janela um pires com o leite mais cremoso que havia na cozinha. Ao longo de sua jornada como a ladra que viria a ser e que a conduziria rumo às colônias no Novo Mundo, a moça sempre levava consigo os medos e prazeres que os seres mágicos representavam para si e para sua cultura.

Chegando aos Estados Unidos, por volta de 1730, estabeleceu moradia em uma fazenda no interior do país, onde teve filhos e filhas que conheceram as histórias importadas de sua terra natal.

⁷⁴ “When the people came to America they brought us with them. They brought me, and Loki and Thor, Anansi and the Lion-God, Leprechauns and Kobolds and Banshees, Kubera and Frau Holle and Ashtaroth, and they brought you. We rode in their minds, and we took root. We traveled with the settlers to the new land across the ocean. [...] Soon enough, our people abandoned us, remembered us only as creatures of the old land, as things that had not come with them to the new. Our true believers passed on, or stopped believing, and we were left, lost and scared and dispossessed, only what little smidgens of worship or belief we could find. And to get by as best as we could. So that’s what we’ve done, gotten by, out on the edges of things.” (GAIMAN, 2001, p. 137).

Ela explicou, com seu sotaque melódico característico da Cornualha, quais árvores deviam inspirar cuidados, entoando a velha cantiga:

O Olmo matuta,
E o Carvalho dá medo,
Mas o homem-salgueiro sai à rua
Se você não dormir cedo

Ela lhes contou tudo isso, e eles acreditaram, porque ela acreditava.
(GAIMAN, 2016, p. 106, grifo nosso)⁷⁵

Sempre afeita aos ritos que aprendera desde pequena, nunca tivera uma colheita ruim – já que molhava as raízes das macieiras com a melhor sidra da produção e deixava no campo pão recém-saído do forno na época da ceifa. Foi essa devoção que carregou e manteve o duende Mad Sweeney na América:

O homem vestia verde dos pés à cabeça: calças verdes poeirentas, blusa verde e um casaco verde-escuro. O cabelo era de um vermelho cor de cenoura, e ele abriu um sorriso torto. O homem tinha algo que fazia com que ela ficasse feliz ao vê-lo, e também algo que sussurrava perigo. [...]

– Você é da Cornualha? – perguntou ela.

– Acertou em cheio. – respondeu o homem ruivo. – Bem, eu era, mas agora estou aqui nesse mundo novo, onde ninguém deixa cerveja ou leite para um camarada honesto, nem um pedaço de pão nos tempos de colheita. [...]

– Se você é quem eu penso que é – disse –, não quero problemas. [...]

– Nem eu – respondeu o sujeito ruivo, com um pouco de tristeza –, embora *tenha sido você quem me trouxe para cá*, [...] *nessa terra que não tem tempo para magia e não tem lugar para piskies e outros como eu.*

– Você me trouxe muitas felicidades – disse ela.

– Felicidades e infelicidades – disse o desconhecido, com um olhar de soslaio. – Nós somos como o vento. Sopramos para os dois lados.
(GAIMAN, 2016, p. 110, grifo nosso)⁷⁶

⁷⁵“She told them, in her melliflous Cornish drawl, which trees they should be wary of, in the old rhyme: Elm, he do brood/ And oak, he do hate./ But the willow-man goes walking, If you stays out late. She told them all these things, and they believed, because she believed.” (GAIMAN, 2001, p. 97)

⁷⁶“The man was dressed all in green: dusty green trews, green jacket, and a dark green coat. His hair was a carrot red, and he grinned at her all lopsided. There was something about the man that made her happy to look at him, and something else that whispered of danger. [...] ‘You’re a Cornishman?’ she asked. ‘That I am’, said the red-haired man. ‘Or rather, that I was, but now I’m here in this new world, where nobody puts out ale or milk for an honest fellow, or a loaf of bread come harvest time.’ [...] ‘If you’re who I think you are,’ she said, ‘then I’ve no quarrel with you’ [...] ‘Nor I with you,’ said the red-haired fellow, a little sadly, ‘although it was you that brought me here, you and a few like you, into this land with no time for magic and no place for piskies and such folk.’ ‘You’ve done me many a good turn,’ she said. ‘Good and ill,’ said the squinting stranger. ‘We’re like the wind. We blow both ways.’ (GAIMAN, 2001, p. 101)

Sob a ótica de Cassirer (1992), fica claro o processo mítico pelo qual Sweeney passou até ver-se vagando na América: nascido do súbito estranhamento diante dos eventos de incerteza, enquanto um *deus momentâneo* – “Somos como o vento. Sopramos para os dois lados.” (GAIMAN, 2016, p. 110) – a deidade assume um novo perfil ao ocupar-se das venturas e desventuras que os homens teriam, tanto na colheita como na vida, tornando-se um *deus especial*; com o tempo, seguiu sua jornada como um *deus pessoal*, ao especializar-se em andar e desandar a vida daqueles que viam nele uma força de cuidado e sorte – “Por escapar de tantas vicissitudes, Essie agradecia [aos] *piskies* (cuja influência, a mulher tinha certeza, estendia-se até Londres). Ela punha uma tigela de madeira com leite no peitoral da janela todas as noites [...]” (GAIMAN, 2016, p. 103)⁷⁷ – além de também se submeter às intemperes da humanidade.

O duende, outrora rei cultuado como um deus e que se alimentava da crença e da dedicação de seus fiéis, era invocado em cada ato ritualístico – colocar o pires na janela, contar as antigas histórias, despejar a melhor sidra nos pés das macieiras – e, assim, nutria-se da fé de seus adoradores. Essa perspectiva resgata os dizeres de Eliade (1972, p. 15) quando o autor afirma que o rito é a simulação do evento primordial, capaz de suspender o tempo presente e reviver o tempo originário. Se os mitos falam da necessidade de agradecer os *piskies*, duendes e “velhas macieiras que falavam quando bem entendiam e que precisavam ser aplacadas com a primeira sidra da colheita, que era despejada em suas raízes na virada do ano, para que a colheita do ano seguinte fosse boa.” (GAIMAN, 2016, p. 106)⁷⁸, cada ato que invoca esse sentimento, revive o momento primordial da criação mítica – e é essa força de criação primeira que mantém a existência dos deuses.

Contudo, desde o instante em que chegou, Sweeney já sabia que aquele não era um lugar de culto e encantamentos. Sua vida, dali em diante, foi prolongada à custa de restos e bebidas, uma vez que, enquanto um conceito, sua existência dependia daqueles que há muito haviam perecido, relegando-o ao esquecimento e à morte – morreu no gelo, com uma garrafa

⁷⁷ “Essie gave thanks for her escapes from her vicissitudes [...] to the piskies (whose influence, she was certain, extended as far as London), and she would put a wooden bowl of milk on a window ledge each night.” (GAIMAN, 2001, p. 95)

⁷⁸ “old apple trees who talked when they had a mind, and who needed to be placed with the first cider of the crop, which was poured onto their roots as the year turned, if they were to give you a fine crop for the next year.” (GAIMAN, 2001, p. 97)

de Jameson nas mãos: “uma passagem de vinte dólares para dar o fora dali.” (GAIMAN, 2016, p. 217)⁷⁹ Sua forma e magia se perderam junto às memórias que o constituíam e, assim, sua vida acabou sem que lhe devotassem nenhuma lágrima.

O deus das florestas celtas havia se extinguido quando deixara totalmente de ser cultuado e foi esse o mesmo destino que chegou a inúmeros outros deuses que já fizeram parte de antigas histórias e culturas: Shadow, em um sonho, visitou o velho museu da Terra – espírito personificado em um Homem-Búfalo – que ainda mantém os totens de todos os deuses que já povoaram as mentes humanas. Cercado por inúmeras estátuas desconhecidas, a voz ancestral que lhe conduzia pelo salão explica: “Estes deuses se extinguíram da memória. Até mesmo seus nomes se perderam. As pessoas que os adoravam foram igualmente esquecidas. Seus totens há muito se quebraram e ruíram. Os últimos sacerdotes morreram sem transmitir seus segredos.” (GAIMAN, 2016, p. 71)⁸⁰. É, portanto, contra esse mesmo destino que Odin, o Pai de Todos, luta.

Wednesday teme a sorte de Mad Sweeney quase como teme o Ragnarök⁸¹. O deus chegou à América em meados do século IX d.C., quando trinta vikings aportaram em uma região desconhecida, a oeste de sua terra natal, sem saber se ainda estavam sob proteção de suas divindades: “– Estamos bem longe de nossos lares e de nossas lareiras – disseram os homens –, longe dos mares que conhecemos e das terras que amamos. *Aqui, nos limites do mundo, seremos esquecidos por nossos deuses.*” (GAIMAN, 2016, p. 79, grifo nosso)⁸²

Contudo, a fé de seus adoradores abalou-se apenas por alguns instantes: “– O pai de todos criou o mundo [...] Se ele fez o mundo, não percebem que também foi ele quem criou essa terra?” (GAIMAN, 2016, p. 79, grifo nosso)⁸³ O sentimento sagrado que carregavam por seus deuses, mesmo longe de casa – e que permitiu que chegassem a salvo em terras tão

⁷⁹ “[...] a twenty-dollar ticket out of this place.” (GAIMAN, 2001, p.223)

⁸⁰ “These are the gods who have passed out of memory. Even their names are lost. The people who worshiped them are as forgotten as their gods. Their totems are long since broken and cast down. Their last priests died without passing on their secrets.” (GAIMAN, 2001, p. 58)

⁸¹ Em tradução livre, *o destino dos deuses*. Trata-se da batalha final dos deuses nórdicos que colocaria um fim na era dos homens.

⁸² “We are far, far from our homes and our hearths, far from the seas we know and the lands we love. Here on the edge of the world we will be forgotten by our gods.” (GAIMAN, 2001, p. 67)

⁸³ “The All-Father made the world. [...] If he made the world, do you not realize that he created this land as well?” (GAIMAN, 2001, p. 67)

distantes – fez com que o Aesir se visse longe do Antigo Continente, fadado a sobreviver em uma terra que não era boa para deuses (GAIMAN, 2016, p. 485).

Assim, mesmo depois da morte dos trinta navegantes que o levaram até o Novo Mundo e de esperar mais de cem anos até que seus próximos adoradores aportassem naquela terra estranha, Odin manteve-se vigoroso ao receber como tributo homens e animais enforcados pelo bem de seu Nome – enquanto houvessem preces, sacrifícios e ofertas ao Pai de Todos, a comunhão entre a luz e a escuridão; entre a visão e a cegueira; entre a vida e a morte, manteria-se personificada no filho de Bör.

Mas o tempo extinguiu aqueles que dedicavam suas batalhas ao Caolho. Suas forças foram se perdendo à medida que seu nome foi sendo esquecido e substituído por folclores e contos de fadas. Contudo, é inegável a potência criadora da palavra, capaz de invocar e fazer presente as entidades sagradas, de modo que Odin é ainda alimentado pela lembrança de seus nomes.

Você sabe quem eu sou, Shadow? – perguntou Wednesday [...] – Eu falei que lhe diria meus nomes. É assim que me chamam. Alegria da Guerra, Sombrio, Saqueador e Terceiro. Eu sou o Caolho. Sou chamado de O Mais Alto, e de o Adivinho. Sou Grímnir e o Encapuzado. Sou o Pai de Todos, e sou Gondlir, Portador da Varinha. Meus nomes são tantos quanto os ventos, meus títulos são tantos quanto as formas de morrer. [...]

Em que devo acreditar?, pensou Shadow; e a voz que o respondeu veio de algum lugar nas profundezas do mundo, um ribombo grave.

Acredite em tudo.

– Odin? – disse Shadow [...]

– Odin – sussurrou Wednesday [...] saboreando o som da palavra – Odin – repetiu Wednesday, em um grito de triunfo que ecoou de um horizonte a outro.

Seu nome inflou-se e cresceu e encheu o mundo.

(GAIMAN, 2016, p. 136)⁸⁴

⁸⁴ “Do you know me, Shadow? Said Wednesday [...] – I told you I would tell you my names. This is what they call me. I am called Highest, and True-Guesser. I am Grímnir, and I am the Hooded One. I am All-Father, and I am Gondlir Wand-Bearer. I have as many names as there are winds, as many titles as there are ways to die. *What should I believe?* thought Shadow, and the voice came back to him from somewhere deep beneath the world, in a bass rumble: *Believe everything.*

Odin? Said Shadow [...]

Odin – whispered Wednesday [...] tasting the sound of the words in his mouth – Odin – said Wednesday, his voice a triumphant shout that echoed from horizon to horizon. His name swelled and grew and filled the world.” (GAIMAN, 2001, p. 132-133).

Ao ter seu nome proferido, principalmente por seu filho – Shadow –, o deus reacende sua antiga glória, mesmo que por poucos instantes, em um lugar mágico: o Carrossel. Nesse espaço, que personifica o limite entre o real e o Imanente, perfazendo o entrelugar da *experiência*, Odin é invocado e a força de seu nome quebra as barreiras do esquecimento e da automatização que sofreu no mundo físico: “o nome não só designa, mas também é esse mesmo ser, e contém em si a força do ser.” (CASSIRER, 1992, p. 17). É em busca da potência sagrada sob a qual emergiu, que Wednesday elabora o plano no qual Shadow viu-se mergulhado: o deus precisava de tributos e sacrifícios que revivessem seu nome e, para isso, nada mais poderoso que o sacrifício de outras divindades.

Odin e Loki – deus da trapaça na mitologia nórdica – organizaram, portanto, um esquema que, em última instância, visava promover uma guerra entre os antigos e novos deuses; um campo de batalha onde todas as mortes seriam dedicadas ao Caolho que, com isso, teria sua vitalidade renovada.

Loki, agindo como uma entidade contemporânea – Mr. World – e liderando outras divindades atuais – enquanto Odin liderava os deuses antigos – desencadearia uma matança que quebraria os paradigmas da sociedade moderna. A batalha, que ocorreria na mente das pessoas, seria a encenação ritualística que culminaria no desaparecimento de certas ideias e conceitos, ao passo que ressurgiriam os ideais que os dois deuses representavam: uma batalha em que todos perdiam, exceto os Aesir.

– Você chegou tarde demais – comentou Loki. [...] – Joguei a lança. Dediquei esta batalha. Já começou.

[...]

– Vocês queriam um massacre. Precisavam de um sacrifício de sangue. Um sacrifício de deuses. [...]

– E por que não? Estou preso nesta terra maldita há quase mil e duzentos anos. Meu sangue está fraco. Estou com fome. – disse Wednesday.

– E vocês dois se alimentam de morte – completou Shadow.

[...]

– Eu me alimento das mortes dedicadas a mim.

(GAIMAN, 2016, p. 502-504)⁸⁵

⁸⁵ “‘You are too late,’ said Loki. [...] ‘I have thrown the spear. I have dedicated the battle. It has begun.’ [...] ‘You wanted a massacre. You needed a blood sacrifice. A sacrifice of gods. [...] ‘And why the hell not I’ve been trapped in this damned land for almost twelve hundred years. My blood is thin. I’m hungry.’ ‘And you two feed on death’, said Shadow. [...] ‘I feed on death that is dedicated to me’, said Wednesday.” (GAIMAN, 2001, p. 531-533)

Considerando que a proposta de Gaiman (2016), no que tange aos antigos deuses, é pouco sistematizada e não discute o surgimento inicial dessas entidades, reconhece-se nesses personagens e nessa classe de deuses um contraponto para o principal argumento da narrativa: os homens contemporâneos estão cultuando a tecnologia e de lá estão emergindo deuses novos, batalhando por espaço e em confronto com antigos ideais.

Assim, partindo da percepção de emersão dos mitos proposta de Cassirer (1992), observa-se que Odin e Loki, por consequência, não carregam em si a fagulha primeira que despertou no homem a força originária do mito como *deus momentâneo* – como é o caso de Mad Sweeney, no qual se pode observar claramente as três fases da irrupção das divindades, sobretudo porque a mitologia à qual o duende pertence precede historicamente a cosmogonia nórdica, remetendo ainda mais à ancestralidade do pensamento humano.

No caso dos Aesir, a batalha ocorre para que eles se mantenham no *status de deuses pessoais* como foram concebidos – entidades que já se caracterizavam sob os aspectos da humanidade, desligados da essencialidade dos fazeres, sujeitos às intemperes da contingência humana. A personificação desses deuses manteve-se atada às premissas de suas criações, de modo que chegaram ao século XXI a poder de migalhas de adoração, incapazes de se renovarem nesse mundo.

Dessa forma, pode-se dizer que as divindades, cujas marcas de *deuses momentâneos* ainda estão presentes em suas formações, tiveram dois caminhos possíveis apenas: o completo esquecimento, de modo que sequer chegamos a conhecê-los; ou a atualização – ideia que remete à perspectiva de Jolles (s/d) quando o autor afirma que quando a essência de um mito é apreendida pelo gesto verbal, dá-se uma atualização duradoura (JOLLES, s/d, p. 102)⁸⁶. Em vista disso, é preciso que se observe os deuses que, na obra, sofreram esse processo na contemporaneidade, mantendo suas existências a partir de outras fontes de poder e adoração.

⁸⁶ Apesar da perspectiva de Jolles (s/d) acerca da formação mítica não se sustentar sob os parâmetros desse trabalho, a proposta do autor, no que tange às atualizações que os mitos podem sofrer, expandiu as possibilidades de análise do mito na obra.

Ao contrário de Odin, Loki, Anansi⁸⁷, Czernobog⁸⁸ – que buscam manter suas existências no estado originário de suas emersões – outras divindades do mundo antigo se desdobraram em atualizações a fim de permanecerem vivas na contemporaneidade. Bílquis, Toth, Anúbis e Easter são algumas dessas entidades que tentam resgatar nos ritos contemporâneos as forças de adoração que outrora lhes eram dedicadas.

Em *Deuses Americanos* (2016), Bílquis, Rainha de Sabá, era adorada como deusa do amor e da fertilidade no antigo império etíope, chegando à contemporaneidade sem que ninguém se lembrasse ou dedicasse a ela qualquer tipo de veneração. A fim de sobreviver, a deusa recorre à prostituição como forma de ser adorada através do sexo, fazendo com que seus clientes performassem um ritual, com direito a sacrifício, em honra de seu nome.

O quarto vermelho contém uma cama coberta por lençóis brancos de cetim e uma colcha vermelha como sangue de vaca. No pé da cama, em uma mesinha de madeira, repousam um castiçal e uma estatueta de pedra de uma mulher de quadris enormes.

A mulher entrega ao homem uma vela vermelha pequena.

– Aqui. – diz. – Acenda.

– Eu?

– Sim – responde a mulher –, se quiser me possuir. [...]

– Ponha o dinheiro embaixo da estátua. [...]

– Meu bem – diz a mulher – quando estiver me comendo [...], poderia me *idolatrar*?

– Como é que é? [...]

– Poderia me chamar de deusa? Rezar para mim? Me idolatrar com seu corpo?

Ele sorri. É só isso que ela quer?

– Tudo bem.

(GAIMAN, 2016, p. 40-42)⁸⁹

⁸⁷ Deus africano contador de histórias, representado por um homem-aranha.

⁸⁸ Deus eslavo da escuridão, morte, caos e azar. Tem como opositor seu irmão, Bielebog, deus da luz, vida, felicidade, ordem e sorte.

⁸⁹ “The red room contains a bed, upon which are white satin-style sheets and an oxblood bedspread. At the foot of the bed is a small wooden table, upon which is a small stone statue of a woman with enormous hips, and a candleholder.

The woman hands the man a small red candle. “Here,” she says. “Light it”.

‘Me?’

‘Yes,’ she says. ‘If you want to have me.’ [...]

‘Put the money beneath the statue’ [...]

‘Honey, while you’re giving it to me [...], will you *worship me*?’

‘Will I what?’ [...]

‘Will you call me goddess? Will you pray to me? Will you worship me with your body?’

He smiles. Is that all she wants? [...] ‘Sure’.” (GAIMAN, 2001, p. 27-29)

A organização do quarto em tons de vermelho – cujo simbolismo remete ao amor, ao sexo e ao sangue –, o altar ao pé da cama, a vela acesa por um adorador, um fiel disposto a dedicar a força sagrada de seu espírito a contemplar e adorar um nome: é esse o alimento que mantém BÍlquis – e todos os outros deuses – viva. A performance do ritual é, em si, a suspensão do tempo presente e a recriação do tempo originário do mito (ELIADE, 1972, p. 17), de modo que a energia mítica é potencializada e atualizada. Ao elaborar uma prece para a divindade, o homem lhe dedicou a força vital que lhe constitui, garantindo à deusa mais algum tempo nesse novo mundo.

Idolatro seus mamilos, de onde flui o leite da vida. Seu beijo é mel, e seu toque queima como fogo, e eu os idolatro. – As palavras dele assumiram um tom mais ritmado [...] – Ofereça-me sua luxúria pela manhã, e ofereça-me alívio e sua benção à noite. Permita que eu caminhe ileso pela escuridão e permita que eu volte para você e durma ao seu lado e faça amor com você mais uma vez. Eu a idolatro com todo o meu ser, e com toda a minha mente, com todas as minhas experiências e meus sonhos” (GAIMAN, 2016, p. 42)⁹⁰

O ritual termina com a consumação do sacrifício humano e, a partir dessa cerimônia, se estabelece uma nova perspectiva acerca da materialização dos antigos deuses na contemporaneidade: para que se mantenham vivos, as antigas divindades devem buscar suas essências em outras atividades humanas, recebendo adoração não através da fé em suas personificações, mas no que representam como ação. Foi assim que Toth e Anúbis também continuaram a existir.

Anúbis, representado com corpo humano e cabeça de chacal, era o deus egípcio responsável pela mumificação e condução dos mortos até a pesagem de seus corações, enquanto Toth, cuja cabeça era a de um pássaro Íbis, era o deus da sabedoria e da escrita e registrava o julgamento dessas almas depois de pesadas. Essas entidades, levadas ao Novo Mundo há quase quatro mil anos atrás – “O equívoco é pensar que os homens não percorriam

⁹⁰ “‘I worship your nipples, from which the milk of life flows. Your kiss is honey and your touch scorches like fire, and I worship it.’ His words are becoming more rhythmic now [...] ‘Bring me your lust in the morning, and bring me relief and your blessing in the evening. Let me walk in the dark places unharmed and let me come to you once more and sleep beside you and make love with you again. I worship you with everything that is within me, and everything inside my mind, with everywhere I’ve been and my dreams.’” (GAIMAN, 2001, p. 29)

grandes distâncias pelo mar antes dos tempos de Colombo” (GAIMAN, 2016, p. 194)⁹¹ – viram-se também à deriva quando seu povo morreu de febre e foram enterrados no delta de Illinois (GAIMAN, 2016, p. 193). Desde então, foram obrigados a procurar meios para sobreviverem em um país que não se dispõe a adorar deuses. Abriram, portanto, uma funerária onde tratariam dos mortos – mesmo que com ritos alheios à sua cultura – e receberiam dali sua carga de idolatria. Sr. Jacal era responsável por preparar os corpos para o velório:

Jacal continuou descrevendo o que observava conforme removia o fígado da menina, o estômago, o baço, o pâncreas, os dois rins, o útero e os ovários. Ele pesou cada um dos órgãos e declarou que estavam normais e intactos. De cada um, cortou um pequeno pedaço e o colocou no formol. Do coração, do fígado e de um dos rins, cortou um segundo pedaço. Então os mastigou, lentamente, demorando-se para engolir, comendo enquanto trabalhava. De alguma forma, aquilo pareceu decente aos olhos de Shadow: um gesto respeitoso, não obscuro. (GAIMAN, 2016, p. 197)⁹²

A direta ligação entre a essência das antigas atividades desses deuses e seus atuais ofícios demonstram como o viés sagrado ainda perpassa certas esferas do fazer cotidiano, permitindo que essas antigas entidades se reestruturam na contemporaneidade. A proposta que Gaiman (2016) oferece ao repensar o mito em nosso dia-a-dia expõe a singularização que toca essas esferas, como se viu no caso da morte e do sexo. Apesar de nos firmarmos como uma sociedade racional e termos sido destituídos de nossos espaços de sensibilidade, é preciso reconhecer que essa racionalidade não é capaz de suprimir completamente essa outra faculdade, estando a própria razão sujeita ao processo mítico que o pensamento humano engendra.

Nesse sentido, reitera-se o eterno emergir mítico que os ecos de *experiência* perpetua, reconhecendo na obra de Gaiman (2016) não só um movimento literário de encantamento do

⁹¹ “The misconception is that men didn’t travel long distances in boats before the days of Columbus.” (GAIMAN, 2001, p. 197)

⁹² “Jacquel continue to describe what he was doing, what he saw, as he removed the girl’s liver, the stomach, spleen, pancreas, both kidneys, the uterus and the ovaries. He weighed each organ, reported them as normal and uninjured. From each organ he took a small slice and put it into a jar of formaldehyde. From the heart, the liver, and from one of the kidneys, he cut an additional slice. These pieces he chewed, slowly, making them last, while he worked. Somehow it seemed to Shadow a good thing for him to do: respectful, not obscene.” (GAIMAN, 2001, p. 200-201)

real contemporâneo, como um espaço para a reflexão acerca da teoria do mito, observando a tecnologia avançada como sujeito da mitificação do real – para além de um resultado da lógica racional. Ao esboçar um viés teórico ao longo da obra, o autor abre uma fresta na realidade e permite que se vislumbre não só os estratos míticos que compõem a sociedade – e a conformação do pensamento humano – como expande a possibilidade de que a *experiência* não tenha, de todo, desaparecido do sentir humano.

4.2 Na Terra e sob a Terra: a corporificação do espaço

Diante da teoria do mito exposta no tópico anterior, que discute a conformação mitológica no pensamento humano e sua singularidade como ato da *experiência*, é preciso, por fim, considerar a elaboração mítica que *Deuses Americanos* (2016) propõe e sua relação com o espaço narrativo da obra.

Como se viu no tópico 2.2 deste trabalho, que discute a relação entre o espaço narrativo e a estética fantástica de Gaiman, recuperando os ares míticos que caracterizam a América do Norte, observa-se a relevância desse elemento narrativo em *Deuses Americanos* (2016), sendo através dele que se tem a percepção de encantamento cotidiano, além de materializar a *experiência* e a conexão entre o tecido da realidade e o imanente. O espaço narrativo, contudo, tem sua relevância extrapolada quando a Terra é personificada em um deus: esse conceito mitológico, que elege a Terra como elemento primordial à vida, perpassa inúmeras cosmogonias, como se observa pela representação de Gaia, na mitologia grega, além do próprio Deus judaico-cristão, que criou o homem do barro⁹³.

Gaiman define a fé como princípio elementar para que haja a concretização de todas as entidades mitológicas – como se pode observar pela emersão dos antigos e novos deuses, que dependem dessa força de adoração para nascerem e manterem-se vivos –, o que nos leva à personificação da Terra em um Homem-Búfalo. Híbrido de homem com a cabeça de búfalo⁹⁴, essa entidade destaca-se como guia de Shadow ao longo da narrativa,

⁹³ O barro, nesse contexto, assume as características inerentes à imagem da Terra, reunindo os princípios divinos, sendo, por isso, a base para o modelamento do homem. O nome Adão, empregado no mito bíblico provém do hebraico *'ādāmā*, que significa pó da terra, terra vermelha ou solo fértil, cultivável (HUBNER, 2016, p. 79).

⁹⁴ Apesar da tradução, o animal aqui referido é mais conhecido como bisão americano ou bisonte.

acompanhando-o pelo solo americano através dos sonhos, cuidando para que o protagonista fosse bem sucedido em sua aventura pelo submundo dos deuses. Ao longo da trama, percebe-se que ele encarna a figura central da mitologia de Gaiman, aquela que teria lugar de destaque em qualquer panteão – pode-se fazer um paralelo de relevância entre o Homem-Búfalo e Rá, ou Odin, ou Deus, ou Zeus.

Sob essa perspectiva, chama atenção que sua materialização seja parte búfalo, já que esse animal – quase extinto depois da colonização inglesa que carregava consigo todos os preceitos civilizatórios do Velho Mundo – é um dos grandes representantes da fauna norte-americana; além de possuir extrema relevância para os nativos enquanto fonte primária de alimento e couro, o que conferiu à sua imagem o símbolo de fartura e prosperidade.

Assim como na mitologia egípcia, onde os deuses são dotados de variados poderes animais, à encarnação da Terra são conferidas as características do búfalo, vinculando suas qualidades e imagem a essa divindade. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019), ao contrário do touro – que se destaca pela ferocidade e ímpeto –, o búfalo carrega, enquanto espécie bovina, a simbologia da “bondade, da calma e da força pacífica; de *capacidade de trabalho e de sacrifício*. [...] na atitude desses animais existe um aspecto de doçura e de desapego, que evoca a contemplação.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 137). Desse modo, o Homem-Búfalo de Gaiman se afasta do sentido simbólico conferido ao Minotauro cretense, no qual prevalece a bestialidade física e moral – se o Minotauro é um perseguidor assassino, o Homem-Búfalo é um guia sábio.

Ligado diretamente às terras americanas, o búfalo ganha ainda mais significação narrativa quando se tem a perspectiva apresentada por Whiskey Jack, que destaca a relação entre o espaço e sacralidade ao afirmar que, para os nativos, “*A terra era a igreja. A terra era a religião. A terra era mais antiga e mais sábia do que o povo que caminhava nela.*” (GAIMAN, 2016, p. 485-486, grifo nosso)⁹⁵. A representação divina da Terra toma forma sob os preceitos sagrados de uma sociedade que sempre viveu à margem das grandes mitologias europeias – cuja hegemonia e prestígio ainda são notados –, mas que reconhecia

⁹⁵ “The land was the church. The land was the religion. The land was older and wiser than the people who walked on it.” (GAIMAN, 2001, p.513)

o caráter sagrado que emanava do espaço em que vivia, cultuando a ancestralidade terrena ao invés de erigir templos que alcançassem os céus.

Assim, a participação do Homem-Búfalo na aventura de Shadow ganha novos contornos considerando que essa divindade personifica a Terra: em primeiro lugar porque, enquanto entidade mais antiga e mais sábia, seu primeiro e mais importante conselho é “Acredite”. Sua força e conhecimento levam o protagonista em direção ao desconhecido, ao espaço dos deuses e, por fim, ao lugar último da *experiência* – a morte –, de forma que é sob sua tutela que Shadow retorna às bases da sensibilidade e rompe com as correntes racionais que guiavam, exclusivamente, sua vida. Em segundo lugar, é preciso considerar a relevância desse conselho – “Para sobreviver é preciso acreditar” (GAIMAN, 2016, p. 31) –, uma vez que ele vem de uma encarnação cuja principal característica é nativa-americana, lugar onde a racionalidade e sensibilidade tocam-se e confundem-se, onde a terra é sagrada e parteja deuses tecnológicos, tornando a crença e a fé o único caminho para continuar vivendo em meio à lógica.

É, ainda, notável que a emersão dessa entidade se baseie na crença mais fundamental da humanidade: o próprio planeta, cuja existência permitiu não só a proliferação humana como a dos deuses. A corporificação do espaço segundo as regras de emersão mítica de Gaiman, que presume a materialização de ideias nas quais depositamos fé – como se observa em relação aos deuses novos e antigos –, permitem a existência de uma divindade anterior às outras, que carrega em si as marcas de todos os eventos que já sucederam na Terra e, por isso, possui a sabedoria capaz de conduzir os passos de Shadow para evitar a batalha sangrenta que Odin arquitetara. Personificando as características simbólicas do búfalo, esse deus apresenta-se paciente, enigmático e contemplativo, reinando sobre as memórias do passado, guardando o museu de tudo o que já existiu.

Novamente, a imaginação de Gaiman ecoa algumas das principais criações artísticas sobre a América do Norte, produzidas no bojo dos pintores da Escola do Rio Hudson. Muitas dessas obras trazem a figura do búfalo, geralmente em cenas épicas de matança destes animais, como é o caso da pintura *The Wild West*, de Albert Bierstadt (Figura 2). Depois de estudar na Europa, Bierstadt aderiu um pouco tardiamente ao movimento, mas se tornou o

principal artista do século XIX a elaborar uma visão pictórica da Conquista do Oeste americano.



Figura 2: *The Wild West* (O Velho Oeste) (186?), Albert Bierstadt

Ao contrário da Figura 1, analisada no tópico 2.2 – na qual as montanhas recebem uma luz translúcida e divina, em que esplendor do cânion mitifica a paisagem e o homem compõe o cenário de maneira harmoniosa, ressaltando a comunhão entre o humano e a natureza divinizada – esta obra de Bierstadt apresenta uma luz opaca, empoeirada e difusa, que circunda o abatimento dos búfalos pelas mãos humanas. Nesse novo espaço, destituído do encantamento que buscavam os pintores românticos iniciais, o que se observa é a morte, a agonia e o domínio do homem sobre a terra, deixando sob seus pés os ossos e ruínas dos búfalos que marcavam a paisagem do “oeste selvagem” americano.

O centro da pintura, nesse contexto de devastação, é ocupado pelo armamento bélico humano, cuja especialidade não é outra senão a morte, ao qual se opõe à rendição impotente do búfalo sendo abatido. Se, por um lado, é expresso o dinamismo do homem “dominando a

terra”, por outro há o lamento do mundo que se perde sob a destruição brutal provocada pela humanidade ao aniquilar um animal que personifica a terra, sobre os ossos de outros que também perderam a batalha contra a civilização e a técnica humana. Mais do que a morte do animal em si, o que se expõe na imagem é a perda de toda uma visão de encantamento de onde proliferava o mito e a divinização do búfalo e da terra para os nativos americanos – a destruição da magia que perpassava todo o universo social e cultural dessas comunidades.

Com o olhar enevoado pela técnica inumana que o cientificismo criou, a pintura expõe o homem como ente destruidor do deus que o gerou – a Terra –, desmistificando o mundo e relegando ao esquecimento as antigas entidades que caminharam sobre essas pradarias. Retomando a fala do Homem-Búfalo em *Deuses Americanos*:

Estava caminhando...

Estava caminhando por um cômodo maior que uma cidade, e por todos os lados que olhava via estátuas, esculturas, representações em entalhes grosseiros. [...] Começou a andar pelo salão. Os olhos esculpidos das estátuas pareciam acompanhar todos os seus passos. [...]

– Estes deuses foram esquecidos e podem ser considerados mortos. São encontrados apenas em histórias caducas. Todos se foram, mas seus nomes e imagens permanecem conosco.

Shadow virou em um corredor e se viu dentro de outro salão, ainda maior que o primeiro. A extensão ia além do alcance da vista. Perto dele estavam o crânio de um mamute [...], três mulheres, todas esculpidas em um único bloco de granito e ligadas pela cintura [...]. Havia também uma ave sem asas [...] com um bico de urubu feito para rasgar e braços humanos – e muitas outras representações. [...]

– Estes deuses se extinguíram da memória. Até mesmo seus nomes se perderam. As pessoas que os adoravam foram igualmente esquecidas. Seus totens há muito se quebraram e ruíram. Os últimos sacerdotes morreram sem transmitir seus segredos.

Shadow foi tomado por um pânico absoluto, ali, em meio aos salões dos Deuses cuja própria existência havida sido esquecida – deuses com cara de polvo e deuses que eram apenas mãos mumificadas, pedras caídas, incêndios florestais... (GAIMAN, 2016, p. 70-72)⁹⁶

⁹⁶ “He was walking... He was walking through a room bigger than a city, and everywhere he looked there were statues and carvings and rough-hewn images. [...] He began to walk through the hall. The carved eyes of those statues that had eyes seemed to follow his every step. [...] ‘These are gods who have been forgotten, and now might as well be dead. They can be found only in dry histories, they are gone, all gone, but their names and their images remain with us.’ Shadow turned a corner, and knew himself to be in another room, even vaster

Nesse espaço, que é a própria Terra, repousam as estátuas de antigos deuses já mortos, que outrora figuravam no imaginário da humanidade. No vasto salão que Shadow visita em sonho, essas entidades esquecidas marcam as mudanças que o pensamento humano sofreu à medida que foi caminhando em direção à modernidade, ressaltando o caráter mutável das crenças e de nossas divindades.

Contudo, a Terra, descrita por Gaiman como ‘museu’, é o templo que guarda essas entidades e lhes garante, mesmo àquelas que perderam seus nomes, uma aura sagrada. Nesse espaço, que “é um reflexo do mundo divino [e] existe à imagem da representação do divino que têm os homens” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 874), estão conservados os ecos memoriais desses deuses, resguardados em nosso inconsciente e preservados pelas marcas que deixaram.

Justamente por terem sido esquecidas, poucas são as divindades identificáveis nesse imenso museu da mitologia humana, contudo, pode-se divisar a grande variedade de elementos capazes de serem cultuados pela fé – mãos mumificadas, o crânio de um mamute, uma mulher que gera monstros etc. Agarrados a elementos que outrora poderiam figurar como fantásticos, ao mesmo tempo em que também eram cultuados itens cotidianos, é notável como o pensamento humano atua no mundo através da fé, seguindo seus caminhos ao longo da história e evoluindo enquanto espécie e civilização. Se antes o sol era um grande deus, depois o mamute e as ferramentas de cultivo, é nítido como as crenças e a configuração do pensamento humano caminham juntas em seu desenvolvimento, definindo uma a outra e imbricando-se na difícil tarefa de compreender a realidade.

A Terra, portanto, enquanto entidade corporificada, guarda esse conhecimento sacro – a sabedoria do acreditar – e, por isso, ela é a base da crença humana, aquela que primeiro

than the first. It went on farther than the eye could see. Close to him was the skull of a mammoth [...] three women, each carved from the same granite boulder, joined at the waist [...] there was a flightless bird [...] with a beak like a vulture's, but with human arms: and on, and on. [...] 'These are the gods who have passed out of memory. Even their names are lost. The people who worshiped them are as forgotten as their gods. Their totems are long since broken and cast down. Their last priests died without passing on their secrets. Gods die. And when they truly die they are unmourned and unremembered. Ideas are more difficult to kill than people, but they can be killed, in the end.' There was a whispering noise that began then to run through the hall, a low susurrus that caused Shadow, in his dream, to experience a chilling and inexplicable fear. An all-engulfing panic took him, there in the halls of the gods whose very existence had been forgotten – octopus-faced gods and gods who were only mummified hands or falling rocks or forest fires..." (GAIMAN, 2001, p. 57-59)

existiu e na qual colocamos toda a força de nossa fé, uma vez que é esse ser que, continuamente, por bilhões de anos, abrigou as mais variadas formas de vida, simbolizando, segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 878-879), o aspecto maternal da existência, contendo em si a substância essencial para gerar, regenerar e transformar.

Assim, o Homem-Búfalo evidencia literariamente o que Cassirer (1992) aponta: nós somos seres dicotômicos, constituídos tanto pelas forças sensíveis quanto pelo caráter lógico, de maneira que dotamos nossa realidade de ambos aspectos. Se por um lado a Terra é o planeta que ocupamos, componente de um sistema solar e regido por inúmeras leis físicas, por outro é erigida sobre o dorso de uma tartaruga, sustentada por Atlas, geradora dos primeiros deuses e carrega em si o barro fundamental do qual fomos moldados.

Somos filhos da sensibilidade e da razão e olhamos o mundo sob essas duas óticas, não poderíamos renegar nenhuma das duas sem que, no processo, nos perdêssemos. Gaiman compreendeu isso e escancarou o vazio que a sacralidade deixou, ao mesmo tempo que evidenciou nossa reverência aos itens tecnológicos que ocupam nossos dias. A Terra, compreensiva diante das mudanças, observa enquanto seguimos nosso rumo e modificamos, mais uma vez, sua face.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizo esse texto com menos certezas do que quando comecei essa longa jornada através dos labirintos da palavra literária. Isso porque a pesquisa e a literatura nos tiraram do conforto cotidiano para nos colocar defronte a nós mesmos, escancarando nossas questões e insuficiências, mexendo em feridas que evitamos tocar para nos pouparmos de uma dor já esquecida. As minhas, expostas ao longo desse texto, culminaram em uma última questão que logro responder e em torno da qual caminhei durante a escritura desse trabalho: a realidade foi reencantada pela palavra e pelo mito?

Para respondê-la, foi necessário primeiro compreender a expropriação e destituição das formas de encantamento, empreendidas ao longo dos últimos séculos por vieses cientificistas e racionalistas que ignoraram, deliberadamente, o poder e a força das formas de sensibilidade que também nos define como humanidade. O vazio que essas formas deixaram – principal desconforto que me levou a trilhar esse caminho – tornou-se impossível de ignorar, a ponto de ser exposto pelos pré-românticos, ressaltando, como se viu pela proposta de Schlegel, a necessidade quase biológica de mantermos vivas as formas mitológicas que sintetizam inúmeras questões da ordem das sensibilidades e expõem as nossas mais misteriosas e inalcançáveis angústias enquanto civilização – Jung foi essencial para que pudesse compreender isso, uma vez que em sua obra o autor sumariza a direta relação entre o mito, a literatura e emersão das questões humanas através dos arquétipos.

Essa desesperança em relação à magia que deixou de habitar a realidade aprofundase com ainda mais relevância diante das tristes e cataclísmicas constatações de Benjamin, que experimentou de forma latente o ápice do avanço tecnológico e da crueldade humana, subjugado pela força de uma técnica destituída de sensibilidade e voltada para a morte. Enquanto filha de uma contemporaneidade que carrega e perpetua as expropriações que Schlegel, Benjamin, Rousseau e inúmeros românticos denunciaram, me vi em busca de um espaço que pudesse acalantar esse oco que, em algum ponto, passou também a me constituir.

Encontrei, portanto, na literatura um ninho para a alma. Olhando pela janela das palavras, capaz de alcançar outros mundos e realidades mais maleáveis, encontrei em *Sandman* a fagulha que me despertou para uma outra relação com o real inquebrável que me cercava. Mergulhada em um universo onde a fé podia moldar o mundo e gerar entidades, eu, sempre indisposta a acreditar, pus em movimento uma gama de questões que, até então, se

mantiveram apenas como buracos doloridos. Ali, pude entrever a possibilidade de, talvez, descosturar as relações impetradas para desnovelá-las num espaço de magia e encantamento.

Essa semente que *Sandman* havia plantado me levou, agora com outros olhos, para um lugar de esperança: pude reconhecer na voz cansada de Benjamin o desejo que compartilhávamos – o de ver o reencantamento do mundo e observar a fissura no concreto emanar a luz mágica do imanente, jorrando do outro lado da técnica. Foi esse sentimento que pude perceber nas palavras de Larrosa, que busca dar espaço para a singularidade da *experiência* e, assim, pude entrever uma proposta que relacionava o reencantamento do mundo, a *experiência* e o mito como meios de deformar o real.

São esses conceitos que Gaiman expande em *Deuses Americanos*, uma obra capaz de personificar os espaços de sensibilidade, de encantar as margens e de reviver deuses mortos, escancarando nesse processo a devoção que dedicamos ao que tem preenchido nossos vazios sensíveis: a tecnologia. Talvez esse tenha sido o momento exato que o universo pragmático no qual eu vivia – já habituada à constante presença da tecnologia em todos os espaços da vida – estilhaçou-se, perfurando e rasgando as poucas certezas que até então me constituíam.

A obra de Gaiman sublinhou as incertezas e instabilidades sobre as quais caminhamos diariamente, tantas vezes ignoradas, certos de que somos capazes de dominá-las a partir da razão. Desse momento em diante, fui jogada em um oceano de contingências e sensibilidades, obrigada a sobreviver sobre pequenas tábuas flutuantes que, vez ou outra, já não davam conta do peso e afundavam sob essas águas tortuosas. A razão passou a atuar como mais um meio de apreender a realidade, e não o único, na medida em que me aprofundei nas propostas míticas que Cassirer apresenta.

Junto de Gaiman, me incompreendi como um ser racional, passando a pensar em mim e na sociedade que me cerca como seres essencialmente dos sentidos, sendo a razão o elemento dicotômico que complementa nosso olhar sobre o real, mas mesmo ela está sob o julgo das sensibilidades. Contudo, creio que a angústia que motivou a leitura de *Deuses Americanos* e que me levou pelo caminho acadêmico não se restringe a mim: é a angústia de uma humanidade que se perde sob circuitos telefônicos e ônibus espaciais, capaz de alçar às estrelas sem que consiga se reconhecer no outro, expressar suas questões e acaba se afogando

nesse mar sensível, sem que a técnica que dominamos seja capaz de livrar-nos do peso das águas.

Nesse sentido, creio que o que Gaiman tomou para si como projeto de reencantamento do real é, antes, a busca pela reconstrução da sensibilidade, uma tentativa para reencontrar lugar para o que se compreende como humano, para além das máquinas e do pragmatismo. Ao reviver literariamente os deuses e dar a eles um lugar no mundo contemporâneo, Gaiman perfurou a técnica, ressignificando-a e conferindo-lhe um *status* que ela mesma destituiu do espaço de sabedoria séculos atrás: o de sacralidade.

A adoração às máquinas e o esquecimento dos deuses explicita a pobreza de que falava Benjamin, ao mesmo tempo em que ressalta a esperança de Schlegel e Larrosa: encontramos um lugar para o sagrado, para reviver a *experiência*, e para fazer uma mitologia que nos diz respeito – nada mais justo que deuses-máquina sejam cultuados por humanos-ciborgues.

Assim, através da emersão mítica que Gaiman desenvolve em *Deuses Americanos*, digo com certa tranquilidade que a busca empreendida pelo autor encontrou sorte, uma vez que o objeto base de seu trabalho, a obra literária, foi capaz de reviver deuses que já haviam desaparecido de nossa memória e entremeá-los ao nosso cotidiano. O objeto-livro deixou de ser veículo para torna-se, ele próprio, uma caixa mágica, que resgatou entidades do esquecimento ao colocá-las no ranking de *best-sellers* americanos e ingleses, restituindo-lhes, mesmo que em parte, um lugar no coração das pessoas – pelo menos de seus leitores.

Por fim, o que nos resta é imaginar o que essas entidades estão fazendo agora, pelo mundo, sob nova roupagem. Odin, depois de morto nos Estados Unidos, reemergiu na Islândia, seu berço nórdico, revivido pela constância mitológica desse lugar, onde as pessoas conseguem “ler sagas ancestrais com a mesma facilidade com que leem o jornal” e a ilha possui “uma noção de continuidade” (GAIMAN, 2016, p. 549)⁹⁷. Enquanto corporificação de uma ideia, o filho de Bor reergueu-se como entidade além de Wednesday, cuja imagem era apenas uma parte do todo que o Pai de Todos simboliza.

⁹⁷ “The natives here could read the ancient sagas as easily as they could read a newspaper. There was a sense of continuity on this island.” (GAIMAN, 2001, p. 584)

No mais, espero poder continuar a jornada em busca desses deuses, na esperança de partilhar a boa fortuna que podem nos oferecer, mas sei que é preciso ter cautela, afinal, ideias são difíceis de matar e, como o vento, os deuses sopram para os dois lados, de modo que não sabemos bem com qual deles podemos nos deparar ao virar a esquina.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Conceito de Iluminismo. In: _____. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 17-62.

AGAMBEN, Giorgio. Infância e História: Ensaio sobre a destruição da experiência. In: _____. *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.19-78.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: _____. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. São Paulo, SP: Unesp, 1988, p. 211-362).

BARROS, Manoel. O livro sobre nada. Disponível em: <<https://www.revistabula.com/2680-os-10-melhores-poemas-de-manoel-de-barros/>>. Acesso em 16/11/2019.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BIERSTADT, Abert. *The Wild West* (186?). Pintura, óleo sobre a tela. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/albert-bierstadt/the-wild-west-n7G82zq_Rk2doBwQ_uernA2> Acesso em 28/06/2020.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. In: Anais Online: XI Congresso Internacional da Abralic. São Paulo: USP, 2008, p. 13-17. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf>

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: _____. *O Romantismo*. GUINSBURG, J. (Org.). 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 75-112.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. Tradução de J. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 32ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: ____ et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1973, p. 39-56.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 95-135.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges: crise da mimese, mimese da crise*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de Renée Eve Lavié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

ELIADE, Mircea. A Estrutura dos Mitos. In: _____. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1972, p. 7-24.

FABRI, Marcelo. A presença dos deuses. In: _____. *As Razões do mito*. MORAIS, Regis de (Org.). Campinas: Papirus, 1988, p. 31-35.

FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GAIMAN, Neil. *American Gods*. New York: Harper Collins Publishers, 2001.

_____. *Coisas Frágeis*. Tradução de Michele de Aguiar Vartuli. 2ª ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

_____. *Coraline*. New York: Harper Collins Publishers, 2008.

_____. *Deuses Americanos: edição preferida do autor*. Tradução de Leonardo Alves. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca LTDA., 2016.

_____. *Lugar Nenhum*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.

_____. *Os lobos dentro das paredes*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006.

_____. *O oceano no fim do caminho*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2013.

_____. *Sandman*. São Paulo: Editora Globo, 1988-1996.

_____. *Sandman: Um sonho de Mil Gatos*. São Paulo: Editora Globo, 1993.

_____. *Sandman: Espelhos Distantes Augustus*. São Paulo: Editora Globo, 1992.

_____. *Sandman: Espelhos Distantes Thermidor*. São Paulo: Editora Globo, 1992.

_____. *Sandman: Vidas Breves Parte 5*. São Paulo: Editora Globo, 1994.

GUIMARÃES, Maria de Lourdes. *Entre discos e lobos: o medo e o insólito revelados pelas ausências nas obras Vinil Verde e Os Lobos nas Paredes*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2018.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Entre. In: _____. SILVA, Maria Ivonete Santos, MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues, organizadoras. *Literatura: espaço fronteiroço*. Colatina/Chicago: Clock-Book, 2017, p. 11-27.

_____. Fronteiras da ciência: cartografias borgianas. In: _____. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 26-33.

_____. Fronteiras e limites: a distância e o contato. In: _____. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 34-45.

_____. O limite da natureza: inventando o significado das coisas. In: _____. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 19-25.

HUBNER, Manu Marcus. Um estudo sobre o termo 'ādām na Bíblia Hebraica. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 10, n. 19, nov. 2016, p. 72-86. <https://doi.org/10.17851/1982-3053.10.19.72-86>

JOLLES, André. O Mito. In: _____. *Forma Simples*. São Paulo: Editora Cultrix, n/d, p. 83-108.

JUNG, C. G. O conceito de inconsciente coletivo. In _____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p. 51-64.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: _____. *Tremores: ensaios sobre experiência*. Tradução de Cristina Antunes; João Wanderley Geraldi. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 15-34.

LEMINSKI, Paulo. Quase ser é melhor que ser (A pluralidade dos jogos possíveis). In: _____. *Metaformose: Uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1998, p. 59-70.

LIMA, Luiz Costa. A Explosão das Sombras: Mímese entre os gregos. In: _____. *Mímese e Modernidade: forma das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980, p. 8-62.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis – RJ: Vozes, 1995.

MARIN, Hebe Tocci. *A sacralização da ciência em Deuses Americanos, de Neil Gaiman*. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara, São Paulo, 2016.

MELLO, Ana Maria Lisboa de; RIBEIRO, Elzimar Fernanda Nunes; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. Da limitação à expansão: multifaces do labirinto na criação artística. *Téssera*. EDUFU: Uberlândia, MG. v.2. n. 1, jul/dez. 2019. p. 01-16. <https://doi.org/10.14393/TES-v2n1-2019-52083>

MOCELLIM, Alan Delazeri. *Ciência, Técnica e Reencantamento do mundo*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2014.

MORAN, Thomas. *Cliffs of Green River*. 1874. Pintura, óleo sobre a tela. Disponível em: <<https://picturingtheamericas.org/painting/cliffs-of-green-river/>> Acesso em 21/01/2020.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 15-28.

PETIT, Michèle. As duas vertentes da leitura. In: _____. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 15-58.

POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: _____. *Os góticos – contos clássicos*. São Paulo, SP: Ed. Melhoramentos, 2011.

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa: A Tríplice Mímese. In: _____. *Tempo e Narrativa*. Campinas, SP: Papyrus, 1994, p. 85-132.

ROQUE, Oswaldo Rodriguez. The exaltation of America Landscape Painting. In: _____. *American Paradise: the world of the Hudson River School*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988, p. 21-48.

RORTY, Richard. Ironia privada e esperança liberal. In: _____. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins, 2007, p. 134-168.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. De como a primeira invenção das palavras não vem das necessidades, mas das paixões. In: _____. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978, p. 265-266.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 11-28.

SCHLEGEL, Friedrich. Discurso sobre a mitologia. In: _____. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 50-60.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In: _____. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 11-25.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

WEBER, Max. Os fundamentos religiosos da ascese intramundana. In: _____. *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.