



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Luís Otávio Araujo Leal de Souza

Mundo e narrativa, tempo e ética

os limiares da fantasia contemporânea como ramificação da grande épica

São José do Rio Preto

2022

Luís Otávio Araujo Leal de Souza

Mundo e narrativa, tempo e ética

os limiares da fantasia contemporânea como ramificação da grande épica

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

São José do Rio Preto

2022

A663m Souza, Luís Otávio Araujo Leal de
Mundo e narrativa, tempo e ética: os limiares da fantasia contemporânea como ramificação da grande épica / Luís Otávio Araujo Leal de Souza. -- São José do Rio Preto, 2022 158 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientador: Márcio Scheel

1. Literatura. 2. Fantasia na Literatura. 3. O Fantástico na Literatura. 4. Espaço e tempo na literatura. 5. Ficção Fantástica. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Luís Otávio Araujo Leal de Souza

Mundo e narrativa, tempo e ética:

os limiares da fantasia contemporânea como ramificação da grande épica

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Nome do Programa, junto ao Programa de Pós-Graduação em Nome do Programa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Márcio Scheel

UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Orientador

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim

UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini

UEM – Câmpus de Maringá

São José do Rio Preto

08 de novembro de 2022

AGRADECIMENTOS

Aos amigos que me acompanharam durante a graduação, por tornar menos árdua a jornada. A cada um dos professores, pelo conhecimento dividido. À minha família e minha namorada, pelo apoio incondicional. Ao meu orientador, não só pelo acompanhamento acadêmico, mas pela amizade e por mostrar que a burocracia e o enfado são dispensáveis na produção intelectual. Por fim, a todos nós que insistimos em fazer ciência no Brasil, apesar dos infindáveis pesares.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, à qual agradeço.

“Se um homem escreve bem só quando está bêbado dir-lhe-ei: embebede-se. E se ele me disser que o seu fígado sofre com isso respondo: o que é o seu fígado? É uma coisa morta que vive enquanto você vive, e os poemas que escrever vivem sem enquanto.”

Fernando Pessoa (2019, p. 160)

RESUMO

Este trabalho visa a estudar a fantasia contemporânea como narrativa e, partindo das teorias da narrativa, do fantástico e do romance, colocá-la em paralelo com gêneros da grande épica, como o romance e a epopeia, partindo de obras do gênero, a saber, *O nome do vento* (2009), *O temor do sábio* (2011) e *A música do silêncio* (2014), de Patrick Rothfuss, *As mentiras de Locke Lamora* (2014), de Scott Lynch e *O Circo Mecânico Tresaulti* (2016), de Geneviève Valentine. Tais obras, depois de devidamente expostas as bases teóricas que alicerçarão este trabalho, serão analisadas a partir dos escopos formal (o narrador, o ponto de vista, os personagens, a organização temporal, as ferramentas narrativas utilizadas para criação de efeitos de sentido etc.) e temático (a representação do mundo, o conceito de real, a ética, os conflitos dramáticos, os elementos sobrenaturais etc.) e contrastadas com obras pertencentes a gêneros já consolidados da grande épica, com o intuito de compreender se a fantasia contemporânea melhor seria descrita como um gênero, uma corrente, um modo ou um subgênero do romance ao qual é imanente certa carga temática, bem como de situar a fantasia em relação ao fantástico e ao maravilhoso, de forma a compreender quais papéis são desempenhados pelos elementos sobrenaturais na fantasia contemporânea e quais de seus efeitos de sentido e artifícios formais poderiam ser reproduzidos ou replicados separadamente do elemento sobrenatural e de outros fenômenos temáticos e formais que vierem a se mostrar mais ou menos inerentes à fantasia contemporânea. Por fim, é também do interesse deste trabalho compreender quais das características das obras selecionadas como objetos de estudo mostram-se uma espécie de tendência entre narrativas de fantasia e quais mais parecem uma peculiaridade do autor ou de dita obra, para que seja assim possível traçar os limites da fantasia contemporânea, seja como gênero, modo, corrente ou simples carga de elementos temáticos.

Palavras-Chave: Literatura. Fantasia na literatura. O fantástico na literatura. Espaço e tempo na literatura. Ficção fantástica.

ABSTRACT

*This work intends to study contemporary fantasy as a narrative form and to compare it with different genres of epic literature, such as the novel and the epic poem. For this purpose, this work is going to base itself on the works *O nome do vento* (2009), *O temor do sábio* (2011) and *A música do silêncio* (2014), from Patrick Rothfuss, *As mentiras de Locke Lamora* (2014), from Scott Lynch, and *O Circo Mecânico Tresaulti* (2016), from Geneviève Valentine. These works will be analyzed inside the spectrums of the form (such as narrator, point of view, time, narrative tools and its effects) and the theme (such as the depiction of the world, the concept of reality, ethics, conflict, supernatural elements). These analyses will be compared to works from already solidified epic genres in order to know if contemporary fantasy is better described as a genre, a current, a mode or a subgenre of the novel that contains a determined theme. It will also make it possible to establish the relations contemporary fantasy has with the fantastic and the marvelous, intending to determine which roles are played by the supernatural in contemporary fantasy and which of its tools and effects could be replicated or reproduced without the supernatural element and other themes that come out being more or less inherent to the contemporary fantasy. Finally, this work also intends to define which characteristics of the works that will be analyzed end up being some kind of tendency between diverse narratives of fantasy and which of these characteristics are more of a peculiarity of its author or of the work itself, in order to make it possible to define the limits of contemporary fantasy, be it as a genre, a mode, a current, or simply as a set of themes.*

Keywords: Literature. Fantasy in literature. Fantastic in literature. Time and space in literature. Fantastic fiction.

SUMÁRIO

Introdução	8
1. O que faz do romance o romance?	15
1.1. A temática do romance	16
1.2. A forma do romance	20
1.3. O efeito do romance no leitor	25
2. O que é a fantasia?	29
2.1. O fantástico e o maravilhoso	30
2.2 O mundo da narrativa e a transformação do sobrenatural	33
2.3 A fantasia contemporânea	37
3. Rothfuss, Lynch, Valentine	40
3.1. Patrick Rothfuss	40
3.2. Scott Lynch	73
3.3. Geneviève Valentine	85
4. As estruturas da fantasia e as estruturas do romance	95
4.1. A presença do sobrenatural em outros gêneros narrativos	95
4.2. O tempo como ferramenta narrativa	104
4.3. A metalinguagem	112

5. O personagem, a moral e o mundo	117
5.1. As camadas do sobrenatural e a transgressão das realidades	118
5.2. O mundo como sistema fechado	133
5.3 A moral e a ética engendrando (ou não) conflitos dramáticos	138
 CONCLUSÃO	 148
 REFERÊNCIAS	 151

INTRODUÇÃO

Há poucas atividades mais inerentemente humanas do que a de contar histórias. As narrativas fazem parte da interação social do homem desde as mais rudimentares organizações sociais, e evoluíram e reorganizaram-se junto da sociedade. O homem conta e escuta histórias numa tentativa de compreender o mundo, e é justamente por isso — porque os limites de seu mundo e o que há ou não para se compreender a respeito de tais limites são variáveis eternamente mutáveis — que há o que se chama literatura. Quando o homem começou a compreender o funcionamento de seu espaço e não precisou mais se apoiar nos mitos de criação, as narrativas passaram a levá-lo para outras épocas e lugares. Quando os limites do mundo tornaram-se próximos demais para o homem, a narrativa passou a levá-lo a outros mundos. Quando, finalmente, o espaço e o tempo se tornaram por demasiado alcançáveis, a narrativa tratou de levar os homens para dentro de si mesmos.

A arte de contar histórias, no entanto, não passa por uma evolução linear, e o surgimento de uma nova corrente, gênero ou movimento não encerra de forma alguma correntes, gêneros e movimentos pré-existentes, tampouco são as narrativas perfeitamente delimitadas por apenas um desses conjuntos, ou perfeitamente equivalentes a outras que ocupem o mesmo espaço. Tendo em mente essas questões e a recente e constante ascensão, tanto a nível de produção quanto de estudos direcionados, da fantasia na literatura, este trabalho propõe as seguintes perguntas: a fantasia contemporânea ainda faz parte do romance como gênero? A fantasia contemporânea é um gênero da grande épica por si só? A fantasia contemporânea está mais próxima de qual gênero da grande épica? Quais características compõem a fantasia contemporânea como gênero, modo ou corrente e quão presentes elas estão nas obras que compõem esse gênero, modo ou corrente? Quão semelhantes entre si são as obras da fantasia contemporânea?

Para tal, servirão de objeto de estudo as obras *O nome do vento* (2009), *O temor do sábio* (2011) e *A Música do Silêncio* (2014), de Patrick Rothfuss, *As mentiras de Locke Lamora* (2014), de Scott Lynch, e *O Circo Mecânico Tresaulti* (2016), de Genevieve Valetine.

O nome do vento e *O temor do sábio* fazem parte da trilogia *A crônica do matador do rei*, ainda não encerrada, e contam a história de Kvothe, uma lenda de seu mundo, que protagoniza histórias e lendas contadas pelos Quatro Cantos da Civilização, ora como herói, ora como vilão, sob pseudônimos como “O Sem-Sangue”, “O Arcano” e “O Matador do Rei”. A narrativa de Rothfuss divide-se em dois pontos de vista: o de um narrador onisciente, que

trata do presente e mostra Kvothe vivendo como um taverneiro numa pequena vila, sob o nome de Kote, e o do narrador-protagonista Kvothe contando seus próprios feitos para dois outros personagens: Bast, seu aprendiz, que é, na verdade, membro do povo dos Encantados, e Devan, conhecido como O Cronista, famoso por coletar histórias de célebres figuras de seu mundo. Conforme a narrativa avança, no entanto, o leitor descobre que Kvothe não está simplesmente disfarçado de taverneiro, mas foi reduzido a nada mais do que isso. É uma sombra do que já fora, e não tem mais direito à própria identidade. *A crônica do matador do rei* é a história de um homem que se tornou lenda e decaiu até menos do que um homem, consumido por rancores e arrependimentos, e cabe ao leitor tentar desvendar como se deu essa queda.

Para este trabalho, duas características da obra compõem a argumentação. A primeira delas é a grande presença da metalinguagem no texto: *A crônica do matador do rei* (ROTHFUSS, 2009, 2011) é a história de um homem contando sua história para um homem famoso por coletar histórias. Kvothe é um músico e um contador de histórias nato, e sua narrativa é repleta de canções, poemas, anedotas e, é claro, de outras histórias. Kvothe conta e ouve histórias desde a infância. Devan coleciona histórias há décadas. Bast, sendo do povo dos Encantados, povoa diversas histórias dos humanos. Os próprios agricultores que se reúnem na taverna de Kote, a Marco do Percurso, ao fim do expediente, fazem-no para dividir histórias. A obra de Rothfuss é uma história sobre histórias.

A segunda característica importante da obra para este trabalho também está ligada às histórias contadas: no mundo de Rothfuss, plenamente fantasioso por si só, nem tudo é possível. Há o que é sobrenatural para o leitor, mas real no mundo de Rothfuss, e há o que é sobrenatural mesmo no mundo de Rothfuss. Há o que povoa histórias e credices do mundo fictício de Temerant e há a parcela do real (para aquele mundo) em tais histórias, capaz de transgredir a realidade dos próprios personagens. *A crônica do matador do rei* sobrepõe camadas de real e sobrenatural para criar a atmosfera de sua narrativa.

A música do silêncio (2014), também de Rothfuss, passa-se no mesmo universo de *A crônica do matador do rei*, mas não faz parte da trilogia. A obra conta a história de Auri, uma personagem secundária na história de Kvothe, e pode ser melhor apreciada por leitores que já conhecem as outras duas obras de Rothfuss; primeiro, porque a história de Auri se passa nos Subterrâneos, a intrincada rede de encanamentos sob a Universidade, capital do conhecimento e dos mistérios do mundo de Rothfuss, e cita indiretamente diversos personagens relevantes para a trilogia. Segundo, porque a obra revela detalhes a respeito do âmagio de Auri aos quais o leitor não tem acesso a partir da história de Kvothe.

Contada por um narrador onisciente que se deixa contaminar o tempo todo pelos valores, comentários, sensações e palavras de Auri, *A música do silêncio* se passa num intervalo de uma semana, análogo ao *gênesis*, em que Auri se prepara para receber a visita de um ilustre convidado (que o leitor pode intuir tratar-se de Kvothe). A peculiaridade da obra, no entanto, é que Auri é seu único personagem, e interage apenas com um vagalume (a quem ela dera o nome de Foxen e que não parece, na verdade, capaz de interagir com ela de volta, nem demonstra qualquer sintoma de racionalidade) e com lugares e objetos, a quem dá nomes e cujas vontades se julga capaz de intuir.

Do começo ao fim da narrativa, a rigor, nada acontece, e todos os conflitos e obstáculos só são conflitos e obstáculos para Auri, que segue um código de ética bastante peculiar: ao imaginar-se capaz de compreender o estado de espírito, a personalidade e os desejos de lugares e objetos, ela trata de agir conforme o que imagina serem as vontades do mundo e fazer com que as coisas sejam como *devem* ser. Essa estranha filosofia faz com que detalhes como um botão sob o tapete ou um lençol que — segundo a percepção de Auri — não quer sair da gaveta se tornem obstáculos reais para a garota, e o leitor só é capaz de vê-los dessa forma porque o narrador se deixa contaminar o tempo todo pelas palavras da protagonista.

Para este trabalho, são relevantes a forma como a peculiaridade da narração, a saber, a frequente presença do estilo indireto livre, faz com que o leitor seja capaz de compreender um código de ética tão contraintuitivo quanto o de Auri; e a figura dos Subterrâneos como um mundo fechado, de limites bem-definidos e pleno de sentido — seja do ponto de vista da ética, da virtude, do significado da vida — em si mesmo.

As mentiras de Locke Lamora (2014), de Scott Lynch, primeiro volume da série de livros ainda não terminada *Nobres Vigaristas*, tem um narrador onisciente contando a história daqueles que dão nome à saga, os Nobres Vigaristas, que, liderados por Locke, aplicam golpes elaborados na nobreza da cidade fictícia de Camorr, onde se passa a narrativa. Camorr é uma cidade governada por um nobre e um chefe da máfia igualmente corruptos, o duque Nicovante e o Capa (título que designa o chefe de várias gangues) Barsavi, que estabeleceram um acordo chamado Paz Secreta: ambos evitam interferir nos negócios um do outro, os homens de Barsavi não atentam contra os homens do duque nem contra a aristocracia e, em troca, o duque faz vista grossa para alguns dos crimes de Barsavi. Locke e seu bando, no entanto, atentam diretamente contra a Paz Secreta, e enquanto fingem não ser mais do que uma gangue de ladrões pequena e pouco ambiciosa, roubam diretamente dos nobres com golpes que envolvem planos intrincados e grandes valores em dinheiro.

A história divide-se em duas narrativas paralelas: a narrativa que se passa no que se pode considerar o presente, com duração de algumas semanas, e que conta como um dos golpes da gangue gera complicações que causam a morte de alguns dos membros e provocam em Locke uma sanguinária busca por vingança, quando a chegada de uma figura misteriosa conhecida como o Rei Cinza muda completamente o funcionamento do submundo de Camorr. A outra narrativa, que seria equivalente ao passado, dura décadas e conta os primeiros detalhes da infância de Locke, desde o momento em que perdera, quando pequeno, seus pais numa epidemia, passando por seus primeiros crimes, e então, por sua chegada ao templo do Padre Correntes — que educaria ele e os outros membros da gangue para que fossem capazes de desenvolver os golpes que viriam a cometer —, atravessando toda a formação e adolescência de Locke e dos outros.

No decorrer deste trabalho, serão importantes, dentre as características da obra de Lynch (2014): a atmosfera iníqua, dominada pelo crime, e o imoral código de ética, baseado na prosperidade do crime e na honra entre ladrões, seguido pelos personagens da obra; a divisão entre as duas linhas narrativas, em que os interlúdios do passado servem para fornecer ao leitor informações e características dos personagens que serão imediatamente utilizadas quando a narrativa central for retomada, mas que, fazendo o leitor acostumar-se com essa organização temporal aparentemente simples, subverte-a para criar quebras de expectativa; a forma como os conflitos morais na obra, não obstante a imoralidade que reina como atmosfera, são solucionados pelos personagens sem gerar uma racionalização profunda e alongada.

O Circo Mecânico Tresaulti (2016), de Geneviève Valentine, usa um misto de narrador-protagonista (que mais parece, na maior parte do tempo, um narrador-testemunha), onisciência pura e onisciência seletiva múltipla para contar a história do Circo Tresaulti a partir da visão de diversos personagens. Passada num cenário pós-apocalíptico a respeito do qual quase nada é explicado para o leitor, a narrativa retrata o Circo Mecânico Tresaulti sobrevivendo como uma espécie de mundo fechado, alheio ao mundo externo, que, destruído por diversas guerras, vê governos tentarem se firmar e cederem um atrás do outro.

O Circo é comandado por uma mulher misteriosa chamada Boss, capaz de devolver e tirar a vida dos membros do Circo a seu bel-prazer. É ela quem realiza nos artistas modificações corporais — como a substituição dos ossos por canos ocos de metal — que lhes dão capacidades físicas sobre-humanas e os tornam imortais e facilmente consertáveis. Com o passar das eras — que os membros mais antigos do Circo não são mais nem mesmo capazes de contar —, no entanto, os artistas perdem completamente a noção dos acontecimentos do mundo externo e da

passagem dos anos, já que levam décadas antes de se apresentarem novamente numa mesma cidade.

A própria cronologia e a história do Circo e de seus artistas é difícil de intuir, uma vez que a narração não só muda de ponto de vista, mas também de narrador, e as ramificações que partem da narrativa central, que se poderia chamar o presente, viajam livremente pelo tempo, sem respeitar uma trajetória linear. Em verdade, as narrativas secundárias mais servem para desnudar traumas, segredos e desavenças referentes aos artistas do Circo do que para criar uma linha do tempo clara e confiável: é comum que os capítulos comecem com uma frase expositiva como "Isso é o que ninguém sabe sobre Alec:" (VALENTINE, 2016, p. 65) ou terminem com um juízo de valor, uma contradição e/ou um segredo, como em:

Bem, ela pensou quando estava sozinha, agora esse pequeno sentimento tem um nome, e esta é a última vez que terei de pensar nele.
(Não era verdade.) (VALENTINE, 2016, p. 181)

As características inerentes à obra que se fazem relevantes para esse trabalho são: a existência do Circo como um sistema fechado e impassível ao caos do mundo externo, um sistema cujos habitantes tentam preservar a todo custo; as alternâncias de ponto de vista, a intrincada linha temporal e as peculiares construções frasais como mecanismos para engendrar uma narrativa nebulosa, que adensa um enredo aprioristicamente simples ao nos mostrá-lo não iluminado, mas à meia-luz.

O primeiro capítulo deste trabalho tratará das características definidoras do romance como gênero — já que é esta a forma da grande épica que mais notavelmente perdura na contemporaneidade —, traçando paralelos com a epopeia para caracterizar o romance quanto a predominância temática, valores universais, representação ética, representação do mundo, espírito do tempo e ferramentas narrativas (sejam referentes ao tempo, ao narrador, ao ponto de vista, aos personagens) utilizadas para a produção de efeitos de sentido. Para isto, as principais bases teóricas serão Schüller (1989) e Reuter (1996), para uma primeira caracterização do romance, Lukács (1965) e Wood (2009), para o entendimento das estruturas componentes da narrativa, e Lukács (2000, 2011), Auerbach (1971) e Benjamin (1994) para uma análise comparativa do romance.

O segundo capítulo deste trabalho tem como tema a fantasia, partindo de teorias que tratam dos gêneros fantástico e maravilhoso para, compreendendo os efeitos buscados e alcançados com os diferentes usos de elementos sobrenaturais na literatura, acompanhar a evolução vivenciada pela imaginação de tais elementos na literatura em paralelo com a

evolução da sociedade e do conhecimento humanos e, assim, definir as características que compõem a literatura que contemporaneamente se chama de fantasia. Tais argumentações apoiar-se-ão em Todorov (2019) e Roas (2014), para compreender o fantástico e o maravilhoso como gêneros literários, Tolkien (2010) e Pierini (2015, 2017), para a contextualização do fantástico e do maravilhoso a partir de gêneros literários a eles relacionados, e Mantangrano e Tavares (2018), para uma contextualização histórica das correntes e movimentos que, a partir do fantástico e do maravilhoso, vieram a desembocar na fantasia contemporânea.

O terceiro capítulo deste trabalho tem como objetivo elencar brevemente gêneros onde se fizeram e/ou fazem presentes elementos sobrenaturais e a contribuição de tais elementos para as estruturas formais de tais gêneros, e então, analisar as estruturas e artifícios formais componentes da narrativa nos objetos de estudo selecionados em paralelo com obras de outras formas da grande épica para estabelecer semelhanças e diferenças entre os objetos de estudo e gêneros já cristalizados da grande épica. Para esta análise, servirão de embasamento Wood (2009), Reis (2013) e Barthes (1973), para as estruturas componentes da narrativa, Lukács (1965) e Barthes (2004) para as relações entre narração e descrição, Genette, Pouillon (1974) e Nunes (1991), para a função do tempo na narrativa, e Chiapinni (1989) e Friedman (2002), para a compreensão do foco narrativo.

O quarto e último capítulo deste trabalho tratar-se-á de análises dos objetos de estudo a partir de um ponto de vista temático, partindo da ética, da representação do mundo, dos conceitos de real e sobrenatural, para situar os valores, a moral, os conflitos dramáticos, a representação e racionalização do mundo na fantasia contemporânea em relação a outros gêneros da grande épica, novamente comparando os objetos de estudo a obras de tais gêneros. Tais análises embasar-se-ão em Nussbaum (2009) e Trilling (2008), para a análise de valores éticos e morais, Lukács (2001), Benjamin (1994) e Auerbach (1971), para uma comparação com os valores presentes e ausentes em outros gêneros da grande épica, e Tolkien (2011), para a contextualização do mundo maravilhoso.

O presumido resultado final desta pesquisa é que se configure possível mensurar ou intuir quanto das características definidoras dos objetos de estudo situa-se ainda na esfera do romance e quanto denota uma evolução da fantasia como um gênero da grande épica mais ou menos autônomo, bem como que parcela do que constitui cada uma das obras, em qualquer dos domínios que venha a tanger o narrador, o ponto de vista, os personagens, o enredo, o tempo da narrativa, o estilo, o mundo, a ética, são marcas particulares do autor ou da obra, que parcela é inerente a uma narrativa análoga à fantasia contemporânea como gênero e que parcela toma

para si emprestados elementos de outras formas da grande épica. Em suma, a real questão é quanto dos temas, valores e artifícios formais de obras componentes da fantasia contemporânea seria reproduzível ou replicável em formas da grande épica que não tenham acesso a ferramentas ligadas diretamente ao que define a fantasia como narrativa; e quanto destes temas, valores e artifícios formais é suficientemente inerente à fantasia para que se possa classificá-la como algo mais do que uma variação temática do romance como grande épica.

Capítulo 1 — O que faz do romance o romance?

Se este trabalho tem como objetivo pensar a fantasia contemporânea como uma forma de narrativa, um gênero narrativo ou uma variação do romance ou, ao menos, da grande épica, é lícito investigar, antes de qualquer coisa, o gênero narrativo mais proeminente da história da literatura: o romance moderno.

Uma das características mais marcantes da teoria literária como ciência e da literatura como arte é a volatilidade de suas definições. O romance, mais estudado do que qualquer outro gênero, demonstra esse fenômeno, e as características que o definem como gênero não são unanimidade, e variam desde definições simples e objetivas que o caracterizam como uma narrativa longa com muitos personagens até definições abstratas como a de Walter Benjamin (1994, p. 214): “O que seduz o leitor do romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro”. Outros autores, como Yves Reuter (1996) e Donaldo Schüller (1989), ligam o surgimento do gênero diretamente ao crescimento da acessibilidade da leitura e do letramento, que, ao abranger tais práticas para além da elite, desvencilhou-se dos compromissos com a tradição, que antes definiam a produção literária.

É natural também, portanto, que, com diferentes definições do que é um romance, variem também as obras que são assim classificadas, bem como os requisitos para tal classificação. Para Lukács (2000, 2011), por exemplo, o romance como gênero está diretamente ligado à evolução do capitalismo e à industrialização da sociedade, que refletem na mecanização do trabalho e num sentimento de irrelevância perante um mundo cujos limites se alargaram até que não se pudesse atribuir facilmente sentidos para a vida, para a ética, para a épica. “A epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida.” (LUKÁCS, 2011, p. 60). Já para Benjamin, ainda em “O Narrador” (1994), o romance está ligado à solidão e à perda da capacidade humana de transmitir experiências.

No entanto, parece haver uma constante entre diferentes teóricos: o romance como gênero está intrinsecamente relacionado a sentimentos como a inadequação frente a um mundo rápida e constantemente mutável, cujos limites alargam-se para além da compreensão do indivíduo, e a incompletude do sentido da vida numa realidade em que as relações sociais e de trabalho configuram-se automatizadas, desumanizadas e propensas a sobrepujar valores que não estejam direta ou indiretamente ligados a funções sociais e/ou econômicas. “A grandeza da arte”, dirá, afinal, Debord (1997), “só começa a aparecer no ocaso da vida.” (p. 188)

Este capítulo tem como objetivo intuir, a partir da comparação de diversos embasamentos teóricos, as características relativamente imprescindíveis do romance como gênero, tanto do ponto de vista formal quanto do ponto de vista temático.

1.1 — A temática do romance

“De todo modo — disse —, foi apenas pessoal.” (FITZGERALD, 2020, p. 149). É assim que Gatsby, no romance *O Grande Gatsby*, de Scott Fitzgerald, publicado originalmente em 1925, refere-se a seu relacionamento com Daisy, um amor da juventude que ele reencontra muito mais tarde, e com quem tenta sem sucesso reatar o relacionamento. Tudo o que o impulsiona a fazê-lo, no entanto, é meramente pessoal e sentimental, incapaz de superar obstáculos de ordem moral e social, como, no passado, a falta de dinheiro de Gatsby, e no presente, o fato de Daisy já estar casada. O romance enquanto gênero não retrata, como retratava a epopeia, o mundo como um sistema fechado e as relações humanas como fenômenos do interesse conjunto, mas sim, as pessoas e os relacionamentos “apenas pessoais” em conflito com um mundo cada vez mais globalizado, cada vez mais automatizado, com relações sociais e de trabalho cada vez mais desumanizantes. O romance não retrata o conflito de mundos fechados ou dentro de mundos fechados, mas sim o conflito entre o personagem e um mundo que não é completo em si mesmo, que não faz sentido para ele e não o acolhe. Como diz Magris (2009, p.5), “O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão”.

Isso acontece porque a relação entre a narrativa e o mundano muda drasticamente com a modernidade: na épica antiga, como atesta Auerbach, em *Mímesis* (1971), o cotidiano, o mundano, a realidade comum, não podem carregar consigo um aprofundamento psicológico e/ou simbólico, são tratados apenas sob um viés cômico. No romance moderno, a narrativa pode alcançar o aprofundamento, a seriedade, o sentido dramático com qualquer personagem, em qualquer situação, por mais mundanos ou risíveis que sejam. Mais do que isso, o romance faz surgir consigo o mediano. A narrativa não mais se limita aos extremos do cômico e do trágico, nem mesmo à mistura de elementos antagônicos como o grotesco e o sublime; tudo adquire um tom mediano, elementos de ambos os extremos se mesclam e diluem indistintamente. O preto e o branco tornam-se escassos, e quase toda narrativa mergulha em diferentes tons de cinza.

Isso ocorre, também, porque o romance não é um gênero profundamente comprometido com uma função didática e/ou história. O significado da grande épica, ainda segundo Auerbach, atém-se aos acontecimentos, e essa é uma das razões pelas quais esse tipo de narrativa possuía,

quando na forma da epopeia, utilidade e sentido históricos em seu meio, com valor quase documental. O romance moderno, por outro lado, mesmo quando se apoia em fatos, períodos e/ou personagens históricos, fá-lo como um meio para um fim; e este fim está ligado ao conflito dramático.

Em “O romance como epopeia burguesa”, Lukács (2011) descreve o romance e sua evolução como um fenômeno engendrado pelas reações adversas produzidas pelo avanço da sociedade burguesa. Seria, portanto, um gênero revolucionário que se alimenta da revolta dos escritores perante os rumos tomados pela sociedade e do sentimento de impotência em relação a tal revolta. O romance socialista, por outro lado, ainda segundo Lukács, aproximar-se-ia cada vez mais da antiga epopeia, porque, com o fim da sociedade burguesa, o proletariado se uniria novamente num mundo completo e fechado, pleno de sentido e eticamente apriorístico em si mesmo, e teria o interesse comum de erradicar os vestígios e sequelas do capitalismo. Seja por razões internas ou externas à literatura, no entanto, o idealizado romance socialista nunca alcançou tal grandeza, e a contribuição mais importante de Lukács continua a ser o que ele tinha a dizer a respeito do romance produzido dentro dos limites ideológicos, culturais, estéticos e políticos da sociedade burguesa.

Mas o romance não é uma ode à revolução, e com a virada do século XIX para o século XX, as obras do gênero, como um todo, passaram a tratar de acontecimentos cada vez mais mundanos, cada vez mais internos. Em outras palavras, a narrativa do romance tornou-se cada vez mais introspectiva, mais alheia a um mundo externo que não funciona como gostariam os personagens e não tem para eles sentido intrínseco e apriorístico. Essa espécie de afastamento do mundo, Debord (1997) atribuirá ao que chama de sociedade do espetáculo, que produz uma arte dissociada de acontecimentos reais, de realidades históricas. O encolhimento em direção ao mundano, no século XX, é um dissociar-se do mundo externo. O romance, assim como o coronel Aureliano Buendía, personagem de *Cem anos de Solidão*, “[...] promoveu trinta e duas rebeliões armadas e perdeu todas” (MARQUEZ, 2019, p. 105). No entanto, em vez de perecer diante do pelotão de fuzilamento, seu ar revolucionário transmutou-se num cinismo para com o funcionamento do mundo moderno, numa introspecção que se aprofunda no banal e no mundano até que consiga deles espremer um sentido, mesmo que este seja a ausência de qualquer significado.

Benjamin (1994) observa o romance em paralelo à narrativa oral, e classifica-o como uma arte solitária e com um fim em si mesma, que não tem o intuito de transmitir experiências ou ensinamentos, tampouco de compreender o sentido da vida, mas sim de aquietar uma

sensação de não-pertencimento ao racionalizar justamente a falta de sentido do mundo como um todo. A narrativa oral faz parte do mundo e modifica-se com ele, está sujeita às mudanças, ao ritmo de trabalho, à reminiscência, ao próprio contador de histórias. O romance, por outro lado, existe à parte do mundo, e terminada a última página, não faz sentido inquirir o que acontece a seguir; a narrativa está completa e finalizada, como — ao contrário do mundo moderno — um sistema fechado.

Talvez ainda mais definidor do romance, no entanto, do que o conflito entre o personagem e o mundo, a moral, a sociedade, é a forma como a narrativa retrata a influência de tais conflitos sobre o próprio personagem, os efeitos internos de tais embates; é cada vez mais internamente, em vez de externamente, que eles realmente acontecem, e o personagem do romance, por não ver em seu meio e em sua existência um sentido pleno, racionaliza cada acontecimento e hesita a cada conflito. Se suas ações são, quase sempre, incapazes de alterar o mundo de forma relevante, que alterem, então, a maneira como o mundo e os acontecimentos do mundo incidem sobre sua própria existência.

Em “Narrar ou Descrever”, Lukács (1965) atribui a preferência do romance moderno pelo corriqueiro e pelo mundano a diversos fatores, dentre eles, uma tentativa de atenuar a realidade, um sentimento de revolta fracassada frente aos males do mundo e da sociedade e, talvez o fator decisivo, a perda do significado épico. Não são mais as ações em tempos de crise que definem os personagens, mas sim o conjunto de ações tomadas pela sociedade em situações rotineiras, a *práxis*¹ humana.

A verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais [...] As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, isto é, quando os atos e as forças dos homens confirmam-nos ou desmentem-nos na prova da realidade. Só a *práxis* humana pode exprimir concretamente a essência do homem. (LUKÁCS, 1965, p. 57-58)

A *práxis* humana nada mais é do que um reflexo de seu tempo, da sociedade que rege os homens à época. A essência do homem do romance, a essência do indivíduo da modernidade, é a de alguém que perambula por um mundo que se tornou tão grande que Deus (ou os deuses) não é mais capaz de abarcar em si todo o seu sentido, todo o seu significado. A capacidade de se apoiar numa metafísica absoluta e superior ao indivíduo murcha cada vez mais. A *práxis* do

¹ Tem-se como *práxis* humana o conjunto de ações do homem em sociedade; não ações pontuais em momentos singulares, nem ações mundanas e repetitivas, mas o todo das ações do homem em determinada organização social.

romance é a *práxis* da desilusão, da busca por um amparo no mundano quando foge ao homem o amparo que outrora tivera no épico e no sublime.

[O indivíduo no romance] se singulariza, complexifica-se psicologicamente, é digno de existir independentemente de seu nascimento. Os heróis diversificam-se de vez e não aparecem mais como representantes exemplares de sua comunidade. Esta mutação é considerada um dos fatores de transição entre a epopeia e o romance. (REUTER, 1996, P. 15)

O personagem do romance não é um herói imperfeito, porque não é um herói. Pode, sim, ser bom ou mau, pode ser moral, intelectual ou fisicamente superior, mas não é capaz de alçar-se mais do que intimamente acima dos demais. Na maioria das vezes, não supera os obstáculos e adversidades, e por vezes, nem mesmo reage externamente ao mundo.

O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior. Enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos. (LUKÁCS, 2000, p. 66)

O herói do romance não define o mundo externo, mas é por ele definido. E como esse mundo é marcado pela globalização, pela dissolução dos indivíduos numa massa quase amorfa, os homens são todos feitos da mesma coisa, e pouco podem diferenciar-se qualitativamente entre si. Cria-se um ciclo vicioso, em que a iniquidade do mundo produz figuras por demais medianas para alterá-lo significativamente. Não há transformação do mundo porque “No espetáculo [...] o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo” (DEBORD, 1997, p. 17). E assim, o romance continua a desenrolar-se em torno de si mesmo, e o mundo de sua narrativa permanece inalterado da primeira à última página.

É com o romance que surge a figura do *flâneur*², o personagem cujas impressões transbordam para o narrador e, portanto, para o leitor; que vaga e observa os arredores, reflete acerca deles com uma vagarosidade maçante, e não engendra, a rigor, nenhum acontecimento relevante. E porque sua percepção nos transborda, porque seus temas são mundanos e intrínsecos, estamos mais próximos do personagem do romance do que dos personagens de gêneros como a epopeia, por exemplo. Em *Como funciona a ficção*, Wood (2009, p. 133) fala sobre o efeito causado por tal proximidade: “No romance, podemos ver o eu melhor do que em

² A figura do *flanêur*, inicialmente concebida por Flaubert, é a de um indivíduo que perambula e observa, retido nas próprias reflexões, e não age ou interage com o mundo que não de forma sutil e pouco drástica.

qualquer outra forma literária; mas não é demais afirmar que o eu enlouquece sob esse escrutínio tão invisível e cerrado”.

O mundo do romance, dirá Donaldo Schüller (1989), deixa de ser organizado verticalmente, como era o mundo na narrativa até a Idade Média, em que os personagens buscavam pelo sublime e pela presença do divino, e o sagrado aparecia como essa espécie de refúgio do mundo, bem como a fé e a busca pela divindade eram elevadas a um nível sobre-humano. O mundo do romance é organizado horizontalmente, sem essa perspectiva de ascensão ao divino ou, que seja, de aproximação do sagrado. Os homens estão entregues à sua subjetividade e reduzidos ao mesmo nível, sem que os heróis e aqueles ligados ao sagrado se elevem sobre os demais.

De volta a Auerbach (1971, p. 430), sobre a temática do romance, pode-se dizer que:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial por um lado — e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado — êstes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos.

Essa escolha temática até então descrita incide diretamente nas ferramentas narrativas que constituem o romance, e em razão disso, é mister compreender sua estrutura formal como um fenômeno particular e vital para sua concepção.

1.2 — A forma do romance

Na *Poética*, Aristóteles refere-se aos personagens do drama como atores, porque na narrativa da época, era exatamente essa sua função: fazer com que a ação se desenrolasse. Era pelas ações, pelo desfecho dos acontecimentos, que o sentido e os conflitos da obra eram construídos, e os personagens não eram mais do que ferramentas para o desenrolar dos acontecimentos. Com o avanço dos séculos, e principalmente a partir do século XIX, a narração cede cada vez mais espaço para a descrição, até que a narrativa do romance se torne, no século XX, predominantemente descritiva.

Lukács (1965) contrapõe narração e descrição não como escolhas mutuamente exclusivas, mas sim como dois componentes presentes em qualquer narrativa, em diferentes proporções. Quanto mais presente a narração, mais a narrativa tem a ação como efeito de

sentido; quanto mais presente a descrição, menos relevantes são os acontecimentos na narrativa. Na *Ilíada*, de Homero, são os acontecimentos — o desentendimento entre Aquiles e Agamémnone, a morte de Pátroclo, o suplício do cadáver de Heitor — que incorrem no andamento da narrativa. Num romance como *Um retrato do artista quando jovem* (JOYCE, 2016), por outro lado, os acontecimentos mundanos e esparsos desencadeiam reflexões e conflitos internos no personagem, como quando, ao ouvir na escola uma pregação que descreve pitorescamente o inferno, o protagonista, Stephen Dedalus, decide, dominado por um medo imensurável, levar uma vida plenamente temente a Deus.

Essa predominância descritiva faz surgir no romance um poderoso efeito de sentido: o detalhe. Não o detalhe vital para a trama, que servirá para desencadear algum acontecimento fundamental para o enredo, mas o detalhe com um fim em si mesmo, o detalhe do excesso, que tem como única função emular a existência do acaso na realidade ou ilustrar a passagem do tempo: “Se podemos narrar a história do romance como o desenvolvimento do estilo indireto livre, também podemos narrá-la como o surgimento do detalhe” (WOOD, 2009, p. 77). O detalhe no romance é uma espécie de significante excessivo e transbordante que, embora não elucide uma informação vital para a compreensão da trama, nunca está ali por acaso, nunca é completamente ocasional, completamente aleatório. O autor do romance (como de qualquer outro gênero narrativo) sabe que não é possível descrever por completo uma cena ou situação, com cada um dos elementos presentes, e portanto, seleciona, afunila os elementos que são relevantes o suficiente para serem mostrados ao leitor. E ainda assim, dentre esses elementos, há os detalhes aparentemente irrelevantes. É assim, também, que acontece na realidade: nossa consciência não se prende apenas ao necessário, mas também toma conhecimento de elementos que nada nos adicionam. O romance não é a realidade, mas é o primeiro gênero narrativo que busca emular não apenas seus sentidos, mas também sua falta de sentido.

A extensão da descrição, sua passagem a método dominante da composição épica, é fenômeno que ocorre num período em que se perde, por motivos sociais, a sensibilidade para os momentos essenciais da estrutura épica. A descrição é um sucedâneo literário destinado a encobrir a carência de significação épica. (LUKÁCS, 2011, p. 61)

Também é com o romance que a narrativa adquire maior complexidade do ponto de vista temporal, e a manipulação do tempo da narrativa torna-se uma importante ferramenta para a criação de sentido. Em *Figuras III*, Genette (2017) divide a narrativa em narrativa primeira — linha central da história — e narrativa segunda — linha(s) que se desdobra(m) a partir da narrativa primeira —, e chama de anacronias as variações temporais que fazem o romance

transitar entre uma e outra narrativa: as prolepses seriam anacronias em direção ao futuro, ou seja, antecipações, e as analepses seriam anacronias em direção ao passado, ou seja, rememorações. Por fim, Genette adiciona os conceitos de acronia (acontecimento não situado no tempo) e anisocronia (variações temporais não de sucessão, mas de ritmo). Dentro das anisocronias, Genette contrapõe a elipse — velocidade temporal infinita, ou seja, um corte temporal — e a descrição (ou comentário do narrador) — suspensão do tempo, ou seja, uma pausa na narrativa.

Num romance como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1994), de Machado de Assis, por exemplo, as variações temporais perpassam todo o sentido do romance: a história é contada por um personagem já morto, e portanto, qualquer comentário do narrador a respeito do além — bem como a narração de sua própria morte — é uma prolepse em relação à narrativa primeira. Quando Brás Cubas nada diz no capítulo 139, “De Como Não Fui Ministro d’Estado” (p. 131), a elipse tem uma carga de sentido imensamente reveladora do âmago do narrador e da natureza da narrativa: o narrador cínico e frustrado nada tem a dizer a respeito de sua própria incapacidade de conseguir o cargo que era um de seus objetivos de vida (em verdade, quase todos os objetivos e ambições de Brás Cubas foram frustrados, e é justamente em razão de trabalhar com tais fatos que o narrador é tão evasivo ao contar sua história). A frase que inicia o capítulo seguinte, “Há coisas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior” (ASSIS, 1994, p. 131), escancara exatamente a função da elipse no trecho: dizer mais sobre o efeito de tal fracasso no âmago do narrador, bem como a respeito do âmago do narrador em si, do que seria capaz de dizer um capítulo descritivo.

As anacronias encobertam, até certo ponto, a lacuna deixada pela falta de sentido épico, ou seja, a falta da ação como ponto central da narrativa; são uma das ferramentas que o romance moderno utiliza para dar sentido à banalidade mundana e desesperançosa que perpassa suas narrativas.

Como a epopeia opera com um herói que, por toda sua psicologia, cresceu sem problemas no seio da sociedade em que vive, a figuração épica não carece de nenhuma espécie de explicação genética; por conseguinte, ela pode ter seu começo no ponto mais favorável ao desenrolar dos eventos épicos. [...] No romance, ocorre precisamente o contrário: o passado é absolutamente necessário para explicar geneticamente o presente, o desenvolvimento ulterior do personagem. (LUKÁCS, 2011, p. 202-203)

Não só a narrativa em si, com maior foco na descrição do que na narração e maior profundidade quanto à organização temporal, altera-se conforme o romance surge e evolui como gênero, mas também o fazem as ferramentas de transmissão da narrativa: o narrador —

e é preciso sempre ressaltar que o narrador não é o autor, mas uma criação dele, como qualquer outro personagem — e o foco narrativo acompanham a evolução do gênero e são, ao designar o ângulo a partir do qual o leitor terá acesso à história, vitais para a criação dos efeitos de sentido da narrativa:

Escolher um ponto de vista é escolher um modo de transmitir valores. Isso demonstra que a técnica está articulada com a visão do mundo. Ela não é inocente e está articulada com todos os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas. (ARRIGUCI JR, 1998, p. 20)

Se os valores com que a narrativa trabalha mudaram drasticamente com a ascensão do romance moderno, é natural que mudem, também, as ferramentas utilizadas para transmiti-los. Não por acaso, o romance é, muito provavelmente, o gênero que trabalha com a mais vasta gama de possibilidades quanto à focalização da narrativa.

Com o romance, a onisciência neutra gradualmente perde espaço, e eventualmente, também ganha força o narrador-personagem, em primeira pessoa. Em suma, o foco narrativo no romance abre espaço para a consciência, para os comentários, para os juízos de valor do narrador, mas também dos personagens, mesmo que disfarçados de comentários do próprio narrador. E o narrador torna-se uma ferramenta mais complexa e versátil, por meio da qual o autor pode destilar visões de mundo que sejam ou não condizentes com as suas. Anteriormente ao romance, as narrativas só explicitavam comentários e juízos de valor dos personagens em relação ao mundo com quebras na narração, majoritariamente por meio do diálogo. Com o romance, tais impressões dos personagens mesclam-se à narrativa, e por vezes, não é possível identificar se quem fala ou pensa é o narrador ou o personagem, tão contaminada é a narração pela linguagem, pelos valores do personagem. A esse fenômeno, chama-se *estilo indireto livre*. “Graças ao estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade.” (WOOD, 2009, p. 23)

É com o estilo indireto livre que o narrador começa a ceder espaço aos personagens no romance. A primeiro momento, a maior parte das narrativas do romance será apresentada por um narrador onisciente, que a observa sob um viés impassível e/ou irônico e que tende a ter para com a história um interesse distanciado, quase documental. Tal narrador, dirá Lúcia Chiapinni (1989), pode ser dividido em Onisciente Neutro — que se encarrega de mediar a história entre os personagens e o leitor, mas não traça comentários e oculta o máximo possível juízos de valor — e Onisciente Intruso — que, ao mediar a história, invade a consciência dos

personagens, desvela-lhes segredos, tece comentários e juízos de valor. É interessante ressaltar, no entanto, que o narrador onisciente intruso e o narrador onisciente neutro não são mutuamente exclusivos: pode-se trabalhar, num texto, com diferentes graus de intrusão, diferentes graus de comentários e juízos de valor, diferentes graus de pretensa neutralidade.

A tendência seguinte do romance, prezando pelo cada vez mais ascendente ideal de realismo, é a de fazer o narrador desaparecer e deixar a narrativa contar a si mesma o máximo possível. Com isso, desenvolve-se o que virá a ser chamado, por Chiapinni (1989) e vários outros teóricos, de onisciência seletiva: embora narrada em terceira pessoa, a narrativa onde ocorre a onisciência seletiva emula a ausência de uma mediação do narrador, como se a consciência e as percepções dos personagens narrassem a si mesmas. A onisciência seletiva costuma ocultar marcas de incerteza, pensamentos e afins: para a onisciência seletiva, as coisas não “parecem que”, “dão a entender que”; é a consciência do personagem que perpassa a narrativa em terceira pessoa, então é como as coisas lhe são que elas aparecerão para o leitor.

A consciência mental é, portanto, dramatizada de maneira direta, em lugar de ser relatada e explicada indiretamente pela voz do narrador, muito da mesma forma que palavras e gestos podem ser dramatizados diretamente (cena), em vez de serem resumidos pelo narrador (panorama). (FRIEDMAN, 2002, p. 170)

Sendo a onisciência seletiva essa narração que emula percepções, sensações e pensamentos, com enfoque muito maior na cena e no mostrar do que no sumário e no contar, as sensações e percepções do personagem são retratadas por tal tipo de narração enquanto ocorrem, enquanto um narrador onisciente que vê a história de fora sintetizaria posteriormente tais sensações. A onisciência seletiva pode prender-se a um único personagem ou transitar pela consciência de vários, caso em que é chamada de onisciência seletiva múltipla.

Posteriormente, esse apagamento do narrador virá a ser levado adiante com formas de narração como o narrador câmera, que supostamente não narra, apenas retrata cenas que perpassam sua visão; cenas, essas, que esse narrador nem mesmo escolheria, levando ao extremo a impassibilidade, o desinteresse, a imparcialidade, a falta de mediação para com os acontecimentos da narrativa. É claro que, no entanto, há, por parte do autor, uma seleção quanto ao que narrar ou não. Retratar uma cena é sempre, deliberadamente, retratá-la em detrimento de outra. Ao se escolher contar determinada história, deliberadamente descarta-se contar as demais, e o mesmo vale, como dirá Carvalho (2012, p. 14), para a onisciência seletiva.

Deve ser encarada com cuidado a afirmação de Friedman (1967) de que no caso da onisciência seletiva o leitor ‘ostensivamente não ouve ninguém’.

Concordamos que ostensivamente não, mas veladamente sim, pois na verdade o leitor ouve alguém, que implicitamente lhe diz: o que estou afirmando não é o que vejo, mas o que o personagem sente. É esse alguém que diz que o personagem ‘suspirou’ alguma coisa, ‘pensou’ algo.

Se o romance como gênero narrativo passa por radicais transformações nos âmbitos formal e temático, é natural concluir que essas transformações influenciam não só na construção e nos sentidos da obra, mas também na experiência do leitor.

1.3 — O efeito do romance no leitor

Praza ao céu que o leitor, encorajado e momentaneamente feroz como o que está lendo, encontre, sem se desorientar, seu caminho abrupto e selvagem, através dos pântanos desolados destas páginas sombrias e cheias de veneno; pois, se não investir em sua leitura uma lógica rigorosa e uma tensão de espírito igual, pelo menos, à sua desconfiança, as emanações mortais deste livro embeberão sua alma como a água ao açúcar. (LAUTRÉAMONT³, 2015, p. 61)

É assim que Maldoror abre seu primeiro canto: falando diretamente ao leitor e dizendo que tipo de papel espera que ele desempenhe. Embora escrito durante a ascensão do romance moderno, na segunda metade do século XIX, *Os Cantos de Maldoror* são comumente classificados como uma poesia em prosa, e não um romance; mas, se não parte do gênero, são ao menos uma obra profundamente influenciada por ele, o que se ilustra justamente por essa relação constante com o narratário. Maldoror, um personagem insano, vil, incompreensível e obcecado com uma guerra pessoal contra Deus, é o narrador criado por Lautréamont, e dirige-se com frequência ao leitor; ora para convencê-lo, ora para dissuadi-lo, ora para ofendê-lo ou elucidá-lo. E o próprio leitor é, também, um personagem criado pelo autor, porque é alvo e centro de muitos dos cantos de Maldoror, e porque, caso queira chegar ao fim da obra, há de lê-la com “uma lógica rigorosa e uma tensão de espírito igual, pelo menos, à sua desconfiança”. É isso o que se espera do leitor do romance: que, na falta ou na obscuridade de um sentido completo, ele junte impressões incompletas, introspecções nebulosas e ações mundanas para decifrar a (ou uma das) mensagem da obra.

Em *Figuras III* (2017), Genette tratará, dentre outras questões referentes ao narrador e à focalização, do conceito do leitor/narratário como um personagem fictício — semelhante ao narrador, por estar justamente do lado oposto da mesma via — idealizado pelo autor.

³ Comte de Lautréamont era o pseudônimo de Isidore Ducasse (1846-1870).

Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa e se coloca necessariamente no mesmo nível diegético: ou seja, ele não se confunde *a priori* mais com o leitor (até mesmo virtual) do que o narrador se confunde necessariamente com o autor. (GENETTE, 2017, p. 341)

A diferença, no entanto, é que o personagem do leitor tende a ser mais difícil de traçar e visualizar concretamente do que o personagem do narrador, que, seja para corroborá-las, ironizá-las ou antagonizá-las, interage diretamente com as visões de mundo e valores do autor — e, numa relação quase oposta, também do narratário. O leitor como personagem, por outro lado, não atrita, convencionalmente, suas visões e valores nem com os do leitor real, nem com os do autor, porque, embora seja necessário que o autor idealize mais ou menos concretamente tais valores em seu leitor, os valores do leitor-personagem idealizado não tendem a ser explicitados na narrativa, e quando o fazem, é apenas por intermédio do próprio narrador.

O leitor do romance precisa, portanto, estar inserido numa sociedade que enfrente, em maior ou menor grau, os problemas da modernidade, como a falta de completude do mundo, a automatização das relações de trabalho, a falta de um sentimento de pertencimento ao todo; e esses sentimentos são quase unânimes na sociedade globalizada do século XXI. Portanto, a figura idealizada do leitor do romance como personagem é a de alguém que se encaixe quase unanimemente nos indivíduos da sociedade da pós-modernidade; ainda assim, o romance no século XXI não tem a mesma força que possuía nos dois séculos anteriores. Esse fenômeno é causado por uma série tão extensa de fatores que não cabe a um trabalho de cunho formal/imanentista explicá-lo, mas Benjamin (1994, p. 203), em “O Narrador”, levanta um interessante fator que influencia neste fenômeno: “quase nada do que acontece [atualmente] está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação”. Com o avanço da globalização e da internet e outras tecnologias, o imediatismo tornou-se um sintoma cada vez mais presente na sociedade, e, ainda segundo Benjamin, é a informação que causa efeito imediato, enquanto o efeito da narrativa é sentido lenta e gradativamente. O utilitarismo e o fim do ócio também prejudicam o romance como gênero, porque não há nele nenhum conhecimento ou ensinamento prático que vá a ser direta e imediatamente útil ao leitor ou a um grupo ao qual pertence o leitor. O leitor do romance é uma figura solitária, e “O que seduz o leitor do romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (BENJAMIN, 1994, p.214).

O autor do romance também espera, via de regra, que seu leitor esteja consciente, e não relutante, quanto às mazelas que o desenvolvimento da sociedade burguesa provocaram no homem como entidade individual e pensante em busca de um sentido pleno da vida. O leitor do

romance deve aceitar como realidade, mesmo que se finja alheio a ela, os sentimentos de não-pertencimento ao mundo, de inadequação frente à sociedade, de uma individualização desumanizante frente às relações automatizadas de trabalho, engendrados pelas revoluções industriais e pelas mudanças socioeconômicas que delas foram consequência.

Aquilo a que aspiram os grandes escritores enquanto representantes das tendências histórico-universais progressistas da revolução burguesa contradiz as exigências instintivas feitas à literatura pelo homem médio da sociedade burguesa. O que faz a grandeza dos clássicos do romance burguês é precisamente o que os afasta da maioria dos membros de sua própria classe: é o caráter revolucionário de suas aspirações que os torna impopulares no ambiente burguês. (LUKÁCS, 2011, p. 227)

Isso não quer dizer que o leitor do romance há de ser um revolucionário propriamente dito, disposto a agir no mundo real contra o *status quo* do mundo em que vive. Mesmo alguém que tire proveito de tais mazelas — um burguês, como diria Lukács —, mas que sabe que o faz, é capaz de apreciar um romance como leitor. O romance não é o gênero que vem para incitar a revolução no mundo real, é o gênero que vem para mostrar-se crente na necessidade e na impossibilidade de uma revolução. Mais do que um chamado para a guerra, o romance é um chamado para o cinismo, e o leitor, se não naturalmente cínico, tem de ser ao menos capaz de identificá-lo e apreciá-lo, quando não no mundo real, ao menos como fenômeno estético.

Esse chamado para o cinismo é correspondido pelo leitor quando este aprecia a narrativa do romance e, ainda mais, seus personagens, que não são heróis, não se alçam moralmente acima dos demais. Essa mundanização do personagem do romance faz com que o leitor o veja como um igual, e não um modelo, e portanto, reaja a ele com uma proximidade que é, ao mesmo tempo, maior, em razão dessa identificação, e mais desinteressada, uma vez aceito o acordo tácito que se faz com o romance.

Qualquer característica [...] que na vida real me fará amar ou odiar outros homens funcionará da mesma forma na ficção. Mas há uma grande diferença. Como não estamos numa posição em que seremos beneficiados ou prejudicados por um personagem ficcional, nosso julgamento é desinteressado, até mesmo irresponsável. Podemos facilmente nos ver entretidos por personagens que seriam intoleráveis no mundo real. (BOOTH, 1983, p. 98)⁴

⁴ Any characteristic [...] which in real life will make me love or hate other men will work the same effect in fiction. But there is a large difference. Since we are not in a position to profit from or be harmed by a fictional character, our judgement is disinterested, even in a sense irresponsible. We can easily find our interests magnetized by characters who would be intolerable in real life. [Tradução nossa]

O pacto autor-leitor no romance moderno é o pacto do desinteresse. Não há o compartilhamento de grandes valores morais, não há uma busca pelo sagrado, pelo sublime. Não há uma virtude universal a ser perseguida. O narrador convida o leitor a uma jornada que não chegará a lugar nenhum; e, conhecendo o destino, o leitor embarca. “O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão” (MAGRIS, 2009, p. 5). Como o leitor e o autor conhecem o destino final dessa odisseia, compartilham a desilusão engendrada pela narrativa com esse “julgamento desinteressado”, sob o véu do cinismo. A apreciação desinteressada da desilusão que a narrativa produz é o que une autor e leitor no romance. É esse pacto que torna a jornada suportável.

Capítulo 2 — O que é a fantasia?

Esclarecidas as nuances, características, tendências e ferramentas do romance realista como gênero, resta-nos agora compreender a categoria que com ele entrará em contraste aqui neste trabalho: a fantasia, seja como gênero, seja como modo, seja como corrente. Para isso, partamos, então, de suas raízes.

Em “Do insólito como um gênero narrativo”, Fábio Lucas Pierini (2015, p. 14) dirá:

[...] nenhum gênero novo surge do nada. Todo novo gênero tem suas raízes em um gênero praticado anteriormente, o qual, por necessidades de expressão de vários indivíduos dotados de uma visão de mundo semelhante, diante de contextos sócio-históricos comparáveis, é adaptado, às vezes muito profundamente, para reaproximar suas mentes de um mundo que, por diversas razões, tornou-se estranho demais para eles.

É necessário, portanto, para a compreensão da fantasia contemporânea, que sejam compreendidos os gêneros que lhe dão origem.

Tão logo um fenômeno, um acontecimento, uma entidade que faz parte de determinado texto escapa daquilo que se compreende como uma realidade verossímil, ou seja, quando não há para tal elemento um referencial mais ou menos exato no mundo do leitor, é neste despertada a noção de estar diante do insólito, do estranho, do fantástico, do maravilhoso ou de qualquer outro nome que designe algo que não o possível e/ou provável.

Como afirma Todorov (2019), a literatura é uma representação de um referencial semelhante ao mundo, e não um recorte do mundo em si. Nasce, portanto, da própria literatura, e existe em seu próprio bioma. Por conseguinte, quando Kafka (2010) escreve que Gregor Samsa metamorfoseou-se num inseto gigante, pouco importa se há no mundo do leitor a possibilidade de um ser humano transformar-se num inseto gigante: a transformação do personagem é real, dentro do mundo da narrativa, tão logo suas páginas assim o dizem.

A palavra fantasia traz consigo a noção de criar a partir da imaginação; isso poderia abranger virtualmente qualquer gênero da literatura, quiçá, das artes como um todo. A noção de fantasia na literatura, no entanto, é bastante recente, e não se faz presente em obras de teóricos renomados do fantástico, como Todorov e Roas.

Em *Fantástico Brasileiro* (MATANGRANO; TAVARES, 2019), a fantasia é descrita como uma espécie de evolução do conto maravilhoso, surgida no fim do século XIX, inicialmente em literaturas de língua inglesa, e que englobaria dentro de si diversos subgêneros

(o *steampunk*, a fantasia urbana, a alta fantasia etc.) cujos limites são voláteis e evanescentes. Para uma classificação — embora elementar — mais clara, Matangrano e Tavares sugerem dividir a fantasia em três categorias: a fantasia imersiva, cujo mundo não é o nosso; a fantasia de portal, em que um ou mais personagens de nosso mundo são transportados para outro mundo; e a fantasia intrusiva, em que nosso mundo é invadido por elementos que não o compõem naturalmente.

Para que essa definição faça sentido, no entanto, e possamos começar a traçar limites para a fantasia como gênero, é preciso, antes de tudo, que sejam compreendidos os conceitos de fantástico e maravilhoso.

2.1 — O fantástico e o maravilhoso

Quando se pensa o fantástico como gênero literário, a primeira coisa que se deve ter em mente é que não se trata de um gênero com limites e definições unânimes: a própria compreensão do fantástico como um gênero não é absoluta, e Todorov (2019) não pensa no fantástico como gênero que não partindo da compreensão de que diferentes gêneros podem coexistir dentro da mesma obra. Roas (2014) diz que essas divergências quanto ao fantástico devem-se, primeiramente, a duas questões: ao fato de um maior interesse da crítica pelo fantástico ser relativamente recente e ao fato de tal interesse partir de diferentes correntes teóricas, cujas tentativas de definição do fantástico, embora por vezes sejam iluminativas e complementares, não raro acabam por ser contraditórias e/ou excludentes entre si.

Mesmo as obras de Roas e Todorov, alicerces teóricos para a elaboração deste trabalho, divergem em alguns pontos quanto ao que define o fantástico como gênero. Começemos, portanto, de um ponto em comum, a característica mais mandatária para qualquer definição de fantástico: a presença de um elemento sobrenatural.

Para que haja qualquer coisa parecida com um efeito de fantástico, é necessário, antes de tudo, ao menos um fenômeno, elemento ou acontecimento sobrenatural. Em outras palavras, é necessário que haja algo que fuja ao que se compreende como natural, algo que pareça, à primeira vista, impossível ou, ao menos, profundamente improvável, e esse elemento tende a ser o epicentro dos conflitos dramáticos e dos efeitos de sentido da narrativa. Tamanha importância do elemento sobrenatural no fantástico se explica em Barthes (1974, p. 219): “O sentido (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira”. Se há, então, a inserção de um elemento

fantástico, é porque ele terá relação com os demais elementos da obra, e portanto, terá um caráter definidor em seus conflitos dramáticos.

Mas a simples presença do sobrenatural não é o suficiente para a definição do fantástico: o sobrenatural, por si só, é um fenômeno demasiado presente na literatura, abrangente demais para compor um único gênero; portanto, algo mais é necessário para a existência do fantástico. Para Todorov (2019), esse “algo mais” é uma hesitação compartilhada pelo leitor com o narrador e/ou algum(ns) do(s) personagens. Para Roas (2014), é uma transgressão do real que faz com que o leitor hesite perante a própria realidade. Embora suficientemente próximas para que a maior parte das obras que componham o fantástico se encaixe em ambas, tais definições não são intercambiáveis.

Todorov vê o fantástico como um gênero evanescente, uma espécie de muro entre o estranho e o maravilhoso. Para que um texto esteja no fantástico, é indispensável, segundo Todorov, a permanência de uma dúvida compartilhada pelo leitor, pelo narrador e/ou por um ou mais personagens: “há aqui a presença do sobrenatural?”. Tão logo o texto aponta uma resposta para essa questão, despenca de cima do muro do fantástico e cai sobre um de seus lados: o maravilhoso, caso a resposta seja positiva, e o estranho, caso a resposta seja negativa. “O fantástico [...] pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo.” (TODOROV, 2019, p. 48)

Roas, por sua vez, entende o fantástico como um gênero que causa em seu leitor uma reação, uma sensação específica: a inquietação perante a própria realidade. Essa ruptura que o fantástico, segundo Roas, abre no mundo real é o suficiente para que o leitor, acometido pelo medo, pela hesitação ou por alguma outra forma de inquietação, acabe por confrontar-se com a própria realidade. Roas acredita que é do conflito, e não da dúvida, que nasce o fantástico:

[...] o fantástico se define e se distingue por propor um conflito entre o real e o impossível. E o essencial para que tal conflito gere um efeito fantástico não é a vacilação ou a incerteza em que muitos teóricos (a partir do ensaio de Todorov) continuam insistindo, e sim a inexplicabilidade do fenômeno. (ROAS, 2014, p. 89)

Visando a chegar às respostas para as perguntas propostas por este trabalho, ambas as definições serão utilizadas para uma melhor compreensão das obras que aqui servirão como objeto de estudo.

Tanto para Roas quanto para Todorov, o leitor é o ponto central da definição do fantástico, e é sob o olhar do leitor que se determina se uma obra se encaixa ou não no gênero.

É necessário, afinal, um conceito de realidade para que se estabeleça um sobrenatural capaz de criar o efeito do fantástico ou do maravilhoso, ou seja lá de qual seja o gênero onde se faz presente o insólito, o improvável e/ou o impossível.

Esclarecidas as definições de fantástico que serão aqui utilizadas, entremos agora num gênero literário cujos limites são mais solidamente definidos: o maravilhoso. Tratando-se de um gênero mais ampla e demoradamente estudado do que o fantástico, uma vez que os contos maravilhosos são uma das mais longevas dentre todas as formas de literatura, poder-se-ia encontrar uma infinidade de definições mais ou menos convencionadas do maravilhoso. Observemo-lo, no entanto, em contraste com o fantástico; para isso, voltemos a Roas (2014) e Todorov (2019).

Para ambos os autores, uma das características mais marcantes do maravilhoso nada mais é do que a ausência do elemento que define o fantástico — a hesitação, para Todorov, e a transgressão, para Roas. No maravilhoso, o sobrenatural é recebido e/ou aceito com algum grau de naturalidade.

Todorov delimita, ainda, dois gêneros diversos: o fantástico maravilhoso, que se trataria de uma obra que evoca inicialmente a hesitação do fantástico apenas para aceitar — ou seja, para que um ou mais dos personagens e/ou o narrador aceitem — posteriormente a presença do sobrenatural; e o maravilhoso puro, onde a hesitação não existe em momento algum e o sobrenatural é aceito desde o começo da obra.

Esta distinção, no entanto, não existe para Roas, que não compreende o fantástico como um gênero evanescente. Para ele, o maravilhoso seria um gênero onde tudo é possível, onde o sobrenatural se torna natural e a realidade não é em momento algum ameaçada, uma vez que não é nem mesmo trazida ao texto.

Para este trabalho, a noção mais importante de maravilhoso a ser retomada, além da noção de um gênero, antes de tudo, intensamente povoado pelo sobrenatural, é a de um gênero em que se faz ausente a contraposição definidora do fantástico.

Há ainda teóricos como Komandera (2010) que falam do Insólito como gênero literário, que se daria como uma espécie de intermédio entre o fantástico e o maravilhoso, em que o elemento sobrenatural não é tido como parte incontestável de uma realidade onde tudo seja possível nem causa um efeito de transgressão da realidade, mas apenas um pequeno incômodo. No insólito, não há nem mesmo a antecipação misteriosa frente à possível presença do sobrenatural, visto que ela é denunciada desde o início. Esse gênero ou modo conversaria

diretamente com obras de outros gêneros, de forma a subvertê-las ou parodiá-las, trazendo o sobrenatural como uma espécie de contestação da própria natureza da realidade.

2.2 — O mundo da narrativa e a transformação do sobrenatural

Os lugares do romance podem ‘ancorar’ a narrativa no real, dar a impressão que eles o ‘refletem’. Nesses casos, nos prenderemos às descrições, à sua precisão, aos elementos ‘típicos’, aos nomes e às informações que remetem a um saber cultural recuperável fora do romance, aos procedimentos realizados para produzir este efeito realista [...] Ao contrário, algumas narrativas utilizam o espaço para outros fins: pela ausência de descrição ou a redução a lugares simbólicos, elas constroem uma dimensão universal, parabólica [...] ou mesmo crítica quando o poder político proíbe um questionamento direto. Ainda de modo diferente, um gênero como a ficção científica cria universos imaginários mas com procedimentos e uma precisão tais que dão também uma impressão realista; quanto ao terror, ou ao estranho, eles ‘funcionam’ numa base realista, estabelecendo uma comunicação entre ‘nosso’ mundo e outros mundos. O efeito de real está mais ligado à apresentação textual do espaço do que à sua realidade. (REUTER, 1996, p. 59)

Quando um gênero literário toca o sobrenatural, o mundo acaba por se lhe tornar um fator profundamente mais definidor do que o é em obras onde não se faz presente coisa alguma que fuja ao natural. É, portanto, de suma importância para tratar do fantástico e do maravilhoso compreender os mundos que os compõem.

Muito embora o fantástico seja esse gênero de difícil definição, o conceito de mundo é, tanto para Roas quanto para Todorov, relativamente estável dentro do fantástico: para que uma narrativa faça parte do gênero, é necessário que se passe num mundo com o qual o leitor seja capaz de se identificar. Em outras palavras, é preciso que se passe numa representação do mundo real do leitor, uma vez que tanto a hesitação defendida por Todorov quanto a transgressão da realidade defendida por Roas só podem ocorrer quando o sobrenatural (ou o aparentemente sobrenatural) se choca diretamente com o real.

Há no fantástico, portanto, um profundo compromisso com o realismo, tendo em mente que o leitor não será capaz de se identificar com um mundo que não referencie o seu com o máximo de exatidão possível. Em *The liberal imagination*, Lionel Trilling (2008, p. 46) diz: “As ilusões da arte são feitas para servir ao propósito de uma relação mais próxima e verdadeira com a realidade.⁵”. O sobrenatural é indissociável do mundo real, porque é uma espécie de simbiote: só existe na presença do natural.

⁵ The illusions of art are made to serve the purpose of a closer and truer relation with reality. [Tradução nossa]

No entanto, o mundo externo à literatura e a própria noção de realidade são percepções humanas em constante evolução, o que faz com que a relação dos mundos dessas obras com a realidade esteja em constante mudança; essa é uma das razões para tamanha volatilidade por parte do fantástico como gênero. Mais do que isso, dirá Trilling, é a razão da volatilidade da literatura como um todo:

Não há um único significado para qualquer obra de arte; isso é verdade não apenas porque é melhor que seja verdade, ou seja, porque isso enriquece a arte, mas porque experiências subjetivas e históricas mostram que é verdade. Mudanças no contexto histórico e no estado subjetivo mudam o significado de uma obra e mostram-nos que a compreensão artística não é uma questão de fato, mas de valor.⁶ (TRILLING, 2008, p.48)

Alicerçado no real como é, portanto, o sobrenatural, estando sempre à margem do que compõe as fronteiras do mundo e a própria concepção de realidade, é natural que o próprio sobrenatural molde-se a qualquer alteração do real. As fronteiras do real se alargam, e o sobrenatural acossa-se mais ao longe. A consciência humana alcança novos limiares, e o sobrenatural esgueira-se, sob uma nova indumentária, por entre seus dedos. É assim que o fantástico se mantém vivo.

Mas essas mudanças não afetam o maravilhoso, que não assume compromisso algum com o mundo real. Roas (2014, p. 34), a respeito do mundo maravilhoso, dirá:

O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível [...] Cada gênero tem sua própria verossimilhança: colocado como algo normal, “real”, dentro dos parâmetros físicos desse espaço maravilhoso, aceitamos tudo aquilo que acontece ali sem questioná-lo (não confrontamos com nossa experiência do mundo). Quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso.

Esta definição, é importante ressaltar, não significa que uma narrativa maravilhosa precise se passar num mundo novo, sem ligação alguma com o real. Primeiro de tudo, porque é impossível a criação de um mundo que não se relacione com o nosso: uma vez que a literatura é um construto da linguagem, precisa apoiar-se num referencial real para construir as imagens que constituem uma narrativa, e portanto, mesmo para a construção do sobrenatural e do maravilhoso, os alicerces continuam sendo o natural e o real.

⁶There is no single meaning to any work of art; this is true not merely because it is better that it should be true, that is, because it makes art a richer thing, but because historical and personal experience show it to be true. Changes in historical context and in personal mood change the meaning of a work and indicate to us that artistic understanding is not a question of fact but of value. [Tradução nossa]

A própria definição do gênero que Todorov (2019) chama fantástico maravilhoso corrobora essa ideia: para que uma obra possa começar dentro do gênero fantástico, ou seja, despertar temporariamente no leitor a hesitação entre natural e sobrenatural, ter como ponto de partida a evanescência entre maravilhoso e estranho, mesmo que para cair, com o decorrer da narrativa, no domínio do maravilhoso, é necessário que haja em algum momento determinado grau de identificação com o mundo. É preciso que haja determinada influência do real.

No entanto, como dirá Schüller (1989, p.54), “Anulados tempo e espaço, necessários à orientação, convivemos com o fantástico, por mais referencial que seja a linguagem”. O real a influenciar a narrativa, portanto, não precisa ser diretamente referenciável. O mundo maravilhoso distancia-se o máximo possível de referenciais de tempo e espaço, é como uma redoma ilocalizável no eixo dessas duas localizações.

O mundo maravilhoso é essa ideia de mundo criado a partir do nosso, mas que não tem um caminho que leva diretamente de volta ao real. Ainda assim, não há como negar que é do real que surge qualquer subversão da realidade.

Provavelmente todo escritor que faz um mundo secundário, uma fantasia, todo subcriador, deseja em certa medida ser um criador de verdade, ou espera estar se baseando na realidade: espera que a qualidade peculiar desse mundo secundário (senão todos os detalhes) seja derivada da Realidade, ou flua para ela. (TOLKIEN, 2010, p. 79)

Em suma, seja qual for o mundo retratado numa narrativa, não se pode romper a relação com o referencial, o mundo real. Tal relação pode ser eclipsada, enturvecida, ou desviada, pode tornar-se mais distante e menos direta, mas mundo algum pode desprender-se do real, porque o próprio conceito de mundo é intrinsecamente ligado à realidade.

Acontece que o mundo real não é uma noção constante, unânime e imutável. Seus limites são definidos pelas pessoas, pelas sociedades, pelo *zeitgeist*⁷; alargam-se e estreitam-se conforme buscamos em diferentes lugares no tempo e no espaço. Se a narrativa insólita/fantástica quer situar-se exatamente na fronteira do mundo real como é concebido, precisa acompanhar o movimento dos limites da consciência humana. Se quer trazer como justificativa para a presença do elemento sobrenatural um lugar exótico no tempo ou no espaço, precisa buscar cada vez mais longe conforme as fronteiras do mundo tornam-se mais alcançáveis pela sociedade e pela consciência do homem. A nova literatura a ser produzida

⁷ O espírito do tempo, conjunto de valores que se fazem mais ou menos universais para determinado grupo em determinado período.

abastece-se não apenas dessas fontes, mas também das literaturas engendradas por tais mudanças, como dirá Trilling (2008, p. 126):

A literatura, então, é histórica no senso de que é necessariamente conhecedora de seu passado. Não o é sempre de forma consciente, mas sempre o é num sentido prático. A obra de qualquer poeta existe em razão de sua conexão com obras anteriores, tanto em ressonância quanto em dissonância, e o que chamamos de sua originalidade é simplesmente sua relação especial com a tradição.⁸

Quando o fantástico começara a se solidificar como gênero — e antes mesmo que isso acontecesse —, os lugares ermos e exóticos onde se escondia o sobrenatural eram os cantos mais isolados da Europa e do Oriente, e em seguida, o Oceano. Com as grandes navegações, o recém-descoberto “Novo Mundo” passou a abrigar o sobrenatural, e conforme esse era desbravado, o insólito era cada vez mais acossado para o coração do novo continente. Os limites de nosso planeta, no entanto, logo tornaram-se estreitos demais, e aí, o sobrenatural passou a desbravar o espaço. A respeito da concepção de mundo do escritor, Lukács (2011, p. 80) dirá que “[...] não é, no fundo, outra coisa que não a síntese elevada a certo grau de abstração da soma das suas experiências concretas”. Com a alteração — leia-se “ampliação” — das experiências concretas acessíveis ao homem (e, portanto, ao escritor), sua consciência, ao sintetizar diferentes experiências, produz uma diferente concepção de mundo. Experiência, consciência, real e sobrenatural formam uma relação omnidirecional de interdependência. Não há transformação em um de seus componentes que não reverbere — seja como causa, seja como consequência, seja como ambos — em todos os outros.

Quando os dedos da civilização humana começaram a se esticar e tocar o espaço, o fantástico voltou-se para dentro do próprio homem, explorando os limites da própria realidade e o absurdo do cotidiano: a consciência humana, afinal, não é capaz de avançar na mesma velocidade da tecnologia, e portanto, é um terreno cujos limites estendem-se num ritmo muito mais vagaroso. O absurdo da realidade, a inconstância dos próprios conceitos de mundo e de real, os confins da mente humana foram desbravados até que, nas últimas duas décadas, com a globalização, a sobrecarga de informação trazida pela *internet* e a reconfiguração das próprias relações humanas fizessem com que o absurdo se tornasse menos chocante, e o âmago do ser humano, menos tentador.

⁸ Then literature is historical in the sense that it is necessarily aware of its own past. It is not always consciously aware of this past, but it is always practically aware of it. The work of any poet exists by reason of its connection with past work, both in continuation and in divergence, and what we call his originality is simply his special relation to tradition. [Tradução nossa]

É então que surge a fantasia contemporânea.

Capítulo 2.3 — A fantasia contemporânea

Quais são as origens das “histórias de fadas”? Isso, é claro, deve significar a origem ou as origens dos elementos fantásticos. Perguntar qual é a origem das histórias (não importa como estejam classificadas) é perguntar qual é a origem da literatura e da mente. (TOLKIEN, 2010, p. 23)

Como ressalta Tolkien, os “elementos fantásticos” — ou insólitos, ou sobrenaturais — em muito antecedem o fantástico como gênero, e estão presentes desde os confins da sociedade humana, na forma de mitos de criação. Tais mitos não produziam o efeito de fantástico porque não transgrediam a realidade, não causavam sensação alguma de hesitação. Mas, embora hoje estejam no terreno do maravilhoso, não o estavam à época: surgiram como explicações para o funcionamento do mundo — não um outro mundo, que Tolkien chama de Belo Reino, mas o mundo real em si, habitado pelo contador de histórias. A realidade dos povos que deram origem aos mitos de criação abarcava em si a veracidade de tais mitos. As histórias de fadas — também muito anteriores ao fantástico como gênero —, por outro lado, produzem pela primeira vez um sentimento mais ou menos análogo à transgressão e à hesitação. Pois que a realidade e o mundo em que eram produzidas a primeiro momento eram estreitos e turvos, e o Belo Reino poderia muito bem estar comportado às margens dessas fronteiras. Um efeito análogo ao fantástico é produzido, pelas histórias de fadas, a primeiro momento, como se na própria realidade, e não no interior da estrutura da narrativa.

É só quando o alcance da consciência humana começa a se esticar que as histórias de fadas adquirem, finalmente, o caráter maravilhoso, e o Belo Reino torna-se um mundo à parte do nosso. E é então que, no Belo Reino, como diz Roas (2014), tudo passa a ser possível, porque não há uma realidade a ser transgredida: há o maravilhoso, e o maravilhoso não tem limites. Esse tipo de histórias serve, segundo Tolkien (2010), como uma espécie de escapismo positivo e benfazejo, adoçando a crueza da realidade com as maravilhas do Belo Reino, que, para Tolkien, pode soar tão ou mais real do que o mundo que cerca a sociedade na modernidade, com a automatização das relações humanas e de trabalho, que o autor vê como causadora de um efeito de despersonalização, de desumanização, de perda de identidade, de desconexão com o mundo. O escritor de histórias de fadas sacia o desejo de emular-se criador, e o leitor, caso a construção da narrativa seja bem-sucedida, recebe e faz-se recebido neste recém-nascido mundo maravilhoso.

Tolkien faz uso, em *Sobre Histórias de Fadas* (2010), do termo Fantasia, que não é comum entre os teóricos do fantástico de sua época. Não por acaso, é o criador daquele que é possivelmente o mais influente entre os mundos da fantasia: a *Terra Média*⁹ (e o universo onde esta se situa). Se a fantasia, na obra de Mantangrano e Tavares (2019), é descrita como uma evolução do maravilhoso, faz sentido que Tolkien, o mais célebre escritor do gênero, estivesse profundamente imerso nas narrativas do Belo Reino. Mas o mundo da fantasia não é o Belo Reino. O mundo da fantasia não é o mundo maravilhoso, e nele, nem tudo é possível. Mesmo que não entre em conflito com a realidade do leitor, é detentor de uma realidade conflitante em si mesma. Quando o fantástico levou o homem aos limites do mundo e do próprio homem para poder saciar seu desejo pela transgressão, a fantasia buscou tal sensação em outros mundos. E é provável que a tenha encontrado.

Usando como exemplo a própria obra de Tolkien, a Terra Média é um mundo já decadente, uma sombra do que fora outrora, e as criaturas que ainda possuem um vínculo com o sublime e o divino, que deixaram de habitar aquele continente, partem em número cada vez maior para o além-mar, onde os deuses, semideuses e afins residem. O que fica para trás são povos cuja força está decaindo, como os elfos e os anões, e povos que precisam desempenhar um papel acima de sua grandeza, como os homens e os *hobbits*. São esses povos que devem enfrentar a figura maligna de Sauron e suas hordas e impedir que o mundo se perca em brutalidade e obscurantismo. Figuras longevas e imortais, como os magos Gandalf e Saruman e os elfos Galadriel e Celeborn, não pertencem mais à realidade da Terra Média na Terceira Era, período em que se passa a narrativa, e sua simples presença causa uma transgressão, de onde advém a necessidade de que sua verdadeira natureza seja reduzida a uma figura mais mundana — como ocorre com Gandalf — ou que vivam isolados em seu próprio refúgio — como os outros três. Enquanto tais figuras sublimes são recebidas com estranheza, ameaçando a própria noção de realidade dos demais habitantes do continente, a figura maligna de Sauron, igualmente antiga e grandiosa, produz um rompimento não ao vincular a realidade ao passado, mas sim ao destruir a falsa sensação de segurança e tranquilidade daqueles que são jovens demais para se lembrar do terror que ele causara eras antes.

O mundo da fantasia, portanto, não é completo em si mesmo, como o da epopeia ou o das histórias de fadas: é um mundo que abriga diversos círculos fechados, que, via de regra, para que a narrativa se desenvolva, precisam ser rompidos, transgredidos uns pelos outros.

⁹ Universo em que se passa a trilogia *The Lord of The Rings*, ou *O senhor dos Anéis*, publicada originalmente entre 1954 e 1955. Para este trabalho, usaremos a tradução da Editora Martins Fontes, publicada no ano 2000.

Diferente do Belo Reino, onde tudo é possível, o mundo da fantasia abriga personagens com concepções de realidade muito diferentes, porque é como se abrigasse vários pequenos mundos, cujas fronteiras se atritam até que se esfacem. A fantasia não retrata, como o romance, a inadequação do personagem frente a um mundo que o desumaniza e lhe priva de sentido a vida. A fantasia retrata a inadequação do personagem perante os mundos que invadem o seu, fazendo com que o sistema fechado e pleno de sentido que seu mundo fora até então, agora que invadido por outros sistemas, *a priori*, igualmente fechados e completos, desfaleça até a incompletude e a falta de sentido.

Capítulo 3 — Rothfuss, Lynch, Valentine

Muito embora este trabalho tenha como enfoque a fantasia como gênero ou corrente, e as obras que aqui servirão de objeto de estudo não contenham em si a totalidade dos problemas e hipóteses aqui levantados — uma vez que, ao comparar obras, este trabalho visa a, num nível macroscópico, comparar correntes, gêneros ou modos da grande épica —, é de suma importância para as análises que serão aqui desenvolvidas um conhecimento mais profundo das obras e autores que compõem os objetos de estudo.

A literatura, afinal, é composta por produções literárias, e trabalhar a literatura desvencilhando-a de sua confecção tenderia a ser uma esquematização conflitante com os pressupostos mais elementares da arte como produção humana. Isto posto, é importante ressaltar que os dados biográficos aqui reproduzidos não servirão senão como um pano de fundo, uma vez que este é um trabalho de caráter — embora predominantemente intertextual — imanentista, e não visa a encontrar nas vidas dos autores as respostas para quaisquer de suas perguntas.

3.1 - Patrick Rothfuss

Nascido em Madison (Wisconsin - EUA), em 1973, Patrick Rothfuss é graduado em Inglês pela Universidade de Wisconsin-Stevens Point, e tem como únicos livros publicados os três que servirão de objeto de estudo neste trabalho, a saber, *O nome do vento* (2009), publicado originalmente em 2007, *O temor do sábio* (2011), publicado originalmente em 2011, e *A música do silêncio* (2014), publicado originalmente em 2014. Os dois primeiros fazem parte da trilogia inacabada *A crônica do matador do rei*, e o terceiro é um *spin-off* do mesmo universo. Suas duas primeiras obras já venderam, segundo o jornal *Hollywood Reporter*, mais de dez milhões de cópias ao redor do mundo, tornando-se uma das maiores franquias da fantasia contemporânea.

Rothfuss é uma figura um tanto peculiar. Ao mesmo tempo em que mantém um contato próximo com seus leitores por meio de transmissões ao vivo e se mostre, por vezes, espirituoso e bem-humorado, limita-se quase sempre a tratar de assuntos triviais com seus espectadores, e recusa-se, na maior parte do tempo, a fazer qualquer menção ao último livro da trilogia, frequentemente ofendendo-se com perguntas a respeito. Rothfuss diz que a trilogia foi escrita inicialmente — a partir de 1994 — como um único livro, e que já estava finalizada quando da publicação de *O nome do vento*, mas que seu processo de revisão e reescrita é por demais minucioso e perfeccionista, o que seria a razão para o intervalo de mais de dez anos entre o

segundo e o terceiro (ainda sem data de publicação) livros da trilogia. Essa razão, no entanto, parece convencer cada vez menos a terceiros, e não é incomum encontrar opiniões de que Rothfuss nunca terminará a série. O próprio editor de Rothfuss nos EUA, onde a obra é publicada pela DAW Books, declarou em 2020 que jamais lera qualquer trecho do livro ainda por lançar.

A relação de Rothfuss com seus leitores é um interessante paralelo para a situação de Kvothe, o protagonista d'*A crônica do matador do rei*. A forma como os leitores da saga veem em Rothfuss uma figura proeminente, que realizou grandes feitos no passado, com o estrondoso sucesso de suas obras, mas que parece cada vez mais dissociar-se dessa glória passada ao deixar-se impactar pela pressão externa que seria fazer jus a ela, é exatamente como *A crônica do matador do rei* leva o leitor a ver Kvothe, seu protagonista. Kvothe é uma lenda de seu mundo, uma figura que povoa histórias contadas pelos Quatro Cantos da Civilização, mas que deixou-se reduzir a um mero estalajadeiro numa cidadezinha, amargurado e arrependido, considerando-se indigno da eminência que outrora possuía.

A obra de Rothfuss (2009, 2011) é uma narrativa sobre a decadência de um homem que, acuado e desesperançoso, conta a história de sua ascensão até o caráter lendário que outrora possuía. O leitor é apresentado, logo de cara, a quem foi Kvothe, e aos poucos, conforme ele conta a própria história, a como o protagonista adquiriu tamanha grandiosidade. No entanto, o leitor não faz ideia de — e lhe resta apenas imaginar — como Kvothe tornou-se o que é apresentado, não mais do que um fiapo da figura de outrora.

A primeira obra da trilogia — e primeiro romance de Rothfuss —, *O nome do vento* (2009), inicia-se deixando claro que seu protagonista, Kvothe, é um homem misterioso. Refugiado há algum tempo num pequeno vilarejo, assume o nome de Kote e abre a pousada Marco do Percurso, onde vive com seu amigo, funcionário e aprendiz, Bast, que é, secretamente, um membro do povo dos Encantados: figuras que habitam o que se poderia entender como um outro plano, e que povoam o imaginário dos humanos nos Quatro Cantos da Civilização.

Num dia aparentemente comum, em que o povo simples do vilarejo reúne-se na taverna para contar histórias, um habitante local, Carter, chega ao local gravemente ferido. Ao contrário do que se espera, diz que não foi atacado por bandidos, mas sim por uma criatura que matou sua égua e, por sorte, morreu esmagada por ela.

Kvothe reconhece a criatura, “uma aranha do tamanho de uma roda de carroça, negra como uma lousa” (ROTHFUSS, 2009, p.14), como um *scrael*, mas não dá nenhuma explicação

(nem aos demais personagens nem ao leitor) sobre o que isso quer dizer. No fim, os camponeses chegam à conclusão de que se trata de um demônio e levam-na à igreja, onde o padre dá fim ao cadáver.

Nesse mesmo dia, Devan Lochees, o Cronista, é assaltado à plena luz, no meio da estrada. Os assaltantes, surpreendentemente civilizados, levam sua égua e seu dinheiro, mas deixam-lhe o suficiente para não passar fome. O Cronista não se deixa abater pelo roubo, já que a maior parte de seu dinheiro permanecia escondida consigo.

No que parece ser o dia seguinte, Kvothe vai visitar a ferraria. Lá, ele conversa sobre os últimos acontecimentos da cidade com o ferreiro, Caleb, e compra uma barra de ferro, um avental e uma luva velhos do ferreiro. No fim da tarde, sai escondido da taverna enquanto Bast dorme.

O Cronista, que não conseguiu comprar um novo cavalo, vê sua viagem a pé cada vez menos produtiva. Perambulando à noite pela estrada, percebe a luz de uma fogueira e a segue. Encapuzado sob a luz da fogueira, cozinhando algo que espalha pelo ar um cheiro pútrido, está Kvothe, que se irrita com a chegada de outra pessoa. Estava, afinal, caçando os *scraels* remanescentes do bando, e um civil só o atrapalharia. Com quase nenhuma ajuda do Cronista, que é derrubado e bate a cabeça violentamente contra as pedras, Kvothe consegue matar as criaturas.

Bast, sem saber do paradeiro de seu mestre, espera por seu retorno, tomado de preocupação. Tão logo o avista, repreende-o energicamente pelo sumiço, mas interrompe-se ao ver o quão ferido ele está. Depois de ajudar a carregar o Cronista, ainda desacordado, para dentro da Marco do Percurso, Bast cuida dos ferimentos de Kvothe e o ajuda a se deitar.

No dia seguinte, o Cronista reconhece Kvothe e o pressiona até que ele deixe de negar sua identidade. Após apresentar-se, tenta convencer Kvothe a contar-lhe sua história, e após insistir incansavelmente e ser rechaçado e testado pelo taverneiro, finalmente o convence.

A partir daí, começará a narrativa primeira, a linha central d'*A crônica do matador do rei*: Kvothe contando sua própria história, desde as primeiras lembranças da infância.

A primeira coisa que Kvothe faz questão de ressaltar é que faz parte dos Edena Ruh, uma antiquíssima linhagem de artistas itinerantes. Conta a respeito de como seus pais eram atores e músicos primorosos e de como tivera uma criação amorosa e uma condição financeira confortável na primeira infância, e como sempre fora uma criança prodígio.

Ainda criança, Kvothe conhece seu primeiro mentor, Abenthy, um arcanista formado pela Universidade, que o garoto vê evocando o vento a seu favor numa discussão com o

condestável de uma pequena vila. Maravilhado pelos poderes do velho, que o fazem se lembrar das histórias do Grande Taborlin, um poderoso mago que povoa as histórias d'Os Quatro Cantos, Kvothe convence-o a viajar junto com sua trupe.

Kvothe logo passa a viajar na carroça de Abenthy, fazendo perguntas sobre a Universidade e sobre os ofícios dos Arcanistas. O velho não demora a se afeiçoar a ele, e toma-o como aprendiz, ensinando-o química, física, história, alquimia, simpatia (uma espécie de magia que segue leis fantasiosas de transferência de energia, como se fosse uma ciência genuína) e Alar (um exercício mental de crença no improvável ou impossível, gerando, assim, o combustível para a simpatia) e outras disciplinas.

Alguns meses após Abenthy juntar-se à trupe, Kvothe ouve-o falando com seus pais sobre uma canção que estavam compondo a respeito do Chandriano, um grupo de sete entidades malignas que povoa as lendas do mundo de Temerant. Arliden, seu pai, tem perguntas a respeito dos sinais agourentos que costumam estar presentes nas lendas do Chandriano, como as chamas azuis, o apodrecer do ferro e da madeira, o homem de olhos negros, as sombras antinaturais etc. Quando tocam no tema dos nomes de seus integrantes, no entanto, Abenthy pede para que não os pronunciem, superstição que parece descabida para um homem instruído. Ele a justifica, no entanto, da seguinte forma:

— Todo lugar tem suas pequenas superstições e todo mundo ri do que pensa a gente do outro lado do rio — disse Ben, lançando-lhes um olhar sério. — Mas algum de vocês já ouviu uma música ou uma história humorística sobre o Chandriano? (ROTHFUSS, 2009, p. 89)

Alguns meses mais tarde, Abenthy se separa da trupe frente a uma oportunidade tentadora:

Tratava-se de uma viúva razoavelmente rica, razoavelmente jovem e, para meus olhos inexperientes, razoavelmente atraente. A história oficial era que ela precisava de alguém para servir de tutor do filho pequeno. Mas quem visse os dois caminhando juntos perceberia a verdade por trás desta história. (Rothfuss, 2009, p. 190)

Meses depois, enquanto a trupe monta acampamento à beira da estrada, Kvothe, então com doze anos, é enviado por seus pais para colher lenha na mata e, distraído, acaba se alongando na missão. Quando retorna, encontra as carroças apodrecidas, o acampamento destruído e imerso em chamas azuladas e todos da trupe, incluindo seus pais, brutalmente assassinados. Ao redor da fogueira de seus pais, encontra figuras sentadas na penumbra. Uma das sombras, Haliarx, tem o rosto imerso em sombras, e parece ser o líder do grupo. Outra delas,

um homem pálido de olhos inteiramente negros a quem Haliar se refere como Gris, anda até Kvothe com um regozijo demoníaco e lhe diz que “— Os pais de alguém andaram cantando o tipo inteiramente errado de canção.” (ROTHFUSS, 2009, P. 119)

Antes que Gris mate Kvothe, no entanto, Haliar o interrompe, parecendo alarmado, e após uma breve discussão entre eles, os sete partem, como se fugindo de alguma coisa.

Kvothe sobrevive, não sabe dizer se por semanas ou meses, na floresta, usando todo o tempo que não precisa gastar com sua sobrevivência para tocar o alaúde de seu falecido pai. Com o passar do tempo, as cordas do alaúde começam a se arrebentar pelo excesso de uso e falta de manutenção. Kvothe adapta-se à falta da primeira delas, depois à da segunda, mas quando a terceira corda arrebenta, conclui que não seria possível tocar com apenas quatro — os alaúdes no mundo de Rothfuss, diferente do que se costuma ver historicamente, possuem quase sempre sete cordas —; então, sai andando a esmo, com o intuito de seguir até a cidade mais próxima.

Perambulando pela grande cidade de Tarbean, Kvothe é roubado por moleques de rua mais velhos, e luta ferozmente pelo alaúde de seu pai. Com a briga, o instrumento se quebra e ele é espancado. Perdido, desorientado, machucado e agora sem rumo, ele passará a viver por anos nas ruas de Tarbean.

Um mês depois de sua chegada a Tarbean, conhece Trapis, um homem que vive num porão abandonado na periferia e usa seu pouco dinheiro para abrigar e alimentar órfãos de rua, em sua maioria, crianças pequenas, contando com a ajuda dos órfãos mais velhos para cuidar dos mais novos.

Três anos depois, já com quinze anos, numa das visitas que faz ao porão de Trapis, Kvothe escuta uma garota órfã falar a respeito de Skarpi, um contador de histórias que se alojou numa taverna da cidade e oferece uma vasta recompensa em dinheiro para quem lhe pedir uma história que ele não conheça.

Kvothe vai até ele e pede uma história: a história de Lanre, um antiquíssimo rei que seu pai viera pesquisando, e que havia apontado como centro dos segredos do Chandriano.

Skarpi conta a respeito de Lanre e da Guerra da Criação, de como o herói Lanre lutou pelas cidades livres ao lado de sua esposa, Lyra, em nome do rei-vidente Selitos, e de como morreu em batalha defendendo seu povo. De como Lyra, capaz de evocar os poderes do mundo pelas palavras, trouxe-o de volta da morte chamando-lhe seu nome. E de como, quando foi a vez de Lyra morrer, Lanre descobriu-se imortal e incapaz de segui-la para a morte. Enlouquecido pela solidão e pela perda de seu amor, Lanre, agora dando-se o nome de Haliar,

trai o rei Selitos, levando à queda das cidades livres, e é pelo rei amaldiçoado a ter seu rosto eternamente envolto em sombras.

No dia seguinte, Kvothe volta à taverna para ouvir de Skarpi a continuação da história, mas o velho é interrompido por sacerdotes que o acusam de heresia e o levam preso. Kvothe foge dali e, de volta a seu esconderijo, chora copiosamente ao se lembrar de tudo o que vivenciara. Motivado pela história de Skarpi, ele decide, então, ir à Universidade em busca de respostas sobre o Chandriano.

Kvothe junta suas precaríssimas economias e penhora por um bom valor seu último pertence — um livro dado a ele por Abenthy —, com a condição de que pudesse recomprá-lo pelo mesmo valor no prazo de um ano. Com o dinheiro da penhora, ele paga por um banho e uma refeição numa estalagem, consegue roupas e sapatos novos e acha uma caravana que partiria para Imre, a cidade mais próxima da Universidade. Na viagem, ele conhece Denna, uma garota pouco mais velha que ele, por quem prontamente se apaixona, e também tem a chance de tocar um alaúde pela primeira vez em anos.

Chegando a Imre, Kvothe inscreve-se para a prova de admissão da Universidade e é entrevistado pelos professores, que relutam em aceitar um rapaz de sua idade sem nenhuma carta de apresentação. Na Universidade, paga-se uma taxa no início de cada período para que o aluno seja admitido. O valor dessa taxa é ajustado de acordo com a complexidade dos estudos do aluno (alunos mais avançados pagam mais caro) e de acordo com a confiança que os professores expressam nele (alunos mais promissores, com melhores resultados nas provas ou melhor relacionamento com os professores pagam taxas mais baixas). Kvothe esconde-se no salão onde ocorrem as provas para ver o andamento das entrevistas dos alunos anteriores e, com isso, conhecer previamente parte das perguntas e respostas. Após impressionar os professores na entrevista e revelar sua condição financeira, jurando ser o aluno mais dedicado que já viram se lhe dessem condições para estudar ali, consegue algo inédito na história da Universidade: uma taxa de matrícula negativa. Receberia dinheiro — mesmo que um valor baixíssimo — para estudar.

Admitido na Universidade, Kvothe conhece Simmon, o filho mais novo de um nobre distante, que não tem uma boa relação com a família e, por isso, vive sem luxos no alojamento da Universidade. Simmon, então, apresenta-o a Wilem, um estrangeiro filho de comerciantes; Manet, um estudante que já passara dos cinquenta anos e mora na Universidade há décadas; e Sovoy, filho de uma antiga e poderosa linhagem que vem passando por dificuldades financeiras, razão para que, apesar de seu sangue nobre, divida, assim como Simmon, os alojamentos com

alunos da plebe. Em sua primeira visita ao Arquivo, a biblioteca da Universidade, Kvothe conhece, então, Ambrose, filho de um duque bem-posicionado na linha de sucessão de um reino distante, que trabalha como arquivista e com quem Kvothe logo tem uma desavença ao ter sua entrada barrada.

No dia seguinte, em sua primeira aula de simpatia, Kvothe atrai para si a antipatia do Retórico-mor Hemme ao dizer que já estava familiarizado com os conceitos da aula. Em seguida, dirige-se à biblioteca e finalmente consegue adentrá-la, mas o professor Lorren logo o dissuade de pesquisar a respeito do Chandriano e dos Amyr — uma ordem de cavaleiros eclesiásticos, dissolvida pela igreja duzentos anos antes, que acumulavam as funções de juiz, inquisidor e afins, e por quem Kvothe nutre uma obsessão desde o assassinato de sua família, uma vez que Haliar os citara como inimigos mortais do Chandriano — ao dizer que, embora respeite a curiosidade, aquele tipo de estudo folclórico, somado à pouca idade de Kvothe, poderia criar para ele uma imagem ruim.

Em sua segunda aula, no intuito de constranger Kvothe na frente da turma, o Retórico-mor pede para que o rapaz dê a aula em seu lugar, para mostrar seus supostos conhecimentos a respeito da disciplina. Ao exemplificar um dos princípios da simpatia, Kvothe causa uma queimadura superficial no pé do professor, enfurecendo-o mais ainda. Com isso, Kvothe é convocado para depor perante os professores, sob as acusações de uso não-autorizado de simpatia e violação das normas, o que lhe renderia as punições de açoitamento e expulsão. Revelando, no entanto, que Hemme lhe dera permissão e lhe fornecera o material para a simpatia, Kvothe consegue livrar-se da expulsão e reduzir a pena a apenas três chicotadas, bem como, em razão das habilidades demonstradas na aula, ser promovido a membro do Arcanum, título que reconhece estudantes promissores da Universidade. Também consegue para si a atenção do Artífice-mor, Kilvin, e do Fisiopata-mor, Arwyl.

No dia seguinte, Kvothe droga-se, antes de ser açoitado, com uma erva que o impediria de sangrar. Na frente de centenas de alunos, ele é açoitado e não deixa escapar um único ruído de dor ou uma única gota de sangue. Em seguida, vai até a Iátrica, o hospital da Universidade, para ser suturado por mestre Arwyl, que lhe oferece a oportunidade de estudar ali.

Kvothe, então, volta até Ambrose, que não o deixa entrar na área da biblioteca exclusivamente dedicada aos membros do Arcanum. Após ambos discutirem mais uma vez, Ambrose o engana e o convence a entrar na biblioteca com uma vela para iluminar os corredores escuros, o que Kvothe, não fosse o embotamento causado pela erva que ingerira mais cedo,

perceberia ser uma ideia absurda. Pego dentro da biblioteca com uma vela, ele é duramente repreendido por Lorren e banido da biblioteca por tempo indeterminado.

Em seguida, Kvothe é admitido na ficiaria, a oficina do professor Kilvin, onde confecciona-se lâmpadas, lanternas e outras criações da tecnologia, e decide, em seguida, dedicar-se a atrair a atenção do professor Elodin, Nomeador-mor da Universidade, o mais jovem dos professores e ex-reitor, mas que não mais leciona, já que todos o consideram completamente insano. Elodin leva Kvothe até o manicômio da Universidade, para mostrá-lo como a nomeação, o poder de chamar as coisas pelo nome, como Abenthy fizera com o vento, é uma arte perigosa, e se recusa veementemente a ensiná-lo. Após a insistência de Kvothe, Elodin diz que precisaria de uma prova de que ele era digno de aprender a arte da nomeação, convencendo-o a pular do telhado. Após Kvothe aceitar o desafio, que lhe rende alguns ossos quebrados, Elodin diz que jamais ensinaria uma arte tão perigosa a alguém insano o suficiente para pular de um telhado.

No período letivo seguinte, parte em razão da indisposição que despertara em alguns professores, é estabelecida a Kvothe uma taxa de matrícula muito maior do que o valor que poderia pagar, o que o leva a procurar uma usurária chamada Devi, ex-aluna do Arcanum e da Universidade, que reside em Imre, a cidade vizinha, e empresta dinheiro a juros altíssimos, pegando como garantia o sangue de seu credor, o que, na mão de um arcanista, alguém versado nas artes ensinadas na Universidade, pode ser uma arma mortal. Com o dinheiro restante de seu empréstimo, Kvothe compra para si um alaúde velho de baixa qualidade numa loja de penhores.

Iniciado o período letivo seguinte, Kvothe se atola tão exageradamente em trabalho que Simmon e Wilem pedem para mestre Kilvin dispensá-lo da Ficiaria, o que faz com que ele finalmente tenha tempo livre para tornar a praticar o alaúde. Com esse novo foco, descobre a respeito da Eólica, uma luxuosa taberna em Imre que concentra músicos e patronos de alta casta e que dá a qualquer um a chance de pôr-se à prova, mediante o pagamento de uma grande quantia de dinheiro, na tentativa de obter um prêmio chamado Gaita de Prata, reconhecimento de um músico excepcional.

Kvothe desenvolve o hábito de praticar o alaúde nos telhados de prédios menos movimentados da Universidade, e é nessa situação que conhece Auri, uma insólita e misteriosa garota que habita os subterrâneos da Universidade e tem medo de qualquer contato humano, mas que, apesar disso, permanece sempre impecavelmente limpa e jamais pede qualquer coisa como dinheiro ou comida. Auri adquire o hábito de ouvir Kvothe tocar e de dividir com ele refeições nos telhados.

Tempos depois, Simon e Wilem acompanham Kvothe até a Eólica, onde ele conhece Deoch e Stanchion, os simpáticos donos do estabelecimento. Kvothe usa suas poucas economias restantes para candidatar-se à Gaita de Prata, e decide apresentar uma balada que precisa de uma voz feminina e uma masculina. Ao dobrar o refrão para dar a deixa à plateia, Kvothe ouve uma voz feminina acompanhando-o e, em êxtase, deixa-se levar pela melodia, até que Ambrose, que estava na plateia, estoura uma das cordas de seu alaúde com o uso da simpatia. Kvothe é, então, obrigado a rememorar as intermináveis horas que passara tocando sozinho na floresta após a morte de seus pais, e consegue terminar a canção mesmo com uma corda faltando, o que lhe garante o prêmio. Em seguida, sai pela taverna em busca da dona da voz feminina que o ajudara a ganhar a gaita, e descobre tratar-se de Denna, a garota que conhecera na caravana a caminho de Imre, agora sob o nome de Dianne, e acompanhada por Sovoy. Por fim, Kvothe faz amizade com Conde Threipe, um nobre velho, excêntrico e entusiasta das artes, que se prontifica a encontrar um mecenas para ele.

Com o dinheiro que recebera da plateia ao tocar na Eólica e com sua Gaita lhe garantindo um emprego numa luxuosa taverna, onde poderia morar e comer, Kvothe começa o período letivo seguinte numa situação financeira mais favorável, e acaba por se tornar mais próximo de Devi, a usurária a quem deve. Sua situação logo piora, no entanto, quando Ambrose, como represália por uma nova desavença entre eles, usa a influência e o dinheiro de seu pai para impedir que qualquer taverna nas redondezas contrate Kvothe, com exceção da austera taverna Anker's, cujo dono de mesmo nome se recusa a deixar alguém como Ambrose dizer o que ele poderia ou não fazer.

O período seguinte na Universidade é bastante movimentado. Kvothe é promovido por Kilvin ao desenvolver uma lamparina que brilha numa só direção — ou seja, uma lanterna —, e seus encontros com Denna passam a ser mais frequentes. Suas relações com Simmon, Wilem, Anker e os donos da Eólica, Deoch e Stanchion, tornam-se cada vez melhores, mas ele continua profundamente incomodado com o fato de ainda estar banido do Arquivo.

Em determinada ocasião em que Kvothe trabalha na Ficiaria de Kilvin, ocorre um acidente com um material inflamável que acaba colocando em perigo Feila, uma das primeiras amigas que fizera na Universidade, e, a custo de algumas queimaduras e da destruição de suas roupas, ele consegue salvá-la. No entanto, acamado, ele acaba por faltar a um encontro marcado com Denna.

Dias depois, ainda não plenamente curado dos ferimentos causados pelo acidente na Ficiaria, Kvothe está voltando da Eólica à noite, sozinho e bêbado, quando é surpreendido num

beco por dois homens que, ao que tudo indica, haviam sido mandados para matá-lo, e possuem uma bússola com fios de seu cabelo, que faz com que seja possível localizá-lo. Improvisando com alguns materiais que tinha no bolso da capa, como fios de cobre e afins, Kvothe produz uma grande faísca que cega os homens por um instante e, aproveitando-se da ignorância deles quanto ao funcionamento da arte da simpatia, faz ambos acreditarem que seria capaz de invocar o fogo e o trovão, como nas histórias. Depois de fugir, bêbado, assustado e paranoico, Kvothe espalha objetos com seu sangue por vários lugares, para tornar impossível que seja localizado.

Na manhã seguinte, Kvothe, que passara a noite escondido numa taverna no porto de Imre, ouve a conversa de dois marinheiros sobre um ataque do Chandriano a um casamento na cidade de Trebon, que ele descobre ficar a uma distância de aproximadamente 110 quilômetros da Universidade. Obcecado com a seita que matou seus pais, ele decide ir a Trebon o mais rápido possível, sem se importar com o que isso lhe custaria. Para isso, consegue com Devi um empréstimo num valor exorbitante, que ele nem sequer imagina ser capaz de pagar, e usa os recursos para comprar um cavalo e mantimentos para a viagem até Trebon.

Chegando a Trebon, ele encontra Denna, que estivera no casamento e é a única testemunha viva do incidente. Kvothe descobre que ela conseguira um possível mecenas, um homem mais velho e de hábitos estranhos obcecado com a própria privacidade. Kvothe e Denna retornam até a fazenda onde aconteceu o ataque, e pouco a pouco, revelam-se sinais da presença do Chandriano: madeira apodrecida, metal enferrujado até desfazer-se, cinzas e afins. Reavivando dentro de si as lembranças do massacre de sua trupe, Kvothe sente-se mais seguro ao ver que Denna também está inclinada a acreditar que o Chandriano, embora seja tido como não mais do que uma lenda, tenha sido o real responsável pelo massacre.

Perambulando pela floresta, os dois encontram um criador de porcos, que revela ter avistado fogo azul ao norte duas noites antes, no dia anterior ao casamento. Ao investigar, eles descobrem que o fogo azul não é obra do Chandriano, mas sim de um dracus, um imenso réptil cuspidor de fogo que, na verdade, é herbívoro e supostamente inofensivo, sendo comparado por Kvothe a uma vaca imensa. No entanto, a fera devoradora de árvores apresenta um comportamento estranho, e eles encontram, sob um vale escarpado entre as montanhas, uma casinha destruída pelo dracus, com seu morador morto no interior.

Subindo pelo vale, eles descobrem que o local, na verdade, era uma fábrica de resina de dênera, uma droga ilegal e altamente viciante, e que o imenso lagarto estava devorando as árvores que forneciam a matéria prima para a droga, o que fez com que desenvolvesse uma dependência pela substância, adquirindo assim hábitos mais agressivos do que o comum, e que

Denna, que experimentara a substância sem saber o que realmente era, estava agora intoxicada por ela, e apresentaria delírios nas horas seguintes. Descubrem, também, que as árvores de dênara estão acabando, o que faria o lagarto desenvolver uma violenta crise de abstinência, colocando em risco a cidade de Trebon, que ficava próxima dali.

Eles decidem usar uma quantidade imensa da droga para envenenar o dracus e matá-lo, mantendo, assim, a cidade segura. No entanto, a substância não causa na criatura o efeito desejado, e ela é atraída pelas fogueiras de Trebon, que festeja o dia da colheita com todos os habitantes na rua e grandes piras espalhadas pela cidade. Com Denna em sono profundo sob o efeito da droga e o imenso animal em debandada em direção a Trebon, Kvothe segue em seu encalço sem saber o que fazer.

Chegando à cidade, ele a encontra incendiada pelo Dracus, e utiliza de seus conhecimentos de siglística (outra ciência fictícia, que se baseia em princípios de transmissão de energia por meio de runas desenhadas na superfície de objetos) e simpatia para amenizar o fogo o suficiente para que os habitantes de Trebon possam apagá-lo. Em seguida, atrai a imensa fera até a entrada da igreja, sobre a qual jaz pendurada uma roda de ferro de uma tonelada, sinal de Tehlu, o Criador (símbolo religioso que representa o sacrifício, análogo à Cruz de Cristo), e, utilizando-se de seu conhecimento em simpatia, uma escama que se soltara da fera e um potentíssimo ímã, faz a roda despencar sobre a cabeça do animal, finalmente matando-o, logo antes de desmaiar de exaustão.

Quando Kvothe desperta, no dia seguinte, Denna já havia ido embora, e ele, que havia sido encontrado caído sobre a imensa roda de ferro que matara a fera, havia sido tratado pelo médico local e despertado um misto de medo e reverência na supersticiosa população local. Utilizando-se dessa vantagem, ele colhe informações acerca do corpo do Dracus — que fora enterrado e queimado, como as superstições dizem para tratar os corpos de demônios, o que deixa Kvothe ensandecido pelo desperdício de um espécime tão raro — e do que acontecera na fazenda dos Mauthen antes do casamento que levava ao massacre realizado pelo Chandriano.

Com o testemunho de uma jovem garota chamada Nina, descobre que os Mauthen haviam desenterrado um grande vaso ilustrado com o Chandriano e seus sinais, o que atraía a atenção do grupo para manter em segredo suas identidades. Como forma de consolar a garota aterrorizada, Kvothe a presenteia com uma pequena peça de metal de um de seus trabalhos na Artificiaria, mentindo, para tranquilizá-la, que se tratava de um amuleto contra demônios.

De volta à Universidade, Kvothe quita parte de sua dívida com Devi, corre atrás do prejuízo das aulas perdidas, reencontra seus amigos e, casualmente, torna a encontrar Denna,

que, acompanhada de um cavaleiro, não tem a oportunidade de falar a respeito do que acontecera em Trebon. Dias depois, enquanto Kvothe conversa tranquilamente com Simmon e Willem, numa movimentada praça de Imre, Ambrose, para zombar dele, toma-lhe o alaúde, o que o deixa furiosíssimo. O estudante mais velho, então, arremessa-lhe de volta o instrumento, que cai no chão e se quebra. Tomado por uma fúria inumana, Kvothe involuntariamente chama, pela primeira vez, o Nome do Vento, evocando um turbilhão que arrasta pessoas e carroças e arremessa Ambrose contra o chão, ferindo-o. Ainda fora de si quando a ventania finalmente se dissipa, Kvothe é levado por Simmon e Willem para os aposentos do Artífice-mor, Kilvin, que convoca o Nomeador-mor, Elodin, para examinar Kvothe. Elodin nota imediatamente o que aconteceu e é capaz de retirar Kvothe de seu torpor, mas sai sem dizer mais nada.

Kvothe e Ambrose são levados, então, para depor perante os professores, e Ambrose é sentenciado por conduta imprópria, furto e destruição de propriedade alheia, e condenado a pagar a Kvothe o dobro do valor de seu alaúde (que Kvothe mentira ser muito mais valioso do que realmente era), enquanto Kvothe recebe o castigo de seis chicotadas e é promovido a Re'lar, tendo o Nomeador-mor Elodin como padrinho. Elodin conta a ele que não é a primeira vez que um estudante chama o Nome do Vento num momento de fúria, e diz que lhe ensinará mais sobre a arte da Nomeação.

A narrativa retorna, então, para a taverna Marco do Percurso. Alguns dos fazendeiros locais entram na taverna, terminado o dia de trabalho, para beber e comer, e Kvothe, Devan e Bast lhes dão atenção. Pouco depois, adentra a taverna um mercenário maltrapilho que o Cronista logo reconhece como um dos homens que o roubara. No entanto, os modos quase cordiais do estranho haviam sido substituídos por balbúcies sem sentido numa língua estranha, e todos os presentes falham em se comunicar com ele; todos, menos Bast. Como membro do povo dos Encantados, Bast identifica o estranho como um membro da linhagem há muito extinta dos Mael, os “Troca-Peles”, como ele diz, embora não saiba identificar com exatidão a espécie.

O estranho parece incapaz de sentir dor, e ri de forma frenética e inumana ao ser ferido. Além disso, é forte o suficiente para sobrepujar Bast e matar um dos lavradores locais. Kvothe encharca-o com bebida e tenta realizar uma simpatia para incendiá-lo, o que o Kvothe da história que ele está contando, o garoto da Universidade de décadas antes, poderia fazer sem dificuldades. No entanto, nada acontece, e é apenas com a ajuda do jovem aprendiz de ferreiro, Aaron, que carrega consigo uma pesada barra de ferro, que eles conseguem matar o estranho, que, agonizante, rasteja pelo chão e vomita uma fétida substância preta.

Mais tarde, o Cronista tenta perguntar a Kvothe a respeito da simpatia que dera errado, mas Bast o interrompe e muda de assunto, e o alerta, tão logo o taverneiro sai do salão, para que não faça perguntas a respeito dessas questões. Depois que as autoridades da cidade cuidam da questão e o corpo é retirado, depois de todos os presentes já terem ido embora, Aaron, o único ainda presente na taverna, pressiona Kvothe e Bast para que admitam que se tratava de um demônio, e o taverneiro, para a surpresa de seu aprendiz, assim o faz. Satisfeito com a resposta, o rapaz enfim vai embora, deixando-os a sós, e Kvothe decide recomeçar a história.

Kvothe conta, então, do desfecho de seu julgamento perante os professores: foi açoitado e, mais uma vez, proporcionou o mesmo espetáculo de não expressar sua dor. Foi suturado na Iátrica, o hospital da Universidade, e com o dinheiro que recebeu de Ambrose, comprou um novo alaúde, quitou a dívida com Devi e comprou roupas para si mesmo e um presente para Auri.

Em seguida, Kvothe passa a explorar o subterrâneo com Auri em busca de uma nova entrada para o Arquivo, já que permanece banido pelo uso de velas dentro do prédio. Depois de procurar por dias e se esgueirar por túneis claustrofóbicos, finalmente encontra uma passagem que leva a um dos túneis de ar do prédio, por onde poderia entrar. De posse desse segredo, pede a Feila, que lhe devia um favor por tê-la salvado do incêndio na Ficiaria, que o ensinasse a localizar o que quisesse encontrar no Arquivo, e ela assim o faz.

A história de Kvothe, em seguida, passa brevemente por Denna, Ambrose e um período letivo pouco movimentado antes de retornar à Marco do Percurso, quando o taverneiro decreta que já havia contado o suficiente por um dia. Seu aprendiz e seu hóspede se retiram e ele termina de ajeitar o salão imerso num silêncio melancólico e introspectivo.

Em seu quarto, o Cronista é acordado no meio da noite por alguém cobrindo-lhe a boca. Percebe tratar-se de Bast, que invade seu quarto pela janela, escondido de Kvothe. Descobre que o boato que o levava a saber que Kvothe residia ali não fora accidental, mas propositalmente plantado por Bast para atrair gente como ele para lá, numa tentativa desesperada de reavivar em seu mestre seu eu de outrora. Bast diz a Devan que a razão de ele estar ali é lembrar a Kvothe de que não é um simples taverneiro numa cidadezinha, mas sim uma figura que compõe lendas que correm pelos Quatro Cantos, e diz que a história deveria ser direcionada para as partes que mais trouxessem memórias valiosas a Kvothe, evitando alongar-se nas partes sombrias. Frente à negação do Cronista, Bast assume sua verdadeira e terrível forma, deixando claro que o faria sofrer uma agonia incomensurável se as coisas não corressem exatamente de acordo com seu desejo. Retomando a compostura, o Encantado retira-se tranquilamente do quarto de Devan,

deixando-o sozinho com seus pensamentos. É assim que termina a primeira noite na Marco do Percurso, e com ela, o primeiro livro da trilogia.

A segunda obra da trilogia, *O temor do sábio* (2011), começa como se realmente compusesse o mesmo livro da obra anterior, narrando o início do dia seguinte. Aaron, o aprendiz de ferreiro, chega com o intuito de comprar mantimentos para uma viagem, dizendo que vai se alistar no exército. Para tentar convencê-lo a ficar, Kvothe revela sua real identidade; revela ser o homem que deu origem às lendas que se conta nos Quatro Cantos. Mas, para sua surpresa — e do leitor —, o garoto não acredita nele, e parte mesmo assim. É assim, sentindo-se menos do que jamais fora, que Kvothe começa o segundo dia de sua narrativa.

Conta que depois de um começo de período bastante tranquilo na Universidade, no dia de sua prova de admissão, que definiria sua taxa de matrícula, ele é drogado por Ambrose. Intoxicado com uma substância que o priva de quaisquer inibidores sociais, ele é incapaz de discernir o que pode ou não pode dizer ou fazer. Simmon, então, é obrigado a vigiá-lo como se fosse plenamente dependente, e Feila se prontifica a trocar com Kvothe as datas do exame, a fim de que ele possa recuperar-se antes de prestar a prova. Mais tarde, quando Kvothe está sozinho em seu quarto na Anker's, a droga faz reavivarem-se memórias de sua infância, que o levam a um pranto copioso. Como se pressentindo a situação de seu amigo, Auri o visita e cuida dele durante a noite.

Na véspera do exame, ainda sofrendo com alguns raros efeitos da droga, que duram intervalos de poucos segundos, Kvothe encontra Elodin, e o interroga a respeito de uma disciplina que ele ministraria, mas para a qual não o convidara. Desviando-se do assunto, Elodin é seguido por Kvothe pelo alojamento dos professores e o convence a arrombar uma porta que insinua ser de seu quarto, e uma vez lá dentro, começa a incendiar todos os pertences que encontra. No entanto, revela, finalmente, que se tratam dos aposentos de Hemme, e não dos seus, o que obriga Kvothe a fugir dali. Durante a prova, Hemme ofende Kvothe e o acusa de ter incendiado seu quarto, ofensa à qual, numa recaída causada pela substância ainda remanescente em seu corpo, ele responde à altura, o que eleva consideravelmente sua taxa escolar.

Numa das noites em que Kvothe visita Auri, encontra Elodin e descobre que os dois já se conheciam. Ao fim da noite, aluno e professor vão embora juntos, e Elodin convida Kvothe a assistir às aulas de sua disciplina. Ao descobrir que o rapaz ainda estava banido do Arquivo da biblioteca, vai pessoalmente até os aposentos de Lorren, em plena madrugada, e o convence a retirar a punição.

Dias depois, Kvothe encontra Denna na Eólica e sai para um passeio em sua companhia. Descobre que ela esteve se envolvendo com Ambrose, mas que o envolvimento não acabou bem, e que Ambrose, por fim, havia ficado com um anel do qual ela nunca se separava. Frente a essa descoberta, Kvothe decide, em segredo, roubar o anel de volta para presenteá-la.

Com a ajuda de Wilem e Simmon, Kvothe consegue, com uma carta falsa de uma pretendente inexistente, atrair Ambrose para longe de seus aposentos, e os invade para roubá-lo. No entanto, antes que encontrasse o anel de Denna, recebe o aviso de que Ambrose já estava retornando e percebe que as janelas do quarto são fechadas com um complexo mecanismo de siglística, que não só as trancou, como também alertou Ambrose da invasão. Desesperado, Kvothe finalmente consegue sair, a custo de cair do telhado e levar consigo algumas telhas. Ferido e sangrando, ele se reencontra com Wilem e Simmon em seu quarto na Anker's, onde Simmon é obrigado a suturar seus ferimentos para que não levantem suspeitas indo até a Iátrica.

No entanto, no dia seguinte, Kvothe vai à ficiaria e, enquanto ajuda Kilvin a manejar uma das fornalhas, desmaia e tem de ser carregado por ele. Quando acorda, está na Iátrica, sob os cuidados de Moula, uma das alunas mais promissoras do local e conhecida de Kvothe, que percebe instantaneamente os ferimentos e os liga ao incidente da noite anterior, mas, a contragosto, concorda em não explicitá-los no laudo, em gratidão pelo que Kvothe fizera por Feila no incêndio da Ficiaria.

Poucos dias depois, Kvothe percebe estar sendo atacado por malfeitoria, como é chamado o uso da simpatia em conjunto com material genético do alvo para feri-lo à distância. Isso faz com que ele, Simmon e Wilem precisem se revezar na vigília para mantê-lo em segurança usando simpatia. Kvothe suspeita, antes de tudo, de Ambrose, mas chegam à conclusão de que ele não seria descuidado o suficiente para esse tipo de ataque, e a suspeita seguinte recai sobre Devi.

Kvothe não está inclinado a acreditar que Devi tenha vendido seu sangue, mas decide ir até ela para ver se o frasco onde o depositara ainda está lacrado e em segurança. Conforme a conversa entre eles avança, a suspeita de Kvothe se torna mais palpável, até que ela se recuse a mostrar-lhe o sangue. Isso faz com que Kvothe a confronte diretamente, tentando usar da simpatia para imobilizá-la e obrigá-la a fazê-lo. No entanto, mesmo sendo o melhor simpatista de sua turma por uma margem bastante grande, Kvothe é derrotado por Devi sem dificuldades. O fato de ter sido atacada deixa-a irada, e ela revela que recebera, sim, uma proposta pelo sangue de Kvothe, mas que não o vendera. Além disso, reduz o prazo de pagamento de Kvothe

e ordena que ele mande alguém em seu lugar para trazer o dinheiro. Por fim, manda-o embora para que nunca mais volte.

Descobrimos que não havia sido Devi, a suspeita retorna para Ambrose, e Kvothe chega a uma conclusão: Ambrose estava usando o sangue encontrado quando Kvothe pulou da janela, mas não sabia de quem era. No entanto, a primeiro momento, não poderia fazer nada com essa informação. Ele, Simon, Wilem e Feila, então, passam dias no Arquivo procurando por um esquema siglístico que ensinasse a fazer um gramo, dispositivo que serve para blindar um corpo contra simpatia enquanto estiver sendo usado, e cuja confecção não é permitida a alunos do nível deles. Quando finalmente encontram o que procuravam, Kvothe passa a confeccioná-lo aos poucos, e ao mesmo tempo, eles podem confirmar que Ambrose era mesmo quem vinha o atacando.

Terminando o gramo e agora mais seguro, Kvothe, com a ajuda de Wilem, Simmon, Feila, Moula e Devi (que Kvothe descobre ser uma antiga amiga das outras duas, e com a qual elas intervêm em seu favor), bola um plano para atrair Ambrose para fora de seu quarto e começar um incêndio em seus aposentos. Kvothe, então, corre para apagar o fogo, fingindo não saber que os aposentos pertencem a Ambrose, e em meio à confusão, consegue encontrar tanto o boneco feito com seu sangue quanto o anel de Denna.

Kvothe tem semanas agitadas a seguir. Nina, a garota que salvara em Trebon, visita-o na Universidade para entregar-lhe um desenho que fizera das gravuras do Chandriano vistas por ela, o que o deixa genuinamente agradecido. Ele também é apresentado por Wilem e Simmon ao Marionetista, uma figura misteriosa que mora num pequeno cômodo no subterrâneo do Arquivo, e que Kvothe imagina ser um aluno cuja sanidade não prevaleceu aos estudos, assim como ele também suspeita que seja o caso de Auri. Pouco depois, recebe uma carta de Denna, avisando que passaria um tempo viajando longe de Imre. Seu projeto na Ficiaria é aprovado por Kilvin, e Kvothe recebe por ele um grande montante em dinheiro. Também faz as pazes com Devi e, por fim, é julgado e inocentado pela Lei Férrea — o equivalente à Inquisição — da ocasião em que chamara o Nome do Vento em Imre, meses antes.

A narrativa retorna, então, para a Marco do Percurso, onde o Cronista protesta contra a brevidade do relato do julgamento de Kvothe pela Lei Férrea, uma das histórias que ele mais ansiava por ouvir. Devan tenta persuadi-lo a dar mais detalhes, mas o taverneiro se recusa e desvia-se para algum serviço na cozinha. Mais tarde nessa noite, ao chegar da cozinha, Kvothe depara-se com o Cronista conversando com os fregueses de sempre, incitando os camponeses a contarem histórias a respeito do lendário julgamento de Kvothe, o Arcano, pela Lei Férrea.

Como represália, Kvothe começa a inventar histórias a respeito de uma figura lendária supostamente tão poderosa quanto o Grande Taborlin: o Cronista. Bast pega sua deixa e o ajuda a aumentar cada vez mais a história, adicionando detalhes absurdos como uma espada de papel e a capacidade de matar qualquer um na posse de seu nome. No fim da noite, depois que os clientes já deixaram a taverna, Devan protesta novamente contra Kvothe; dessa vez, pelas mentiras inventadas a seu respeito. O taverneiro responde que aquilo foi uma demonstração de como tem direito à própria história, de ocultar o que não lhe aprouver contar, e de como não se deixaria manipular para que a história tomasse rumos que não desejasse.

De volta à narrativa, Kvothe revela que, por mais que tenha sido inocentado, a repercussão do julgamento sobre ele foi grande o suficiente para que seus professores e amigos o aconselhassem a tirar um período de folga da Universidade. Depois de imensos esforços, eles conseguem convencê-lo, o que o deixa completamente sem rumo. No entanto, conde Threipe, que vinha tentando arranjar-lhe um mecenas, revela que um nobre com quem troca cartas, o maer Alveron, de Vintas, a 1.600 quilômetros de Imre e com poder análogo ao de um rei, pedira a recomendação de um rapaz inteligente, polido e dominador das artes para ajudá-lo num assunto particular. Kvothe agarra a chance na mesma oportunidade, despede-se de seus amigos e professores, quita parte de sua dívida com Devi e parte. A viagem, no entanto, não é nem de longe tranquila como Kvothe imaginava: seu navio acaba por naufragar, ele é roubado, quase se afoga e acaba sendo obrigado a mendigar e roubar para sobreviver no caminho. No fim, passados dezesseis dias, ele finalmente chega a seu destino.

Chegando a Severen, no entanto, Kvothe precisa arranjar um jeito de se comunicar com Alveron, e fazê-lo maltrapilho e imundo não parece uma opção. Ele vê-se, então, obrigado a penhorar o próprio alaúde, e usa o dinheiro para pagar por roupas novas, um banho e um corte de cabelo, e com sua nova aparência, faz um baronete local acreditar que é alguém importante e o levar até o maer. Tão logo alcança a residência do maer, Kvothe apresenta-se como enviado de Conde Threipe, em razão de seu talento musical — embora esconda sua linhagem Edena Ruh, que não é bem-vista em todos os lugares —, e conhece Stapes, o camareiro de Alveron, que, tamanha a confiança que conquistara do nobre, possui tanta autoridade quanto qualquer membro da nobreza; Dagon, o quieto e severo mestre de armas do maer; e, é claro, o próprio Alveron, um sujeito de meia-idade altivo e perspicaz, mas um tanto desgastado e enfermiço.

Kvothe passa dias sem saber o que Alveron realmente quer dele. O maer o encontra para conversas e passeios casuais no jardim, como se o estivesse avaliando, mas não revela sua real intenção. Por isso, Kvothe passa boa parte de seu tempo nos aposentos concedidos a ele,

mergulhado no tédio e tendo como única função esquivar-se das perguntas de nobres mexeriqueiros que tentam descobrir sua real identidade e seus negócios com Alveron. Alguns dias depois de sua chegada, no entanto, ele conhece Bredon, um nobre bastante diferente dos outros. Bredon é velho, inteligente e desinteressado nos jogos mais mundanos da corte, além de viciado no jogo de tak, uma espécie de xadrez. Eles tornam-se amigos e desenvolvem o hábito de se reunirem para conversar e jogar, e Bredon explica a Kvothe, pouco a pouco, o funcionamento do tak e da corte de Alveron.

Dias depois, Kvothe é chamado aos aposentos do maer, e ao chegar, assusta-se com o estado debilitado de Alveron, que revela que sua doença tem se agravado e que a real intenção de trazer Kvothe ali era que ele o ajudasse a cortejar Meluan Lackless, uma nobre de alta estirpe que o maer, que ainda não possui nenhum herdeiro, quer como esposa. Para que saiba mais sobre ela, Kvothe é mandado aos aposentos de Caudicus, o arcanista pessoal de Alveron, que trata de sua doença e tem grande conhecimento acerca da história das famílias nobres. Tomando Kvothe por não mais do que um nobre obtuso, Caudicus prepara o remédio do maer em sua presença, e Kvothe logo percebe que, na verdade, Caudicus estava envenenando, e não curando, Alveron.

O maer não aceita muito bem a acusação de Kvothe, mas o rapaz consegue, ao adivinhar alguns dos sintomas que ele estava sentindo, fazê-lo pelo menos dar-lhe atenção. Para provar seu ponto, sugere ao maer que peça para que sejam trazidos aos seus aposentos pequenos pássaros, a quem o remédio preparado por Caudicus seria ministrado, na intenção de atestar sua propriedade venenosa. Também se oferece para fazer um chá para abrandar alguns dos sintomas, e com isso, recebe dinheiro e a permissão de descer até a cidade para comprar os ingredientes necessários. Dessa forma, consegue comprar de volta seu alaúde e, para sua surpresa, encontra Denna.

Dias depois, Kvothe percebe que está cada vez mais distante de cair nas graças do maer, cuja confiança em sua acusação contra Caudicus só diminui, visto que nenhum dos pássaros havia morrido desde então. Quando guardas são postos em sua porta para não deixá-lo sair, Kvothe vai até os aposentos de Alveron para inquiri-lo a respeito da razão de tal medida, e estava quase sendo expulso dali quando os dois notam Stapes, o camareiro de Alveron, retirando sorrateiramente da gaiola um pássaro morto. Descobrem, então, que Stapes estava trocando os pássaros que morriam há dias, não como traição ao maer, mas como forma de poupar-lhe o sofrimento de ver os animais morrerem, uma vez que não sabia a real razão de eles terem sido

trazidos até ali. Com isso, a traição de Caudicus fica escancarada, e Kvothe recebe a plena gratidão de Alveron e Stapes. O traidor, no entanto, consegue fugir sem ser capturado.

Agora contando com a boa vontade de Alveron e Stapes, Kvothe está novamente livre para transitar pela cidade, e seus encontros com Denna tornam-se rotina. Alguns dias depois, Meluan, a quem Alveron pretende cortejar, chega para uma temporada de festejos que aconteceria para comemorar a melhora do maer de sua doença — cuja real causa, o envenenamento, não fora divulgada —, e Kvothe é posto em contato com a dama para aprender sobre ela e, assim, ser mais útil ao maer. A primeira coisa que Kvothe descobre, no entanto, é que ela nutre pela linhagem de Kvothe, os Edena Ruh, um ódio profundo.

Dias depois, com a corte de Alveron a Meluan indo bastante bem, Kvothe, num de seus passeios com Denna, acaba discutindo com ela a respeito do misterioso mecenas da garota, por quem Kvothe nutre desconfiança e desprezo bastante nítidos. Depois que se reconciliam, ela lhe mostra um trecho da música que vinha escrevendo; para a surpresa dele, no entanto, a música é a respeito de Lanre, e o pinta como um herói, e não como o traidor Haliar. Com a memória de seu encontro com o Chandriano, a morte de seus pais e a história contada por Skarpi à tona, Kvothe reage negativamente à canção, e eles têm uma discussão feroz. Separam-se sem se reconciliar, e Kvothe termina a noite sozinho e bêbado em seus aposentos.

No meio da madrugada, com a bebida embotando seus pensamentos, Kvothe é visitado pelo maer, que lhe dá uma nova missão: rastrear e eliminar bandidos que vinham realizando saques na estrada real, numa região bastante remota chamada de Eld. Kvothe lideraria um grupo de quatro mercenários contratados por Alveron: Dedan, um mercenário robusto e obtuso, Hespe, uma versão feminina e muito menos obtusa de Dedan, Marten, um velho e experiente caçador, e Temp, um mercenário do Ademre, nação que treina seus iniciados desde a infância para serem artistas marciais incomparáveis e os manda pelo mundo para realizar serviços a preços altíssimos.

Durante toda a primeira parte da viagem, Dedan cria problemas para Kvothe. Reclama e resmungo o tempo todo, é displicente e o vê como um idiota. No entanto, assim que Kvothe mostra uma parcela ínfima de suas habilidades como arcanista, o desprezo de Dedan mistura-se com um temor religioso. Àquela distância da Universidade, afinal, as pessoas são patologicamente supersticiosas, e não fazem a mínima ideia de como funcionam as ciências lá ensinadas.

Para tornar mais toleráveis os dias que passaria no meio do nada com subordinados pelos quais não pedira e que não o obedeciam, Kvothe tenta aos poucos aproximar-se de Temp

para compreender os costumes e a língua do Ademre. O mercenário, afinal, fala muito pouco e tem o estranho hábito de permanecer muito próximo de alguém ao conversar, bem como nunca expressa emoção alguma em suas feições. Uma das primeiras descobertas que Kvothe faz é que a razão de Tempi não expressar seus sentimentos com expressões faciais é porque o faz com as mãos: os ademrianos possuem uma intrincada linguagem de gestos para expressar sentimentos, visto que deixá-los transparecer diretamente no rosto é tido como grosseiro no Ademre. Em seguida, Kvothe começa a aprender a respeito da Lethani, que descobre ser não só a arte marcial ensinada no Ademre, mas também uma espécie de filosofia de vida e um estrito código de honra, moral e ética. Tempi, no entanto, apesar de conhecer a Lethani, não tem o conhecimento necessário para ensiná-la, não fala com perfeição a língua de Kvothe e também não tem a permissão para ensinar a Lethani nem mesmo para ademrianos, quanto mais para bárbaros como Kvothe.

A campanha deles se alonga por mais vários dias e os ânimos tornam-se gradativamente piores, até que quase insuportáveis. Num dia tempestuoso, quando estão quase desistindo da missão, Tempi retorna ao acampamento depois de uma de suas buscas diárias e conta que matou dois bandidos. A partir dos dois mortos, eles conseguem traçar uma trilha até o esconderijo dos bandidos com o intuito de fazer um reconhecimento da área, mas Dedan e Hespe, que, segundo o plano, deveriam ficar no acampamento, não o fazem, e acabam se perdendo do grupo. O esconderijo, na verdade, parece uma pequena base militar, montada ao redor de um imenso carvalho, com várias barracas e o que eles calculam que seriam no mínimo vinte homens, muito além do que poderiam enfrentar.

Kvothe, Marten e Tempi estão quase convencidos a voltar e relatar ao maer quando escutam o estardalhaço de Dedan e Hespe adentrando o acampamento pelo outro lado. Desesperado, Kvothe usa o corpo de um sentinela morto por eles para estabelecer uma conexão sanguínea, por meio de simpatia, com os corpos dos homens lá embaixo e põe-se a feri-los, um a um, ao esfaquear repetidas vezes o cadáver. No entanto, o líder do acampamento, que desperta em Kvothe uma sensação sinistra de familiaridade, logo descobre a posição deles, e Kvothe precisa pensar rápido numa solução mais definitiva. Num movimento completamente desesperado, ele pede a Marten que atire contra a grande árvore e, pegando uma das outras flechas no chão, estabelece uma ligação simpática para transformar a árvore numa espécie de para-raios, esforço que o faz desmaiar de exaustão.

Quando acorda, Kvothe descobre que a tempestade fora atraída até a árvore por sua simpatia, provocando uma grande descarga elétrica que incendiara o acampamento inteiro,

garantindo a eles a vitória. Eles passam alguns dias no acampamento para investigar o local e também para cuidar dos próprios ferimentos, e nas buscas, não encontram nem vestígio nem rastros do chefe do acampamento, o que deixa Kvothe e os outros bastante apreensivos.

No caminho de volta por entre os ermos da floresta, Kvothe e seu grupo encontram numa clareira Feluriana, uma criatura dos Encantados cujas lendas dizem levar os homens à loucura e à morte ao despertar neles uma volúpia absoluta e inexorável; em suma, uma espécie de ninfa. Kvothe segue-a e, nessa parte da narrativa, suas lembranças são embotadas. Tudo de que consegue se lembrar é de uma corrida frenética e, em seguida, de acordar na terra dos Encantados.

Sob a influência de Feluriana, Kvothe compreende a dificuldade que seria partir dali. Aproveitando-se do orgulho da ninfa, ele diz que lhe havia composto uma canção, mas os versos, propositadamente, não fazem jus à sua grandeza. Com isso, ele a convence de que precisaria partir e voltar ao mundo dos humanos para terminar a canção, e ela o obriga a prometer que voltaria.

Mas Kvothe não parte imediatamente; em vez disso, passa com Feluriana um tempo que não é capaz de contar. Aprende com ela, conhece a terra dos Encantados e os dois contam histórias um para o outro. Quando Kvothe pergunta a ela a respeito dos Amyr, ela conta histórias de milênios antes, e ri frente à menção da ordem dos Amyr controlada pela igreja, dizendo, com plena certeza, que nunca houvera um Amyr humano. Quando ele pergunta a respeito do Chandriano, no entanto, Feluriana recusa-se peremptoriamente a falar sobre Os Sete, sem espaço algum para argumentação.

Para presentear Kvothe e protegê-lo em sua jornada de volta ao mundo dos humanos, Feluriana começa a tecer para ele uma *shaed* — uma capa feita de sombras. O processo é longo e, para Kvothe, pouco compreensível, e muitos dias se passam enquanto ele tenta desvendar, mesmo que vagamente, como se dá a confecção. Numa das ocasiões, quando a capa está já quase pronta, Feluriana pede para Kvothe que a deixe a sós por um longo período. Então, ele perambula pela terra dos Encantados até encontrar uma imensa árvore, parasitada por uma estranhíssima criatura: o Cthaeh.

O Cthaeh é uma criatura praticamente onisciente, capaz de ver claramente todas as possíveis ramificações do futuro, e conta a Kvothe muitas coisas. Conta detalhes da morte de seus pais, fala sobre os Amyr e o Chandriano, revela que o chefe dos bandidos que lhe causara tão estranha impressão era, na verdade, Gris, o homem de olhos negros que matara seus pais. Revela também a natureza da relação de Denna com seu mecenas, descrevendo como ele a

agride frequentemente. Dilacerado por todos esses detalhes, Kvothe foge. Corre desenfreadamente, como um animal assustado, por um tempo que parece incalculável, até alcançar, ferido e choroso, com o corpo todo cortado por espinhos e cipós e coberto de lama, a clareira de Feluriana. À menção do nome de Cthaeh, a ninfa começa a examiná-lo desesperadamente, até finalmente constatar que Kvothe não fora mordido e que seus olhos continuavam límpidos. Um pouco tranquilizada, ela o consola, como quem soubesse os horrores pelos quais ele havia passado.

A narrativa retorna à Marco do Percurso para mostrar a reação acalorada de Bast. Ele implora para que seu mestre admita que aquela passagem não é verdade, que ele a inventou para florear a história, mas quando Kvothe reforça com veemência que encontrara o Cthaeh, Bast é tomado por um desespero profundo. “Juro por minha língua e por meus dentes — disse Bast, ríspido. — Juro pelas portas de pedra. Estou lhe dizendo três mil vezes: não há nada no meu mundo ou no seu que seja mais perigoso que o Cthaeh.” (ROTHFUSS, 2011, p. 669)

Bast explica que o Cthaeh não é só perfeitamente clarividente, como perfeitamente, absolutamente perverso. Que cada palavra que ele dirige a quem quer que seja é escolhida com exatidão para desencadear a maior tragédia possível, que “Qualquer pessoa influenciada pelo Cthaeh é como um barco portador da peste, navegando em direção a um porto.” (ROTHFUSS, 2011, p. 668)

Por fim, Bast diz que não sabe como os Sithes — uma facção dos encantados que tem como uma das funções garantir que o Cthaeh não tenha contato algum com o mundo externo, visto que a criatura é incapaz de sair da árvore que lhe serve de morada — deixaram Kvothe entrar em contato com o Cthaeh, ao que seu mestre responde que nem sequer havia guardas na ocasião. Por fim, Bast diz que no teatro dos Encantados, é uma tradição adicionar ao cenário uma representação da árvore do Cthaeh para preparar a plateia para o tipo mais desesperador de tragédia. A isso, Kvothe responde que é exatamente essa a história que está contando.

De volta à narrativa, Kvothe conta que passa muitos dias num estado letárgico, dormindo quase o tempo todo e tendo constantes pesadelos. Frequentemente desaba num choro incontrolável, muitas das vezes sem sequer saber o motivo. Feluriana faz o possível para consolá-lo, e com o tempo, pouco a pouco, ele se recupera do encontro com o Cthaeh. Feluriana finalmente o presenteia com sua shaed, e com a capa, o amargor deixado pelo Cthaeh e a promessa de voltar para Feluriana, ele deixa a terra dos Encantados.

Quando Kvothe retorna, descobre que não haviam se passado mais do que um ou dois dias, e reencontra seus companheiros, que estão contando sobre os feitos dele numa taverna.

Ele vê sua fama aumentar cada vez mais, tornar-se sólida, e as histórias a respeito dele se espalharem. A respeito de como havia chamado o trovão para derrotar os bandidos, a respeito de como havia estado com Feluriana. Eles não tardam a retomar a estrada de volta em direção ao maer, e Kvothe continua seu treinamento com Tempi. No entanto, o ademriano encontra conterrâneos na estrada, que o ordenam a retornar imediatamente para Haert, capital do Ademre. Afinal, ele estava quebrando duas regras vitais da Lethani: a primeira é que homens não podem lecionar, e a segunda é que a Lethani não pode ser ensinada a um bárbaro. Sentindo-se culpado pela situação em que colocara Tempi, Kvothe decide ir com ele.

Ao chegar a Haert, Kvothe conversa com uma senhora idosa e agradável que descobre ser Shehyn, a chefe da escola, mestre de Tempi e de todos os outros ali. Ela fica satisfeita o suficiente com Kvothe para nomear uma professora para avaliá-lo: Vahset, conhecida por seu talento com a Ketan (a arte marcial ensinada sob a filosofia da Lethani) e sua rigidez no treinamento. Ela diz que a única coisa que teria a ensinar a Kvothe é que o lugar dele não é ali, e que ele não merece aprender a Letani, pontuando essa lição com golpes violentos. Só no segundo dia de agressões é que ele é capaz de provar sua determinação a Vahset, e as aulas realmente começam. Sob sua tutela, Kvothe evolui rapidamente no idioma adêmico e na prática da Ketan, e desenvolve com ela uma amizade genuína.

Em seu treinamento, Kvothe conhece Colean, uma garota prodígio de dez anos que se torna sua parceira de treino (e o vence na maioria das vezes); Penthia, uma das lutadoras mais promissoras entre os locais, que alcançara o nível mais alto da escola sendo pouco mais velha do que Kvothe, e que se mostra bastante interessada nele; e Carceret, uma experiente mercenária formada na escola, que, por considerá-lo um ladrão dos segredos de seu povo, odeia-o cada vez mais ardentemente.

Depois de dois meses de treinamento, sofrimento, humilhações e desentendimentos, Kvothe é finalmente declarado apto a ser testado, e até mesmo mestres de outras escolas vêm assistir à prova do bárbaro. O teste consiste em adentrar a Latantha, a árvore sagrada da escola, de cujos galhos pendem imensas folhas farpadas, afiadas como navalhas, que, com os fortes ventos de Haert, balançam-se qual uma tempestade de lâminas. Observando o movimento das folhas, Kvothe é capaz de enxergar o Nome do Vento, e com isso, controla-o para que amaine até parar por completo. Assim, ele anda tranquilamente por entre as folhas até o tronco.

A seguir, ele é presenteado com uma das espadas que são passadas de geração em geração na escola, e precisa passar pelo ritual de memorizar cada um dos mais de duzentos donos que o antecederam. A última parte da cerimônia consiste em lutar com um dos membros

da escola, e sua adversária é justamente Carceret, que, tomada de ódio por Kvothe ter herdado a espada que pertencera a sua mãe, está disposta a matá-lo sem medo das consequências. Por sorte, ele consegue evitar qualquer ferimento grave na derrota humilhante que sofre, o que considera uma grande vitória.

Antes que Kvothe partisse do Ademre, Shehyn atende ao seu pedido e lhe conta uma história sobre os Rhinta, como o Chandriano é chamado no Ademre. No caminho de volta, ele encontra um grupo de bandidos na estrada que se passa por uma trupe de Edena Ruh, replicando seus costumes e dormindo em carroças legítimas dos Edena, que havia sequestrado duas jovens de uma cidade vizinha. Kvothe os envenena e os mata um a um, tomado de fúria pelo que haviam feito e pela mácula que deixavam no nome dos Ruh, e leva as garotas de volta à sua cidade natal, onde pede, como recompensa, que simplesmente espalhem a notícia de que a trupe que as sequestrara não era de Edena Ruh, mas que um Edena as trouxera de volta.

A narrativa retorna à Marco do Percurso. Kvothe pede para que Bast compareça em seu nome ao funeral do homem que fora morto em sua taverna na noite anterior, e com relutância, seu ajudante assim o faz. Ele começa a preparar o jantar, e então, dois guardas do rei adentram a taverna na intenção de roubá-lo. Kvothe reage, mas é espancado pelos guardas, e quando Bast retorna, eles já haviam partido. O rapaz fica absolutamente chocado com o fato de Kvothe não ter conseguido lidar com apenas dois guardas, e as indagações a respeito fazem com que seu mestre tenha um acesso de fúria. Finalmente, Bast atribui a derrota de Kvothe aos ferimentos causados a seu mestre pelos scraels, duas noites antes. Também utiliza-se de uma insólita magia para transferir para si os ferimentos de Kvothe, que, amargurado, retoma a história.

Kvothe conta, então, a respeito de seu retorno à corte do maer. Conta que quando retorna a Severen, o casamento entre Alveron e Meluan já havia acontecido há tempos, e ambos se mostram bastante gratos para com ele. Kvothe conversa com o maer a respeito dos Amyr, e descobre que ele tem o mesmo interesse e as mesmas interpretações a respeito dos misteriosos cavaleiros da igreja. No entanto, a conversa desanda quando Kvothe menciona o incidente com a falsa trupe que encontrara: Meluan destila todo o ódio que sente contra os Edena Ruh, até que Kvothe se irrite o suficiente para revelar a origem de seu sangue e rebater as ofensas proferidas. Em razão disso, o maer o dispensa dos serviços prestados e ordena que deixe Severen, tendo como pagamento o direito de se apresentar como artista nas terras do maer — mas não em nome dele — e a permissão de retirar dinheiro da conta do próprio Alveron para arcar com os custos da Universidade. Insultado e sentindo-se traído, Kvothe deixa Severen, mas não antes de garantir que algumas intrigas e complicações fossem engendradas entre a nobreza local.

A narrativa toma ares mais leves, e Kvothe conta de seu retorno para a Universidade e da recepção de seus amigos. Após um período de progresso tranquilo na Universidade, ele parte para uma viagem a Tarbean, no intuito de rever a imensa cidade em que passara anos sombrios, e por lá, passa pelo porão de Tapes, que tanto o ajudara, e faz por ele o que o homem permite. Antes de partir de volta para a Universidade, reencontra Denna, e ela segue viagem com ele.

Kvothe prossegue contando como as coisas vão bem com seus amigos e professores, e é assim que encerra a narrativa, dizendo que aquele é um bom ponto para parar, antes que as coisas tornem a ficar sombrias. Os três ajeitam o salão da Marco do Percurso e sobem para seus aposentos. Tarde da noite, Bast sai sorrateiramente da taverna e, fora da cidade, encontra-se com os dois soldados do rei, que o recebem como um conhecido, agradecem pela informação que ele dera a respeito do dinheiro fácil que poderiam roubar na taverna e lhe dão o que fora combinado: uma parte do dinheiro. O que Bast queria, no entanto, era que o ataque dos dois reavivasse em Kvothe a grandiosidade de outrora, e ao não ter conseguido o que queria, desconta nos guardas sua frustração.

Assim se encerra a segunda obra da trilogia, e, com a terceira ainda não tendo sido publicada, encerra-se também, por ora, a história de Kvothe.

O ponto mais enigmático da *Crônica do matador do rei* é saber como Kvothe tornou-se o que foi e como, depois disso, reduziu-se à condição de um mero taverneiro, a ponto de um dos camponeses a quem se revela nem mesmo acreditar em sua identidade.

A crônica do matador do rei possui, antes de tudo, duas características centrais que a definem. A primeira delas é se tratar de uma obra metalinguística: o livro não conta simplesmente a história do protagonista, mas também a história de como o protagonista conta sua história. A segunda característica é tratar da decadência de um homem, vista de fora e de dentro. Tem uma narrativa primeira e uma narrativa segunda bem definidas, mas tem o passado como narrativa primeira e o presente como narrativa segunda.

O passado é narrado a partir do ponto de vista do narrador-protagonista Kvothe, que tece comentários, dá sua versão da história e interrompe, encurta ou alonga os episódios como bem entende, sem dar permissão ao Cronista, que transcreve sua história, para que altere uma única palavra. O presente, por outro lado, é narrado por um narrador onisciente neutro, que não expressa sua opinião diretamente nem tem acesso às emoções dos personagens além do que se pode inferir por suas reações externas, bem como prende-se exclusivamente a Kvothe, Bast e Devan.

Mas *O temor do sábio* (2011) não é a última produção literária de Rothfuss no mundo de Temerant. *A Música do Silêncio* (2014) conta a história de Auri, uma personagem apresentada n'*A crônica do matador do rei*. Auri é uma garota que vive nos subterrâneos da Universidade e evita quase todo contato humano. Pouquíssimos sabem de sua existência, e dentre esses, a maioria imagina que seja uma ex-aluna que enlouqueceu. Auri tem um jeito bastante particular de lidar e falar com as coisas, e trata lugares e objetos inanimados como se fosse capaz de intuir suas vontades e sentimentos, dando-lhes nomes e evitando contrariá-los a qualquer custo:

Alguns locais tinham nomes. Alguns os mudavam, ou eram tímidos a respeito deles. Havia os que não tinham nome, e isso era sempre triste. Uma coisa era ser reservado. Mas não ter nome? Que horror! Que solidão! (ROTHFUSS, 2014, p. 33)

Apesar de todas essas circunstâncias e de comer muito pouco, no entanto, Auri está sempre limpa e bem vestida. Não aceita esmolas ou doações, somente a troca de presentes, e é sob esse orgulhoso código de ética e essa complexa bússola moral que ela se guia em sua aventura onde, a rigor, nada acontece.

A narrativa começa com Auri acordando no Manto, como chama a região do subterrâneo que transformara numa espécie de quarto. A primeira questão que vem à sua cabeça é que tem sete dias até que “ele” a visite, e portanto, tem sete dias para escolher um presente. Conclui, em seguida, que está claro: “Era um dia branco, portanto. Um dia profundo. Dia de achar.” (ROTHFUSS, 2014, p. 11). Com essa percepção, ela guarda Foxen, um vagalume que tem como um amigo próximo (apesar de não aparentar ser mais do que um vagalume comum), no pote de vidro que serve para levá-lo para passear, usando o bichinho como uma lanterna.

Ela retira de um dos canos de cobre um pedaço do revestimento de linho para usar como laço de cabelo, vai até o Doze Amarelo, região que contém um poço profundo de água gelada, e prepara-se para mergulhar usando Foxen como lanterna. Na primeira vez que mergulha, ela encontra sob as águas um osso. Na segunda, um cinto com uma fivela enferrujada e uma antiga chave, e por fim, na terceira, uma engrenagem de bronze, tão grande quanto seu tronco, com um dente faltando. A engrenagem, no entanto, é muito pesada, e Auri, sofrendo para trazê-la de volta à superfície, perde Foxen no processo, quando acaba deixando o pote escorregar. Triste com a perda, ela se recusa a mergulhar para recuperá-lo, porque já o havia feito três vezes, e acredita que é dessa forma que as coisas deveriam ser. O pote, no entanto, começa a boiar, e assim, ela o pega de volta.

Em seguida, Auri liberta Foxen e vai até outra região do subterrâneo para tomar banho. Então, passa a procurar um lugar para seus novos pertences. A engrenagem não parece, segundo Auri, exatamente no lugar correto, mas ela decide encontrar primeiro um lugar para a chave. Levando Foxen nas mãos dessa vez — não é explicado em momento algum como ela leva um vagalume nas mãos sem perdê-lo —, ela vasculha portas trancadas do subterrâneo e consegue abrir uma delas com a chave recém-achada. A porta dá para uma sala de estar elegante com mobília, onde ela intui haver algo errado. Encontra uma pequena estatueta que sente que não deveria estar ali e um botãozinho de osso que está exatamente onde deveria: debaixo do tapete. A sala liga-se a uma outra porta, que, passando por uma escada, leva ao que parece um dia ter sido um quarto. Neste, há um guarda-roupas com vestidos e lençóis de tecido riquíssimo. Auri não se importa com os vestidos, mas cobiça os lençóis. No entanto, repreende-se por sua ganância e conclui que aquele é o lugar deles; deixa-os ali e vai embora.

Fitou o lençol por um longo momento. E, enquanto seus olhos eram só suavidade e desejo, sua boca tornou-se firme e furiosa. Não. Não era esse o jeito das coisas. Ela não se deixava enganar. Sabia perfeitamente qual era o lugar daquele lençol.

Fechou os olhos e o repôs na gaveta, sentindo a vergonha arder no peito. Às vezes ela era uma coisa cobiçosa. Querendo algo para si. Distorcendo a forma apropriada do mundo inteiro. Querendo mandar em tudo com o peso do seu desejo. (ROTHFUSS, 2014, p. 37)

No segundo dia, quando Auri acorda, está tudo escuro, o que significa “um dia de rodar. Um dia de fazer” (ROTHFUSS, 2014, p. 39). Nesse dia, ela sente que a engrenagem e o espelho não estão confortáveis em seus lugares, e trata de encontrar um lugar novo para eles. Com certo custo, ela resolve o problema do espelho, e então, percebe que está com muita fome. Ela come uma maçã e alguns pequenos figos e passa a dedicar-se a encontrar um lugar para a engrenagem. Como não encontra lugar nenhum, decide ver se a engrenagem quer ficar sozinha e a deixa de lado, mas chega à conclusão de que não, ela não quer partir, apenas quer estar no lugar correto.

Então, Auri percebe que há um vazamento num dos canos, e trata de correr para arrumá-lo, para que ninguém desça até ali, porque isso significaria:

Gente procurando chaves. Pessoas abrindo portas. Estranhos nos Subterrâneos, acendendo suas luzes inconvenientes por toda parte. Sua fumaça. O zurro de suas vozes. Pisoteando tudo com botas duras e indiferentes. Fitando tudo sem a menor ideia do que um olhar acarreta. Futucando as coisas e bagunçando-as sem a menor ideia do que era apropriado. (ROTHFUSS, 2014, p. 51)

Ela interrompe o fluxo de água do cano, espera até que ele seque e, com uma goma adesiva que pegara de uma despensa pouco frequentada entre o subterrâneo e a superfície, fecha o vazamento. No caminho de volta até sua parte segura do Subterrâneo, ela se perde. Leva horas de agonia até conseguir voltar, e quando finalmente o faz, sorri com a sensação de que tudo está de volta em seu devido lugar.

Em seguida, Auri se limpa e volta a buscar os lugares das coisas. Leva a fivela enferrujada até a sala e deixa-a debaixo do tapete, junto com o botão de osso, o que lhe dá uma sensação de completude. Com isso, sente que o anel dourado sobre a penteadeira não precisa mais permanecer na sala, e o leva consigo. No caminho de volta, ouve música e pensa que “ele” veio antes da hora. Desesperada, corre de volta para o manto, lava-se e coloca seu vestido favorito. Para presentear-lo, escolhe um potinho de vidro e o enche de azevinho. Sobe até a superfície cuidadosamente, mas ele não está lá. Ela espera, mas sabe que ele não vem, nem deveria. Só viria passados os sete dias, exatamente como deveria ser.

Do telhado, Auri desce e esgueira-se, oculta nas sombras da noite, até alcançar a floresta nos arredores da Universidade. Dali, segue até um pequeno cemitério esquecido, cujas lápides já foram dominadas pelas plantas. Encontra, entre as raízes que sobem pelas lápides, um espaço onde o osso achado no dia anterior se encaixa perfeitamente. Colhe sementes e frutinhas e continua a explorar a floresta até encontrar uma pequena fazenda. Lá, toma para si uma pequenina fatia de pão e vai até o celeiro, onde passa a cuidar dos animais. No celeiro, pega também uma bolinha de sebo e um pedaço de favo de mel, e deixa como presente uma rendinha de tecido fino. No caminho de volta, percebe que uma garotinha a observa pela janela, na casa da fazenda, e deixa como presente para ela, dentro de um buraco numa árvore, um cristalzinho que levava consigo. Chegando em casa, Auri come a fatia de pão com manteiga e mel, e termina o segundo dia com excelente humor.

O capítulo referente ao terceiro dia é bastante enxuto: “No terceiro dia, Auri chorou” (ROTHFUSS, 2014, p. 71).

No quarto dia, Auri acorda e sente que é um dia de queimar. Foxen, mal-humorado, não deseja acompanhá-la nesse dia, e por isso, ela anda pelos subterrâneos sozinha, ora na companhia de uma lamparina, ora na completa escuridão. Percebe que seu sabonete acabou e vai até a parte do subterrâneo onde guarda seu estoque para buscar mais. Chegando lá, no entanto, não o encontra. Procura, iluminando com a lamparina, e avista o saco de aniagem onde guardava os sabonetes. O saco está rasgado e vazio, cheirando a urina e com um tufo de pelo.

Com a noção de que algo comeu seu sabonete, Auri fica furiosa como não havia ficado desde o começo da narrativa.

Irritada, ela pega o caminho de volta até o Manto e passa pelo poço do Doze Prateado, onde mergulha na água gelada para substituir o banho. Ao sair da água, ouve o som de um guincho distante e corre desesperadamente, sabendo que não era raro que algum animalzinho caísse ali. Ela retira da água um filhotinho de gambá e o devolve à superfície.

Chegando de volta ao Manto, sente que tudo está inadequado e tenta arrumar o cômodo da melhor forma possível, trocando tudo de lugar, com exceção do favo de mel recém-conquistado. Relaxa um pouco ao terminar de arrumar as coisas, mas então, nota que a ponta do cobertor de sua cama está tocando o chão. Desolada, ela tenta achar uma forma de desculpar-se com ele. Leva-o até as tubulações para secar, para um banho de lua e outras várias tentativas, mas nada parece abrandar o cobertor. Leva-o até a sala suntuosa com os lençóis e o guarda junto deles, mas aquele também não é seu lugar. Ela começa a perder a paciência com o cobertor, e nota que parece haver algo de errado também na penteadeira do cômodo.

Saindo do cômodo com o cobertor, ela deixa a lamparina queimar a pontinha de seu cabelo e tropeça numa pedra solta, derrubando o cobertor no chão. Tomada de fúria, ela o leva até onde ficam guardadas as garrafas de vinho, e lá o deixa. Volta mal-humorada para o Manto, e muitas horas se passam até que seu mau humor se dissipe.

Tinha se desviado do funcionamento correto de tudo. Primeiro você se acerta. Depois endireita sua casa. E, depois, o seu canto do céu. E em seguida... Bem, ela não sabia ao certo o que acontecia em seguida. Mas esperava que, depois disso, o mundo começasse a cuidar um pouco do seu próprio funcionamento, como um relógio de algibeira bem regulado e azeitado. Era o que esperava que acontecesse. Porque, francamente, havia dias em que ela se irritava. Estava muito cansada de ser tudo, ela mesma. A única coisa que cuidava do funcionamento adequado do mundo.

Suavizado o mau humor, ela lava as mãos e o rosto, apaga a lamparina e se deita. Passa muito tempo deitada no escuro com a sensação de que há ainda algo errado. Pensa que são o frio e a solidão, com a ausência do cobertor, e decide reconciliar-se com ele. Dobra-o cuidadosamente antes de devolvê-lo à prateleira, onde ele finalmente parece estar em seu lugar. De volta ao manto, torna a analisar a disposição das coisas e sente que estão também em seu devido lugar, mas deixa-se tomar por uma súbita necessidade. Sai do cômodo e volta com uma vassoura, com a qual o varre, calma e meticulosamente, por mais de uma hora.

Quando finalmente senta-se na cama, logo percebe que há algo ainda errado: a penteadeira, que ela não arrumara. Depois de lutar contra o cansaço e a vontade de deixar o

trabalho para depois, ela se levanta e retorna até o cômodo onde a penteadeira se encontra. Chegando lá, arruma-a e troca várias coisas de lugar, e sente que um frasquinho azulado com tampa de prata deseja ir embora. Leva-o consigo e o guarda na prateleira, fazendo companhia para o cobertor. Finalmente sente-se tranquila e realizada, e ao deitar-se para dormir, não liga para o frio causado pela ausência do cobertor.

No dia seguinte, Auri acorda e nota que o mau humor de Foxen passou. Decide que é o dia ideal para fazer novos sabonetes, já que os seus haviam sido comidos. Cozinha para si algumas sementes e, terminada a refeição, parte para o sabonete. Derrete sebo numa panela, mói noz-moscada, guarda cinzas numa pequena xícara e pega um pote com louros. Sente, no entanto, que os louros se recusam a participar do sabonete, o que a entristece; mas ela não os contraria. Sem o louro, ela não gosta do aspecto do sebo, e decide adicionar a ele um pedacinho do favo de mel.

Mesmo com o favo de mel, sente que seria um sabonete aproveitável, bom o suficiente, mas sem nada de belo. Por isso, a ele adiciona o conteúdo do frasquinho que encontrara na fazenda, dando um perfume de flores ao sabonete. Satisfeita, ela descarta o resto da matéria-prima com certa aversão, sentindo que se tratava de uma coisa maligna e cheia de gritos.

Em seguida, Auri vai até onde guardara o cobertor e checka se tudo ainda está no lugar: não está. Tomada por um pânico súbito, ela sente as coisas saírem do eixo ao seu redor, vê-se inadequada em seu próprio espaço. Apenas quando encontra a engrenagem de bronze e a tem nos braços é que ela se acalma. Ela gira a engrenagem nas mãos qual com ela girasse um imenso mecanismo, até que sente o mundo, como num clique, retornar aos eixos. Novamente tranquila, ela se sente de volta a seu devido lugar. Abraça a engrenagem como a um amigo, ri e, então, chora.

Quando para de chorar, Auri devolve Fulcro (como passa a chamar a engrenagem) à prateleira, lava o rosto e as mãos e vai ver o resultado final de seu sabonete. Encantada, ela o corta em sete pedaços desiguais e finalmente usa um deles para tomar banho. De humor renovado, deita-se e dorme.

No dia seguinte, Auri e Foxen acordam dispostos. Ela lava-se, veste-se e trata de guardar os pedaços de sabonete em lugares diferentes, para que não se repita o que aconteceu com o sabonete anterior. Em seguida, pega Fulcro e o leva para conhecer melhor o Subterrâneo, em agradecimento pelo que fizera por ela na noite passada. Na primeira parada, Auri cozinha para si uma sopa com as ervilhas que tinha guardadas. Em seguida, passeando pelo Subterrâneo, depara-se com algumas folhas espalhadas numa região onde não costuma haver vento.

Seguindo o rastro das folhas, chega a um cômodo desconhecido, uma espécie de porão abandonado, onde encontra um pote de azeitonas e deixa uma tigela de prata como presente.

Ela leva as azeitonas de volta para o Arboreto, onde guarda comida, e em seguida vai até o Porto, onde ficam as garrafas. Percebe que uma garrafa não parece plenamente à vontade, mas chega à conclusão de que aquele não seria um bom presente para “ele”. Parte, então, para Carreta, onde fica a penteadeira, e nota que um belíssimo frasco que repousa sobre ela seria um presente perfeito. No entanto, ele está exatamente onde deveria estar, e Auri não ousa tirá-lo do lugar. No caminho de volta, descendo uma das escadas, ela tropeça numa pedra solta num dos degraus e cai, derrubando Fulcro.

Auri deu um grito e, em seu susto repentino, Fulcro pulou longe. Rodopiou e despencou de seus braços e saiu da nuvem de seu cabelo dourado. Por pesado que fosse, quase pareceu flutuar, em vez de cair. Virou, tombou e bateu com tanta força no sétimo degrau que rachou a pedra, quicou de novo no ar, rodopiou outra vez, caiu de cara sobre sua face brônzea e se espatifou no patamar.

O som que fez pareceu o lamento de um sino quebrado. Foi um barulho de harpa agonizante. Pedacos reluzentes se espalharam quando ele bateu na pedra. (ROTHFUSS, 2014, p. 113)

Auri sente-se, a primeiro momento, profundamente culpada pelo acontecido:

Ela sabia. Devia ter agido mais delicadamente com o mundo. Sabia como as coisas funcionavam. Tinha consciência de que, quando alguém não pisava sempre com uma leveza de pássaro, o mundo inteiro desmoronava e o esmagava. Como um castelo de cartas. Como uma garrafa nas pedras. Como um pulso preso com força sob uma mão, com o hálito quente do desejo e do vinho... (ROTHFUSS, 2014, p. 113)

Ela hesita e demora para tomar coragem para encarar Fulcro, mas quando o faz, tem uma grata surpresa:

Aos poucos, o rosto de Auri também se abriu. Abriu-se num sorriso tão largo que era de se supor que tivesse comido a lua. Ah, sim. Fulcro havia quebrado. Mas isso não era errado. Ovos são quebrados. Quebra-se a ferocidade dos cavalos selvagens para domá-los. Ondas quebram. É claro que Fulcro havia quebrado. De que outro modo alguém tão certo-centrado poderia soltar suas respostas perfeitas no mundo? Algumas coisas eram simplesmente corretas demais para se manter.

Fulcro jazia em três pedaços brilhantes. Três formas dentadas, com três dentes cada uma. Já não era um pino cravado com força no coração das coisas. Tinha se transformado em três vezes três.

O sorriso de Auri alargou-se ainda mais, para dizer o mínimo. Ah. Ah. Ah. É claro. Não era uma coisa que ela estava procurando. Não era de admirar que toda a sua busca desse em nada. Que tudo estivesse errado. Eram três coisas.

Ele traria três, e ela deveria fazer o mesmo. Três três perfeitos seriam o presente dela para ele. (ROTHFUSS, 2014, p. 114)

Auri percebe, então, que Fulcro havia se chocado com a pedra do sétimo degrau, e a havia estilhaçado. Disso, conclui que “Não eram sete, então. Mais uma coisa sobre a qual ela estivera errada. Ele não viria no sétimo dia. Iria visitá-la naquele dia mesmo.” (ROTHFUSS, 2014, p. 114)

Agora que já sabe como encontrar o presente, no entanto, essa percepção não a preocupa. Auri leva um dos pedaços do “três reluzente”, como passa a chamar a engrenagem, para o cômodo suntuoso e o guarda na gaveta do guarda-roupas, o que faz com que o lençol que ela tanto cobiçava se sinta livre para partir. Outro pedaço, ela leva para fora do subterrâneo, até o depósito de uma hospedaria na superfície, onde, sem ser vista, troca-o por um colchão. Ela leva o colchão e o lençol de volta para o Manto e, buscando também o cobertor, que agora não tem mais medo do chão, faz uma cama para “ele”, como um dos presentes: um lugar onde ele poderia sentir-se seguro.

Pronta a cama, ela adentra uma área do Subterrâneo em que não ousaria entrar por benefício próprio: a Aduana, onde há uma bancada de trabalho com diversas ferramentas, além de estantes de pedra e garrafas vazias. Usando cera, mel, louro, breu, alfazema e seus assovios, ela faz para “ele” uma vela, que, no entanto, não ficaria pronta a tempo.

Auri meneou a cabeça para si mesma, o rostinho com uma expressão grave. Recolheu as frutas cerosas e bem moídas numa peneira e a colocou sobre um pote de coleta. Fechou os olhos. Empertigou os ombros. Respirou em ritmo lento e regular. Havia uma tensão no ar. Um peso. Uma espera. Não havia vento. Ela não falou. O mundo ficou esticado e tenso. Auri respirou uma vez e abriu os olhos. Era pequena como um pivete. Seus pezinhos sobre a pedra estavam descalços. Ela ficou de pé e, no círculo de seu cabelo dourado, sorriu e impôs todo o peso de seu desejo ao mundo. E tudo sacudiu. E tudo conheceu sua vontade. E tudo se curvou para agradá-la. (ROTHFUSS, 2014, p. 122-123)

Depois de Auri fazer o mundo se curvar à sua vontade — o leitor não faz ideia do que isso quer dizer, se denota alguma espécie de habilidade mágica ou simplesmente algum tipo de postura frente à situação —, a vela fica, de alguma forma, pronta antes do que deveria. Ela lava as mãos, os pés e o rosto e encontra o último presente: o soldadinho de pedra que encontrara no cômodo suntuoso. Ao examiná-lo mais de perto, percebe que não é um soldadinho qualquer, mas uma representação de um Amyr, com o símbolo da torre em chamas talhado no escudo.

Ela o guarda, junto da vela, na prateleira ao lado da cama que fizera para “ele”. Sente-se mais do que plenamente satisfeita. E então, ouve uma melodia tomar o ar.

A música do silêncio (ROTHFUSS, 2014) é um romance introspectivo narrado em terceira pessoa no qual predomina a onisciência seletiva, tendo o leitor acesso direto à consciência e às sensações de Auri através de uma linguagem onde se faz constantemente presente o estilo indireto livre, ou seja, as palavras da própria Auri. O romance contém uma única personagem e nem um único diálogo, e em seu enredo, a rigor, nada acontece. Auri, que tem o Subterrâneo como seu próprio mundo, do qual sai poucas vezes e sempre com desconfiança, passa por um processo análogo ao Gênesis ao arrumá-lo e deixá-lo pronto para uma visita num intervalo de sete dias. Os episódios narrativos, os obstáculos, os conflitos dramáticos, todos giram em torno da interação da personagem com lugares e objetos, e não seriam considerados obstáculos, conflitos ou interações por qualquer outro que não a própria Auri. Ainda assim, a narrativa de Rothfuss faz com que o leitor compreenda o peso de um cobertor ter tocado o chão, de um botão estar fora do lugar, de um lençol querer permanecer na gaveta em que está, porque é a própria consciência de Auri que se desdobra perante o leitor por meio da onisciência seletiva. A moral, os costumes, a ética do mundo da narrativa são particulares e exclusivos à sua única habitante, mas a onisciência seletiva e o estilo indireto livre fazem o leitor, se não compartilhá-los, ao menos compreendê-los.

Destaca-se também a relação extratextual que a obra tem com *A crônica do matador do rei* (ROTHFUSS, 2009, 2011), que apresenta Auri, a Universidade e os Subterrâneos. Por meio dessa relação extratextual, quando Auri cita os ensinamentos do personagem Mandrag, por exemplo, é possível saber que ela aprendera química na Universidade, porque nas obras anteriores, ele nos é apresentado como o Químico-mor da instituição. É possível também inferir, conforme a narrativa se desenrola, que o “ele” que ela espera, e em torno de quem gira sua semana, é Kvothe, o narrador-protagonista da trilogia. Por fim, o próprio nome do mundo de Rothfuss, Temerant, aparece pela primeira vez em *A música do silêncio*, sem haver sido citado uma única vez n’*A crônica do matador do rei*.

Trata-se de uma narrativa que cria uma curiosa antítese: enquanto sua protagonista relaciona-se quase exclusivamente de maneira introspectiva, a obra tem elementos narrativos que só fazem sentido quando observados externamente, sob o escopo de um leitor que já tenha a bagagem intelectual de outras obras do mesmo autor; e essas mesmas outras obras têm seu sentido também acrescido do que se passa na narrativa protagonizada por Auri.

Enquanto *O nome do vento* (2009) e *O temor do sábio* (2011) parecem tratar-se, como Rothfuss alega ser o caso, de uma única grande obra dividida em três livros (que já são, por si só, bastante extensos, totalizando mais de 1.500 páginas ao somar-se os dois primeiros volumes), e nem *O nome do vento* nem *O temor do sábio* concluem as grandes construções dramáticas apresentadas por Rothfuss, mas apenas conflitos dramáticos menores, secundários, *A música do silêncio* (2014), embora se apoie no imaginário já construído pelas demais obras do autor — que faz questão de ressaltar que, embora aqueles que procurem em *A música do silêncio* uma continuação para a história de Kvothe irão se decepcionar, a história de Auri será melhor apreciada por aqueles que já a conhecem —, é uma coisa só, com seu próprio núcleo dramático (que se fecha e conclui dentro da obra) e seu próprio pequeno universo dentro do mundo de Temerant. Não importa que as obras se passem no mesmo universo e reaproveitem personagens: é à visão, à ética, à moral de Auri que o leitor tem de se curvar em *A música do silêncio* (2014), enquanto em *A crônica do matador do rei* (2009, 2011), curva-se àquilo que Kvothe é capaz de ver e está disposto a deixar que seja visto.

3.2 — Scott Lynch

Nascido em 1978, no estado de Minnesota, Estados Unidos, Scott Lynch não possui nenhuma formação acadêmica, e teve, antes de se dedicar plenamente à escrita, os mais variados empregos, como garçom, cozinheiro e bombeiro. Seu primeiro romance, *As mentiras de Locke Lamora* (2014), teve os direitos de publicação adquiridos pela Bantam Books em 2004 e veio a ser publicado pela primeira vez em 2006, como *The Lies of Locke Lamora*, o primeiro romance da série *The Gentlemen Bastards* (no Brasil, *Nobres Vigaristas*), que tem, até agora, três volumes lançados (tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil) e um quarto volume já anunciado, mas sem data de lançamento. O segundo volume da obra, *Red Seas Under Red Skies*, publicado originalmente em 2007, foi lançado no Brasil como *Mares de Sangue* (2014), e o terceiro volume, *The Republic of Thieves*, lançado originalmente em 2013, veio a ser publicado no Brasil como *República de Ladrões* em 2015.

Embora *Mares de Sangue* e *República de Ladrões* venham a ser citados no trabalho, por vezes, mesmo para efeito de comparação, será *As Mentiras de Locke Lamora*, e não a saga como um todo, que terá enfoque como objeto de estudo. A razão desse diferente tratamento, se comparado à obra de Rothfuss (2009, 2011), é que cada volume da saga *Nobres Vigaristas* possui um enredo e um clímax dramático completos em si, e mesmo que as continuações utilizem-se de personagens, conflitos e informações dos volumes anteriores, fazem-no com o

intuito de construir uma nova jornada, uma nova série de obstáculos para serem (ou não) superados pelos protagonistas.

As Mentiras de Locke Lamora (LYNCH, 2014) conta a história de Locke Lamora e sua gangue, os Nobres Vigaristas, composta por Jean Tannen, os gêmeos Calo e Galdo Sanza e seu jovem aprendiz, Pulga. Passa-se num cenário medieval fantasioso e tem como ambientação Camorr, uma cidade portuária controlada ao mesmo tempo por um duque autoritário e um submundo criminoso cujo líder, chamado pelo título de Capa, é considerado uma espécie de segundo duque.

Por debaixo dos panos, paira em Camorr um grande acordo. Os garristas, como são chamados os chefes das mais de cem gangues a serviço do Capa Barsavi, pagam taxas e lhe prestam serviços em troca de proteção, que o Capa negocia com o próprio duque, sustentando a chamada Paz Secreta: os criminosos de Barsavi não praticam crimes contra a nobreza ou os oficiais do duque, e o duque, recebendo de Barsavi os devidos tributos, deixa passar despercebidos o maior número possível de crimes dos homens do Capa.

A gangue de Locke é bastante pequena, mas desrespeita, sem o conhecimento do Capa ou do Duque, a Paz Secreta: roubam quase exclusivamente dos nobres, o que faz surgir no imaginário dos locais a fantasiosa figura do Espinho de Camorr:

O Espinho é uma figura lendária: um espadachim imbatível, um especialista em roubos vultosos, um fantasma que atravessa paredes. Metade da excêntrica cidade de Camorr acredita que ele seja um defensor dos pobres, enquanto o restante o considera apenas uma invencionice ridícula.

Franzino, azarado no amor e sem nenhuma habilidade com a espada, Locke Lamora é o homem por trás do fabuloso Espinho, cujas façanhas alcançaram uma fama indesejada. Ele de fato rouba dos ricos (de quem mais valeria a pena roubar?), mas os pobres não veem nem a cor do dinheiro conquistado com os golpes, que vai todo para os bolsos de Locke e de seus comparsas: os Nobres Vigaristas. (LYNCH, 2014, Contracapa).

Locke Lamora era um garoto órfão do bairro pobre do Pegafogo, que sobreviveu, aos seis anos, ao surto de uma doença mortal que não afeta crianças. Com a morte das famílias locais, um golpista conhecido como Aliciador de Camorr subornou os casacas-amarelas — os guardas da cidade — para ter o direito de levar consigo até sua morada, o Morro das Sombras, alguns dos órfãos sobreviventes do Pegafogo.

Locke, franzino até mesmo para a sua idade, não foi um dos escolhidos pelo Aliciador, mas o seguiu de bom grado. Já na primeira noite, o Aliciador descobriu que Locke roubara a bolsa de um dos guardas, violando a Paz Secreta, que o garoto sequer sabia que existia.

O Aliciador de Camorr ganhava a vida transformando o Morro das Sombras, um dos cemitérios da cidade, numa espécie nada convencional de orfanato: dividia hierarquicamente os órfãos e os ensinava a roubar e aplicar golpes a seu mando, ficando com a maior parte do dinheiro e oferecendo em troca abrigo, proteção e um caminho direto para outras gangues de Camorr quando se aproximassem da maioridade.

Locke Lamora, no entanto, não se contentava com os serviços simples de distrair comerciantes e bater carteiras de cidadãos, e elaborava por conta própria golpes mais complexos, a ponto de seus companheiros prestarem mais atenção nas encenações e peripécias de Locke do que no próprio trabalho. Locke alcançou o ápice da mirabolância de seus roubos quando um de seus golpes fez com que uma taverna fosse incendiada por estar contaminada com o Sussurro, a mesma doença que destruíra o bairro de Locke. O acontecimento causou uma rebelião que quase riscou um bairro inteiro do mapa. A questão, no entanto, é que a taverna não estava contaminada: tudo não passara de uma encenação de Lamora.

Meses depois, alguns dos garotos mais velhos do Morro das Sombras, em vez de sair para roubar, começaram a importunar sistematicamente Locke e seus colegas, roubando o fruto de seus “trabalhos” para receber os créditos. Dentre esses, um garoto chamado Veslin agredia constantemente os mais novos. Os abusos tornaram-se gradativamente maiores, até que Locke arquitetasse mais um de seus exagerados planos para reverter a situação.

Com a ajuda de seus companheiros do Ruas (os grupos de garotos eram divididos entre os Ruas, que batiam carteiras, e aqueles superiores a eles, os Janelas, que tratavam de roubos mais ousados, como arrombamentos e invasões), Locke roubou uma grande quantia de dinheiro e escondeu no quarto de Veslin. Em seguida, disse ao Aliciador que vira Veslin roubando dos guardas e que este escondera o dinheiro em seu quarto. O plano, que tinha como intuito fazer com que Veslin levasse uma surra, fez com que o Aliciador matasse a ele e a seu melhor amigo, Gregor Foss.

Quando o Aliciador descobriu o golpe de Locke, foi até o Capa Barsavi para pagar por um dente de tubarão: o amuleto lhe daria, perante Barsavi, o direito de matar o garoto caso julgasse necessário. Em seguida, o Aliciador seguiu com Locke até o templo de Perelandro, o deus dos pedintes. Lá, falou com o responsável pelo templo: um sacerdote cego que era chamado de Correntes, por estar acorrentado há anos ao templo, sem nunca deixá-lo.

O Aliciador vendeu Locke, junto com o dente de tubarão, a Correntes por um preço bastante baixo, com o argumento de que quase nenhum lucro ainda seria melhor do que lucro nenhum, que era o que teria com a outra opção: matar Lamora.

Naquela noite, Correntes contou a Locke que não era nem cego, nem um sacerdote de Perelandro, e que definitivamente não passara os últimos anos acorrentado ao templo: tudo não passava de uma encenação diária, um golpe para ganhar dinheiro dos fiéis. Correntes, na verdade, servia ao Guardião Torto, o Treze-sem-nome, um deus só conhecido pelos golpistas e ladrões, e a quem eles são tementes. Correntes era um garrista, um chefe de gangue filiado ao Capa Barsavi. Foi Correntes quem contou a Locke os efeitos catastróficos de seu plano contra Veslin, levando-o a descobrir que a razão de seu plano ter falhado foi que a quantia de dinheiro que ele escondera no quarto de Veslin era exorbitantemente alta, o que veio, posteriormente, a obrigar o Aliciador a matar todos os garotos que foram cúmplices de Locke, para ocultar de seus órfãos que fora enganado.

Locke, depois de uma longa conversa com Correntes, acabou por ser acolhido por ele, e conheceu os gêmeos Calo e Galdo Sanza, que foram comprados do Aliciador pouco depois da chegada de Lamora ao Morro das Sombras. Na mesma noite, descobriu que havia um outro membro na gangue: uma garota de nome Sabeta, que estava realizando uma viagem por, como dizia Correntes, “questões educacionais”.

Sob a proteção de Correntes e ao lado de Calo e Galdo, Locke aprendeu matemática, história, idiomas, etiqueta, diversas outras erudições e, mais fundamentalmente, aprendeu a fingir e a roubar.

No dia seguinte, Correntes levou Locke para conhecer o Capa Barsavi e jurar-lhe lealdade. Foi nesse dia que Locke conheceu Nazca Barsavi, a filha do Capa, que tinha praticamente a sua idade e com quem ele viria a nutrir uma amizade duradoura.

No caminho de volta, Correntes conta a Locke que, na verdade, não servia cegamente a Barsavi, bem como que não estava educando Locke, Calo, Galdo e Sabeta para fazê-lo: Correntes não pretendia que seus aprendizes respeitassem a Paz Secreta, mas que tivessem plena capacidade de roubar dos nobres e poderosos sem que seus feitos viessem à tona.

Pouco tempo depois, Correntes passou a Locke, Calo e Galdo sua primeira missão como ladrões de uma gangue: roubar um cadáver para sanar uma dívida do sacerdote com uma alquimista do submundo. Locke pôs-se à frente para esquematizar o plano, e Calo e Galdo aceitaram de pronto que ele ocupasse a função de líder; o roubo correu perfeitamente bem.

No ano seguinte à chegada de Locke, um novo garoto juntou-se à gangue sob os ensinamentos do padre Correntes. Jean Tannen era filho de comerciantes que morreram num incêndio, poucos dias antes de ele ir parar no templo de Perelandro. Devido à primeira impressão que causou, a de um garoto roliço e chorão, Jean foi hostilizado por Locke. O recém-

chegado, no entanto, logo mostrou seu valor dando-lhe uma surra e revelando-se infinitamente mais habilidoso do que os outros com problemas matemáticos. Lamora foi obrigado a engolir seu orgulho, e os dois garotos começaram a nutrir o que seria uma amizade cada vez maior.

Alguns meses depois da chegada de Jean Tannen, Correntes enviou-o para ser treinado na mais exclusiva escola de armas de Camorr, sob o comando de Dom Maranzalla, que servira ao duque, começando como um soldado raso até adquirir o título de Dom e as posses de que agora dispunha. Correntes contaria posteriormente que ele e Maranzalla haviam nascido no mesmo vilarejo e servido juntos, nutrindo uma amizade desde a juventude.

Tornara-se uma tradição que Correntes mandasse seus pupilos separadamente para meses de aprendizado nas mais diversas viagens. Locke, por exemplo, foi enviado ao pequeno vilarejo em que vivera Correntes para viver temporariamente como camponês.

O tipo mais comum de viagem, no entanto, consistia em se infiltrar como iniciados nas ordens de sacerdócio de outros deuses e, depois de colher as informações necessárias, dar um jeito de sumir e retornar para junto de seus companheiros, dividindo com eles todo o ensinamento.

A infância dos Nobres Vigaristas, que funciona como uma narrativa segunda diluída por toda a obra, fornecendo informações que serão imediatamente importantes e também referências mais sucintas que serão retomadas no futuro, servindo como um grande pano de fundo para o desenvolvimento da narrativa. Evita que explicações sejam necessárias no meio da narrativa primeira, ao mesmo tempo em que dá à narrativa a liberdade de desvencilhar-se de uma ordem cronológica.

Após explicar o funcionamento e os primeiros anos de convivência dos Nobres Vigaristas, a narrativa dá um grande salto. No presente, Locke Lamora e seus companheiros ainda são vigaristas, herdeiros da (suposta) igreja de Perelandro, na cidade de Camorr, e continuam atuando no submundo e aplicando golpes elaborados na aristocracia local, o que faz com que corram na cidade de Camorr as lendas urbanas acerca da figura do Espinho de Camorr, o maior de todos os ladrões, que rouba dos ricos para dar aos pobres, pode atravessar paredes, tem dois metros de altura e é um espadachim inigualável. A figura em que se inspiram os boatos é Locke Lamora: franzino, sem nenhum jeito para brigas e definitivamente incapaz de atravessar paredes. A única verdade é que rouba dos ricos, mas esse dinheiro nunca é destinado aos pobres.

No período em que se passa a narrativa primeira do romance, o Padre Correntes já está morto. Sabeta, que estava ausente nos trechos narrados da infância e é apenas mencionada,

também está ausente na narrativa primeira, e os Vigaristas dão a entender que a relação entre ela e Locke é um tanto conturbada. Há também um novo integrante no grupo: Pulga, um rapaz de quatorze anos que é aprendiz dos demais. O grupo decide aplicar um golpe num nobre chamado Lorenzo Salvara, mas seus planos coincidem com o crescimento dos boatos acerca da aparição de uma figura misteriosa conhecida como Rei Cinza, que vem desafiando o poder do Capa Barsavi.

O golpe contra os Salvara avança muito bem: Locke constrói para si a identidade de Luckas Fehrwight, um comerciante estrangeiro representando a Bel Auster, a casa de bebidas produtora da bebida mais cara do continente, e Jean passa-se por seu assistente.

Após serem salvos por Dom Salvara e seu guarda-costas, Conté, de um suposto assalto — no qual os bandidos eram Calo e Galdo —, Locke (disfarçado de Luckas Fehrwight) deixa surgir, como se por coincidência, uma oportunidade de negócios para Dom Salvara, cujo investimento seria de mais da metade de sua fortuna, em troca de participação nos lucros da casa de bebidas Bel Auster.

Depois de conseguir de Lorenzo a primeira parte do “investimento”, Locke e sua gangue dão início à segunda fase do golpe, que trará um dos fenômenos mais interessantes, do ponto de vista do tempo da narrativa, da obra de Lynch.

Duas cenas são narradas alternadamente: a primeira delas é um jantar em que os Nobres Vigaristas comemoram o sucesso da primeira parte do golpe; a segunda trata-se de dois membros do esquadrão de elite do Duque Nicovante, os Meias-Noites, invadindo a casa de Dom Salvara para alertá-lo de que estava sendo vítima de um golpe do Espinho de Camorr.

Quando Dom Salvara, a primeiro momento muito cético, finalmente acredita no que dizem os Meias-Noites, estes instruem-no, em nome do duque, a continuar dando dinheiro ao golpista que se esconde sob a identidade de Luckas Fehrwight, para que assim tenham a chance perfeita para capturar o Espinho e toda a sua gangue.

Conforme a narrativa avança, o leitor tem certeza de que enquanto os Nobres Vigaristas jantam e comemoram tranquilamente, estão sendo desmascarados pela polícia do duque e seu plano está caindo por terra, uma vez que a narração em alternância dá a entender que as cenas acontecem simultaneamente.

Mais à frente no capítulo, no entanto, muda-se completamente a percepção do leitor: quando a cena volta para os Nobres Vigaristas, ainda no meio da conversa de Dom Salvara com os Meias-Noites, Locke e Calo Sanza, depois de um tranquilo jantar, estão ajustando seus disfarces de Meias-Noites para invadir a residência de Dom Salvara e, como diz Locke, “Dizer

a um sujeito que ele está encrencado com ladrões.” O leitor descobre que as cenas não aconteciam ao mesmo tempo, e sim, que a cena do jantar antecede a cena da invasão. Os supostos Meias-Noites são, na verdade, Locke e seus comparsas disfarçados. Quando a cena volta à mansão de Dom Salvara, a tensão que outrora enunciava-se sobre o leitor se dissipa. Resta apenas assistir à engenhosidade do plano de Locke.

Dias depois, os Nobres Vigaristas vão até a Tumba Flutuante, um antigo navio que serve de fortaleza para Capa Barsavi, para pagar seus impostos ao Capa. Locke, apesar de ser um dos garristas em que Barsavi mais confia, mantém a imagem de um ladrão pouco ambicioso, que realiza pequenos roubos com sua gangue cujos integrantes é possível se contar nos dedos de uma mão, e o Capa, assim como todos de fora da gangue, não conhece a verdadeira natureza dos golpes aplicados pelos Nobres Vigaristas, que não respeitam a Paz Secreta.

Tão logo Locke alcança a Tumba, a filha do Capa, Nazca Barsavi, alerta-o de que seu pai não está em seu juízo perfeito, e tem um assunto um tanto incomum para tratar com Locke. Quando este entra na sala de Barsavi, depara-se com o Capa na companhia das gêmeas Berangias — Em Camorr, as contrarrequialas são mulheres gladiadoras que lutam contra tubarões e outros monstros marinhos em festividades da cidade, para proporcionar um espetáculo ao público em nome do Duque Nicovante. Rayza e Cheryn Berangias, as contrarrequialas mais famosas de Camorr, largaram a profissão para trabalhar diretamente para Barsavi — e de seu torturador particular, conhecido como Sábida Gentileza. O grupo está torturando alguns dos homens mais importantes do próprio Capa para conseguir informações sobre as mortes de chefes de gangue na noite anterior (é de conhecimento de todos os garristas que o Rei Cinza tem matado vários homens do Capa nos últimos dias). Os homens interrogados, apesar das torturas e de estarem presentes no momento em que os outros foram mortos, só conseguem repetir, até que o Capa perca a paciência e os mate, que não se lembram de nada.

Em seguida, Barsavi trata com Locke do “assunto incomum” que sua filha mencionou: um pedido para que Locke se case com ela. Temeroso, Lamora nem cogita a possibilidade de negar o pedido do Capa, mas assim que sai da sala, ele e Nazca, ambos igualmente desgostosos da ideia, começam a pensar em como impedir que esse casamento aconteça.

Dias depois, enquanto volta sozinho da casa dos Salvara, disfarçado de Luckas Fehrwight, Locke, antes um tanto cético quanto à figura do Rei Cinza, acaba descobrindo que este é real ao ser sequestrado por ele. Locke descobre que o Rei Cinza conhece seus reais afazeres, dirigindo-se a ele como “Mestre Espinho”. Descobre também que o Rei Cinza tem a seu serviço um mago-servidor de Kartane, de nome Falcoeiro.

Monopolizadores do conhecimento e da prática da magia, os magos-servidores são uma organização mercenária com poder o suficiente para derrubar governos e destruir cidades, e cobram preços exorbitantes por seus serviços. Falcoeiro está sempre acompanhado de Vestris, um falcão modificado que tem ferrões venenosos no lugar das garras. O Rei Cinza e o mago chantageiam Locke e o obrigam a fazer parte de seu plano passando-se pelo próprio Rei Cinza numa ocasião importante frente a Barsavi.

Antes da chegada de tal ocasião, no entanto, o Falcoeiro mata a filha de Capa Barsavi e amiga de Locke, Nazca Barsavi, e a entrega ao Capa dentro de um barril de urina de cavalo, com a marca da garra de Vestris no pescoço. Junto do barril, o Rei Cinza entrega um convite a Barsavi, marcando um “encontro amigável para resolverem civilizadamente suas diferenças.”

O Capa convoca todos os mais truculentos, habilidosos ou influentes de seus homens para estarem presentes no encontro com o Rei Cinza para dar-lhe o troco. Dentre os convocados, estão Jean Tannen e Locke Lamora.

Enfurecido e encurralado, Locke convoca o Falcoeiro para tirar satisfações quanto à situação. O mago-servidor tortura-o e chantageia-o ao ameaçar os outros Nobres Vigaristas, o que faz com que Locke não tenha escolha a não ser continuar com o trato e passar-se pelo Rei Cinza, tendo que dar um jeito de se livrar do compromisso com Barsavi. O Falcoeiro diz saber que “Lamora” não é o nome verdadeiro de Locke, mas que o que sua magia pode fazer em posse de apenas seu primeiro nome é mais do que o necessário. Por fim, dá as primeiras instruções acerca do encontro e diz que estará protegendo Locke do Capa durante toda a noite, o que faz o plano parecer mais razoável.

Os Nobres Vigaristas vão até uma velha conhecida deles, uma alquimista de nome Jessaline D’Aubart, conseguir algo que possa fazer Locke passar mal e recuperar-se em pouco tempo. Com os produtos vendidos por Jessaline, Locke envenena-se, e quando Anjais e Pachero Barsavi, filhos do Capa, chegam para buscá-lo para o encontro com o Rei Cinza, encontram-no vomitando compulsivamente, incapaz de ficar de pé.

Dispensado da convocação do Capa, Locke toma o antídoto e parte, ainda enfraquecido, em direção ao ponto de encontro para interpretar o Rei Cinza. Ao passar-se pelo inimigo do Capa, Locke descobre que o plano, na verdade, consistia em deixá-lo ser morto por Barsavi.

Locke é espancado e quase assassinado pelo Capa e seus seguidores, que o jogam, preso dentro de um barril de urina de cavalo, num canal. Lamora, no entanto, sobrevive com a ajuda de Jean e Pulga, que estavam escondidos no local.

Ao retornarem para o Templo de Perelandro para se reunirem com os irmãos Sanza, no entanto, descobrem que toda a sua fortuna fora roubada, e os gêmeos, assassinados. Jean é vitimado por uma armadilha mágica deixada pelo Falcoeiro e agoniza no chão enquanto Locke e Pulga são surpreendidos por um assassino enviado pelo Rei Cinza.

Pulga é assassinado tentando salvar Locke, que consegue derrubar o assassino e libertar Jean. Eles deixam o templo e, para esconder sua sobrevivência, incendeiam-no, com os cadáveres dos Sanza e de Pulga e o assassino do Rei Cinza — ainda vivo — lá dentro.

O Capa Barsavi convoca toda a cidade para comemorar a suposta vingança contra o Rei Cinza, e durante a festividade, descobre que o homem ainda está vivo e que suas duas guardacostas de confiança na verdade estão do lado do Rei Cinza. É pelas mãos das irmãs Berangias que Barsavi e seus filhos são mortos, e o Rei Cinza assume seu posto, intitulado-se Capa Raza e comprometendo-se a honrar todos os compromissos que Barsavi fizera. Disfarçado, Locke assiste a tudo isso.

Exilados da própria casa e quase mortos, Jean Tannen e Locke Lamora, os únicos que sabem a verdade sobre o Rei Cinza, acabam escondidos na casa de Ibelius, um curandeiro sem educação formal, no subúrbio da cidade, e usam-na de base por um tempo.

Enquanto Locke recupera-se, acamado, na casa de Ibelius, Jean anda pela cidade disfarçado de sacerdote de Aza Guilla — uma espécie de deusa da morte, em cuja ordem ele se infiltrara na infância — em busca de mais informações. Neste meio-tempo, ele descobre que um navio recém-chegado em Camorr, em quarentena por estar supostamente contaminado com uma doença altamente transmissível, está recebendo doações caridosas do próprio Capa Raza, e que essas doações — que Raza diz que são mantimentos —, na verdade, são sacos de moedas; ou seja, a fortuna roubada dos Nobres Vigaristas.

Jean é flagrado pelas gêmeas Berângias bisbilhotando os negócios do Capa Raza, e acaba tendo de enfrentá-las. Tannen descobre que foram elas as assassinas dos irmãos Sanza, e, ao custo de graves ferimentos, consegue matá-las e fugir.

Enquanto isso, é a vez de Locke, já recuperado, sair, com o objetivo de conseguir roupas para voltar a interpretar Luckas Fehrwight e arranjar mais dinheiro ao prosseguir com o golpe contra os Salvara. Seu destino é a Meraggio, a maior casa de contabilidade de Camorr, e depois de duas tentativas malsucedidas de convencer escreventes da Meraggio a emprestar-lhe um par de roupas com desculpas esdrúxulas, ele se vê precisando de um plano mais elaborado. Ao fim do dia, consegue orquestrar, com o pouco que tem à disposição, um golpe que envolvesse os garçons, os seguranças e o próprio dono da casa de contabilidade, Giancana Meraggio.

Depois de enganar os funcionários ao passar-se por um superior trabalhando diretamente para Giancana, Locke finge ser um homem do Capa Raza e inventa uma suposta tentativa de assassinato contra Meraggio para convencê-lo a deixar Locke passar-se por ele ao emprestar-lhe suas roupas. Enquanto o dono da casa de contabilidade espera que Locke volte aos seus aposentos para devolver-lhe as roupas e dizer que já é seguro sair, o Nobre Vigarista atravessa a cidade rumo à residência dos Salvara, vestindo as roupas mais elegantes de que já dispusera na vida.

Nesse intervalo, Dona Sofia Salvara, que achara a visita dos Meias-Noites à sua casa um tanto estranha, vai aconselhar-se com uma condessa idosa chamada Angiesta Vorchenza, uma das pessoas mais importantes da aristocracia de Camorr, e conta sobre o ocorrido.

O que Dona Sofia, apesar de suspeitar, não sabe, é que Vorchenza é o Aranha do Duque, como é chamado o chefe de Todos os Meias-Noites, uma figura tão mística quanto o Espinho de Camorr, e que muitos acreditam sequer existir. Vorchenza convoca o capitão Stephen Reynart para assegurar-se de que nenhum Meia-Noite visitara os Salvara, e tão logo o faz, começa a se organizar para capturar o Espinho: sua intenção é instruir Sofia Salvara a convidar Lukas Fehrwight — melhor dizendo, Locke Lamora — para o Dia das Transformações, um tradicional baile da realeza organizado anualmente pelo próprio Duque Nicovante em sua torre, Pontacorvo, a mais de 150 metros do chão, apenas para os mais influentes dentre a aristocracia. Lá, Locke estaria encurralado.

Locke vai à casa dos Salvara como Lukas Fehrwight para conseguir mais dinheiro, mas Dom Lorenzo diz-lhe que não dispõe do dinheiro no momento, e que precisaria antes receber o que alguns nobres lhe deviam. Dona Sofia convida Lukas a comparecer à torre do duque no Dia das Transformações, onde Salvara poderia tratar desses negócios.

Enquanto Locke aceita o convite, Capa Raza e O Falcoeiro invadem Vidrâmbar, a residência de Dona Vorchenza, para pedir que Raza fosse convidado à festividade do duque. Quando a abordagem pacífica não dá certo, o Falcoeiro enfeitiça Vorchenza para que ela acredite que deseja convidá-los.

Jean ainda mal consegue se levantar quando Locke parte para a cerimônia em Pontacorvo. Lá chegando, ele dirige-se, guiado por Dona Sofia, ao encontro de Dona Vorchenza, que aguarda numa salinha reservada da torre. No caminho, Locke encontra-se com o Rei Cinza, que se apresenta como Luciano Anatolius. Sem sair de seus devidos personagens, os dois, aturdidos e tomados de ódio por se depararem um com o outro, trocam ameaças veladas antes que cada um siga seu caminho. Chegando ao seu destino, Locke depara-se com uma

velhinha aparentemente senil, completamente absorta no que quer que esteja tricotando. Dona Salvara retira-se, dizendo que vai buscar uma bebida, e Locke fica sozinho com a velha.

Enquanto encara a paisagem pela janela, Locke é acertado de surpresa por uma agulhada no pescoço. Dona Vorchenza revela sua real identidade, vibrante por finalmente ter capturado O Espinho de Camorr. Ela conta a Locke que o envenenou, e que lhe dará o antídoto se ele responder a todas as devidas perguntas.

Numa reação desesperada, Lamora toma o antídoto da velha à força e foge pela janela, pendurando-se pelo parapeito até conseguir se agarrar a um dos elevadores externos da torre. Tão logo alcança o chão, retorna à casa de Ibelius, e chegando lá, depara-se com o curandeiro desacordado e Jean contorcendo-se no chão ao ser torturado pela magia de Falcoeiro.

Locke não pode fazer frente ao mago-servidor, e também é subjugado por ele. O Falcoeiro decide que o fim apropriado para eles é forçar Locke a matar Jean, e escreve o nome de Locke num pergaminho, reforçando mais uma vez que sabe que “Lamora” não é seu sobrenome de verdade.

Locke, com a machadinha de Jean em mãos, anda lentamente até o amigo caído e, então, acerta o Falcoeiro com a arma. O golpe faz com que Vestris, a ave que compartilha das sensações e da consciência do mago-servidor, caia ao chão, e Locke decapita-a, levando o Falcoeiro a uma espécie de coma.

— [...] Reconheço que a parte do Lamora é fácil de adivinhar [...]. Peguei-o emprestado de um velho vendedor de linguças que se mostrou bondoso comigo um dia lá no Pegafogo, antes da peste. Gostei da sonoridade. Mas por que caralho você foi pensar que Locke era mesmo o primeiro nome que eu recebi ao nascer? (LYNCH, 2014, p.411)

Quando o mago acorda, está deitado no chão, com as pernas e os braços amarrados, e ao deparar-se com o cadáver de sua ave, chora copiosamente.

Locke e Jean torturam-no para conseguir informações. Decepam, um a um, os dedos de suas mãos e, por fim, sua língua. Descobrem que sua fortuna fora roubada para pagar pelos serviços do próprio Falcoeiro, e que Pulga e os irmãos Sanza foram mortos — como também deveriam ter sido Jean e Locke — porque o Rei Cinza não queria deixar espaço para retaliação depois de chantageá-los e roubá-los. Descobrem também que Luciano Anatolius é o nome verdadeiro do Rei Cinza, e que ele e as irmãs Berangias eram os três filhos mais velhos de um comerciante rico de Camorr que fora assassinado, junto da esposa e dos filhos mais novos, por Capa Barsavi, 22 anos antes.

Por fim, descobrem que Luciano Anatolius é o capitão do Satisfação, o suposto navio da peste ancorado há dias no porto da cidade, e que está prestes a fugir de Camorr a bordo da embarcação. Por fim, descobrem que Anatolius arquitetou um plano para infestar Pontacorvo, com todos os nobres, aristocratas, militares e serviçais, homens, mulheres, velhos e crianças, com fumaça de Pedra-Fantasma, uma sinistra substância que condena aqueles que a inalam a um eterno estado de absoluta letargia: um destino, em suma, pior do que a morte.

Locke precisa escolher entre ir a Pontacorvo — onde sua identidade real já foi descoberta e ele é procurado por cada Meia-Noite —, para tentar salvar a nobreza corrupta da cidade, e ir até a Tumba Flutuante, para vingar-se do Rei Cinza, e escolhe, sem nem pestanejar, retornar a Pontacorvo. Antes mesmo de chegar lá, é capturado por Conté, o guarda-costas dos Salvares, a quem Locke, depois de tomar uma surra, convence a levá-lo de volta a Pontacorvo, a custo de revelar seu nome verdadeiro — o que, na verdade, não acontece; Locke simplesmente dá a ele mais um nome falso.

Chegando a Pontacorvo, Locke precisa convencer o capitão Stephen Reynart a levá-lo até Vorchenza, o que se mostra uma tarefa tão árdua quanto convencer Conté. Os três finalmente dirigem-se até a mesma salinha reservada de antes, onde encontram Dom e Dona Salvares e Dona Vorchenza. Lá chegando, Locke se irrita com os rodeios com que Dona Vorchenza trata a situação:

Ah, parem com isso — disse Locke. — A senhora é o Aranha. E eu sou o Espinho de Camorr. Já conheceu Capa Raza? Já conheceu um Mago-Servidor que é chamado de Falcoeiro? [...] A senhora não tinha contado [sua real identidade] a Sofia e Lorenzo? Estava bancando a amiga de um amigo... Me desculpem, mas eu preciso falar com a senhora como o Aranha. (LYNCH, 2014, p. 424)

Um longo diálogo se passa até que Locke consiga convencer Dona Vorchenza, ainda sob efeito do feitiço de Falcoeiro, a permitir que as esculturas enviadas como presente por Luciano Anatolius sejam examinadas. Quando isso é feito, descobre-se que Locke estava falando a verdade, visto que a substância tóxica estava escondida em seu interior, e a armadilha de Anatolius é, a muito custo, desfeita.

Locke, em seguida, convence Vorchenza e Reynart de que o dinheiro roubado por Capa Raza estava escondido no esgoto e que o navio Satisfação realizaria um ataque ao porto de Camorr em nome de Luciano Anatolius.

Enquanto a guarda de Camorr afunda o navio sem saber que toda a fortuna estava dentro dele e procura por ela inutilmente em meio aos excrementos, Locke vai até a Tumba Flutuante

para encontrar Anatolius e poder se vingar dele. Quando chega lá, o Rei Cinza o espera sozinho. Eles enfrentam-se num duelo de espadas e Lamora logo percebe que não é páreo para seu oponente. Depois de uma luta desesperada e cheia de trapagens, Locke consegue matá-lo ao desviar sua atenção, fazendo-o acreditar que Jean também estava ali. Tannen, que só chega minutos depois, encontra Locke semimorto.

A próxima cena se passa no dia seguinte. Trata-se de uma conversa entre guardas que encontraram um mago-servidor perversamente mutilado: o Falcoeiro de Kartane. Em seguida, a narrativa vai até Dona Vorchenza, Reynart e os Salvara, enquanto soldados ainda revistam as barcas de excrementos. Tomada por uma súbita compreensão e um divertimento amargo, Vorchenza percebe que o dinheiro havia naufragado junto com o navio e decide manter em segredo todo o caso relacionado ao Espinho de Camorr. O romance termina com Ibelius, Locke e Jean partindo de Camorr definitivamente, num navio com destino a outro continente.

A narrativa do romance constrói-se com um narrador onisciente neutro, que transita livremente pelo espaço e pelo tempo, sem prender-se a qualquer personagem, mas que quase não interfere e não tem acesso ao âmago dos personagens. O narrador transita entre uma narrativa primeira, que se passa no que seria o presente, percorrendo por esse período de pouco mais de um mês em que se dão os conflitos, e uma narrativa secundária mais longa, de duração de aproximadamente duas décadas, em forma de interlúdios que retomam acontecimentos importantes da infância e da adolescência de Locke. Esses acontecimentos servem para dar informações que serão imediatamente ou futuramente importantes para a narrativa primeira. Há também raros interlúdios que contam não sobre a vida de Locke, mas sobre acontecimentos históricos importantes para a história de Camorr e/ou do mundo. É esse o cerne da construção da narrativa: os interlúdios constroem os personagens e o mundo, e a narrativa primeira os utiliza.

Há duas características da obra de Lynch que serão centrais para as análises que este trabalho se propõe a fazer: a organização temporal aparentemente simples da narrativa, com uma narrativa segunda formada por interlúdios situados no passado que darão informações importantes para a evolução da narrativa primeira, mas que é subvertida ao longo da narrativa para criar diferentes efeitos de sentido; e a ausência quase completa de qualquer tipo de racionalização ou dilemas morais dos personagens principais frente a um código de ética iníquo e profundamente diverso do que seria intuitivo para o leitor.

3.3 — Genevieve Valentine

A autora norte-americana Genevieve Valentine, nascida em 1981, é formada em Inglês pela *George Mason University*, e além de escritora, é também roteirista de quadrinhos para a DC Comics em HQs como *Catwoman* e *Batman & Robin*.

O Circo Mecânico Tresaulti (VALENTINE, 2016), publicado originalmente como *Mechanique: A Tale of The Circus Tresaulti* (VALENTINE, 2011), foi vencedor do Crawford Award 2012, que contempla o primeiro romance de fantasia de um autor. Valentine também escreveu mais três romances: *The Girls at The Kingfisher Club* (2014), *Persona* (2015) e *Icon* (2016), este, uma continuação do anterior. Até o momento, no entanto, apenas seu primeiro romance foi publicado no Brasil, e apesar da recepção positiva de *O Circo Mecânico Tresaulti*, tanto pelo público quanto pela crítica, Valentine não alcançou ainda a mesma notoriedade, como autora, que os outros dois autores componentes dos objetos de estudo deste trabalho.

O Circo Mecânico Tresaulti é um romance de ambientação pós-apocalíptica que mistura elementos da literatura fantástica e da ficção científica. Contando a história do Circo Tresaulti, a obra não dá vastos detalhes sobre o universo em que se situa, de forma a não ser possível saber se se passa num futuro distópico do mundo em que vivemos ou num mundo que não o nosso; as poucas informações que se pode ter a respeito do mundo é que a sociedade ruiu com uma grande guerra, e desde então, governos vêm e vão numa constante guerra civil, e que o universo em questão tem acesso a tecnologias como armas de fogo e de destruição em massa, automóveis e telefones.

A principal particularidade do Circo Tresaulti, ponto central da obra, é o que o próprio nome já diz: é um circo mecânico. Boss, a chefe do circo, é uma figura misteriosa, cuja aparência de meia-idade não condiz com a vivência, e realiza, com o devido consentimento, diversas operações nos membros de seu circo, como a substituição dos ossos humanos por ossos de metal. Com os procedimentos de Boss, que é capaz de matar e reviver os membros do circo, eles são dotados de capacidades físicas além do que seria típico de um ser humano comum, bem como são facilmente “consertáveis”, a ponto de terem vivido tanto tempo sem envelhecer que perderam quase completamente a noção do passar dos anos.

A obra é narrada sob diferentes pontos de vista; por vezes, assume uma narração em primeira pessoa, na visão de um narrador que parece ora um narrador-protagonista, ora um narrador-testemunha: Little George, um dos membros mais jovens do circo, que costuma ter a função de colar os cartazes quando chegam numa nova cidade, e que, diferente da maioria dos integrantes, não possui nada de metal no corpo. Em outros momentos, predomina uma onisciência seletiva múltipla, em que o leitor é posto em contato direto com as consciências dos mais diversos personagens. Há também trechos narrados por um narrador onisciente altamente

intruso, que desvela frequentemente segredos dos personagens que eles gostariam de contar ou que nem eles mesmos sabem. Por fim, há trechos que são narrados em segunda pessoa, no que parece um diálogo direto — ora do narrador intruso, ora de Little George, cujas vozes são, na verdade, bastante parecidas — com o leitor, descrevendo, por exemplo, o que ele verá ao entrar no Circo, como se isso realmente fosse acontecer.

A obra divide-se temporalmente em duas narrativas: a narrativa primeira, em que ocorre o conflito dramático, e a narrativa-segunda, que revela os passados dos personagens, como sua chegada ao circo e afins. Essas duas narrativas alternam-se até que o enredo alcance seu clímax, quando a narrativa primeira passa a dominar.

A obra começa descrevendo, como se falasse com o leitor, cada um dos seis atos do Circo Mecânico: o primeiro ato, com os malabaristas, que ainda são humanos; o segundo ato, com as dançarinas, que já foram soldados; o terceiro ato, com Ayar, o homem com braços e coluna modificados para levantar qualquer peso, e Jonah, o rapaz franzino com seus pulmões de metal; o quarto ato, com Bird, a mulher incrivelmente leve de ossos ocos, e Stenos, o homem alto e elegante que a alça ao ar (eles não se dão bem); depois, é a vez dos Saltadores, os Irmãos Grimaldi (esse não é o nome verdadeiro deles, e nem mesmo são irmãos); o sexto ato, com os trapézios humanos, chamados de Big Tom e Big George, e as trapezistas comandadas por Elena. Por fim, o narrador revela que costumava haver um sétimo ato: Alec, o Homem Alado, que emocionava as pessoas com a beleza de suas asas de metal, até que, um dia, ele caiu.

A narrativa conta que num distante passado, antes da guerra, Boss cantava numa ópera, onde conhecera Panadrome, que era maestro. A ópera fora atingida por uma bomba e ela fora a única sobrevivente. De alguma forma, rastejando no meio dos escombros, desenvolvera o dom que viria a manter de pé o Circo Mecânico Tresaulti, e a partir da cabeça de Panadrome, única parte restante de seu corpo, reconstruíra-o na forma de uma amálgama de instrumentos musicais com consciência e rosto humanos.

Elena fora a primeira a se juntar ao Circo, depois de Boss e Panadrome, e uma das únicas que realmente possuía treinamento como artista. Não é possível saber exatamente em que ordem cada um dos artistas chegou, mas sabe-se que Big Thomas e Big George, os trapézios-humanos, vieram antes da maioria, assim como Alec, o homem alado, que tinha uma vida pacífica antes de entrar para o Circo, onde despertava a admiração dos membros e da plateia até o ponto de se tornar amante de Boss. Os Irmãos Grimaldi, os saltadores, chegaram em grupo pouco depois, soldados desertores de uma cidade fortificada, trazendo atrás de si perseguidores armados. À

época, todos os irmãos morreram na perseguição, mas foram revividos por Boss. Largar as armas, regra irrevogável do Circo, fora difícil para os “Irmãos” no começo.

Depois de todos esses, viera Ying, que chegara ao circo com nove anos — quando já era soldado —, querendo ser trapezista. Ela fora aceita por Boss, que dissera que a garota, no entanto, era ainda jovem demais para receber os ossos de metal. Ying passou quatro anos se apresentando sem eles, o que fez com que Elena criasse logo uma antipatia para com a nova integrante.

Não fica claro se Jonah e Ayar chegaram antes ou depois de Ying. Ayar, que já era um homem imenso antes do Circo, fora modificado com braços e uma coluna de metal que lhe concedem uma força bruta ainda mais sobre-humana do que a dos demais membros do circo; Jonah, que estava à beira da morte e fora levado ao Circo por Ayar, que desejava desesperadamente salvá-lo, recebera órgãos internos de metal.

Não se pode estimar quanto tempo se passou até que Alec caiu para a morte, o que nunca deixaria de atormentar o Circo:

Para eles, não é “Quando Alec Caiu”.

Para qualquer pessoa que veja um momento como aquele, ele nunca está no passado; está sempre acontecendo, um pouco fora de sua visão. Atrás dos olhos de Elena e dos olhos de Little George, Alec está sempre caindo.

Quando Ying pula de Big George para Tom, voando sob o centro do teto da tenda, ela sabe quando passa pelo ponto onde Alec caiu, e sua consciência a perfura como uma lâmina.

Quando Bird cai, Alec está caindo.

Quando os acrobatas ou os trapezistas fazem algum truque que assusta o público e os faz prender a respiração, Alec está caindo, e os ouvidos da plateia se enchem com o som de suas plumas cantando. (VALENTINE, 2016, p. 64)

Pouco a pouco, o narrador vai revelando detalhes sobre a morte de Alec. Revela que as asas de metal, na verdade, têm sua estrutura feita com ossos humanos; mais exatamente, com os ossos retirados dos artistas modificados mais antigos do Circo, como Elena. Esse fato faz com que as asas emanem um simbolismo doentio, que aos poucos levou Alec à loucura. Depois, o narrador revela, ainda, que Alec caíra de propósito, e que Elena tentara agarrá-lo no ar, mas ele a impedira. Por fim, revela também um segredo que ninguém sabe: que Boss poderia tê-lo salvado, mas tomara a difícil decisão de não fazê-lo, sabendo que Alec jamais cairia se não fosse essa a vontade dele.

As asas já estavam há eras paradas na oficina de Boss quando Bird chegara ao Circo. O acontecimento é contado pela visão de Little George, e a primeira coisa que ele ressalta é que algo nela sempre causou uma sensação estranha, desde o primeiro contato, em quem quer que

a olhasse, miúda e taciturna como era, com seus olhos sem vida e seu rosto sem expressão. Bird pedira uma vaga no Circo e Boss testara-a longe dos olhares dos outros, dentro da tenda, ao contrário de como costumava ser: ao ar livre e com a presença dos demais integrantes. Depois de seja lá qual tenha sido o teste de Bird, Boss designara-a para os trapezistas, e Elena fizera questão de dizer que ela não iria durar. Quando a cena se encerra, Little George não pode deixar de comentar com o leitor que Elena estava certa. Comenta também sobre a política de Boss de jamais “consertar” alguém que não esteja quebrado — razão pela qual ele mesmo não possui uma única peça de metal —, mas revela como estranhou o fato de parecer não haver nada errado com Bird antes de ela ter seus ossos trocados por tubos ocos de metal, assim como todas as outras trapezistas.

Stenos foi o último a chegar ao Tresaulti, e era um ladrão antes disso. Na verdade, chegou ao circo ao ser pego roubando os clientes, em uma das apresentações. Little George conta que Stenos é distante e macambúzio, e pouco se relaciona com os outros membros do Circo. Diz também que ele e Bird parecem afastar um ao outro com uma força quase magnética, e não interagem em hipótese alguma, e que ambos olham com cobiça para as asas que outrora foram de Alec. Stenos limitava-se a fazer parte da equipe, ajudando a carregar e descarregar os caminhões e montar as tendas, quando Bird caiu (é só nesse momento que começam a chamá-la de Bird). Ela desejava ceder e morrer, mas Boss consertou-a, obrigando-a a sobreviver a custo de uma recuperação excruciante e da perda de um olho. Bird foi, então, retirada das trapezistas, e um número de equilíbrio foi concedido a ela e a Stenos, o que a maioria, incluindo Little George, considera uma péssima ideia:

Achei que Boss havia enlouquecido de colocá-los juntos. Não era certo. Eu sentia no ar só de olhar para eles, como se o inverno houvesse chegado de repente, como se houvéssemos caído em uma sombra e nada seria como antes. Até as costas de Ayar acertam as horas duas vezes por dia, e era a minha vez de estar certo. (VALENTINE, 2016, p. 50)

A narrativa primeira começa, logo após a explicação dos números do Circo, sob a visão de um narrador onisciente, que passa, sem dar detalhes, pela guerra que “fez o mundo parar”, com suas bombas e sua radiação que esvaziaram as cidades, antes de se concentrar naquele que o narrador chama de “Homem do Governo”: uma espécie de primeiro-ministro que assumiu recentemente o poder de uma grande cidade e que, usando os cartazes como rastro, parece estar seguindo o Circo.

De volta para Little George. Eles estão terminando de estabelecer o acampamento numa cidade quando as dançarinas avisam que alguém estava fazendo perguntas sobre o Circo. Com as ordens de Boss, o grupo parte.

O Homem do Governo que os seguia finalmente os alcança, quando estão montando acampamento em outra cidade. Ele, que já é idoso, diz a Boss ter assistido ao Circo quando criança, e que ficaria para vê-lo de novo. Os integrantes perguntam a Boss o que deveria ser alterado no espetáculo, planejando esconder os mais modificados entre os artistas, como Panadrome, Jonah e Ayar, mas Boss diz que não devem alterar nada.

Quando a apresentação começa, o Homem do Governo chega para assisti-la, mas vai embora antes do fim, logo após o número de Bird e Stenos, que não faziam parte do Circo em sua infância.

Little George, com medo do Homem do Governo, tenta convencer o grupo a partir. Quando ele vai até a oficina de Boss para convencê-la, ela o presenteia de forma peculiar: tatua em Little George um grifo de metal, o mesmo símbolo que marca ambos os seus braços. Ele não sabe, a primeiro momento, o que a tatuagem realmente significa, mas sente que depois dela, sua visão do mundo torna-se mais pura, mais poderosa.

Quando o Homem do Governo retorna, traz consigo seguranças armados e planeja levar Boss consigo, cobiçando os segredos do Circo. Ela não resiste, mas Bird sim, e ao fazê-lo, é baleada e levada junto. Stenos tenta salvá-las, mas Ayar, com medo de perdê-lo também, o impede.

Boss e Bird são levadas até um prédio que outrora fora um teatro, na cidade fortificada do governo recém-estabelecido. Boss é interrogada, enquanto levam à sala de Bird um médico para examinar — melhor dizendo, dissecar — seu corpo. Quando deixada sozinha, no entanto, ela consegue fugir da cela, vai até a sala onde Boss está presa e tenta arrombar a fechadura, mas ouve um guarda se aproximando. Elimina-o sem dificuldade; no entanto, pode ouvir pelo rádio do guarda morto que mais deles chegariam. Boss pede para que ela vá embora, e depois de muito relutar, ferida e assustada, Bird assim o faz.

Little George perambula pelo acampamento, profundamente deprimido, e adentra a oficina de Boss, usando a chave que ela lhe dera. Sem ela ali, tudo parece sem vida, e ele senta-se em silêncio. Muito tempo se passa até que ele ouve um tumulto no exterior. Quando sai, Stenos e Elena estão discutindo fervorosamente a respeito do que fazer: Stenos deseja esperar por elas, Elena deseja partir e aceitar que as duas não podem ser salvas. Little George dá fim à discussão repassando a última ordem que Boss lhe dera: que fossem logo embora.

George retorna para a oficina de Boss, onde Stenos vai encontrá-lo. Ele diz que está avisando a George que irá ficar, e não pedindo sua permissão. George concede-lhe o trailer onde Stenos dormia, junto com Ayar e Jonah, e enquanto Stenos separa as coisas dos dois para tirá-las do trailer, Ayar chega e diz que ficará com ele. Em seguida, Bárbaro e Brio, dos irmãos Grimaldi, e por fim, Ying, fazem o mesmo, completando o quinteto. Quando George descobre que Ying também ficaria para trás, ele hesita por um doloroso instante, mas parte mesmo assim.

O grupo de Stenos encontra Bird caída do lado de fora dos muros da cidade, ensanguentada e imunda. A única coisa que ela diz a Stenos antes de cair inconsciente é: “Ache George”. Eles a levam para dentro do trailer e logo percebem que ela não sobreviveria por muito tempo. Então, ficam divididos entre levá-la de volta ao Circo, que já havia partido na direção oposta, e tentar encontrar Boss, cujo paradeiro eles desconhecem. Por três votos a dois, o grupo decide ficar, e Stenos, mesmo contrariado, finge aceitar a decisão da maioria. Durante a noite, enquanto os outros dormem, ele separa o caminhão do trailer e foge com Bird.

Little George desperta com Stenos dentro de seu quarto, logo antes de amanhecer. Stenos diz que Bird está morta e demanda que George faça algo sobre isso. Sem nenhuma convicção de que funcionaria, ele a leva à oficina e tenta replicar o que Boss sempre fazia, ao que o grifo recém-tatuado em seu braço responde lhe concedendo um pouco do poder de Boss. Tão logo desperta, Bird pede as asas, mas Stenos protesta. Elena invade a oficina, furiosa, alegando que qualquer um enlouqueceria com as asas e revelando que deixara Bird cair de propósito anos atrás, apenas para impedi-la de tê-las. Com isso, Stenos enche-se de fúria, e os dois brigam do lado de fora da oficina enquanto George, trancado com Bird lá dentro, cede, contra a própria vontade, ao pedido dela quando esta diz que seria capaz de resgatar Boss se tivesse as asas.

Nos arredores da cidade, Bárbaro, Ayar, Ying e Brio pegam carona num caminhão, mas são barrados pelos guardas no portão de entrada. No entanto, Bárbaro, que estava escondido, consegue adentrar a cidade. Ele mata um soldado e rouba sua arma e seu uniforme.

No acampamento, George passa o dia todo cortando e perfurando Bird para abrir espaço para as asas. Stenos permanece de guarda do lado de fora, imóvel, apesar dos protestos de Elena, que já não luta mais. Quando o processo finalmente termina, George está exausto, e Bird não é mais a mesma. Ela não hesita nem um segundo antes de se alçar aos céus e voar em direção a Boss. Vendo o que Little George foi capaz de fazer com Bird e a tatuagem de grifo à mostra em seu braço, o Circo o reconhece como líder, e ele dá uma nova ordem: buscar aqueles que ficaram para trás.

Assim que tentam pular os muros da cidade durante a noite, Ayar, Brio e Ying são capturados e levados em direção ao prédio do homem do governo. Quando estão quase lá, Bárbaro, de cima de um telhado, começa a disparar, o que lhes dá uma brecha para fugir. Ying consegue escapar e eles matam vários soldados antes de Ayar e Brio serem capturados e Bárbaro ser atingido. A trapezista ouve, de longe, o som das asas.

A primeira coisa que Bird faz ao chegar é resgatar Boss e levá-la até Bárbaro, mas ele já está morto: Boss não pode reviver alguém que não tenha morrido perto de si. Bird, então, atende ao pedido de levá-la até o chão, para o meio do combate. Ayar, Brio e Ying continuam lutando, e Boss adentra o capitólio para encontrar o Homem do Governo.

O Circo alcança a cidade e lança-se sobre os soldados com uma fúria assustadora. Ayar, Elena e Stenos abrem caminho até o capitólio e encontram o Homem do Governo caído aos pés de Boss. Stenos satisfaz-se com a ideia de que Boss esperou até o circo chegar para matá-lo, mas ela se arrepende de tê-lo feito:

No momento antes de Boss o matar, o homem do governo havia visto o exército de Boss chegar para resgatá-la. Antes de morrer, ele teve um vislumbre dos artistas do circo jogando-se contra seus soldados e lutando tão ferozmente quanto ele sempre sonhara que pudessem lutar.
Logo antes de morrer, ele viu que estava certo. (VALENTINE, 2016, p. 301)

O Circo deixa a cidade, vitorioso, e Little George os espera dentro da oficina, com tudo pronto para consertar os feridos. Bárbaro e muitos membros da equipe estão irremediavelmente mortos, e Bird está desaparecida. Com a ajuda de Boss e Panadrome, ele conserta todos os outros, mas aos poucos, perde a esperança de que Bird retorne.

O tempo passa e o Circo regenera-se lentamente, embora nunca volte a ser o mesmo. Stenos precisa de uma nova parceira, e Elena é a primeira em quem Boss pensa. A líder das trapezistas, no entanto, recusa veementemente, e é outra delas, Fátima, quem tem que assumir o posto. George passa a ser mais parceiro e menos subordinado de Boss, agora que ela repartiu seu poder com ele. George sabe que Bird está viva, mas não divide com ninguém essa informação. Sabe que ela nunca voltará, agora que está livre para desbravar os céus como bem entender.

O enredo da obra de Valentine é bastante simples: o Circo vive o mais tranquilamente possível em seu mundo devastado, viajando de cidade em cidade, até que atraem a atenção de um primeiro-ministro que havia visto o Circo quando criança. Cobiçando os segredos das habilidades de Boss, ele a sequestra, e o Circo enfrenta crises internas até decidir resgatá-la. A custo das vidas de alguns de seus companheiros, eles invadem a cidade, matam o político e

resgatam Boss, e com o tempo, algumas das coisas voltam ao normal, enquanto outras mostram-se irremediavelmente mudadas. Enquanto isso, há um conflito secundário ao redor da modificação mais temida e cobiçada do Circo: as asas de metal que outrora foram de Alec, um membro por quem Boss era apaixonada e que, não suportando o peso de ter anexadas às costas asas construídas com ossos humanos, deixou-se cair para a morte numa das apresentações do circo. Stenos e Bird, dois integrantes relativamente recentes do Circo, desejam as asas, os outros a temem, Boss não pretende dá-las a nenhum dos dois e Elena, uma das mais velhas e influentes artistas do Tresaulti, faz o possível para que as asas sejam esquecidas depois da morte de Alec.

O que adensa a obra, no entanto, é a forma como a narrativa se desenvolve: os narradores alternam-se e alteram-se o tempo todo, ora mudando simplesmente o foco da narrativa, dentro da onisciência seletiva múltipla ou passando para uma onisciência pura, ora mudando o próprio narrador em si, ao passar da primeira para a terceira pessoa. O tempo da narração também é irregular, e há trechos narrados no presente e trechos narrados no passado. Há momentos em que o narrador onisciente revela segredos a respeito do âmago dos personagens que eles mesmos preferiam deixar guardados, ou que até desconhecem. Little George, por vezes, conversa com o próprio leitor, e há capítulos que parecem meramente explicativos, em vez de narrativos.

A organização frasal de Valentine também é bastante particular, e é comum que o capítulo comece com uma frase expositiva de sua temática, como “Isso é o que acontece quando você dá um passo:” (VALENTINE, 2016, p. 22). As conclusões de capítulo tendem, também, a fechar com uma única oração a ideia aberta pela exposição da primeira frase, seja negando-a ou corroborando-a, por exemplo: “Isso é o que acontece quando um acrobata se solta do trapézio em movimento: o pássaro ou o chão” (VALENTINE, 2016, p. 23), ou “Embaixo deles [Stenos e Bird no cartaz do Circo] diz PROEZAS DE EQUILÍBRIO, e ó, é uma mentira, é uma mentira.” (VALENTINE, 2016, p. 31).

A própria linha do tempo na narrativa de Valentine é enrolada como um novelo de lã, e a narrativa primeira é interrompida não por uma única narrativa segunda linear, que avança cronologicamente desde o surgimento do circo até o clímax da história, mas sim por diversas narrativas segundas independentes, que contam a origem e o fim dos membros do Circo sem nenhuma ordenação temporal. O próprio futuro — em relação ao tempo das narrativas segundas — é por vezes exposto, como em:

“Você devia desmontar as asas”, diz Panadrome, após um tempo. (Eles se conhecem há tempo demais.)
“Eu devia”, ela [Boss] diz.

(Ela nunca o fará. Elas eram de Alec.) (VALENTINE, 2016, p. 169)

Em suma, há três questões a se ressaltar no *Circo Mecânico Tresaulti*. A primeira delas é a apresentação do Circo como um sistema fechado e completo em si mesmo, paralelamente à total falta de explicação, sentido e completude do mundo em que se dá a narrativa. Não temos acesso a data alguma. Não sabemos se se trata de um mundo que emula o real ou de um mundo maravilhoso. Não sabemos, sequer, como exatamente ocorreu a guerra que levou a civilização à ruína. A segunda questão a se ressaltar são os recortes temporais da narrativa: a narrativa primeira, que faz o papel de presente, pode ser interrompida a qualquer momento, e a narrativa segunda não segue uma ordem cronológica, mas ramifica-se, em qualquer lugar do espaço-tempo, a partir da narrativa primeira e de seus personagens. Por fim, o próprio ponto de vista utilizado na narrativa chama atenção: a obra não alterna, simplesmente, entre um narrador em terceira pessoa e um narrador em primeira pessoa, mas alterna também entre diferentes tipos de narrador na mesma pessoa. Ora a consciência dos personagens desvela-se pela onisciência seletiva múltipla, ora o narrador onisciente invade-as sem nenhum pudor. Ora Little George porta-se como um narrador-protagonista, ora como um narrador-testemunha. O estilo indireto livre, a estranha divisão que faz alguns trechos parecerem uma definição acadêmica a respeito de um tópico enunciado na primeira frase do capítulo, os comentários invasivos do narrador, perscrutando os segredos dos personagens, criam uma narrativa que obriga o leitor a transitar o tempo todo entre diferentes linhas temporais, entre diferentes lugares no espaço, entre diferentes narradores e pontos de vista, entre diferentes profundidades psicológicas.

Capítulo 4 — As estruturas da fantasia e as estruturas do romance

Agora que o romance realista como gênero e a fantasia como evolução do maravilhoso já foram tratados separadamente, este capítulo terá como proposta, após uma breve enumeração de gêneros narrativos em que se fez ou faz importante a presença do sobrenatural, comparar, a partir do embasamento teórico anteriormente alicerçado, as estruturas narrativas que compõem os efeitos de sentido dos objetos de estudo, em paralelo não apenas, mas principalmente, com o romance moderno. O tempo, o ponto de vista e o narrador serão os pontos centrais deste capítulo.

Capítulo 4.1 — O sobrenatural em outros gêneros narrativos

Antes de que nos aprofundemos nas análises comparativas entre os objetos de estudo deste trabalho e as narrativas de diferentes gêneros e modos que virão a ser utilizadas para traçar determinados contrastes e semelhanças, elencar e discorrer brevemente acerca de gêneros literários — e de outras vertentes artísticas que tenham como resultado final uma narrativa — nos quais se faz presente, de diferentes formas, o sobrenatural proporcionará às análises que virão a seguir mais um importante alicerce.

É importante ressaltar, contudo, que este capítulo não ambiciona, de forma alguma, contar toda a história do sobrenatural na literatura, como também não tenciona elencar todas as formas onde o sobrenatural fez-se ou faz-se presente — isso demandaria um trabalho que tivesse esse tema como protagonista, e não apenas uma ferramenta de contextualização —, mas simplesmente trazer algumas das vertentes narrativas onde se fizeram e/ou fazem presentes elementos componentes do sobrenatural, do insólito ou de qualquer tipo semelhante, em busca da presença ou ausência de padrões que nos elucidem quanto ao fenômeno da fantasia contemporânea como gênero, modo ou corrente narrativa, sem traçar qualquer coisa que se pareça com uma linha evolutiva, uma vez que:

Primeiramente precisamos entender que textos não são seres vivos, embora se use à exaustão metáforas do gênero para lidar com as artes e a cultura em geral. Um texto não nasce de outro texto, mas da mente de um autor que muitas vezes não teve contato com a narrativa pretendida como ancestral daquela que este produz. (PIERINI, 2017, p. 183)

Tratando-se, portanto, de um capítulo acerca da presença do sobrenatural na narrativa, é natural que o primeiro gênero ressaltado seja a epopeia; não só com a grande épica de Homero, mas também com uma que a antecede: a Epopeia de Gilgâmesh, poema mesopotâmico

originalmente denominado *Ele que o abismo viu*¹⁰. As histórias acerca de Gilgámesh têm seus primeiros registros antes de 2000 a.c., baseando-se na figura de um rei de mesmo nome que se tende a acreditar que realmente existiu.

Embora separadas por mais de um milênio e milhares de quilômetros, a epopeia grega e a mesopotâmica têm semelhanças marcantes. São obras cuja composição e disseminação deu-se primeiramente pela oralidade, e só posteriormente foram organizadas num registro escrito mais ou menos unificado. Misturam fatos históricos aos valores universais de suas respectivas sociedades, apoiando-se, portanto, em noções de mundo e ética previamente estabelecidas e unânimes. Tendem a narrar feitos heroicos quase totalmente bélicos, cuja grandeza está diretamente ligada aos valores de suas respectivas sociedades. Por fim, e é talvez esta a característica que mais interesse a este trabalho, são obras que se apoiam nos mitos fundadores de cada uma de suas civilizações, com seus panteões influenciando diretamente na vida terrena e suas figuras divinas fazendo-se presentes não como símbolos ou alegorias, mas como agentes concretos no desenrolar da história. Embora tais histórias, portanto, carreguem consigo o que se viria a chamar de sobrenatural, a presença de tal forma do divino não transgredia a realidade de suas sociedades, uma vez que esse “sobrenatural” era o que propriamente servia a essas sociedades como explicação de seu mundo real, e portanto, do que lhes era natural.

Com o avanço à Idade Média, o acesso à literatura clássica como um todo tornou-se bastante restrito, e desvinculou-se do imaginário coletivo a ética baseada na virtude guerreira e afins (isso, é claro, antes da popularização dos romances de cavalaria, gênero em que, aliás, é também bastante presente o sobrenatural). Grosso modo, pode-se dizer que a ética do período apoia-se na tenacidade frente ao inexorável sofrimento terreno, em busca de uma posterior recompensa no reino dos céus. O sobrenatural na Idade Média toma a forma do divino e do sagrado — e, em contrapartida, do diabólico — na literatura cristã, e assim como na epopeia, há neste sobrenatural uma crença que o transporta ao nível do natural. Não é, no entanto, arraigando-se aos mitos fundadores que o sagrado cristão assume seu ar de realidade na literatura da Idade Média, mas sim ao abarcar todos e quaisquer valores que permeiem o imaginário comum.

Por sôbre todos os acontecimentos do decurso terreno, por mais sérios que fôssem, estava a dignidade superlativa, que tudo abrangia, de um único acontecimento, a aparição de Cristo, e tôda tragédia não era senão figura ou reflexo de um só conjunto de acontecimentos, no qual necessariamente

¹⁰ Para este trabalho, será utilizada a versão da Autêntica Editora, de 2017, que atribui a autoria da obra a Sin-léqi-unnínni.

desembocava: o conjunto do pecado original, nascimento e sofrimento de Cristo, o Juízo Final. (AUERBACH, 1983, p. 276)

O divino na literatura cristã não aparece como uma força que participa ativamente no devir dos homens, como ocorre na epopeia, mas sim como um pano de fundo e uma bússola moral sempre presente, um fim para todo e qualquer meio. O sagrado cristão não se mistura aos homens, mas deles se separa ao colocar-se num nível incontestavelmente superior. É a presença do sobrenatural — tido, é claro, como natural — na condição de ponto central da unificação apriorística da ética e dos valores morais. O divino é profundamente real na literatura cristã da época porque é o fim para todos os meios.

O sobrenatural também marca presença em poemas épicos posteriores, como *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, originalmente escrita no século XIV — para este trabalho, será usada a versão da Editora 34, de 1998 —, e *Paraíso Perdido*, de Milton, publicado no século XVI — para este trabalho, será usada a versão da W.M. Jackson Inc, de 1956. Embora esses dois poemas estejam separados por três séculos e sejam fundamentalmente diferentes nos mais diversos quesitos, ambos têm como temática o sagrado (e o profano) cristão. Enquanto em Dante, dirá Auerbach (1983), o mundano é mesclado ao sublime, ou seja, a gente comum da época é retratada em direta relação com o sagrado cristão — fenômeno que, embora ocorra originalmente na Bíblia, era impensável para a literatura da época —, Milton trata apenas do sublime, tendo os assuntos celestiais sempre em primeiro plano.

A Divina Comédia é uma história sobre redenção e merecimento do reino dos céus, enquanto *Paraíso Perdido* é uma história sobre decadência, insubordinação e negação de tal reino. Ambas, no entanto, têm o Inferno como um dos símbolos mais presentes de sua narrativa, e, embora mantenham a ele atrelada a noção de tratar-se de uma prisão para os ímpios, os decadentes e os ineptos, não destitui suas figuras por completo de quaisquer qualidades positivas. Dante — o personagem, não o autor — interage, no inferno, com figuras que muito têm a lhe ensinar para sua jornada, enquanto o Lúcifer de Milton mostra-se altivo, orgulhoso e racional, características que se ilustram pela importância de tal personagem para artistas contemporâneos e posteriores.

Ora, não é a pretensão de Dante ou Milton narrar em seus poemas acontecimentos que seriam tidos como plenamente possíveis pelos leitores de suas respectivas épocas, como ocorria com a literatura cristã que os antecederam. O que fazem, por outro lado, é apoiar-se no imaginário cristão, cujo sagrado é naturalizado, para alçar suas narrativas a um sobrenatural que se apoia em crenças quase unânimes, em suas épocas, para produzir uma narrativa épica que emula,

mesmo que distantemente, os fenômenos outrora provocados pelas epopeias grega e mesopotâmica.

Com o Século das Luzes, a ascensão do pensamento racional, da visão científica, do homem como centro do pensamento e dos valores difundidos pela sociedade e, é claro, do romance realista, o sobrenatural, nos séculos XVIII e XIX, adquiriu uma condição um tanto reativa, usando o que ainda se havia de insólito no exterior, às margens da realidade cada vez mais cristalina e abrangente, e no interior do homem, cada vez mais denso e misterioso, para pôr em xeque a hegemonia do pensamento ultrarrealista.

Assim, a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. Em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar. (ROAS, 2014, P. 32)

É então que ganha força o fantástico como gênero, alicerçado sobre a transgressão da realidade, a hesitação frente ao elemento aparentemente impossível, a ameaça à hegemonia da racionalidade realista. O sobrenatural, nas narrativas do período, ganha força ao ser um elemento *sine qua non* para o gênero do fantástico, cujos limites tocam o estranho e o maravilhoso.

Fez-se então evidente que existia, para além do explicável, um mundo desconhecido tanto no exterior como no interior do homem, com o qual muitos temiam se defrontar. E a literatura fantástica se converteu, assim, em um canal idôneo para expressar esses medos, para refletir todas essas realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestos diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu, ou porque não se encaixam nos esquemas mentais em uso e, portanto, não são passíveis de racionalização. E tal processo, insisto, não se produziu até o século XVIII, período em que o racionalismo se converteu na única via de compreensão e de explicação do homem e do mundo. (ROAS, 2014, p. 50)

O fantástico, então, que se apoia, como gênero, na transgressão da realidade do leitor, ascenderá também como uma transgressão do pensamento racionalista ao nos levar até um terreno onde a razão não é onipotente, mas incapaz de soerguer-se como medida de todas as coisas. O fantástico não transgredir apenas a realidade, em sua narrativa, mas também o pensamento racional, em sua concepção. É um gênero que evolui como uma espécie de reação, definido pelas coisas que não é e pelas coisas que desafia.

Bastante anterior ao fantástico, no entanto, há um gênero onde o sobrenatural está presente e que lhe é praticamente contrário: o dos contos de fadas. Em *Sobre Histórias de Fadas* (2010), Tolkien definirá os contos de fadas como um gênero que também evoluiu junto com a percepção de realidade do ser humano, mas de forma bastante diferente:

Uma criança pode muito bem acreditar num relato de que existem ogros no condado vizinho; muitos adultos acham fácil crer nisso quando se trata de outro país; e, quanto a outro planeta, muito poucos adultos parecem capazes de enxergá-lo povoado, se é que o termo é esse, por algo diferente de monstros perversos. (TOLKIEN, 2010, P. 46)

É provável, é claro, que este pensamento de Tolkien superestime o poder e o alcance da suspensão da descrença. Ainda assim, ilustra com razoável precisão a evolução dos contos de fadas: inicialmente, trazem para os arredores da civilização humana criaturas sobrenaturais como fadas, elfos etc., atrelando-se à ideia de que tais figuras escondem-se à plena vista. Com o alargamento dos limites do real, os contos de fadas, no entanto, em vez de colocarem em xeque o próprio conceito de realidade ou de se abrigarem no interior do homem, esconderam-se, distanciaram-se, diminuíram o quanto fosse necessário para ainda habitar as margens da realidade — um exemplo dado pelo autor é que a ideia de fadas e elfos como criaturas diminutas, quase imperceptíveis aos olhos, ganhou força com o advento das grandes navegações, que levou os limites daquelas civilizações para além do oceano. E quando não havia mais espaço para tais figuras no real, migraram para o mundo maravilhoso, que Tolkien chamará de Belo Reino.

Ao adentrar o Belo Reino, as histórias de fadas se tornam onipotentes. Tudo é possível num mundo que não o nosso, porque não é à nossa realidade que o Belo Reino presta contas.

[...] quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os fatos acontecem (a “realidade”), não se produz o fantástico: nem os seres divinos (sejam eles da religião que forem), nem os gênios, as fadas e as demais criaturas extraordinárias que aparecem nos contos populares podem ser considerados fantásticos, na medida em que tais narrativas não fazem intervir nossa ideia de realidade nas histórias contadas. (ROAS, 2014, p. 33)

Não é a hesitação perante o elemento sobrenatural ou a transgressão de determinada realidade que compõe o Belo Reino, mas justamente o contrário: uma crença pura e desvencilhada — tanto quanto possível — do real.

No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor a arte, fracassou. Então estamos outra vez no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário malsucedido. (TOLKIEN, 2010, P. 44)

Com o advento do século XX, no entanto, torna-se cada vez mais difícil ir além dos limites do real, uma vez que mesmo o espaço deixa de ser inalcançável ao homem. É quando surgem correntes como o neofantástico, o surrealismo, o realismo mágico. Roas explica a razão desse fenômeno:

Desde suas distantes origens nos castelos medievais em ruínas do romance gótico, as histórias fantásticas vieram progressivamente se instalando na simples e prosaica vida cotidiana, para impressionar um leitor que, com o passar do tempo, foi se tornando cada vez mais cético diante do sobrenatural. Quanto mais próximo do leitor, mais crível, e quanto mais crível, maior será o efeito psicológico produzido pela irrupção do fenômeno insólito. (ROAS, 2014, p. 115)

O neofantástico, o surrealismo, o realismo mágico são gêneros que lidam de diferentes formas com a realidade: o neofantástico contestará a própria noção de realidade como construção social; o surrealismo abrigar-se-á no reino dos sonhos, fora dos limites do real; o realismo mágico, por fim, deixará que o fantástico invada o real com uma naturalidade que causa, ela mesma, em vez do elemento sobrenatural, um estranhamento no leitor perante a falta de estranhamento dos personagens e do narrador.

[...] o fantástico é um gênero e, portanto, está marcado por convenções que todo autor e leitor devem conhecer. O problema do fantástico é que, quando essas convenções se automatizam (utilizando a expressão cunhada pelos formalistas russos), o argumento ou a trama se tornam previsíveis e, com isso, deixam de cativar o leitor. A história do fantástico é uma história marcada pela necessidade de surpreender um leitor que conhece cada vez melhor o gênero (e, com a chegada do cinema, muito mais), o que obriga os escritores a afinar o engenho para chegar a situações e temas insólitos que rompam as expectativas. (ROAS, 2014, p. 147-148)

Ramificações do fantástico como as três supracitadas são o resultado dessa “afinação do engenho” por parte dos escritores. A ampliação da realidade humana é tão abrupta no século XX que até mesmo expulsa do fantástico algumas correntes. O surrealismo, ao relegar-se ao reino dos sonhos, embora produza inovadores efeitos oníricos e sensoriais na narrativa, desliga-se da realidade, e portanto, desliga-se também do sobrenatural.

A literatura surrealista constrói uma realidade textual autônoma na qual se ampliam os limites do real ao apagar sua fronteira com o irreal. Mas isso não supõe a criação de um efeito fantástico, nem gera qualquer inquietude. (ROAS, 2014, p. 95-96)

O neofantástico, por sua vez, escolhe uma estratégia bastante interessante para continuar produzindo esse efeito de surpresa que Roas diz ser vital para o fantástico e suas

ramificações: em vez de tentar ameaçar os limiares do real com elementos sobrenaturais, ataca a própria noção de realidade em si, substituindo o medo, a inquietação, pela perplexidade.

Ao meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente” (ROAS, 2014, p. 67)

Por fim, o realismo mágico, dirá Roas, é uma espécie de meio-termo entre o fantástico e o maravilhoso, que “propõe a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso” (2014, p. 36). A presença do sobrenatural não causa nos personagens ou no narrador a inquietação, o medo, a hesitação, tão comuns no fantástico, e é justamente a normalidade com que tais elementos são tratados que produz no leitor a inquietação.

O realismo maravilhoso se vale de uma estratégia fundamental: desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo. (ROAS, 2014, p. 36)

Com a evolução da imprensa nos séculos XIX e XX, abre-se espaço para o surgimento de uma nova forma de arte narrativa, que alia o texto escrito a um texto gráfico que, geralmente, é ainda mais importante do que o texto escrito em si: as histórias em quadrinhos.

No ocidente, a temática que veio a se tornar mais popular para os quadrinhos foi a das histórias de super-heróis, emulando características do herói da épica antiga em personagens moral, intelectual e fisicamente elevados na sociedade contemporânea, cujo enfoque é o indivíduo. Enquanto isso, no Japão, de cuja cultura os quadrinhos — *mangás* — são um dos maiores expoentes, popularizou-se o gênero chamado *shōnen*, principalmente em revistas de publicação periódica, como a *Shonen Jump*. Tal gênero tem como público principal adolescentes e jovens adultos, e trata de narrativas de ação e aventura em que os protagonistas geralmente são tão jovens quanto — ou ainda mais jovens que — o público, com cenários que podem variar quase indeterminadamente.

Embora as temáticas dos quadrinhos no oriente e ocidente sejam bastante diferentes, há uma convergência temática que se faz majoritariamente presente em ambas as manifestações: o não-acanhamento frente a elementos sobrenaturais. Seja na forma de superpoderes, criaturas mágicas, outros universos ou simplesmente habilidades sobre-humanas, o sobrenatural tende a inserir-se nessa forma de arte sem nenhum tipo de transgressão, distanciamento da realidade,

justificativa ou alegoria, e geralmente o faz como um dos pontos centrais da história, criando o(s) sistema(s) que virão a definir os obstáculos e conflitos enfrentados pelos personagens.

A respeito da literatura fantástica, Roas dirá o seguinte:

Nas narrativas fantásticas tudo costuma ser descrito de maneira realista, verossímil. O narrador tenta construir um mundo que seja o mais semelhante possível ao mundo do leitor. Contudo, no momento de se confrontar com o sobrenatural, sua expressão costuma se tornar obscura, torpe, indireta. O fenômeno fantástico, impossível de explicar pela razão, supera os limites da linguagem: é por definição indescritível porque é impensável. (2014, p. 55)

No entanto, as histórias em quadrinhos são dotadas, em sua narrativa, de uma ferramenta que possibilita resistir a essa turgidez que o elemento sobrenatural, indescritível, inexplicável, produz na literatura fantástica. Uma ferramenta que possibilita que tais fenômenos sejam retratados com uma espécie de literalidade que a literatura fantástica não é capaz de reproduzir. Uma ferramenta capaz de soerguer os elementos sobrenaturais ao mesmo tipo de representação dos demais elementos da trama, e que é, quiçá, a causa de tamanho não-acanhamento frente a essa sorte de elemento. Essa ferramenta é justamente o componente formal que separa as histórias em quadrinhos da literatura escrita: a ilustração.

Esse uso do texto gráfico para retratar os elementos sobrenaturais livra as histórias em quadrinhos de um fardo que, para a literatura, é majoritariamente inexorável: o fardo da explicação. Mesmo que não seja do interesse (ou da capacidade) do autor de uma obra literária explicar um fenômeno sobrenatural — ou qualquer outro, mas atenhamo-nos a esse tipo específico, em prol dos objetivos deste trabalho —, ainda é necessária determinada escolha de palavras que torne o elemento mais ou menos compreensível para o leitor. Embora, é claro, haja também a necessidade de determinadas escolhas numa ilustração, uma vez que o autor não é capaz de retratar com exatidão ilimitada o que imagina, submetido a questões como dimensões, cores (ou ausência delas) etc., a imaginação de um elemento sobrenatural está consideravelmente mais próxima de sua representação gráfica do que de um texto verbal que a exprima.

Por fim, tratando-se especificamente dos mangás, a presença das ilustrações também permite um fenômeno um tanto curioso: o uso de expressões caricaturizadas — olhos exageradamente arregalados, sombras cobrindo o rosto, sangue escorrendo pelo nariz, simplificação dos traços — para exprimir determinadas reações e sentimentos dos personagens, quase como as metáforas que se vê na literatura. Isso produz uma dinâmica em que algumas das ilustrações não retratam fielmente os acontecimentos, mas sim, exageram algumas de suas

características, o que faz com que o leitor não absorva o texto gráfico como se fosse completamente literal (porque, em verdade, não o é).

Com as evoluções tecnológicas trazidas pelo fim do século XX e começo do XXI, tornou-se — e ainda se torna — cada vez mais acessível a mídias visuais como animações, filmes e *videogames* a representação de fenômenos e elementos sobrenaturais. E se o texto gráfico das histórias em quadrinhos foi uma adição que proporcionou a tais narrativas uma maior proximidade e um menor embotamento do objeto sobrenatural em si, este efeito só faz intensificar-se com a adição do movimento, do som, das dimensões, enfim, de tudo o que compõe tais manifestações artísticas. Isso permite um grau de mimetização inédito para fenômenos não componentes do real, e portanto, a barreira do real tende a ser mais evanescente.

Não porque, como fora o caso para os leitores dos contos de fadas, da epopeia etc., haja uma naturalização dos elementos sobrenaturais perante o real, uma crença propriamente dita em tais elementos; mas porque há uma espécie de naturalização de tais elementos no que tange à narrativa em si, tornando menos claras — e, talvez ainda mais importante, mais facilmente esquecíveis — as diferenças temáticas, formais e estéticas por trás das representações do real e do sobrenatural.

A esse fenômeno, interno à narrativa, somam-se outros a ela externos, que Guy Debord citará em sua *Sociedade do espetáculo* (1997): a lógica do lucro, da economia, da precificação que rege a sociedade capitalista dos séculos XX e XXI produz uma arte espetacular cuja produção é pensada — em diferentes graus — sob a lógica da economia: “Ao ganhar independência, a cultura começa um movimento imperialista de enriquecimento, que é ao mesmo tempo o declínio de sua independência.” (DEBORD, 1997, P. 119). Esse pensamento da arte como produto, como espetáculo, desencadeia produções artísticas industriais, a saber, o *boom* de filmes de super-heróis neste milênio.

Mas o espetáculo, como o vê Debord, não é simplesmente uma arte de produção em grande escala visando ao lucro, e sim uma espécie de dissociação do real, do mundo, da história:

O espetáculo, que é o apagamento dos limites do eu e do mundo pelo esmagamento do eu que a presença-ausência do mundo assedia, é também a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda verdade vivida, diante da presença real da falsidade garantida pela organização da aparência. (DEBORD, P. 140)

Esse fenômeno, em conjunto com o número cada vez maior de adaptações de histórias em quadrinhos e obras de diferentes vertentes do fantástico e/ou da fantasia para as mídias supracitadas, produz, sob a lógica espetacular, uma espécie de dissociação do sobrenatural. As

manifestações artísticas que mais mimeticamente são capazes de representá-lo acabam por se tornar, também, aquelas em que o sobrenatural é reduzido a uma espécie de pseudoreal: embotados os limites do mundo, o espectador se esquece de que, do ponto de vista da produção artística, retratar o real e retratar o sobrenatural são processos estéticos e formais diferentes. “[...] o tempo espetacular é o tempo da realidade que se transforma, vivido ilusoriamente” (DEBORD, 1997, P. 107).

Sendo a fantasia contemporânea um gênero ou corrente que nasceu na sociedade do espetáculo, e sendo muitas das obras que a alicerçaram hoje adaptadas para as supracitadas mídias, é natural que se pense também a fantasia contemporânea sob a lógica do espetáculo, e tal escopo juntar-se-á aos demais nas análises que este trabalho virá a produzir.

Em suma, os gêneros aqui citados e outros onde se faz presente o sobrenatural podem ser situados em diferentes pontos quanto à relevância do sobrenatural — pode ser um *sine qua non* do gênero ou simplesmente uma temática que aparece com certa frequência —, a influência do sobrenatural perante a realidade — se provoca uma transgressão ou hesitação perante o real, se se apoia na suspensão da descrença, se é tido como real pelo leitor de sua época —, a influência do sobrenatural em seus conflitos dramáticos — podem ser os conflitos motivados pelo sobrenatural, podem se tratar de conflitos plenamente possíveis em narrativas realistas, mas que foram transportados para o sobrenatural, e podem, por fim, ter o sobrenatural como alegoria para um fenômeno do real —, o mundo da narrativa — pode ser um mundo que imite de perto o real, em que apenas um ou outro fenômeno sobrenatural transgride a realidade; pode tratar-se de um mundo plenamente maravilhoso, sem ligação com o nosso; pode retratar, também, uma narrativa em que nosso mundo e um outro mundo são interligados — e, por fim, quanto aos procedimentos formais por trás da representação do sobrenatural.

Resta-nos, então, saber como a fantasia contemporânea — e, num nível mais pontual, os objetos de estudo selecionados para este trabalho — se situa nesses mesmos espectros.

Capítulo 4.2 — O tempo como ferramenta narrativa

As Mentiras de Locke Lamora (LYNCH, 2014) tem o tempo como uma das ferramentas mais importantes para a construção de sua narrativa: divide-se numa narrativa primeira que tem como intervalo um período de aproximadamente um mês e uma narrativa segunda que dura décadas, e estes dois períodos têm uma função bastante clara para o desenvolvimento da trama. A narrativa primeira é onde se desenvolvem os conflitos dramáticos, enquanto a narrativa segunda apresenta os personagens e elucida os elementos que virão a ser importantes para que

tais conflitos se desenvolvam. É por meio do tempo, também, que algumas das reviravoltas da história se desenvolvem.

Este recurso é usado como uma espécie de pandeterminismo formal, em que nada na organização cronológica do discurso é por acaso, e as anacronias fornecem, junto com a ambientação e o desenvolvimento geral dos personagens, explicações e informações bastante específicas, cujo conhecimento será importante no futuro da narrativa. Esse tergiversar temporal da narrativa também ocorre, por vezes, dentro de um só plano, sem precisar necessariamente desprender-se da narrativa primeira em direção ao passado. O narrador onisciente de Lynch é predominantemente neutro e bastante externo às consciências dos personagens. Embora viaje livremente por tempo e espaço, sem que os personagens principais façam sempre as vezes de centro da narrativa, prende-se invariavelmente ao que se pode depreender das cenas, fazendo usos de expressões como “parecia que”, “dava a entender que”. Dessa forma, o leitor é refém das informações que se pode inferir das ações e diálogos, o que faz com que, embora tenha acesso a alguns acontecimentos que os personagens que não estão presentes na cena não têm, costume saber menos do que os personagens, que têm informações que só depois se tornam de conhecimento do leitor; talvez por desconhecimento do próprio narrador, não tão onisciente quanto parece; talvez, por não ser do interesse dele dividi-las.

Podemos, portanto, partir do pressuposto de que o tempo e o ponto de vista, que já sabíamos ser ferramentas primordiais para a criação do efeito de sentido na narrativa moderna, também o são n’*As Mentiras De Locke Lamora*, como será mostrado adiante. Resta-nos saber se o processo da criação de sentido e a utilização de tais ferramentas ocorre de forma parecida nessas diferentes narrativas. Para isso, analisaremos a obra de Lynch em paralelo com duas obras da segunda metade do século XIX: *Os Cantos de Maldoror*, de Lautréamont (2015), e *Drácula*, de Bram Stoker (2002).

Os Cantos de Maldoror são uma obra de difícil definição. Embora sejam com certeza uma narrativa — e embora seja lícito considerá-los uma obra pertencente à forma da grande épica —, são mais comumente classificados como uma poesia em prosa do que como um romance. A obra conta a história de *Maldoror*, que é o próprio narrador de sua história. Maldoror é uma figura enigmática, vil e decadente que dedica sua vida a uma cruzada obcecada contra Deus, que julga indigno de seu posto:

Minha poesia não consistirá senão em atacar, por todos os meios, o homem, esta fera selvagem, e o Criador, que não deveria ter engendrado semelhante escória. Volumes se amontoarão sobre volumes, até o fim da minha vida, e,

no entanto, só encontrarão neles esta única ideia, sempre presente à minha consciência! (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 103)

Lautréamont utiliza o tempo em sua obra para a criação de um efeito de sentido bastante peculiar: o embotamento da mente enlouquecida de Maldoror. O tempo não parece passar na narrativa: os conhecimentos amalgamam-se numa massa amorfa, diluem-se por entre os fluxos de consciência e os delírios de Maldoror, e a própria relação de causalidade entre os pontos da narrativa é incerta e muito pouco intuitiva. O ódio perante a figura do criador e a raça humana alterna-se com a narração fanática de Maldoror das próprias atrocidades que comete, das batalhas contra o criador e seus servos e dos males que sofrera durante a vida, e só no sexto e último canto é que a narrativa parece caminhar para uma espécie de conclusão temporalmente causada pelos demais acontecimentos.

Como leques antigos, abrem-se e logo se fecham, estalando ao longo do texto, cenários, rodopios de palavras, falsas pistas de leitura, clareiras oníricas: num bosque que somos tentados a situar no país da tópica, dorme o hermafrodita, rodeado de flores. Mais além, em parte alguma, no coração da tempestade e nas profundezas do oceano tumultuado, o herói *noir* se une a uma fêmea de tubarão, no instante em que o sujeito da escrita se transmuta sem eu personagem, reafirmando as ambiguidades da enunciação do poema, e dissolvendo na espuma do mar lembranças do romance gótico.¹¹

O tempo — como também o espaço —, na obra de Lautréamont, é uma das ferramentas utilizadas para causar confusão e repulsa, um dos simulacros da loucura doentia e repulsiva de Maldoror, que ora é mais do que um homem, uma figura semidivina que em muito supera a raça humana em capacidade física e mental, ora reduz-se a uma criatura peçonhenta e diminuta, que causa asco e desprezo por onde passa.

Fenômeno semelhante ocorre n’*O Circo Mecânico Tresaulti* (VALENTINE, 2016): quando a narrativa primeira deixa-se desviar para as mais diversas direções, seja para as reflexões de Little George, seja para a visão perscrutadora do narrador onisciente, seja para os passados distantes dos personagens, o que Valentine faz é adensar uma narrativa cuja profundidade não advém do enredo em si, mas sim das relações entre os personagens e o mundo, dos comentários de Little George e do narrador onisciente, que desvela os âmagos dos personagens, e das diferentes visões que, com o aprofundamento interno do narrador onisciente, o leitor acompanha conforme a narrativa avança (ou não). Embora a narrativa d’*Os cantos de Maldoror*, diferente d’*O Circo Mecânico Tresaulti*, já tenha um enredo intrincado e complexo

¹¹ (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 304-305) — Trecho do posfácio da edição de *Os Cantos de Maldoror* publicada pela Editora Unicamp, em 2015. O posfácio, nomeado *Sicut Aranea*, assim como a tradução da obra de Lautréamont, é de Joaquim Brasil Fontes.

por si só, ambas as obras utilizam o tempo para engendrar as mesmas sensações de adensamento, de aprofundamento, de nebulosidade.

Stoker (2002), por outro lado, escreve um romance epistolar que usa a soma de duas categorias narrativas diferentes para montar o quebra-cabeças que comporá a narrativa de *Drácula*: o tempo e o ponto de vista. O romance é escrito ora em formato de cartas, ora em formato de diários, pelos mais diversos personagens e nos mais diversos encadeamentos temporais. O tempo na obra de Stoker situa o narrador de forma que ele possa criar paralelismos entre os acontecimentos explicitados pelos diversos narradores e, com isso, imbricar por conta própria as relações de causalidade que comporão o significado épico da obra e levarão os personagens até o conflito final com Drácula. Mais do que isso, o tempo é importante na obra de Stoker porque, como dirá David Seed (1985), a passagem do tempo marca um acúmulo de informações a respeito de Drácula e uma maior colaboração entre os personagens, tornando-os cada vez mais capazes de resistir à ameaça sobrenatural que Drácula impõe.

É razoável, então, a seguinte simplificação: na narrativa de Stoker (2002), o tempo serve para elucidar, tanto para o leitor quanto de um personagem a outro. Na de Lautréamont (2015), como na de Valentine (2016), para confundir, para adensar, para amalgamar. Na de Lynch (2014), no entanto, serve ora para um, ora para outro. Quando a narrativa retrata detalhadamente a relação, ainda na infância, de Locke com aqueles que viriam a ser seus subordinados, Jean Tannen e os gêmeos Calo e Galdo Sanza, assim como a relação com Correntes, que lhes servia como mestre, protetor e uma figura paterna, o faz para que os conflitos que envolvem o grupo, as habilidades que eles possuem e os longevos sentimentos de companheirismo e irmandade que os perpassam já sejam todos de conhecimento do leitor conforme progride a narrativa primeira. Quando, no entanto, a narrativa segunda parece mover-se pelo tempo como bem entender, esse sistema aparentemente simples se rompe:

O jovem Lamora era o mais novo e o menor de todos: tinha 5 ou 6 anos e não passava de um monte de ossos pontudos sob uma pele coberta de sujeira e concavidades. O Aliciador não o escolhera; o menino simplesmente seguira os outros como se fizesse parte do grupo. O homem percebeu, é claro, mas tivera o tipo de vida no qual até mesmo um único órfão livre da peste era uma sorte a não ser ignorada.

[...]

Dali a apenas dois anos, estaria praticamente implorando ao Sacerdote Cego que o livrasse do jovem Lamora e afiando suas facas para caso o sacerdote o recusasse. (LYNCH, 2014, p. 9-10)

O narrador de Lynch faz parecer que a narrativa seguirá invariavelmente o formato de interlúdios analépticos no papel de narrativa segunda, trazendo informações importantes para a

narrativa primeira, enquanto esta, num intervalo mais curto, ao fazer uso das informações fornecidas nas analepses, conta as aventuras mais recentes da gangue de Locke e retrata os obstáculos que encontrarão pelo caminho. No entanto, a cena supracitada, uma das primeiras da obra, é retratada depois da cena em que o Aliciador tenta vender Locke ao padre Correntes, cena que abre a narrativa. E, além de situar-se, no discurso, depois de uma cena que antecede temporalmente, faz referência a ela e situa-a no tempo ao encerrar-se com uma sentença no futuro do pretérito. As anacronias da obra de Lynch não são dois recortes que avançam em linha reta dentro da mesma linha do tempo. E isso poderá ser notado até mesmo na narrativa primeira, como no primeiro encontro de Locke com aqueles que virão a ser seus principais antagonistas: Luciano Anatolius, o Rei Cinza; e o Falcoeiro de Kartane.

— Meu associado, o Falcoeiro — disse o Rei Cinza. — Um Mago-Servidor de Kartane. O meu Mago-Servidor. A chave para muitas coisas. E agora que fomos apresentados, vamos conversar sobre o que espero que você faça por mim. (LYNCH, 2014, p. 184)

As palavras de Anatolius fazem com que Locke se lembre de uma conversa que tivera com Correntes no começo da adolescência, o que leva o leitor diretamente a uma analepse: “— Não é bom se meter com eles, alertara-lhe Correntes certa vez, muitos anos antes” (LYNCH, 2014, p. 185) é a frase que abre o interlúdio, situando o leitor no tempo logo ao início da anacronia. Parece mais uma das cenas em que a informação será disponibilizada e imediatamente usada:

— É a regra mais antiga da guilda, que não tem exceções. Quando alguém mata um Mago-Servidor, a guilda inteira larga o que estiver fazendo para ir atrás do responsável. Passa a caçá-lo usando todos os meios que forem precisos. Mata seus amigos, parentes, comparsas. Põe fogo na sua casa. Destrói tudo que você já construiu. Antes de finalmente deixá-lo morrer, a guilda se certifica de que você saiba que a sua linhagem foi varrida da face da Terra.

[...]

— Pois é. — Correntes balançou a cabeça. — A feitiçaria já é suficientemente impressionante, mas o que os torna tão perigosos é a atitude. E é por isso que, sempre que se vir diante de um deles, o melhor a fazer é baixar a crista, obedecer e não esquecer de falar “senhor e “senhora.” (LYNCH, 2014, p. 186-187)

No entanto, assim que retornamos à narrativa primeira, a expectativa criada pela analepse, de que Locke agiria com subserviência, é quebrada: “— Bonito passarinho, babaca — disse Locke” (LYNCH, 2016, P. 187). Isso faz com que o leitor passe a questionar os usos que serão dados às analepses dali em diante, o que até então parecia uma constante irrevogável.

Há uma passagem na narrativa primeira, no entanto, em que o tempo é utilizado de forma diversa para, mais do que criar um efeito de sentido, ressignificar uma cena conforme ela acontece. Para isso, Lynch não utiliza prolepses ou analepses, mas outro tipo bastante peculiar de anacronia: uma falsa simultaneidade. Na passagem em questão, duas cenas alternam-se como se acontecessem ao mesmo tempo: a de Locke e seus amigos bebendo e comemorando o sucesso do golpe contra Lorenzo Salvara e a do próprio Dom Salvara recebendo uma visita da polícia do duque para avisá-lo que estava sendo vítima de um golpe.

Pela segunda vez em dois dias, Dom Lorenzo Salvara viu sua vida interrompida em um local inesperado por desconhecidos de máscara e capuz. Dessa vez foi logo após a meia-noite e eles o esperavam em seu escritório. — Feche a porta. — ordenou o intruso menor. A voz dele era camorri puro, áspera, rouca e claramente acostumada a ser obedecida. — Sente-se, milorde, e nem precisa se dar o trabalho de chamar seu guarda-costas. Ele está indisposto.

[...]

— Pelos deuses. — Dom Salvara se deixou cair na cadeira, aflito, sem hesitar mais. — Vocês são Meias-Noites. (LYNCH, 2014, p. 95)

Ao fim dessa cena, o leitor tem a impressão de que Locke e seus companheiros podem estar em perigo, já que, uma vez que violam a Paz Secreta, seriam alvos reais para a polícia do duque.

[Locke] Ergueu o copo o mais alto que conseguiu em direção à luz do lustre.

— A nós... mais ricos e mais espertos do que todos os outros!

— MAIS RICOS E MAIS ESPERTOS DO QUE TODOS OS OUTROS! —
Entoaram os demais em coro. (LYNCH, 2014, p. 99)

Quando a narrativa mostra os Nobres Vigaristas comendo e bebendo sem preocupação alguma, a tensão do leitor aumenta: eles não parecem capazes de lidar com o perigo que se aproxima.

—Queira me perdoar por isso, milorde Salvara. A verdade é indigesta. É claro que o Espinho de Camorr não tem 3 metros de altura. É claro que ele não atravessa paredes. Mas ele é um ladrão muito real, está se fazendo passar por um vadrã chamado Lukas Fehrwight e está, sim, de posse de 5 mil coroas do seu dinheiro, com a intenção de obter mais 20 mil.

[...]

— O que devo fazer, então?

— Continuar agindo como se estivesse totalmente convencido pela história de Fehrwight. Deixar que ele compense a promissória. Deixar que ele prove um gostinho de sucesso. E quando ele tornar a procurá-lo para pedir mais dinheiro...

— Sim?

— Ora, milorde, dê a ele mais dinheiro. Dê-lhe tudo o que ele pedir.

(LYNCH, 2014, p. 104)

É nesse momento que a tensão alcança seu clímax: é confirmado que os alvos dos meias-noites são realmente Locke e sua gangue, que a polícia do duque desvendou quase toda a farsa e que tem um plano elaborado para enredá-los e capturá-los.

— Cicatriz, bigode, cabelo... Tudo pronto? — Jean guardou os últimos itens de disfarce na caixa de máscaras.

— Sim, tudo pronto.

Locke passou alguns instantes fitando o próprio reflexo no espelho grande e, ao tornar a falar, sua voz não era mais a mesma: estava perceptivelmente mais grave e um pouco mais áspera. Tinha o tom entediado e desprovido de humor de um sargento da guarda repreendendo um pequeno delinquente pela milésima vez em sua carreira.

— Vamos avisar a um sujeito que ele está encrencado com ladrões.

(LYNCH, 2014, p. 109)

E então, com essa revelação, a tensão se dissipa: as cenas não aconteciam ao mesmo tempo. Locke e seus amigos não bebiam tranquilamente enquanto a polícia do duque invadia a casa de seu alvo, o Dom Salvara, e bolava com ele um plano para capturá-los. A cena do jantar de Locke com os amigos, embora seja narrada alternadamente com a cena da invasão à casa de Dom Salvara, acontece antes dela; são os próprios Nobres Vigaristas que invadem a casa de Dom Salvara vestidos de Meias-Noites. Fingir que o golpe fora descoberto faz parte do golpe. Não existe a relação de simultaneidade em que o leitor fora levado a acreditar. O próprio tempo da narrativa primeira foi corrompido por Lynch, e a anacronia criada produziu uma falsa tensão. Lynch faz o leitor acreditar em sua organização temporal até que ela deixe de ser uma questão e o influencia a observar a cena sob um escopo temporalmente falso até que o leitor, vítima desse artifício, atinja o ápice de uma tensão que é fruto da confiabilidade temporal que Lynch estabelecera. Então, revela que a organização de sua narrativa não é tão simples, organizada e confiável como parecia, e a tensão cultivada pelo leitor mostra-se infundada e se dissipa. O tempo de Lynch, que tanto elucida informações importantes para o desenvolvimento da narrativa, também é uma ferramenta ilusória, um objeto de enganação. A estrutura d'*As Mentiras de Locke Lamora* é como o próprio Locke: faz-se parecer simplória e confiável, apenas para, utilizando-se da liberdade de ser subestimada, virar a situação de cabeça para baixo quando o esquema todo vem à tona.

Isso não significa, no entanto, que a obra de Lynch (2014) seja mais habilmente construída, de um ponto de vista das estruturas temporais da narrativa, do que *Drácula* (2002) ou *Os Cantos de Maldoror* (2015) — este trabalho não pretende em momento algum relacionar a fantasia contemporânea e outros gêneros narrativos sob um viés qualitativo —, mas sim que

utiliza um número maior de artifícios. E, como busca produzir os efeitos de sentido que buscam ambas as obras, *As Mentiras de Locke Lamora* é bastante semelhante a elas, do ponto de vista da estrutura temporal. Mas as narrativas de Stoker e Lautréamont são narrativas onde está presente o sobrenatural. Comparemos a obra de Lynch, então, com um romance estritamente realista: *O Morro dos Ventos Uivantes*, de *Emily Brontë* (2019).

A obra de Brontë também se divide em duas narrativas, ambas narradas por um narrador-personagem e situadas em diferentes períodos no tempo: uma narrativa segunda que se poderia considerar o presente, narrada por Lockwood, que vê de fora e com estranheza os acontecimentos que se dão no Morro dos Ventos Uivantes, e uma narrativa primeira que se poderia considerar o passado, narrada a Lockwood pela senhora Dean, que trabalhara na propriedade por décadas.

No entanto, *O Morro dos Ventos Uivantes* distingue-se da obra de Lynch (2014) por três importantes fatores: no romance de Brontë, a narrativa primeira é o passado. Portanto, o passado influencia diretamente no presente, porque a compreensão que Lockwood tem a respeito do Morro dos Ventos Uivantes e daqueles que o habitam muda drasticamente conforme a narrativa da senhora Dean avança. Por fim, outra diferença primordial é que o passado da obra, a narrativa primeira, avança até encontrar o presente, a narrativa segunda.

[...] A estrutura do romance ilustra a crescente pressão do passado [...] sobre o presente, bem como a crescente presença do passado [...] A dupla narração, então, não pode ser estudada fora do esquema temporal, porque é ela, basicamente, o artifício formal necessário para alcançar tais efeitos. (GLECKNER, 1959, P. 3)¹²

Pode-se dizer, então, que as obras de Brontë e de Lynch utilizam-se das mesmas ferramentas (uma narrativa primeira e uma narrativa segunda mais ou menos contínuas e situadas em diferentes períodos de tempo), mas de formas diferentes (na de Lynch, a narrativa primeira é o presente; na de Brontë, o passado) e para produzir diferentes efeitos de sentido: na de Lynch, elucidar ou confundir o leitor. Na de Brontë, colocar o leitor na mesma condição de Lockwood, de espectador impotente, enquanto o leva para dentro do ambiente iníquo do Morro dos Ventos Uivantes, que contamina cada vez mais o presente (a narrativa segunda).

Num dos objetos de estudo escolhidos para este trabalho, o leitor também é colocado numa situação de espectador impotente, que assiste à ascensão e à queda de um homem que

¹² [...] the structure of the novel charts the growing pressure of the past [...] upon the present, as well as the increasing presentness of the past [...] The double narration, then, cannot be studied outside this time scheme, for it is basically the necessary technical means of achieving such effects. [Tradução Nossa]

saíra da condição de homem e se tornara uma lenda apenas para decair novamente à condição anterior; nessa obra, a narrativa primeira, assim como no romance de Brontë (2019), é o passado, e não o presente. Trata-se d'A *Crônica do Matador do Rei* (2009, 2011), de Rothfuss. Mas o passado não chega, na obra de Rothfuss, a encontrar o presente, como ocorre n'O *Morro dos Ventos Uivantes*. E é desse desencontro, em vez do encontro, que vem a angústia sentida pelo narrador.

O leitor, n'A *Crônica do Matador do Rei*, é colocado na posição de espectador impotente em ambas as narrativas. Assiste enquanto Kvothe passa por traumas e provações e vê sua figura crescer e ganhar fama, ganhar os primeiros contornos lendários. Da mesma forma, assiste enquanto Bast e o Cronista tentam espremer de Kote, o taciturno e frágil proprietário da estalagem Marco do Percurso, um pouco do sumo lendário de outrora. O leitor, conforme o tempo da narrativa primeira avança a passos lentos em direção a uma narrativa segunda ainda muito distante, tenta preencher as obscuras lacunas que justificariam a decadência de Kvothe até o que ele veio a se tornar.

O tempo, em todas essas obras, desempenha um papel vital. O tempo de Stoker (2002) une, elucida e organiza; o tempo de Valentine (2016) e Lautréamont (2015) adensa e distancia; o tempo de Lynch (2014) faz ambas as coisas; o tempo de Brontë (2019) preenche lacunas e conecta — melhor seria dizer “contamina” — as narrativas; o de Rothfuss (2009, 2011) cria lacunas e faz parecer que as narrativas nunca irão se encontrar. Ainda assim, em todas essas obras, as anacronias incidem sobre a trama e sobre o leitor, enveredam as narrativas em direção aos mais importantes conflitos dramáticos que produzem. O fantástico, o maravilhoso, a fantasia, podem distorcer, moldar ou reverter o tempo. Mas são narrativas organizadas e dotadas, como qualquer outra, de uma relação — ou várias relações — de causalidade. Não se podem livrar jamais do caráter (des)ordenador do tempo da narrativa.

Capítulo 4.3 - A metalinguagem

— Você acha que eu quero isso? — disse o Cronista, incrédulo. — Fama?
— Fama, não — rebateu Kvothe, com ar sombrio. — Perspectiva. Você sai por aí vasculhando a vida dos outros. Ouve boatos e sai escavando a verdade dolorosa por baixo das mentiras encantadoras. Acha que tem direito de fazer essas coisas. Mas não tem — disse e olhou duro para o escriba. — Quando alguém lhe conta um pedaço da sua vida, está lhe oferecendo um presente, não entregando o que lhe é devido.
Kvothe enxugou as mãos na toalha limpa de linho.
— Estou lhe dando a minha história, com todos os pedaços imundos intactos. Todos os meus erros e idiotices abertamente expostos à luz. Tenho todo o

direito de decidir passar por cima de um pedacinho, se ele me chatear.
(ROTHFUSS, 2011, p.338-339)

A crônica do matador do rei (2009, 2011) é a história de uma história sendo contada. Quando Kvothe diz “vocês devem ter ouvido falar de mim” (ROTHFUSS, 2009, p. 58), está falando com as pessoas de seu mundo, os habitantes de Temerant, e não com o leitor. Não é para o leitor que Kvothe conta a história, e sim para Devan, para que o Cronista a faça viajar pelos Quatro Cantos da Civilização. O leitor nunca ouviu falar de Kvothe; a priori, não tem noção alguma da extensão ou da natureza de seus feitos. O habitante médio de Temerant, no entanto, também não tem: a história de Kvothe tornara-se tão entremeada de mitos e lendas, tão nebulosa, tão grandiosa e adulterada e controversa, que sua própria figura passa a misturar-se e dividir histórias fantasiosas com outras figuras lendárias do imaginário coletivo do universo.

Quando Kvothe conta sua história a Devan e Bast, no entanto, o leitor tem acesso a exatamente os mesmos pedaços. Kvothe dita o que é ou não relevante, o que vale ou não sua atenção, o que é ou não verdade ou real. Quando a narrativa segunda, com seu narrador onisciente, flagra momentos solitários de Kvothe, mesmo que retratando apenas o que é externamente visível, dá ao leitor acesso a informações que Bast e Devan não possuem, como, por exemplo, os efeitos da história no próprio Kvothe. Os teóricos do fantástico, como Roas (2014) e Todorov (2019), afirmam que no mundo maravilhoso, tudo é possível. No mundo da fantasia, no entanto, uma história ainda pode ser moldada por verdades e por mentiras, e o ato de contar uma história ainda evoca uma visão específica da realidade, mesmo que seja outra realidade a ser vista.

Não é incomum na narrativa dos séculos XIX e XX que o narrador, ao lançar mão da metalinguagem, deixe o leitor à mercê de suas próprias noções de arte, realidade e mundo, como acontece na obra de Rothfuss. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 1994), não é permitido ao leitor esquecer por um momento sequer sua condição de leitor. Conforme avança pelas páginas, sabe estar sendo guiado por um homem cínico e frustrado, cujas escolhas perante a narrativa servirão para tentar fazer parecerem mais relevantes seus feitos, mais sólida sua moral, menos críticos seus fracassos.

O leitor encontra no romance não só o sutil analista e profundo conhecedor das ações humanas, mas também o mestre na prática da metalinguagem, rearticulando o tempo da vida e da morte aleatoriamente, numa recorrência constante à intertextualidade e à paródia. (MEDEIROS COSTA, 2019, p. 73)

Com isso, o leitor Machadiano fica à mercê das intenções, dos valores e da índole duvidosos do narrador-protagonista, cujas focalização e organização temporal são guiados unicamente pelos próprios caprichos, pela pretensão de esconder as próprias frustrações.

As interferências do narrador têm um duplo efeito sobre o leitor: explicam o processo de construção dessas memórias e transmitem a sua filosofia pessimista e determinista. O leitor é obrigado a aturar as importunações do narrador, se quiser entender a narrativa. (MEDEIROS COSTA, 2019, P. 74)

N’*Os Cantos de Maldoror* (LAUTRÉAMONT, 2015), a escrita é, também, um tema constante, e o leitor é frequentemente lembrado de sua condição de leitor, ao mesmo tempo em que é tragado para dentro dos Cantos. No entanto, dada a ininteligibilidade dos valores éticos e morais de Maldoror, não é possível para o leitor intuir com precisão quais seriam as intenções do narrador-personagem ao (des)organizar sua narrativa:

Não encontrando o que procurava, ergui a pálpebra assombrada mais alto, mais alto ainda, até avistar um trono, formado de excrementos humanos e de ouro, sobre o qual tronava, com um orgulho idiota, o corpo recoberto por um sudário feito de lençóis não lavados de hospital, aquele que se intitula a si mesmo Criador! Segurava na mão o tronco apodrecido de um homem morto, e o levava, alternadamente, dos olhos ao nariz, e do nariz à boca; uma vez na boca, adivinha-se o que dele fazia. Seus pés mergulhavam num vasto pântano de sangue em ebulição, à superfície do qual se erguiam de repente, como tênias através do conteúdo de um penico, duas ou três cabeças prudentes, que logo se abaixavam, com a rapidez da flecha; um pontapé, bem aplicado no osso do nariz, era a recompensa conhecida pela revolta contra o regulamento, ocasionada pela necessidade de respirar em outro elemento; pois, afinal, aqueles homens não eram peixes! Anfíbios, quando muito, nadavam entre duas águas naquele líquido imundo!... até que, nada mais tendo à mão, o Criador, com as duas primeiras garras do pé, apanhasse outro mergulhador pelo pescoço, como numa tenaz de ferreiro, e o erguesse no ar, acima do lodo avermelhado, requintado molho! A esse, fazia o mesmo que ao outro. Devorava-lhe primeiro a cabeça, as pernas e os braços, e por último o tronco, até que nada mais sobrasse; pois roía seus ossos. E assim por diante, durante as outras horas da sua eternidade. Às vezes, exclamava: ‘Eu vos criei; tenho, portanto, o direito de fazer convosco o que quiser. Nada me fizestes, não digo o contrário. Eu vos faço sofrer, e é para o meu prazer’. E voltava à sua refeição cruel, remexendo o maxilar inferior, que remexia sua barba cheia de miolos. Ó leitor, este último detalhe não dá água na boca? Nem todos podem comer um miolo como esse, tão apetitoso, fresquinho, e que acaba de ser pescado há menos de quinze minutos no lago dos peixes. Os membros paralisados e a garganta muda, contemplei por algum tempo aquele espetáculo. Por três vezes, quase caí para trás, como um homem que sofre uma emoção forte demais; por três vezes, consegui manter-me de pé. Nenhuma fibra do meu corpo permanecia imóvel; e eu tremia, como treme a lava interior de um vulcão.” (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 114-115)

Não bastasse a vileza do relato e dos detalhes, Maldoror faz questão de trazer o leitor ainda mais para perto da cena grotesca que supostamente presenciara, e o faz ao associar o leitor a uma ideia mais do que controversa: a de que miolos humanos seriam uma refeição apetitosa.

N’Os *Cantos*, o narrador interpela incessantemente o leitor, ou seus narratários, para convidá-los, ou forçá-los, a participar do texto [...] os diversos vocativos podem ser vistos como a imagem de um texto projetando-se contra o cérebro do leitor, escrevendo-se-lhe nas feições e no âmago (SUREAU, 2008, p. 144)¹³

Os *Cantos de Maldoror* são uma narrativa cuja metalinguagem funciona ao colocar o leitor em posições insalubres: ora como espectador das atrocidades cometidas por Maldoror; ora obrigado a tolerar seus delírios enquanto ele discorre acerca de temas aleatórios ou, por exemplo, produz uma ode ao “Velho Oceano”; ora — e é esta a maior vileza de Maldoror em seus cantos — ao tentar fazer o leitor compartilhar dos mais malignos prazeres do narrador.

Em suma, as três obras utilizam a metalinguagem para trazer ao narrador uma espécie de domínio em relação ao leitor. *A crônica do matador do rei* (ROTHFUSS, 2009, 2011) tem no leitor um intruso, para quem a história não é contada, e que, não bastasse ser refém das vontades de Kvothe ao contar sua história, é refém também de sua própria falta de conhecimento do mundo, uma vez que aquela figura lendária é para o leitor desconhecida quando a narrativa se inicia. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 1994), o leitor é reduzido a um entretenimento, não mais do que um refúgio para o tédio do narrador que, agora no além do pós-morte, nada tem a fazer com seu tempo, e só por isso decide escrever — no ritmo, termos e ordem que lhe aprouverem — sua história. N’Os *Cantos de Maldoror* (LAUTRÉAMONT, 2015), o leitor é um cúmplice involuntário para as atrocidades, blasfêmias e delírios de Maldoror. Não tem o direito de se manter inerte, e sempre que tenta distanciar-se da cena, Maldoror o chama de volta, como quem dissesse “você também faz parte de toda esta vileza”.

O romance, assim, por mérito do tato irônico, é o único gênero que, ao narrar uma história, diz simultaneamente também como o faz. Passo a passo, a sutura de sentido que une os fragmentos num todo coeso é ela mesma ingrediente ficcional. A marcha e o procedimento do romance põem deliberadamente a descoberto a própria dinâmica artística como o centro da narrativa. (LUKÁCS, 2000, p. 222)

¹³ Dans les Chants, le narrateur interpelle sans cesse le lecteur, ou ses narrataires, pour les inviter, ou les forcer, à participer au texte [...] les multiples apostrophes peuvent être envisagées comme l’image d’un texte se projetant vers le cerveau du lecteur, s’inscrivant sur son visage et sur son âme [Tradução Nossa]

A metalinguagem, seja na fantasia contemporânea, seja noutra vertente narrativa onde há a presença do sobrenatural, seja no romance realista, ensimesma-se no feitio da obra para causar sobre o leitor certo efeito, seja de distanciamento, seja de impotência, seja de cumplicidade. Não importa se a narrativa trata da realidade, do fantástico ou do maravilhoso: quando a obra traz a si mesma como tema, ainda faz uso das mesmas ferramentas, cria sentidos mais ou menos parecidos, porque, em suma, ainda é uma narrativa.

Capítulo 5 — O personagem, a moral e o mundo

Raskolnikov¹⁴, com sua culpa que cresce conforme avança o conflito entre as visões que tem de si — de gênio e de covarde —, e a São Petesburgo iníqua por ele habitada, com a pobreza e a desigualdade, são como Boss¹⁵, com sua capacidade de reviver os mortos, e o Circo Tresaulti, imune ao tempo, com seus habitantes mecânicos: igualmente irreais. A São Petesburgo de Dostoiévski não é o mundo real, assim como não o é o Circo Tresaulti. Boss não é um ser humano, e Raskólnikov também não. A narrativa é uma arte da mimese, da representação do real, e não de sua replicação em si. Embora nenhum desses personagens ou mundos seja verdadeiramente real, todos eles, no entanto, precisam ter a realidade como referência, precisam ser idealizados com base nela. Isso ocorre porque é a realidade o referencial do leitor, e é impossível imaginar — bem como, obviamente, produzir — algo que não estabeleça relação alguma — mesmo que uma relação de transgressão — com o real. E é justamente essa a diferença: enquanto o romance realista tenta aproximar-se o máximo possível do real, a fantasia tenta transgredi-lo com mundos e regras alheias a ele, mas que, ainda assim, precisam tê-lo como referencial. Enquanto o realismo nunca será capaz de verdadeiramente alcançar o real, a fantasia nunca será capaz de desvencilhar-se realmente dele. A diferença da relação desses gêneros com a realidade é, apenas, a distância a que se encontram presos ao real.

Mas a moral relaciona-se de outra forma com a literatura. Enquanto o mundo é representado com menos solidez na narrativa do que na realidade, os valores humanos, na literatura, ficam em evidência. O narrador, o enredo, cada um dos elementos componentes da narrativa são engendrados pelos valores do autor — seja para corroborá-los ou não. E a visão de mundo do autor nada mais é do que um resultado de suas experiências, do mundo que o cerca, do *zeitgeist*. Por vezes, o mundo real se manifesta, na narrativa, mais por meio de seus valores do que como mundo em si. O narrador realista não precisa se esforçar para emular os valores reais, como precisa fazer com o mundo. O narrador da fantasia não pode transgredir os valores do mundo real ao transgredir a concepção da realidade em si. Pode apenas aplicar tais valores sobre um mundo novo — e aplicar este mundo sobre tais valores —, que é, ainda assim, engendrado a partir do antigo. O autor é parte do todo que compõe a moral e a ética. Sua obra é influenciada por esse todo, e em troca, influencia-o de volta.

¹⁴ Personagem de *Crime e Castigo* (DOSTOIÉVSKI, 2010)

¹⁵ Personagem de *O Circo Mecânico Tresaulti* (VALENTINE, 2016)

O poeta, é verdade, é um efeito de seu meio, mas é preciso lembrar que ele também é uma causa. Ele pode ser usado como barômetro, mas não nos esqueçamos de que ele também compõe o clima.¹⁶ (Trilling, 2008, p. 129)

5.1 — As camadas do sobrenatural e a transgressão das realidades

Tratando-se a alta fantasia de uma narrativa passada em outro mundo que não uma representação do nosso, é de se esperar que a transgressão da realidade não seja uma problemática do texto, uma vez que nenhum elemento que compõe seu universo visa a ser uma representação direta do real. Tudo estaria, então, no campo do sobrenatural, do maravilhoso, e portanto, todos os elementos teriam a mesma relação entre si e com a realidade.

Não é, no entanto, o que acontece na obra de Rothfuss (2009, 2011, 2014).

Tão logo o leitor abre o primeiro livro da trilogia de Rothfuss, antes mesmo de iniciada a narrativa d'*O nome do vento* (2009), depara-se com um mapa bastante simples sobre o qual está escrito “Os Quatro Cantos da Civilização”. Conforme lê os nomes no mapa e nenhum deles lhe soa familiar, percebe que se trata de um mundo criado pelo próprio Rothfuss, e não um recorte do mundo real. É uma obra onde está presente o sobrenatural, sabe o leitor antes mesmo da primeira linha.

Essa simplicidade, no entanto, desaparece assim que a narrativa começa a tomar forma. O leitor percebe que o mundo não será explicado, e que o centro das atenções é o narrador-protagonista, Kvothe, que divide a narração com um narrador onisciente neutro. Enquanto Kvothe conta sua própria história a seu aprendiz, Bast, e ao Cronista, Devan, o narrador onisciente se encarrega de interlúdios que tratam do presente, do momento em que o protagonista está contando sua história.

O próprio nome dado ao mundo de Rothfuss, Temerant, é mencionado apenas em *A Música do Silêncio* (2014), a mais recente das obras do autor, que se trata de um spin-off, e não de uma parte integral da trilogia. Não interessa a Kvothe ou ao narrador onisciente dar esse tipo de informação sobre seu mundo; não é essa a história que estão contando. É para os personagens que lhe fazem companhia, e não para o leitor, que Kvothe está contando sua história, e é sobre o que ocorre dentro da estalagem de Kvothe, a Marco do Percurso, que o narrador onisciente deseja falar em seus interlúdios.

Não há explicações acerca do mundo, não há decalques de documentos históricos ou longos apêndices e árvores genealógicas n'*A crônica do matador do rei*. Tudo o que é permitido

¹⁶ The poet, it is true, is an effect of environment, but we must remember that he is no less a cause. He may be used as the barometer, but let us not forget that he is also part of the weather. [Tradução Nossa]

ao leitor saber a respeito do mundo é o que esteve diante dos olhos de Kvothe — os acontecimentos que presenciou, as canções, histórias, lendas e contos que ouviu, declamou e compôs, os conhecimentos que absorveu — e não lhe veio ao pensamento esconder ao contar sua história, bem como o que está presente nas conversas entre ele, seu aprendiz, Bast, e o Cronista, além das histórias e causos maculados de reminiscências, exageros e crendices que contam os camponeses que frequentam a Marco do Percurso.

Vislumbrando um mundo desconhecido através de uma fileira de janelas baixas e estreitas, o leitor tenta dar forma ao que vê por detrás delas, incapaz de discernir até onde vão os limites do que é ou não possível num mundo onde tudo deveria ser, mas a narrativa deixa claro que não é. Há o sobrenatural dentro do sobrenatural, o sobrenatural que não é reduzido a natural mesmo no mundo da fantasia. Boa parte da trama de Kvothe e de seu mundo bruxuleia nos limites dessa divisa.

A crônica do matador do rei conta a história de um homem que conta sua história para um homem famoso por coletar histórias. Conta a história de um homem que ouviu, compôs, inventou, protagonizou e se tornou histórias. As canções e os poemas do mundo de Temerant contam histórias, os camponeses que frequentam a taverna Marco do Percurso reúnem-se para que os mais velhos contem histórias. O mundo maravilhoso de Temerant tem seu próprio conto maravilhoso e suas próprias narrativas fantásticas, e frente a essas histórias, seus habitantes experimentam a hesitação e a transgressão de sua realidade.

Todos em Temerant conhecem, por exemplo, as histórias sobre a ilustre figura do Grande Taborlin, que as lendas dizem conhecer o nome do fogo e do vento e ser capaz de invocar relâmpagos e tempestades. Kvothe, que sempre foi fascinado por tais histórias, nunca pensou nelas como mais do que isso. Quando começou a frequentar a Universidade, o epicentro do conhecimento científico de Temerant, aprendeu simpatia, siglística e artificiaría, e viu que se tratavam de ciência, e não de magia (uma ciência que, importante ressaltar, não respeita as leis do nosso mundo, e sim as do mundo de Rothfuss. Uma ciência que, portanto, embora natural no mundo maravilhoso da narrativa, claramente foge à nossa realidade). Descobriu, no entanto, que havia uma arte secreta na Universidade, que não era lecionada: a nomeação, a arte de conhecer os nomes das coisas e chamar por eles. Descobriu que a magia das histórias não era tão fantasiosa quanto imaginava.

Há histórias que são tidas como verdade — ou, ao menos, como uma superstição melhor aceita — em partes de Temerant, e como crendices em outras partes. Há histórias e superstições que cercam o povo dos Encantados, um dos tópicos que mais desperta a hesitação entre mito e

realidade no povo de Temerant, mas que Kvothe sabe que são reais: seu próprio aprendiz, Bast, é um membro desse povo, e Kvothe conta em sua história que já esteve na Terra dos Encantados, onde os dias e o tempo não passam e os pontos cardeais não existem, um mundo maravilhoso dentro do já maravilhoso mundo de Temerant.

Há uma história pouquíssimo conhecida que Kvothe ouve a respeito de um garoto que roubara a Lua; história que ele toma, obviamente, por fantasia, mas que descobre que os Encantados tomam por verdade. E há, dentre muitas outras, as histórias variadas e sempre cambiantes a respeito de uma figura lendária que muitos nem mesmo acreditam que existiu, e que aparece vezes como herói, vezes como vilão, carregando junto de seu nome diversos títulos: Kvothe, o Arcano; Kvothe, o Sem-Sangue; Kvothe, o Matador do Rei.

“Vocês devem ter ouvido falar de mim” (ROTHFUSS, 2009, P. 58), diz Kvothe ao começar sua história. E aqueles para quem ele conta a história, invariavelmente, ouviram. Todos em Temerant devem ter ouvido falar de Kvothe, desde homens instruídos, como o Cronista, até os menos letrados camponeses, como os clientes da Marco do Percurso, e um ser inumano vindo de outro mundo, como Bast. Mas o leitor não faz parte daquele mundo, cujo nome ele nem mesmo sabe. O leitor nunca ouviu falar de Kvothe. Mas não é para o leitor que ele está contando sua história. Ao ler a obra de Rothfuss, somos colocados como um espectador que não faz parte daquele lugar e que não sabe nada daquele mundo. Mas Rothfuss e Kvothe não se importam com nada disso, e é a história do protagonista, e não do mundo, que nos é oferecida. Não temos escolha que não aceitá-la.

Conforme a narrativa avança, no entanto, é possível ver que os habitantes de Temerant não sabem tanto quanto acreditam saber sobre Kvothe: durante os interlúdios, quando os camponeses se reúnem e contam histórias que por vezes são sobre Kvothe, é possível reconhecer nelas resquícios da real história que ele conta ao Cronista. A verdade, no entanto, está tão corrompida que as histórias beiram o ridículo, mesmo para aquele mundo: dizem que a espada de Kvothe se chamava Matadora de Poetas, que ele tinha mais de dois metros e era capaz de controlar demônios e invocar o fogo e os relâmpagos, que tinha ele mesmo sangue de demônio correndo nas veias.

O próprio Kvothe confessa ter sido responsável, no começo de sua fama, por inventar muitas mentiras e exageros a seu respeito, criando um forte misticismo ao redor de sua própria figura. No decorrer da narrativa, no entanto, vai ficando cada vez mais claro que a história de Kvothe não pertence mais a ele. Quando um jovem camponês, que o conhece apenas como Kote, o estalajadeiro, diz que decidiu partir do pequeno vilarejo para se tornar soldado na

capital, Kvothe revela sua real identidade numa tentativa de convencê-lo a ficar, mas é incapaz de fazer o garoto acreditar no que diz. Descobrimos, então, que Kvothe não está disfarçado apenas porque perdeu o controle sobre a própria história. O protagonista de Rothfuss perdeu mais do que isso: perdeu o direito à própria identidade, e não tem esperança alguma de recuperá-la.

Dentre as histórias e lendas que circundam o imaginário coletivo de Temerant, a figura mais marcante é certamente a do Chandriano (“Sete Deles”, num idioma antigo do universo de Rothfuss). O Chandriano é um grupo de sete entidades malignas de objetivos desconhecidos, acerca das quais se conta histórias pelos Quatro Cantos da Civilização. Essas histórias misturam-se, sobrepõem-se, acobertam-se e contradizem-se, criando ao redor da figura do grupo não só o misticismo sinistro de demônios de histórias antigas, passadas oralmente de geração em geração, como também uma total incoerência entre as histórias.

Mesmo que boa parte da população não acredite propriamente no Chandriano, a simples menção de seus nomes ainda é considerada um mau agouro, tamanho o impacto das histórias no mundo criado por Rothfuss. O grupo não é importante apenas para o imaginário de Temerant, mas também está diretamente ligado à história de Kvothe. O que confere ao Chandriano tamanha importância para este trabalho está diretamente ligado à hesitação e à transgressão da realidade (mesmo que da “realidade maravilhosa”, se é que assim se pode chamar), e é ilustrado com clareza pelo personagem Ben, o primeiro professor de Kvothe, numa conversa com os pais do protagonista: “— Todo lugar tem suas pequenas superstições e todo mundo ri do que pensa a gente do outro lado do rio — disse Ben, lançando-lhes um olhar sério. — Mas algum de vocês já ouviu uma música ou uma história humorística sobre o Chandriano?” (ROTHFUSS, 2009, p. 89).

O Chandriano é tratado como um tabu no universo de Rothfuss: ninguém diz abertamente acreditar em sua existência, mas todos evitam dizer seus nomes e o temem mais ou menos secretamente, como se precisassem esconder tal crença de outras pessoas que também a compartilham. Quando Kvothe, tão logo aceito na Universidade, começa a procurar nos arquivos da biblioteca informações sobre o Chandriano, um de seus professores o aconselha a parar, dizendo que alguém tão jovem como ele não seria visto com bons olhos por pesquisar o que outros poderiam tomar como fantasias infantis.

No segundo livro da trilogia, Kvothe é levado para a Terra dos Encantados por Feluriana, uma espécie de ninfa milenar com a qual, segundo as lendas, qualquer homem que se deita enlouquece de desejo e morre. Devido à natureza da Terra dos Encantados, Kvothe não

é capaz de dizer por quanto tempo permanece na companhia de Feluriana; nesse tempo, um de seus passatempos é dividir histórias, e Feluriana lhe conta lendas da Terra dos Encantados de que ele nunca havia ouvido falar. Ao dividir suas próprias histórias, Kvothe descobre que Feluriana também não conhece figuras lendárias da civilização humana, como o Grande Taborlin. Algo diferente acontece, no entanto, quando Kvothe menciona o Chandriano:

— meu doce amor — disse [Feluriana] — se tornar a me perguntar sobre os sete neste lugar, eu o expulsarei daqui, não importa que o faça de modo firme ou gentil, franco ou dissimulado. se você tentar, eu o açoitarei daqui com um chicote de espinhos e cobras. farei com que você ande à minha frente, ensanguentado e choroso, e não pararei enquanto você não estiver morto ou não fugir da terra dos encantados. (ROTHFUSS, 2011, p. 636)¹⁷

Há em torno do Chandriano uma aura que não circunda outras entidades lendárias, uma sombra ominosa que alcança não só o mundo maravilhoso de Temerant, mas também o mundo maravilhoso dentro do mundo maravilhoso: a Terra dos Encantados. A hesitação entre sobrenatural e natural, que domina os personagens no que se refere à figura do Chandriano, é um ataque constante à própria realidade do mundo maravilhoso de Temerant. É o temor frente ao sobrenatural dentro do próprio sobrenatural.

Há algo a se dizer a respeito do Chandriano que é crucial para a problemática deste trabalho: o leitor sabe desde muito cedo na narrativa que o Chandriano é real no universo de Rothfuss. Sabemos disso porque Kvothe conta como viu, aos doze anos, o grupo assassinar toda a sua trupe pelo simples fato de seus pais estarem compondo uma canção respeito dos sete.

Pedaços da história e da memória foram se encaixando aos poucos. Comecei a admitir para mim mesmo algumas verdades impossíveis. O Chandriano era real. [...] O Chandriano tinha matado meus pais, minha trupe inteira. Por quê? Outras lembranças subiram à superfície de minha mente, fervilhando. Vi o homem de olhos negros. Gris, ajoelhado à minha frente. O rosto inexpressivo, a voz cortante e fria. “Os pais de alguém”, dissera ele, “andaram cantando o tipo inteiramente errado de canção”. Eles haviam assassinado meus pais por terem colhido histórias a seu respeito. Havia matado toda a minha trupe por causa de uma canção. Passei a noite inteira acordado, com pouco mais do que essas idéias me passando pela cabeça. Aos poucos dei-me conta de que elas eram a verdade. (ROTHFUSS, 2009, p. 184)

Kvothe, nessa cena, que acontece três anos depois do assassinato de seus pais, vivencia, quando em contato com o sobrenatural, as reações esperadas por Todorov (2019) e por Roas (2014) para que uma narrativa seja considerada parte do fantástico: a hesitação diante do

¹⁷ A falta de letras maiúsculas no diálogo é um recurso estilístico do autor para representar graficamente a fluidez da fala de Feluriana.

sobrenatural, visto que, mesmo tendo visto o Chandriano pessoalmente, levou três anos para aceitar que sua existência era real; e a transgressão da realidade, vendo os limites de seu mundo estilhaçarem-se bem diante de seus olhos ao lembrar o encontro com o grupo e as palavras na “voz cortante e fria” do “homem de olhos negros”.

Todos os incidentes mais ou menos relacionados ao Chandriano pelos quais Kvothe passa desde então — a repreensão de seu professor por estar estudando o que seus colegas poderiam considerar fantasias infantis, a fulminante recusa de Feluriana quanto a falar sobre os sete e inúmeras outras situações — ocorrem com Kvothe na posição de quem já havia passado pelos choques que constituem o fantástico: a hesitação, defendida por Todorov, já não existe mais. Kvothe e o leitor sabem que o Chandriano é real. No entanto, a transgressão e a desconfiança da realidade estão presentes por toda a obra. Mesmo que não seja a realidade do leitor a ser retratada, ele presencia cada momento em que Kvothe é obrigado pelo sobrenatural — que não é reduzido a natural nem mesmo em seu mundo maravilhoso — a duvidar de sua própria realidade.

É possível pensar, é claro, que isso não configure a presença do fantástico porque a realidade do leitor não é transgredida em momento algum, bem como o leitor não hesita em relação à sua própria realidade porque ela não está, em momento algum, presente. No entanto, não somos o único leitor da narrativa: é para O Cronista, e não para nós, que Kvothe conta sua história.

Há uma ordem sobre a qual a influência do Chandriano na narrativa de Rothfuss é decisiva: os Amyr. Para compreender do que se tratam os Amyr, observemos a explicação que um dos professores da Universidade dá a Kvothe a respeito:

— [...] Os Amyr eram parte da Igreja, na época em que o Império de Atur ainda era forte. Seu credo era *Ivare Enim euge*, o que se traduz aproximadamente por “pelo bem maior”. Eles eram uma mescla em proporções iguais de cavaleiros andantes e vingadores. Tinham poderes judiciários e podiam funcionar como juízes em tribunais religiosos e laicos. Todos eles, em graus variáveis, eram dispensados do cumprimento da lei. (ROTHFUSS, 2009, p. 248)

Baseando-se na explicação histórica dada por Lorren, não há nada de particular nos Amyr que os liga às questões do fantástico e do maravilhoso que estão sendo aqui discutidas. No entanto, não é isso que interessa a Kvothe sobre os Amyr, e sim o que ouvira na conversa entre dois membros do Chandriano, na noite em que seus pais foram assassinados:

— *Quem o mantém protegido dos Amyr? E dos cantores? E dos sithes? De todos os que gostariam de feri-lo no mundo?* — Indagou Haliax com serena polidez, como que sinceramente curioso a respeito de qual seria a resposta.
— O senhor, lorde Haliax. — admitiu Gris, cuja voz era um farrapo esgarçado de dor. (ROTHFUSS, 2009, p. 120)¹⁸

O leitor é apresentado, por meio da história de Kvothe, a uma divergência que só compreenderá muito depois na narrativa: os Amyr são citados pela primeira vez na obra pelo próprio líder do Chandriano, como uma ameaça ao grupo. A história de Temerant, no entanto, diz que foram uma ordem da igreja um tanto parecida com os cavaleiros templários, dissolvida cerca de duzentos anos antes do nascimento de Kvothe.

Em razão das palavras de Haliax, os Amyr se tornam, para o protagonista, uma obsessão tão grande quanto o Chandriano, a esperança de um aliado para enfrentar os sete e vingar a morte de seu pai. Tão logo alcança uma graduação mais elevada na Universidade, que lhe dá acesso a um acervo mais restrito na biblioteca, Kvothe põe-se a estudar o Chandriano e os Amyr exaustivamente. A respeito daquele, não encontra mais do que coletâneas de cantigas, histórias e ilustrações folclóricas e livros infantis, mas os registros históricos a respeito do segundo grupo são bastante abundantes.

É estudando esses registros que Kvothe percebe que a história dos Amyr não é tão clara e homogênea quanto esperava: há contradições quanto a quem eram, quanto às suas incumbências e mesmo quanto a quem dissolveu a ordem. Kvothe teoriza que suas origens são muito mais antigas do que se acredita, e que eles não foram dissolvidos, mas permanecem escondidos. Acredita, também, que eles têm mais do que poderes clericais e políticos, uma vez que o Chandriano os teme.

Acontece, com os Amyr, um processo mais ou menos oposto ao que ocorre com o Chandriano (ainda que este processo ocorra por influência deles): uma ordem que parece perfeitamente natural e comum a seu mundo maravilhoso, ao sofrer a influência direta do misticismo de figuras que se acreditava se tratarem de lendas, mas que se provam reais, perde o caráter mundano que possuía e traz, novamente, o sentimento de hesitação, o confronto com a realidade: os cavaleiros e juízes de uma ordem da igreja dissolvida dois séculos antes talvez sejam, na verdade, seres poderosos o suficiente para amedrontar demônios antigos. A figura dos Amyr se torna ainda mais controversa quando Kvothe pergunta a Feluriana a respeito deles.

¹⁸ O *itálico* no diálogo é um recurso estilístico utilizado pelo autor para retratar a estranheza da fala de Haliax.

Infelizmente, Feluriana não era a mina de informações que eu havia esperado. Conhecia histórias dos Amyr, mas elas tinham milênios de idade. Quando lhe perguntei sobre os Amyr mais recentes, indagando sobre os cavaleiros eclesiásticos [...], ela apenas riu.
— nunca houve nenhum Amyr humano — disse, descartando prontamente a ideia. — esses de quem você fala parecem crianças vestindo a roupa dos pais. (ROTHFUSS, 2011, p. 635)

Ao perguntar a alguém da Terra dos Encantados, a realidade de Kvothe é tida como um absurdo risível, enquanto algumas de suas teorias, que outros de Temerant julgariam descabidas, parecem consideravelmente mais plausíveis. Até o fim do segundo livro da trilogia, Kvothe ainda não sabe a verdade sobre os Amyr; permanece a hesitação de Todorov e recai sobre o maravilhoso, novamente, a névoa evanescente do fantástico. A realidade do mundo maravilhoso, a realidade de Kvothe e do Cronista, a realidade que o leitor espia, é mais uma vez ameaçada.

Ao acessar o universo de Rothfuss, o leitor não entra em conflito com sua própria realidade, como afirma Roas que é necessário para que uma obra faça parte do fantástico. Mas o leitor está, a todo momento, presenciando conflitos entre o sobrenatural e os personagens, entre mundos maravilhosos diversos. Num mundo onde tudo é sobrenatural para o leitor, este precisa deixar-se inserir numa sobreposição de diversas camadas do sobrenatural: o sobrenatural reduzido a natural e o sobrenatural que permanece sobrenatural.

É na relação dos personagens com seu mundo e com as histórias de seu mundo que desabrocham o sobrenatural e o maravilhoso n'A *crônica do matador do rei* (ROTHFUSS, 2009, 2011). Kvothe e o Cronista são importantes elos com a “realidade” do mundo, e são eles que mantêm limites palpáveis para o sobrenatural no mundo de Temerant.

Bast, no entanto, é diferente: embora consiga passar-se por um humano sem dificuldades, o aprendiz e ajudante de Kvothe é, em razão de seu sangue de Encantado, uma parcela do mundo maravilhoso que é sobrenatural àquele mundo maravilhoso. Sua própria presença é uma transgressão da realidade de Temerant.

Quando o Cronista descobre a real identidade de Bast, antes mesmo de Kvothe começar a contar sua história, sua reação não é hesitação ou descrença, como ocorre à menção de demônios, algumas páginas antes, nem o medo supersticioso que o povo de Temerant sente frente à menção do Chandriano, e sim um medo concreto e alarmado, como se frente a uma fera selvagem e hostil: ele já sabe que a existência dos Encantados é real dentro de seu mundo. Para ele, Bast é, a primeiro momento, um perigo concreto, que compõe o estranho, e não o sobrenatural.

Há, no entanto, duas reações de Bast ao que se teria como sobrenatural que chamam a atenção: ao descobrir que toda a trupe de Kvothe foi assassinada pelo Chandriano, sua reação é a pura compaixão para com seu mestre querido. Não há o ceticismo quanto à existência do Chandriano nem mesmo o horror perante o que causou a morte da trupe: há puramente o apiedar-se por alguém querido que viveu uma perda dolorosa e uma experiência traumática. Para Bast, que não é de Temerant, o Chandriano não compõe nem mesmo o estranho: é um mal plenamente real, uma catástrofe natural.

Outra passagem de Bast que se faz importante acontece quando a narrativa já está bastante avançada, logo após Kvothe contar a respeito de sua experiência com o Cthaeh, uma entidade unanimemente maligna da Terra dos Encantados que é capaz de ver claramente o futuro e, usando este conhecimento, manipula as pessoas e causa tragédias por meio de suas palavras. Bast fala sobre o Cthaeh com um temor obcecado e absoluto, e explode frente ao ceticismo do Cronista:

— Essa criatura parece ter uma reputação e tanto — comentou [o Cronista].
— Mas acho difícil acreditar que seja tão perigosa assim...
Bast o fitou com incredulidade.
— Pelo ferro e pela bile — disse, em voz baixa. — Acha que eu sou criança? Você acha que não sei a diferença entre uma história junto à fogueira e a verdade?
O Cronista fez um gesto apaziguador com uma das mãos.
— Não foi isso que eu...
[...]
— Tudo o que você sabe dos Encantados caberia num dedal — disse ele ao escriba, fitando-o com ar inexpressivo, a voz monocórdia e branca. — Como se atreve a duvidar de mim? Você não faz ideia de quem eu sou. (ROTHFUSS, 2011, p. 668-669)

Bast tem plena consciência de que sua realidade e a do Cronista — não só isso, como também seus mundos — são diferentes. Para ele, o Cthaeh é um perigo tão palpável quanto qualquer outro, e infinitamente mais destrutivo. Ao ver alguém que não conhece sua realidade tomá-la como fantasia, Bast exalta-se e faz questão de ressaltar quão limitada é a noção de realidade do Cronista em relação à dos outros dois. Para Kvothe, o Cthaeh compõe o estranho; para Bast, é uma parte integrante de sua realidade. O Cronista, no entanto, não consegue vê-lo que não como parte do maravilhoso ou, no mínimo, do fantástico, como uma superstição que não compreende.

Por fim, há Kvothe, parte da realidade e do imaginário ao mesmo tempo. Que protagoniza histórias e lendas controversas e deturpadas, e que muitos nem mesmo acreditam que de fato existiu. Há Kvothe, que sentiu sua realidade colapsar-se e expandir-se diversas vezes

em contato com o que não julgava ser parte do real — o Chandriano, a Nomeação, os Encantados —, e que teve plena ciência de quão absurdo parecia seu novo real. Há diversos momentos da narrativa em que Kvothe diz que cogitou contar para algum outro personagem toda a sua experiência com o Chandriano. No entanto, não o faz uma única vez, ora pela dificuldade de reviver o trauma, ora pelo medo de ser tido como louco.

No entanto, Kvothe não hesita em espalhar e inventar histórias a respeito de sua estadia na Terra dos Encantados. Isso ocorre porque aquela experiência, aquela nova realidade, não o carregou de medo e hesitação: esse contato com o sobrenatural não transgrediu sua realidade, porque tratou-se do contato com uma realidade nova, paralela à sua; é um contato com o maravilhoso.

Tanto para Roas (2004) quanto para Todorov (2019), o leitor é o ponto central da definição do fantástico, e é a partir do olhar do leitor que se determina se uma obra se encaixa ou não no gênero. É necessário um conceito de realidade para que se estabeleça um sobrenatural capaz de criar o efeito do fantástico ou do maravilhoso, ou seja lá de qual seja o gênero onde se faz presente o sobrenatural.

Para o leitor da obra de Rothfuss, tudo em seus mundos, tanto em Temerant quanto na Terra dos Encantados, é sobrenatural, porque não remonta à sua realidade. Se o mundo da literatura realista não é nosso mundo, mas uma representação dele, o mundo maravilhoso está um degrau abaixo: não é a representação de nosso mundo, mas de algo que se pareça mais ou menos com ele. O leitor não pode nem mesmo ter certeza de que o que Rothfuss chama de humano é exatamente o que entendemos por humano; o leitor não sabe, por exemplo, se Kvothe precisa respirar o mesmo ar que ele para sobreviver, porque não sabe se o ar do mundo maravilhoso é igual ao do seu mundo.

Ainda assim, há os elementos que, não fosse o mundo que os circunda, poderiam ser uma representação do real. Mesmo que o leitor não possa ter certeza de que um personagem como, por exemplo, Velho Cob, um dos camponeses que frequentam a Marco do Percurso, represente um ser humano tanto quanto, por exemplo, Raskólnikov, em *Crime e Castigo* (DOSTOIÉVSKI, 2010), o personagem de Rothfuss poderia ser inserido na obra de Dostoiévski sem chamar atenção. Se, por outro lado, um membro do Chandriano, com seus olhos negros e suas chamas azuis, fosse inserido no romance russo, a obra se tornaria, de repente, algo diferente, provavelmente irreconhecível.

Isso acontece, é claro, porque há diferentes graus de sobrenaturalidade, e embora tudo seja sobrenatural para o leitor, há para os personagens da obra o que é natural e também o que

é sobrenatural dentro de Temerant. E mesmo que o leitor não seja capaz de inserir sua realidade na obra de Rothfuss, é capaz de ver Bast e o Cronista, que escutam a história de Kvothe, inserirem nela suas próprias realidades — profundamente diferentes entre si —, e embora não sinta diretamente essa transgressão, o leitor pode, com isso, ver como os personagens a sentem.

Além disso, enquanto há elementos que são sobrenaturais para algum ou alguns personagens e “duplamente sobrenaturais” para o leitor, há certos elementos — aqueles que o leitor sabe que são naturais em Temerant, mas que determinado(s) personagem(ns) não sabe(m) — que são, pode-se dizer, igualmente sobrenaturais para ambos, como é o caso, por exemplo, dos demônios semelhantes a aranhas denominados *scrael*, que Kvothe caça antes mesmo de começar a contar sua história: enquanto o leitor acredita na existência de tais seres num mundo que não o seu, o Cronista, que acompanha Kvothe na ocasião, desacredita da existência deles em seu mundo. Em todo caso, esse elemento não é natural nem para o leitor, nem para o Cronista; não faz parte, pelo menos até aquele momento da narrativa, da realidade de nenhum deles. Portanto, por mais que o leitor não se identifique com a realidade referenciada no mundo de Temerant, pode identificar-se com a não-identificação dos personagens. Pode entender, mesmo que não compartilhe, os sentimentos de hesitação e de insegurança quanto àquela realidade.

Se eu contasse uma história a você, não me daria o trabalho de mencionar que a maioria dos agiotas é ceáldica ou que não existe realeza mais antiga do que a casa real modegana. Quem não sabe essas coisas?

Feluriana excluía de suas histórias detalhes similares. Quem não saberia, por exemplo, que a corte da Tojeira se metera na Berentaltha entre os Mael e a Casa de Garbo?

[...]

Eis a grande lição que aprendi com essas histórias: os Encantados não são como nós.

[...]

Nossa gente e a deles diferem como a água e o álcool. Em copos iguais, parecem a mesma coisa. Ambos são líquidos transparentes. Mas um se inflama, o outro, não. Isso nada tem a ver com o temperamento ou a ocasião. Essas duas coisas se portam de modos diferentes porque são profunda e fundamentalmente desiguais.

O mesmo se aplica aos humanos e aos Encantados. Nós o esquecemos por nossa conta e risco. (ROTHFUSS, 2011, p. 636-637)

Esse trecho é de grande riqueza para a questão do sobrenatural na obra de Rothfuss. Para o leitor, tanto Temerant quanto a Terra dos Encantados são mundos sobrenaturais, que fogem à sua realidade. O leitor sabe tanto sobre a casa real modegana quanto sobre a Berentaltha: nada. Nenhum desses nomes ou acontecimentos lhe diz nada. Justamente por isso, é bastante fácil compreender a não-identificação de Kvothe com a Terra dos

Encantados. O protagonista d'*A crônica do matador do rei* sente, nesse momento, o mesmo que o leitor durante toda a obra, com uma única exceção: nós não somos capazes de ir a Temerant que não por meio das linhas escritas por Rothfuss (2009, 2011, 2014).

A Terra dos Encantados não é, portanto, parte do mundo de Kvothe, por mais que ele, levado por Feluriana, tenha-a alcançado. Aquele lugar não faz parte do que lhe é natural, como o próprio Bast ressalta para o Cronista ao ser contestado a respeito do Cthaeh. Como se dá essa relação? A Terra dos Encantados lhe seria simplesmente estranha, e não sobrenatural? Seria, assim como para o leitor, um mundo maravilhoso? Ou essa relação do sobrenatural dentro do sobrenatural funcionaria como um degrau, e a Terra dos Encantados, que é um mundo maravilhoso para o leitor, é, em relação à realidade de Kvothe, por estar mais próxima desta, um mundo fantástico, capaz de transgredi-la?

Pouco adiante na narrativa, uma passagem traz uma possível resposta para essa pergunta:

Talvez eu deva explicar algumas peculiaridades dos Encantados.
À primeira vista, a clareira de Feluriana na floresta não parecia particularmente estranha. Na maioria dos aspectos, assemelhava-se a um pedaço antigo e intocado de selva. Não fossem as estrelas desconhecidas no alto, talvez eu suspeitasse ainda estar numa área isolada do Eld.
Mas havia diferenças. Desde que eu deixara meus companheiros mercenários, tinha dormido umas 12 vezes, talvez. Apesar disso, o céu ali continuava com o azul-arroxeadado escuro do poente estival e não dava sinais de mudança.
[...]
A outra diferença no reino dos Encantados era muito mais sutil e difícil de descrever...
Na Iátrica, eu havia passado um bom tempo perto de pacientes inconscientes. Faço menção a isso para frisar um ponto: há uma enorme diferença entre estar num cômodo vazio ou num onde alguém dorme. A pessoa adormecida é uma presença no aposento. Tem consciência de nós, ainda que seja apenas uma consciência tênue e vaga.
A terra dos Encantados era assim. Isso era algo tão estranho e intangível que, por muito tempo, eu não o havia notado. E então, depois de me conscientizar, levei muito mais tempo para apontar a diferença.
Era como se eu tivesse passado de um cômodo vazio para outro aposento, no qual havia alguém dormindo. Exceto, é claro, que não havia ninguém ali. Era como se tudo a meu redor estivesse num sono profundo: as árvores, as pedras, o rio ondulante que se alargava no lago de Feluriana. Todas essas coisas pareciam mais sólidas, mais presentes do que eu estava habituado a senti-las, como se tivessem ligeira consciência de mim. (ROTHFUSS, 2011, p. 637-638)

A Terra dos Encantados, portanto, não é tão diferente de Temerant quanto do mundo do leitor. Há semelhanças palpáveis e diferenças sutis, que podem passar despercebidas. Ainda assim, há detalhes difíceis de se perceber, mas que, tão logo percebidos, tornam os dois mundos

de Rothfuss inconfundíveis. Kvothe experimenta a hesitação e a transgressão de sua realidade. Sua própria noção de real, assim como a do Cronista, para quem ele conta a história, é alterada frente ao contato com esse novo mundo. Essas mudanças, por outro lado, são aceitas por Kvothe, que esteve em contato direto com Feluriana, com certa facilidade, como uma nova realidade que ele toma para si. É possível pensar que a Terra dos Encantados é o real/natural para Bast, um maravilhoso puro para o leitor, um fantástico-estranho para Kvothe e um fantástico-maravilhoso para o Cronista.

Partindo dessa hipótese, se vários escopos do sobrenatural podem ser despertados por um mesmo elemento, de acordo com a realidade do leitor e/ou a (representação de uma) realidade do personagem, haveria um pré-maravilhoso, um pré-fantástico? Quando a narrativa de Rothfuss se inicia, com uma minuciosa descrição do interior da taverna Marco do Percurso, não há indício algum que a diferencie da representação de uma taverna de outros tempos de nosso mundo. Nesse momento, o mundo já é maravilhoso para o leitor, que ainda não sabe o que há além da porta do estabelecimento? Antes que Kvothe mencione elementos que fujam ao que o Cronista considera como natural, a história do protagonista já é fantástica para o escriba?

E, finalmente, existiria um “pós-maravilhoso”? Quando a narrativa adentra a Terra dos Encantados, à presença de algo ainda mais distante do mundo do leitor, Temerant se torna menos sobrenatural para ele? Essas diferentes camadas de sobrenatural dentro da mesma obra são capazes de expandir nossa própria noção de realidade enquanto leitores da obra em específico?

Noite outra vez. A Pousada Marco do Percurso estava em silêncio, e era um silêncio em três partes.

A parte mais óbvia era uma quietude oca e repleta de ecos, feita das coisas que faltavam. Se houvesse vento, ele sussurraria por entre as árvores, faria a pousada ranger em suas juntas e sopraria o silêncio estrada afora, como folhas de outono arrastadas. Se houvesse uma multidão, ou pelo menos um punhado de homens na pousada, eles encheriam o silêncio de conversa e riso, do burburinho e do clamor esperados de uma casa em que se bebe nas horas sombrias da noite. Se houvesse música... Mas não, é claro que não havia música. Na verdade, não havia nenhuma dessas coisas e por isso o silêncio persistia.

Dentro da pousada, uma dupla de homens se encolhia num canto do bar. Os dois bebiam com serena determinação, evitando discussões sérias ou notícias inquietantes. Com isso, acrescentavam um silêncio pequeno e soturno ao maior e mais oco. Ele formava uma espécie de amálgama, um contraponto.

O terceiro silêncio não era fácil de se notar. Se você passasse uma hora escutando, talvez começasse a senti-lo no assoalho de madeira sob os pés e nos barris toscos e lascados atrás do bar. Ele estava no peso da lareira de pedras negras, que conservava o calor de um fogo há muito extinto. Estava no lento vaivém de uma toalha de linho branco esfregada nos veios da madeira

do bar. E estava nas mãos do homem ali postado, que polia um pedaço de mogno já reluzente à luz do lampião.

O homem tinha cabelos ruivos de verdade, vermelhos como a chama. Seus olhos eram escuros e distantes, e ele se movia com a segurança sutil de quem conhece muitas coisas.

Dele era a pousada Marco do Percurso, como dele era também o terceiro silêncio. Era apropriado que assim fosse, pois esse era o maior silêncio dos três, englobando os outros dentro de si. Era profundo e amplo como o fim do outono. Pesado como um pedregulho alisado pelo rio. Era o som paciente — som de flor colhida — do homem que espera a morte. (ROTHFUSS, 2009, p. 9)

O maravilhoso de Rothfuss (2009, 2011, 2014) é, também, um maravilhoso em três partes. O primeiro maravilhoso, a “parte mais óbvia”, é o mundo de Temerant, onde se passa quase a totalidade da obra. O leitor se depara, logo que se inicia a narrativa de Rothfuss, com o mapa d’Os Quatro Cantos da Civilização, que denuncia que aquele mundo não é o seu. É, logo, um mundo maravilhoso, onde o que é sobrenatural no mundo real do leitor é reduzido a natural. Há, no entanto, e o leitor o pode notar conforme a narrativa avança, um segundo maravilhoso, “uma espécie de amálgama, um contraponto”: nem tudo em Temerant é possível, nem todo sobrenatural é reduzido, naquele mundo, a natural. Há elementos, entidades e figuras sobre os quais se conta histórias ao redor de uma fogueira ou no balcão de uma taverna, sobre os quais se escreve canções; elementos como o Chandriano. Esses elementos não são, para os habitantes de Temerant, reais como o solo sob seus pés ou o ar que respiram: as pessoas de Temerant não creem concretamente nessas coisas, embora as temam ou sejam por elas fascinadas. O terceiro maravilhoso não é, realmente, fácil de se notar: é o maravilhoso de um outro mundo, o que não é, em relação a Temerant, apenas sobrenatural, mas também maravilhoso. É a Terra dos Encantados, um maravilhoso “profundo e amplo como o fim do outono”. É o mundo das histórias dentro do mundo das histórias; está para o homem comum de Temerant assim como está, para o leitor, *A crônica do matador do rei*.

Há, portanto, dentro da obra, o conflito do gênero fantástico: há a hesitação de Todorov (2019) e a transgressão de Roas (2014). Quando Kvothe esconde de todos seu passado com o Chandriano, com medo de ser tido como um louco, há o efeito do fantástico. Ele teme que os outros não aceitem a transgressão da realidade que ele traria. Teme que hesitem sobre a divisa do fantástico e recuem de volta para o campo do estranho. Quando o Cronista, que acredita em cada palavra da história de Kvothe, não crê que o Cthaeh possa ser um mal tão terrível quanto afirma Bast, estabelece ali os limites de sua realidade. Não é a aceitação do maravilhoso, em que tudo é possível, mas uma tentativa de se agarrar ao real, a contestação do fantástico, que

toma o personagem. A pergunta a se fazer é se o leitor compartilha desses conflitos, se sente tal efeito.

O vivenciamento, se é que assim podemos chamar, dos acontecimentos na narrativa de Rothfuss também é um vivenciamento em três partes. Há Kvothe, que viveu cada instante da história, que respirou o ar da Terra dos Encantados, sentiu a presença do Chandriano e caminhou pelos corredores da Universidade; há o Cronista, que é capaz de ouvir a história em primeira mão. Que pode olhar Kvothe nos olhos, ouvir o som de sua voz, fazer interrupções e dividir com ele uma bebida no balcão da Marco do Percurso. E que, ainda assim, é refém daquilo que Kvothe deseja contar, adornar, alterar ou esconder. É refém da verdade de Kvothe, seja ela a verdade do mundo ou não; por fim, há o leitor, que não é aquele para quem o protagonista conta sua história. Que nunca ouviu, antes que a narrativa começasse, falar de Kvothe. Para quem não há um único grão de areia que seja real em toda Temerant, e que não é capaz de fazer perguntas, de interromper a história, de fazer-se presente.

Para o leitor, destino final da história, nada é natural, tudo é sobrenatural. Nada é real, estranho ou fantástico, tudo é maravilhoso. Ele aprende a discernir o que é natural ou sobrenatural em Temerant não ao enxergar os eventos sob o escopo da realidade daquele mundo — que, não importa o quanto a narrativa avance, continuamos incapazes de compreender como compreendemos o nosso —, mas sim ao observar como os eventos incidem sobre os personagens. Não é por conhecer os segredos de Temerant, mas por observar a reação de Kvothe e dos que o cercam, que o leitor sabe que o Chandriano não faz parte daquela realidade.

Ao ler *A crônica do matador do rei*, não vivenciamos as transgressões da realidade daqueles personagens, da mesma forma que não vivenciamos a realidade de um romance realista, que se passa num mundo análogo ao nosso. No entanto, assim como o leitor vê num romance realista uma representação de seu mundo, vê na obra de Rothfuss, em seu mundo maravilhoso, a representação do efeito de transgressão da realidade, o mesmo efeito que sente quando em contato com uma obra do fantástico. O leitor não consegue, não importa o quanto a narrativa e o sobrenatural se desenvolvam na obra, ver-se em Temerant, mas consegue trazer para a lógica de seu mundo os personagens. Mesmo que sua realidade não seja transgredida em momento algum, mesmo que o mundo de Rothfuss não seja capaz de causar no leitor uma hesitação, mesmo que não seja para nós um componente do gênero evanescente que se caracteriza como o fantástico, todos esses conflitos se fazem presentes para os personagens que o leitor acompanha de perto. O leitor não vivencia a transgressão de sua realidade, mas testemunha os efeitos da transgressão de outra.

5.2 — O mundo como sistema fechado

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventureiro e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. (LUKÁCS, 2000, p. 25)

É assim que Lukács abre sua *Teoria do Romance*, onde comparará o romance, como gênero engendrado pelo mundo moderno, à epopeia no mundo grego antigo. Para Lukács, a epopeia retratava um mundo pleno de sentido e completo em si mesmo porque suas fronteiras não se expandiam até onde as diferenças culturais, étnicas e afins fossem grandes o suficiente para dar forma a diferentes realidades. O mundo grego conseguia emular uma sensação de perfeição porque era estreito, um sistema fechado em si mesmo.

Em contrapartida — e dando continuidade ao mesmo raciocínio —, o romance teria como temas centrais a falta de sentido da vida, a incompletude do mundo, a inadequação e o não-pertencimento perante a sociedade, o cinismo como forma de lidar com a realidade, porque nasceu conforme os limites do mundo alargavam-se e os sistemas fechados desfaziam-se. Com a revolução industrial, o alcance das vivências humanas ampliou-se e as relações de trabalho tornaram-se mais objetificadoras, menos individualizantes, e portanto, o homem tornou-se menos indivíduo e mais parte do todo. Daí surgem os conceitos do homem das multidões¹⁹, do *flâneur*, desse sujeito sem propósito e sem autonomia que existe num todo do qual não pode — nem deseja — desvencilhar-se, e que, ainda assim, não faz sentido para ele.

Mas os sistemas fechados não desaparecem com o surgimento do romance como gênero, seja porque continuam a ser retratados em outros gêneros narrativos, seja porque o próprio romance ainda tem, dentro de seu mundo de limites mais vastos, incompleto e indiscernível, sistemas fechados e aparentemente completos em si. A fantasia, por sua vez, pode ter seu próprio mundo — supostamente — maravilhoso como um sistema fechado ou, assim como o romance, englobar sistemas fechados em seu mundo também incompleto.

O Circo Mecânico Tresaulti (2016), de Valentine, ilustra bem esse fenômeno. O Circo é um sistema completo por si só, um mundo pequeno e fechado dentro de um mundo maior e em frangalhos, ao qual o leitor é apresentado apenas esparsamente: nenhum personagem de fora

¹⁹ O termo refere-se ao indivíduo que se torna dependente da sensação de estar cercado de pessoas.

do Circo é chamado por um nome pelo narrador, mas são referidos como “O Ilusionista”, “O atirador de facas”, etc. Até mesmo o antagonista principal, o político que sequestra Boss, é chamado simplesmente de “O homem do governo”. O Circo não interage com o mundo externo que não para dele conseguir sua subsistência, e seus integrantes mais antigos nem mesmo fazem ideia de quanto tempo se passara enquanto eles viviam sem envelhecer dentro do Circo. Eles têm entre si desavenças, conflitos de interesses e ambições que se chocam, mas trabalham com os mesmos valores, as mesmas crenças, os mesmos limites, a mesma realidade. Veem na figura de Boss um porto seguro e uma presença materna; nas asas que outrora foram de Alec, uma sombra onipresente, para alguns, traumática, para outros, tentadora. Veem no Circo sua casa, naqueles sem modificações mecânicas no corpo, colegas esquecíveis e nos membros do Circo que foram modificados por Boss, sejam quais forem suas relações interpessoais, uma família.

É o mundo externo que causa a transgressão e rompe a tranquilidade do sistema perfeito (porque, *a priori*, pleno em si mesmo de sentido e valores) do Circo. Quando o Homem do Governo traz os conflitos do mundo externo para dentro do Circo ao sequestrar Boss e Bird, os habitantes do Circo perdem seu porto seguro e sua homogeneidade: divergem, pela primeira vez, quanto a como relacionar-se com o mundo externo, porque o mundo externo invadiu-lhes o sistema fechado. Rompidas as fronteiras estabelecidas pelo Circo, o mundo ao qual pertencem passa a limitar-se pelas diáfanas fronteiras do mundo externo, fragmentado e decadente. E sua reação é conservadora, mesmo reacionária, sob determinado ponto de vista: fazem aquilo que julgam que tornará a isolar o mundo do Circo daquele mundo externo imperfeito e repleto de lacunas. Para alguns, isto é salvar Boss. Para outros, seguir viagem e garantir a segurança do resto do grupo. Mas nenhum deles, nem por um instante, dá a entender que deseja que o Circo se deixe invadir pelo mundo externo.

E quando os integrantes do Circo finalmente conseguem salvar Boss, não têm dúvida alguma quanto ao que fazer: retomar as atividades do Tresaulti e, embora haja diferenças em muitas das relações interpessoais que o compõem, garantir que seu funcionamento volte a ser o mesmo de sempre. Ainda assim, as marcas deixadas pelo conflito com o mundo externo nunca desaparecem:

(George nunca perde a impressão, agora, de que eles se movem como soldados. O circo nunca mais foi o mesmo desde o dia na cidade do capitólio. Está claro que ele é um abrigo para lutadores de uma guerra da qual não podem escapar.

É como se uma luz forte fosse ligada sobre o circo e nunca pudesse se apagar, e agora todas as suas sombras são diferentes.) (VALENTINE, 2016, p. 310-311)

Invadidas as fronteiras do Circo, quando estas são reerguidas, ainda sobra, naqueles do lado de dentro, o dano causado pelo contato com o lado de fora.

A única personagem que rompe propositalmente as fronteiras do mundo do Circo é Bird, mas ela também não passa a fazer parte do mundo externo. Bird é tida como insana desde o começo da narrativa, e nutre pelas asas de Alec (que, antes de finalmente deixar o Circo, enfim consegue convencer Little George, que substitui Boss enquanto ela está sob custódia, a lhe dar) um desejo fanático. O mundo de Bird, seu sistema fechado, suas fronteiras passam a ser o limite das asas, de seu próprio corpo e de sua mente. O mundo externo não lhe diz respeito, e ela desfruta de si mesma, ao voar pelos céus, como se não existissem fronteiras e indivíduos lá embaixo.

Em *A música do silêncio* (ROTHFUSS, 2014), o mundo de Auri funciona de forma semelhante: os subterrâneos da Universidade são seu sistema fechado, seu mundo completo e pleno de sentido, e Temerant, todo o mundo acima, é o mundo iníquo e incompleto, para o qual ela só retorna em caso de extrema necessidade e por curtos períodos de tempo. Há, no entanto, uma diferença primal entre Auri e os membros do circo: Auri vive sozinha. Sua companhia limita-se, na maior parte do tempo, a Foxen — um vagalume aparentemente comum, que não parece ser consciente ou qualquer coisa que o valha — e a objetos inanimados. Auri nomeia lugares e objetos no Subterrâneo e age de acordo com o que imagina serem suas vontades, tentando agradar-lhes e dobrar-se ao que julga serem os desejos do mundo. Há lugares e objetos que ela considera cênicos e tranquilos, outros que vê como orgulhosos ou agressivos, e seus dias são moldados de acordo com o que ela intui do mundo ao seu redor.

Há, por outro lado, uma importante semelhança entre os membros do Circo e Auri: ambos conseguem lidar com a ideia de deixar temporariamente seu mundo fechado para interagir (dentro de suas respectivas limitações) com o mundo externo. No entanto, ambos temem a ideia de deixar o mundo externo invadir seu sistema fechado, e tentam evitá-lo da mesma forma: passando despercebidos.

Ora, passar despercebido é justamente o que costuma fazer o *flâneur*, o típico personagem do romance moderno, que vive em conflito com o mundo (de limites diáfanos e não mais dotado de um sentido da vida apriorístico) de que faz parte. Um Raskólnikov²⁰ ou um Stephen Dedalus²¹ não parecem mais propensos a chamar atenção em seu mundo do que Auri

²⁰ Personagem de *Crime e Castigo* (DOSTOIÉVSKI, 2010)

²¹ Personagem de *Um retrato do artista quando jovem* (JOYCE, 2016)

ou o Circo Tresaulti, que se dedicam a passar despercebidos. Mas quando o romance retrata um mundo diminuto e fechado, completo em si mesmo, não o faz como ocorre n’*A Música do Silêncio* ou n’*O Circo Mecânico Tresaulti*.

É no espaço fechado de seu quarto, e posteriormente de sua casa, que Gregor Samsa²² vive suas desventuras enquanto metamorfoseado num inseto monstruoso. O mundo de Gregor não ultrapassa as paredes da residência do subúrbio, e o contato com o lado de fora limita-se a visitas em sua casa, com quem sua família faz questão de impedir que ele, agora um inseto monstruoso, não interaja.

A opressão que Gregor Samsa sofre de sua família é vividamente evocada pela disposição de seu quarto, que possui três portas (Gregor tranca-as todas à noite), e um dos membros de sua família — seu pai, sua mãe e sua irmã — bate a cada uma delas, incitando-o a levantar-se e ir ao trabalho. (ROBERTSON, 2004, p. 68)²³

Não há quem diga que esse sistema fechado seja pleno de sentido; muito pelo contrário. Para um inseto gigante, é um espaço diminuto, claustrofóbico, dotado de objetos com os quais ele só é capaz de interagir muito parcamente, e cujos demais habitantes, sua família, que deveriam dividir com ele os mesmos valores, evitam-no com uma repulsa irremediável até o ponto de negar-lhe, ao fim do romance, a identidade. O mundo fechado que Kafka apresenta não é para seu protagonista mais do que uma prisão e, posteriormente, uma tumba. Não é mais do que uma versão compacta do mundo externo: hostil, desumanizante, sem qualquer compromisso com dar à vida de Gregor um sentido que a faça adquirir valor intrínseco. Ainda assim, é um mundo fechado, alheio ao mundo exterior, não apenas pelo seu isolamento, mas pela diferente sorte de mazelas que impõe sobre Gregor. “O confinamento de Gregor em seu quarto na forma de inseto libera-o, ironicamente, das pressões econômicas e sociais” (ROBERTSON, 2004, p. 94)²⁴. Livre das questões que costumam oprimir o protagonista moderno, Gregor vê-se vitimado por uma série de novas mazelas. Seu quarto mantém de fora as pressões da sociedade moderna, mas encarcera-o com pressões mais primais, mais bestiais.

Em *Cem Anos de Solidão* (2019), por outro lado, García Márquez retrata um outro tipo de espaço fechado. A cidadezinha de Macondo é mais do que um cenário para o romance: é também um de seus mais importantes personagens.

²² Personagem de *A Metamorfose* (KAFKA, 2010)

²³ “The oppression Gregor Samsa suffers from his Family is vividly embodied in the layout of his room, which has three doors (Gregor locks them all at night), at each of which a member of his family, his father, mother, and sister, knocks, urging him to get up and go to work.” [Tradução nossa]

²⁴ “Gregor’s confinement to his room in insect form does, ironically, free him from economic and social pressures.” [Tradução Nossa]

Em primeiro plano, está a genealogia dos Buendía, com todos os seus detalhes; em segundo, Macondo ilustra-se como uma formação socioeconômica alterável cuja história não é menos turbulenta do que a de seus fundadores. Ambas as histórias, a de Macondo e a de seus habitantes, dispostas ao longo do eixo horizontal (sintagmático) do texto, cruzam-se ao seguir a mesma linha: da ascensão inicial à degradação e à destruição final. (LUKAVSKÁ, 1990, p. 50)²⁵

Macondo acompanha, causa e é afetada pelas transformações sofridas por sua família fundadora, a família Buendía, e, nascida como um recanto afastado do mundo exterior — exatamente o que se chamaria um sistema fechado e completo em si —, vê muitos de seus filhos, os Buendía, deixarem a cidade rumo a esse mundo incompleto e fragmentado. “Macondo tem todos os atributos do espaço sagrado. É um centro firme em meio a um cosmo amorfo e caótico representado por um pântano habitado por seres mitológicos.” (LUKÁVSKA, 1990, p. 58-59)²⁶. E a cada vez que um dos Buendía retorna a Macondo, traz consigo, como se acometido de uma doença contagiosa, um pouco da essência do mundo exterior, que se dilui pela cidadezinha. Décadas e gerações sucedem-se até que essas constantes contaminações finalmente rompam a fronteira e façam com que o mundo exterior inunde Macondo.

A irrupção do *profano* no espaço *sagrado* de Macondo [...] transforma a aldeia onde os mortos se comportam como vivos [...] numa cidade onde, ao contrário, os vivos agem como se enterrados em vida [...] Macondo inteira é enterrada pela invasão de forasteiros gananciosos, e sua história, pela perda de memória causada pela epidemia de insônia. (LUKÁVSKA, 1990, p. 58) ²⁷

Macondo prostra-se como uma espécie de local sagrado, transgressor da sociedade moderna e do realismo, apoiada no realismo mágico — ou seja, no sobrenatural — para defender-se da realidade externa. E esse sistema fechado, que é, a primeiro momento, assim como nas obras de Rothfuss (2014) e Valentine (2016), uma plenitude a ser defendida a todo custo, transfigura-se no perfeito retrato da decadência de sua linhagem fundadora. É conforme os Buendía caem na desgraça, na amargura e na solidão que as barreiras outrora intransponíveis de Macondo se desfazem até que deixe de ser um mundo fechado e pleno em si mesmo, para tornar-se, conforme seus habitantes tornam-se os personagens cínicos e desesperançosos

²⁵ “En el primer plano, se da la genealogia de los Buendía con todos sus detalles; en el segundo, se dibuja Macondo como una formación socio-económica alterable cuya historia es no menos turbulenta que la de sus fundadores. Ambas historias, la de Macondo y la de sus habitantes, dispuestas a lo largo del eje horizontal (sintagmático) del texto, se entrecruzan al seguir la misma línea: del ascenso inicial a la degradación y la destrucción final.” [Tradução Nossa]

²⁶ “Macondo tiene todos los atributos del espacio sagrado. Es un centro firme em médio de um cosmos amorfo y caótico representado por una ciénaga habitada por seres mitológicos” [Tradução Nossa]

²⁷ “La irrupción de lo profano en el espacio sagrado de Macondo [...] transforma la aldea donde los muertos se comportan como los vivos [...] em uma ciudad donde, al contrario, los vivos se conducen como enterrados em vida [...] El Macondo entero está enterrado por la invasión de los forasteos coiciosos y su historia por la perdida de memoria debida a la peste del insomnio.”[Tradução Nossa]

característicos do romance como gênero, apenas um pequeno pedaço do mundo cinzento que a circunda.

Embora tais mundos delimitados, tais sistemas fechados e completos, sejam utilizados de maneira diferente na fantasia e no romance, ou seja, embora encontrem diferentes desfechos, que visam a dar forma a diferentes significados épicos, há uma semelhança em todas essas representações: o mundo fechado é representado como um refúgio vulnerável frente ao mundo externo. Não importa o quão completo, o quão pleno de sentido, o quão humanizante pareça — ou não — o mundo delimitado dessas obras, ele sempre parece prestes a se romper, à beira de ter suas fronteiras apagadas pela iniquidade que o circunda. O leitor acompanha tais narrativas sempre intoxicado pela angústia da antecipação de um rompimento ou de uma corrupção de tais mundos. Por vezes, tal transgressão é evitada ou remediada, mas sua ameaça está sempre ali, como uma sombra a lembrar o leitor de que aquele mundo não é pleno como outrora fora o da grande épica; a lembrá-lo de que, parafraseando Lukács (2000), os deuses não mais caminham ao lado dos homens sobre a terra, e os caminhos transitáveis desdobram-se, agora, em direção a terras sobre as quais não mais incidem a mesma luz, as mesmas estrelas.

5.3 — A moral e a ética engendrando (ou não) conflitos dramáticos

Numa totalidade ética fechada, na qual a aspiração interna anda de braços dados com a lei externa, o papel da estética resume-se a dar em espetáculo (representar) o universo ético; com a perda da imanência do sentido à vida, com o colapso da ética como parâmetro de conduta unívoca, invertem-se os papéis: a estética assume o encargo da ética e a antecede, logicamente, no horizonte artístico. Agora cumpre a ela fundar cada um de seus conteúdos e, pelo manejo de sua estrutura interna, pagar em moeda estética a unidade de sentido cujos fragmentos éticos ela foi recolher no mundo degradado. (LUKÁCS, 2000, p. 182-183)

Isso é o que Lukács diz a respeito da ética na narrativa e, mais especificamente, de um dos fenômenos impulsionantes do romance como gênero: a falta de sentido imanente à vida e ao mundo. Em contato com essas questões, a fantasia cria um efeito bastante particular: embora pareça haver, por vezes, um sentido imanente à vida e/ou ao mundo do personagem, a ética não é jamais previamente estabelecida ou plenamente intuível pelo leitor. Isso acontece por um motivo um tanto simples: é difícil discernir o que é correto ou incorreto, de um ponto de vista ético, em se tratando de fenômenos, relações, contextos históricos, sociedades, formas de vida etc. que são alheios à nossa realidade.

Aceitaremos a destruição do homem que amamos, numa obra literária, se a destruição é necessária para satisfazer nossos outros interesses; encontraremos prazer em combinações de medo e esperança que seriam insuportáveis na vida real. Mas o medo e a esperança estão lá, e a destruição ou salvação é sentida numa maneira análoga aos sentimentos produzidos por tais eventos na vida real. (BOOTH, 1983, p. 97)²⁸

Após certa parcela de reflexão, é mais ou menos possível transmitir para valores presentes no real muitos dos valores ligados a acontecimentos que se desenrolam numa narrativa, de forma a, dadas as devidas proporções, reagir a eles de forma, até certo ponto, análoga ao que seria uma reação ao acontecimento real. Acontece, no entanto, que a fantasia contemporânea não trabalha, na maior parte do tempo, com acontecimentos concebíveis no real. Como, então, o leitor sabe como reagir a eles?

Uma possível resposta pode estar na reação frente à leitura d'*A Música do Silêncio* (2014), de Rothfuss; porque a narrativa, muito embora se trate de uma fantasia, deve a maior parcela do caráter não-transmissível de seus valores e acontecimentos não ao fenômeno sobrenatural em si, mas à ética nada apriorística de Auri.

Quando Auri, a única personagem do livro, interage com objetos e lugares inanimados, dá-lhes nomes, intui suas vontades e dobra-se a elas, o sentido da vida e do mundo parece-lhe bastante claro: fazer as coisas como *devem* ser feitas. Os valores de Auri não são, nem direta nem indiretamente, engendrados por elementos do sobrenatural, e portanto, o mundo maravilhoso não incide diretamente na ética da personagem. Tais valores, estivessem eles presentes num romance realista, engendrariam diversas questões: como as coisas devem ser feitas? Quais critérios são usados para definir essa forma de agir? Por que não podem ser feitas de outra forma? Em busca de que objetivo elas devem ser feitas assim?

Mesmo na épica grega, que se dava num mundo pleno de sentido, essas questões geravam discussão. Os heróis da épica agiam em busca da virtude, segundo as leis da guerra que regiam sua sociedade. Como ressalta Nussbaum (2009), filósofos como Platão defendiam uma vida guiada pela *tékhnē*²⁹, de forma a reduzir ao máximo possível o efeito da *fortuna*³⁰ nos

²⁸ “We will accept destruction of the man we love, in a literary work, if destruction is required to satisfy our other interests; we will take pleasure in combinations of hope and fear which in real life would be intolerable. But hope and fear are there, and the destruction or salvation is felt in a manner closely analogous to the feelings produced by such events in real life.” [Tradução Nossa]

²⁹ Conhecimentos e ofícios racionais, práticos, intelectuais ou artísticos, com fim instrumental, como a confecção de algum produto, ou com fim em si mesmos (a arte pela arte). Para saber mais sobre esse conceito, ler *A fragilidade da bondade: Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega* (NUSSBAUM, 2009).

³⁰ Fenômenos externos que fogem ao controle do homem. Para saber mais sobre esse conceito, ler *A fragilidade da bondade: Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega* (NUSSBAUM, 2009).

rumos da vida. Eram prezadas também, de um ponto de vista instrumental, a busca pelo conhecimento, como um recurso mensurável que pode ser utilizado para se alcançar uma existência de maior significado e virtuosidade, e a busca pelo bem-estar da cidade, do meio habitado, como uma espécie de garantia da prosperidade da comunidade como um todo, bem como o que Aristóteles viria a chamar de sabedoria prática, que, além do conhecimento sensível, seria responsável pela tomada de decisões em prol e em detrimento dos impulsos do desejo.

O sentido da vida de Auri, por outro lado, é ainda mais simples, mais elementar, mais pleno em si mesmo: as coisas *devem* ser feitas dessa forma porque é como o mundo *quer* que sejam feitas, e nossas vontades subjetivas não podem sobrepor as vontades do mundo. O próprio mundo (e o mundo de Auri raramente estica-se para além dos limites dos Subterrâneos abandonados da Universidade) possui vontades e um funcionamento ideal, que Auri é capaz de intuir com uma espécie de sensibilidade absoluta ao interagir com objetos, lugares, enfim, o que qualquer outro veria como inanimado e desprovido de vontade.

No entanto, há poucas formas de uma ética ser menos intuitiva, menos apriorística, menos compreensível do que a de Auri. Não há nada, nenhum acontecimento natural ou sobrenatural, nenhuma interação com outro personagem, nenhum indício que aponte para uma real existência e expressão das vontades do mundo que Auri utiliza como bússola moral para todas as suas decisões. Nada, a não ser a própria Auri. Ininteligível como é sua ética, Rothfuss (2014) faz exatamente o que Lukács (2000) diz ser necessário quando não se tem uma ética universal *apriorística*: compensá-la com a estética. A obra só funciona porque a narração deixa-se levar pela mente de Auri, com uma onisciência seletiva fortemente carregada pelo estilo indireto livre, submissa inteiramente aos juízos, valores e percepções da própria Auri.

Um processo bastante diferente ocorre na obra de Lynch (2014). O mundo e a vida não são completos e plenos de sentido para Locke, muito embora a enganação, o roubo e crimes semelhantes pareçam para ele servir como uma *tékhne* não-instrumental, com fim em si mesma, como a arte. O leitor tem a impressão de que os Nobres Vigaristas, como são chamados, roubam não apenas pelo dinheiro, mas simplesmente — e principalmente — pelo êxtase advindo de um golpe bem-sucedido. Ora, é certo que não fazem parte de nossa ética universal (por menos universal que seja a ética no mundo de fronteiras diáfanas que habitamos contemporaneamente) o roubo e o engodo como artes com fim em si mesmas, plenamente aproveitáveis pela sua própria realização — bem como não o são como uma arte instrumental, em busca de qualquer outro fim. Os limites da ética de Lamora e de seu bando, portanto, não são muito mais intuitivos

do que os de Auri. E o narrador de Lynch lida com essa questão de uma forma bastante simples: não o faz.

— Na hora da Falsaluz — repetiu Locke bem baixinho, tapando a boca com a mão.

— Isso — sibilou o feiticeiro. — Na hora da Falsaluz. Assim, agora, mestre Lamora, a escolha é sua. Na hora da Falsaluz, o homem que deseja matar mais do que qualquer outra pessoa no mundo estará sozinho na Tumba Flutuante. Na hora da Falsaluz, seiscentas pessoas no alto de Pontacorvo terão um destino pior do que a morte. Seu amigo Jean parece estar com a saúde muito debilitada; duvido que consiga ajudá-lo em uma dessas tarefas. Portanto, a decisão é sua. Desejo que faça dela bom proveito.

Locke se levantou e lançou a machadinha para Jean.

— Não há decisão nenhuma a tomar. Que os deuses o maldigam, Falcoeiro, não há decisão nenhuma a tomar.

— Você vai até Pontacorvo — falou Jean.

— É claro que vou. (LYNCH, 2014, P. 417-418)

“Não há decisão nenhuma a tomar”. É assim que Locke reage ao surgimento de um dilema ético. E, embora a atmosfera da obra de Lynch seja a da iniquidade, do crime, da enganação, e embora seus personagens tenham valores claramente distorcidos e contraditórios, a forma como lidam com eles costuma ser, de um ponto de vista externo — pois o narrador onisciente mantém-se quase completamente alheio às consciências internas dos personagens —, bastante não-conflituosa. Embora Locke e sua gangue não sejam particularmente perversos e evitem causar mal a pessoas inocentes, não hesitam em viver de roubos e golpes e estão dispostos a provocar inconveniências de diferentes graus de intensidade nas pessoas ao redor, caso isso venha a contribuir para o plano. Quando Locke é confrontado quanto aos crimes por ele cometidos, sua resposta também é bastante simples, destituída de qualquer remorso:

— Eu faço o que tenho de fazer. Lorenzo por acaso é um santo de Perelandro? Ele é um nobre de Camorr que lucra com a Paz Secreta. O tataravô dele decerto cortou a garganta de alguém para virar nobre e Lorenzo se beneficia disso diariamente. Enquanto ele e Sofia mandam você descascar as uvas que eles comem e limpar seus queixos, tem gente lá no Caldeirão que faz chá com cinzas e mijo. Não venha me falar sobre o que eu fiz. (LYNCH, 2014, p. 420)

Para Locke, a justificativa para fazer o que faz — ou seja, roubar dos nobres — é muito simples: aquelas pessoas, direta ou indiretamente, fizeram por merecer. Mas ele não comete seus crimes — pelo menos, via de regra — por vingança ou visando a levar justiça e amparo aos pobres. Comete-os em benefício próprio, contra pessoas que julga merecedoras de serem suas vítimas e movido por uma espécie de apreciação virtuosa pela arte do roubo. Locke e sua gangue não cometem contra essas pessoas nenhum ato motivado unicamente por revanchismo ou rancor, mas também não estão tentando consertar o mundo. Dão uma ou outra esmola aos

necessitados, motivados por não mais do que uma simpatia bastante rasa. Tiram dinheiro dos ricos e enganam todos os poderes da cidade, seja a nobreza, sejam criminosos mais poderosos, apenas para a própria prosperidade.

A religião no universo de Lynch é um politeísmo bastante particular, cujo panteão é oficialmente composto por doze deuses. Locke, no entanto, é um sacerdote de um suposto décimo terceiro deus, conhecido apenas entre os ladrões: o Treze Sem-Nome, Guardião Torto, patrono dos criminosos e golpistas, a quem todos os criminosos de Camorr são tementes. Dentre os mandamentos do Guardião Torto, há um que Locke e os outros repetem com frequência: “Que os ladrões prosperem”. E é isso o que fazem.

As Mentiras de Locke Lamora (LYNCH, 2014), no entanto, faz parte de uma saga não finalizada, composta, atualmente, por três livros — a escolha por analisar apenas a primeira obra da saga, ao contrário do que este trabalho optou por fazer com *A crônica do matador do rei* (ROTHFUSS, 2009, 2011), deve-se ao fato de que, diferente da obra de Rothfuss, as obras de Lynch são narrativas completas em si, que, embora influenciadas umas pelas outras, começam e terminam no fim de cada volume. A partir da narrativa seguinte, ou seja, do segundo livro da saga, *Mares de Sangue* (LYNCH, 2014), Locke mostra um outro lado de sua ética: a revolta contra os ricos e poderosos. No meio de um de seus golpes, Locke acaba numa cidade litorânea onde os ricos patrocina um brutal espetáculo em que pessoas necessitadas de dinheiro servem como peças humanas de uma espécie de xadrez, sofrendo violências e humilhações para entreter a aristocracia local. Locke, que até então não tratara os ricos como mais do que uma fonte de dinheiro, age diretamente contra eles pela primeira vez ao levar um navio pirata (do qual ele e Jean passam a fazer parte) para saquear a cidade, e o faz ao obedecer à segunda parte do mandamento “Que os ladrões prosperem”, que tanto repetira no primeiro volume da obra; uma segunda parte que ele não havia revelado até então: “Que os ricos se lembrem.”

Inicialmente, Locke parece simplesmente um vigarista virtuoso e manipulador que vê seus elaborados golpes como uma arte e um fim em si mesmos. Posteriormente, é possível ver que seus golpes não são o fim, mas o meio. O meio para que os ladrões prosperem. E, finalmente, o meio para que os ricos se lembrem. Locke não vive apenas pelas artes do roubo e da enganação: vive por sua honra de ladrão, e tais artes são o que move as engrenagens de sua virtude.

Os mundos de Lynch (2014) e Rothfuss (2014) e a ética de Locke e Auri não nos são, nem de longe, tão apriorísticos e plenos de sentido como eram para os gregos o mundo de

Homero e a ética predominante na *Ilíada*. A vingança de Locke não nos parece justificada como parecia na Antiguidade a de Aquiles, os Subterrâneos não parecem plenos e compreensíveis como a vida na *pólis*.

O herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade. A onipotência da ética, que põe cada alma como única e incomparável, permanece alheia e afastada desse mundo. (LUKÁCS, 2000, p. 67)

Embora a individualidade, a interioridade, existam n’*A Música do Silêncio* e n’*As Mentiras de Locke Lamora*, ambas as narrativas fazem com que o sentido da vida e a virtude ética tendam para uma completude, mesmo que jamais esta seja alcançada. Auri mantém, mesmo que a duras penas, seu mundo dentro dos eixos que só ela é capaz de intuir. Locke consegue sua vingança sem nunca deixar de seguir a ética — mesmo que deturpada — que tem como correta desde o começo da narrativa. Esse sentido parco, frágil, incompleto, ainda é mais do que o que se encontra no romance moderno.

Ética e estética, em cada uma das demais formas, davam as mãos para abonar o êxito do gênero antes de iniciada a configuração. Nelas, à diferença da forma romanesca, a ética é ‘um pressuposto puramente formal’, responsável por calibrar a sintonia do gênero segundo as leis que lhe são próprias e aterrar previamente o solo sobre o qual se erguerá a obra específica (no drama, ela garante a profundidade para alcançar a essência; na epopéia, a extensão que possibilita a totalidade; nos outros gêneros, a amplitude para equilibrar as partes integrantes, como tivemos ocasião de ver); no romance, ao contrário, ‘a ética [...] é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária’ (TdR³¹, p. 72). Portanto, a existência dos demais gêneros repousa numa forma já consumada, cuja perfeição e arremate dependem somente da aplicação judiciosa dos preceitos formais inferidos, por assim dizer, na antecâmara da configuração propriamente dita: já no romance, o que era franquia da forma transita para o conteúdo configurado e força as leis tutelares do gênero a se constituírem no processo de criação. Expande-se a latitude de manobra, mas em troca o gênero se vê obrigado, por sua própria conta e risco, a encontrar o tato regulador com que compensar o subjetivismo e dar o mundo como caução. É lícito supor que a ética, agora não mais como a priori formal e sim como conteúdo da obra, crie o descompasso entre a objetividade normativa da épica e a gritante subjetividade que suporta a estrutura da forma. (LUKÁCS, 2000, p. 219-220)

³¹ TdR faz referência a *Teoria do Romance* (LUKÁCS, 2000), ou seja, ao mesmo texto.

O romance inaugurou o uso da estética como conteúdo narrativo, como retrato da ética na narrativa. A construção do discurso, o ponto de vista, as escolhas temporais no romance são fenômenos definidores da ética como componente da narrativa romanesca e, como pudemos perceber, também da fantasia contemporânea. Resta saber se essa contaminação da ética pela estética acontece de forma análoga em ambos os gêneros.

“De todo modo — disse —, foi apenas pessoal.” (FITZGERALD, 2020, p. 149). Voltamos à fala de Gatsby para ilustrar como as relações humanas são mediadas por fatores externos iníquos no romance — assim como no mundo — moderno. Uma relação de amor mútuo, no caso da obra de Fitzgerald, não é o suficiente para sustentar-se por si só, visto que questões socioeconômicas interferem diretamente em sua continuidade; e é bastante ilustrativo que isso venha a vitimar justamente Jay Gatsby, representação do

Ideal comum da classe média do homem independente, ascendendo pelos próprios esforços a uma posição de poder econômico e social [...] mais intensamente romantizado na imagem do *cowboy* ou fora da lei solitário, leal a seu próprio código moral e suportando uma existência solitária no mundo selvagem. (p. 105-106)³² (ROWE, 1988, p. 105-106).

As próprias figuras que *venceram* na sociedade que circunda o romance moderno — e, é claro, no romance moderno em si — não estão fora do alcance de suas limitações.

A ética na modernidade não é como era a ética do mundo da epopeia, da tragédia; não consiste em buscar uma verdade universal, as virtudes mais valorosas, a forma mais racional e precisa de pensar o mundo em prol de uma existência mais plena — o que não quer dizer, é claro, que esses ideais e virtudes tenham sido alcançados por completo no mundo da epopeia. Com a automatização das relações de trabalho e das relações humanas e o homem a transformar-se em força de trabalho de fácil reposição, os indivíduos não se sentem uma parte vital de um todo pleno em si mesmo, mas sim, uma parte plenamente substituível da massa que se torna a modernidade.

Com a chegada do século XX e a passagem da Primeira Grande Guerra, o ser humano, como ressalta Benjamin (1994), vivencia experiências que não deseja compartilhar. Esse entorpecimento causado pela barbárie da guerra afeta diretamente a troca de experiências e o hábito de contar histórias, o que também influencia negativamente o senso de coletividade. Enquanto no mundo da epopeia os homens dividiam a mesma casa, as mesmas fronteiras, a

³² “Common middle-class ideal of the self-made man rising through his own efforts to a position of social and economic power [...] more intensely romanticized in the image of the lone cowboy or outlaw, loyal to his own moral code and enduring a solitary existence in the wilderness.”

mesma ética, a mesma cultura de seus conterrâneos e de seus antepassados, os homens da modernidade se veem constantemente em contato com pessoas cujas realidades e valores não são intercambiáveis nem compreensíveis, cujas experiências não são nem semelhantes nem trocadas, e com quem a única sensação dividida é a de não-pertencimento a um todo que já não é mais subsistente como fora.

Para Raskólnikov, em *Crime e Castigo* (DOSTOIÉVSKI, 2010), a São Petesburgo em que vive é um ambiente iníquo, sujo e cruel, um mundo que o oprime e maltrata. Raskólnikov é um personagem que mescla a confiança no próprio intelecto com a insegurança quanto às próprias ações, um revanchismo ambicioso com uma covardia autodestrutiva. Ele conhece o mundo e a ética que o cercam, reconhece-os ambos como destituídos de sentido e valor e decide renegá-los ao seguir a sua própria ética, sua própria teoria: a de que gênios têm o direito de passar por cima de pessoas comuns para conseguir o que querem. Vendo a si mesmo como gênio, portanto, e tendo a pobreza como um grande obstáculo para sua prosperidade intelectual, ele considera uma ação justa assassinar a usurária que lucra com sua desgraça. No entanto, ao ser obrigado a eliminar também a irmã dela, a quem julgava inocente, Raskólnikov vê sua teoria e a suposta moralidade de suas ações enfraquecerem-se, uma vez que não estava, desde o começo, plenamente convencido de sua condição de mente genial e superior, para quem tais ações seriam justificáveis.

Justamente o crime aparece como ilustração à ideia de poder “derramar sangue por consciência”, um direito intrínseco do indivíduo a dispor das vidas dos demais. Raskólnikov, de *Crime e Castigo*, é a encarnação mais nítida dessa questão predominantemente psíquica, que se “resolve” com o derramamento de sangue tanto de “culpados” quanto de “inocentes” [...] [Raskólnikov] mostrou também a capacidade do homem de causar ou provocar a morte gratuitamente, em prol da satisfação egoísta a que supostamente tem direito um “super-homem”, simplesmente por sê-lo (BUBNOVA, 2003, p. 142)³³

Embora despreze e rejeite o mundo e a ética que o cercam, Raskólnikov não é capaz de livrar-se de sua influência, e os ideais da sociedade da época fazem a culpa consumi-lo e transformam suas ações num círculo vicioso e patológico de culpa, desistência e revolta.

Um fenômeno diferente ocorre em *O Estrangeiro* (2019), de Camus. O protagonista, Meursault, assim como Raskólnikov, não vê sentido na ética ou no mundo que vigoram em seu

³³ Justamente el crimen aparece como ilustración a la idea de poder “derramar sangre por conciencia”, un derecho intrínseco del individuo para disponer de la vida de los demás. Raskólnikov, del *Crimen y castigo*, es la encarnación más nítida de este problema más bien mental que se “resuelve” con un derramamento de sangre tanto de “culpables” como de “inocentes” [...] mostró también la capacidad del hombre de dar o provocar muerte gratuitamente, en aras del placer egoísta al que supuestamente tiene derecho un “superhombre”, simplemente por serlo [Tradução Nossa]

entorno; mas não é com a revolta que os rejeita: é com a indiferença. Meursault parece ter dominado um cinismo perfeito e absoluto, uma impassibilidade sobre-humana. “O narrador em primeira pessoa”, dirá Maher (2016, p. 278), “reforça o impacto de aparente indiferença de Meursault a eventos que a maioria de nós julgaria de imensa importância.”³⁴. Ao acompanhar a narração sob os olhos do próprio Meursault, fica claro que, diferente de Raskolnikóv, o protagonista de Camus está plenamente convencido do valor de seu próprio código de ética, como se fosse ele o suficiente para sobreviver sem sofrimento num mundo desprovido de qualquer sentido maior do que a manutenção da própria integridade. A evolução da ética do personagem de Camus também é diferente da que ocorre com o personagem de Dostoiévski: Meursault não passa por altos e baixos, duvidando e tentando se convencer da própria ética. Ele mantém-se impassível e convicto até que, num único clímax, revolta-se por completo com o mundo e abdica mesmo das poucas relações que mantinha com a realidade. Aceita a própria execução não como um ato revolucionário, mas como um abjuramento individual e completo por conta própria. “Ele [Meursault] percebe que o universo é indiferente ao seu destino, que a vida seguirá depois que ele se for. A morte é uma realidade que terá de ser enfrentada, mais cedo ou mais tarde; então, por que não mais cedo?”³⁵ (MAHER, 2016, p. 280). Meursault começa o romance pensando que se o mundo não faz sentido, sobreviver nele é o suficiente. E o encerra pensando que se o mundo não faz sentido, não há razão para estar ali.

Em suma, o romance realista moderno e a fantasia contemporânea lidam com a ética e o sentido da vida e do mundo de maneira diversa. No romance, a iniquidade, a falta de sentido, a incompletude, o mundo e a sociedade como entidades opressoras perante os personagens que com eles entram num conflito de que não podem sair vitoriosos, criam uma atmosfera onde a existência de uma ética plenamente compartilhável e de um sentido da vida verdadeiramente inteligível torna-se impossível. E a única defesa que resta está no cinismo, na ironia ou no conformismo.

A fantasia contemporânea não é como o romance. Também não é, no entanto, como a epopeia, completa em si mesma e dotada de vidas, mundo e ética coletivos e plenos de sentido. Por vezes, a fantasia pode engendrar um sentido da vida tão puro e simples como seguir as vontades do mundo, como ocorre n’*A Música do Silêncio* (2014), ou um código de ética que, embora nos pareça disfuncional, seja seguido sem hesitação alguma por diversos personagens

³⁴ “The first person narration reinforces the impact of Meursault’s apparent indifference to events that most of us would consider to be of immense import.” [Tradução nossa]

³⁵ “He [Meursault realises that the universe is indifferent to his fate, that life will carry on after he has gone. Death is a reality that has to be faced up to sooner or later, so why not sooner?” [Tradução nossa]

que fazem parte do mesmo sistema, como são os mandamentos do Guardião Torto, o patrono dos ladrões, na obra de Lynch (2014). Ainda assim, a fantasia jamais será capaz de recriar a ética coletiva apriorística e plena de sentido, o sentido da vida absoluto e compartilhado, a busca pela virtude e a valorização das mesmas artes, que caracteriza a epopeia. Porque, embora se passe em mundos que não visam a ser fiéis representações do real, a fantasia ainda é um gênero escrito por autores que vivem diariamente os efeitos do real e da (pós)modernidade em suas vidas. É possível conceber um mundo onde há dragões e gigantes, onde três sóis dividem a atenção no céu e a lua brilha em vermelho. Não é possível conceber uma ética, um sentido da vida, a partir de uma visão de mundo que não existe mais. Ao caminhar sobre o mundo real, o autor deixa pegadas em seu mundo maravilhoso. Porque é possível, para o autor, ver com seus olhos um mundo diverso do real. Mas não é possível ver um mundo, seja ele qual for, com olhos que não os seus. “Em suma, olhamos por tanto tempo para paisagens nebulosas refletidas em espelhos baços que viemos a *gostar* da névoa. Claridade e simplicidade são suspeitas; a ironia reina absoluta.” (BOOTH, 1983, p. 247).³⁶

Embora a fantasia contemporânea ofereça uma nova paisagem, ainda é olhada pelo mesmo espelho baço. E a névoa ainda está lá, porque “viemos a gostar” dela. Um retrato claro e simples, uma paisagem limpa, não parecem mais naturais nem mesmo num mundo diverso do real. E, não obstante mimetize o real, a literatura não é a realidade, não referencia diretamente o mundo do autor e do leitor. A literatura referencia, antes de tudo, a literatura. A fantasia não pode fingir que o romance moderno, a desilusão frente à sociedade burguesa, frente à automatização das relações humanas e de trabalho, não existiram e existem. Seu mundo não pode ser como o da epopeia porque não pode fingir que — parafraseando Lukács (2000) — os deuses ainda caminham sobre a terra, entre os homens e os heróis.

³⁶ “In short, we have looked for so long at foggy landscapes reflected in misty mirrors that we have come to like fog. Clarity and simplicity are suspect; irony reigns supreme.” [Tradução nossa]

CONCLUSÃO

O que estudamos quando estudamos a ficção como retórica e a retórica na ficção são todas as formas como histórias são capazes de ser contadas: como autores se fazem capazes de contá-las e como nós conseguimos desempenhar nosso papel no drama. (BOOTH, 1983, p. 291)³⁷

A fantasia contemporânea como grande épica surge da expansão de fronteiras referentes ao espaço conhecido pelo homem, seja no mundo, seja no interior do próprio homem. Alargando-se as fronteiras do mundo, a literatura empurrou o sobrenatural sempre para as novas beiradas de sua compreensão. Quando o mundo tornou-se pequeno, restou esconder bem debaixo de nossos narizes o que Tolkien (2010) chama de “elementos do Belo Reino”. É na época das grandes navegações que se torna comum — defende o teórico e escritor — a ideia de que elfos, fadas e afins seriam criaturinhas minúsculas que vivem à plena vista, pequenas demais para serem notadas.

Alargados os limites do mundo até o espaço, levamos os limites do sobrenatural para a ficção científica, e depois, para dentro da mente humana, com a absurdização do cotidiano e da realidade. A fantasia surge de um desvio a partir desse ponto: em vez de se deixar mergulhar dentro do homem, a fantasia, que não tinha mais onde esconder o sobrenatural, buscou-o em outros mundos, em mundos que não o nosso, em realidades que não a nossa. Mas não levou o leitor de volta ao Belo Reino, ao mundo maravilhoso, onde tudo é possível.

Enquanto a fantasia, portanto, busca desvencilhar-se do real — tarefa impossível desde o início, visto que a realidade ainda precisa ser o ponto de partida para qualquer imaginação narrativa, uma vez que o autor da fantasia é, tanto quanto o narrador do romance, circundado pela realidade —, o romance visa a retratá-lo com a maior proximidade possível, prendendo-se ao mundano, ao excedente, ao destituído de um significado épico grandioso e apriorístico. No entanto, a fantasia não possui em sua narrativa o mesmo tipo de carga temática que possuía a epopeia: os heróis da fantasia, muitas vezes, não se erguem acima do homem comum como se erguiam os heróis da épica antiga. Não há uma ética e um sentido da vida apriorísticos com que a fantasia pode trabalhar desde o início de sua narrativa, e isso se deve a dois fatores: primeiro, porque trata de um mundo novo, em que a ética, a virtude, o sentido da vida precisam adequar-se a uma realidade diversa da do autor e do leitor. Segundo, porque a realidade do autor e do

³⁷ What we study when we study fiction as rhetoric and the rhetoric in fiction are all the ways in which stories manage to get themselves told: how authors make them able to do it, and how we manage to play our role in the drama. [Tradução nossa]

leitor também não é fechada, perfeita, capaz de carregar a vida e a ética de sentidos plenos e apriorísticos, como era a da epopeia no mundo grego.

Os sentimentos definidores do romance, como o não-pertencimento ao mundo, o cinismo, a desilusão, a desesperança, a incapacidade de ver sentido na vida, aparecem por vezes também na fantasia, mas não são características definidoras da fantasia nem costumam ser elevados a temas centrais quando se fazem presentes na narrativa. Aparecem como mais um componente do significado épico da obra, relacionando-se com o sobrenatural de forma a criar particularidades narrativas e conflitos dramáticos que não seriam possíveis em outra forma da grande épica. Por outro lado, a busca por satisfazer definições apriorísticas de virtude e ética, tão presente na epopeia e responsável por elevar seus heróis em direção aos deuses, quando presente na fantasia, tende a limitar-se a um único grupo, e não a difundir-se unanimemente. Os objetivos de tal busca, também, não nos são imediatamente intuíveis, como eram os da epopeia para seus leitores ou, melhor seria dizer, ouvintes.

Sendo então possível traçar, a partir da fantasia contemporânea como grande épica, caminhos que levem tanto ao romance quanto à epopeia, é razoável dizer que a fantasia não é simplesmente uma carga temática específica que se aplique a determinado tipo de romance (a menos que se tome como definição de romance, única e exclusivamente, a de uma narrativa longa com vários personagens, clímaxes e núcleos dramáticos). Mais lícito ainda, no entanto, é afirmar que a fantasia não é um retorno à epopeia, tampouco uma tentativa de emular um gênero morto e cristalizado há milênios.

A fantasia, por outro lado, é demasiado vasta, de um ponto de vista temático, ético e estético — e isso em muito se deve, justamente, ao alargamento das fronteiras do mundo, à sobrecarga de informação da contemporaneidade, à globalização como fenômeno de choque de culturas diversas —, para que se possa traçar limites absolutos e definidores de tal narrativa como gênero. E é também indispensável a lucidez de não se esquecer de que qualquer classificação literária, embora motivada por semelhanças e/ou diferenças, é um recorte limitado e, até certo ponto, arbitrário. “Quando agrupamos textos”, diz Perkins (1992, p. 62), “, enfatizamos as características que eles têm em comum e ignoramos, até certo ponto, as que os diferenciam”³⁸; não poderia ser diferente com a fantasia contemporânea, como também não é com o romance moderno ou a narrativa fantástica.

³⁸ “When we group texts together, we emphasize the qualities they have in common and ignore, to some degree, those that differentiate them.” [Tradução Nossa]

Os limites do romance e do fantástico são também bruxuleantes, diáfanos, e a fantasia, cuja forma se ramifica do romance e cuja temática se ramifica do fantástico, segue pelo mesmo tortuoso caminho. Pode ser que convenha pensá-la — assim como Todorov (2019) faz com o fantástico — como um gênero evanescente localizado nas terras mais ermas da grande épica, com caminhos que levam em direção ao romance e à epopeia. Não como um retrocesso, que tente voltar no tempo, partindo do romance, até a grande épica do mundo grego fechado, mas sim como um gênero que surge, seguindo adiante a partir do romance, como se para traçar um caminho que tenha como destino final a epopeia não ao retornar, mas ao dar uma volta (in)completa na grande épica como forma de narrativa.

Embora esteja mais próxima da epopeia do que estivera o romance moderno (e do que está o romance contemporâneo), a fantasia não se desloca até a narrativa da epopeia, mas a encara de longe, sem sair do lugar que lhe fora reservado pelo romance. Ao trazer sistemas e valores que por vezes lembrem sistemas e valores da epopeia, empregando artifícios formais e visões de mundo análogos ao romance, a fantasia contemporânea faz com que os deuses e os heróis tornem a caminhar lado a lado sobre a terra. Mas os deuses, os heróis, a terra não são os nossos. Nossa terra continua infértil, nossos deuses e heróis, adormecidos. A fantasia nos leva para longe do real justamente porque admite, plenamente e a todo momento, que o real — com a contemporaneidade, com a globalização, o alargamento e o rompimento de fronteiras, com a sobrecarga de informação, a automatização, a proliferação da sensação de não pertencimento — é e continuará a ser um fenômeno definidor da realidade que nos cerca.

REFERÊNCIAS

ALLIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARRIGUCCI JR, Davi. “Teoria da narrativa: posições do narrador”. *Jornal de Psicanálise*, n. 31, p. 09-43, Set. 1998.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. vol I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARTHES, Roland. et al. *Análise estrutural da narrativa*. 3 ed. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973.

BARTHES, Roland. O Efeito de Real. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEEBE, Maurice. The Three Motives of Raskolnikov: A Reinterpretation of *Crime and Punishment*. **College English**, vol. 17, n. 3, p. 151-158, 1955. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/495737>. Acesso em: 04 Ago. 2022.

BENJAMIN, Walter. O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, v.1. 7 ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIENAL DO LIVRO. **O império fantástico de Patrick Rothfuss, autor da série “A crônica do matador do rei”**. Disponível em: <https://bienaldolivro.com.br/o-imperio-fantastico-de-patrick-rothfuss-autor-da-serie-a-cronica-do-matador-do-rei/>. Acesso em: 07 jul. 2022.

BOOTH, Wayne C.. *The Rhetoric of Fiction*. 2 ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de João Sette Camara. Jandira: Principis, 2019.

BUBNOVA, Tatiana. La culpa la tiene Dostoievski. **Acta Poética**, Cidade do México. vol. 24, n. 2, p. 135-154, 2003. Disponível em: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/issue/view/12>. Acesso em: 20 Ago. 2022.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. 1 ed. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CHIAPINNI, Lígia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.

DC Comics. **Genevieve Valentine**. Disponível em: <https://www.dc.com/talent/genevieve-valentine>. Acesso em: 12 Jul. 2022.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Vol. I. Tradução de Rosário Fusco. São Paulo: Abril, 2010

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Vol. II. Tradução de Rosário Fusco. São Paulo: Abril, 2010

FITZGERALD, Scott. *O Grande Gatsby*. Tradução de Bruno Amorim. Jandira: Principis, 2020.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, n. 53, p. 166-182, 30 maio 2002.

GENETTE, Gérard. “Discurso da narrativa — ensaio de método”. In: _____. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GLECKNER, Robert. Time in “Wuthering Heights”. **Criticism**, vol. 1, n. 4, p. 328-338, 1959. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23090934>. Acesso em: 23 Jul. 2022.

HAMON, Philippe. “O que é uma descrição”. In: HAMON et. al. *Categorias da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1979.

HOMERO. *Ilíada*. 1 ed. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Nova Iorque: Routledge, 1994.

ISER, Wolfgang. “A interação entre texto e leitor”. In: _____. *O ato da leitura — volume 2: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer São Paulo: 34. 1999. p. 95-198.

JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução de Lourival Holt Albuquerque. São Paulo: Abril, 2010.

KIT, Boris. ‘Kingkiller Chronicle’ Finds Its Writer (Exclusive). **The Hollywood Reporter**.

KOMANDERA, Aleksandra. *Le conte insolite français au XXe siècle*. Kartowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os Cantos de Maldoror*. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

LOCUS MAGAZINE. **Genevieve Valentine: Behind the Curtain**. Disponível em: <https://locusmag.com/2012/06/genevieve-valentine-behind-the-curtain/>. Acesso em: 20 Jul. 2022.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever? In: _____. *Ensaaios Sobre Literatura*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LUKÁCS, Géorg. As formas de grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo. In: *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariane de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LUKÁCS, Géorg. “O romance como epopeia burguesa”. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

LUKAVSKÁ, Eva. Gabriel García Márquez: “El Ciclo de Macondo” II. **Études Romanes de BRNO**, vol. 20, n. 1, p. 49-62, 1990. Disponível em: <https://digilib.phil.muni.cz/en/handle/11222.digilib/113001>. Acesso em: 19 Ago. 2022.

LYNCH, Scott. *As mentiras de Locke Lamora*. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo: Editora Arqueiro, 2014.

LYNCH, Scott. **Scott Lynch: About the author**. 2019. Disponível em: <http://www.scottlynch.us/author.html>. Acesso em 09 Jul. 2022.

MAGRIS, Claudio. “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. In: MORETTI, Franco (org). *O romance, 1: A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2009.

MAHER, Eamon. Camus' Meursault: The Only Christ That Modern Civilisation Deserves?. *An Irish Quarterly Review*, vol. 87, no. 347, p. 276-281, 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/30091922>. Acesso em: 03 Ago. 2022.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. 1 ed. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2019

MATANGRANO, Bruno Anselmi. TAVARES, Enéias. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

MEDEIROS COSTA, Maria Osana de. Metalinguagem em Memórias Póstumas de Brás Cubas. *Revista Souza Marques*, vol. 2, n. 5, p. 73-76, 2000. Disponível em: https://revista.souzamarques.br/index.php/REVISTA_SOUZA_MARQUES/article/view/210. Acesso em: 19 Ago. 2022.

MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Antônio José de Lima Leitão. Rio de Janeiro: Clássicos Jackson, 1956.

MORETTI, Franco (org). *O romance, 1: A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2009.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1991.

NUSSBAUM, Martha C. *A fragilidade da bondade: Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Tradução de Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PERKINS, David. *Is Literary History Possible?*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

PIERINI, Fábio Lucas. “Da lanterna mágica ao fantascópio: por uma sociocrítica da narrativa fantástica”. In: SENA, André de [org.]. *Literatura fantástica em Pernambuco e Histórias de fantasmas*. Recife: Editora UFPE, 2015.

PIERINI, Fábio Lucas. “Do Insólito como Gênero Narrativo”. In: _____ et al. *Dimensões do Insólito Ficcional: Perspectivas Teórico-Analíticas sobre Formas de Narrar*. Campinas: Pontes Editores, 2017.

PIERINI, Fábio Lucas. Uma abordagem sociocognitiva da narrativa fantástica. *Revista Abusões*, n. 05, v. 05, ano 3, p. 172- 202, 2017.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

RANCIÈRE, Jacques. *A política da ficção*. Tradução de João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014.

REIS, Carlos. “A narrativa literária”. In: _____. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette e Clemence Jouët-Pastré. São Paulo, Martins Fontes. 1996.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

ROBERTSON, Ritchie. *Kafka: A Very Short Introduction*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2004.

ROTHFUSS, Patrick. *O nome do vento*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Arqueiro, 2009.

ROTHFUSS, Patrick. *O temor do sábio*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Arqueiro, 2011.

ROTHFUSS, Patrick. *A música do silêncio*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Arqueiro, 2014.

ROTHFUSS, Patrick. **Patrick Rothfuss**: About the author. 2022. Disponível em: <https://www.patrickrothfuss.com/content/author.asp>. Acesso em: 03 jul. 2022.

ROWE, Joyce. *Equivocal Endings In Classic American Novels*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1988.

SCHÜLLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SEED, David. The Narrative Method of *Dracula*. **Nineteenth Century Fiction**, vol. 40, n. 1, p. 61-75, 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3044836?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 04 Jul. 2022.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgamesh*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

STOKER, Bram. *Drácula*. Tradução de Vera M. Renoldi. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

STRELKA, Joseph. Kafkaesque Elements in Kafka's Novels and in Contemporary Narrative Prose. **Comparative Literary Studies**, vol. 21, n. 4, p. 434-444, 1984. Disponível em : <https://www.jstor.org/stable/40246504>. Acesso em : 01 Ago. 2022.

Süner, Ahmet. The Representation of Time, Modernity and Its Prehistory in *Dracula*. **Studia Neophilologica**, vol. 90, n. 1, p. 56-70, 2018. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00393274.2018.1434421?scroll=top&needAccess=true>. Acesso em: 01 Jul. 2022.

SUREAU, Elise. Spectres, monstres et fantômes: Les Chants de Maldoror et le spectacle de la fantasmagorie. **Romance Quarterly**, vol. 55, n. 2, p. 140-152, 2008. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3200/RQTR.55.2.140-152>. Acesso em: 15 Ago. 2022.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969. Tradução de Leyla Perrone-Moisés.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 4 ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2019.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O senhor dos anéis: a sociedade do anel*. 2 ed. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O senhor dos anéis: as duas torres*. 2 ed. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O senhor dos anéis: o retorno do rei*. 2 ed. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Sobre histórias de fadas*. 2 ed. Tradução de Ronald Kyrsme. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

TRILLING, Lionel. *The liberal imagination*. Nova Iorque: NYRB Classics, 2008.

VALENTINE, Genevieve. *O circo mecânico Tresaulti*. Tradução de Dalton Caldas. Rio De Janeiro: Darkside Books, 2016.

VALENTINE, Genevieve. **Genevieve Valentine: About**. 2022. Disponível em: <https://www.genevievevalentine.com/about/>. Acesso em 10 Jul. 2022.

WHALEN, Andrew. 'Kingkiller Chronicle' Editor Believes Author Hasn't Written Anything for Years. **Newsweek**. Disponível em: <https://www.newsweek.com/kingkiller-chronicle-editor-believes-author-hasnt-written-anything-years-1520812>. Acesso em: 07 Jul. 2022.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.