UNIVERSIDADE LUSÓFONA

FILIPE DE CARVALHO DORANTI

A ADAPTAÇÃO TELEVISIVA COMO EXTENSÃO DA VOZ DO AUTOR

Orientador: Possidónio Cachapa

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Departamento de Cinema e Artes do Média

Lisboa

2022

FILIPE DE CARVALHO DORANTI

A ADAPTAÇÃO TELEVISIVA COMO EXTENSÃO DA VOZ DO AUTOR

Dissertação defendida em provas públicas para obtenção do grau de mestre no curso de Mestrado em Estudos Cinematográficos, conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, no dia 18/05/2022, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação Nº 127/2022, de 4 de abril de 2022, com a seguinte composição:

Presidente: Prof. Doutor Luís Cláudio dos Santos Ribeiro (ULHT)
Arguente: Prof. Doutor Manuel Luís Bogalheiro Rocha Fernandes (ULP)
Orientador: Prof. Doutor Possidónio José Rosado Cachapa (ULHT)

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Departamento de Cinema e Artes dos Media

Lisboa

2022

Agradecimentos

Deixo meus sinceros agradecimentos, em primeiro lugar, aos meus pais Ademir e Lucia Elena e, também, à minha irmã Carolina por todo o suporte familiar que sempre me ofereceram, mas especialmente nesses últimos anos, quando contribuíram imensamente para que eu pudesse chegar a este momento de conclusão de uma importante etapa em minha vida. Agradeço também ao meu ilustríssimo professor Possidónio Cachapa, aquele que acolheu e acreditou na ideia do projeto desde o início, sempre apontando as potências e as fragilidades, de modo a me proporcionar, literalmente, uma orientação ao longo dessa árdua jornada; sem dúvidas, é alguém a quem devo muito por tudo que aprendi durante este período. Por fim, gratidão também aos amigos que tive o prazer e a oportunidade de conhecer e compartilhar bons momentos que, com toda a certeza, foram cruciais para a conclusão deste processo.

Resumo

Tomando como objeto principal de análise a série televisiva *American Gods*, adaptada de romance homônimo escrito por Neil Gaiman, a presente pesquisa tem como finalidade constatar a presença da *Voz do Autor* na obra audiovisual resultante deste processo de adaptação. Além disso, considerando a longevidade de um projeto no formato seriado, será motivo de atenção, também, os efeitos ocasionados nesse elemento, decorrentes das possíveis variações estéticas ocorridas nas transições entre temporadas. E, para que se verifique a hipótese de que uma adaptação televisiva pode ser considerada uma extensão da voz do autor original, a prática analítica buscará examinar, em minucias, tanto as características do texto narrativo apresentado em obras literárias de Neil Gaiman, quanto daquele que se observa nas três temporadas do seriado, lançadas de 2017 a 2021. Dessa maneira, acredita-se, será possível confrontar, para além do conteúdo que constitui o enredo, *a forma* como é contada essa mesma história em diferentes meios por diferentes equipes de escrita e, assim, constatar se é possível que algo que remeta a essência dessa *forma original de se contar a história* seja mantido, mesmo que sofrendo as modificações inerentes ao processo de adaptação e, em caso de confirmação, quais são as condições para que isso ocorra.

Palavras-chave: Adaptação, Autor, Narrativa, Neil Gaiman

Abstract

Taking the television series *American Gods*, adapted from the homonymous novel written by Neil Gaiman, as its main object of analysis, the present research aims at the presence of the *Author's Voice* in the resulting audiovisual product after the adaptation process. In addition, considering the longevity of a TV series format project, attention will also be paid to the effects inflicted to this element, resulting from possible aesthetic variations that may occur in the transitions in between seasons. To verify the hypothesis that a television adaptation can be considered an extension of the original author's voice, the analytical practice will seek to examine, in detail, the characteristics of the narrative text presented both in Gaiman's literary works and in each of the three seasons of the adapted series released from 2017 to 2021. In this way, it is believed, it will be possible to confront, in addition to the content that constitutes the narrative, *the way* in which this same story is told in different media by different writing crews and, thus, to verify if it is possible for something that resembles *the original way to tell the story* to be maintained even when undergoing the changes inherent to the adaptation process and, in case of a confirmation, what are the conditions for this to occur.

Keywords: Adaptation, Author, Narrative, Neil Gaiman

Índice

1. Introdução.....9

1.1. Motivação.....9

1.2. Problema e Hipótese.....11

1.3. Contexto.....15

1.4. Metodologia.....23

2. O Conceito Voz do Autor.....26

2.1. As Unidades Narrativas na Composição da Voz do Autor.....30

2.1.1. As Unidades Narrativas em Processos de Adaptação.....33

2.2. A Voz do Autor e o Mercado da Adaptação.....36

3. A Voz do Autor Neil Gaiman na Literatura.....39

3.1. Predefinições.....39

3.2. A Voz do Autor no Romance *American Gods*.....44

3.2.1. Contexto Narrativo.....44

3.2.1.1. Premissa.....48

3.2.1.2. Sinopse.....51

3.2.2. Panorama Analítico.....57

3.2.2.1. Personagens-chave e Suas Funções.....58

3.2.2.1.1. Mr. Wednesday.....58

3.2.2.1.2. Laura Moon.....60

3.2.3. Análise dos Núcleos Narrativos.....63

3.2.3.1. Identificação do Protagonista.....64

3.2.3.2. Tom Geral e Dinâmica Temporal.....71

3.2.3.3. Evento Propulsor.....75

3.2.3.4. Reinício do Ciclo Estrutural.....90

3.2.3.5. Introdução do Elemento Fantástico.....102

3.2.3.6. Apresentação do Antagonista e Convite à Jornada.....105

3.2.4. Síntese da Voz do Autor no Romance *American Gods*.....120

3.3. A Voz do Autor Neil Gaiman em Outros Romances.....127

3.3.1. Sinopse de *Neverwhere*.....127

3.3.2. Sinopse de *Anansi Boys*.....128

3.3.3. Análise Comparativa dos Aspectos da Voz do Autor.....130

3.3.3.1. Ponto de Vista.....131

3.3.3.2. Expressão.....139

3.3.3.3. Transformação.....144

3.3.3.4. Métrica.....154

3.4. Síntese da Voz do Autor Neil Gaiman na Literatura.....168

4. A Voz do Autor Neil Gaiman na Adaptação de *American Gods*.....175

4.1. Padrões de Funcionamento Convergentes na Primeira Temporada.....175

4.1.1. Métrica e Expressão: Cinco Minutos Reveladores.....175

4.1.1.1. Contexto Narrativo.....177

4.1.1.2. Expressão, Métrica e Atribuição de Valor.....178

4.1.2. Ponto de Vista: Ambiente de Introspecção e Intimidade.....184

4.1.2.1. Narração, Som, Imagem e o Ponto de Vista.....185

4.1.2.1.1. O Emprego dos Recursos Audiovisuais.....192

4.1.2.1.2. Constatando o Ponto de Vista Padrão.....204

4.1.3. Transformação e Sutileza.....208

4.2. Síntese da Análise da Primeira Temporada de *American Gods*.....212

4.3. Análise Comparativa das Temporadas Subsequentes.....214

4.3.1. Alterações Profundas e Consequências Mínimas na Segunda Temporada.....214

4.3.1.1. Enredos Paralelos e a Manutenção da Hermeticidade.....216

4.3.2. Alterações Mínimas e Consequências Profundas na Terceira Temporada.....222

4.3.2.1. A Desvalorização do Ato de Sacrifício.....223

4.3.2.2. Outros Deslizes Estruturais e Seus Prejuízos.....230

5. Conclusão.....236

6. Referências Bibliográficas.....241

7. Referências Videográficas.....242

1. Introdução

1.1. Motivação

Com o crescente consumo de obras audiovisuais via televisão e/ou internet nas últimas décadas e a impressão atual de que este hábito venha a se tornar ainda mais intenso nos anos posteriores a 2019, especialmente devido à pandemia causada pela doença COVID-19[1], é possível inferir que a demanda por histórias para atender a esse mercado tende a manter-se também em alta. Ademais, ao observar atentamente um catálogo de séries ficcionais oferecidas por uma grande empresa do ramo, tal qual a Netflix, por exemplo, constata-se rapidamente que muitas dessas produções são fruto de adaptações de histórias publicadas originalmente na forma de livros. Portanto, a proposição de um estudo referente a esse processo de adaptação da literatura para o formato de série televisiva, que passa atualmente por notório momento de expansão, justifica-se a partir do interesse em observar o provável aprimoramento, decorrente da intensificação desta prática, das técnicas e métodos aplicados atualmente pelos profissionais envolvidos neste segmento mercadológico.

Também, além da repercussão observada na produção audiovisual, ao se considerar o ponto de vista do mercado literário que, reconhecendo a possibilidade de uma relação construtiva com esta indústria em momento ascendente, esse pode vislumbrar-se no papel de fornecedor ao suprir a tal demanda por histórias ao mesmo tempo em que pode converter um considerável número de espectadores em novos leitores e, assim, promover uma rotina de retroalimentação de ambas as cadeias produtivas. Portanto, nesse complexo de relações mercadológicas, a figura do escritor

[1] Em matéria de 30 de agosto de 2020 a revista Forbes identifica: “Segundo pesquisa recente da Conviva, empresa especializada em inteligência integrada de dados, os serviços de *streaming* cresceram 20% globalmente em março em comparação com os números de duas semanas anteriores. Na América Latina, os números saltaram 26,6% no período observado.” (Tucci, 2020)

contemporâneo, foco do trabalho aqui apresentado, pode vir a se tornar peça fundamental nessa lógica, na medida em que a sua participação pode se mostrar relevante não só na origem do processo, ao escrever o romance, mas também, caso saiba se posicionar para tal, na outra ponta, onde a sua presença pode, quem sabe, revelar-se de fundamental importância para a garantia de sucesso, em termos mercadológicos, nesse ecossistema estabelecido.

Dessa forma, independentemente da confirmação da hipótese a ser lançada, com a presente dissertação, pretende-se contribuir com o campo de pesquisa acadêmica na área da adaptação literária ao se propor um método de análise de séries televisivas contemporâneas adaptadas a partir da ótica da autoria, de tal modo que ofereça uma leitura do processo de adaptação enquanto um sistema simbiótico entre a literatura e o audiovisual. Afinal, na medida em que a obra adaptada pode vir a servir como meio amplificação do campo de atuação e influência do romancista, também pode o produto audiovisual resultante vir a se beneficiar de uma reputação artística já consolidada entre um determinado público que já reconhece o autor enquanto tal, e, assim, garantir a continuidade do projeto a médio e longo prazo.

Isso porque, considerando que a lealdade da audiência é o que geralmente sustenta a longevidade dos produtos audiovisuais em formato seriado, uma obra que se propõe a transportar à tela o trabalho artístico de um autor já consolidado pode gerar certa expectativa, por parte desse público, em encontrar aquilo que lhe é familiar da linguagem apresentada pelo romance original, ainda que de forma não consciente. Com isso, a depender da resposta dada a essa expectativa, a determinação entre sucesso ou fracasso comercial do projeto pode estar ligada à capacidade dos responsáveis pela adaptação em proporcionar uma experiência que remeta, em algum grau, àquela que é possível de se obter a partir da leitura de uma obra do escritor original. À parte,

portanto, da discussão sobre uma adaptação ser fiel ou não em relação aos fatos narrados no texto e sem impor qualquer julgamento ou hierarquia de um formato artístico sobre o outro, o objetivo principal aqui é encontrar, no texto audiovisual de uma série televisiva adaptada do romance de um popular escritor contemporâneo, traços que remetam à identidade autoral manifestada no seu trabalho de construção textual. E, com isso, tentar visualizar quais aspectos podem conferir à nova obra a capacidade de proporcionar uma experiencia consonante com a da original, ainda que em um contexto de modificações inevitáveis na constituição do seu enredo.

1.2. Problema e Hipótese

Para fazer compreender a ideia expressa pelo título da proposta, é preciso esclarecer, inicialmente, a ideia por trás do conceito v*oz do autor* e, para isso, o presente trabalho busca sustentação, principalmente, na definição de Michel Foucault que, em um debate organizado pela Sociedade Francesa de Filosofia, em 1969, em uma espécie de resposta (ou complemento) ao ensaio “A Morte do Autor” de Roland Barthes (1967), apresenta o conceito de função-autor como sendo um complexo dispositivo que surge do ato de escrever e que deve ser distinguido da pessoa que escreve. Em sua fala, Foucault (2001) afirma que a função-autor "não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas.” (p.279).

Como definir, então, uma ideia de voz que não pode ser simplesmente atribuída a um indivíduo real? Pois, para tal, será preciso compreender as múltiplas vozes que compõem o discurso deste autor, os “vários egos” e “posições-sujeito” a que Foucault se refere. E, para auxiliar a visualização dessa ideia, convém trazer também a proposição de Barthes (2004) de que um texto é um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam

e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações saídas dos mil focos da cultura" (pp. 68-69). No tópico seguinte, em que será abordado o contexto do trabalho aqui desenvolvido, teremos a oportunidade de aprofundar nessas visões e estabelecer relações um pouco mais profundas de modo a fazer compreender mais solidamente. O necessário, por enquanto, é que fique fixado que o autor está mais vinculado ao modo como o texto é articulado através dos diferentes recursos de linguagem existentes do que propriamente ao fato de que um determinado indivíduo o escreveu. Em outras palavras, para encontrar o autor, é necessário olhar para o texto que constitui a sua obra.

Portanto, para a obtenção de uma amostra desse conceito, será necessário examinar como é articulada a linguagem narrativa por um determinado escritor, buscando compreender como suas histórias são estruturadas e os seus elementos internos organizados, de modo a fornecer, através de suas obras, histórias diferentes, mas, ao mesmo tempo, com experiências emocionais que sejam familiares ao leitor a ponto de ser possível identificá-las como sendo provenientes desse mesmo autor. Sendo assim, a *voz* a que o título da proposta se refere é, não a do indivíduo que escreve o texto, mas sim, desta função que ele ocupa durante a elaboração de seu discurso narrativo, composta pelos diversos recursos empregados no texto e que deve ser compreendida como um elemento observável, não em apenas uma, mas num conjunto de obras produzidas por este mesmo indivíduo, a fim de constatar a existência de alguma unidade nessa função-autor desempenhada.

Então, a partir dessa breve reflexão é que se apresenta a problemática a ser questionada pela presente pesquisa ao inquirir sobre os prováveis efeitos percebidos nas particulares características da construção textual de onde emerge a voz do autor, no decorrer de um processo de adaptação de um texto literário para a linguagem

audiovisual. Efeitos estes que poderiam ser de ordem degradante, quando o processo rompe a unidade do discurso original ou conservante, quando são mantidos aspectos que permitam a observação desta unidade. Portanto, levando em conta, as considerações sobre a figura do autor, que não só Foucault e Barthes, mas também Bakhtin, propuseram em seus escritos, cujas linhas de pensamento desembocam, de modo geral, em uma ideia de dissolução do indivíduo que detém o discurso enquanto uma propriedade e a substituição desse sujeito por uma entidade emergente do discurso que é materializada quando em contato com o seu interlocutor, a análise apresentada tratará de verificar se, no processo de adaptação de uma história do romance à televisão, é possível que seja preservada, deste "falso sujeito", alguma tendência de unidade que lhe seja particular.

Afinal, se a autoria de um texto não está exatamente ligada ao indivíduo, seria, então, possível que, em um processo de adaptação de um romance a uma série televisiva, exista alguma característica identitária a ser conservada a ponto de o produto resultante deste processo poder ser considerado uma extensão da voz do autor da obra original? E além, considerando que a voz do autor está relacionada ao texto e não à pessoa e que o trabalho desempenhado na produção de um seriado é muito mais distribuído se comparado ao "solitário" ofício do escritor, devido ao grande número de agentes envolvidos no processo criativo dentro de cada temporada, quais seriam as condições necessárias para se preservar essa presumida identidade por um longo período, mesmo diante das intempéries inerentes ao método de trabalho no novo meio, como alta rotatividade com a qual a equipe de criação é passível de sofrer?

Para a tentativa de oferecer respostas a tais perguntas, esta pesquisa parte do pressuposto de que existem características formais particulares dentro de um determinado conjunto de textos narrativos publicados por um mesmo escritor que,

juntas, podem vir a evidenciar a presença de uma **“**identidade” transversal em um determinado conjunto de textos, de modo a caracterizar aquilo que chamamos aqui de voz do autor. Portanto, sendo tais características passíveis de serem identificadas e reproduzidas em um novo texto, restaria perceber como são transportadas de um meio ao outro. Somado a isso, ao levar em conta a intenção da proposta de um projeto de adaptação, que pode ser observada através do modo como esses produtos audiovisuais são apresentados e divulgados ao público ao sugerir uma identificação direta da obra adaptada com o escritor, seria possível também avaliar se a série televisiva que promete uma experiência emocional equivalente àquela obtida pela leitura do original, posteriormente, de fato, “cumpre” tal promessa e, ainda, por quantas temporadas consegue mantê-la.

Dessa forma, a hipótese que aqui emerge presume que, para a série televisiva se apresentar como uma extensão da voz do autor do romance, seria fundamental que a obra adaptada fosse construída de modo a converter, não necessariamente a totalidade daquilo que constitui o enredo da história, mas sim os tais aspectos da construção textual que tornam específico o modo como esse escritor faz suas histórias atingirem a sua audiência. E a justificativa para isso reside na resposta para a segunda questão colocada, pois tal feito só seria possível se houvesse, sim, intenção, mas, sobretudo, empenho para que essa expectativa se cumpra. Afinal, devido ao trabalho de escrita no audiovisual ser mais pulverizado, exige-se um maior alinhamento entre a equipe para que, ao se construir este novo texto, seja priorizada, em todas as etapas, a conservação das características estruturais do anterior. No mesmo sentido que, por consequência, a hipótese também prevê o oposto disso. Isso porque, considerando que fossem abandonadas ou ignoradas certas características do texto que garantem que a experiência emocional vivenciada pelo espectador possa a remeter àquela

proporcionada pelo romance, a série deixaria de “cumprir” aquilo que fora anunciado através da promoção do lançamento do projeto.

1.3. Contexto

Ao longo dos anos, tanto a televisão quanto o cinema se apropriaram de inúmeras histórias provenientes da literatura, como atesta Sarah Cardwell (2007) quando diz que desde o nascimento do cinema, realizadores têm adaptado uma variedade de materiais, incluindo diversos subgêneros da literatura - dos clássicos do séculos XVIII e XIX às *pulp fiction*, dos *thrillers* aos romances, dos melodramas às histórias de fantasma, ou seja, a diversidade das adaptações fílmicas é claramente visível para a maioria dos frequentadores das salas de cinema. Ela, no entanto, explicita uma diferença entre um meio e outro ao afirmar que, quando alguém fala de adaptação televisiva, em comparação com o cinema, é muito provável que este esteja se referindo a um prolífico *classic serials*: adaptações relativamente fiéis de clássicos trabalhos literários, em sua maior parte do século XIX. A pesquisadora conclui, na sequência, explicando que os chamados *classic serials* formaram um próspero e proeminente gênero na televisão, desde os primórdios do *broadcasting* e têm constituído uma significativa porção do *output* dramático da televisão.

Entretanto, o artigo referido fora publicado em 2007 e trata de comparar as práticas de adaptação do formato televisivo predominante durante o século XX, em que o conteúdo deste meio esteve majoritariamente associado a grades fixas, em que a audiência contava apenas com a curadoria dos programadores e sua liberdade de escolha ainda era limitada entre as redes de canais disponíveis para sua região. Ao adentrar no novo século, principalmente após a proliferação de dispositivos capazes de manter o indivíduo permanentemente conectado à internet, bem como o advento das plataformas

de *streaming*, este sistema sofreu sensíveis modificações tanto no que concerne ao gênero das histórias adaptadas, quanto à relação do escritor com o processo de adaptação. Sobre um dos efeitos percebidos com este impacto, Simone Murray (2012) afirma que a autoria do século XXI não é mais uma função *single-medium* (ou mesmo, exclusiva da impressão). Em uma economia de adaptação caracterizada por conglomerados de mídia, regimes jurídicos cada vez mais elaborados para a propriedade e licenciamento de conteúdo, assim como agentes cujos meios de subsistência dependem da exposição máxima de *cross-format* do trabalho criativo de seus clientes, os autores contemporâneos têm percebido a direção do vento e adaptado seus comportamentos profissionais adequadamente.

Visando então contribuir para uma compreensão mais aprofundada dos processos de adaptação literária à linguagem televisiva contemporânea, tão amplamente utilizados nos dias de hoje por grandes plataformas de produção e distribuição de conteúdo via *streaming*, este estudo será elaborado com a intenção de escrutinar o papel assumido pelo romancista em tempos em que é latente o domínio da linguagem audiovisual na disputa por atenção do mercado consumidor. Faz-se necessário, então, esclarecer que, sem entrar no mérito da infindável discussão sobre comparações qualitativas entre diferentes formas de arte, a proposição aqui é de fornecer recursos, a partir de um estudo de caso, que proporcionem uma melhor visualização de como, frente à recente revolução digital, o escritor pode vir a se ressignificar e conviver de maneira simbiótica com esta nova condição ambiental que o circunda.

Para a definição do objeto principal a ser examinado, portanto, é importante que a obra estipulada seja contemporânea e o seu autor demonstre certa consonância com a renovação mercadológica descrita nos tópicos anteriores, sendo assim, o romance *American Gods*, de Neil Gaiman, mostra-se um ótimo exemplar que atende a tais

especificações. Sua adaptação ao formato seriado foi exibida através de três temporadas, de 2017 a 2021, tendo como grande atrativo a reputação do escritor britânico que, talvez por já possuir uma base de leitores bem estabelecida, sempre foi apresentado como figura importante no desenvolvimento desta adaptação, agregando, assim, certo valor ao novo produto e, consequentemente, angariando boa parcela dessa sua audiência. Para compreender um pouco da visão do escritor acerca do produto fruto do seu processo criativo, talvez seja interessante recorrer a uma fala sua proferida em um seminário organizado pela *Long Now Foundation*, que trazia como tema "Como Histórias Perduram" (*How Stories Last*):

> Histórias podem se reproduzir? Sim. Não espontaneamente, obviamente. Elas tendem a precisar de pessoas como vetores. Nós somos a mídia pela qual se reproduzem. As histórias crescem e às vezes encolhem. Se reproduzem, inspiram outras histórias e, claro, se não mudarem, as histórias morrem. (Gaiman, 2015)

Através de uma metáfora que atribui às histórias características típicas de seres vivos, Gaiman aqui demonstra seu entendimento de que a causa direta para a "morte" no caso das histórias, seria o fato de se recusarem, ou não serem capazes de "mudar". Segundo o escritor, portanto, estaria relegada ao esquecimento aquela história incapaz de adaptar-se. Levando em consideração também o estreito vínculo que o autor possui com processos de adaptação, observável ao longo de sua carreira, é possível estabelecer uma correlação entre um certo desejo em manter suas histórias vivas e os métodos de adaptação oferecidos pelas novas formas de se consumir histórias nas primeiras décadas do século XXI. Sendo assim, o presente trabalho, pretende colocar sob exame a função-autor exercida por Neil Gaiman na elaboração do seu romance *American Gods*, a fim de compreender se e como é possível manter a identidade dessa autoria na série televisiva derivada, mesmo após as transformações ocorridas ao longo do processo de adaptação.

A fim de que seja possível, contudo, alcançar tal objetivo, é necessário, como já antecipado no tópico anterior, que seja delimitada a ideia de autoria a que se pretende investigar. Para isso, serão evocadas aqui algumas reflexões propostas por relevantes pensadores do século XX acerca da figura do autor, que proporcionam uma leitura imprescindível a um trabalho que pretende compreender o seu papel na atualidade. Nomeadamente, os principais proponentes de tais reflexões são Michel Foucault, Roland Barthes e Mikhail Bakhtin, cujos trabalhos foram postos em discussão em artigo produzido pela pesquisadora Juciane Cavalheiro, proporcionando uma interpretação sobre suas teses que pode vir a ser essencial para o desenvolvimento da pesquisa aqui apresentada. Em seu artigo, Cavalheiro (2008) afirma:

> Sendo que para Bakhtin e Foucault o sujeito só é possível enquanto ser no discurso/na linguagem, neste sentido, podemos afirmar que é possível assimilar visão coincidente com o entendimento do sujeito em Barthes quando esclarece que o sujeito só é possível, só é definível, no interior da própria enunciação. (p.79)

Tal relação aqui estabelecida pela investigadora em sua conclusão, refere-se às obras “O Que é um Autor?” (Foucault, 1969) e “A Morte do Autor” (Barthes, 1967), bem como a ideia geral apanhada em um conjunto produzido em diferentes anos por Mikhail Bakhtin, como o texto “Problemas da poética de Dostoievski (1963), e coletâneas que contém diversos artigos do pensador russo, como “Estética da criação verbal” (1979) e Questões de literatura e estética” (1975). E, apesar de ter traçada neste artigo a linha que reúne os três pensadores em sua intersecção, há que se considerar suas especificidades para que se possa delimitar o conceito de autor a ser utilizado como referência no presente trabalho.

A começar pelo mais icônico, cujo ensaio carrega o título que decreta o perecimento da, até então, impecável figura do autor, Roland Barthes (2004) propõe que seja abandonada a ideia de que o autor é uma figura paterna em relação ao texto, tal como pode ser observado na seguinte citação:

> O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o Autor alimenta o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. (p. 68)

Segundo a proposta de Barthes, este autor, a quem ele chama de *scriptor*, deve ser compreendido como fruto do próprio ato de escrever, um ser emergente da própria linguagem, mais do que o portador do discurso a ser transportado pelo texto:

> Exatamente ao contrário, o scriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. (p. 68)

E, posteriormente, lança-se sobre a concepção de que um texto é tramado por um complexo de ideias e discursos onde não há espaço para uma única determinação prévia a ser compreendida unilateralmente e que é do trabalho de arranjo destes elementos que, de fato, emerge o autor:

> Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus) (...) O escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca

> original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas." (pp. 68-69)

É, portanto, crucial para Roland Barthes, que seja considerado, mais que o indivíduo que escreve, a maneira que este faz colidirem, entre si, as diferentes ideias presente em seu texto através da linguagem, isto porque, em sua proposição, quem detém o poder de dar sentido ao texto é, na verdade o leitor:

> Mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (p. 70)

Já para Michel Foucault (2001, p. 274), quando este oferece reflexões através do questionamento sobre o que é um autor, a matéria de importância aqui é o que ele chama de função-autor, que ele define como sendo uma "característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade", ou seja, uma atribuição intrínseca ao discurso que possui certa relevância dentro de determinada sociedade. Ele ainda confere a este conceito a peculiaridade de esta não ser exercida "de uma maneira universal e constante em todos os discursos" (p. 275) ao estabelecer uma diferença em relação ao discurso "literário", ao qual a sociedade atual prescinde de atribuição autoral e o discurso "científico", que por sua vez é aceito a partir da demonstração do conhecimento produzido em seus métodos, sem que haja necessariamente a valorização de quem o produziu. Na visão apresentada por Foucault (p. 276), portanto, "o anonimato literário não é suportável para nós; só o

aceitamos na qualidade de enigma. A função-autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias" e, posteriormente, após a definição de características inerentes a esta figura, conclui dizendo que este autor ao qual a sociedade é tão aficionada é "um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc." (p. 278).

Como se pode perceber, a reflexão de Foucault, diferente de Barthes, oferece mais uma tentativa de melhor compreensão sobre a figura do autor literário que impera na sociedade do que uma proposição que objetiva o abandono imediato desta figura. Em certa altura do texto, ele ainda discorre sobre a composição do autor por vários egos diferentes, citando um romance como exemplo, atribuições que serão de suma importância para o trabalho aqui apresentado:

> É sabido que, em um romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um autor ego cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra. Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: a função autor é efetuada na própria cisão - nessa divisão e nessa distância. (Foucault, pp. 278-279)

Essa ideia de que o autor é divisível em egos pode ser relacionada com o conceito de Barthes quando este discorre a respeito da composição do texto através de diferentes ideias a serem apenas combinadas pelo *scriptor*, enquanto, para Foucault quem ocupa tais posições contraditórias, é o próprio autor, o que pode ser observado em sua conclusão sobre a função-autor, quando diz que "ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a

várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar" (pp. 297-280).

Finalmente, para relacionar o que até agora foi explicitado em relação à conceitualização do autor com o pensamento de Bakhtin a respeito do tema, uma vez mais se faz necessário recorrer ao trabalho de Juciane Cavalheiro (2008), em que ela sintetiza a ideia de autor-criador proposta pelo russo:

> O discurso do sujeito falante no romance, resultante de um conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes ou línguas sociais, é *representado artisticamente pelo próprio discurso* do autor-pessoa – aquele que tem a fala refratada. É ele quem direciona todas as vozes alheias e entrega a construção do todo artístico a uma voz criativa. Essa voz, também refratada, porque é uma *voz segunda*, a do *autor-criador*, é uma voz social que ordena o todo estético. (p. 76)

Por ser essa voz social ordenadora, o chamado autor-criador, tem como atribuição articular e organizar as diferentes vozes presentes no romance "com a ajuda de unidades básicas de composição (o discurso do próprio autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens)" (p.76). E assim chega-se ao conceito de "plurilinguismo, definido, por Bakhtin, como o conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso do prosador-romancista" (p.76). Mais uma vez, aqui, o conceito de autor é diluído entre múltiplas vozes que levam ao entendimento de que o discurso presente no texto não deve ser compreendido como unívoco, mas sim sob a lente da contradição entre ideias postas em conflito, passível de escrutínio por parte daquele a quem o texto é dirigido, o leitor.

Considerando, portanto, que a concepção de autor a que nos referimos aqui consiste em uma composição complexa, emergente de uma combinação de discursos e diferentes recursos de linguagem, a ideia de *voz do autor* a que o título do trabalho se

refere remete ao conjunto de práticas de construção textual aplicada por um escritor em suas obras, de modo a tornar perceptível ao leitor aquilo que o faz reconhecer quem é o autor daquele texto. Portanto, para que se obtenha um extrato expressivo da voz do autor, será necessário submeter a escrutínio uma porção minimamente relevante do texto narrativo desse escritor, visando identificar quais são as práticas que conferem identidade a uma amostra da sua produção artística. Dessa forma, de modo a conseguir compreender como o escritor Neil Gaiman se constitui enquanto autor das obras que assina, as etapas iniciais da análise aqui apresentada trarão como objeto principal o seu trabalho desenvolvido na literatura, para que, assim, seja possível identificar aqueles aspectos que são comuns a um conjunto de obras e conferem alguma unidade que possa ser considerada particular da função-autor que ele desempenha quando se propõe a escrever uma história.

1.4. Metodologia

Em linhas gerais, tomando como sustentáculos as proposições sobre a figura do autor vistas anteriormente, pode-se dizer que a presente pesquisa pretende obter um extrato do que possa vir a ser a identidade autoral de um escritor a partir de uma análise textual de sua obra de forma a examinar as características de construção textual que evidenciem certas opções estéticas empregadas pelo escritor. E então, a partir da obtenção de tais dados, seguirá uma interpretação de tais elementos dentro do contexto estrutural da narrativa, de modo a estabelecer um conjunto de parâmetros que defina uma amostra palpável dessa “identidade”, que seja passível de se estabelecer comparações com outras obras literárias a fim de compreender se e como ela pode se manifestar transversalmente. Daí, portanto, se dará uma análise comparativa entre essa identidade encontrada no exame das obras literárias com aquilo que pode ser observado

a partir do exame da obra audiovisual adaptada, a fim de se encontrar as congruências e incongruências que possam vir a confirmar, ou não, se o processo de adaptação resulta em uma obra capaz de manter tais aspectos.

Há de se reconhecer, porém, que uma problemática decorrente dessa proposição é a eventual amplitude daquilo que se compreende como obra do tal autor, afinal, a depender da variedade de gênero ou formato em que são publicados seus textos, as características podem vir a apresentar discrepâncias irreconciliáveis e, também, gerar uma pesquisa deveras extensa, para a qual não se teria condições de realizar dentro dos limites do presente trabalho de mestrado. Por isso, faz-se necessário esclarecer que haverá uma restrição na amostra a ser coletada da obra do escritor em questão – no caso desta pesquisa, Neil Gaiman –, a um recorte mais preciso, de modo a conferir maior objetividade à etapa analítica do trabalho.

Para o desenvolvimento da análise que constitui o cerne deste trabalho, portanto, será necessário primeiro estabelecer esse recorte e, em sendo o objeto de interesse principal do uma obra de adaptação televisiva proveniente de um romance, tomaremos como base o modo como esse escritor trabalha a linguagem desse gênero narrativo especificamente. Feito isso, suceder-se-á uma análise textual minuciosa do texto dessa obra que é objeto principal da pesquisa, o romance *American Gods*, a fim de extrair daí o elemento fundamental da voz do autor, que servirá como base de comparação com as outras obras literárias selecionadas como amostra, a fim de encontrar os pontos de intersecção que refinem esse extrato. Depois, com o resultado daí obtido, a próxima etapa será a de analisar o texto audiovisual apresentado na primeira temporada da série *American Gods*, de modo a tentar compreender como ocorre essa primeira conversão de formato e meio, com atenção especial à possibilidade de manutenção daquela voz do autor encontrada nas etapas anteriores. Por fim, essa fase da análise seguirá com a

contraposição do que foi observado na primeira temporada, com as outras duas seguintes, de modo a tentar encontrar elementos que garantam a continuidade desse elemento ou então, em sendo o caso, atestem um rompimento com as diretrizes estabelecidas e suas eventuais consequências.

Cabe ressaltar que os elementos a figurarem em primeiro plano durante todo esse escrutínio não serão, necessariamente, os que produzem o sentido do discurso narrativo, mas sim aqueles que dão forma à sua estrutura e caracterizam-no como uma história, de maneira a identificar os pontos comuns que tornam essa forma reconhecível em outros textos. A fim de atingir tais objetivos, a prática analítica deverá trazer ao primeiro plano detalhes do mecanismo de funcionamento da narrativa, tanto em escala micro – a partir da análise de cenas, sequências e capítulos –, como em escala macro – o arco dramático do protagonista, as forças antagônicas que movimentam a história etc. Essa prática tomará como base teórica fundamental para a formulação dos conceitos que dela emergirão, a noção de estrutura narrativa segundo as postulações de Robert Mckee (2006) para uma visualização geral da lógica de funcionamento do texto enquanto uma história, assim como a classificação das microestruturas que compõem o texto narrativo proposta por Roland Barthes (2011), de modo a analisar o particular de cada ação descrita.

Além disso, é importante destacar que uma especificidade formal do trabalho de análise será o de manter, sempre que possível, os trechos citados das obras originais na língua em que foram publicadas ou exibidas originalmente e, para isso, haverá a diferenciação em *itálico* para os trechos em que for feito. Isso se faz necessário porque o objetivo da análise é extrair os dados sobre a composição textual com o mínimo de perdas possíveis, o que poderia ser prejudicado caso o material analisado tivesse passado por um processo de tradução. As únicas exceções serão os casos em que a

citação não diz respeito à análise da composição textual, como é o caso da exposição do enredo a fim de proporcionar contexto narrativo e em um único caso específico da análise, em que se observará um trecho que foi adicionado em edição especial, cuja versão obtida para o trabalho fora apenas a traduzida ao português do Brasil – ainda assim, porém, a sua observação terá um caráter apenas suplementar e, portanto, não afetará o método proposto.

Por fim, para que se tenha uma noção mais solida de quais são esses elementos que servirão de parâmetro para a etapa de análise, antes de avançar aos capítulos em que ela de fato ocorrerá, ainda será abordado, com mais profundidade a definição desse conceito voz do autor, de modo a fazer explicitar, justamente, quais as características que o definem e suas respectivas justificativas e embasamento teórico. Nesse que virá logo na sequência desta introdução, inicialmente, será exposta a gênese do conceito e a sua importância frente a análise de textos artísticos autorais, tanto originais como adaptados e, posteriormente, serão apresentados os parâmetros a serem levados em consideração para que se consiga dar forma à tal *voz do autor*, a partir da observação de tais textos.

2. O Conceito Voz do Autor

Quando em contato com uma boa ficção, por vezes, percebemo-nos envoltos em uma espécie de encantamento lançado sobre nossas mentes e corações; a imaginação se deixa guiar pelo universo inventado e as emoções desabrocham na medida em que personagens surgem, desenvolvem-se e se vão. Essa capacidade que tem uma história de tocar os sentimentos do leitor (espectador, ouvinte etc.) de maneiras surpreendentes, carece, entretanto, de um fator determinante: a forma como é contada. Fosse, afinal, apenas o conteúdo “funcional” do enredo, a mera leitura de um resumo qualquer seria

mais eficiente ao fornecer a mesma dose de prazer em um menor número de páginas do que o romance completo. E, de fato, é verdade que estes resumos podem até nos fornecer as informações que compõem a história presente no livro, todavia, de modo algum, atingem o mesmo alvo, no âmago do leitor, tal qual a obra completa onde o autor emprega todo o seu engenho em um minucioso trabalho de criação. E é precisamente a esta engenhosidade, tão particular em cada trabalho, que aqui será abordada e à qual será dado o nome de voz do autor.

Cabe, no entanto, salientar que tratamos aqui não necessariamente apenas do profissional das artes literárias, mas sim aquele que tenha produzido um conjunto consistente de discursos narrativos, não importando se através da escrita, por meio de imagens ou até mesmo sons. Portanto, tal conceito não visa, necessariamente, equivaler autor a escritor, ainda que o objeto de estudo principal neste trabalho seja um, mas apenas materializar a noção de uma identidade própria desta figura responsável pela elaboração do texto artístico. Identidade essa que se manifesta - e por isso passível de observação - através de elementos de linguagem comuns e que estejam presentes em um certo grupo de obras publicadas sob a assinatura de um mesmo nome.

Para tentar exemplificar: através dessa lente, poderiam ser investigados quais são os elementos que fazem com que o espectador reconheça o cineasta Alfred Hitchcock enquanto autor em filmes como *Rear Window* (1954) ou *Psycho* (1960), pois mesmo sendo obras diferentes, fazem parte de uma mesma filmografia e seguem, em certa medida, um estilo comum, por apresentarem entre si uma unidade, que é visível, digamos, a olho nu, através de determinados elementos que caracterizam a estética particular do realizador; em outras palavras, carregam uma tal *voz* que reflete o seu *autor*. Sob esta perspectiva, portanto, um exame dos dois filmes citados, dadas as

características que lhes conferem esta tal unidade estética, possibilitaria a identificação e a definição do que poderia ser a voz do autor Alfred Hitchcock.

Além disso, há uma importante observação a ser feita acerca da identidade do autor nos exemplos tomados, afinal estes filmes são ambos adaptados de obras literárias que os antecedem: o conto *It Had to be Murder* de Cornell Woolrich (1942) e o romance *Psycho* de Robert Bloch (1959), nesta ordem; pois então, é de se pensar como se daria a interação entre as vozes criadoras das obras originais com as derivadas. Em outras palavras, caberia um questionamento quanto a possibilidade de os filmes derivados destes textos literários carregarem consigo, voluntariamente ou não, algum resquício da identidade dos seus respectivos autores. E seguindo uma certa intuição, aquela que compõe o senso comum do espectador médio, seria natural inferir que quanto mais forte a presença da voz do novo autor, mais escondida – ou até mesmo ausente - estaria a original. De todo modo, porém, como cada situação de adaptação possui um contexto particular de realização, com propostas e intenções próprias que proporcionam uma experiência artística única, qualquer conclusão neste sentido só poderia ser atingida a partir de uma cuidadosa análise das obras em questão. Uma que visasse encontrar quais são os aspectos próprios da identidade do literato que dão corpo à sua voz e de que modo estes se fazem presentes, se é que o fazem, na obra audiovisual, ainda que estejam adaptados ao novo meio ou diluídos na linguagem do novo autor. E é precisamente este conflito entre a autoria original e a autoria adaptada que causa a inquietação que motiva o trabalho que aqui se apresenta.

Há de se reconhecer, entretanto, que a mera tentativa de definir a concepção de voz do autor exige certa cautela, afinal, uma proposição como esta pode facilmente tornar-se demasiado subjetiva ao se pretender inferir, a partir apenas da observação superficial de um produto finalizado, intenções ocultas no processo criativo do autor

como, de fato, fora feito, a título de ilustração, no parágrafo anterior. Desse modo, para que, então, seja estipulada de maneira objetiva e visando reduzir ao máximo a volatilidade da mera impressão pessoal, será necessário explicitar os parâmetros que servirão de base para a sua sustentação enquanto conceito teórico. E é com este objetivo, por conseguinte, que aqui serão evocadas as unidades estruturais do texto narrativo, propostas por Roland Barthes em *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*[2], onde ele estabelece e discorre a respeito das mínimas partículas narrativas possíveis ao apontar e nomear as quatro unidades fundamentais, e suas respectivas funções, dentro de um texto narrativo[3].

Isso porque, tais elementos correspondem às escolhas particulares do escritor na construção de todos os componentes da narrativa, desde a sucessão de eventos que movem a história em direção ao seu clímax, até a caracterização de cada um dos personagens ou os minuciosos detalhes das regras do universo em que estes estão inseridos. Não necessariamente, cabe ressaltar, a mera identificação das unidades narrativas de um conjunto de textos irá resultar em um padrão exato que constitui a identidade do autor, porém, o escrutínio da narrativa na escala de sua menor partícula possível, presume-se, pode contribuir para a visualização de alguns elementos por meio dos quais se manifesta o complexo sistema de composição textual empregado na construção de uma determinada obra. E, em sendo, tais elementos, conjuntos de escolhas do autor, a identificação de uma unidade entre eles que seja transversal a um conjunto de obras, pode ajudar a definir aspectos comuns no modo como esses textos buscam provocar emoções nos leitores, seja através de uma surpreendente quebra na

[2] Extraído do livro Análise Estrutural da Narrativa (2011)

[3] Sobre a ideia de subdivisões do texto narrativo, Barthes (2011) afirma: “Sendo todo sistema a combinação de unidades cujas classes são conhecidas, é preciso primeiramente dividir a narrativa e determinar os segmentos do discurso narrativo que se possam distribuir em um pequeno número de classes; em uma palavra, é preciso definir as unidades narrativas mínimas” (p. 28)

expectativa que os leve ao riso ou então a forma como prepara uma tragédia que os faça desabarem em lágrimas.

2.1. As Unidades Narrativas na Composição da Voz do Autor

Segundo Barthes, uma das formas de categorizar estas unidades estruturais da narrativa é dividi-las em dois grupos, de modo que sejam alocados em um deles, os chamados "*nuclei*" (que traduziremos para *núcleos*) que são as peças fundamentais da estrutura[4], pois consistem nos pontos chave da história, aqueles que realmente definem as mudanças de rumo da jornada que o espectador acompanha. Para remontar uma imagem utilizada anteriormente, a reunião dessas peças isoladamente seria aquilo que os resumos de livros apresentam, em menor número de páginas. As outras três unidades, por sua vez, seriam todas agrupadas em um mesmo conjunto, pois são descritas como elementos de função acessória, embora ainda imprescindíveis, cuja presença "preenche o espaço" entre as unidades nucleares e, portanto, Barthes as considera como unidades expansivas[5].

Essas tais unidades da segunda categoria têm como suas funções particulares na composição da narrativa: 1) determinar a sensação de decorrência do tempo a quem acompanha a história, cuja unidade é denominada *catálise*; 2) o grau de profundidade do retrato de cada personagem, determinado pelos chamados *índices*; 3) a ancoragem da história fictícia ao mundo real através de referências externas de tempo e espaço, cuja responsabilidade fica a cargo dos *informantes*. A relevância, para este trabalho, da escolha desta categorização ficará evidenciada quando forem abordados, ainda neste

[4] Sobre os núcleos, Barthes (2011) afirma: "Para que uma função seja cardinal (um núcleo), é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa consequente para o segmento da história, enfim que ela inaugure ou conclua uma incerteza; (p. 33)

[5] Sobre as outras unidades, Barthes afirma: "As catálises, os índices e os informantes têm como efeito um caráter comum: são expansões em relação aos núcleos." (p. 37)

capítulo, os diferentes processos de adaptação da literatura para a tela, pois são, essas unidades narrativas, peças fundamentais em tal procedimento e o resultado pode variar consideravelmente a depender de qual tipo de unidade (nuclear ou expansiva) se escolha manter, alterar ou excluir.

Isto posto, em primeiro lugar, a importância da definição das quatro unidades, para a análise que virá nos próximos capítulos, ocorre justamente por estas servirem de base para a identificação da voz do autor, afinal, como já fora dito, são frutos das escolhas próprias do autor em relação aos elementos essenciais da construção de uma história. Sendo assim, ao observar tais escolhas, como quem nota traços de pincel ou cinzel, talvez seja possível identificar possíveis alguns padrões de composição textual. Nesse sentido, a voz do autor, enquanto conceito, pode ser descrita como o modo particular que um autor apresenta seus textos de modo a tocar o leitor; uma identidade que é manifestada através de características presentes na organização do texto de cada obra, mas que pode ser identificada de forma recorrente, ainda que com variações de acordo com cada contexto narrativo específico, em um determinado grupo de obras.

Grupo este, a propósito, que pode ser abrangido pela obra completa do artista em questão, mas também pode ser constituído por uma delimitação menor, a depender do nível de diversificação da produção artística deste indivíduo, como por exemplo: um autor mais longevo pode ser analisado através de um agrupamento cronológico, como o início da carreira, o fim da carreira, a sua obra antes ou após determinado evento histórico ou pessoal etc. Já um escritor que transita por diferentes formatos, poderia ter, para este fim, sua obra dividida em contos, romances, quadrinhos etc. É importante que fique claro, portanto, que a voz do autor, de que tratamos aqui, não apresenta, necessariamente, um aspecto rijo, inerente essencialmente ao indivíduo, mas, ao contrário, admite certa fluidez, justamente por estar atrelada mais ao modo como este

manipula a linguagem ao construir seu discurso quando assume a condição de autor[6] do que à sua pessoa propriamente. E, portanto, dado este fundamental predicado, é possível inferir que um mesmo autor pode até apresentar, ao longo de sua carreira, múltiplas vozes e, por isso, ao se estabelecer uma análise a partir deste elemento é necessário que seja previamente evidenciado o recorte específico da obra do artista a ser examinado.

Em segundo lugar, na mesma medida em que permitem a identificação de uma identidade autoral dentro de um determinado conjunto de obras de um mesmo autor, as unidades narrativas podem, também, virem a ser muito úteis para a análise de uma obra adaptada, tendo em vista que as mudanças naturais em decorrência do processo de adaptação da literatura à tela são efetuadas exatamente nestas unidades[7]. Há, por exemplo, casos em que é possível observar a manutenção apenas dos núcleos, a fim de manterem-se "fiéis" à original, sendo, portanto, as alterações, efetuadas majoritariamente nos elementos de expansão, com a inserção (ou exclusão) de personagens coadjuvantes ou a redução (ou aumento) do número de ações periféricas para adequarem-se ao novo formato. Contudo, ainda que Whelehan (1999) argumente que as unidades de expansão obrigatoriamente necessitem de adaptação, veremos que existem, também, situações em que a obra adaptada se aproveita apenas dessas

---

[6]Levando em consideração a proposição de Barthes em relação à "Morte do Autor" no ensaio de 1968. Como exemplo de seu pensamento, ele cita: "Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade **de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário**; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; **escrever é**, através de uma impessoalidade prévia - impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista -, **atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, «performa», e não «eu»**: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o
autor em proveito da escrita. (o que é, como veremos, restituir o seu lugar ao leitor)" (Barthes, pp.1-2) (grifo nosso)

[7]Como explica Imelda Whelehan no livro *Adaptations From Text to Screen, Screen to Text* (1999), as funções distributivas (núcleos e catálises) podem, até certo ponto ser transferidas de um meio para outro, uma vez que denotam conteúdo de 'história' e podem ser representadas audiovisual ou verbalmente - de fato, mudar um núcleo seria justificar a acusação de adulteração do original. Por outro lado, os índices (índices e informantes) – os meios pelos quais as informações dos personagens, a atmosfera e a localização são apresentadas – requerem adaptação, uma vez que sua representação verbal ou audiovisual requer meios de representação bastante diferentes. (Cartmell & Whelehan, 1999, p.10)

unidades, como as regras do universo ou caracterização de certos personagens, para, a partir disso, elaborar seus próprios núcleos, criando assim, uma narrativa que, por vezes, revela-se drasticamente diferente da original, mas mantendo alguns aspectos de caracterização praticamente os mesmos.

2.1.1. As Unidades Narrativas em Processos de Adaptação

Como exemplos do primeiro caso, poderiam ser citadas várias das adaptações cinematográficas do romance *Wuthering Heights* (Emily Brontë, 1847), história que narra a dura vida de um rapaz estrangeiro que, adotado por uma família camponesa no interior da Inglaterra, tem de lidar com o preconceito e a discriminação por parte daqueles que deveriam acolhê-lo. As primeiras adaptações cinematográficas deste romance são datadas de 1920 e a história central sobre o trágico romance entre as duas personagens principais, Heathcliff (o garoto adotado) e Catherine (sua irmã adotiva), é majoritariamente preservada (núcleos), mesmo que cada uma possua adequações próprias em relação aos elementos que circundam (expansão) os pontos chave da narrativa.

Para ilustrar algumas diferenças nas escolhas de duas dessas adaptações, no filme de 1992 (Peter Kosminsky), por exemplo, opta-se por se escalar o ator Ralph Fiennes para interpretar o papel do protagonista Heathcliff. Em sendo Fiennes um ator britânico cujo fenótipo apresenta pele clara e traços de origem europeia, a caracterização do personagem para o filme dificulta a visualização de uma diferença étnica entre ele e os outros. Já em uma versão mais recente dessa história, de 2011, é possível observar uma peculiar escolha da realizadora Andrea Arnold, que escala um ator negro para o papel esse personagem. Com isso, confere-se maior destaque à temática da discriminação racial, que, sim, está presente no romance, mas que no filme

de Kosminsky perde um pouco de relevância por não se explicitar fisicamente a diferença de origens étnicas entre o protagonista que, ao longo da história, sofre todo tipo de violência e os coadjuvantes que provocam o seu sofrimento. Cabe notar, contudo, que a narrativa principal consiste basicamente nos mesmos eventos essenciais, provenientes do conflito gerado a partir de um amor impossível entre Heathcliff e Catherine Earnshaw. Ainda assim, em ambos os filmes as diferenças de escolhas do realizador determinam marcas fundamentais para cada uma das obras, ainda que sejam fruto da adaptação da mesma história original. Tais distinções ocorrem porque nesses processos de adaptação optou-se por redesenhar o texto a partir da modificação de unidades narrativas de expansão de modo a moldar as características da história à intenção do realizador do filme, mas visando manter o núcleo da história, basicamente, o mesmo.

Em contrapartida, há o caso em que o oposto é realizado, ou seja, quando as alterações são efetuadas majoritariamente nas partículas de núcleo e as de expansão são mantidas para que se perceba alguma conexão com o enredo original. É o que ocorre, por exemplo, no filme *I, Robot* (Alex Proyas, 2004), adaptado do homônimo de Isaac Asimov (1950), um livro composto por dez contos independentes narrativamente, cuja relação se dá apenas pelo fato de se passarem em um mesmo universo o futuro distópico onde se explora um mesmo dilema causado pela dualidade entre humanidade e tecnologia quando estas se relacionam de maneira tão intensa que a linha de distinção entre o que é ou não humano já não é clara. Pode-se dizer que, no livro, então, o escritor Isaac Asimov trabalha essa temática utilizando pequenas histórias que possuem seus próprios núcleos, enquanto, no conjunto da obra há uma composição comum de elementos temáticos que conferem solidez e unidade ao livro, ou seja, um certo aspecto

de continuidade que transmite ao leitor a ideia de que todas aquelas histórias ocorrem em um mesmo contexto, sob as mesmas regras.

Porém, na referida adaptação cinematográfica, este composto de histórias é transformado em uma única narrativa linear em que são agregados personagens de diferentes contos em novas situações a fim de compor uma só história que resulta em um filme de longa-metragem que, a propósito, é mais adequado aos moldes dos padrões comerciais mais convencionais. No caso, a história narrada é a de um personagem inédito, o detetive Del Spooner, que deve investigar o caso de um assassinato supostamente cometido por um robô; o universo é o mesmo e as regras que o regem também, assim como alguns coadjuvantes que surgem ao longo da jornada, mas a jornada em si é criada especificamente para o filme. Aqui, portanto, o que ocorre é um aproveitamento de algumas das unidades narrativas de expansão presentes no livro para que, a partir daí, seja desenvolvida uma história completamente nova para o filme, com novas unidades narrativas nucleares.

Todavia, e é importante que se faça essa ressalva, ainda não está sendo avaliado aqui, em nenhum dos dois exemplos citados, se estas são marcas definitivas para a identidade de cada realizador das adaptações ou dos escritores originais, mas o que é possível constatar, é que, ao se propor adaptar, o responsável pela nova obra, por ter, de certa forma, a obrigação de infringir mudanças em certos aspectos narrativos para que se adeque ao novo meio, pode optar por um caminho que acarrete em um resultado divergente da natureza da linguagem e do discurso do texto apresentado originalmente, mesmo que involuntariamente. E o ponto fundamental da discussão proposta, se deve justamente ao fato de essa diferença entre as adaptações ocorrer essencialmente como consequência das escolhas da pessoa que se propõe a conduzir o processo de adaptação ou em outras palavras, do autor da obra adaptada

A partir disso, seria possível pensar então que este novo autor, ao construir o texto da nova narrativa, quando consciente deste seu poder de interferência, poderia optar por atribuir mais ou menos de sua própria identidade ao produto final, assim como, também, poderia escolher conservar ou não, a identidade do autor original. E se pensarmos que, naturalmente, de novo, recorrendo à intuição do espectador médio, a tendência é de que, se não aplicado esforço algum para reverter este efeito, essa voz original se perca mediante o processo de adaptação, diluindo-se à medida em que o texto é trabalhado para servir o novo meio, podemos imaginar que o oposto também é verdadeiro e, caso exista certo empenho para que se desenvolva a obra adaptada de modo a conservar certas características da identidade própria do autor da história original, o resultado final pode vir a se apresentar, não necessariamente fiel em termos narrativos (a velha questão da fidelidade, que não está em causa aqui), mas sim, na medida do possível, à identidade do seu criador original, como uma espécie de extensão da voz do autor.

2.2. A Voz do Autor e o Mercado da Adaptação

Curiosamente, um peculiar modo de adaptação muito em prática no mercado audiovisual atualmente é a produção de séries televisivas derivadas de romances que, ao contrário da tradição cinematográfica que favorece a prevalência do diretor do filme enquanto autor, permite uma maior participação do escritor no processo de realização. Essa prática pode lhe conceder a oportunidade de influenciar o trabalho de escrita a ponto de conduzir certas decisões estéticas de modo que sejam condizentes com suas escolhas na elaboração do texto original e, assim, estimular uma maior presença da sua própria *voz* no produto audiovisual. Com isso, então, para buscar entender como um produto audiovisual decorrente de um processo de adaptação como este pode servir

como uma extensão da voz do autor, o objeto de estudo escolhido para ser analisado nos capítulos posteriores, será a série televisiva *American Gods*, obra adaptada de um romance cujo escritor, Neil Gaiman, durante o período em que o programa se manteve no ar, demonstrou participação ativa, sendo creditado em todas as três temporadas como produtor executivo e, inclusive, apresentando-se publicamente como um representante da série, tomando, muitas vezes, para si, a responsabilidade pelos rumos tomados pela produção audiovisual[8].

Gaiman, em sua extensa carreira, já possui uma vasta gama de publicações literárias em diversos formatos, tendo iniciado com uma longa série de banda desenhada, solidificou-se, em seguida, como um profícuo escritor de romances e diversas histórias curtas que compõem variadas coletâneas além de, também, ter sua participação como guionista em projetos de televisão e cinema[9]. E o fator que merece nosso destaque em sua trajetória é justamente esta intima relação que o escritor possui com a transposição da literatura para o audiovisual, especialmente quando se trata de suas próprias obras. Não só no caso de *American Gods*, mas também em outros romances, Neil Gaiman demonstra notável interesse nessa prática, como nos casos de *Neverwhere* (1996), que fora escrito e publicado simultaneamente à sua versão para televisão, coproduzida com a BBC, *Good Omens* (1990) que foi adaptada à tela em 2019, *Anansi Boys* (2005) cujo desenvolvimento de um seriado derivado fora anunciado

[8] No website oficial de divulgação da primeira temporada da série *American Gods*, Neil Gaiman surge como imagem recorrente de associação à série em posição equivalente à do elenco principal. A partir do link "http://omgamericangods.com/" é possível encontrar vasto material de divulgação no formato de pequenos vídeos estrelados pelo escritor, como "*American Gods Origins*", "*Neil Introduces Us to the Series*", "*Why Watch?*", dentre outros, que evidenciam a associação do autor da obra original ao projeto de adaptação nas iniciativas de comunicação com o seu público.

[9] Além do envolvimento no processo de adaptação de suas próprias obras, como *Neverwhere* (1996), *American Gods* (2017-2021) e *Good Omens* (2019), de acordo com o site oficial do escritor (https://www.neilgaiman.com/works), alguns exemplos de trabalhos de escrita para o audiovisual são: *Babylon 5: The Day of The Dead* (1998), episódio de série televisiva, creditado como guionista; *Bewoulf* (2007), filme de longa metragem, creditado como guionista; *Doctor Who: Nightmare in Silver* (2013), episódio de série televisiva, creditado como guionista.

em 2021 e, ainda, a sua primeira grande obra, *The Sandman* (1989), cuja versão televisiva deve ser lançada ainda no decorrer de 2022.

Estes, que são apenas alguns exemplos de trabalhos do escritor, revelam que pelo menos desde a metade da década de 1990, Gaiman se mantém atento às oportunidades mercadológicas que a relação entre literatura e audiovisual pode proporcionar. Inclusive, um constante fornecimento de material narrativo para as maiores empresas do ramo nos últimos anos (Amazon, BBC e Netflix, por exemplo), sugere, no mínimo, certo entusiasmo nesta relação simbiótica, por parte do autor em expandir sua presença artística para este outro meio e agremiar novos indivíduos à sua audiência e, também, por parte das empresas em investirem no material criativo por ele produzido, valendo-se da reputação do seu trabalho literário como um valioso ativo para a ampliação do mercado consumidor da plataforma.

Fator, esse, que é crucial para a determinação da escolha de Neil Gaiman como objeto principal da análise, pois demonstra, primeiro, o interesse no escritor em fazer manifestar suas histórias através de outra linguagem de modo a expandir o seu campo de atuação. Assim como, também, do mercado que, buscando atrair aqueles que já "confiam" na capacidade de Gaiman em promover uma experiência emocional merecedora de sua atenção, explora essa expectativa que a sua associação à obra deve gerar na audiência e, consequentemente, pode considerar relevante a manutenção dessa sua identidade no produto adaptado. Considerando, portanto, essa interrelação entre Neil Gaiman e o mercado audiovisual contemporâneo, o objetivo da análise que será apresentada a partir dos próximos capítulos será o de conferir se existe a possibilidade de que seja mantida, mesmo após o processo de adaptação, a identidade expressa pelo trabalho de construção textual do escritor em suas obras originais.

Para isso, será definido um recorte específico dentro de sua vasta bibliografia a fim de encontrar uma voz singular e coesa através do exame das partículas narrativas que, em conjunto, representem tal unidade, conforme ilustrado no início deste capítulo. Posteriormente, buscar-se-á constatar a sua presença na série *American Gods* através da identificação dos elementos que constituem essa voz do autor em comparação com o romance da qual fora adaptada, explicitando como estes aspectos se manifestam, inclusive sob a inevitável interferência das adequações demandadas pelo procedimento de transposição de um meio ao outro. Por fim, o trabalho visará constatar se é possível que um texto audiovisual adaptado de uma obra literária seja elaborado de maneira confluente à identidade criativa daquele que originalmente a concebeu, assim como compreender quais são as condições necessárias para que isso se sustente ao longo de um processo de desenvolvimento contínuo e muito mais "impessoal", característico do modo de produção do formato televisivo.

3. A Voz do Autor Neil Gaiman na Literatura

3.1. Predefinições

Dada a vasta e diversa composição da produção literária do escritor em questão, como preparação para a análise de sua obra, faz-se necessário, em primeiro lugar, estabelecer o recorte que servirá de amostra para o processo que se seguirá. Isso, porque, dessa forma, será possível adequar a prática analítica proposta com a extensão realista do trabalho a ser desenvolvido, afinal, um exame minucioso de cada um dos textos já publicados por Neil Gaiman em toda a sua carreira, ocasionaria um sem-fim de palavras que, provavelmente, carentes da objetividade necessária para a finalidade do estudo, viriam a ser mais prejudiciais do que o contrário. Neste capítulo, portanto, chegamos à etapa da pesquisa que consiste, propriamente, na determinação daquela que

será a amostra da obra literária de Gaiman a ser analisada, ou seja, o conjunto de textos a serem observados em busca daquelas características singulares que possam ajudar a delinear uma certa unidade correspondente ao que se chama aqui voz do autor.

Fica estabelecido, portanto, que serão analisados, a título de amostragem para a definição da voz do autor Neil Gaiman, os seguintes romances: *Neverwhere*, romance derivado do roteiro da série dramática produzida pela BBC, também assinado por Gaiman. *American Gods*, cuja adaptação à tela serve de objeto principal desta pesquisa. E, por fim, *Anansi Boys*, romance *spin-off* pertencente ao mesmo universo do anterior. Além disso, contudo, é importante também que se estabeleça esse recorte analítico respeitando determinados parâmetros que não a pura e simples arbitrariedade. Afinal, se o resultado pretendido consiste em extrair o elemento que represente alguma provável coesão existente na escrita desse autor, é imprescindível que essa definição siga critérios. Tendo sido, portanto, a amostra estabelecida, cabe, agora, a apresentação do parâmetro de seleção aqui utilizado, que se dá por meio de três razões principais:

Primeiro, um agrupamento por período delimitado na carreira do autor: tendo sido publicadas entre 1996 e 2005 quando, de certa forma, já tendo consolidado sua carreira, Gaiman produziu ao menos quatro romances adultos em meio a diversos livretos infantis ilustrados e romances de bandas desenhada, tais obras podem revelar uma voz consistente, dado o momento de intensa produtividade. E que também tem relevância por ser precisamente aí que o escritor de fato inaugura o seu trabalho enquanto romancista, afinal, nos anos anteriores (1984 a 1995) sua obra era majoritariamente composta por trabalhos em histórias em quadrinhos, poesia ou coleções de contos, possuindo apenas um único romance publicado. No caso, *Good Omens* (1990), que fora escrito em parceria com outro autor, Terry Pratchett e, por isso, não serve precisamente ao propósito desta pesquisa. Esse intervalo de uma década na

carreira de Neil Gaiman, portanto, aparenta ser um importante período de desenvolvimento da sua escrita na linguagem que é própria ao romance e isso, consequentemente, pode representar o segmento da sua trajetória como escritor em que ocorrera a consolidação de alguns aspectos estilísticos mais particulares, os quais são objetos de máximo interesse da análise aqui a ser desenvolvida.

A seguir, a fim de obter um recorte ainda mais refinado, o segundo aspecto a ser considerado é justamente o formato: considerando que o objetivo da pesquisa é avaliar a presença da voz do autor em um produto audiovisual derivado de um romance, o que interessa aqui é precisamente o trabalho de Gaiman enquanto autor desse tipo de história, sendo assim, foram excluídas da amostra todas as publicações que não se enquadram nesse formato. Além disso, é importante que os títulos selecionados sejam voltados para o público adulto, dado que essa é também uma característica da obra principal (*American Gods*) e essa aproximação pode resultar em uma avaliação mais concisa da amostra, sendo assim, foram descartadas as seis histórias infantis também publicadas neste mesmo período. Com este critério, portanto, será possível identificar um modo particular pelo qual o autor articula sua escrita ao criar narrativas para um determinado formato de publicação direcionada a um público-alvo específico, favorecendo assim, a busca pelos elementos comuns nas diferentes histórias.

Passado o crivo dos dois critérios primeiros, restariam, ainda, quatro obras para a realização desta amostragem, entretanto, dentre elas, também é possível estabelecer um último agrupamento, relativo à temática que sustenta suas histórias. E, em sendo possível reduzir a amostra pretendida a um número mínimo de obras a serem analisadas, é de interesse para a presente análise que se obtenha tal delimitação visando uma prática analítica o mais enxuta possível. Tal segmentação diz respeito ao conteúdo das histórias que têm, de um lado, as três selecionadas, mencionadas no início deste capítulo, que são

construídas em contextos similares dentro de um universo ficcional contemporâneo ao atual e apenas uma, o romance *Stardust* (1999), ambientado na Era Vitoriana, que se difere quanto a isso. Por ser esta, então, a única das quatro obras que não se passa em um período histórico equivalente ao de sua publicação e, como já dito, a fim de afunilar ainda mais o critério de seleção, reduzindo o máximo possível a extensão de páginas desta pesquisa, optou-se por excluí-la. Quanto às outras três obras restantes, estas possuem muito mais características narrativas comuns, como ficará evidenciado nos tópicos subsequentes a este, afinal todas retratam protagonistas inseridos em universos análogos ao mundo real, ao qual tanto leitor quanto escritor coexistem.

Em síntese, os três critérios estabelecidos para a amostragem são: 1) um recorte cronológico correspondente a uma década na carreira do autor; 2) um recorte por formato, excluindo as obras que não foram publicadas como romance e 3) um recorte por contexto narrativo, selecionando apenas aquelas em que o universo ficcional é contemporâneo à sua data de publicação. Evidenciados, enfim, os critérios estabelecidos que justificam a amostragem, é importante também, ainda nesta etapa de preparação, que fique explicitada a caracterização do processo de análise em si, ou seja, o modo como será executada de maneira prática e o procedimento que se seguirá consiste das seguintes etapas:

1) Escrutínio minucioso do romance *American Gods*, que é o objeto principal da pesquisa e o único dos três que terá também sua adaptação avaliada. Nessa etapa, após o fornecimento do devido contexto narrativo, será feita uma observação atenta ao texto apresentado no primeiro capítulo, buscando compreender como são empregadas as unidades narrativas e como se constitui a sua estrutura**,** ao longo desse período. A escolha do capítulo em questão se dá pelo fato de ser essa a via de entrada à história, onde são definidos seus padrões e suas regras principais de funcionamento, pontuando

diversas características que podem ser observadas recorrentemente ao longo do restante do texto. Após o término da análise, uma breve síntese tratará de compilar todos dados levantados a fim de organizá-los de modo a servirem os propósitos da etapa seguinte.

2) Análise comparativa entre os aspectos encontrados a partir do exame de *American Gods* e as suas respectivas manifestações em *Neverwhere* e *Anansi Boys*, buscando entender o que é de fato transversal às três obras, que pode ser interpretado como elemento de constituição da voz do autor. Nessa fase, a observação não será tão detalhista quanto na anterior, mas prezará pelo pragmatismo na busca pela constatação da hipótese de existência desses traços compartilhados. Ainda assim, será fornecido, num primeiro momento, o mínimo contexto narrativo necessário através de breves sinopses de cada um dos romances em questão.

3) Síntese da voz do autor Neil Gaiman: visando consolidar toda a informação produzida pelas duas etapas anteriores, serão destacadas, nessa etapa final, as conclusões acerca dos recursos e efeitos textuais empregados pelo autor na composição dos três livros analisados. Dessa maneira, pretende-se obter um extrato sólido e objetivo da amostra encontrada a fim de utilizá-lo como objeto de comparação com o trabalho desenvolvido na obra adaptada de *American Gods*, na análise que constituirá o capítulo seguinte.

Sendo assim, a partir dessa estrutura apresentada nos três pontos acima, o capítulo pode iniciar, enfim, o seu trabalho de análise mais profundo, a fim de encontrar, nas linhas e entrelinhas do trabalho do escritor Neil Gaiman, aquelas características que fazem da sua escrita algo cativante, inclusive a ponto de aglutinar ao seu redor fiéis e devotos leitores que, ao sentir o ressoar das palavras em seu íntimo, conseguem extrair dessas ficções alguma verdade que lhes possa ajudar a compreender a realidade.

3.2. A Voz do Autor no Romance *American Gods*

3.2.1. Contexto Narrativo

Visando desenvolver uma análise com a meticulosidade necessária que requerem os objetivos deste trabalho, será necessário, antes de tudo, fornecer algum contexto acerca da história em *American Gods*. Sendo assim, neste primeiro momento serão expostos, de maneira geral, elementos narrativos que a constituem, destacando algumas das particularidades do romance. Depois, seguirão, cada qual em seu subtópico, uma exposição geral da premissa e uma sintética sinopse descritiva, a fim de prover ao leitor uma solida noção do conteúdo do romance como preparação para as subsequentes seções deste capítulo. Por fim, antes de proceder à análise de fato, uma última etapa de exposição dos parâmetros específicos adotados para a observação detalhada da obra em questão.

Para começar, essencialmente, a história é apresentada através de uma estrutura de narrativa linear, ou seja, aquela que se sustenta em apenas um único arco dramático, que é o processo de evolução do seu protagonista. Com isso, o foco da construção, na maior parte do texto, reside no trabalho de identificação do leitor com Shadow Moon, o herói da história[10], que se desenvolve através de uma jornada de superação vivida por esse personagem perante os obstáculos que constituem o conflito principal. Por isso, então, a sua caracterização se dá de maneira mais complexa em comparação aos outros personagens, com uma definição mais clara de seus objetivos e tudo o que ele põe em risco ao persegui-los; os pontos fortes e fracos que trazem nuances à sua personalidade; o seu ponto de vista subjetivo, que justifica e traz coerência a todas suas ações e

[10] De acordo com a definição de Ken Dancyger e Jeff Rush (2013), em *Alternative Scriptwriting*, a narrativa linear é calcada essencialmente na geração de identificação da audiência com um único personagem principal (p. 194). No livro *American Gods*, essa função é ocupada por Shadow Moon, enquanto todos os outros atuam como auxiliares no desenvolvimento do seu arco dramático.

reações, bem como os demais aspectos que são requisitos para que uma narrativa dessa natureza se constitua.

Entretanto, é possível observar certa densidade no que se refere também ao desenvolvimento dos seus coadjuvantes, que não são poucos[11] e são construídos com considerável complexidade. Isso parece ser uma necessidade própria da história, cujo universo apresenta regras próprias de funcionamento e, portanto, para que sejam transmitidas de maneira sólida ao leitor, demandam manifestações claras de certos aspectos por meio, justamente, desses personagens que orbitam o protagonista. Para se ter uma dimensão, quando observada a presença do antagonista Mr. Wednesday, por exemplo, nota-se que ele divide o tempo de exposição ao leitor de modo praticamente equivalente ao do personagem principal, e, consequentemente, possui uma caracterização similarmente aprofundada.

Ainda que para a posição por ele ocupada na narrativa já seja imprescindível uma sólida construção, no seu caso há um trabalho de identificação muito particular, que tem relação com certa dualidade que é própria da história em *American Gods*. Ao caracterizá-lo, inicialmente como um mentor, a história o posiciona como um aliado durante quase toda a história e, com isso, no momento de clímax, obtém-se um maior impacto na revelação de sua função antagônica. Mas para que essa traição se justifique, é necessário que o caráter ambíguo do personagem, seja muito bem fixado ao longo de sua trajetória e, portanto, o leitor deve ser provido de informações suficientes para sustentar essa sua característica.

[11] Além da dupla formada pelo protagonista e o antagonista, a história conta com, ao menos, outros trinta personagens com participação relevante, cuja interação com o arco principal promove conflitos importantes no decorrer da jornada, indo muito além de protocolares funções acessórias. Para essas, menos importantes, a narrativa ainda dispõe de mais algumas dezenas de “figurantes” de menor expressão, que vão desde atendentes de posto de gasolina ou cidadãos de uma pacata vila no interior dos EUA, até exóticos deuses de culturas pouco conhecidas.

Não obstante, também é notável que, com expressiva quantidade de coadjuvantes, outros também exerçam funções particulares para a narrativa e, como consequência, também possuam suas personalidades talhadas em acentuadas nuances. Dentre todos, a mais proeminente é certamente Laura Moon, esposa de Shadow, que, mesmo sendo a sua morte o evento propulsor que possibilita o acontecimento da jornada percorrida pelo herói da história, é uma personagem que insiste em permanecer viva até que sua "missão" esteja efetivamente cumprida. A saber, após morrer em um trágico acidente, logo no início da história, Laura retorna parcialmente à vida e passa a atuar como um tipo de anjo da guarda, ainda que violento e brutal. E assim, acaba por desempenhar um papel muito mais significativo junto do protagonista em sua trajetória, tanto narrativamente quanto simbolicamente, o que lhe confere também uma singular caracterização – e o aprofundamento nos detalhes dessa sua participação, bem como a de Wednesday, é parte do que virá ao longo dos próximos tópicos.

Além disso, outra particular característica desse romance, que também resulta nesse maior desenvolvimento de personagens secundários, é a utilização de curtas histórias que, interrompendo a contagem numérica, intercalam-se com os capítulos regulares, provendo ao leitor informações relevantes, mas que não são essencialmente parte da narrativa conduzida pelo protagonista. Geralmente, são estreladas por personagens menores, como deuses em suas histórias pregressa ou então em ações que ocorrem paralelamente à história principal e que contribuem para a composição do universo fantástico do romance. Esses "capítulos-contos", em que coadjuvantes são alçados brevemente à condição de protagonistas, são nomeados de duas formas: *Coming to America*, quando se referem a eventos do passado ou *Somewhere in America*, quando o fato narrado se passa no tempo presente, mas em outra localidade. Tais historietas carregam certa importância para o contexto geral do romance e, por isso, merecem, ao

menos, essa breve menção, todavia, devido à necessidade de uma descrição suficientemente sintética da história principal, a sinopse descritiva deste trabalho tratará apenas dos pontos mais relevantes da jornada do protagonista.

Antes disso, porém, cabe a exposição de uma última "particularidade" de *American Gods* que, na verdade, não é tão particular assim da história, tendo em vista que é um elemento igualmente observável em mais exemplares de sua obra, inclusive nas outras duas que aqui também serão tratadas mais adiante. É, portanto, necessário um breve destaque inicial aqui, como meio de apresentação inicial, pois será certamente discutida depois de concluídas as análises dos livros. E essa característica consiste em uma peculiar composição do espaço fictício da história, que é constituído a partir de duas dimensões distintas: uma que simula o mundo real, com a utilização de lugares reais como "locação" para os eventos ocorridos e, assim, mimetiza também as suas "regras de funcionamento", como as leis da física ou fatos históricos; enquanto a outra, é apresentada como uma coexistente versão fantástica desse mesmo mundo em que há certa correspondência entre alguns elementos da realidade, sendo possível observar um paralelo estabelecido entre os seus fantásticos habitantes, dotados de habilidades e poderes extraordinários, e os seres e as coisas reais.

Como exemplo, para tentar ilustrar essa ideia, tomemos o pouco conhecido vilarejo de Cairo, no estado de Illinois, Estados Unidos da América; um lugar real, cujos fatos históricos são emprestados ao livro para a constituição do seu espaço ficcional. Porém, aproveitando-se do fato de essa pequena cidade na América realmente ter sido batizada com o nome da milenar capital do Egito, no livro ela fica também caracterizada como sendo a residência de alguns deuses da antiga civilização egípcia, no caso Tote, Anúbis e Bastet. No enredo, esses três personagens são representados como pessoas aparentemente normais – para a cidade eles são apenas os administradores de uma

funerária –, mas que, “secretamente”, são dotadas de capacidades sobre-humanas, podendo, por exemplo, transformar-se em animais – um íbis, um cão e um gato, respectivamente – e desempenhar funções relacionadas ao além vida – Anúbis, por exemplo, é quem conduz os mortos ao julgamento final.

Sendo assim, o local representado por essa cidade na ficção, recebe os atributos provenientes da História daquele espaço real a que ela se refere, mas também lhe é acrescida uma segunda camada, portadora dos elementos fantásticos criados pelo autor e que lhe conferem características únicas. E tal como esse exemplo, todo o território compreendido pelo país Estados Unidos da América, que é o grande palco onde se desenvolve a narrativa, é caracterizado seguindo essa lógica de sobreposição de duas dimensões espaciais, sendo uma a dos seres humanos que o habitam e outra a dos seres divinos por eles adorados. Em síntese e de maneira geral, *American Gods* conta uma história construída sobre um divino e nada pacífico concílio ecumênico gerado a partir da ocupação de um mesmo território por povos das mais variadas origens e, consequentemente, portadores de distintas crenças religiosas.

3.2.1.1. Premissa

A partir dessa breve introdução, já é possível seguir, enfim, com a premissa da história que, fundamentalmente, baseia-se na ideia de que todos os deuses existem na medida em que as pessoas permanecem acreditando em seus mitos; e que morrem apenas quando submetidos a uma de duas condições: quando são mortos pela mão ou intenção de algum deus (o que inclui os suicídios) ou então quando são completamente apagados do imaginário humano, deixando de ser venerados. Tais condições de morte, contudo, podem ter implicações distintas a depender da forma como ocorre.

Morrer “fisicamente” pode ser parte de seu ciclo natural de existência enquanto deus – a exemplo de Jesus Cristo, para citar um dos mais populares. A ressureição, os sacrifícios, as imolações e outras práticas correlatas podem, por vezes, ressignificar o processo de morte para esses seres, segundo as regras que regem este universo ficcional. Entretanto, para um deus, qualquer um deles, deixar de existir em decorrência da ausência de crença e ser relegado ao eterno esquecimento, é a forma “mais absoluta” de manifestação da morte. Portanto, sendo esse um terrível fim por eles a ser evitado, pode-se dizer que um importante conceito para a premissa do livro é a constante luta pela própria sobrevivência travada por esses deuses, nos “bastidores” da vida humana cotidiana.

A propósito, não só deuses, como todo tipo de entidade em que a humanidade já depositara sua crença, como santos, anjos, espíritos da natureza ou semideuses, usufruem dessas mesmas regras e existem no universo criado por Neil Gaiman. Tais divindades, todavia, apesar de extraordinárias e desafiadoras das leis da natureza, possuem livre trânsito entre os seres humanos, pois conseguem se camuflar entre seus fiéis, o que dificulta a sua distinção aos olhos ignorantes, e, assim, evitam a exposição desnecessária às pessoas comuns.

Além disso, a presença desses entes, em qualquer que seja a localidade, está imprescindivelmente relacionada à existência de seus fiéis no mesmo território, como no exemplo citado anteriormente, dos deuses egípcios habitando a cidade de Cairo no estado de Illinois. Nesse caso, fugindo da mera coincidência de nomes, justifica-se essa escolha desse local como morada de tais personagens, admitindo a ideia de que, muito antes de Cristóvão Colombo, outros povos já haviam visitado o continente e, assim, alguns teriam se instalado nas terras daquele que viria a ser conhecido como “novo mundo”. Dentre eles, antigos cidadãos egípcios que, de acordo com a história, teriam

habitado e estabelecido um posto comercial na região do delta que une os rios Mississipi e Ohio, exatamente onde fora fundada a pequena vila de Cairo e, consequentemente, ao trazerem consigo suas crenças e rituais de adoração, fizeram daquela terra também a morada de seus deuses.

Sendo, pois, ambientada nos Estados Unidos da América, uma nação constituída a partir da ocupação de imigrantes sobre um território historicamente marcado por um notável fluxo de povos provenientes de todo o mundo, a história parte do princípio de que todos os estrangeiros que ali chegaram também trouxeram consigo seus mitos e crenças. E mais, como os indivíduos que já habitavam aquela terra também já possuíam seus próprios entes sagrados, esse cenário se mostrou fértil para a eclosão de conflitos entre diferentes panteões, da mesma forma como se digladiaram, historicamente, os povos invasores e os povos nativos naquele território. Com isso, portanto, algumas tensões já ficam estabelecidas como inerentes ao contexto do ambiente em que se passa a história, o que propicia a exploração de conflitos narrativos provenientes dessas relações.

Ademais, estando situada temporalmente na contemporaneidade, um outro conceito importante para a construção deste universo é o de que não só de religiões milenares surgem os deuses, mas também de novas formas de adoração. Os hoje tão cultuados veículos midiáticos, por exemplo, ou a exagerada dependência dos dispositivos de comunicação e até mesmo os meios de transporte, na medida em que preenchem o espaço antes ocupado pelas religiões tradicionais, mostram-se mais eficientes para conquistar a idolatria humana e, com isso, no universo ficcional de *American Gods*, cada um desses “novos deuses” também recebe uma representação antropomorfizada própria.

Dessa forma, portanto, a história adquire uma vertente de exploração conflituosa ainda mais ampla, tendo em vista que se abrem inúmeras possibilidades de arranjo, ao se adicionar ao "contexto real" emprestado da História dos imigrantes e suas religiões, uma componente completamente ficcional, admitindo que, além da já conhecida disputa entre antigas crenças tradicionais, também existe uma concorrência entre os entes divinos do passado e os do presente. E é assim, portanto, que se constitui o principal conflito externo da narrativa. Todo sustentado nessa ideia de que os antigos deuses, cada vez mais enfraquecidos, devem deixar de lado as diferenças e, de maneira inédita, unirem-se contra o inimigo comum, materializado na ameaçadora presença desses novos deuses, fica estabelecido o pretexto para a eclosão de uma grande guerra entre essas duas facções divinas.

3.2.1.2. Sinopse

Como meio para o desenvolvimento dramático desse conflito, a história traz a saga de Shadow Moon, um homem comum que passa pelo árduo processo de descobrimento e aceitação desse mundo fantástico habitado por seres sobrenaturais. Seu drama começa nas vésperas de sua saída da prisão, onde já cumpre pena há quase três anos, por agressão agravada. Contudo, sempre sereno e sensato, ele não aparenta ser uma ameaça à sociedade e até demonstra ter condições suficientes de viver uma vida longe do crime; seu delito havia sido, como fica evidente, apenas um deslize. Mesmo assim, apesar de não ser um criminoso perigoso, não é retratado como um completo novato e, por vezes, até demonstra uma personalidade arguta. E assim, com o objetivo de não atrair para si a atenção e reduzir as chances de incorrer em um aumento da pena, adota a eficiente estratégia de manter-se calado e complacente com as regras, para conseguir sobreviver ao inferno prisional.

Além disso, através de demonstrações de amor a sua esposa, Laura Moon, que o aguarda em liberdade, Shadow revela uma faceta carinhosa e romântica, o que também caracteriza o relacionamento como um símbolo de esperança em que o protagonista projeta o seu maior sonho: de voltar a viver uma vida livre e estável, fora dali. Inclusive, a importância dessa caracterização fica evidente ao se observar que o primeiro incidente desestabilizador da narrativa é um evento que atinge o personagem, precisamente, nesse alicerce. Dias antes do término da sua pena, através de um comunicado, em conversa privada, dado pelo diretor do presídio, o personagem recebe a notícia de que Laura havia morrido em um acidente de carro e que, devido à terrível fatalidade, as autoridades devem liberá-lo antes do prazo.

A princípio, a tragédia o deixa em um estado de torpor, inerte diante das forças do destino, mas ao ser jogado de volta ao mundo dos homens livres, Shadow se depara com os obstáculos da reintegração social, além, também, de encarar o desafio da reconstrução de sua vida após o trauma da perda de sua companheira, que havia sido sua luz maior de esperança durante todo esse tempo recluso. Ao ser liberto, portanto, ao contrário do romântico retorno que idealizara, sua primeira tarefa é comparecer ao funeral de Laura para se despedir. No caminho para a cerimônia, entretanto, uma sucessão de eventos inesperados acaba por retardar a viagem e uma inusitada confusão nos voos causada, aparentemente, por uma tempestade, leva-o ao encontro da misteriosa figura de Mr. Wednesday.

Inicialmente, o homem é apresentado como um mero vizinho de poltrona no avião, mas não demora e o velho demonstra ter profundo conhecimento da vida privada de Shadow, como o fato de ter se tornado viúvo recentemente, o que levanta suspeitas sobre sua origem e suas intenções. E durante esse encontro, o homem lhe oferece uma proposta de trabalho, com a convicção de que ele não encontraria opções melhores,

dada sua situação desesperadora. Apesar de tudo, no entanto, Shadow não se convence e, ao descer em um aeroporto de conexão, desiste do próximo voo, e decide seguir o restante da viagem com um carro alugado, em uma tentativa de despistar o estranho. Mr. Wednesday, contudo, não desiste e, demonstrando sobrenatural onipresença, surge inesperadamente no bar em que Shadow havia parado para comer, na beira da estrada, já há quilômetros de distância do aeroporto.

Nesse segundo encontro entre os dois, demonstrando exímia habilidade argumentativa e exibindo uma personalidade repleta de charme, o estranho assediador consegue, finalmente, convencer o protagonista a aceitar sua oferta. Com isso, firmam um acordo que consiste em Shadow servi-lo como motorista, guarda-costas, assistente e muito além, pois, segundo as palavras de Wednesday, "no caso improvável de eu vir a morrer, você prestará tributo a mim" (Gaiman, 2011, p.49). Esse último detalhe do tributo, porém, passa desapercebido em meio as outras funções listadas, sem que seja provida, inicialmente, nenhuma explicação detalhada a seu respeito; é somente mais adiante na história, que fica evidente que essa cláusula seria a mais importante do "contrato" estabelecido entre os dois.

Fato é que, neste ponto da narrativa começa a se configurar a jornada pela qual o herói terá de percorrer. A partir desse momento, à medida em que a história avança, Shadow Moon vai aos poucos tomando conhecimento desse mundo paralelo habitado pelas divindades e os conflitos que o permeiam. O responsável por introduzi-lo a este universo é justamente Mr. Wednesday que, inicialmente, atua como um mentor e, em dado momento, ao revelar sua verdadeira identidade, afirma ser, ele próprio, um deus. O velho misterioso alega ser uma versão de Odin, o Pai Supremo do panteão nórdico, trazido à América pelos primeiros povos nórdicos a pisarem no novo continente, há milhares de anos atrás, muito antes daquele território ter sido batizado pelos cristãos.

Ao longo da jornada, Wednesday também expõe que o seu objetivo é reunir soldados para a tal guerra que está prestes a eclodir. Segundo ele, os deuses tradicionais estão caindo no esquecimento em decorrência da falta de crença à moda antiga, como orações, sacrifícios e o bom e velho temor a deus; a justificativa é de que as pessoas, especialmente ali nos Estados Unidos da América, agora estão ocupadas demais com os novos deuses. E que esses, em contrapartida, fortalecem-se cada vez mais devido ao que ele chama de "novos focos de fé" (Gaiman, 2011, p.140) com um novo método de adoração: o sacrifício do tempo de suas vidas às benesses da modernidade, como reverência aos "deuses do cartão de crédito e da rodovia, da internet e do telefone, do rádio (...)" (Gaiman, 2011, p.140), dentre outros.

Em sendo Mr. Wednesday, dentre outras atribuições, um velho deus da guerra, sua proposta de solução final para o problema enfrentado é iniciar esse grande confronto entre as duas categorias divinas, até que os antigos prevaleçam e, para atingir tal objetivo, pretende convencer as outras deidades, provenientes dos mais diversos panteões milenares, a aderir ao movimento. E essa pretensa guerra entre os deuses é o conflito iminente que norteia a narrativa no decorrer do seu curso, o que faz com que tanto protagonista quanto leitor sejam levados a crer que, em algum momento, eclodirá uma grande luta entre o bem e o mal. Sob esse pretexto, portanto, Shadow e Wednesday percorrem os Estados Unidos, muitas vezes angariando aliados, outras tantas, recebendo recusas, mas fato é que conseguem promover uma agitação suficiente para que vários desses deuses se encaminhem para o confronto.

Mais adiante, após um longo percurso percorrido pela dupla, o gatilho para que essa guerra de fato aconteça dispara quando ocorre a inesperada morte de Mr. Wednesday. Já no último terço da história, ele é assassinado por um membro da facção dos novos deuses. A princípio, Shadow encara esse evento como uma derrota, afinal,

parte de seu trabalho era proteger seu empregador, no entanto, ao refletir sobre o acordo firmado, ele se recorda da última cláusula, referente ao tal tributo a ser prestado por ele face a esta fatalidade. Assim, decide cumprir com a sua palavra, ainda que contrariado por seus aliados mais próximos, e então procede com o ritual, que consiste em estabelecer uma vigília de nove dias pendurado em uma árvore, sobre o corpo do falecido. Desses que seriam, segundo Wednesday, "três dias na árvore, três dias no submundo, três dias para voltar" (Gaiman, 2011, p. 416) indicando, portanto, que para completar o processo, seria necessário que Shadow também morresse.

Isso, de fato, chega a ocorrer e ele perambula pelo submundo interagindo com entidades que o conduzem para o julgamento final, onde é condenado ao eterno descanso. Antes do veredito, contudo, Shadow adquire precioso e profundo conhecimento a respeito da vida, assim como descobre detalhes de seu próprio passado. Dentre abstrações e reflexões filosóficas, uma informação importante narrativamente é a revelação de que Wednesday é, além de tudo, seu pai e que aquele tributo era, na verdade, uma forma de sacrifício que o velho estaria praticando em benefício próprio. Shadow, ao tomar conhecimento disso, é tomado por um forte sentimento de frustração e a conclusão a que chega é a de que o melhor a fazer é simplesmente entregar-se ao mortal destino que o aguarda. E enquanto ele passa por essa experiência no além-vida, outras divindades, reconhecendo a importância do seu papel na resolução do massivo conflito que está prestes a rebentar, tentam encontrá-lo para trazê-lo de volta à vida.

É assim que um antigo ente espiritual indígena, conhecido por Whiskey Jack, que fora um dos que se recusaram a participar da empreitada de Wednesday, reencontra Shadow em seu leito perpétuo e pede-lhe que retorne para uma conversa entre amigos. Nesse encontro, que ocorre ainda no âmbito espiritual, o protagonista acaba por compreender que toda a guerra é, na realidade, uma grande farsa montada por

Wednesday. Tudo não passara de um golpe a dois que o velho Odin havia preparado com um antigo parceiro do mesmo panteão, Loki. Essa encenação havia sido por eles forjada como meio de obterem poderes absolutos em decorrência do caos e do sangue derramado de ambos os lados do campo de batalha; uma violenta conflagração que, ao final, não teria passado de um enorme sacrifício dedicado a Odin.

Finalmente, após compreender que tudo não passara de um teatro e que havia sido usado por seu próprio pai, Shadow decide retornar à vida, reconhecendo que é o único capaz de desmobilizar o confronto. Em seguida, portanto, ele parte para o local onde a batalha será travada, a fim de evitar que os deuses, inadvertidamente, matem uns aos outros. E assim, com a ajuda da esposa morta, Laura, que após ter retornado da sepultura se vê dotada de uma descomunal força física, consegue derrotar Loki e Wednesday – que a esta altura já se manifesta apenas como um fantasma incorpóreo –, desmantelando, assim, o audacioso plano dos dois deuses vigaristas.

Findado o conflito principal, Laura, que se manteve o tempo todo na busca por um meio de voltar à vida, enfim aceita seu destino e decide partir definitivamente para o mundo dos mortos; sua jornada se encerra em uma comovente cena de despedida com Shadow. Ele, por sua vez, após convencer os outros deuses de que a guerra não era o caminho, volta para atar todas as pontas soltas deixadas no decorrer de sua trajetória, resolvendo pequenos conflitos remanescentes. Por fim, decide por afastar-se daquela terra e percorrer o mundo sozinho, como fica evidenciado no posfácio do livro, que se passa em Reykjavik, na Islândia, onde “sentou-se num gramado e olhou para a cidade que o cercava, pensando que, um dia, teria que voltar para casa. Que um dia teria que criar uma casa para onde voltar.” (Gaiman, 2011, p.550).

Essa reflexão antecede um breve encontro, ao mesmo tempo tão estranho e tão familiar com um indivíduo que afirma conhecer Shadow e sua trajetória; o homem

também alega ser uma versão de Odin. Ao ser questionado, porém, sobre o falecido Wednesday e seus malfeitos, garante, enigmático, que “Ele era eu, sim. Mas eu não sou ele.” (p.552). Shadow, por sua vez, nesse encontro, não dá oportunidade para que o homem pratique qualquer truque consigo. Pelo contrário, demonstra a maturidade de quem passou por um processo de evolução após ter percorrido os mais obscuros caminhos e agora, mesmo que tenha perdido muita coisa no decorrer de sua jornada, encontra-se plenamente seguro de que só ele pode controlar seu destino. E mais do que isso, manifesta-se com a convicção de alguém que aprendera, definitivamente, a lidar com os deuses, por tantas vezes inoportunos, que eventualmente surgirão em seu caminho: com reverência e respeito, mas, sobretudo, cautela.

3.2.2. Panorama Analítico

Dando prosseguimento ao trabalho, tendo já fornecido algum contexto narrativo, neste subtópico serão expostos alguns aspectos mais específicos apresentados por Neil Gaiman na composição do texto que constituem o recorte material a ser examinado em detalhe nos tópicos subsequentes. É importante esclarecer que, por apresentar uma trama um tanto quanto complexa, fez-se necessário, na sinopse elaborada, em prol da urgência pela síntese, suprimir vários dos personagens coadjuvantes e, até mesmo, certos subenredos paralelos que ligeiramente desviam a leitura da narrativa principal. E assim, portanto, optou-se pelo pragmatismo, por se tratar, esta, de uma etapa que ainda é um pré-requisito da análise audiovisual que está por vir – aquela que é, de fato, o foco principal do trabalho aqui proposto.

Fosse uma análise estritamente literária dedicada apenas ao livro em questão, abrir-se-iam inúmeras possibilidades de discussões, dada a variedade de elementos passíveis de serem pormenorizados. Todavia, para atender, o mais concisamente

possível, ao propósito almejado, de encontrar a voz do autor no texto, será importante ajustar o foco ao mínimo número de elementos, sem que se perca a capacidade de observar a manifestação dessa identidade. Para isso, então, serão escolhidos apenas aqueles que são entendidos como os elementos centrais do texto, do ponto de vista da estrutura[12]. Sendo assim, no caso particular desta história, serão destacados e examinados eventos que evidenciam a relação entre Shadow Moon e dois outros personagens igualmente importantes, Mr. Wednesday e Laura Moon. Antes, porém, de aprofundar-se no particular das sequências a serem avaliadas, cabe registrar também, ainda neste tópico, uma breve súmula da função de cada um desses dois personagens para a história, a fim de garantir um contexto mais geral sobre essa interação entre eles e o protagonista e, assim, chegar ao exercício prático com algumas ressalvas já dispensadas.

3.2.2.1. Personagens-chave e suas funções

3.2.2.1.1. Mr. Wednesday

Sendo uma persona derivada do deus nórdico Odin, Mr. Wednesday é, tal qual o original, caracterizado como o típico charlatão, um canalha. Acrescido a isso, é dotado de uma personalidade extremamente cínica e, portanto, não se preocupa em esconder esse seu caráter pernicioso. Por outro lado, porém, faz questão de manter sempre oculta a verdadeira intenção por trás de suas ações e, constantemente, isso o coloca em posição de vantagem perante seus adversários. Além disso, a combinação dessa sua índole

[12] Estrutura que, a partir da ideia de Robert Mckee (2006), é onde se observa o design do texto narrativo, bem como o *craft* do autor (palavra que não se traduz perfeitamente ao português, mas que significa a capacidade técnica própria de um indivíduo em produzir algo único “com as próprias mãos”, tal como o artesão, *craftsman* em inglês): “A seleção e arranjo do contador de história para os acontecimentos é a sua metáfora mestra para a interconectividade de todos os elementos da realidade - pessoais, políticos, ambientais, espirituais. Desnudada de sua caracterização e localização, a estrutura da história revela sua cosmologia pessoal, sua visão a respeito dos mais profundos padrões e motivações de como e porque as coisas acontecem nesse mundo - a ordem secreta de seu mapa da vida.” (p. 22)

trapaceira com uma vasta sabedoria, digna de quem habita o mundo há milênios, confere-lhe um portentoso poder de persuasão para obter tudo aquilo que almeja através da influência de outrem. Em síntese, Wednesday é um perfeito manipulador. E manipular é, precisamente, a função principal que lhe é atribuída na narrativa.

Desde o primeiro momento de contato com Shadow, seu objetivo é aliciar o rapaz para uma missão suicida que, a princípio, não lhe diz respeito. A propósito, o seu maior ato de manipulação é precisamente o evento que dá ignição à história, quando Wednesday forja o acidente que causa a morte de Laura, com o objetivo de tornar a vida do protagonista vazia o suficiente e, assim, aproveitar-se desse momento de suscetibilidade. Através desse evento, portanto, o protagonista se vê obrigado a percorrer essa jornada. E, ao longo da narrativa, por meio de cada uma de suas grandes ações, fica evidente que a intenção de Wednesday é manter, sob o seu controle, cada passo tomado por Shadow.

Apesar de essa compreensão somente ser viabilizada nos momentos finais do romance, quando obtida uma visão mais ampla dos acontecimentos, ao recapitular cada evento, é possível notar que a atuação de Wednesday se resume em impedir que Shadow retorne para a vida que levava antes de se conhecerem. Ou seja, todo o seu esforço, ainda que a sua motivação oculta seja egoísta, é para que ele se movimente sempre em direção à superação do passado. Em certa medida, por um lado, isso soa muito positivo, afinal só assim o herói poderá atravessar o calvário que lhe proporcionará uma evolução. Porém, se considerado o fato de que essa necessidade de transformação é provocada artificialmente por intermédio de Wednesday, uma conclusão óbvia não seria a de que este personagem é pura e simplesmente um vilão sádico e egoísta? E mais: que evolução pessoal seria essa, cuja necessidade surge apenas a partir de uma ação do antagonista?

Nem sempre o óbvio é a conclusão mais adequada e, nesse caso, a peculiaridade na forma como se constitui a trajetória de evolução de Shadow Moon, evidencia uma leitura de mundo expressa pelo texto que vai além da simplória qualificação de valores entre o que é bom ou mau. E essa complexidade também é o que justifica a necessidade de se analisar a obra para além do trivial binômio protagonista-antagonista, considerando também a relevância de uma terceira força motriz para a narrativa. É, portanto, essa a razão de a função da personagem Laura Moon aqui ser considerada tão importante quanto a de Mr. Wednesday na constituição da estrutura da história.

3.2.2.1.2. Laura Moon

Laura, por sua vez, é descrita como um ser doce e afável, a esposa ideal. Ou, ao menos, quando a descrição parte do ponto de vista de Shadow. Na verdade, a ambiguidade é o aspecto mais preciso para definir a natureza dessa personagem. Em um primeiro momento, quando o que se tem é apenas a visão do marido apaixonado, Laura é, de fato, apresentada como um símbolo de vida normal e estável, em contraposição à condição inicial de Shadow, que começa a história em uma prisão. Aspecto esse que se intensifica quando é anunciada a sua morte, em um evento que praticamente impõe a conclusão de que ela é nada além de uma vítima indefesa.

Porém, a ambiguidade entra em cena quando, durante o funeral, logo no segundo capítulo, Shadow descobre que, no exato momento em que ocorrera o fatal acidente, Laura praticava sexo oral em seu melhor amigo, Robbie, enquanto ele dirigia o carro. Isso a menos de uma semana da saída de Shadow da prisão. E, assim, a imagem puritana da personagem se revela uma distorção romantizada. Entretanto, sem cair na armadilha do moralismo, a história não estabelece um implacável juízo de valor sobre tal atitude, que seria atribuir-lhe, por exemplo, um caráter imperdoável, merecedora de

tão bárbaro destino. Ao contrário, a personagem, ao deixar de ser um símbolo de uma vida onírica e idealizada, livre de equívocos, passa a ser uma representação mais aproximada da vida humana, real e contraditória, em que o ser doce e afável pode, ao mesmo tempo, ser também lascivo e cruel.

Essa qualificação, contudo, somente pode ser acessada, porque, ao contrário do que se espera de alguém que morre, Laura retorna à vida, o que possibilita a Shadow, conhecer a sua visão e os motivos que a levaram a agir de tal modo. Esse retorno à vida, porém, não é completo e nem definitivo, pois seu corpo ainda permanece em processo de decomposição, tornando inviável sua continuidade; mesmo que o universo da história permita que alguém fuja da morte, fica claro também que esse movimento não representa uma solução para o problema. Além disso, quando retorna, ela se vê dotada de uma inexplicável e sobre-humana força física; Laura é capaz de destroçar o corpo de um homem com o mínimo esforço de um chute ou um soco.

Apesar de vir a ser útil na superação de obstáculos durante a jornada de Shadow, essa força também é assustadora e, de certa forma, inviabiliza uma eventual ideia de ressocialização. Ainda assim, no entanto, a personagem não deixa de demonstrar a típica ternura em relação ao marido e mais, esforça-se para conquistar o perdão de Shadow, prestando toda a ajuda que pode, revelando-se, inclusive, fundamental na vitória do protagonista sobre Mr. Wednesday, ao final da história. O aspecto brutal e decrépito de Laura, aliado à sua inabalável doçura em busca pela redenção, pode ser entendido, portanto, como mais uma maneira de representar essa ambiguidade encarnada na sua figura.

Ambiguidade que também, cabe ainda ressaltar, exerce papel crucial na caracterização da função da personagem para a estrutura narrativa. Isso porque, fosse ela apenas a esposa idealizada vitimada pelas forças do destino, sua função seria a da

vida idílica para a qual o protagonista almeja retornar e só. Em outro extremo, fosse ela apenas a pecadora merecedora da mais severa punição, sua função seria a da vida antiga a ser enterrada a sete palmos e superada. No caso de Laura Moon, ela assume as duas funções, na medida em que ela realmente representa, para Shadow, a vida ideal, independente dos erros cometidos – afinal é assim que se constitui a humanidade – ao mesmo tempo que, em sendo uma vida passada, nada além de uma lembrança em decomposição, já não compensa o retorno, afinal já não é mais o que um dia foi e, apesar de parecer estar de volta, tão logo ela cessará de existir novamente. O seu papel passa a ser, então, nessa sua nova condição de quase vida, é fornecer ajuda, não além do necessário, para que o protagonista supere os momentos de dificuldade e, tão logo quanto for possível, seja capaz de aceitar a perda e seguir adiante sozinho.

Tais personagens, Mr. Wednesday e Laura Moon, são basilares para a estrutura narrativa, agindo como duas forças opostas que induzem o protagonista a movimentar-se para uma direção ou para outra. Enquanto Wednesday é uma força aparentemente transformadora, que obriga Shadow a superar o passado, mas secretamente pretende usá-lo apenas como um instrumento, Laura atua como uma força conservadora, que a todo o momento ressurge para relembrá-lo de todas as coisas que eram importantes daquela vida que se foi, mas em contrapartida ao surgir em toda a sua "nudez", deixa explicito que o que já foi não mais é como antes. Dessa forma, das duas "vias" apresentadas, nenhuma é, ao final, tida como a correta para Shadow e, tampouco, alguma delas é declarada como "vencedora" da disputa. O que se vê, ao invés, no desfecho da história, é o amadurecimento do protagonista ao superar todas essas forças externas que tentam controlá-lo ou influenciá-lo, para que, finalmente, consiga desfrutar da vida da maneira que almejara quando ainda estava no presídio, no princípio de tudo: livre.

3.2.3. Análise dos Núcleos Narrativos

Para compreender o modo como é estabelecida a função estrutural destes dois personagens, portanto, seguiremos a análise, nos próximos tópicos, com a observação do primeiro capítulo do livro. Esse que é todo sustentado por dois eventos que são grandes pilares da maior importância para a estrutura narrativa, sendo o primeiro a morte de Laura, que abala o equilíbrio inicial do protagonista e o coloca em uma situação suscetível, enquanto o segundo é a oportunidade de emprego oferecida por Mr. Wednesday, que emerge como uma convocação à jornada que o herói deverá percorrer a fim de vivenciar a evolução pessoal que necessita.

Tais eventos podem ser considerados os principais núcleos narrativos presentes no referido capítulo, pois abrem questões que redirecionam a trajetória do personagem principal, fazendo avançar o enredo. O que fará Shadow, agora que Laura está morta? Será que ele deve mesmo aceitar a proposta de Mr. Wednesday? Esses questionamentos exigem tomadas de decisões que implicam consequências drásticas no destino do protagonista; são eles, portanto, que promovem a sensação de mudança e evolução, necessária para a caracterização de uma história bem estruturada e, por isso, os eventos que os provocam são considerados os pontos cruciais do texto narrativo. Entretanto, para que se chegue até tais pontos, e aqui começamos a tocar a essência da análise, cada autor se vale de escolhas próprias no método de fornecimento das informações que caracteriza a construção dramática entre um evento e outro. E tais escolhas podem influenciar diretamente a experiência de leitura do romance.

Um efeito colateral que pode ser observado em decorrência disso, por exemplo, é a alteração do “andamento” da história, tendo em vista que o resultado dessa escolha é um maior ou menor número de palavras no texto. Outro efeito é o “tom” desse texto, pois, a depender da definição das palavras empregadas, pode-se transmitir a história de

maneira mais ou menos bem-humorada; mais ou menos melancólica; mais ou menos violenta. Sendo assim, pode-se dizer que tem papel fundamental na caracterização própria de cada texto narrativo, o emprego, pelo autor, das unidades narrativas de expansão (catálises, índices e informantes), aquelas que preenchem o espaço entre os núcleos e, como consequência, podem dilatar ou comprimir o tempo da narrativa, ou, ainda, caracterizar o humor com que é contada.

Diante disso, o aspecto relevante para o exame do referido capítulo consiste não apenas na entrega, ao leitor, dos núcleos da história, mas também nas suas respectivas preparações e as subsequentes respostas, isto é, o encadeamento, tanto anterior como posterior, das outras unidades narrativas. Encadeamentos esses que, como veremos, no caso de *American Gods*, são cuidadosamente elaborados através de momentos, ora de introspecção e intimidade com a subjetividade do protagonista, ora com exacerbado detalhamento de cada ação objetiva, agindo como dispositivos de controle e cadência, de contenção e liberação da narrativa. Sendo assim, para tentar compreender melhor tais características e encontrar os efeitos delas decorrentes, proceder-se-á a uma observação mais meticulosa desse primeiro capítulo, com especial destaque aos dois sustentáculos sobre os quais a narrativa nele se constitui, buscando compreender o modo como é construída a expectativa que os precede e, também, como é processado, posteriormente, o seu impacto.

3.2.3.1. Identificação do Protagonista

Tomemos, então, como exemplo, a primeira revelação importante apresentada na história e que altera o seu rumo drasticamente: a inesperada morte da personagem Laura Moon. Esse é o evento que representa, para Shadow, o protagonista, a perda de tudo o que lhe importa, ou seja, que lhe retira a estabilidade inicial e propulsiona a sua jornada

em direção ao conflito principal; esse evento, como dito anteriormente, é um núcleo narrativo da história. Devido a sua importância, é necessário, então, que o leitor o perceba como um acontecimento suficientemente trágico para o protagonista, a fim de que seja justificável esse seu efeito transformador. Não basta que a informação seja apenas entregue protocolarmente, pelo contrário, é preciso que esse momento seja devidamente contextualizado.

Sendo assim, antes do fatídico anúncio, deve ser demonstrada a relevância, para Shadow, de Laura enquanto viva, justamente para que a perenidade de sua ausência se faça sentir de modo ainda mais violento. E, como veremos mais adiante, o que Neil Gaiman faz, nesse caso, é não só explicitar reiteradamente o amor incondicional que Shadow sente por Laura, o que já daria ao leitor alguma dimensão sentimental da perda, mas também adicionar uma nova camada de implicações, ao atribuir ao protagonista certa relação de dependência dessa relação amorosa, de modo que ele não vislumbre em momento algum, durante o período em que permanece preso, outra forma de vida que não seja ao lado da esposa. E mais, ao estabelecer essa relação, o faz de modo que o ponto de vista do leitor no momento da revelação esteja em conjunção com o do protagonista, através de movimentos de introspecção realizados pelo narrador ao se aprofundar nos meandros da mente e da percepção do personagem.

Já nas primeiras páginas do romance, por exemplo, ao leitor são revelados os planos de Shadow para a vida fora da cadeia, confessados em uma lista de coisas que deseja fazer, tão logo esteja livre – e Laura é figura central desse seu intento. Essa lista é apresentada em uma descrição feita pelo narrador, porém, a escolha dos itens e a forma como é destacado o aspecto sensorial, tão familiar em cada uma das atividades almejadas, confere a essa passagem um primeiro grande momento de conexão entre leitor e protagonista e amplifica as chances de gerar, dessa relação, um sentimento de

empatia. “*Shadow's lists got shorter and shorter. After two years he had it down to three things.*” (Gaiman, 2001a, p.10). Como se vê logo na primeira sentença, a descrição inicia com o fato de que, à altura em que é revelada, a lista já havia sido reduzida ao mínimo, de modo que qualquer outra coisa que tenha feito parte anteriormente, já nem vale mais a pena ser mencionada. Ou seja, com o passar do tempo, o que quer que seja que tenha restado na lista, tem o mais estimado valor para o personagem, a ponto de remanescer até o fim do período de enclausuramento.

Na sequência, porém, quando expostos os desejos do personagem, é notória a expressiva trivialidade das ações pretendidas, o que, aliada ao modo como são qualificadas pelo autor, também contribui para a aproximação do leitor ao personagem. “*First, he was going to take a bath.*” (Gaiman, 2001a p.10), simples e diretamente, o narrador anuncia que a primeira coisa que Shadow pretende fazer é tomar um banho, sugerindo a ideia de que, na prisão, este é um dos desconfortos a qual está condenado o sujeito. Claro, isso não é, nem de longe, pior do que o risco de ser esfaqueado em uma briga, entretanto, ao leitor, a privação do direito de tomar um banho na comodidade do banheiro do lar – de certa forma, um símbolo do direito à privacidade de que gozam as pessoas livres – é um aspecto da prisão que o leva a identificação muito mais facilmente, dada a maior familiaridade com este tipo de situação. Para intensificar este efeito, Gaiman ainda opta por aprofundar em detalhe a descrição: “*A real, long, serious soak, in a tub with bubbles.*” (Gaiman, 2001a, p.10), pois, caso alguém ainda não estivesse convencido de que seria essa uma experiência prazerosa, a qualificação é um apelo, agora com mais intensidade, ao aspecto sensorial. Este não é um banho qualquer, é um tipo de banho que promete garantir a maior sensação de relaxamento e satisfação possível.

Ainda no mesmo parágrafo, o narrador finaliza este primeiro item da lista com uma outra forma de atingir o leitor através da familiaridade: "*Maybe read the paper, maybe not. Some days he thought one way, some days the other.*" (Gaiman, 2001, p.10). E aqui, essa hesitação do personagem reverbera uma ambiguidade também presente no senso comum das pessoas, agora em relação à leitura de um jornal. Por um lado, o ato pode ser encarado como um símbolo de retorno à realidade, à rotina normal da qual sente tanta falta um presidiário, mais uma vez indicando que o mais banal dos atos é tido como fortuna dada a situação de Shadow. Contudo, o jornal, por outra perspectiva, é também o meio pelo qual, aquele que o lê, entra em contato com uma realidade que, por vezes, pode ser um tanto desagradável, logo, a ideia de alienação da crueldade do mundo, que emana das notícias, pode soar ainda mais confortável do que a sensação de normalidade proporcionada pela sua leitura. Fato é que, mais importante do que ler ou não o jornal em si, a sério o que interessa – e por isso é elemento merecedor de destaque na lista de Shadow – é essa hesitação do personagem, motivada por um contraditório desejo de alienação que por vezes acomete as pessoas comuns e que também se mostra um poderoso fator de ligação entre a memória afetiva do leitor e os sentimentos mais íntimos do protagonista.

No parágrafo seguinte, o narrador reitera o efeito, repetindo esse método descritivo que utiliza primeiro o apelo sensorial ao mencionar que Shadow, após enxugar-se do banho, vestiria um roupão e calçaria os chinelos – símbolos de conforto que contrapõem o uniforme da prisão. E, depois, valendo-se novamente da ambiguidade, afirma agora que, caso fosse fumante, o personagem escolheria exatamente este momento para fumar um cachimbo – o que, para um leitor que aprecia o fumo, simboliza mais um momento afetivo empilhado nesta construção nostálgica de prazer e conforto –, mas logo em seguida admite que, em não sendo adepto do hábito,

não o fará – e aqui, portanto, mantem a sensação de familiaridade também daquele que não vê prazer algum no consumo de tabaco. De certa forma, o que o texto consegue aqui é obter acesso às sensações de quem sente prazer no ato de fumar sem arruinar a experiência prazerosa, construída até aqui, daquele leitor que, eventualmente, reprove o ato descrito. A ambiguidade presente, desse modo, é uma forma de promover certa conciliação de sensações que, a princípio, seriam mutualmente excludentes.

Finalmente, após essa sequência descritiva de pequenos prazeres triviais, chega-se ao ponto crucial da pequena lista de Shadow, o clímax da cena, no segundo item: "*He would pick up his wife in his arms ("Puppy," she would squeal in mock horror and real delight, "what are you doing?)*" (Gaiman, 2001a, p.11). Aqui é revelada ao leitor a existência do relacionamento e, à esposa, é atribuída notável importância ao posicioná-la como elemento maior de desejo de Shadow; subentende-se que o retorno ao relacionamento é o que nutre sua motivação. E, ainda, na escolha da representação desse desejo, o texto apela para uma imagem cinematográfica idealizada na mente do protagonista. Retratá-lo como um homem apaixonado e saudoso da reciprocidade amorosa da esposa é uma forma de tentar gerar empatia pela vulnerabilidade de que padece o típico romântico sonhador. Mas, além disso, é possível notar, ainda, uma outra camada de significado presente na relação entre os dois personagens, quando revelado o apelido carinhoso que Shadow imagina que seria usado por Laura. A saber, *Puppy*, que pode ser traduzido literalmente do inglês como "filhote de cachorro", é um nome que, por mais afetuoso que seja, denota também certa relação de submissão ou dependência deste homem para com a sua mulher, ainda que camuflada pela inocência pueril evocada pelo termo.

Depois, o texto prossegue com uma menção ao ato sexual – esse que já é lugar comum, dada a obviedade, como representação de objeto de desejo dos encarcerados –,

porém, aqui, essa menção é marcada pela sua não verbalização, o que garante a manutenção de certa elegância do momento contemplado pela imaginação do personagem: "*He would carry her into the bedroom, and close the door. They'd call out for pizzas if they got hungry.*" (Gaiman, 2001a, p.11). Com uma representação meramente alusiva, o autor evita uma descrição explícita da transa, deixando apenas a imagem de Shadow carregando Laura nos braços ao fechar a porta "na cara" do leitor, enquanto a imagem do sexo fica a critério da subjetividade de quem lê. E, ainda, após o que quer que tivessem vivenciado ali, os amantes, caso com fome, pediriam uma pizza, demonstrando assim, mais uma vez, o avanço na estratégia de conquistar a empatia do leitor, ao evocar memórias sensoriais praticamente universais ao paladar do indivíduo contemporâneo. Novamente, valendo-se de um símbolo de liberdade, conforto e prazer, direitos aos quais são privados aqueles que cumprem pena em regime fechado.

Por fim, surge o último item da lista, agora menos repleto de sensações, mas com um forte apelo ao espírito de merecimento pós redenção ao revelar a honesta intenção de Shadow em viver para sempre nessa vida simples de humildes deleites, afinal, o preço pelo seu crime já teria sido pago e ele aprendido a lição. "*Third, after he and Laura had come out of the bedroom, maybe a couple of days later, he was going to keep his head down and stay out of trouble for the rest of his life.*" (Gaiman, 2001a, p.11). Sua ambição, portanto, é nada mais que seguir em frente com a cabeça baixa e sem arrumar confusão, para o resto de sua vida. Assim, o autor tenta induzir os leitores a identificarem-se com um homem que é um criminoso condenado, mas que possui integridade, pois se arrependeu dos pecados, cumpriu penitência e agora está pronto para recomeçar a sua vida. Shadow Moon vislumbra o retorno para uma vida que não é nada além de paz e amor e que é tão trivial quanto a vida que qualquer um é capaz de sonhar para si. O protagonista neste momento da narrativa, então, é caracterizado como

um homem bom, fiel e apaixonado marido, em suma, alguém em quem o leitor pode confiar mesmo ele tendo cometido graves erros; fica claro que ambos partilham de certas dores e certos desejos, afinal, Shadow é tão humano quanto quem o lê.

Até aqui, portanto, é possível observar que, ao menos nesse trecho, em relação às unidades narrativas, Gaiman emprega catálises, descrições objetivas das ações, como tomar um banho ou fumar o cachimbo, impregnados por índices, com descrições qualitativas dessas ações que caracteriza subjetivamente os personagens, especialmente Shadow. Dessa forma, a ele são atribuídos defeitos e qualidades, revelando, inclusive, seus eventuais pontos fracos; quando Laura o chama de "Puppy", por exemplo, é uma ação em que Shadow – a propósito, o agente passivo da ação – fica caracterizado como um homem submisso.

Outro fator notável é que tais descrições são feitas através de uma observação suficientemente aproximada e introspectiva, a ponto de permitir que o leitor assuma uma posição de cúmplice em relação ao protagonista, sem que se recorra à reflexão em primeira pessoa. E esse reposicionamento é recorrente pelo narrador. Mais à frente, como um outro exemplo desse movimento, há um trecho em que se lê, "*Keep your head down. Do your own time."* (Gaiman, 2001a, p.12), sentença que surge em meio às lembranças de um episódio com um outro detento, pouco depois desse seu devaneio de liberdade que examinamos nos parágrafos anteriores. No caso, a ação precedente, consiste em Shadow optar por não questionar uma atitude reprovável do colega, a fim de evitar um desnecessário atrito. Esse, portanto, é um fragmento de narração que assume a função de pensamento do protagonista, sem que se recorra ao uso de um monólogo interior ou da verbalização em um diálogo.

Assim, o narrador remete ao anseio por liberdade ao assumir uma posição concêntrica à consciência de Shadow, reiterando ao leitor o árduo trabalho mental que o

personagem faz constantemente para manter-se “nos trilhos”, como se fosse, um mantra recorrente na mente do protagonista. Através dessa postura, portanto, ao leitor é fornecida intimidade o bastante para que possa compartilhar dos anseios do personagem e, posteriormente, seja mais propenso a desfrutar de seus triunfos, bem como de sofrer com seus dissabores em toda sua dimensão, ou, ao menos, o mais próximo disso possível. E é, precisamente, o modo como é trabalhado, pelo autor, o impacto desses momentos de dor, que será explorado adiante, quando da observação, em detalhe, da revelação da morte de Laura.

3.2.3.2. Tom Geral e Dinâmica Temporal

Antes de avançar, porém, é conveniente aproveitar para registrar que, juntamente com o devaneio da lista de desejos de Shadow, outras cenas preenchem as páginas da história até o anúncio da tragédia e ajudam a construir essa atmosfera de expectativa que envolve o personagem. E, por entender que a análise, a partir daqui, possa vir a carecer de algum elemento contextual por elas fornecido, algumas ficarão mencionadas neste breve momento de ressalvas. Entretanto, atendendo a um propósito mais suplementar que basilar, não serão examinadas com o detalhamento da seção anterior, ficando apenas registrados, de modo geral, alguns dos efeitos por elas produzidos para a narrativa.

Pois bem, dentre esses eventos, nota-se, por exemplo as conversas de Shadow com alguns colegas detentos que revelam um pouco da rotina na prisão, sendo o mais recorrente Low Key Lyesmith, companheiro de cela que o auxilia no processo de adaptação ao ambiente hostil e que, ao final da história, revela-se um dos principais antagonistas. E um aspecto curioso é que a relação desse personagem com o protagonista se dá por meio de uma comparação, quando evidenciada a abissal diferença

entre as duas personalidades e suas respectivas visões de mundo; essa é uma forma de se caracterizar o personagem principal através do contraste. Enquanto Low Key apresenta um caráter peculiarmente caótico, Shadow é retratado como um homem sóbrio e sensato.

Uma notável diferença estabelecida entre os dois, por exemplo, é a visão sobre a pena de morte, sobre a qual Shadow parece não ter qualquer simpatia sobre, "*Shadow shrugged. He could see nothing romantic in a death sentence*." (Gaiman, 2001a, p. 10). Low Key, por sua vez, tem a convicção de que a causa da "desgraça do país" é justamente o declínio desse tipo de punição: "*"Tell you what, though. This country started going to hell when they stopped hanging folks. No gallows dirt. No gallows deals."*" (Gaiman, 2001a, p. 10); ele não apenas defende a pena capital, como faz questão de especificar aquela que se dá por meio do enforcamento, já extinta há muitos anos. Tal exagero nesse aspecto doentio de sua visão de mundo, entretanto, é amenizado por uma sinceridade quase ingênua da qual o personagem é dotado, percebida por meio de falas espontâneas como essa, tão cheias de certeza, que até lhe conferem certo carisma.

Assim, em decorrência dessa gritante distinção, as situações de interação entre os dois, também atribuem à história um aspecto caricato e, consequentemente, conferem-lhe um tom, em certa maneira, cômico. Nesse mesmo diálogo, inclusive, há a admissão do teor humorístico das falas, por exemplo, quando Shadow reage à visão de Low Key questionando se aquilo era uma piada: "*"Is that a joke?"*" (Gaiman, 2001a, p. 10). Ao que recebe, do colega, como resposta: "*"Damn right. Gallows humor. Best kind there is."*" (Gaiman, 2001a, p. 18). Uma resposta que não esclarece se era aquela sua fala anterior somente uma piada ou se ele realmente acha graça no fato de alguém ser

enforcado. Mas, de todo modo, é possível perceber algum senso de humor na maneira que ele lida com a morte.

Esse aspecto cômico, ainda que perverso, vem a ser útil por servir de contrapeso à densidade dos eventos trágicos que estão por acontecer e, com isso, portanto, parece haver uma intenção em se manter, no texto, certo equilíbrio entre o drama daquilo que é mórbido e a jocosidade da caricatura. Como se vê, portanto, pelo exemplo da relação entre Low Key e Shadow, no decorrer das ações são deixadas pistas de um humor ambíguo e paradoxal presente no tom geral da história. Com isso, apesar do conteúdo lúgubre que é abordado, o leitor pode perceber que também há certa dose de sarcasmo no texto e, portanto, mesmo que o evento crucial que está por vir, que é a morte de Laura, tenda a evocar profunda tristeza, há uma característica zombeteira no texto que afasta, em certa medida, o teor sóbrio e monótono que situações de luto geralmente podem ocasionar.

Essa cena, assim como outras situações de caráter similar apresentadas no início do romance, cabe ainda frisar, surgem no texto apenas como fragmentos pinçados da memória do protagonista. Portanto, faz-se necessário também destacar, antes de prosseguir à próxima etapa da análise, que não há uma organização temporal linear constante entre as cenas desse primeiro momento da história. Isso porque essas ações narradas ocorrem majoritariamente na forma de flashbacks de eventos do passado remoto e do passado recente, justapostos com relatos e descrições atemporais do narrador que revelam a visão subjetiva do protagonista sobre tais acontecimentos. Não há, explicitamente, uma demonstração de continuidade entre os blocos de ação a cada lembrança destacada a não ser por uma única sinalização temporal que alicerça e orienta minimamente o leitor: a contagem dos dias que faltam para a saída de Shadow da prisão. É possível notar, portanto, que, em detrimento de certa solidez cronológica, o

autor opta por começar a história com lembranças pontuais e significativas que acarretam um fornecimento mais rápido e, talvez, eficiente de informações essenciais para caracterizar o protagonista e o seu "mundo cotidiano".

Quanto à notação do tempo, apesar de, inicialmente, mostrar-se apenas pontual e esparsamente, progride em convergência até o ponto em que de fato se estabelece o tempo presente definitivamente. A saber, a história inicia com a indicação de que Shadow já está há três anos na cadeia, depois mais à frente, é relatada uma conversa com um agente penitenciário ocorrida a um mês da data de sua alforria, em seguida se descreve um telefonema com Laura na semana final e, por fim, são pontuadas as últimas quarenta e oito horas antes do dia da libertação, quando, enfim, fica estabelecida a linearidade temporal. Essa demarcação se manifesta, por exemplo, quando o narrador anuncia: "*The last week was the worst.*" (Gaiman, 2001a, p.15) para, na sequência, relatar o tal diálogo por telefone entre Shadow e Laura ocorrido na sua última semana preso. E isso funciona como a contagem regressiva de uma bomba relógio; à medida em que se aproxima do prazo final, a tensão do protagonista cresce proporcionalmente.

Mais à frente será abordada como se constrói essa tensão, mas por enquanto, como ilustração, tomemos esse telefonema com Laura, que é o último diálogo que o casal haveria de ter enquanto ela ainda está viva e, por isso, relevante o bastante para ser registrado e demarcado no tempo. Na ocasião, Shadow, preocupado, refere-se a uma tal tempestade que ele sente estar por vir, como se acometido por um trágico presságio; é um prenúncio da tragédia que está por vir. E esse aspecto premonitório, que se constitui a partir do registro de elementos sinistros como esse, vai se intensificando à medida em que se aproxima a data tão esperada. É um sentimento presente na história que complementa aquele tom exagerado e caricato observado anteriormente. Ainda que certos momentos sejam tratados com piada, há outros sinais que indicam que algo

dramático está por vir. Tal cena, portanto, assim como a anterior, serve à história não apenas para a exposição de informações que apresentam e caracterizam os personagens, mas também para oferecer contribuições a esse tom ambíguo da história, nesse caso, fornecendo matéria que ocasiona o aumento do tensionamento na narrativa. É o outro lado da balança.

Em síntese, portanto, pode-se dizer que, com essa coletânea de memórias que constituem o começo da história, o leitor tem acesso a aspectos importantes de caracterização do protagonista, como o ponto de vista e à subjetividade de Shadow, sua maneira de agir, suas qualidades e defeitos; todos manifestados através de atitudes perante os outros personagens. Mas além disso, também nesse momento, já fica explicito o tom e o tipo de humor com que é conduzida a história, revelando um aspecto caricatural e sarcástico como meio de contrabalancear o seu lado mais tenso e trágico. E ainda, tudo isso ocorre enquanto o leitor é induzido a criar certa expectativa, tal qual parece ser a experienciada pelo protagonista, sobre como será sua vida a partir do momento em que sair pelo portão daquela prisão. Expectativa essa, a propósito, que será respondida com uma impactante negativa do destino, quando revelada a súbita morte de Laura, dispersando a inocente esperança de um retorno para a vida normal que vinha sendo cultivada por Shadow.

3.2.3.3. Evento Propulsor

Aqui, portanto, chega o ponto em que a análise é retomada para prosseguir com o exame detalhado do impacto ocasionado por essa quebra de expectativa. E, para isso, vejamos, de imediato, como a informação relevante é efetivamente entregue:

> *The warden looked down at the paper on his desk. 'This came from the Johnson Memorial Hospital in Eagle Point…Your wife. She died in the early hours of this morning. It was an automobile accident. I'm sorry.'* (Gaiman, 2001a, p.20)

Nesse parágrafo, portanto, é que se encontra de fato o *núcleo narrativo*. Ele é nada mais que a informação da morte de Laura ali contida. Como se vê, a notícia, em si, é dada de modo muito simples; ainda que com alguma hesitação mínima, há certa frieza no modo como é anunciada, ao marido, a morte da esposa. E, efetivamente, é convincente do ponto de vista da verossimilhança, afinal, "na vida real" não haveria motivos para um agente penitenciário reagir com altas emoções a tal situação, por mais comovente que possa ser. Porém, o valor sentimental dessa informação é muito maior para leitor e protagonista do que a ação em si é capaz de representar dentro desse limite imposto pela verossimilhança[13]. A solução do autor, portanto, para que o impacto seja percebido pelo leitor em sua plena magnitude é trabalhar uma crescente tensão prévia, assim como, posteriormente, proceder a uma "digestão" lenta e gradativa. E, para isso, ele manipula a percepção dos eventos tanto nos últimos instantes que antecedem o fatídico diálogo, quanto nos que imediatamente sucedem a recepção da informação pelo protagonista, ainda que com uma pequena, mas significante diferença entre as duas situações – a qual será explicitada mais adiante.

Na aplicação desse recurso, como veremos, primeiro é realizada uma mudança no enquadramento geral, na, digamos, "lente" utilizada para se contar a história, em comparação com o que até então fora retratado. Logo no início dessa sequência de ações, a cronologia dos fatos é definitivamente estabelecida, "*Two days to go.*"

---

[13] Limite verossímil esse que, importante frisar, é resultado, também, de uma escolha do autor e, aqui, portanto, é possível considerar que, ao longo do capítulo, vai sendo estabelecida uma espécie de "demarcação territorial" do romance, como se dissesse: esta história, apesar de contar com elementos fantásticos, que virão muito em breve, está balizada nas regras do real; o mundo real do protagonista, funciona tal qual o mundo real do leitor.

(Gaiman, 2001a, p.18). E, ao contrário das sinalizações anteriores, em que a dinâmica de flashbacks ainda prevalecia, agora, partir do momento em que se estipula que faltam apenas dois dias para Shadow ser liberto, o leitor passa a acompanhar a história no tempo presente. Logo em seguida, a narração parte de uma espécie de "plano detalhe" da ação atual do protagonista: "*Forty-eight hours, starting with oatmeal and prison coffee* (...)" (Gaiman, 2001a, p.18), nota-se aqui um destaque bem aproximado da refeição do seu desjejum, para depois seguir: *"*(...) *and a guard named Wilson who tapped Shadow harder than he had to on the shoulder and said, 'Shadow? This way.'" (*Gaiman, 2001a, *p.18)*.

Como se percebe, ao invés de estabelecer, de modo geral, que Shadow fora chamado, por um guarda genérico à sala do diretor, o autor opta por mencionar o nome do guarda que o chama à atenção e ainda faz questão de precisar o exagero da força empregada no tapa no ombro "mais forte do que o necessário". É como se esse toque do guarda, com uma descrição tão meticulosamente precisa, fizesse despertar a história para o tempo presente; até então, as cenas em flashback não proporcionavam interações físicas[14]. Há, então, neste momento de câmbio, um deslocamento da perspectiva do narrador de observador acima do tempo e do espaço, para um olhar mais restrito aos limites do corpo presente do protagonista. Isso indica que, a partir desse parágrafo, o leitor acompanhará tudo o que o personagem vivenciar sem a onisciência que outrora permitia o acesso a informações de fora do campo de visão. Agora, leitor e personagem, portanto, compartilham a mesma "hipossuficiência" em relação aos fatos que estão por

[14] Tanto as interações com os outros detentos, como a conversa com o agente penitenciário não nomeado, preservam certa distância. O exemplo mais explícito é o trecho em que, ao final do interrogatório, o agente se recusa a apertar a mão de Shadow: "*The man did not offer to shake Shadow's hand as he rose to leave, nor did Shadow expect him to.*" (Gaiman, 2001a, p.15).

vir, o que acarreta uma maior suscetibilidade à alteração da percepção do tempo psicológico da cena que começa a se desenvolver.

Em seguida, a descrição prossegue dessa mesma maneira por alguns parágrafos, sendo relatada toda a ação da caminhada do refeitório à sala do diretor, com destaque para a percepção sensorial do personagem na medida em que avança. São destacados, por exemplo, o som do eco dos passos no corredor do presídio, o gosto amargo da angústia na boca sentido por Shadow e ainda, uma constatação tenebrosa: "*The bad thing was happening…"* (Gaiman, 2001a, p.18), o mal presságio que havia sido suscitado anteriormente parece se confirmar, o que contribui, ainda mais, para o aumento da tensão ao término dessa primeira etapa de setup da sequência. Entretanto, apesar de o perigo parecer ser real, nesse momento sua causa ainda é desconhecida, o que leva o personagem a, intuitivamente, inferir o que ocorrerá. Assim, dado o emparelhamento da hipossuficiência estabelecido logo no início, acaba por induzir o leitor às mesmas conclusões prematuras. Essa sua intuição paranoica é representada explicitamente com a indicação de que uma voz em sua mente sussurra as atrozes possibilidades de desfecho que o assombram:

> "*There was a voice in the back of his head whispering that they were going to slap another year onto his sentence, drop him into solitary, cut off his hands, cut off his head. He told himself he was being stupid, but his heart was pounding fit to burst out of his chest.*" (Gaiman, 2001a, p.18)

E então, nesse contexto de suspense ocasionado pelo medo do desconhecido destino para o qual Shadow se encaminha, tem início uma segunda fase do desenvolver da cena, em que um incômodo diálogo é travado com o tal guarda Wilson:

> *"And what are you? A spic? A gypsy?"*
>
> *"Not that I know of, sir. Maybe."*

"Maybe you got nigger blood in you. You got nigger blood in you, Shadow?"

"Could be, sir." Shadow stood tall and looked straight ahead, and concentrated on not allowing himself to be riled by this man.

"Yeah? Well, all I know is, you fucking spook me." Wilson had Sandy blond hair and a sandy blond face and a sandy blond smile. "You leaving us soon."

"Hope so, sir." (Gaiman, 2001a, p.18-19)

Nesse diálogo, a reação lacônica de Shadow às provocações do guarda evidencia o desconforto causado pelo teor constrangedor das perguntas e termos racistas – a propósito, o guarda somente é caracterizado como branco e loiro, após ter proferido os impropérios que utiliza para referir-se a hispânicos, ciganos e negros; é uma confirmação de que sua provocação tem cunho racista, motivada pela visível diferença étnica entre os dois. Com isso, então, o justificado desgosto de Shadow com tal situação é capaz de promover uma distensão ainda maior do tempo da ação, isso porque, com o estabelecimento desse sentimento desconfortável, é possível provocar uma percepção de que o percurso percorrido pelos dois personagens é ainda mais longo do que deveria ser. Assim, também é amplificada a ânsia pela sua conclusão, tão logo quanto seja possível.

Mais, em sendo essa uma situação em que Shadow, o incomodado, não tem a opção de se retirar e tampouco poderia revidar aos insultos, pois o que está em jogo ali é a sua liberdade – objetivo esse que, a propósito, está prestes a ser alcançado, afinal faltam apenas dois dias –, a impressão que o diálogo transmite é a de ser uma última sessão de tortura a que ele deve estar sujeito. Em outras palavras, a provocação também pode ser encarada com um derradeiro teste de obediência promovido por seu antagonista momentâneo – o Sistema Prisional –, demonstrando que, mesmo tendo mantido comportamento exemplar ao longo de três anos, o mínimo deslize pode pôr tudo a perder. Com esse diálogo, portanto, o autor cria mais um obstáculo na trajetória

do protagonista, que contribui tanto para essa alteração da sensação da passagem do tempo como, consequentemente, para o ostensivo tensionamento da narrativa, necessário para a recepção e o impacto da tragédia que se aproxima.

Antes de avançar, ainda referente a esse mesmo ponto da história, contudo, cabe, mais uma vez, um breve destaque paralelo, agora a respeito de um curioso detalhe no conjunto da cena observada, que ajuda a referendar esse entendimento de que há deliberação por parte do autor em potencializar as expectativas do leitor, precisamente nesse momento que precede a revelação. A saber, em edição mais recente, de 2011 (da qual utilizamos aqui a tradução, publicada em 2016 no Brasil, pela Editora Intrínseca), exatamente neste ponto, ao término do diálogo entre Shadow e o guarda Wilson, é possível observar a inserção de um parágrafo que não se encontra na primeira versão publicada do livro, de 2001 (da qual estão sendo extraídos os excertos em inglês para a análise). Este parágrafo pode ser encarado como uma terceira etapa do desenvolvimento da cena, que condensa e revive, em pouco tempo, muito da informação já apresentada no capítulo. Vejamos, portanto, o referido excerto, para tentar compreender o que acrescenta sua presença ao contexto até agora examinado:

> *Masmorras*, pensou Shadow, mas não falou nada. Era assim que sobrevivia: não respondia, não falava nada sobre estabilidade na carreira para os guardas do presídio nem questionava a natureza do arrependimento, da reabilitação ou os índices de reincidência. Não fazia nenhum comentário divertido ou sagaz e, só para garantir, quando conversava com um agente do presídio, sempre que possível, não falava nada. Só respondia quando lhe perguntavam algo. Cumprir a própria pena. Sair. Voltar para casa. Tomar um banho quente e demorado de banheira. Dizer para Laura que a ama. Recomeçar a vida. (Gaiman, 2011, pp. 25-26)

Nesse trecho, como se vê, o narrador exibe uma reflexão de Shadow sobre os disparates expressos pelo guarda, como se estivesse processando as provocações internamente. Ele retoma algumas de suas concepções pessoais referentes à sua conduta na prisão, como evitar desrespeitar os agentes para sua pena não ser aumentada; é o fantasma da não-liberdade que o assombra mais uma vez. Além disso, ainda relembra a sua projeção de vida fora dali, citando, inclusive, os três itens fundamentais em que ele sustentara sua esperança durante todo esse tempo: o banho quente, o amor por Laura e o recomeço de uma vida nova.

Com isso, conectam-se o indigesto diálogo recentemente travado e o intenso desejo há muito tempo cultivado na conclusão de que, ao final desse processo, ele poderá vir a ser recompensado com o almejado retorno à sua vida normal, mas apenas se manter-se bem-comportado até o último instante. E o que ele menos quer, nesse momento, é arruinar sua promessa de liberdade. Não à toa, esses itens são retomados quando Shadow está prestes a adentrar a sala do diretor do presídio para receber a notícia da tragédia. De certo modo, isso ajuda a prolongar o tempo – literalmente levamos mais tempo para chegar no desfecho da cena –, assim como também potencializa o impacto que virá, rememorando, para o leitor, o tamanho da expectativa criada pelo protagonista para que, em seguida, se tenha uma dimensão equivalente da frustração pela qual ele será acometido.

E, enfim, para concluir o adendo, é também notável que esse excerto, de certa forma, foge à regra do enquadramento mais objetivo da descrição da cena, defendido páginas atrás, como se atuasse de maneira contraditória ao fluxo estabelecido de narração observadora e descritiva, retornando o narrador à sua posição inicial. Entretanto, exatamente por essa quebra na dinâmica, seria justificável que se optasse pela exclusão desse parágrafo da versão final do texto, na primeira edição publicada,

afinal, no conjunto, mais pela forma do que pelo conteúdo, esse trecho se mostra disruptivo e, portanto, dispensável em uma conjuntura em que há a necessidade de se realizar cortes para a edição final de um livro. Ainda assim, é inegável o potencial contributivo que este singelo parágrafo carrega para um maior tensionamento na narrativa, tanto pelo fato de explicitar a insatisfação de Shadow em relação ao diálogo com Wilson, qualificando a sua não-reação perante os insultos, quanto pela retomada dos seus objetivos de liberdade almejados e, principalmente, o temor maior de que não consiga alcançá-los por ter que permanecer preso por mais tempo.

Esse parágrafo dá conta, portanto, de sintetizar tudo o que já havia sido colocado anteriormente referente ao estado mental e psicológico do protagonista até então. E são relançadas no exato momento em que tais informações têm o poder de exercer ainda maior pressão sobre as cabeças tanto do personagem quanto do leitor. Isso, talvez, seja o que justifica o fato de o trecho, mesmo apresentando certa redundância, ter sido recuperado e inserido nessa publicação mais recente do livro que "tem cerca de doze mil palavras a mais" que a original e, a propósito, é considerada "a versão da qual mais me orgulho" (p. 11), segundo as palavras do próprio escritor, Neil Gaiman, no introdutório à referida edição, intitulado "Um Comentário sobre o Texto".

Dando continuidade à análise, na próxima etapa da sequência das ações, procede-se a caminhada dos dois personagens Shadow e Wilson, indicando que o diálogo havia durado apenas o início do percurso e que ainda há um "longo caminho" pela frente. Para isso, o narrador retorna à posição de observador detalhista, descrevendo, em tempo real, cada etapa do trajeto ainda percorrido: "*They walked through a couple of checkpoints. Wilson showed his ID each time. Up a set of stairs, and they were standing outside the prison warden's office.*" (Gaiman, 2001a, p.19). Mais uma vez descrições visuais detalhistas, assim como a que segue, a respeito do

letreiro na porta da sala do Diretor e o semáforo em miniatura logo ao lado, que sugerem, respectivamente, autoridade e inacessibilidade daquele que é o superior na hierarquia do ambiente prisional: "*It had the prison warden's name-G. Patterson-on the door in black letters, and beside the door, a miniature traffic light.*" (Gaiman, 2001a, p.19). Também nesse parágrafo, é possível notar a predominância de catálises, trazendo pequenas ações ao primeiro plano, indica uma intenção em revolver o tempo psicológico novamente, que pode fazer a sensação de agonia do personagem, ao observar, apreensivo, cada um desses detalhes, transferir-se ao leitor.

Em seguida, com descrições agora destacadas em dois parágrafos constituídos de apenas uma linha cada, narrando diretamente as ações, percebe-se um ritmo mais acelerado adquirido pela cena. Aqui, o texto primeiro intensifica o drama para, em seguida, culminar em um momento de silêncio que traz, mais uma vez, a sensação de ansiedade provocada pela espera. Durante o silêncio, ainda aproveita para resgatar uma reflexão de Shadow que revela, definitivamente, que, à essa altura, ele já havia perdido a esperança de alcançar sua almejada liberdade:

> *The top light burned red.*
>
> *Wilson pressed a button below the traffic light.*
>
> *They stood there in silence for a couple of minutes. Shadow tried to tell himself that everything was all right, that on Friday morning he'd be on the plane up to Eagle Point, but he did not believe it himself.*" (Gaiman, 2001a, p.19)

Como na linguagem clássica cinematográfica, o texto faz uso do "plano detalhe" ao evidenciar as imagens do semáforo estático ainda vermelho e da ação de Wilson ao apertar o botão. Dessa forma, ao destacá-las do parágrafo anterior, em bloco, atribui-lhes uma função de elemento de potencializador do drama; instiga o questionamento sobre o que há atrás daquela porta, resguardada por tão precioso e burocrático sistema

de travas. Na sequência, para preencher a pausa que sucede, a representação de um pensamento do protagonista, que, além de trazer sua sensação subjetiva de preocupação, prolonga o tempo da ação – ou melhor, da não-ação – que é a espera em silêncio, agonizante. E então, somente após isso, é dada luz verde para que a dupla finalmente chegue ao seu destino, o escritório do diretor, o imponente e formalíssimo G. Patterson: "*The red light went out and the green light went on, and Wilson opened the door. They went inside.*" (Gaiman, 2001a, p.19).

Ai contrário do que se espera, no entanto, ao invés de prosseguir diretamente para a ação no interior da sala, o texto insiste em conter o desenrolar da história, tensionando novamente a narrativa. Nesse momento, o narrador retoma sua postura introspectiva – aquela, que no início do capítulo pinçava memórias de experiências anteriores – para trazer ao primeiro plano, uma vez mais, a subjetividade Shadow, mas agora em relação ao novo personagem que está prestes a ser apresentado. Com isso, o leitor, antes mesmo da ação por ele a ser desempenhada no tempo presente, obtém acesso a informações que caracterizam objetivamente o diretor do presídio, enquanto também fornecem uma percepção própria do protagonista a seu respeito, ao retratá-lo sob um olhar já contaminado pela sua impressão pessoal:

> *Shadow had seen the warden a handful of times in the last three years. Once he had been showing a politician around. Once, during a lockdown, the warden had spoken to them in groups of a hundred, telling them that the prison was overcrowded, and that, since it would remain overcrowded, They had better get used to it.* (Gaiman, 2001a, p.19)

Como se vê, essa estratégia permite que o leitor tome conhecimento de uma postura do personagem que é autoritária e pouco contributiva com os direitos humanos em relação aos presidiários; apesar da relação institucional com políticos, ele não se

esforça para resolver a situação de superlotação. Isso sugere que este homem provavelmente não está lá em benefício de Shadow e, portanto, sua preocupação tem fundamento. Logo em seguida é trazido ao leitor um retrato físico de Patterson que também fornece uma noção carregada de julgamento, "*Up close, Patterson looked worse. His face was oblong, with gray hair cut into a military bristle cut. He smelled of Old Spice.*" (Gaiman, 2001a, p.19). Isso, aliado à atitude reprovável do parágrafo anterior, confere ao personagem, antes mesmo de o leitor "conhecê-lo pessoalmente", um aspecto que induz à conclusão de que essa convocação de Shadow ao seu gabinete é certamente um mau sinal.

Como um reforço dessa impressão, a composição "imagética" da cena igualmente sugere o mau agouro, induzindo o personagem e, consequentemente, o leitor, a pensar que a má notícia que está por vir é de que a sua pena talvez seja aumentada: "*Behind him was a shelf of books, each with the word Prison in the title; his desk was perfectly clean, empty but for a telephone and a tear-off-the-pages Far Side calendar. He had a hearing aid in his right ear.*" (Gaiman, 2001a, p.19). A estante com livros, onde só é possível ler a palavra "Prisão" – ou ao menos é o que parece gritar aos olhos condicionados de Shadow –, bem como a escrivaninha "perfeitamente limpa" e quase vazia sugerem um ambiente opressivo que insinua uma possível ameaça iminente.

E, novamente, além do aspecto simbólico dos elementos descritos, é possível, ainda, notar um efeito decorrente da componente formal do texto. Ao introduzir dois consistentes parágrafos como esses, compostos por várias linhas descritivas, no preciso e efêmero momento entre o abrir da porta da sala e o sentar na cadeira, a história obtém ganhos não só em tensão dramática, mas também em sensação psicológica de passagem do tempo. Por um lado, ao se levar em conta a qualificação negativa que é dada à figura do diretor e ao seu escritório, que preconizam o provável revés, enquanto, por outro, ao

serem introduzidos entre duas ações que, normalmente, levariam segundos para se suceder e, assim, promoverem uma considerável dilatação temporal daquilo que seria um movimento de ínfima duração. E assim, uma vez caracterizado o novo personagem que vai antagonizar esta cena, a história finalmente retorna ao tempo presente e de maneira direta, com uma fala proferida pelo próprio diretor: “"*Please, sit down.*"” (Gaiman, 2001a, p.19). Dessa forma se inicia o diálogo que culmina na entrega da informação, como já fora relatado no início desta análise, de que Laura Moon havia morrido em um trágico acidente e que, por isso, Shadow seria liberado naquela mesma tarde, ou seja, dois dias antes do término do prazo.

Nota-se, portanto, que, em relação ao prolongamento da pena, sua preconização era incorreta, apesar de o desfecho ainda ser negativo. Mas até que se chegue nisso, há ainda mais um momento de indução a essa falsa antecipação de Shadow no diálogo com o diretor, que vale a pena ser destacado: *"Says here you were sentenced to six years for aggravated assault and battery. You've served three years. You were due to be released on Friday."*” (Gaiman, 2001a, p.20). Nesse trecho, ao dizer que “estava previsto que você sairia sexta-feira”, fica sugerido que isso, de fato, irá mudar, ao que Shadow imediatamente conclui que mudará para pior: *“Were? Shadow felt his stomach lurch inside him. He wondered how much longer he was going to have to serve-another year? Two years? All three? All he said was "Yes, sir."”* (Gaiman, 2001a, p.20). Mas antes da revelação, o texto ainda é atravancado uma última vez, quase que como um “charme” ao se recusar em avançar na ação, com o diretor a não escutar a resposta de Shadow, “*The warden licked his lips. "What did you say?"* (Gaiman, 2001a, p.20), ao mesmo tempo indicando que talvez a voz de Shadow estivesse embargada por uma possível tensão nervosa, e por isso precisa repetir, *"I said, 'Yes, sir.' "*” (Gaiman, 2001a, p.20). E só

então é que, finalmente, é apresentada a fala de Patterson, trazida aqui no início do tópico; aquela que traz a fatídica notícia.

Em suma, o início da fala do diretor remetendo ao falso presságio, depois o destaque para o pensamento preocupado de Shadow seguido de uma fala embargada que leva ao diretor a pedir que repita e a própria repetição em si, enquanto unidades narrativas, são todos catálises e índices que contribuem para o atraso da entrega da informação mais importante: o núcleo, aquele que, enquanto oculto, é causa de toda a ansiedade transparecida pelo protagonista. Nota-se, portanto, que nesse breve trecho de diálogo entre Shadow e Patterson, há uma escolha do autor em construir de maneira atravancada, o que deveria ser uma conversa sucinta, valendo-se de elementos que obstruem o avançar da história e, assim, controla a dinâmica temporal natural da cena.

Tais elementos, por sua vez, não só aumentam a tensão através do inerente prolongamento da duração dessa ação, decorrente do acréscimo do número de palavras, mas também atuam para confundir a antecipação do leitor, na medida em que direcionam as predições àquela mesma conclusão equivocada, que já vinha sendo alimentada, desde o início, pelo próprio protagonista. Dessa forma, até o último instante, a verdadeira tragédia, aquela que deve ser sentida com o máximo de impacto possível, devido a sua função de condicionamento da narrativa, permanece sempre fora do campo de cogitação do leitor, tornando-a praticamente imprevisível. Fica evidente, portanto, após a revelação da morte de Laura Moon, que toda a construção que levava a crer que o protagonista teria de cumprir mais tempo dentro da prisão era um trabalho de ilusionismo, afinal, contrariando sua expectativa, ao invés de ser obrigado a permanecer mais tempo na prisão, a ele é concedida a liberdade ainda antes do prazo previsto.

Para recapitular, até então o que havia sido estabelecido eram apenas duas hipóteses: o “melhor dos mundos”, que consistia em Shadow estar livre no dia

estipulado para que pudesse voltar à sua vida normal e o “pior dos mundos”, no qual Shadow permaneceria mais tempo aprisionado. O primeiro baseado em um desejo, uma projeção do personagem sobre seu futuro ideal, mas ainda assim, ancorado na realidade daquilo que já estava programado; este era apresentado como o curso natural da vida, uma possibilidade real. Enquanto o outro, contudo, fora construído apenas através de uma ideia subjetiva do personagem, uma interpretação sua dos supostos sinais emitidos, com a percepção de que todo aquele sistema composto por guardas, detentos, diretor e até os inanimados livros na estante, conspirava para mantê-lo ali dentro a todo custo; em momento algum, é cogitado destino pior do que esse.

Aqui, o que se nota, portanto, é que o choque da revelação vem, não exatamente da concretização daquele que era, até então, o seu pior pesadelo, mas sim de uma quebra ainda mais impactante da expectativa, na medida em que, com a revelação, é apresentada uma inédita e improvável resolução que tanto não concretiza o resultado positivo como é ainda pior do que a predição mais pessimista que a história nos levava a considerar. Percebe-se, então, que, para a obtenção desse resultado, o autor teve de construir, previamente, uma falsa dualidade entre dois cenários diametralmente opostos, dois polos mutualmente exclusivos que disputariam a expectativa do protagonista, sem deixar espaço para qualquer outra inferência. E assim, quando chega, a realidade choca, não por simplesmente negar o polo positivo, mas sim por revelar-se como um terceiro cenário, um pelo qual ninguém esperava, nem personagem, tampouco leitor e que, ao final, demonstra ser ainda mais devastador e absurdo do que aquele que havia sido apresentado anteriormente.

Além disso, esse é um resultado ainda mais cruel, na medida em que, ironicamente, devido a tragédia, o prazo para a sua soltura, como já dito, fora antecipado em dois dias. Ao contrário do que Shadow imaginara, ele agora será liberto

ainda mais cedo do que havia previsto. Com isso, Gaiman revela um aspecto muito peculiar de seu trabalho, que consiste em tratar seus protagonistas com certo sadismo, justamente por lhes proporcionar trágicas ironias do destino, dando pouquíssimo com uma mão enquanto toma-lhe muito, por vezes violentamente, com a outra; é o retrato de uma situação trágica com uma roupagem cômica e sarcástica.

Neste particular caso aqui analisado, essa faceta é também manifestada em corpo e voz, através do personagem Wilson, aquele mesmo guarda inconveniente que já havia provocado Shadow anteriormente. Ele, logo após a conversa com o diretor, encarna esse humor frio e sádico ao dizer a Shadow: "*"It's like one of them good news, bad news jokes, isn't it? Good news, we're letting you out early, bad news, your wife is dead." He laughed, as if it were genuinely funny.*" (Gaiman, 2001a, p.20). Ao que Shadow, por sua vez, reage apenas com o silêncio absoluto: "*Shadow said nothing at all.*" (Gaiman, 2001a, p.20), demonstrando que não havia tido sequer tempo de assimilar a notícia que acabara de ouvir de Patterson, quanto mais de reagir, àquela altura, a mais um insulto de Wilson. Entretanto, mesmo sendo essa uma "piada" perfeitamente adequada para este personagem que já havia demonstrado uma personalidade igualmente abjeta, essa fala não tem seu simbolismo encerrado em sua pessoa, exclusivamente. Ao se observar mais amplamente, para além da provocação barata do arquétipo do policial racista, é possível perceber que essa é apenas a forma verbalizada de uma sensação expressa pela situação vivida por Shadow, de que a própria vida, o destino, ou talvez, quem sabe, os próprios deuses, estivessem, secretamente, zombando dessa tragédia.

E a propósito, essa ausência de reação demonstrada por Shadow, enquanto mostra, no aspecto narrativo, que ele está abalado demais para encarar insultos, ao se observar o aspecto formal, percebe-se que a partir da revelação da notícia a história adquire um ritmo muito mais acelerado. É possível notar, por exemplo, após o diálogo

com Patterson, que Shadow e Wilson percorrem exatamente o mesmo trajeto, da sala do diretor à sua cela, que antes havia tomado uma página e meia, agora em uma descrição de poucas linhas e, tão logo, o protagonista já está preparado para ir embora da prisão.

Em termos simbólicos, seria possível elucubrar a respeito de isso ser uma indicação de que na prisão não há tempo ou espaço o luto e que, portanto, ele deverá processar a perda de Laura fora dali – faria sentido, como uma representação de que a vida é cruel e o sistema prisional está longe de ser o mais solidário. É uma hipótese. Por outro lado, em termos formais, cuja natureza é mais concreta e permite-nos inferir com mais precisão a razão de ser dessa mudança, é possível dizer que este desfecho se dá após um clímax – a revelação da notícia em si – e, portanto, tomando como parâmetro a estrutura narrativa, existe uma necessidade de se abreviar as ações para encerrar este ciclo tão logo seja possível. E as razões e implicações da forma como ocorre esse desfecho serão examinadas logo em seguida no próximo tópico, onde será aprofundada essa ideia de estrutura dos períodos analisados para depois seguir com o desenvolvimento do próximo núcleo narrativo.

3.2.3.4. Reinício do Ciclo Estrutural

Pois bem, fora dito aqui, no início da seção 3.2.3.3, que, a partir da entrega da informação da morte de Laura Moon, haveria uma "digestão" lenta e gradual dos fatos. Entretanto, findada a análise, o resultado observado é praticamente o oposto, afinal, logo após a revelação da morte de Laura, as ações ocorrem muito mais rapidamente do que na etapa de preparação. Aparentemente, não há tempo para se digerir nada. Mas isso só acontece porque a narrativa analisada é essencialmente orientada pelo princípio da estruturação em três atos[15], em que, grosso modo, a história se constitui a partir de

[15] Robert McKee (2006) resume a definição da estrutura em três atos como sendo a mínima base de sustentação em histórias que atingem um certo grau de magnitude, tal qual o filme de

uma fase inicial de setup seguida de uma fase de confronto motivado pelo conflito central e, por fim, uma fase de desfecho que inclui o momento de clímax.

Via de regra, a segunda é sempre a mais extensa das três fases, pois constitui o principal desenvolvimento conflituoso da história; a primeira, por sua vez, pode ter uma duração variável em função da complexidade da trama, mas sem que essa extrapole determinada proporção em relação à fase sucessora; enquanto a terceira, além de conter o instante apoteótico da narrativa, deve tratar, também, de conduzir o interlocutor à conclusão definitiva, sem causar interferência na reflexão sobre a mensagem transmitida ao findar da jornada[16]. Sua extensão, portanto, não pode ser excessiva a ponto de suscitar novas questões que não serão respondidas, tampouco gerar desinteresse no leitor por não apresentar nada de novo. Em resumo, o terceiro ato é, em geral, o mais sucinto dos três, pois, quanto mais ajustada a relação entre o clímax e o desfecho subsequente, melhor é a absorção do seu impacto.

Posto isso, para voltar ao foco da abordagem do trabalho, do mesmo modo que a narrativa em sua totalidade, as partes que a constituem também apresentam essa mesma ordenação estrutural, ou seja, se observarmos a construção de cada cena, sequência ou capítulo, sob a ótica da estrutura em três atos, veremos que a sua construção se assemelha à do conjunto todo. Sendo assim, considerando que a revelação da morte de Laura é um clímax dentro dessa porção que fora analisada, aquilo que ocorre imediatamente depois deve então exercer a função de desfecho com um encerramento

---

longa-metragem, o episódio de TV de uma hora de duração, a peça teatral completa e, inclusive, o romance. Ressalvando, todavia, que esta não é uma fórmula e sim uma fundação presente na arte de contar histórias desde séculos anteriores às definições de Aristóteles (em referência à teorização do drama feita pelo pensador grego, elaborada em “A Poética”) (pp. 207-208).

[16] Ainda nas palavras de Robert Mckee (p. 29), enquanto o primeiro ato consome por volta de 25 porcento da história, é ideal que o terceiro seja o mais curto de todos, com o dever de transmitir à audiência uma sensação de aceleração em uma rápida ação ascendente ao clímax, podendo o escritor incorrer, caso prolongue demais a extensão desse último ato, em uma diminuição do ritmo da narrativa e, consequentemente, no desinteresse da audiência.

breve daquele ciclo, visando manter o foco do leitor na assimilação do evento de maior importância. Ou seja, ao contrário dos eventos precedentes que, como fora demonstrado anteriormente, exerciam uma função de construção dramática, ao conduzir do ritmo do texto com recursos de contenção ou liberação do fluxo de ações para atingir o clímax em um nível de tensionamento ideal, no caso dos eventos posteriores, a inserção de muitas unidades de controle da narrativa, poderia acarretar uma obstrução contraproducente da história, afetando negativamente a absorção do seu impacto.

Fato é que essa é exatamente a diferença que fora mencionada no tópico anterior entre as duas situações – a que precede o núcleo narrativo e a que o sucede. Por, justamente, tratar-se de um momento de desfecho após uma longa sequência de ações que já se arrastavam desde a primeira página, seria necessário que, estruturalmente, esse encerramento se desse tão logo possível para evitar perder o "frescor" da revelação presente na mente do leitor. Supondo que Shadow fosse conduzido à sua cela na mesma "velocidade" de quando fora conduzido à sala do diretor, enquanto, por exemplo, refletia sobre a morte de Laura, ou interagia com outros personagens, a narrativa correria o risco de perder em dinamismo. No aspecto estrutural, portanto, pode-se dizer que aqui se encerra um primeiro ciclo do capítulo.

Contudo, ainda há uma questão relevante que insiste em permanecer, em relação ao conteúdo apresentado por essa sequência inicial: se estruturalmente o texto atende à necessidade de um encerramento diligente após aquele primeiro clímax, onde é que, então, o autor encontraria espaço para desenvolver o processamento do impacto desse crucial evento representado pela tragédia recém vivida pelo protagonista?

Ao observar de perto a construção do próximo núcleo é possível notar que esse movimento de reinicialização do ciclo estrutural dentro de um mesmo capítulo, proporciona o reestabelecimento de uma nova situação de equilíbrio onde, agora, há

espaço para se trabalhar um outro setup, já nas condições determinadas a partir da mudança de rumo provocada pelo evento anterior. Esse novo setup, por sua vez, deverá encaminhar o protagonista para o próximo conflito que, consequentemente, culminará em um novo clímax, o qual, também acarretará um breve desfecho. Pode-se dizer, portanto, que, a partir deste ponto da história, será construída, "do zero" – a propósito, um novo zero, em uma conjuntura atualizada –, a próxima escalada conflituosa que culminará em um outro núcleo narrativo. Vejamos, então, como ocorre, na prática, o desenvolvimento inicial desta segunda porção do capítulo.

Logo depois da reação silenciosa de Shadow, decorrente da notícia da morte de Laura, a história prossegue com uma sequência de ações que retomam aquele ritmo mais abrandado, o que favorece a construção do setup para essa nova etapa. É possível observar quatro cenas[17] que constituem esse primeiro momento e elas são arranjadas de modo a conduzir o personagem de um estado de torpor até o instante em que demonstra uma primeira centelha de emoção, em uma estrutura similar à observada anteriormente, por meio da qual, a narrativa converge progressivamente para um ponto de clímax seguido de um rápido arremate.

Notar-se-á, quando expostos alguns excertos, que nessa progressão de eventos, de fato, há uma construção muito lenta e gradual do processo de aceitação, o que amplifica o período de latência entre a ação sofrida por Shadow e a sua consequente reação. Reação essa que, por sinal, terá apenas a sua ignição dada neste primeiro capítulo, pois o processo completo de aceitação da morte ocorrerá ao longo de todo o

[17] Aqui o emprego do termo "cena", refere-se ao conjunto de ações sequenciadas que constituem um evento que acarreta algum tipo de mudança ao personagem. Um personagem, por exemplo, se apresenta confiante de que é capaz de enfrentar um obstáculo qualquer diante de si, mas em dado momento percebe – ou o fazem perceber – que suas forças não são suficientes para superar aquilo como imaginara. O conjunto de ações descritas para representar essa sua alteração de percepção sobre a realidade é o que consideramos cena. Pode ser tanto uma transformação drástica e radical, quanto uma sutil e gradual.

arco dramático do protagonista, vindo a se resolver definitivamente apenas ao final da história. Mas, respeitando os preceitos anteriormente estipulados pela metodologia aqui empregada, trataremos apenas do modo como são trabalhados, no capítulo inicial, os primeiros momentos desse longo processo.

Para começar, Shadow mal tem tempo de refletir sobre o assunto, pois, devido à concessão de sua liberdade antes do previsto, ele deve, imediatamente após ter sido informado da morte de Laura, ser submetido aos processos pelos quais qualquer presidiário é quando liberto. As primeiras ações, portanto, tratam de descrever cada passo envolvido nesse percurso, desde o abandono dos pertences pessoais menos úteis fora dali, até o vestir das roupas civis; e, com uma ação que decreta a mudança de vida, ele encerra seu período de encarceramento: "*He walked through door after door, knowing that he would never walk back through them again, feeling empty inside.*" (Gaiman, 2001a, p.21). Tal descrição estabelece ainda o estado emocional em que se encontra Shadow nessa fase inicial, em que seu sentimento, mesmo que na ocasião da concretização do objetivo há tanto tempo almejado, é descrito como nada mais que um vazio profundo, ou seja, este é o seu novo ponto de partida.

Em seguida detalha-se o caminho do portão até o ônibus que o levará para a cidade, bem como o próprio trajeto pelo qual ele é conduzido no veículo, durante o qual é apresentado, também, um breve delírio, sugerindo que, apesar de seu corpo estar presente naquele local, sua mente divaga, distante, "*Ghost images filled his head, unbidden. In his imagination he was leaving another prison, long ago.*" (Gaiman, 2001a, p.21). E a descrição do delírio segue em detalhes, com uma composição imagética inusitada a ilustrar o seu confuso e complexo estado psicológico atual: "*He had been imprisoned in a lightless room for far too long: his beard was wild and his hair was a tangle. The guards had walked him down a gray stone stairway and out into*

a plaza filled with brightly colored things, with people and with objects." (Gaiman, 2001a, p.21). Aqui, o texto também mexe, mais uma vez, com o tempo da ação, atribuindo ao trajeto de ônibus uma sensação de indeterminação da dimensão temporal, na medida em que esse período, enquanto dentro da imaginação do personagem, é abstrato.

Logo depois, há um retorno repentino, com Shadow a despertar do sonho após uma freada do ônibus, "*The bus shuddred to a halt at a red light*" (Gaiman, 2001a, p.21). E da maneira como é colocada, destacada dos parágrafos e brusca na interrupção de uma alucinação onírica, essa frase tem o efeito de também "acordar" o leitor para a realidade, remontando aqui, àquela mesma paridade de hipossuficiência entre leitor e protagonista, já observada na etapa anterior da análise, quando o "tapa mais forte que o necessário" do guarda Wilson em Shadow havia circunscrito o leitor no mesmo espaço físico do personagem.

Além disso, na parada para o semáforo que o traz de volta ao real, algo mais acontece. Ao escutar um dos homens também presentes no ônibus bradar à presença de mulheres andando pelas ruas, "*"There's pussy out there."*" (Gaiman, 2001a, p.21), Shadow chega a uma importante constatação: "*Shadow swallowed. It occurred to him that he had not cried yet-had in fact felt nothing at all. No tears. No sorrow. Nothing.*" (Gaiman, 2001a, p.21). Essa constatação de que não havia ainda chorado a perda da esposa, seguido da conclusão de que não havia sequer sentido qualquer emoção em relação a isso, não é apenas uma evidência para o leitor do atual estado sentimental do personagem, afinal isso já havia sido estabelecido anteriormente – o vazio profundo. Mais do que isso, o que está estabelecido aqui, agora, é a consciência adquirida pelo personagem a respeito do seu novo "platô emocional" neste exato ponto da história. E é com essa mudança, não exatamente de estado emocional, mas de um estado de

consciência, ao menos, que se encerra a primeira das quatro cenas que compõem o início dessa nova etapa da história.

Como se vê, é uma sequência de ações pequenas, que acompanha o melancólico passo a passo do personagem a se deslocar desde a sua cela, na prisão, ao seu assento, no ônibus, e que depois ainda expõe um introspectivo momento de devaneio pelo qual o personagem se mostra absorto. Todavia, findadas as ações que compõem essa cena, percebe-se que não há, exatamente, uma mudança drástica ocorrida no seu desenvolvimento, mas, ao invés disso, se observa uma ligeira alteração na percepção de Shadow em relação a esse estado; ele inicia a cena "entorpecido" pelo impacto da notícia, alheio a suas emoções e, ao final, ele apenas desperta para este fato. Isso indica que, ao longo dessa etapa, as mudanças vão ocorrer muito lentamente e que, a cada ação em cada cena, sua "evolução" – no sentido de trajetória no arco dramático – se dará de forma gradual e muito sutil.

Para a próxima cena, o narrador abandona o tempo presente e executa novamente o movimento introspectivo ao referir-se diretamente ao pensamento de Shadow para resgatar uma memória, "*He found himself thinking about a guy named Johnnie Larch he'd shared a cell with when he'd first been put inside*" (Gaiman, 2001a, p.22). A cena consiste na lembrança de um diálogo com o tal Johnnie Larch, um outro colega presidiário, com quem Shadow aprendera que os homens recém libertos tendem a ser um alvo fácil para a polícia, especialmente quando não adequam seus modos de comportamento. Em um simples ato de exposição, ele lembra que Johnnie havia sido enviado de volta a prisão após ter desrespeitado uma atendente do aeroporto exatamente quando tentava apanhar um voo após ter sido solto, o que o levara a uma simples conclusão, "*"don't piss off those bitches in airports."*" (Gaiman, 2001a, p.23). Essa frase de efeito que permanece na memória de Shadow é uma lição de vida que ele, agora,

também prestes a pegar um voo de volta para casa em uma situação de altíssima suscetibilidade emocional, precisará aplicar a fim de evitar o malfadado destino do colega. E a cena se encerra, da mesma forma que o devaneio anterior, com mais um "baque físico", agora com o motorista a gritar: "*"Bus station! Everybody out!"*" (Gaiman, 2001a, p.23), despertando leitor e personagem para o tempo presente.

Essa cena da lembrança de Johnnie Larch, ainda exerce uma dupla função. Por um lado, ajuda, mais uma vez, a "prolongar" o tempo da viagem, mas também, através da exposição da informação, para o leitor, de que ainda permanece o risco de Shadow ser preso novamente, remete ao velho fantasma da prisão que insiste em assombrar a mente do protagonista. Em consequência disso, chega-se ao final dessa segunda cena com alguma dose de suspense e apreensão para o que virá a seguir, pois, percebe-se, aqui, que Shadow ainda pode pôr tudo a perder e, enquanto puder, deve permanecer firme em sua estratégia de manter-se sereno a todo custo.

Por conseguinte, a próxima cena reage precisamente a essa memória de Shadow, e de maneira direta, afinal chega a vez de o protagonista encarar exatamente a mesma situação vivida pelo colega: enfrentar a atendente do aeroporto. Com uma descrição que já remete a alguém com pouca paciência para um possível imbróglio, a personagem é apresentada: "*A tired white woman stared at him from behind the counter*." (Gaiman, 2001a, p.23). Ainda que com alguma tensão, mas tendo aprendido a lição pelo erro de Larch, Shadow acaba por sair-se muito bem e, sem irritar a atendente, ele consegue antecipar o seu voo, "*"No problem. I've put you on the three-thirty. It may be delayed because of the storm, so keep an eye on the screens."*" (Gaiman, 2001a, p. 24), ele, aparentemente, está a salvo. Apesar de adicionar esse falso suspense, essa cena também exerce uma função de demonstrar, de modo verossímil, mais uma etapa do burocrático processo – que o leitor que já viajou de avião possivelmente identifica – ao qual o

personagem está sujeito agora que está livre e, por isso, pouco tempo tem para sentir qualquer emoção em relação à perda da esposa. E esse é exatamente o fio que conduz a história para a próxima e última cena dessa sequência inicial.

Passada a breve agonia de conseguir alterar a data da passagem, Shadow finalmente tem tempo para, ao menos, começar a pensar no que se passou nas últimas horas e, assim, começa a esboçar um sentimento que seja algo diferente do grande vazio que nele predominava até então. Primeiro, ele liga para Robbie, seu melhor amigo, e quem ele ainda espera encontrar ao chegar em casa, ao que, sem ser atendido, deixa uma mensagem: "*"Hey Robbie," said Shadow. "They tell me that Laura's dead. They let me out early. I'm coming home."*" (Gaiman, 2001a, p. 24). Depois, em um ato descrito como "um erro", liga para o celular de Laura, esperando ouvir sua voz ainda viva, do outro lado, "*Then, because people do make mistakes, he'd seen it happen, he called home, and listened to Laura's voice.*" (Gaiman, 2001a, p. 24). No entanto, tem que se contentar apenas com a mensagem automática da caixa postal, "*"Hi," she said. "I'm not here or I can't come to the phone. Leave a message and I'll get back to you. And have a good day."*" (Gaiman, 2001a, p. 24). Ao que ele reage com certa lucidez, ainda que involuntária, não se permitindo deixar mensagem alguma: "*Shadow couldn't bring himself to leave a message. He sat in a plastic chair by the gate, and held his bag so tight he hurt his hand.*" (Gaiman, 2001a, p.25). E por fim, através de um simples ato silencioso, o segurar da mochila tão apertado a ponto de machucar a própria mão, fica explicito que Shadow, mesmo com uma demonstração muito discreta, finalmente começa a demonstrar algum sentimento, que aparenta ser raiva. E então, para ilustrar esse sutil momento de mudança, recorre-se a uma lembrança.

Para isso, o narrador novamente introduz o pensamento de Shadow, indicando que essa situação lhe havia remetido ao dia em que ele e Laura se conheceram, ao

descrever a sua memória do contexto que culminou no primeiro beijo do casal. Primeiro, é revelado que Laura era amiga da esposa do seu melhor amigo, Robbie: "*He was thinking about the first time he had ever seen Laura. He hadn't even known her name then. She was Audrey Burton's friend.*" (Gaiman, 2001a, p.24). Depois, que a relação apaixonada entre ela e Shadow fora fruto de uma situação de amor à primeira vista: "*He had been sitting with Robbie in a booth at Chi-Chi's when Laura had walked in a pace or so behind Audrey, and Shadow had found himself staring.*" (Gaiman, 2001a, p.24). Percebe-se também a admiração imediata, através detalhes na descrição física da garota registrados em sua recordação, logo em seguida: "*She had long, chestnut hair and eyes so blue Shadow mistakenly thought she was wearing tinted contact lenses.*" (Gaiman, 2001a, p.25). E, por fim, a forte conexão entre os dois é representada por uma bem-humorada situação afetiva, em que o autor utiliza novamente o recurso de acesso à memória sensorial do leitor, "*She had ordered a strawberry daiquiri, and insisted that Shadow taste it, and laughed delightedly when he did.*" (Gaiman, 2001a, p.25).

Com a exoticidade do "daiquiri de morango" é conferida a Laura uma característica marcante e singular tanto pela fuga aos padrões – é um drink cubano originalmente feito com limão –, como também pelo fator instigante que essa curiosa combinação de sabores pode suscitar. E assim, através dessa lembrança, de uma só vez, atribui-se à esposa, uma personalidade ao mesmo tempo excêntrica, ao escolher uma bebida nada trivial, assertiva, ao insistir em fazer Shadow provar do seu drink e espontânea, ao rir deliciosamente quando ele corresponde a sua insistência. E esses são os traços psicológicos que, aliados às características físicas detalhadas no começo da lembrança, compõem a encantadora figura daquela por quem o protagonista se afeiçoou tão intensamente.

Depois, ainda é possível perceber que, pelo ponto de vista de Laura, há certa consciência dessa sua singularidade, "*Laura loved people to taste what she tasted.*" (Gaiman, 2001a, p.25), ao mesmo tempo em que ela sabe que seu peculiar gosto pela bebida a torna distinta, ainda nutre afeto por aquele que topa provar o sabor da "aventura" ao seu lado. Shadow, por sua vez, revela a profunda marca deixada por essa primeira impressão: "*He had kissed her good night that night, and she had tasted like strawberry daiquiris, and he had never wanted to kiss anyone else again.*" (Gaiman, 2001a, p.25). O sabor inconfundível e inesquecível do daiquiri de morango que o faz abdicar de qualquer outro beijo para o resto da vida, é apenas uma memória afetiva e sensorial que metaforiza a apaixonante personalidade daquela que cativou seu mais intenso sentimento de amor.

Com essa cena da lembrança alocada no ponto alto da sequência dramática descrita, é promovida uma sucinta exposição desse importante episódio da história pregressa do protagonista, enquanto são qualificados os personagens através de seus gestos e atitudes. Isso atribui valor tanto ao romance pregresso vivido pelos dois, quanto ao estado emocional atual de Shadow agora, neste momento em que começa a assimilar a recém morte de Laura. Percebe-se aqui, portanto, uma fagulha de comoção por parte do protagonista que, até então, não havia tido espaço para aflorar. E o teor emotivo da cena também tem o poder de ativar no leitor um sentimento de compaixão, ou empatia, ao evocar sensações que remetem à saudade. Porém, a história, assim como a vida de Shadow, tem que continuar e, cruel como outrora, a narrativa não lhe dá mais tempo para "apreciar" tais emoções com a dedicação que merecem.

Dessa forma, com a recordação do memorável sabor do beijo de Laura, a cena se encerra imediatamente e, no "corte" para o tempo presente, novamente por meio de um alerta físico, leitor e protagonistas são trazidos de volta à realidade do tempo presente,

com o anúncio do embarque para o seu voo: "*A woman announced that his plane was boarding, and Shadow's row was the first to be called.*" (Gaiman, 2001a, p.25). Ao fim, observando a construção dessa sequência de quatro cenas, pode-se dizer que a lembrança do daiquiri de morango é o clímax dessa primeira etapa analisada, portanto, nos mesmos moldes da estrutura em três atos mencionadas no início desta seção, a sequência em questão também se encerra com breves elipses temporais que condensam ações longas em apenas poucas linhas; no mesmo parágrafo Shadow já está dentro do avião, "*He was in the very back, an empty seat beside him.*" (Gaiman, 2001a, p.25) e em seguida, à medida em que este decola, ele já se encontra adormecido, "*As the plane took off he fell asleep.*" (Gaiman, 2001a, p.25).

É o fim da etapa de setup, onde, resumidamente, pode-se dizer que ficou estabelecido o novo platô emocional atual de Shadow e a sua consciência acerca dessa mudança. No âmbito do arco dramático do protagonista, isso pode ser definido como o início de uma abertura para o enfrentamento de seus sentimentos mais profundos, mas que ainda não pode ser concretizado, pois ainda há muitas lições para se aprender ao longo da jornada. Obviamente, a assimilação da morte de Laura não é algo simples, mas nesse breve período de transição do personagem de seu cenário inicial, a prisão, para o mundo livre, o autor consegue descrever o início desta sutil batalha interna de Shadow contra suas próprias emoções. Ao mesmo tempo ilustra o modo como os elementos conflituosos de natureza externa – as obrigações que a vida lhe impõe, representadas pela prisão e pelo aeroporto por exemplo – apresentam-se como obstáculos que impõem dificuldades à natural ocorrência desse processo. E o que se vê a partir de então é um protagonista sendo direcionado por essas "forças externas" a um destino diferente daquele por ele almejado, especialmente a partir da introdução de um outro importante

personagem, Mr. Wednesday, que, ativamente, passa a exercer intensa força na trajetória de Shadow em direção ao "conflito principal"[18] da história.

Encerrada, portanto, essa sequência composta pelas quatro cenas examinadas, o que se apresenta agora é uma escalada de conflitos externos, acompanhada de uma progressão dramática que caracteriza a ascensão ao clímax, que, por sua vez, ocorre na conclusão do capítulo. Sendo assim, o restante do texto a ser analisado consiste, basicamente, em mais uma sequência de quatro cenas muito similar à que já foi analisada nos parágrafos anteriores e que, agora, terá como objetivo apresentar o personagem Mr. Wednesday. Mas antes de partirmos para a sua análise, cabe mencionar a existência de uma cena "isolada" de transição, presente entre a sequência anterior e a que virá. Por exercer uma função bastante singular, ela pode ser observada isoladamente, como um elemento destacado que separa os dois blocos.

3.2.3.5. Introdução do Elemento Fantástico

Atenhamo-nos, então, brevemente, a esta particular cena que atua como uma "cortina" entre sequências distintas. A saber, na sucessão das ações anteriores, logo após o leitor tomar conhecimento de que Shadow havia caído no sono durante a decolagem do avião e, ao invés de continuar a acompanhar o que se passa durante o voo, o leitor tem acesso ao seu sonho naquele exato instante: "*Shadow was in a dark place, and the thing staring at him wore a buffalo's head, rank and furry with huge wet eyes. Its body was a man's body, oiled and slick.*" (Gaiman, 2001a, p. 25). É uma

[18] Vale a pena reforçar que, como dito anteriormente na sinopse elaborada na seção 3.2.1.2, este é um suposto conflito, que não passa de um falso pretexto para Wednesday obter o que deseja. Entretanto, estruturalmente, ele serve como um conflito principal na medida em que a história se sustenta sobre ele durante quase toda sua extensão, até que o protagonista tome conhecimento da farsa montada. A saber, o conflito principal "real" da história, é justamente essa batalha interna travada por Shadow contra a necessidade de seguir em frente após a perda da pessoa mais importante de sua vida.

espécie de delírio ou anunciação em que surge este personagem, o Homem Búfalo, com o prenúncio de um momento no futuro que trará mudanças e em que o protagonista deverá tomar uma atitude: "*"Changes are coming," said the buffalo without moving its lips. "There are certain decisions that will have to be made."*" (Gaiman, 2001a, p. 25). E ele ainda aconselha que, para continuar sobrevivendo, Shadow deve "acreditar": "*"Believe," said the rumbling voice. "If you are to survive, you must believe."*" (Gaiman, 2001a, p. 25), mas ao receber de volta um questionamento do protagonista sobre "em que" deverá acreditar, a entidade responde enigmaticamente que "em tudo". E assim, imediatamente após a obtenção dessa resposta pouco esclarecedora, o leitor é tragado, junto com o protagonista, de volta à consciência; sendo para isso, inclusive, utilizado o mesmo recurso de "corte" por meio de um impacto físico repentino percebido pelo personagem que, no caso, agora sente a turbulência pela qual passa o avião: "*The world tipped and spun, and Shadow was on the plane once more; but the tipping continued. In the front of the plane a woman screamed halfheartedly.*" (Gaiman, 2001a, p. 26).

Essa é uma cena "avulsa" que, tal como os sonhos humanos da realidade, parece pouco conectada com os fatos vividos pelo personagem no presente, mas a questão que permanece aberta pelo diálogo com a estranha criatura, terá serventia tanto para eventos imediatos, quanto mais longínquos ao longo da narrativa. A ideia de que Shadow deve "acreditar" se aplica há diversos aspectos da sua história, aos quais não haverá espaço para a discussão neste trabalho, pois o foco é outro, contudo, faz-se importante o registro de que aqui nesta cena, está sendo introduzida a questão fundamental do arco do protagonista, que é transversal a tudo o que lhe ocorre. A inesperada morte de Laura e o seu inacreditável "retorno à vida", o mundo paralelo habitado por deuses que se alimentam da crença humana ou mesmo o fato de ele próprio ser filho de um deus da guerra e de como isso lhe concede o poder de selar a paz, todos esses são elementos que

testam os limites da capacidade de Shadow em acreditar. E a resolução de todos os conflitos, o desatar dos nós da narrativa, passam por uma espécie de provação em que o personagem principal, a cada etapa, deve se entregar cada vez mais à crença naquilo tudo, por mais distante da realidade que aparente ser. É a isso, portanto, que se refere o "acreditar em tudo" posto pelo personagem do Homem Búfalo.

Além de apresentar tão importante questão por meio do caráter premonitório desse sonho, a figura fantástica desse personagem habitante de uma obscura caverna abaixo da terra é o primeiro elemento narrativo que foge do caráter realista que a história apresenta desde o seu início; até então tudo vinha ocorrendo de modo muito procedural, mimetizando os comportamentos humanos do mundo real de maneira muito verossímil. E, então, quando surge na história um personagem caracterizado com qualidades sobre-humanas – "*...and his eyes filled with fire. He opened his spit-flecked buffalo mouth and it was red inside with the flames that burned inside him, under the earth.*" (Gaiman, 2001a, p. 25) – chama à atenção pelo seu caráter destoante.

Contudo, também se nota um esforço em mantê-lo ainda dentro do limite da verossimilhança, quando se opta por apresentá-lo através de um sonho, onde situações surreais, como essa, são mais facilmente aceitas. Sendo assim, essa cena também pode servir como uma preparação – tanto do protagonista como do leitor – para os elementos desse mesmo gênero que serão introduzidos no decorrer da narrativa, mas aí, já fora dos contextos oníricos. Em outras palavras, essa cena é uma espécie de portal para o mundo fantástico que ainda está por vir e, até então, nem sequer deu as caras, mas que, aos poucos, deve se revelar tão plausível quanto aquilo que se acreditava ser a realidade.

Sua função, portanto, neste exato momento, quando o leitor ainda está a conhecer a história, é tão importante quanto as palavras e os significados desse sonho com o personagem do Homem Búfalo – que obviamente são relevantes, mas vão

encontrar reverberação apenas em pontos esparsos no decorrer da narrativa. Em sendo este um romance que concilia realidade e fantasia dentro de um limite de verossimilhança, o que se observa aqui é a opção pela introdução gradual dos elementos fantásticos. Considerando que, a partir deste ponto, os eventos que se sucedem na jornada do protagonista são, progressivamente, cada vez mais estranhos à realidade, uma cena em que há certo exagero nesse teor, como essa, pode, então, vir a ser útil na preparação para uma recepção mais complacente do leitor a tudo aquilo que corre o risco de soar excessivamente improvável. Inclusive, esta é uma boa qualificação para a sucessão de eventos que ocorrem, a partir daqui, em toda a sequência a seguir, de apresentação do personagem Mr. Wednesday. É como se essa cena transitória com o Homem Búfalo estivesse a emitir uma autorização para a história começar a retratar ações que fogem das regras da realidade "normal" até então estabelecidas.

3.2.3.6. Apresentação do Antagonista e Convite à Jornada

Para esta sequência final do capítulo, então, relembremos, restam mais quatro cenas, nas quais o conflito momentâneo se expressa por meio do choque entre a vontade de Shadow retornar para casa e o esforço de Wednesday em convencê-lo a abandonar a vida que levava para aceitar uma escusa oferta de trabalho. E no desenvolvimento dessa sequência, o protagonista passa por experiências que beiram o absurdo, ainda que possam ser aceitas como fortuitas coincidências, mas na medida em que o novo personagem se revela, percebe-se que ele próprio apresenta aspectos que fogem às regras da lógica estabelecida, assim como a trajetória das suas ações contradizem a causalidade que, até então, regia a narrativa. Vejamos, portanto, em detalhe, cada uma dessas cenas para tentar compreender a evolução desse "teor fantástico" da história, que

aqui é apresentado ao leitor, juntamente com a introdução do principal antagonista da história.

Tem início a primeira cena quando da descida de Shadow do avião em um aeroporto que, ele logo descobre, não é o seu destino; um desvio de rota havia sido feito devido à tempestade. E aqui os eventos estranhos começam a ocorrer. Shadow perde o seu voo após ter de correr todo o aeroporto até o portão e depois, quando recebe um novo cartão de embarque, tem de percorrer todo o caminho de volta para um novo portão, sendo o último passageiro a entrar no avião. Ao final da descrição dessas ações, com uma ilustração metafórica, o narrador revela o sentimento do protagonista causado por essa situação: "*Shadow felt like a pea being flicked between three cups, or a card being shuffled through a deck. Again he ran through the airport, ending up near where he had gotten off originally.*" (Gaiman, 2001a, p. 27). A ideia de sentir-se uma ervilha num truque de copos remete a uma percepção de que existem forças ocultas que agem feito a mão que embaralha a ordem dos copos; além de expressar um sentimento de impotência do protagonista perante os pequenos azares da vida, antecipa o conceito presente na história de que os deuses "comandam" a vida dos mortais ao seu bel prazer.

Em seguida, ao adentrar-se no avião, Shadow passa por um homem sentado na classe executiva, que ironiza seu atraso, "*The bearded man in a pale suit seated next to the unoccupied seat at the very front grinned at Shadow as he got onto the plane, then raised his wrist and tapped his watch as Shadow walked past.*" (Gaiman, 2001a, p. 27). Esta é a primeira aparição de Mr. Wednesday, ainda mostrado como um simples passageiro. No entanto, logo em seguida, a ocorrência de mais um evento estranho acarreta uma aproximação estranhamente forçada entre os dois personagens. Quando Shadow chega ao seu suposto assento, assinalado no bilhete, descobre que ele já se encontra ocupado, o que leva a aeromoça a oferecer-lhe o único lugar ainda disponível,

precisamente o assento ao lado do misterioso homem da classe executiva. E assim, com esse posicionamento frente a frente dos dois personagens, é que se encerra a primeira cena; está estabelecido o cenário em que se dará o conflito.

Em princípio, levando em consideração os limites da verossimilhança e do aparente aspecto realista apresentado até então, a percepção é de que todos esses eventos não passam de frutos de uma grande coincidência. Da mesma forma, fica levianamente sugerido, por um breve período, que este novo personagem é apenas um passageiro incomodado com o atraso do voo. Isso, ao menos, é o que se vê em sua primeira interação direta com Shadow: "*The man in the pale suit in the seat beside Shadow tapped his watch with his fingernail. It was a black Rolex. "You're late," said the man, and he grinned a huge grin with no warmth in it at all.*" (Gaiman, 2001a, p. 28).

Essa é também a percepção do protagonista, como demonstram a descrição que vem logo a seguir e as respostas verbalizadas por Shadow: "*For one moment, he wondered if the man was crazy, and then he decided he must have been referring to the plane, waiting for one last passenger. "Sorry if I held you up," he said, politely. "You in a hurry?"*." (Gaiman, 2001a, p. 28). Mas logo essa aparência começa a ruir quando, em retorno, Wednesday dá a entender que estaria, na verdade, esperando por Shadow: *"Time is certainly of the essence," said the man. "But no. I was merely concerned that you would not make the plane."* (Gaiman, 2001a, p. 28). Ao que, com certa dose de sarcasmo, Shadow reage, mantendo o tom polido, como se houvesse interpretado aquilo como uma brincadeira: "*"That was kind of you."*" (Gaiman, 2001a, p. 29).

Pois bem, até aqui a conversa ainda permanece contida em uma atmosfera provocativa trivial, entretanto, com a próxima resposta, a situação toma outro rumo: "*"Kind my ass," said the man in the pale suit. "I've got a job for you, Shadow."*"

(Gaiman, 2001a, p. 29), em apenas uma linha de diálogo, Wednesday revela ao menos três aspectos importantes para a história: a princípio, que é dotado de uma personalidade rude e agressiva, parecendo sentir-se até ofendido ao ser chamado de gentil pelo outro; em seguida, demonstra, estranhamente, possuir certo conhecimento sobre Shadow, revelando que sabe seu nome, sem que tenham sido apresentados e também que ele está em uma frágil situação a ponto de precisar de uma oferta de emprego vinda de um desconhecido; por fim, ao fazer esta oferta, Wednesday tenta atrair o protagonista para o caminho em que se dará a sua trajetória de evolução, pela qual se constitui, de fato, a narrativa.

Assim, sendo, por um lado, os dois primeiros apenas simples caracterizações do antagonista, este último, em outras palavras, pode ser encarado como a maneira como começa a se manifestar o segundo núcleo narrativo, pois abre a tal questão ao protagonista que poderá mudar os rumos da história a depender de sua resposta. A saber, essa resposta leva, ao menos, mais duas cenas e meia para se concretizar, como poderá ser observado no decorrer da análise. E aqui entra a característica da apresentação deste outro núcleo narrativo: há uma espécie de necessidade de convencimento para que Shadow tome esse caminho e nesse ínterim é que se desenvolve a pequena disputa entre as vontades do protagonista e do antagonista. Portanto, o modo como o autor utiliza o texto para a caracterização de ambos, demonstrando, exibindo de um lado, a vulnerabilidade momentânea de Shadow e, do outro, o poder de persuasão de Wednesday, é de fundamental importância para o estabelecimento de um tom geral da narrativa por meio do qual a história se desenvolve ao longo de todos os outros capítulos.

Retornando ao exame da cena, após a disparatada resposta, a ação basicamente se desenvolve em cima deste “cabo de guerra” disputado pelos dois personagens, em

que Wednesday tenta despertar-lhe o interesse pela oferta de trabalho, enquanto Shadow o ignora, confuso com a aparente onisciência demonstrada pelo velho, alimentando suposições realistas que tentam racionalizar a situação. Logo após a oferta, há um breve momento de silêncio em que o texto se dedica a fazer uma primeira descrição física de Wednesday, e só depois disso é que ele insiste na proposta, ao perceber que Shadow não iria se manifestar: "*"Aren't you going to ask me what kind of job?" he asked.*" (Gaiman, 2001a, p. 29), ao que recebe como resposta, uma evasiva pergunta: "*"How do you know who I am?"*" (Gaiman, 2001a, p. 29).

Esquiva por esquiva, Wednesday também se livra de responder diretamente e insiste: "*"Oh, it's the easiest thing in the world to know what people call themselves. A little thought, a little luck, a little memory. Ask me what kind of job."*" (Gaiman, 2001a, p. 29). É aí, então, que Shadow cede e admite a negativa, antes apenas implícita, com um simples e direto "não" que, obviamente leva Wednesday a inquirir "por quê?". E aí, Shadow utiliza o que acredita ser seu maior argumento: "*"I'm going home. I've got a job waiting for me there. I don't want any other job."*" (Gaiman, 2001a, p. 29), que, na sua visão racional da situação, seria suficiente se esta fosse uma situação normal. Mas, como dito anteriormente, o poder de persuasão de Wednesday aparenta ser sobrenatural e a disputa continua a escalar.

Na reação à resistência de Shadow, percebe-se que essa era uma cartada já esperada por Wednesday, para que pudesse lançar mão de uma informação que só ele detém: "*The man's craggy smile did not change, outwardly, but now he seemed, actually, amused. "You don't have a job waiting for you at home," he said.*" (Gaiman, 2001a, p.29). E ele ainda "dobra a aposta", sem nem sequer esperar uma tréplica, revelando seu profundo conhecimento acerca da situação do protagonista e indicando ter poder suficiente para mantê-lo como um empregado por quanto tempo precisar:

“*"You have nothing waiting for you there. Meanwhile, I am offering you a perfectly legal job-good money, limited security, remarkable fringe benefits. Hell, if you live that long, I could throw in a pension plan. You think maybe you'd like one of them?"*” (Gaiman, 2001a, p. 30). Essa fala é uma espécie de clímax da cena, pois pode ser encarada como um ápice do conflito, em que Wednesday, sem piedade, exibe a realidade crua em que Shadow se encontra, sem ter para onde correr. Além disso, ele ainda apela para a alegação de que essa é a única opção que lhe resta, na expectativa de convencer o rapaz.

Porém, surpreende, em seguida, a capacidade de resistência exibida por Shadow ao tratar a situação com muita firmeza, quando ele devolve uma resposta digna, aproveitando para escancarar todas as questões que antes apenas pairavam no ar sobre os estranhos ocorridos que o conduzira até ali: “*"Whoever you are," said Shadow, "you couldn't have known I was going to be on this plane. I didn't know I was going to be on this plane, and if my plane hadn't been diverted to St. Louis, I wouldn't have been. My guess is you're a practical joker. Maybe you're hustling something. But I think maybe we'll have a better time if we end this conversation here."*” (Gaiman, 2001a, p. 30). Com isso, o retrato de Shadow adquire uma qualidade: a de não ser ingênuo ou facilmente manipulável. Assim como, quando desveladas por ele todas as “estranhezas” exibidas desde que este homem surgiu em seu caminho, esclarece-se, sobretudo ao leitor, que até então não havia tido nenhuma experiência “sobrenatural”, que os eventos ocorridos, fogem à realidade percebida pelo protagonista.

Entretanto, ainda assim, ele se empenha em justificar tudo aquilo demonstrando certo apego a uma convicção equivocada ao insistir em interpretar tudo dentro do limite compreensível da racionalidade. E a cena se encerra com um ponto final de Shadow na conversa, ao que Wednesday apenas “responde” com um gesto de ombros, como se

houvesse desistido, em uma atitude condizente com essa tal interpretação. E então chegando a este ponto, leitor e protagonista compartilham da ilusão de que Shadow teria vencido a disputa, mas, como veremos, ainda há mais duas outras cenas até o final do capítulo. Em tais cenas ocorre a virada de jogo promovida pelo antagonista, por meio da qual ele demonstra ser inacreditavelmente poderoso, ao surgir de uma sequência de ações que desafiam explicitamente as regras da causalidade natural estabelecida até então.

Mas antes de chegarmos a esse ponto, a construção para esse momento de virada passa por uma terceira cena, que ocorre ainda dentro do avião; pode-se dizer que é uma segunda parte – agora com maior intensidade dramática – daquele mesmo diálogo, que teve sua estrutura reinicializada após o "ponto final" dado por Shadow. Essa cena, portanto, inicia com um "novo status quo", em que o protagonista pensa que já está livre do inconveniente vizinho. Neste momento são descritas ações triviais que qualquer pessoa pode vivenciar em um voo, com o personagem tentando ler as revistas da companhia aérea, demonstrando dificuldade em se concentrar em meio aos esporádicos solavancos do avião, como se isso o fizesse esquecer tudo o que acabara de acontecer.

Porém, repentinamente, Wednesday, visando retomar a comunicação, o aborda com uma arriscada estratégia entre um gole e outro de uísque: "*"By the way," he said, "I was sorry to hear about your wife, Shadow. A great loss."*" (Gaiman, 2001a, p.30). Ao mencionar a morte de Laura, o personagem intensifica o grau de tensão da disputa que vinha sendo travada; agora está escancarado que Wednesday conhece mais do que deveria sobre a vida de Shadow. E esse recurso também se mostra eficiente em atrair a atenção do outro, que já se esforçava para manter o desinteresse. Shadow, contido como sempre, apenas responde polidamente: "*"So was I," he said.*" (Gaiman, 2001a, p. 31), mas não sem antes relembrar do colega Johnnie Larche e a lição de não irritar as

pessoas dos aeroportos, quando pensou em reagir com agressão à provocação: "*Shadow nearly hit the man, then. Instead he took a deep breath.*" (Gaiman, 2001a, p. 30). Mais uma vez, tendo sua paciência testada, Shadow tem sua personalidade íntegra caracterizada por um absoluto controle emocional, apesar de todo o contexto desfavorável.

Em seguida, a disputa se acirra, tal qual uma luta entre dois pugilistas com a alternância de investidas de Wednesday, sempre intensificando sua argumentação em favor de sua proposta de trabalho, enquanto Shadow tenta se defender ou se esquivar, respondendo com questionamentos a respeito do misterioso oponente. Na primeira investida, o velho jura não se tratar de um truque e expõe a situação vulnerável do rapaz: *"Shadow," he said. "It's not a joke. It's not a trick. I can pay you better than any other job you find will pay you. You're an ex-con. There won't be a long line of people elbowing each other out of the way to hire you."* (Gaiman, 2001a, p. 31).

Como resposta, Shadow apela para sua dignidade, sugerindo saber que o interesse do assediador tem motivos suspeitos: *"Mister whoever-the-fuck you are," said Shadow, just loud enough to be heard over the din of the engines, "there isn't enough money in the world."* (Gaiman, 2001a, p. 31). Para a segunda rodada da disputa, Wednesday segue na mesma linha, agora dobrando a aposta, fazendo parecer uma oferta irrecusavelmente sedutora, à lá Mefistófeles[19] em Goethe: "*"Work for me. There may be a little risk, of course, but if you survive you can have whatever your heart desires. You could be the next king of America. Now," said the man, "who else is going to pay you that well? Hmm?"*" (Gaiman, 2001a, p. 31). A partir do exagero na oferta, Shadow então desiste da insistente recusa e, agora, finalmente verbaliza a questão que

[19] Em referência à lenda alemã imortalizada por Goethe em adaptação ao teatro, através da tragédia Fausto (1790). No seu enredo, a entidade diabólica Mefistófeles oferece conhecimento, juventude e vigor sexual em troca da alma do médico, o protagonista que dá nome à peça.

permanece desde que entrara no avião: “*"Who are you?" asked Shadow.*” (Gaiman, 2001a, p. 31). Aqui, portanto, é dada ao personagem uma oportunidade de expor diretamente uma informação que, quando revelada, faria encaixar todas ou boa parte das peças soltas até então. Contudo, pela maneira como a história se revela, isso não ocorre, pois há um trabalho cuidadoso de manutenção de certa cegueira parcial do protagonista em relação a certos mistérios que permeiam os eventos por ele vivenciados. Com essa estratégia, o leitor também é mantido alheio à visão do todo da história, o que pode acarretar um maior teor de imprevisibilidade.

Como fica claro nesse trecho, mesmo quando Wednesday responde à pergunta de Shadow, a sua falta de objetividade e o caráter enigmático empregado na fala, podem contribuir mais para a confusão do que para o esclarecimento: “*"Ah, yes. The age of information-young lady, could you pour me another glass of Jack Daniel's? Easy on the ice-not, of course, that there has ever been any other kind of age. Information and knowledge: two currencies that have never gone out of style."*” (Gaiman, 2001a, p. 31), ao que Shadow, impaciente, reitera: “*"I said, who are you?"*” (Gaiman, 2001a, p. 31) e, só então que chega a almejada resposta: “*"Let's see. Well, seeing that today certainly is my day-why don't you call me Wednesday? Mister Wednesday. Although given the weather, it might as well be Thursday, eh?"*” (Gaiman, 2001a, p. 32).

Ao leitor previamente informado, todavia, essa última fala pode já significar uma informação valiosa, pois aqueles que conhecem a mitologia nórdica, provavelmente têm condições de compreender as relações entre os dias da semana aos deuses correspondentes no panteão – quarta-feira (Wednesday) é o dia de Odin, quinta-feira (Thursday) é o dia de Thor e sexta-feira (Friday) é o dia de Frigga – e, assim, seria possível concluir que a alcunha de Mr. Wednesday se refere ao deus Odin. Mas não sendo esse um conhecimento amplamente difundido entre a população méida das

culturas contemporâneas, é natural que essa resposta soe mais como uma charada. E a julgar pela reação de Shadow, “*'"What's your real name?'*”” (Gaiman, 2001a, p. 32), nota-se que que o entendimento do próprio protagonista é retratado dessa maneira – o que talvez pode até contribuir para o direcionamento da interpretação do leitor, afinal o foco é desvirtuado da decodificação do enigma para a tentativa de obtenção de uma resposta objetiva.

Tendo identificado o interesse despertado em Shadow – não exatamente pela proposta de trabalho, mas pela sua pessoa – Wednesday aproveita o ensejo para condicionar a, agora valiosa, informação sobre o seu verdadeiro nome, à aceitação de sua proposta: “*'"Work for me long enough and well enough," said the man in the pale suit, "and I may even tell you that. There. Job offer. Think about it. No one expects you to say yes immediately, not knowing whether you're leaping into a piranha tank or a pit of bears. Take your time." He closed his eyes and leaned back in his seat.*” (Gaiman, 2001a, p. 32). Aqui, como se vê, o antagonista parece ter atingido seu objetivo, pois fisgou a curiosidade do protagonista e apresenta tamanha tranquilidade que concede a possibilidade do outro tomar o tempo que precisar para responder. Shadow, por sua vez, ainda sem declarar derrota, verbaliza, com a convicção de alguém não se venderá tão facilmente: “*'"I don't think so," said Shadow. "I don't like you. I don't want to work with you.'*”” (Gaiman, 2001a, p. 32), ao que Wednesday, sem nenhuma preocupação, reitera: “*'"Like I say," said the man, without opening his eyes, "don't rush into it. Take your time.'*”” (Gaiman, 2001a, p. 32). Fim da cena. A disputa, contudo, permanece em suspensão e, como veremos, Wednesday ainda terá a oportunidade de mais uma demonstração de poder na tentativa de convencer o protagonista a percorrer a jornada que lhe aguarda.

Como preparação para esse evento derradeiro, portanto, o que se vê é a movimentação do protagonista em direção oposta à desejada pelo antagonista, como se sua vitória estivesse garantida – mas apenas uma intensificação da sua ilusão. Para isso, a construção da próxima e última cena é trabalhada a partir da retomada, por Shadow, das rédeas de sua trajetória ao mesmo tempo em que faz questão de demonstrar que essa escolha supostamente enfraquece Wednesday. Supostamente, pois os recursos de Shadow para tal estão limitados às soluções racionais e, ao final da cena, quando chega o seu clímax, fica evidente, de uma vez por todas, que este oponente não pode ser combatido dentro das regras naturais; há algo aí, para além da racionalidade, que precisa ser compreendida e, principalmente por Shadow, aceita.

Assim que se encerra o diálogo entre os dois personagens, a nova cena se inicia com uma elipse temporal, trazendo a informação de que o avião havia pousado e alguns passageiros desciam. Shadow, em um ataque de impulsividade, ao perceber que Wednesday segue dormindo, decide também sair do avião, neste que ainda não é o seu ponto final, mas um pequeno aeroporto no meio do nada, ainda distante: "*it was a little airport in the middle of nowhere, and there were still two little airports to go before Eagle Point.*" (Gaiman, 2001a, p. 32) Aqui, portanto, fica claro que não há intenção alguma do protagonista em trilhar o caminho oferecido pelo outro e a sua estratégia para isso é afastar-se o mais rápido possível do assediador, ainda que isso lhe custe o restante do trajeto por um meio mais trabalhoso – nota-se, então, que a sua vontade de se afastar é tão forte que esse prejuízo é o menor dos problemas.

Na sequência, há uma outra importante demarcação, quando Shadow, antes de entrar no aeroporto, olha de volta ao avião para certificar-se de que ninguém mais, além dele, havia saído de lá: "*Before he went inside the airport building, he stopped, and turned, and watched. No one else got off the plane. The ground crew rolled the steps*

away, the door was closed, and it took off." (Gaiman, 2001a, p. 32), e sua constatação é a de que Wednesday continuou a viagem no voo. Nesse início da cena, portanto, fica estabelecido e, logo em sequência, reiterado, que os dois personagens tomaram, fisicamente, caminhos diferentes e a improbabilidade de um novo encontro tornou-se maior.

Depois, Shadow aluga um carro e segue o restante da viagem dirigindo; segundo um mapa ele ainda precisa percorrer 250 milhas (ou 400 quilômetros) até chegar a sua cidade, Eagle Point. Ou seja, mais um dado que acrescenta alguns pontos nesse grau de improbabilidade, pois se considerada a diferença de tempo no percurso dessa mesma distância entre carro e avião, não há atraso ou desvio realista, que justifique o fatídico encontro. E Shadow segue por esse caminho durante um bom tempo, "*He drove north for an hour and a half*" (Gaiman, 2001a, p. 33), até que, já sem nem pensar na possibilidade de encontrar Wednesday, decide procurar um lugar para se alimentar. E mais um fator que intensifica a ideia de distância entre ambos, é a escolha desse local onde ele procura um restaurante: "*He was hungry, and when he realized how hungry he really was, he pulled off at the next exit and drove into the town of Nottamun (pop. 1301)*" (Gaiman, 2001a, p. 33).

Como se vê, há deliberação na pontuação exata do local, indicando inclusive a quantidade de habitantes do pequeno vilarejo de Nottamun. Esse é um dado que reduz as probabilidades de se encontrar alguém a quase zero. E em seguida, a decisão tomada por Shadow de onde iria comer, é feita com base na sugestão da atendente do posto, "*He filled the gas tank at the Amoco and asked the bored woman at the cash register where he could get something to eat. "Jack's Crocodile Bar," she told him. "It's west on County Road N"*" (Gaiman, 2001a, p. 33). Ou seja, a probabilidade de os dois se encontrarem diminui, consideravelmente, a cada passo dado.

Shadow segue esse caminho por mais algumas milhas cidade adentro, "*Through the town, over a bridge, on for a couple of miles,*" (p. 33), até chegar no tal restaurante "*and he stopped at a low, rectangular building with an illuminated Pabst sign*" (Gaiman, 2001a, p. 33). Aqui, portanto, temos um personagem que, nas últimas horas, tem agido completamente na base do improviso, com um intuito de se desvencilhar do outro que o assediava, acreditando estar a salvo em um restaurante no meio do quase absoluto nada. E assim também é levado a sentir-se o leitor, especialmente porque parte do trabalho desse trecho do texto, é trazer certo conforto na história, relatando os acontecimentos da maneira mais natural possível, fazendo dissipar, momentaneamente, a ideia de que Mr. Wednesday ainda permanece "vivo" na disputa.

Então, o que se viu descrito até aqui foi um conjunto de ações racionais, desde o descer do avião, passando pelo alugar o carro, dirigir na estrada à luz do luar, sentir fome, parar para abastecer, pedir informações sobre um restaurante e, por fim, quando chega ao restaurante, tudo aparenta se conformar nessa racionalidade, ainda que contendo alguma excentricidade: "*Inside the air was thick with smoke and "Walking After Midnight" was playing on the jukebox*" (Gaiman, 2001a, p. 33). Shadow então faz o seu pedido ao atendente, um hamburger e batatas fritas, mais uma cerveja da casa, que lhe oferece ainda, como entrada, uma tigela de chilli; suficientemente confortável para se esquecer completamente os fatos estranhos que ocorreram a alguns parágrafos atrás.

Em seguida, Shadow faz uma derradeira pergunta: "*"Where's the rest room?"*" (Gaiman, 2001a, p. 34), pergunta essa que, apesar de singela e banal, acrescenta uma importante caracterização de relaxamento, um movimento de "baixar a guarda" que terá reflexo na ação que está por vir. É uma outra forma de manifestação do recurso utilizado anteriormente de desviar a atenção do leitor através da concentração do protagonista. Lembremos que no caso anterior, ao pressentir uma tragédia, o foco é

mantido na possibilidade de permanecer preso como o "pior dos mundos" e, assim, a ideia da morte de Laura permanece imprevisível até o momento em que é revelada. Já aqui, neste outro ponto, prevalece a ideia de que Shadow está livre de Wednesday, afinal tudo aponta para isso, o que contribui para uma maior intensidade do impacto da surpresa ao se deparar, no final da cena, com a presença do velho naquele mesmo local, contrariando toda a lógica estabelecida.

Após, então, o barman apontar a direção do banheiro, o texto prossegue com um parágrafo que estabelece primeiro uma descrição visual do cômodo: "*It was a clean, well-lit rest room.*" (Gaiman, 2001a, p. 34) e depois a atitude de Shadow: "*Shadow looked around the room first; force of habit. ("Remember, Shadow, you can't fight back when you're pissing," Low Key said, low key as always, in the back of his head.)*" (Gaiman, 2001a, p. 34). Aproveitando ainda para rememorar o antigo companheiro de cela, a descrição reforça a ideia de que aquela é uma situação em que é fácil ser pego desprevenido. Importante notar que não há evidência de que sua precaução teria como causa a presença de Wednesday, a justificativa para essa postura desconfiada de Shadow, é apenas por ser um hábito adquirido na prisão.

Depois, segue uma descrição muito objetiva da ação: "*He took the urinal stall on the left. Then he unzipped his fly and pissed for na age, feeling relief.*" (Gaiman, 2001a, p. 34), com a última expressão de alívio pontuando seu relaxamento total. Essa que é completada com a última frase desse primeiro parágrafo: "*He read the yellowing press clipping framed at eye level, with a photo of Jack and two alligators*" (Gaiman, 2001a, p. 34), evidenciando que, neste preciso momento, ele se encontra distraído pelos cartazes na parede do banheiro do bar, postura perfeitamente vulnerável para um "ataque surpresa". E é precisamente aqui que entra a sentença que dá início à tal virada

de jogo do antagonista: "*There was a polite grunt from the urinal immediately to his right, although he had heard nobody come in*" (Gaiman, 2001a, p. 34).

Neste ponto ocorre a quebra da lógica de causalidade estabelecida. Como foi visto, desde o início dessa última cena, todas as ações do protagonista até então descritas levavam à conclusão de que ele estaria cada vez mais distante do antagonista e, além disso, quando ele entra nesse espaço do banheiro, fica explicito, através da narração, que não há mais ninguém ali. Entretanto, quando vem a informação de que há alguém imediatamente ao lado de Shadow, mesmo que não se saiba ainda quem é essa pessoa, já fica atrelada a essa presença uma ideia de transgressão da lógica, primeiro por sua chegada ali não ter sido registrada e, segundo, principalmente após revelada a sua identidade, por uma baixíssima probabilidade de Wednesday estar ali naquele momento.

E a revelação vem logo na sequência com uma descrição visual que aproveita para estabelecer uma imagem de "medição de forças" entre ambos os personagens: "*The man in the pale suit was bigger standing than he had seemed sitting on the plane beside Shadow. He was almost Shadow's height, and Shadow was a big man.*" (Gaiman, 2001a, p. 34). Agora lado a lado, é possível notar como os dois são semelhantes, apesar de apresentarem tantas diferenças até então. A paridade entre os dois é explicitada até mesmo na descrição da ação que vem logo a seguir, tal qual fora feito com Shadow no início: "*He was staring ahead of him. He finished pissing, shook off the last few drops, and zipped himself up.*" (Gaiman, 2001a, p. 34).

Por fim, a última linha do capítulo traz consigo o movimento que representa o *touché* efetuado por Wednesday, "*Then he grinned, like a fox eating shit from a barbed wire fence. "So," said Mr. Wednesday, "you've had time to think, Shadow. Do you want a job?"*" (Gaiman, 2001a, p. 34). Nota- se, então, que enquanto Shadow e leitor assimilam o choque daquela improvável presença, Wednesday, valendo-se do cinismo

que o caracteriza, sugere que todo o período de relaxamento de Shadow, fora por ele concedido para que pensasse na proposta e que, agora, havia chegado a hora de decidir.

Do ponto de vista da estrutura narrativa, pode-se dizer que o que fica estabelecido nesse final de capítulo é uma fundamental questão que define o primeiro grande dilema, o impasse pelo qual o protagonista é levado a tomar a decisão que o colocará de fato nos trilhos da jornada constitui a história aqui narrada. Todavia, é importante salientar, mesmo com essa sensação de presença sobrenatural do personagem, não fica de fato evidente se ele possui ou não poderes extra-humanos, o que se tem é apenas um personagem que se move ligeiramente fora das regras estabelecidas pela história ao longo de boa parte do capítulo, além dos limites da verossimilhança. Ou seja, ainda há certa ambiguidade que permeia a situação e obriga, apesar de tudo, a consideração – seja pelo protagonista, seja pelo leitor – de que há uma chance, ainda que ínfima, de que toda a situação pode ser explicada racionalmente.

Esta ambiguidade, pelo que se observa, é uma característica própria da ideia geral do livro, cuja história consiste em uma pessoa comum a percorrer um caminho de transição entre o mundo real, tal qual conhecemos, e um mundo fantástico, cujas regras desafiam as do anterior. Portanto, ao trabalhar a narrativa a partir desse movimento de "ignorância" para a "iluminação", nota-se uma opção do autor por sustentar certa ambivalência entre realidade e fantasia que, ao mesmo tempo em que gera desconfiança sobre aquilo que aparentar ser real, também proporciona o benefício da dúvida a tudo aquilo que vier a soar dissonante.

3.2.4. Síntese da Voz do Autor no Romance *American Gods*

Dividido em seis subitens, o tópico 3.2.3 apresentou uma análise sobre o capítulo inicial do romance *American Gods* em que foi escrutinada a maneira como o texto constrói dois importantes núcleos narrativos: primeiro aquele que é o evento

propulsor da história, a morte de Laura Moon e, depois, o convite à jornada feito ao protagonista, Shadow Moon, pelo antagonista, Mr. Wednesday. Sob essa inspeção, passaram: o estabelecimento da relação de identificação entre protagonista e leitor, o comportamento do narrador em diferentes situações e seus efeitos para a narrativa, a escalada dramática para os eventos-clímax dessa porção da história, o deslocamento do protagonista em direção ao conflito principal, o modo como a história revela a natureza fantástica do seu universo ficcional e a caracterização inicial do antagonista com uma demonstração que traz a dimensão do seu poder. Isso tudo feito com um olhar atento ao emprego das unidades narrativas e a estrutura do texto, identificando como o modelo de três atos é aplicado e replicado, com uma investigação sobre os efeitos de importantes cenas e sequências no desenvolvimento do capítulo.

Agora, com a finalidade de agrupar as características ali encontradas e apurá-las em uma conclusão concisa, para encerrar esta etapa, será feita aqui uma breve síntese explicitando os principais aspectos dela extraídos. E, visando deixar mais evidente aquela que será a base de comparação, tais elementos serão catalogados em quatro macro categorias para que, na etapa seguinte, sejam mais facilmente confrontados com a construção textual apresentada nas outras duas obras do autor. Para isso, as particularidades encontradas a partir da análise recém-concluída, serão agrupadas sob os seguintes eixos: *Ponto de Vista*, *Expressão*, *Transformação* e *Métrica*.

Essa organização tem como objetivo proporcionar uma visualização mais genérica de importantes hastes de sustentação daquilo que pode ser encarado, na conjuntura desta pesquisa, como a voz do autor, pois diz respeito a elementos fundamentais que constituem a construção textual da história e, juntas, caracterizam o trabalho do autor desempenhado no romance analisado. Assim, a etapa seguinte se ocupará de avaliar, a partir da interpretação de excertos extraídos dos romances, como

ocorre a convergência na manifestação de cada uma dessas categorias nos diferentes textos. Vejamos, portanto, nos parágrafos a seguir, como elas se constituem e alguns exemplos que puderam ser observados em *American Gods*:

Comecemos pelo Ponto de Vista, em que seus componentes tratam do posicionamento da leitura em relação aos fatos narrados. Posição essa que, dentro do contexto aqui explorado, pode ser definida por três vetores: 1) a partir dos olhos de qual personagem a história está sendo experienciada; 2) a relação entre narrador e protagonista e 3) a relação entre protagonista e leitor. Sendo que o primeiro aspecto é uma escolha básica para se definir ao se contar uma história e, de certa forma, limitada, afinal as variações nesse campo, ao menos na linguagem do romance, permanecem dentro do espectro entre a narração em primeira e terceira pessoa. Ao passo que o segundo e o terceiro, por outro lado, são os que podem trazer singularidade à personalidade da história; isso porque, os limites para escolhas aí efetuadas pelo autor são tão abrangentes quanto for permitido pela sua própria imaginação ou por alguma predileção particular.

Esse segundo vetor, por exemplo, é o que se define pelo comportamento do narrador em relação aos fatos narrados, em que ele pode ser mais ou menos sensível ao drama, podendo apresentar desde um tipo de descrição caracterizada por um relato meramente objetivo, até um aprofundamento do mais íntimo grau na subjetividade do personagem principal – e é aqui nesse extremo que o horizonte dos limites pode vir a se perder de vista. E, por fim, o terceiro vetor, por sua vez, é aquele que se constitui da aproximação ou distanciamento entre a ficção vivida pelo protagonista e a realidade conhecida pelo leitor, logo, as escolhas efetuadas nesse campo ajudam a determinar o vínculo de intimidade entre a história apresentada pelo romance e o seu público.

Em *American Gods*, ao que se pôde perceber a partir da análise, algumas características da forma como é construído esse Ponto de Vista são:

- Um posicionamento da narração em alinhamento com a subjetividade do protagonista, sem abandonar o discurso em terceira pessoa;
- A utilização do recurso da memória e da descrição sensorial como meio de representação do estado emocional do protagonista;
- A natureza familiar dos conflitos internos vivenciados pelo protagonista, que favorecem a assimilação e a identificação dessa experiencia pelo leitor.

Em seguida, a próxima categoria é a Expressão, que contempla tanto os elementos que atribuem certas emoções à leitura, definindo o seu tom e seus respectivos efeitos para a narrativa, quanto a qualificação moral dos valores expressos pelos personagens através daquilo que é determinado como a sua "verdade". Engraçado, assustador, romântico ou violento, são maneiras de se definir esse tom do texto a partir do modo como são caracterizadas as ações e reações retratadas. Assim como uma postura mais revolucionária ou mais conservadora, de abordagem profunda ou leviana, por exemplo, pode também ser atribuída a partir de escolhas efetuadas nesse âmbito da construção do texto.

Da análise, percebe-se que *American Gods* é uma história que naturaliza e comporta a coexistência daquilo que é contraditório tanto nas emoções provocadas, que variam, organicamente, da repulsa ao riso em uma mesma cena, quanto na natureza moral de seus personagens. Este último caso fica evidente, por exemplo, quando são valorizados tanto as suas virtudes quanto seus vícios, retratando-os como componentes essenciais da existência dos seres, o que afasta certas leituras de mundo que admitem

apenas o absoluto monolítico como modelo exemplar de constituição do caráter. Alguns elementos por onde se manifesta essa Expressão em *American Gods* são:

- Um tom geral contraditório que comporta, ao mesmo tempo o aspecto caricatural da comédia e o melancólico da tragédia;
- A coexistência de atributos físicos ou psicológicos em um mesmo personagem, reforçando a natureza ambivalente da humanidade;
- A divisão do universo ficcional entre um mundo real e um fantástico como dimensões concomitantes do mesmo espaço físico;

Na sequência, temos a Transformação, onde é possível observar a trajetória de evolução que é apresentada pela história e a representação alegórica por meio da qual ela se manifesta no universo ficcional. De superação ou resiliência, de conciliação ou conquista, são exemplos de como a jornada de uma história pode se apresentar. Uma outra variação possível é no número de vetores por onde se dá essa evolução, uma única jornada linear ou um conjunto de trajetórias cuja somatória constituiria o valor geral dessa Transformação, por exemplo. Além disso, a escolha da alegoria que a reveste, bem como os recursos formais empregados no desenvolvimento da jornada até o instante crucial de evolução do protagonista, são fundamentais pois, além de ajudar a estabelecer o diálogo com o público-alvo – afinal, é daí que se constituem as camadas externas que atraem e cativam o leitor –, também conferem personalidade àquele que é o cerne da mensagem portada pela história.

Em *American Gods*, o que se vê é a típica narrativa de característica linear, ou seja, aquela constituída de uma única trajetória de superação vivenciada por um único protagonista. Sendo assim, cada evento menor é subordinado e serve aos propósitos da fundamental mudança provocada pela sua jornada. Da mesma forma, a presença dos elementos fantásticos sobre-humanos, na composição desse universo ficcional, não

ocorre à revelia dessa evolução, ou seja, o impacto de suas aparições sempre atua em função do progresso ou da obstrução dessa trajetória do protagonista. Para ilustrar, alguns elementos que definem a Transformação no romance, são:

- A evolução gradual do protagonista, que faz a história avançar a partir de pequenas mudanças tornadas significativas pelo contexto;
- A caracterização da jornada como um movimento que parte da racionalidade ao absurdo;
- A introdução dos elementos fantásticos do universo ficcional de modo progressivo e subordinada ao seu valor para a narrativa;

Para finalizar, a quarta categoria é a Métrica, que corresponde à determinação de um padrão no ritmo de desenvolvimento da narrativa a partir de uma estrutura que regulamenta o seu andamento ao atribuir um método às variações que ocorrem nesse campo, acarretando, assim, a geração de sentido para os eventos narrados. A observação de *American Gods* permite perceber que o texto é baseado na lógica da estrutura em três atos e apresenta, em menor escala, a replicação desse modelo em torno de cada evento chave da narrativa, formando uma cadeia de sucessivos ciclos menores de começo-meio-e-fim.

O primeiro capítulo, como se viu, é composto por dois desses ciclos, com o posicionamento dos eventos transformadores nos momentos de clímax dessas microestruturas, o que acaba por lhes atribuir o sentido que atesta a sua importância relativa ao contexto geral da narrativa. Com isso, também é possível notar que o critério para variação do andamento da história está sujeito, justamente, à progressão dramática desses períodos, apresentando distinções entre o fluxo da narrativa do início, do meio e do final de cada ciclo, tal qual pode ser visto também na macroestrutura. Ao constituir esse padrão, o texto determina uma lógica de valorização do impacto exercido por tais

eventos e, ao ater-se às proporções métricas que regem essa lógica, é possível que seja estabelecido um fluxo coerente de assimilação dos acontecimentos pelo leitor, em decorrência da hierarquia entre os eventos narrados, que surge a partir de tal estrutura. Alguns pontos relevantes para o estabelecimento dessa dinâmica no romance em questão, são:

- O estabelecimento de uma estrutura cíclica que replica a lógica dos três atos em menor escala, com pequenos blocos de progressão dramática a cada evento relevante;
- Uma atravancada progressão da tensão pré-clímax em um trabalho de contenção da narrativa nos momentos imediatamente precedentes aos grandes eventos e um rápido declínio nos instantes subsequentes;
- Uma distensão do ritmo no início dos ciclos que permite comportar tanto a assimilação do impacto do evento anterior quanto a configuração das novas condições que levarão ao clímax subsequente

Portanto, chegada à conclusão desta etapa em que fora analisado o romance *American Gods*, com essas quatro categorias estabelecidas de modo a organizar o delineamento daquilo que pode vir a ser a voz do autor nesta obra, a partir daqui, será possível confrontá-las com a sua manifestação nos outros dois livros também coletados como parte da amostra. Com isso, portanto, o objetivo da próxima etapa será o de encontrar as semelhanças entre tais obras no que dizem respeito ao seu Ponto de Vista, Expressão, Transformação e Métrica[20] para que, assim, seja possível obter um extrato mais representativo daquilo que aqui chamamos *voz do autor Neil Gaiman*.

[20] Cabe frisar, contudo, que aqui não há a pretensão de fixar tais termos como absolutos ou únicos elementos para a definição a identidade autoral. A composição desta tétrade foi feita apenas com base na observação daquilo que fora extraído da análise desenvolvida neste trabalho com a finalidade de agrupar em conceitos mais abrangentes os elementos específicos encontrados em uma única obra. Sendo assim, não se exclui a possibilidade de existirem outros parâmetros. Além disso, essa nomenclatura também é estabelecida a partir de uma

3.3. A Voz do Autor Neil Gaiman em Outros Romances

3.3.1. Sinopse de *Neverwhere*

Para começar, façamos brevemente um apanhado geral da história constante do romance *Neverwhere*, para fornecer o mínimo contexto narrativo necessário. Neste livro, é narrada a jornada do protagonista Richard Mayhew, um jovem escocês que se muda para Londres em função de uma melhor oportunidade de trabalho no grande centro metropolitano. Lá, estabelece-se em um bom emprego na área das finanças e se envolve em um relacionamento sério e promissor com a bela e inteligente Jessica – é a concretização do sonho médio da vida financeira e emocionalmente estável. Essa aparente estabilidade, contudo, esvai-se completamente quando, em uma noite, Richard decide ajudar uma desconhecida moradora de rua, que surge em seu caminho, ao invés de seguir com Jessica para um importante jantar social por ela arranjado. É o início da crise em sua vida cotidiana e, também, a porta de entrada para a jornada fantástica que está prestes a seguir.

Além da previsível crise do relacionamento que essa decisão provoca, o mero contato com a misteriosa garota, chamada Door, faz com que Richard seja transportado a uma outra dimensão da capital inglesa, a chamada Londres de Baixo. Situado nos subterrâneos da metrópole, este outro plano da cidade comporta todos aqueles seres que são invisíveis aos olhos dos cidadãos comuns – assim como todos os perigos de uma terra onde as leis não se aplicam. E então, ao penetrar este universo, o protagonista também se torna imperceptível, tal qual os mendigos, músicos de rua, pombos, ratos de esgoto, anjos, demônios e todas as demais criaturas míticas já vislumbradas pela imaginação dos habitantes daquela região. Assim, portanto, o objetivo de Richard passa

---

categorização especifica que atende às necessidades dessa análise, portanto tais termos não devem ser confundidos com outras definições a eles atribuídas fora desse particular contexto.

a ser retornar à sua vida anterior para que possa reatar seu relacionamento e seguir sua carreira, já que estava em vias de estabelecer um noivado.

Em meio a isso, porém, devido a sua natureza bondosa, o rapaz não consegue deixar de ajudar Door, que se encontra em uma delicada situação, a fugir de perigosos homens que querem a sua morte. Ao longo dessa jornada, o que o protagonista acaba por descobrir é que aquela anterior não era uma vida para ele – incompatibilidade afetiva no relacionamento e insatisfação profissional eram exemplos de conflitos que ele tolerava sem questionar se era aquilo que queria verdadeiramente para si. E ainda, Richard percebe que não foi por acaso que seu caminho cruzou com o de Door e que há, para ele, um lugar na Londres de Baixo, onde é tido como um herói após livrar a garota dos seus acossadores. Com isso, ao final, o rapaz decide abandonar o mundo real, ao qual ele tinha certa dificuldade em se adaptar, para viver uma vida nova em um mundo que, mesmo sendo perigoso, revela-se mais acolhedor.

3.3.2. Sinopse de *Anansi Boys*

Passemos, também sucintamente, pela história de *Anansi Boys* para que seja possível, em seguida, confrontar as duas obras de uma só vez, usando os aspectos da voz do autor observados anteriormente em *American Gods*. Aqui, é narrada a aventura fantástica vivida por Fat Charlie, um jovem estadunidense que vive em Londres desde a infância e agora, já em torno dos trinta anos de idade, encontra-se em uma situação aparentemente estável na vida: um bom emprego e um relacionamento sólido.

No início da história, Charlie está prestes a se casar com Rosie, uma garota inglesa por quem ele nutre muito amor e respeito, inclusive ao seu voto de castidade, que não a permite ceder às tentações impudicas antes do compromisso matrimonial. Esse é já um pequeno drama na vida de Charlie, mas que o permite demonstrar sua

integridade nata ao condescender, pacientemente, com a decisão da parceira. Uma outra decisão de Rosie que ele, a contragosto, também acata, é a de convidar seu pai, o velho Mr. Nancy, por quem o rapaz nutre profundo ressentimento devido à personalidade mordaz do genitor, que lhe causara tantos traumas de infância. Entretanto, convencido pela noiva, ao tentar reatar o contato com o pai, Fat Charlie toma conhecimento de que o velho havia falecido há poucos dias.

Este evento faz com que o protagonista tenha que retornar a sua cidade natal na Flórida, Estados Unidos, para cuidar do funeral. Lá, acaba por descobrir que seu pai era um deus, o poderoso contador de histórias Anansi, do vasto panteão cultuado por longevos povos da África ocidental. E ainda, que o velho teria um outro filho, Spider, que, ao contrário de Charlie, herdara todo o poder sobrenatural do deus. Ao tentar estabelecer contato com o irmão, porém, o protagonista acaba por provocar um enorme desequilíbrio em sua vida, antes tão perfeitamente encaminhada. Charmoso, astuto e oportunista, Spider é o exato oposto de Charlie, e isso faz com que todos aqueles que orbitam a sua vida em Londres o pretiram a partir do momento em que conhecem o irmão.

Ao ver o seu trabalho, sua esposa e sua vida serem usurpadas pelo inconveniente visitante consanguíneo, Fat Charlie tenta, a todo custo, se livrar deste seu nêmesis. E, ao perceber que por vias normais qualquer esforço seria em vão, decide apelar à poderosa magia tradicional a que sua ancestralidade é vinculada, pois em sendo o irmão algo sobre humano, apenas as forças ocultas seriam capazes de mandá-lo embora. Com a ajuda de velhas senhoras amigas da família, de volta à Flórida, ele procede com um ritual de acesso ao mundo mágico habitado pelos deuses, onde ele firma um acordo com uma das entidades para se livrar do irmão. Esse movimento, porém, o compromete com divindades inimigas históricas de seu pai, que veem nisso uma oportunidade de

livrarem-se de toda a estirpe de Anansi. Rapidamente, ao se ver também em perigo, Fat Charlie percebe que sua estratégia havia sido um ato contra si mesmo.

Esse desafio obriga os dois irmãos a se posicionarem do mesmo lado da batalha, o que faz com que superem as diferenças e, através da aceitação mútua, percebam, especialmente o traumatizado protagonista, o valor e a importância dos laços sanguíneos. Frente a este conflito, os dois conseguem ludibriar as entidades que os desejam mortos e acabam por derrotá-los, tal qual sempre fizera o seu velho pai, usando da astúcia e irreverência para bater os fisicamente mais fortes. Ao fim da história, as vidas de ambos encontram o equilíbrio, Spider e Rosie declaram-se verdadeiramente apaixonados, enquanto Fat Charlie descobre sua alma gêmea na garota Daisy, uma jovem policial, a quem ele havia confiado os sentimentos mais íntimos no ápice de sua crise. Assim, os dois casais constituem seus próprios núcleos familiares e garantem a continuidade da linhagem do velho Mr. Nancy, cada qual com suas diferenças, mas seguindo suas vidas harmonicamente.

3.3.3. Análise Comparativa dos Aspectos da Voz do Autor

Para seguir agora com a análise comparativa, partindo dos quatro eixos de composição textual obtidos a partir da análise de *American Gods* na etapa anterior, neste tópico serão examinados os dois romances cujos enredos foram apresentados nos dois precedentes, visando explicitar, da maneira mais sucinta possível, como tais aspectos nelas se manifestam. Prezando pela objetividade, portanto, de modo a facilitar o trabalho de comparação, abordaremos separadamente cada um dos eixos – *Ponto de Vista*, *Expressão*, *Transformação* e *Métrica* –, discorrendo sobre sua presença em nas obras de uma só vez.

3.3.3.1. Ponto de Vista

Comecemos, portanto, com o Ponto de Vista. Ao se observar as três histórias, é possível perceber evidências de convergência no que diz respeito a esse aspecto nos textos. A começar pela escolha de um único protagonista que empresta ao leitor o olhar e a perspectiva em relação aos eventos narrados. Depois, a se observar a postura adotada pelo narrador que, mesmo estabelecendo o seu discurso sempre em terceira pessoa, demonstra um alinhamento com a visão subjetiva e a experiência sensorial desse protagonista, apresentando, por vezes, descrições precisamente detalhadas de suas sensações e uma facilidade em acessar os seus mais íntimos pensamentos. Essa, obviamente, é uma escolha básica para qualquer texto narrativo e, como vimos anteriormente, não necessariamente caracteriza a singularidade da história devido ao seu limite de opções – inclusive essa opção identificada nas obras em questão é deveras comum no mercado literário –, mas ainda assim, a identificação de uma convergência nesse aspecto, já ajuda a delinear a preferência do autor por um determinado tipo de condução do texto para a história.

Para melhor ilustrar, como exemplo contrastante à escolha de Gaiman para esse conjunto de histórias que compõem a nossa amostra, poderia ser citado o romance *Animal Farm* (1945), em que o escritor George Orwell não se utiliza da subjetividade de um protagonista específico. Ao contrário, devido à natureza particular da alegoria por ele criada para representar as falhas do regime instaurado pela Revolução Russa, nota-se uma opção por narrar a história de uma perspectiva mais coletivista, distribuindo a perspectiva da experiência por entre os diversos animais da fazenda. Por outro lado, para citar um tipo completamente diferente do que faz Orwell na obra mencionada e que, ao mesmo tempo, distingue-se também de Gaiman nos textos aqui analisados, há o modo como Jack Kerouac encarna o próprio narrador nos relatos que compõem as

histórias contidas em livros como *On the Road* (1957) ou *Tristessa* (1960), em que a narração em primeira pessoa formata tais romances como uma espécie de diário documental de experiências subjetivas, característica que o narrador observador, presente nos outros exemplos, por mais onisciente que possa vir a ser, geralmente não permite atingir.

Voltando às obras de Neil Gaiman, como veremos logo a seguir, além da escolha do tipo de narrador e do seu grau de aproximação com o protagonista, é possível notar ainda mais similaridades entre elas no processo de construção do vínculo entre leitor e esse personagem principal, elemento que, lembremos, constitui um dos vetores de composição do Ponto de Vista. E isso ocorre, principalmente, pela escolha de se tomar, como base para o estabelecimento dos dramas pessoais vividos pelo protagonista, especialmente naquela que é a sua vida comum antes do início da jornada, certos conflitos triviais da experiência humana real.

Assim, desde o começo da história, ao leitor já é dada a oportunidade de vestir-se na pele do personagem e vivenciar sua trajetória a partir de uma posição muito aproximada. Dessa forma, ainda que os acontecimentos ao longo da narrativa ocorram em uma realidade fantasiosa distante e os conflitos externos que a movem extrapolem o âmbito pessoal ou íntimo, a natureza de seus conflitos internos está ancorada em situações familiares capazes de evocar sentimentos e sensações possivelmente já experienciadas pelo público leitor. Para tentar ilustrar melhor como se manifestam tais características, vamos a alguns exemplos.

Em *Neverwhere*, já no prólogo, é possível observar uma intenção de aproximação no retrato do protagonista, de uma forma bem simples. Durante a festa de despedida de Richard Mayhew são expostos sentimentos de nostalgia, representados em pequenos elementos típicos de tal situação: cartões de adeus, abraços de amigos,

conselhos sobre a vida na capital, presentes e lembranças. Elementos singelos, mas que exprimem sentimentos conhecidos por quem já passou por um processo de mudança ou quem já se despediu de alguma pessoa querida. Dessa forma, além de fornecer um contexto prévio para o início da história, esse prólogo já trata de mostrar que o protagonista é um jovem comum, com uma experiência de vida, até então, nada extraordinária. Logo depois, quando tem início o primeiro capítulo e assim, de fato, começa a delimitação do equilíbrio inicial da rotina de Richard, esse retrato do cotidiano médio ordinário ganha ainda mais consistência. Após a mudança para Londres, seu universo particular é retratado como a configuração ideal para o jovem que começa a entrar na vida adulta: um emprego estável e um casamento encaminhado. Estabelecer a configuração inicial da vida de Richard de tal maneira, reforça o caráter ordinário e convencional do seu cotidiano; mais uma vez contribuindo para a construção de vínculos com o leitor.

Até aqui o que se tem é uma delimitação da realidade do protagonista muito próxima dos limites da realidade do leitor; falta agora um conflito. E esse conflito começa a emergir em função de uma ruptura natural existente nessa suposta vida ideal que ele leva. Fato que pode ser constatado através de um relato intimamente ligado à subjetividade do personagem, por meio do qual o leitor tem acesso à incompatibilidade de personalidades de Richard e sua noiva, Jessica. Este primeiro conflito que surge na história é o fato de a decisão do protagonista em direcionar sua vida ao compromisso desse matrimônio ter sido baseado em uma grande mentira. E este é um conflito que o leitor pode vir a se identificar com muito mais eficiência do que, por exemplo, a aparição repentina de um ser vindo de outro mundo para desestabilizar sua rotina, como acontece quando Door surge em seu caminho.

Para construir a presença desse conflito, a história faz uso de uma série de ações narradas no início do texto que, ao mesmo tempo em que expõem informações a respeito desse relacionamento, evidenciam o desacordo entre aquilo que Richard é e aquilo que ele é obrigado a ser, em função das exigências da noiva. E mais, é apenas através da atuação do narrador que o leitor obtém acesso a esse conflito, pois não há uma verbalização direta desse descontentamento pelos personagens; pelo contrário, eles estão sempre mentindo, fato que o que reforça a função de "intérprete" do olhar do protagonista que ele assume ao narrar os fatos. O trecho de apresentação da relação já demonstra isso, de modo a não deixar dúvidas:

> "*But Jessica changed all that. Richard found himself, on otherwise sensible weekends, accompanying her to places like the National Gallery and the Tate Gallery, where he learned that walking around museums too long hurts your feet, that the great art treasures of the world all blur into each other after a while, and that it is almost beyond the human capacity for belief to accept how much museum cafeterias will brazenly charge for a slice of cake and a cup of tea.*" (Gaiman, 2001b, p. 16)

Neste parágrafo, o narrador consegue descrever a incompatibilidade entre os dois indivíduos sem precisar se apoiar a uma fala explícita de descontentamento de alguma das partes; ele o faz ao revelar que os finais de semana de Richard passaram a ser sacrificados a troco de uma atividade que a parceira o obriga a participar, mas que ele só vê motivos para odiar. E mais, ao citar a dor nos pés provocada pelas longas filas, a baixa capacidade de entretenimento oferecida pelas obras de arte e o altíssimo preço das cafeterias, o narrador está fornecendo, deliberadamente, nada mais que a impressão pessoal do protagonista sobre o que são visitas ao museu, trazendo inclusive detalhes de sua experiência sensorial que justificam o julgamento subjetivo ali expresso. Nesse

exemplo, então, já temos uma boa amostra dos fatores de definição do Ponto de Vista: primeiro, a forma como o narrador atua de modo a centralizar o olhar a partir de um personagem específico, o de Richard neste caso; segundo, o estabelecimento dos conflitos internos desse protagonista a partir de dramas triviais que ajudam a aproximar a experiência narrada à realidade do leitor.

Considerando que essa construção do conflito é um pouco menos óbvia do que a atitude do narrador, também podem ser citados, como reforço do exemplo ilustrativo, mais dois trechos que representam bem o estabelecimento dessa dissonância entre o casal idealizado e o casal real. Primeiro, o momento em que é revelada a expectativa de Jessica sobre Richard: "*And Jessica saw in Richard an enormous amount of potential, which, properly harnessed by the right woman, would have made him the perfect matrimonial accessory*." (Gaiman, 2001b, p. 16). Como se vê a pretensão da garota é transformá-lo no "perfeito acessório matrimonial", o que provavelmente significaria a eliminação completa da personalidade do rapaz, já que ela sabe que ele não é esse perfeito objeto, apenas o potencial para ser. No mesmo sentido, esse outro trecho revela o lado de Richard, expondo que ele tem plena consciência de que está muito aquém dessa figura almejada pela garota: "*Jessica was very beautiful; so much so Richard would occasionally find himself staring at her, wondering,* ***how did she end up with me?***" (Gaiman, 2001b, pp. 21-22). No seu íntimo, o personagem percebe a discrepância entre o que ele é e o que ela quer que ele seja.

Em resumo, tanto Jessica quanto Richard sabem bem de sua incompatibilidade mútua, mas ainda assim, ambos escolhem acreditar que o que há entre eles é amor, como fica evidente na sequência final desse mesmo trecho citado acima: "*And when they made love* (...) *she would whisper to him how much she loved him, and he would tell her he loved her and always wanted to be with her, and they both believed it to be*

true." (Gaiman, 2001b, p. 22). Ao dizer que "ambos acreditavam que isso era verdade", o narrador enfatiza a crença ao invés do sentimento e, assim, sugere a possibilidade de que esse amor não seja verdadeiro, o que, mais a frente, de fato, vem a se confirmar. E essa incompatibilidade romântica, por ser um drama, de certa forma, já fartamente associado à vivência do ser humano, torna-se um poderoso elemento de apreensão da afinidade do leitor, especialmente em uma história cujo universo ficcional é caracterizado por elementos fantásticos e personagens sobre-humanos.

Além disso, quando observada a obra em sua completude, é possível perceber que toda a fantasia que envolve a história de *Neverwhere* – a Londres de Baixo, os anjos, as bestas, os ratos, os arautos e os assassinos – é um invólucro que carrega uma mensagem de superação de um simples impasse: ao final da sua jornada, Richard tem de decidir entre o retorno a essa vida de falsas expectativas ao lado de Jessica ou a permanência naquele mundo fantástico que, apesar de estranho e perigoso, permite-lhe exercer a sua singularidade em plenitude. Esse, portanto, é um conflito interno que, além de crucial para a narrativa, contribui para a aproximação da jornada extraordinária de Richard à vida normal do leitor médio. Assim, pode-se dizer que, com o suporte fornecido pela posição privilegiada do narrador, o texto constrói certos vínculos de identidade e intimidade com o interlocutor que ajudam a situar o olhar da leitura a partir da experiência desse personagem

No caso de *Anansi Boys*, esse aspecto também é passível de ser observado, mas se manifesta principalmente através da relação do protagonista, Fat Charlie, com seu pai, o agente crucial para o surgimento dos conflitos por ele vividos. As primeiras páginas do romance são dedicadas à descrição da peculiar personalidade do pai, Mr. Nancy, e de como suas atitudes influenciaram negativamente a percepção do filho sobre a figura paterna. Entretanto, cabe salientar, apesar de parecer drástica, esta

caracterização se restringe ao constrangimento cômico provocado pelo choque de gerações e diferença de personalidade entre os dois, jamais apelando para atitudes violentas ou excessivamente trágicas, o que deixa aberta a possibilidade do perdão pelo protagonista e, novamente, evita avançar, num primeiro momento, para situações extraordinárias.

Como exemplo mais representativo da natureza singela dos traumas provocados por essa relação, pode ser citada a origem do seu apelido, "Fat Charlie" (Charlie Gordo, traduzido), que lhe é atribuído pelo pai quando ainda criança, mas que perdura, contra a sua vontade, até a vida adulta, mesmo não sendo obeso. No texto, após descrever a origem desse apelido e declarar que "a pior coisa sobre o pai de Fat Charlie" era justamente o fato de ele ser constrangedor, o narrador resume a universalidade desse sentimento com a seguinte frase: "*Of course, everyone's parents are embarrassing.*" (Gaiman, 2006, p. 8). E, logo em seguida, especifica o caso do personagem em questão: "*Fat Charlie's father, of course, had elevated this to an art form, and he rejoiced in it*." (Gaiman, 2006, p. 8). Não que seja uma garantia de identificação imediata, mas essa caracterização, atribui a essa relação pai-e-filho, um aspecto que facilita a aproximação com o público, em especial com aqueles que já vivenciaram períodos conflituosos com seus genitores.

Tal qual em *Neverwhere*, essa característica do drama mais íntimo, também se revela crucial para o aterramento do conflito vivenciado pelo protagonista a uma realidade mais concreta e palpável, na medida em que a história se desenvolve por meio de um universo que se revela cada vez mais distante e abstrato. Ao final, uma das conquistas alcançadas pelo protagonista é sustentada no mais básico dos seus dramas, a superação da citada questão do apelido depreciativo: "*Nobody ever calls Charlie "Fat Charlie" anymore, and honestly, sometimes he misses it."* (Gaiman, 2006, p. 358);

como se vê, um dos destaques da sua superação, após ter vencido todos os obstáculos, é simplesmente o direito ser chamado pelo seu próprio nome, como se houvesse adquirido, finalmente, o respeito do pai.

Além disso, uma importante semelhança, nesse mesmo aspecto, entre as histórias, é que em *Anansi Boys* também é possível identificar uma incompatibilidade amorosa do protagonista, que inicialmente acredita estar vivendo o relacionamento ideal, mas, ao longo da jornada, descobre-se equivocado. Neste caso, porém, ao contrário do anterior, o relacionamento não é exatamente o tema central, mas uma parte que contribui para a composição de um conflito principal um pouco mais amplo, mas que ainda indica um trabalho no mesmo sentido. A jornada de Fat Charlie, na verdade, se caracteriza por um árduo processo de aceitação de suas raízes, sua ancestralidade, representadas na figura tanto do pai – que já está morto, portanto sua presença é mais espiritual – quanto a do irmão – a versão encarnada desse desafio –, ambos geradores de conflitos para a história.

Aqui, contudo, o relacionamento amoroso entra como elemento "acessório", quando Spider, o irmão, se apodera da vida de Charlie, conquistando, inclusive, sua noiva Rosie, fato que, inicialmente, configura-se como uma enorme crise para o protagonista e, por um momento, até faz com que o seu objetivo principal seja a retomada de tudo aquilo que lhe havia sido usurpado pelo irmão. Porém, à medida em que a história se desenvolve, percebe-se que, tal qual Richard Mayhew em *Neverwhere*, Fat Charlie vivia uma ilusão quanto às suas expectativas e que a sua evolução pessoal deve passar, também, pela superação daquela que apenas aparentava ser uma vida ideal para si. Mais uma vez, toda a fantasia presente na história, por mais distante da realidade que pareça ser, ao final revela-se um tipo de onda portadora, cuja função é carregar uma mensagem muito mais intimista e próxima da realidade do leitor.

3.3.3.2. Expressão

O próximo ponto a ser comparado é a Expressão. No texto de *American Gods* foi possível perceber que, apesar de retratar sucessivas tragédias vividas pelo protagonista, a história não se deixa levar para a melancolia absoluta. Através da presença de personagens como os antagonistas Low Key Lyesmith es Mr. Wednesday, por exemplo, a quem são atribuídas personalidades debochadas, o tom da história apresenta um aspecto cômico que equilibra o caráter mórbido de certos acontecimentos narrados. Além disso, ao se observar também a tipificação moral dos personagens, é possível constatar que essa dualidade no tom da história é reflexo de uma temática presente na história que consiste na aceitação da ambiguidade, ou seja, a convivência entre aspectos opostos aparentemente excludentes, como característica inerente à condição do ser.

Para evidenciar a presença desse efeito do humor ambivalente em *Neverhwere*, observemos primeiro a caracterização de dois importantes antagonistas, Mr. Croup e Mr. Vandemar, os sanguinários agentes que perseguem Door desde o início da história. A apresentação destes dois personagens ocorre já no primeiro capítulo, onde ambos estão prestes a consumar o assassinato da garota. E, da maneira como são introduzidos, percebe-se, primeiro, que constituem uma dupla de vilões que se complementam: Croup é o cérebro, aquele que planeja dá as ordens, coordenando as sádicas ações por eles praticadas, enquanto Vandemar é o ogro cuja frieza a brutalidade permite a execução de suas vítimas facilmente. Inseparáveis, esses dois personagens praticamente constituem um único organismo, que aparenta ser a grande ameaça a se temer.

Contudo, apesar dos atributos violentos de suas personalidades, ambos também são dotados de certo aspecto cômico, ainda que uma dose de sadismo – tal qual Low Key em *American Gods*, e a piada sobre enforcamentos, ou o guarda Wilson ao caçoar friamente da morte de Laura. Isso pode ser visto logo na primeira interação entre os dois

relatada: "*There was a gray rat impaled on the blade, its mouth opening and closing impotently as the life fled. He crushed its skull between finger and thumb.*" (Gaiman, 2001b, p. 14). Aqui Mr. Vandemar acaba de empalar um rato com uma faca e esmagar seu crânio entre os dedos – uma imagem nada engraçada, a princípio. Na sequência, Mr. Croup profere a seguinte fala a respeito dessa ação: "*"Now, there's one rat that won't be telling any more tales," said Mr. Croup. He chuckled at his own joke. Mr. Vandemar did not respond. "Rat. Tales. Get it?"*" (Gaiman, 2001b, p. 14). É uma tentativa de piada em meio a uma situação repulsiva que evidencia, ainda que de gosto questionável, uma visão bem-humorada sobre o lúgubre ocorrido.

Na sequência, para a conclusão desta cena de apresentação, uma última ação entre os dois revela uma outra característica que também compõe o teor de comicidade típico dessa relação. Após ignorar a piada, Mr. Vandemar demonstra que seu limite para brutalidade é ainda mais elástico do que parecia, ao começar mastigar o rato recém morto: "*Mr. Vandemar pulled the rat from the blade and began to munch on it, thoughtfully, head first.*" (Gaiman, 2001b, p. 14). Ao que Mr. Croup reage com uma reprimenda, tentando trazer de volta a "civilidade" ao duo, atuando como agente controlador da voracidade do colega: "*Mr. Croup slapped it out of his hands. "Stop that," he said.*" (Gaiman, 2001b, p. 14) e, logo em seguida, sugere, diante do aborrecimento de Vandemar, que ele direcione sua "fome" para os objetivos que lhes interessam, as pessoas: "*Mr. Vandemar put his knife away, a little sullenly. "Buck up," hissed Mr. Croup, encouragingly. "There will always be another rat. Now: onward. Things to do. People to damage."*" (Gaiman, 2001b, p. 14-15).

Essa interação entre os dois caracteriza uma relação de oposição – a mente civilizada e o corpo selvagem – que, apesar de habitar um campo grotesco e sanguinário, também tem um potencial cômico, na medida em que esse contraste entre o

modo de se expressar, de cada um deles, é capaz de gerar pequenos conflitos jocosos ao longo da história. E assim, no seu decorrer, ao conhecê-los melhor através de suas escolhas e atitudes, percebe-se que, tal qual uma dupla de palhaços que se desentendem pateticamente, Mr. Croup e Mr. Vandemar são, na verdade, péssimos naquilo que fazem e sempre acabam por falhar nas missões no último momento. Isso reforça, progressivamente, até o fim do romance, a ideia de que, ao mesmo tempo em que agem como assassinos sanguinários, não passam de fracassados histriões.

No caso de *Anansi Boys* também se vê um equilíbrio nesse sentido, porém é possível destacar um exemplo em que o polo negativo, ao contrário do exagero no sentido sanguinário observado no referido anterior, mantém-se em um certo limite racional. Ainda assim, é possível notar a presença desse contraste a contribuir para a atribuição de um aspecto cômico a certas situações que, neste caso, normalmente provocariam tristeza. Um exemplo disso é o modo como é anunciada a morte de Mr. Nancy, logo no início da história; ao contrário da reação que se espera de um filho, ao invés de abatido perante a morte do pai, Fat Charlie se sente constrangido. Inclusive, a forma como essa não comoção do protagonista é entregue, remete muito à estrutura de uma piada, subvertendo a lógica da expectativa com uma conclusão inesperada.

Para isso, o texto é, desde o início, construído a partir do trauma de Fat Charlie em relação ao pai; depois, apresenta o conflito quando Rosie o obriga a convidá-lo para o casamento, sob o argumento de que é a grande oportunidade de fazerem as pazes – a expectativa primeira é a de um desfecho de reconciliação. Após resistir, o rapaz cede e tenta contatar o velho, apenas para descobrir que ele havia acabado de falecer – ao se quebrar uma vez expectativa aqui, abre-se espaço para uma nova, a de uma reação comovente do filho que perde a oportunidade de perdoar o pai. Como reação, Fat

Charlie diz a Rosie apenas que “não quer conversar sobre isso” – o que parece ser um movimento de confirmação da nova expectativa, porém não é isso que ocorre.

Novamente, porém, a expectativa é quebrada quando o narrador revela que o silêncio não era pelo luto, mas sim por mais um constrangimento: “*She thought he was too overcome with grief to talk about it. He wasn't. That wasn't it at all. He was too embarrassed.*” (Gaiman, 2006, p. 20). Assim, após toda a construção feita no sentido de que ali haveria algum tipo de comoção, ao final, ao constatar que até na morte Mr. Nancy se ocupara de constranger o filho, o texto atribui a um evento tipicamente comovente, uma caracterização cômica. E logo depois, para demonstrar que esse sentimento não é apenas fruto da visão subjetiva do traumatizado protagonista, ao leitor é relatada a patética ocasião em que acontecera a morte do velho: um ataque cardíaco em um karaokê, enquanto cantava “*I Am What I Am*” para um grupo de belas turistas loiras, muito mais jovens do que ele.

Para além, entretanto, da constituição de uma faceta cômica às histórias em questão, esta caracterização por meio do contraste também se manifesta em outros elementos narrativos que ajudam a emanar questões temáticas imbricadas à mensagem transmitida. No caso da jornada de Fat Charlie, o percurso de aprendizado pelo qual ele deve passar até que atinja a evolução necessária para superar os conflitos, passa pela descoberta de que seu irmão, Spider, que tanto lhe havia causado problemas, é, na verdade, algo que já fez parte dele próprio um dia. No final do romance, uma conversa entre os dois explicita essa confusa dualidade, quando Charlie revela a Spider: “*"You know," he said, "you used to be a part of me. When we were kids." Spider put his head on one side. "Really?" "I think so." "Well, that would explain a few things."*” (Gaiman, 2006, p. 336). Isto poderia levar à precipitada conclusão de que um deve ser a “parte mágica” enquanto o outro é a “parte normal”, como se fossem duas formas absolutas e

rígidas de existência, mas logo essa ideia é descartada na continuação do diálogo e é aqui que vem a particularidade dessa caracterização, quando Charlie explica: "*Charlie said, "You're not the magical bit of me, you know." "I'm not?" Spider took another step. "No," said Charlie.* (...) *"We're more like two halves of a starfish. You grew up into a whole person. And so," he said, realizing it was true as he said it, "did I."*" (Gaiman, 2006, p. 337). Como fica sugerido aqui, então, a relação entre os dois irmãos é um pouco mais complexa do que a simplória ideia de que um é a versão oposta do outro.

Ao conectar esse diálogo final com a observação das caracterizações tão diametralmente opostas entre esses dois personagens, é possível compreender que a ideia de dualidade tão fartamente representada pela sabedoria popular através de inúmeras histórias, em tantas culturas diferentes, em muitos casos como mutualmente excludentes ou incompatíveis – Bem-Mal, Deus-Diabo, Luz-Escuridão –, é aqui representada como um aspecto inerente a todo ser. Para além de terem sido "a mesma pessoa", Fat Charlie e Spider são como as duas forças complementares que, sim, inicialmente, haviam habitado um só corpo, constituindo, por um tempo, um único indivíduo. Contudo, findada a jornada, fica expresso através desse diálogo citado que, quando separadas, tais forças não permanecem para sempre o que são puramente, mas, ao contrário, desenvolvem seus próprios "lados opostos complementares" a fim de tornarem-se inteiros novamente. Em suma: para tornar-se completo, um ser precisa conhecer e aceitar a sua própria dualidade.

Igualmente, nas outras duas histórias que estão sendo abordadas nesse trabalho, é possível encontrar esse conceito, similarmente representado em diversos elementos: em *Neverwhere* há, por exemplo, a ideia de uma Londres de Baixo, que coexiste no mesmo espaço físico e comporta tudo aquilo que não é desejável – os "invisíveis" – na Londres (de Cima) original; já em *American Gods*, temos, por exemplo, a presença da

personagem Laura Moon, essencial para a jornada de Shadow, como um ser que é ao mesmo tempo vivo e morto, que age com brutalidade e doçura, uma evidência dessa "conciliação" entre energias opostas que se mostra fundamental na superação das principais forças antagônicas da história. Isso permite concluir que o aspecto ambíguo presente na caracterização dessas três histórias, este que permite tanto a convivência entre o cômico e o trágico na descrição de um único evento, quanto a morbidez e a ternura nas ações desempenhadas por único personagem, faz parte de uma abordagem muito mais ampla do que meramente uma estratégia para equilibrar as emoções emanadas pelo texto. Na verdade, esse é um meio para se expressar uma visão de mundo que encara o contraditório como parte da essência humana.

3.3.3.3. Transformação

Em seguida, vejamos a questão da Transformação. Digamos que fosse possível retirar todo o trabalho imagético e observar apenas o "esqueleto" da história, provavelmente o que se encontraria em cada um desses livros seria uma estrutura praticamente idêntica. De um modo bastante genérico, os três seguem este mesmo padrão: um personagem inicia sua trajetória em uma suposta situação de equilíbrio onde ele se deixa ser controlado por forças externas que garantem uma sensação ilusória de conforto; em dado momento, uma outra força externa provoca um abalo nessa situação inicial que o obriga a percorrer um caminho diferente daquele que almejava; nesse caminho, depara-se com obstáculos e desafios sobre-humanos que ele não é capaz de lidar sozinho; a série de confrontos que decorrem a partir daí e a relação com aliados e adversários levam-no a uma situação limítrofe de aparente derrota, mas que lhe revela que a chave para a superação é a tomada das rédeas de sua trajetória por si próprio; a partir desse momento, o personagem passa a agir mais ativamente, com plena

consciência de sua força e, assim, consegue ou ajuda a solucionar todo e qualquer conflito que ainda resta na narrativa.

Até aqui, nada muito particular, afinal, a estrutura descrita no parágrafo anterior não difere em nada daquele formato de narrativa clássica, popularmente conhecido como Jornada do Herói – ainda que esta constatação também seja importante para evidenciar uma escolha formal por parte do autor, tendo em vista que, nos dias de hoje, já são comumente aceitas outras formas, mais disruptivas, de estruturas para os textos narrativos. Contudo, ao se observar uma camada seguinte, adicionada a esse arcabouço nas histórias de Neil Gaiman aqui analisadas, também é possível notar um certo padrão entre elas, mesmo em escolhas um pouco mais específicas para a roupagem da história.

Vejamos os três protagonistas, por exemplo, todos são homens com idade próxima dos trinta anos que possuem como qualidades comuns a integridade e a honestidade, além de compartilhar, como defeito, certo excesso de ingenuidade e complacência com imposições alheias às suas vontades. Também é comum o fato de que as suas situações iniciais de vida são todas definidas por um relacionamento que aparenta solidez e estabilidade, onde eles depositam todas as suas expectativas sem qualquer contestação. E o evento causador do desequilíbrio, por sua vez, sempre provém de uma força externa, até então desconhecida, pertencente a um mundo que não é o real e que, a partir desse primeiro encontro, passa a se apresentar progressivamente diante do personagem, trazendo o caos à sua rotina e obrigando-o a enxergar a ilusão que permeia sua vida.

É deste desvelar que, igualmente, constituem-se as jornadas de descoberta dos mundos fantásticos pelos quais os três personagens devem passar e que, igualmente, coincidem com o trajeto de autoconhecimento necessário para que possam atingir a evolução que efetivamente vem a trazer equilíbrio às suas vidas. E, novamente, esses

elementos não são exclusivos das histórias de Gaiman, mas a recorrência deles em três diferentes romances revela uma predileção por certas especificidades, o que pode ser considerado um elemento que confere unidade à construção textual apresentada, ao menos, neste conjunto de textos.

Apesar de serem muitos os aspectos em comum, entre essas obras aqui analisadas, que poderiam ser destacados a fim de se constatar essa tal unidade, devido à dimensão do trabalho, caberá selecionar apenas um exemplo ilustrativo de cada um. Sendo assim, faz-se necessário escolher um recorte eficiente que consiga trazer o máximo panorama, a partir da menor amostra possível. E, para isso, talvez o mais representativo seja aquele em que, além de ser demonstrar essa transversalidade entre as três histórias, também representa o aspecto que, aí sim, confere maior singularidade à essa Jornada do Herói de Neil Gaiman: o exato ponto de evolução do protagonista, o momento em que ocorre propriamente a sua evolução pessoal. Isso porque, a mais notável característica das narrativas presentes nesses romances, dentro desse aspecto aqui abordado, é a sutileza do ato por meio do qual a Transformação do personagem principal ocorre.

Além disso, é importante frisar que nas histórias aqui analisadas, diferentemente do que ocorre nos exemplos mais "puros" desse tipo de narrativa, a evolução não resulta diretamente em um "monopólio" de resolução de todos os conflitos externos pelo protagonista; a principal superação de conflito ocorre internamente. Ao contrário da típica jornada do herói, em que esse ponto de evolução é marcado por um momento de provação, geralmente árduo e desgastante, perante o principal antagonista – uma batalha sangrenta, um desafio intelectual, uma superação dos limites físicos do corpo –, nos casos das três histórias aqui trabalhadas, o que se vê é uma singela mudança de perspectiva do protagonista sobre o momento de crise, que acarreta a mudança de

atitude necessária para a resolução do seu conflito interno. O conflito externo, obviamente, acaba sendo solucionado após essa evolução, no entanto, cabe apontar, quem atua de maneira direta para derrotar o antagonista são personagens coadjuvantes, geralmente femininas que, sim, são relevantes para narrativa, mas não são as que percorrem a jornada de evolução que o leitor acompanha desde o início até o seu fim. Vejamos os exemplos:

Em *American Gods*, na iminência da eclosão de uma sangrenta guerra entre entidades dos mais variados panteões e eras históricas, Shadow Moon tem um *insight* sobre a verdade do golpe aplicado por Odin e Loki em todos os deuses, a partir de uma singela conversa à beira de uma cascata com um ente espiritual indígena, Whisky Jack. Esse que, por sua vez, conhecendo a natureza trapaceira do mobilizador maior desse grandioso evento, já havia optado por não participar do confronto. Na cena em questão, após ter já decidido abandonar a missão e se entregado à morte, o protagonista recebe a visita deste velho amigo, que o faz abrir uma exceção e interromper momentaneamente o seu descanso eterno. E a ocasião que o faz despertar para a revelação transformadora, é a simples observação de um cenário idílico natural: o sol brilhando alto no céu, enquanto refletido também na água, sua luz a compor um arco-íris com as gotículas da cascata; na mata ao redor, ao observar com os olhos atentos, Shadow consegue perceber a presença de indivíduos parcialmente ocultos, um grupo de indígenas, todos camuflados por entre as árvores:

> "*Shadow saw it then. He saw it all, stark in its simplicity. He shook his head, then he began to chuckle, and he shook his head some more, and the chuckle became a full-throated laugh.*
>
> *"You okay?"*

"I'm fine," said Shadow. "I just saw the hidden Indians. Not all of them. But I saw them anyhow."" (Gaiman, 2001a, p. 525)

E após essa revelação, Shadow conclui, com uma constatação sobre a verdade por trás da pretensa guerra entre os Velhos Deuses e os Novos Deuses: "*"It's a two-man con," said Shadow. "It's not a war at all, is it?"*" (Gaiman, 2001a, p. 525), em referência ao trabalho em parceria entre os dois deuses trapaceiros que fingiram, todo o tempo, estarem em lados opostos da batalha. É, portanto, uma transformação profunda sofrida pelo personagem, mas que é suscitada por uma simples mudança de perspectiva no olhar do personagem sobre tudo o que ocorrera até então – metaforizado na ideia dos indiozinhos camuflados em meio à floresta, que podem ser vistos ou não, a depender de como se observa a paisagem.

A partir deste ponto da história, é perceptível que Shadow é um novo indivíduo; ele agora é capaz de enxergar através dos truques e já não é mais manipulável ou passivo perante as circunstâncias, como outrora. A transformação crucial, portanto, não vem, por exemplo, do fato de ele ter descoberto ser filho de um dos mais poderosos deuses que a humanidade já cultuara, mas sim da compreensão obtida através da mera mudança no seu modo de encarar as situações. E quanto a resolução do conflito externo, temos uma curiosa situação, em que, a partir dessa evolução, ele se torna capaz de desmobilizar a guerra, e, de fato, o faz ao discursar para os deuses todos, porém, isso só é possível após a ação de derrotar fisicamente o antagonista, Loki, cuja responsabilidade ficou por conta de Laura Moon em seu último ato antes de se entregar definitivamente à morte.

Da mesma forma, esse tipo de Transformação também é observado tanto em *Anansi Boys*, quanto em *Neverwhere*, claro que com algumas diferenças gritantes devido à natureza das ações e conflitos construídos para cada história, mas sempre

sustentada em uma simples atitude tomada pelo protagonista. Isto é, o momento de evolução do protagonista, nessas histórias, também é todo construído como um breve instante em que, através de um singelo ato, o personagem abandona o seu padrão de comportamento passivo e passa a adotar uma postura mais ativa que, na verdade, sempre esteve ao seu alcance, mas nunca havia sido praticada.

No caso de *Neverwhere*, o protagonista Richard Mayhew passa a história toda sendo e permitindo ser tratado como o menos preparado, aquele que é incapaz de sobreviver aos desafios impostos pela arriscada vida na Londres de Baixo, tão covarde a ponto de ele próprio considerar, como seu objetivo principal, o retorno à vida confortável na Londres de Cima. Contudo, o estopim de sua evolução ocorre quando, já sem nenhuma alternativa, no ponto mais desfavorável da jornada do seu grupo de aliados, ele se vê na obrigação de enfrentar o mais perigoso dos monstros do submundo, a Besta do Labirinto. Esse confronto, no entanto, não se dá de maneira épica, em uma batalha do início ao fim, com Richard tendo seus altos e baixos na luta, até enfim derrotar a besta. O que ocorre, na verdade, é que uma outra personagem, aparentemente mais capacitada que ele, Hunter, trai o grupo protagonista com o objetivo de tomar essa batalha contra a Besta para si, mas acaba por falhar miseravelmente. E assim, diante do iminente sacrifício da traidora e da incapacidade dos outros companheiros, ao se ver como a última esperança de vitória do seu grupo, Richard percebe que basta-lhe criar coragem para agir. No momento certo, enquanto o monstro se encontra distraído com Hunter, ele toma em mãos a lança da caçadora e profere apenas o golpe fatal no monstro. Vejamos o trecho:

> "*As the Beast came toward her, its horns lowered, she shouted, "Now—Richard. Strike! Under and up! Now!" before the Beast hit her and her words turned into a wordless scream.*

> *Richard saw the Beast come out from the darkness, into the light of the flare. It all happened very slowly. It was like a dream. It was like all his dreams. The Beast was so close he could smell the shit-and-blood animal stench of it, so close he could feel its warmth. And Richard stabbed with the spear, as hard as he could, pushing up into its side and letting it sink in.*" (Gaiman, 2001b, p. 219)

Através, portanto, dessa pequena atitude de coragem, ainda que motivada por um dilema de intensa dramaticidade, o protagonista Richard Mayhew deixa de ser o covarde forasteiro e torna-se o grande guerreiro, o único que fora capaz de matar a Besta do Labirinto. Apesar de visivelmente distinto do exemplo anterior, por justamente encontrarem-se os personagens em uma situação de tensão e ação muito mais elevadas, o ato em si, que representa a transformação, por parte do personagem principal, também é sutil: a conduta ativa adotada por um personagem que viveu sempre às sombras e às custas dos outros. Assim como a resolução do impasse, que vem também de um gesto pontual e certeiro, representado por um único golpe, mas fatal, na mais temida das criaturas da Londres de Baixo. Contudo, cabe ressaltar, esse não é o desafio final, pois a Besta de Londres é só um último obstáculo antes de enfrentarem o grande antagonista, o anjo Islington. E assim, seguindo a mesma linha da história anterior, a derrota desse vilão maior, fica por conta, não de Richard, mas sim de uma personagem, relevante, porém coadjuvante em relação à jornada principal da história, a garota Door.

Por fim, da mesma forma, em *Anansi Boys*, esse momento é definido por um ato de coragem do protagonista, que supera seus próprios tabus a fim de encontrar a resolução de seu conflito interno. E, novamente, como veremos mais a frente, isso também não significa que ele é o mais capacitado a vencer o antagonista. Aqui, o momento de sua evolução ocorre no refeitório de um hotel, onde, Fat Charlie, o protagonista, e Daisy Day, sua colega policial, deparam-se com o antagonista Grahame

Coats, antigo chefe de Charlie que os dois agora investigam como suspeito de ter cometido crimes financeiros. No setup da cena, o antagonista possui uma arma apontada para eles e o seu objetivo consiste em, discretamente, levá-los para sua mansão e, assim, conseguir livrar-se de ambos e da iminente possibilidade de ser preso.

Enquanto este impasse está montado, Charlie enxerga uma criativa possibilidade de salvação, que só deve funcionar, contudo, se ele for capaz de superar um de seus grandes traumas, fartamente demonstrado ao longo da história: o de se tornar o centro das atenções devido a uma situação extremamente constrangedora. Ao ver, então, que a cantora do hotel, no palco do restaurante, está desesperada por uma interação com o público, ele decide atraí-la para a mesa e convida-se para cantar uma canção, a fim de chamar a atenção de todo o salão para si e, assim, mitigar as possibilidades de Grahame cometer qualquer atrocidade contra Daisy e ele. E o preciso momento em que ocorre a transformação ocorre da seguinte maneira:

> “*"And what do you do, Charlie?"*
>
> *Everything slowed. It was like diving off a cliff into the ocean. It was the only way out. He took a deep breath and said it. "I'm between jobs," he started. "But I'm really a singer. I sing. Just like you."*
>
> *"Like me? What kind of things you sing?"*
>
> *Fat Charlie swallowed. "What have you got?"*” (Gaiman, 2006, p. 301)

Essa sensação de câmera lenta, a impressão de estar mergulhando de um precipício e o respirar fundo antes de responder, remontam a um cenário introspectivo do personagem, que revela o seu esforço em proferir tais palavras, sabendo que isso o levará a quebrar a barreira do trauma. Cabe ressaltar, a propósito, que essa descrição é também um perfeito exemplo da postura do narrador a fim de manifestar o Ponto de Vista, como observado em tópico anterior, com uma eloquente demonstração de

proximidade com a subjetividade do protagonista. Como se vê, são relatadas as sensações físicas e emocionais do personagem, tanto através de uma metáfora para representar o aspecto sensorial – mergulhar de um penhasco em direção ao oceano –, quanto de uma descrição minuciosa da sua ação no presente – respirar fundo antes de falar –, especialmente em um momento tão crucial para a narrativa.

Mas retomando a questão da Transformação, neste ponto da história, o leitor sabe que Fat Charlie não é um cantor e que, pelo contrário, tem pavor de constrangimentos públicos e, por isso, sempre evitou os holofotes; mas agora, fica claro que fará o que for preciso para proteger Daisy e a si próprio, afinal, suas vidas dependem disso. E assim, a partir dessa simples decisão, o protagonista consegue realizar uma performance bastante convincente no palco, frente ao público, suficiente para coibir as ações do vilão. Mas além disso, ao perceber o sucesso de sua estratégia, aproveita que rompeu a barreira do seu próprio tabu para estender os limites daquela sua ação que já constrangedora. Para livrar, de vez, a companheira da mira do revólver, onde ela permanecera enquanto fazia seu show, Charlie decide, ao término da canção, encenar um falso pedido de casamento. Ato esse que, levando a plateia ao delírio, faz com que todos naquele recinto voltem as atenções ao casal e, assim, ele impede, definitivamente, qualquer tentativa de ato malicioso por parte do antagonista, a quem resta apenas fugir discretamente – importante notar, ele não ainda foi derrotado pelo ato, mas a transformação de Charlie garantiu-lhe um considerável prejuízo.

Mais uma vez, portanto, um pequeno gesto que resulta na preservação da vida do protagonista e alguém por quem ele se sente responsável. E não só isso, pois, dessa cena em diante, ele passa a ser cada vez mais assertivo em suas atitudes, conseguindo inclusive praticar os “truques mágicos”, até então somente dominados Spider e Mr. Nancy. Ou seja, a atitude de enfrentar o constrangimento e agir à moda irreverente de

seu pai, que ele tanto condenava, não só resolve um conflito imediato – o de livrar-se momentaneamente do vilão –, mas também representa o início do processo de resolução do seu principal conflito interno – a dificuldade de Fat Charlie em aceitar suas próprias origens. E, igualmente às anteriores, essa transformação não resulta diretamente na derrota definitiva do antagonista; depois de fugir sozinho para sua mansão, ele acaba sendo abatido por mais uma personagem coadjuvante feminina, nesse caso, o fantasma de Maeve Livingstone, uma antiga cliente que buscava vingança por ter sido assassinada por Grahame Coats, em uma batalha em que o protagonista, Fat Charlie, nem sequer participa.

Como síntese, portanto, do que se buscou expressar por meio dos exemplos trazidos aqui neste tópico sobre a Transformação nos romances de Neil Gaiman analisados, pode-se dizer que, nessas histórias, a evolução a qual são submetidos os protagonistas, cada uma em seu contexto particular, são sempre fruto de um ato de notável sutileza: seja uma mera mudança na forma de se observar uma paisagem, a coragem para desferir um único e certeiro golpe de lança em uma besta ou a superação de um tabu pessoal para encarar uma plateia e cantar ao vivo pela primeira vez. Tão sutis são seus atos de evolução, que sequer estão diretamente relacionados à derrota do antagonista, ficando, curiosamente, essa responsabilidade sempre a cargo de uma personagem feminina. E mais, ao se observar o conjunto todo do qual fazem parte cada um desses momentos, a trajetória evolutiva completa de cada um desses protagonistas, é possível compreender também que essa é uma consequência de um aspecto constantemente observado nesses três livros de Neil Gaiman, que é a lenta e tênue evolução do protagonista ao longo da história, o que acaba por ajudar a tornar tão significativos, esses pequenos gestos.

A partir da leitura da obra em continuidade e totalidade é possível notar que, na medida em que uma variedade de eventos e conflitos complexos estão se desenvolvendo perante os olhos ou ao redor do protagonista, internamente, ele se encontra em um processo de assimilação, tão sobrecarregado de informações, que os passos significativos em direção a sua evolução pessoal parecem ser sempre muito acanhados. Seu processo de transformação parece respeitar uma certa lógica limitada de apreciação e aceitação de tantos eventos fantásticos, inéditos para um ser humano comum – como são, inclusive, caracterizados os três protagonistas – que estão visivelmente muito além de sua capacidade natural de interpretação. E assim, seguindo essa tal lógica, os personagens principais dessas histórias quando, diante de uma situação crítica, encontram-se encurralados – Shadow já havia morrido e abandonado os deuses no campo de batalha, Richard acabara de presenciar Hunter ser devorada pela Besta e Fat Charlie, encalacrado, estava prestes a ser sequestrado e morto por Grahame – são finalmente capazes de perceber, diante de si, o simples, "óbvio" e único ato capaz de levá-los, de fato, a se tornarem os Heróis que foram feitos para ser, ainda que esse heroísmo seja mais importante para a resolução de seus próprios conflitos internos do que aqueles causados pelas ameaças externas.

3.3.3.4. Métrica

Por fim o último dos itens, é a Métrica. Conforme vimos na análise do primeiro capítulo de *American Gods*, naquele livro, dentro de um único capítulo, existem dois pontos de clímax que correspondem a eventos narrativos importantes para o desenvolvimento da história. Alocados na posição de ápice, tanto a morte de Laura Moon como a oferta de trabalho de Mr. Wednesday tiveram, cada um, seu próprio ciclo de começo-meio-e-fim com variações de andamento decorrentes dessa estruturação.

Este método, a considerar que o clímax dentro de uma estrutura narrativa é o momento que confere sentido à experiência emocional da história[21], é o que assegura uma percepção mais acurada da importância de cada um desses eventos para o desenvolvimento do texto como um todo.

Dessa forma, a gestão desse sequenciamento de pequenos ciclos dramáticos é o que define, de um modo geral, o ritmo impresso na composição dos capítulos, nos quais sempre é possível observar, dentro de um mesmo capítulo, mais de um ponto de clímax, que vem sempre acompanhado de uma microestrutura própria: setup, crise e desfecho. Com isso, mesmo o mais sutil dos eventos, ou seja, mesmo aquele que não seja caracterizado por ações grandiosas ou pirotécnicas, adquire uma carga dramática compatível com a necessidade da produção de sentido relativo à narrativa completa.

Além disso, uma vez estabelecido esse ritmo, a assimilação de tais eventos tende a se tornar cada vez mais orgânica ao leitor, que se adapta a esse padrão desde o início da narrativa. No caso das obras de Neil Gaiman aqui analisadas, é possível perceber a manutenção desse design estabelecido desde o capítulo inicial até a resolução do último dos conflitos remanescentes. A única forma de alteração percebida é no grau e na intensidade de dramatização e tensão a depender do teor demandado pelo momento da história. E, da mesma forma, ao que tudo indica, sob esse mesmo princípio também são escritos *Neverwhere* e *Anansi Boys*, como veremos logo a seguir.

Todavia, convém destacar que, novamente, em termos específicos, cada romance possui a sua própria fluidez e o seu próprio ritmo de entrega de informações, assim como seus próprios recursos de contenção e liberação da narrativa ou de "desvios"

[21]Robert McKee (2006) afirma que uma história bem contada é capaz de entregar aquilo que não se obtém diretamente da vida: "experiência emocional significativa (p. 115). E mais adiante, ele classifica a atribuição de sentido a essa experiência emocional, como sendo a função essencial do clímax para a narrativa: "Essa Reversão Maior culminante não é necessariamente cheia de barulho e violência. Em vez disso, deve estar repleta de significado" (p. 293).

paralelos que deixam pairando no ar certos momentos que requerem a devida reflexão. Há também certas especificidades fundamentais devido à roupagem de cada história que, como já vimos, apresentam distinções claras. Mas fato é que, nas três histórias que aqui estão sendo examinadas, é possível identificar este mesmo método de sequenciamento de pequenos ciclos que se resolvem em si mesmos, mas se interconectam uns aos outros, deixando sempre em suspensão o efeito da sua resolução para serem trabalhadas no próximo ciclo. E o que interessa aqui é que, desde o início da narrativa, há o estabelecimento desse padrão, posicionando os eventos iniciais que a história demanda para sua ignição como pontos de clímax e, assim fica determinada ao leitor a forma como os acontecimentos significativos "devem ser assimilados". Este padrão é o que convencionamos, no contexto desta análise, a chamar de Métrica.

Começando pelo mais simples, tomemos, como exemplo, o décimo quinto capítulo de *Neverwhere*, que pode ser definido como o início da derrocada que levará o protagonista Richard ao seu ponto mais baixo na jornada – ponto este que, como vimos no tópico anterior, é quando ocorrerá sua transformação. Não por acaso esse capítulo inicia quando os personagens chegam à chamada Down Street, uma rua da Londres de Baixo que consiste em um caminho repleto de obstáculos em direção às profundezas da terra, onde se encontra o maior antagonista da história, o Anjo Islington; mas antes, como uma espécie de último obstáculo, encontra-se o labirinto da Besta de Londres.

A saber, o setup preparado pelo capítulo anterior consiste em um momento de excesso de confiança por Richard, que o leva a acreditar que já está preparado para lidar com todos os desafios impostos pelo submundo. Porém, ao iniciarem o sinuoso caminho pela Down Street, uma série de decepções e frustrações o levam a uma situação de completa oposição a esse estado de euforia e excitação. Para executar este movimento, o capítulo apresenta dois grandes momentos de derrota para Richard que são construídos,

justamente, como dois distintos momentos de clímax, cada qual com um ciclo narrativo próprio.

Pois bem, para entender como isso se dá na prática, temos como configuração inicial os principais Richard, Door e Hunter sendo guiados por uma personagem que não faz parte do grupo, Lamia, a Aveludada (ou *Velvet* no inglês). Uma vez que o condutor oficial da trupe, o marquês De Carabás, havia há muito tempo desaparecido, Richard decide confiar na oferta de Lamia, aceitando-a, inocentemente, como uma nova aliada, mesmo sem conhecer nada sobre suas origens. Justamente por esta cegueira causada pelo seu excesso de confiança, Richard não percebe as intenções ocultas da misteriosa mulher ao oferecer-lhes ajuda. E o primeiro clímax do capítulo é construído em torno da revelação desse golpe por ela articulado sobre o protagonista. A princípio, ela até parece entregar o que havia prometido, conduzindo-os ao destino correto, porém, ao longo do caminho pela Down Street, Door e Hunter avançam mais apressadamente e acabam deixando Richard sozinho com Lamia. Neste momento, então, ela percebe a oportunidade para cobrar do rapaz o alto preço pelos seus serviços prestados como guia. Revelando-se uma espécie de vampira, seduz com um beijo mortal na intenção pura e simples de sugar toda a vitalidade de seu corpo.

Para o início da cena deste momento de ápice, observamos uma descrição da sensação de Richard quando os dois ficam sozinhos: "*It was, thought Richard, peculiarly like going to a movie with a girl as a teenager*." (Gaiman, 2001b, p. 204). Na medida em que ela também percebe o ensejo, imediatamente revela sua intenção, ainda que sutilmente disfarçada de flerte: "*Lamia ran a cold finger down his cheek. "You're so warm," she said, admiringly. "It must be wonderful to have so much warmth.""* (Gaiman, 2001b, p. 204). Disso, decorre uma breve disputa de desejos, em que ele hesita, mas acaba não resistindo, já hipnotizado: "*"Of course I like you," he heard his*

voice saying. "You're very nice."" (Gaiman, 2001b, p. 204). Até que, finalmente, ela deixa explicito seu objetivo real: "*"And you said you'd pay me for being your guide. And it's what I want, as my payment. Warmth. Can I have some?"*" (Gaiman, 2001b, p. 204). A resposta a essa pergunta nem chega a ser proferida por Richard, o próprio narrador se encarrega de descrever sua concordância sob profunda influência dos encantos da bruxa:

> *"Anything she wanted. Anything. The honeysuckle and the lily of the valley wrapped around him, and his eyes saw nothing but her pale skin and her dark plum-bloom lips, and her jet black hair. He nodded. Somewhere inside him something was screaming; but whatever it was, it could wait. She reached up her hands to his face and pulled it gently down toward her. Then she kissed him, long and languorously. There was a moment of initial shock at the chill of her lips, and the cold of her tongue, and then he succumbed to her kiss entirely.*" (Gaiman, 2001b, p. 205)

E esse parágrafo é o que representa o clímax desse primeiro momento do capítulo, é importante notar como cada frase traz a descrição de um novo movimento, o que amplifica o dinamismo da cena, trazendo a intensidade dramática demandada pelo momento de ápice que é o beijo. E logo após o choque inicial, veremos apenas mais duas ações que fazem encerrar o ciclo de modo arrebatador, deixando, momentaneamente em suspensão, a possibilidade de Richard não ter meios para escapar dessa armadilha. Primeiro, Lamia insiste: "*After some time, she pulled back."* (Gaiman, 2001b, p. 205) indicando que seu objetivo é mesmo sugar toda a vida do rapaz. E nessa segunda vez em que seus lábios e línguas se tocam, a última descrição desse momento revela, de fato, o nefasto efeito que essa interação está provocando ao rapaz: "*He could feel the ice on his lips. He stumbled back against the wall. He tried to blink, but his eyes*

felt as if they were frozen open." (Gaiman, 2001b, p, 205). Enquanto ela se sacia com a energia vital obtida, ele se afunda em morte: "*She licked her red lips with a warm crimson tongue. His world began to go dark.*" (Gaiman, 2001b, p. 205). Ao final, a mulher se se revela completamente insaciável: "*"More," she said. And she reached out to him.*" (Gaiman, 2001b, p. 205). E assim, como uma cortina que se fecha no ponto alto da ação, este primeiro ciclo chega ao seu fim.

Com isso, é atribuído, digamos, certo "valor narrativo" a esse evento ou, em outras palavras, uma determinada função à cena narrada, na medida em que o aspecto de clímax a ela concedido por essa construção atribui não só uma experiência emocional, mas também sentido em relação ao conjunto narrativo completo. No caso específico do exemplo trazido, a decepção de Richard com Lamia, tem a função de revelar ao protagonista e ao leitor, a dura verdade sobre a efemeridade do estado de confiança em que ele se encontra no início do capítulo. É a cena que anuncia a sua derrocada.

A partir deste ponto da história, tudo o que parecia ser sólido e confiável, começa a parecer cada vez mais suspeito. Mas então – uma indagação poderia ser feita – por que este não é o encerramento do capítulo? Porque de acordo com a métrica definida, essa decepção é apenas uma preparação para um momento de queda ainda maior, aquele que o levará, definitivamente, ao ponto mais baixo de sua trajetória, e é disso que se trata esse capítulo enquanto um conjunto hermético de produção de significado para a narrativa. Portanto, ainda existe campo a se explorar até que a história consiga transportar o protagonista ao lugar – físico e emocional – em que ele deve estar para o início do próximo, onde, então, deverá ocorrer a superação do seu conflito interno, que vai possibilitar a sua recuperação.

Mas então – outra pergunta importante de se explorar – se o capítulo não se encerra por aqui, por que é possível afirmar que nesse ponto há um encerramento de

ciclo? A partir da observação dessa cena e daquilo que vem logo a seguir, é possível perceber que há uma clara diferença no andamento do fluxo do texto. Primeiro, após a conclusão desse evento retratado, a traição de Lamia, há uma espécie de "gancho", quando a ação cessa imediatamente após o seu ápice, deixando suspensa uma questão não respondida: o que fará Richard para escapar dessa situação? Esse tipo de corte, após um trecho de alta intensidade de fornecimento de informação – no caso, a traição de Lamia com possibilidade de morte do protagonista –, claramente marca um tipo de desfecho, tal como vimos na observação da cena da morte de Laura Moon em *American Gods*, quando Wilson e Shadow percorrem o mesmo percurso em muito menos tempo.

Este é um exemplo claro da variação do andamento de acordo com o posicionamento das ações dentro dos diferentes momentos da estrutura narrativa – setup, crise e desfecho. Como foi possível perceber, a cena do beijo mortal representa a resolução de um conflito – a suspeição sobre a personagem Lamia agora está confirmada – o que abre novas possibilidades a serem exploradas a partir de então. Estruturalmente, pode-se dizer que esta cena até poderia configurar o final de um capítulo, pois de fato está construída como um "terceiro ato", mas, de acordo com a o padrão métrico estabelecido por Neil Gaiman, não é. O seu parâmetro consiste, justamente, em fazer o capítulo transportar o personagem, de um ponto ao outro, por meio de etapas menores, cuja quantidade varia de acordo com a necessidade da história ou do momento da narrativa e que são representadas por ciclos de começo-meio-e-fim como este que acabamos de observar.

Retornando à análise, vejamos, então, como a próxima etapa se desenvolve a partir da resposta à pergunta sobre o que fará o protagonista para se salvar, deixada em suspenso no final da última cena. De maneira direta, tal resposta vem imediatamente após, não havendo desvio para qualquer outra ação paralela – como veremos que é

possível também, no exemplo de *Anansi Boys*. Entretanto, o que define a sua "separação" do ciclo anterior é a forma com que o narrador passa a usar a descrição no parágrafo. Como é possível observar no trecho em seguida, aqui, ele, primeiro, parte de uma perspectiva completamente diferente da que estava estabelecida até então e, segundo, apresenta um andamento muito mais abrandado no desvelar das informações, e, com isso, fica caracterizado o início de um novo ciclo:

> "*He watched the Velvet pull Richard to her for the first kiss, watched the rime and the frost spread over Richard's skin. He watched her pull back, happily. And then he walked up behind her, and, as she moved in to finish what she had begun, he reached out and seized her, hard, by the neck, and lifted her off the ground*." (Gaiman, 2001b, p. 205)

Nesse excerto, é notável a descrição da ação do beijo chega a ser repetida, literalmente narrada mais uma vez, de modo a "atravancar" o andamento da história. E, além disso, agora, o olhar se dá por um terceiro personagem, que, descobrimos, estava a espreitar a ação. A repetição da ação e esse mistério sobre a identidade do observador que surge para salvar Richard já são uma forma de introduzir uma nova situação, ainda que no cruzamento da resolução da ação anterior, que agora vai seguir a partir de um novo setup estabelecido. Esse setup parte de um Richard diferente daquele que iniciara o capítulo, agora aparentemente sozinho e à beira da morte. E a ignição do novo ciclo se dá partir da intrigante presença do novo personagem observador, que até então permanecia oculto. Dessa forma, quando se revela que o marquês De Carabás, tido como desaparecido, é o dono desse olhar à espreita e que ele pode salvar Richard, a história dá início a um novo desenvolvimento crítico que virá a partir daqui e culminará em um novo clímax.

Na sequência, portanto, como início da crise desse segundo ciclo, Richard e o marquês, após despacharem Lamia, avistam, de longe, que Door e Hunter caminham em direção a uma armadilha: os vilões Mr. Croup e Mr. Vandemar estão prestes a apanhá-las. Richard corre para tentar avisá-las, mas é surpreendido com mais uma traição: Hunter se vira contra ele, golpeando-o no instante em que as alcançava, revelando-se uma agente infiltrada no grupo. Mas esse ainda não é o tal clímax; a revelação maior está ainda por vir. Os dois capangas capturam Door e a levam consigo, logo depois de retribuir o favor a Hunter, concedendo-lhe uma lança para matar a Besta no labirinto, o pagamento oferecido pelo misterioso empregador dos vilões, aquele que havia também contratado os infiéis serviços da falsa guarda-costas. E a revelação desse nome que é, de fato, o momento de maior apoteose do capítulo, pois explicita, ao protagonista e ao leitor, a identidade daquele que é o verdadeiro antagonista da história e que, até então, permanecia uma das grandes incógnitas do enredo.

Para fazer essa revelação, mais uma vez, o texto acelera seu andamento e amplifica a intensidade dramática. Surpreso com a traição da companheira de jornada, Richard indaga: "*"So who are you working for? Where are they taking her? Who's behind all this?"*" (Gaiman, 2001b, p. 209). No mesmo instante em que o marquês os alcança, agora com uma balestra apontada para ela: "*"You may as well tell him, Hunter," said the marquis. "I know; I found out the hard way. Tell him who's behind all this."*" (Gaiman, 2001b, p. 210). Ao que ela revela: "*"Islington," she said.*" (Gaiman, 2001b, p. 210). Resposta essa que, isoladamente, parece não significar muito, porém, capítulos atrás, este personagem, Islington, havia se reunido com o grupo e aparentava ser um aliado disposto a ajudar sem pedir nada em troca, acima de qualquer suspeita. O choque da revelação fica explicito na reação de Richard: "*Richard shook his head, as if he were trying to brush away a fly. "It can't be," he said. "I mean, I've met*

Islington. He's an angel." And then, almost desperately, he asked, "Why?"" (Gaiman, 2001b, p. 210). Mas essa última questão, do porquê ele haveria de traí-los, é a que, agora, permanece em suspenso, nem o marquês e nem Hunter conseguem oferecer uma razão. E, assim, com o impacto dessa revelação ainda no ar, esse ciclo é também rapidamente arrematado, com Richard e o marquês a levarem Hunter como refém, sob a mira da balestra, rumo ao labirinto no final da Down Street, situação essa que configura, por sua vez, o novo setup para o próximo ciclo, que se iniciará, agora sim, somente no capítulo seguinte e cujo objetivo agora será outro: o de promover a transformação do protagonista.

Apenas uma rápida observação antes de avançar ao próximo exemplo, para dizer que, obviamente, entre o beijo mortal de Lamia em Richard e a revelação de Islington como principal antagonista da história, existe uma hierarquia, que atribui ao segundo acontecimento uma maior relevância para o conjunto todo da narrativa. Porém o fato que interessa aqui é que a construção do texto do capítulo, apesar de ser uma única unidade chamada "Capítulo 15", se dá por meio da composição desses dois grandes blocos narrativos distintos, onde é possível perceber que, logo após o primeiro clímax, há um rápido desfecho que joga uma questão no ar. E depois, segue com um reinício de ciclo, em que o andamento do texto retoma as características de um momento inicial a fim de se estabelecer um novo setup e, consequentemente, se desenvolver até que se atinja novamente o ápice dramático com a próxima grande revelação. Ainda assim, essa estrutura não deixa de atribuir, como fora demonstrado, uma importante função ao clímax do primeiro ciclo, ainda que esteja "subordinada" à do segundo.

Avançando na análise, trazendo como exemplo um caso diferente, tomaremos de *Anansi Boys* um capítulo que reúne não apenas dois, mas diversos pequenos ciclos narrativos que contêm, cada um, seus próprios clímaces. O capítulo em questão é o de

número seis do romance e é bastante complexo nesse sentido, pois apresenta uma trama cruzada de enredos, com diversos personagens a percorrerem trajetórias independentes, mas que se interligam por meio da relação de todas elas com o protagonista Fat Charlie. Para facilitar a exposição, adotaremos aqui uma postura ainda mais pragmática que a do exemplo anterior e, para poupar tempo de leitura, portanto, serão trazidos, em detalhe, apenas alguns desses pontos, pois, a saber, são onze eventos no total a compor este único capítulo e como a intenção é a de reforçar a ilustração que aqui vem sendo constituída, apenas parte desse conjunto já será suficiente.

Antes de partir para o texto, de fato, vejamos um pouco de contexto anterior para que não fique demasiado solto. No capítulo precedente, Charlie presencia sua noiva, Rosie, e seu irmão, Spider, beijando-se pela primeira vez; fato o que o leva a uma noite de bebedeira onde ele acaba conhecendo Daisy, uma garota que o ajuda a ir para casa e com quem ele acaba dividindo a cama. É o ponto mais crítico da desestabilização de sua vida desde a chegada do irmão. Sendo assim, o capítulo que analisamos agora, tem como função estabelecer o completo caos na rotina do protagonista, que o levará a adotar suas primeiras – e equivocadas – estratégias de combate. Um detalhe interessante: é possível, inclusive, perceber que o teor caótico que a vida dele começa a assumir a partir daqui se reflete também na aparência frenética do capítulo, que é proporcionada, justamente, pela intensa utilização desses ciclos curtos de começo-meio-e-fim.

Para começar, o texto apresenta mais da personagem Daisy ao retratar a sua rotina diária, conferido ao leitor a informação de que ela é uma investigadora da polícia. E o evento chave que encerra esse primeiro ciclo é uma denúncia apresentada a Daisy por Grahame Coats, chefe de Fat Charlie, que afirma ter identificado atividades ilícitas realizadas pelo seu contador e, quando a garota pede maiores informações sobre o

denunciante e o seu funcionário, recebe como resposta: “*"My name is Grahame Coats," said the man on the other end of the telephone. "Of the Grahame Coats Agency. My bookkeeper is a man named Nancy. Charles Nancy." She wrote both names down. They did not ring any bells.*” (Gaiman, 2006, p. 111). Apesar de a personagem não reconhecer, o leitor já sabe que Fat Charlie é o tal contador denunciado, portanto, a revelação que esta cena proporciona, deixa claro que o protagonista está em apuros. Para complicar, Daisy, a garota com quem ele se relacionara na noite anterior, é a policial encarregada da investigação. A partir desse imbróglio estabelecido, fica a pergunta: o que irá acontecer? Porém, de maneira rápida e objetiva, termina este primeiro ciclo deixando em suspensão a interrogação e, ao invés de fornecer a resposta, o texto vai levar o leitor de volta à trama envolvendo Charlie e Spider.

Neste ponto, então, é retomado o drama vivido pelo protagonista ao ter presenciado a noiva beijar o irmão. Charlie está prestes a ter uma conversa séria sobre o assunto com o irmão e, quando parte para o confronto, finalmente propõe que o outro vá embora, pois está começando a desequilibrar demais a sua vida. Em uma longa sequência de diálogo, Spider demonstra ser irredutível na decisão de ficar, a ponto de Charlie apelar e ligar para as senhoras feiticeiras, na Flórida, as únicas que, imagina ele, teriam o poder de mandar o Spider embora. Sem uma resposta definitiva das mulheres, porém, resta-lhe retomar a discussão com o irmão, mas este, já sem paciência, intempestivamente lança um feitiço sobre ele.

Ao simplesmente sugerir que Charlie fosse ao cinema, Spider o aprisiona nessa atividade por horas e horas, fazendo-o permanecer assistindo a seguidos filmes até que o estabelecimento fechasse. Quando finalmente Charlie volta para casa, já de madrugada, sem compreender o que se passou, como não soubesse o que havia acontecido, ele observa da rua a janela de seu quarto e, mais uma vez, seu irmão e sua noiva parecem

estar em uma noite de amor: *"The curtains were drawn as he reached the house. Still, there were silhouettes on the window, moving about. He thought he recognized both of the silhouettes. They came together; they blended into one shadow.*" (Gaiman, 2006, p. 120). Ao que o rapaz reage apenas com um urro animalesco: "*Fat Charlie uttered one deep and terrible howl.*" (Gaiman, 2006, p. 120). Na revelação da provável relação amorosa que se consolida entre a sua noiva e seu irmão o clímax, portanto, é fim do segundo ciclo. Novamente, a pergunta fica no ar: o que irá acontecer?

Aqui deixaremos de detalhar alguns ciclos, mas, para não passar em branco, que fique registrado que há mais dois enredos paralelos, sendo um composto por uma rápida ação na Flórida, em que as senhoras feiticeiras se preparam para receber Charlie e o outro, uma perspectiva de Rosie sobre a noite ao lado de Spider enquanto o verdadeiro noivo gastava suas horas no cinema, enfeitiçado. Cada um deles também constituindo uma pequena escalada dramática com seus próprios ápices narrativos, contribuindo para a geração do caos na vida do protagonista.

Já o próximo ciclo a ser detalhado inicia quando Fat Charlie percebe que não consegue adentrar sua própria casa; o feitiço de Spider faz com que permaneça perambulando pelas ruas, impossibilitando-o de fazer o simples movimento de entrar pelo portão. O clímax ocorre quando ele, já desesperado, decide tomar um táxi para chegar em casa, mas o próprio taxista, que inicialmente se mostra incrédulo com o pedido do rapaz, dada a proximidade do destino, não consegue se dirigir ao endereço: "*"I must have taken a wrong turning," said the cabbie. He sounded irritated. "I'll turn off the meter, all right? Call it a fiver.*"" (Gaiman, 2006, p. 127). Os dois, relata o narrador, passam a noite toda tentando virar a esquina. É o caos se intensificando por meios cada vez mais insólitos. Mais uma vez, fim de um ciclo; no próximo parágrafo, o início de outro.

Aqui é retomado o enredo com Daisy e aqui é onde ele se cruza com o de Charlie, novamente, de modo a aprofundar a sua crise. Ela está no escritório de Grahame Coats atendendo à denúncia, quando o protagonista chega lá a pedido do chefe. Sem ter conectado inicialmente o nome à pessoa, Daisy se surpreende com a descoberta de que o homem com quem ela havia dormido algumas noites atrás e o, supostamente, corrupto contador da agência investigada, são o mesmo Charles Nancy. Ele, por sua vez, visivelmente destruído após passar a noite enfeitiçado, sem ter conseguido voltar para a casa, nem sequer dá sinal de preocupação, mas reconhece a garota e toma conhecimento de que ela é uma policial. E apesar de parecer esse encontro um evento de clímax, ainda não é. A grande revelação ocorre quando, após Daisy ir embora prometendo investigar mais profundamente, Grahame Coats informa a Charlie que toda a culpa pelos desvios efetuados na empresa cairá sobre ele. "*"You, Charles. The police suspect you." "Yes," said Fat Charlie. "Of course they do. It's been that sort of a day."*" (Gaiman, 2006, p. 131). Apático, contudo, Charlie apenas vai embora, mas ao leitor permanece a questão sobre seu destino, dada a somatória de eventos perturbadores que compõem sua situação atual.

Até o fim deste capítulo, ainda existem algumas outras revelações que contribuem para o avanço da história: Fat Charlie decide pegar um voo para a Flórida; Grahame Coats revela seu plano de fugir para o caribe a fim de escapar da investigação; Rosie se revela apaixonada definitivamente por Spider e o convida para dormir em sua casa; Fat Charlie tem um sonho premonitório de que seu casamento com Rosie não acabaria bem. Todos como elementos de construção dessa primeira crise do protagonista. Sendo assim, fica considerado ilustrado, dada a redundância dos apontamentos até aqui trazidos e em conformidade com o pragmatismo propagandeado anteriormente, o modo como, em *Anansi Boys*, um único capítulo pode se desenvolver a

partir de micro progressões dramáticas construídas ao redor de eventos menores. Em decorrência disso, é possível perceber o efeito frenético no fluxo da narrativa ocasionado pela utilização de um maior número de ciclos dentro de um mesmo capítulo.

Dessa forma, para encerrar, é possível inferir que, nos textos analisados, não existe, necessariamente, um limite quantitativo para o estabelecimento desse padrão métrico de Gaiman. Afinal, como vimos, isso acaba variando de acordo com a demanda de cada história e, também, com o momento da jornada a que serve cada capítulo. Nem todos, em *Anansi Boys*, possuem tantos núcleos quanto este trazido como exemplo, mas a ideia de abordar um mais extremo, foi justamente para ilustrar que não é por uma determinada quantidade de ciclos por capítulos que se define a Métrica do autor, mas sim pelo modo sistemático como a construção do texto se apoia na utilização deste recurso. E esta sistematização, no caso das histórias de Neil Gaiman aqui analisadas, consiste em particionar o capítulo de um determinado modo que o permita exercer a sua função de alteração do estado anterior do personagem em pequenas etapas herméticas de produção de sentido, de tal maneira que possibilite o leitor a chegar ao clímax de maior importância hierárquica do capítulo, já com parte da ideia dessa mudança assimilada.

3.4. Síntese da Voz do Autor Neil Gaiman na Literatura

Findada a extensa etapa de análise textual das obras escolhidas como recorte da produção literária de Neil Gaiman, resta agora, para a conclusão do presente capítulo, sintetizar o que foi levantado, a fim de delinear, de maneira mais objetiva, os fatores, que trazem unidade a esse conjunto de textos. Fatores esses que, como fora determinado em etapas anteriores, manifestam-se através de quatro eixos da construção narrativa, por meio dos quais foi possível observar algumas das escolhas particulares do autor na elaboração de suas histórias. E, assim, portanto, ao reunir esses aspectos que são, ao

mesmo tempo, opções específicas do escritor e fatores comuns entre os textos, teremos uma amostra mais clara do objeto que aqui chamamos voz do autor. Dessa forma, para concretizar essa síntese, vejamos, primeiro, como cada um desses eixos se manifesta de modo transversal nos três romances:

Primeiramente, ao se analisar o estabelecimento do Ponto de Vista, constatou-se uma postura praticamente idêntica nos textos analisados. Sendo a principal característica comum, o fornecimento, ao leitor, de uma sensação de *intimidade* com o protagonista, o que pode vir a acarretar uma redução da distância entre a ficção apresentada pelo texto e a realidade vivida pelo seu interlocutor. Contudo, para obter tal efeito, o autor não chega a utilizar a narração em primeira pessoa, mas opta por contar a história a partir de um narrador observador que, apesar de não vivenciar a história, demonstra amplo acesso à percepção subjetiva do personagem principal. Vimos como exemplo disso algumas descrições de sensações e emoções que transmitem a interpretação dos acontecimentos narrados como se estivessem sendo experienciados em primeira pessoa; inclusive, em certos momentos, as frases proferidas pelo narrador chegam a se confundir com o que poderia ser um monólogo interior.

Além disso, um outro recurso, que também contribui para a construção desse vínculo entre protagonista e leitor, é a ancoragem do drama vivenciado pelo personagem a questões existenciais muito mais simples do que a experiência espetacular que o fantástico universo ficcional criado proporciona. Em outras palavras, ainda que o herói lute contra bestas, deuses ou demônios, seu dilema principal permanece relacionado a conflitos de natureza singela provenientes de sua vida normal. Seja a busca de um presidiário por liberdade, a reconciliação familiar por um filho traumatizado ou a libertação de um jovem das imposições sociais da medíocre vida contemporânea. Ainda que as suas respectivas resoluções ocorram apenas após uma

jornada pelo mundo fantástico, todas possuem suas origens no mundo real. Esse aspecto, em certa medida, demonstra que, apesar da escolha por ambientar suas histórias em universos com características que os afastam da realidade, há também uma opção por manter o cerne dos conflitos vinculado à trivialidade do drama pessoal, o que tende a fortalecer a relação intimista com o leitor.

Em seguida, foi possível identificar certas características que dão unidade à Expressão dessas histórias, termo que une o tom emocional com que o texto é tecido e a "conduta moral" por ele adotada. E a principal característica comum observada, em relação a esse eixo, é a *ambiguidade*. Primeiro, tendo em vista que esses romances apresentam histórias trágicas em que seus protagonistas passam por conflitos profundamente perturbadores, mas sem permitir que a narrativa assuma um aspecto excessivamente dramático ou melancólico. O que se deve muito à caracterização de certos personagens e situações que expressam notável comicidade e contribuem para um equilíbrio nas emoções emanadas pelo texto, ao fornecer momentos bem-humorados em meio aos mais tensos. Dessa forma, os textos assumem um caráter satírico em relação àquilo que as situações narradas representam, ao mesmo tempo em que demonstra profundidade na reflexão acerca dos temas mais delicados.

E mais, de modo a complementar esta componente, ao se observar por entre as linhas dessas representações, percebe-se que há um cuidado em não se estabelecer uma orientação moral pautada na pureza da virtude absoluta. Com este aspecto a se manifestar através de alegorias que reforçam a ideia de que a dualidade é fator condicionante para a plenitude: o universo sempre dividido entre o mundo real e o mundo fantástico; a aceitação pelo protagonista daquilo que lhe parece estranho a fim de atingir o equilíbrio em sua vida; a caracterização ambivalente de certos personagens-chave, dentre outras. O julgamento entre o que é profano e sagrado não é feito de modo

a santificar certas atitudes e demonizar aquelas que se opõem. Há, obviamente, certo limite para a tolerância, o que, no caso das histórias analisadas, é excedido pelo ato deliberado de violentar alguém em benefício próprio, afinal, aos antagonistas, que intencionalmente abusam de tal atitude, sempre é reservada uma condenação sumária. Mas ainda assim, não deixa de ser pontuada a relatividade e a possibilidade de conciliação de certos comportamentos contraditórios e, aparentemente, mutualmente excludentes, a partir dos quais, inclusive, é que se constitui, de acordo com a visão expressa em tais histórias, a essência humana.

Também puderam ser encontrados traços transversais no modo como ocorre a Transformação do protagonista em cada uma dessas histórias. E para esse eixo, o principal ponto de intersecção entre elas encontra-se na *sutileza* por meio da qual ocorre a evolução dos personagens principais. Como foi visto, o autor opta pela clássica jornada do herói para retratar essa trajetória evolutiva, porém, o movimento chave que realmente transforma o personagem não provém de um gesto magnificente perante o maior dos obstáculos por ele enfrentado. Ao invés disso, sua superação maior ocorre internamente, quando ele se permite adotar uma pequena mudança de atitude ou de perspectiva sobre a realidade. E mais, essa superação não lhe concede o monopólio do poder de derrotar o maior antagonista, mas "apenas" de proporcionar a esse personagem a solução para seus conflitos internos. Inclusive, este aspecto se desdobra em uma característica objetiva que também é coincidente nas três histórias, pois, mesmo sendo homens protagonizando essas jornadas, quem realmente destrói o vilão é sempre uma personagem feminina: em *American Gods*, Laura Moon é quem mata Loki, em *Neverwhere*, quem despacha Islington, é Door e em *Anansi Boys*, quem põe fim aos planos de Grahame Coats é Maeve Livingstone.

Em suma, a trajetória evolutiva representada pela jornada do herói, nessas histórias, tem a função de transformar o protagonista internamente de modo que ele possa encontrar o equilíbrio em sua vida. Mas isso, não implica, necessariamente, que, a partir desse momento, ele se tornará um sujeito extraordinário, dotado de poderes absolutos. Mesmo que ele se descubra parte de um mundo fantástico em que é possível desafiar as leis que regem a realidade, a mudança mais importante e necessária para evoluírem é obtida através de atos simples, familiares à natureza humana. Efeito esse que, cabe lembrar, é construído pelo modo como, no decorrer da narrativa, essa trajetória avança lenta e gradualmente, sendo composta por pequenas mudanças que acarretam um prolongamento desse processo. Ao final, esse desenvolvimento é capaz de tornar significativo, por mais modesto que seja, o gesto que caracteriza a sua derradeira e irreversível transformação. Pode-se dizer, portanto, que a peculiaridade desse elemento, na construção textual de Neil Gaiman, ocorre pelo fato de que, ao final da jornada, o personagem principal necessita, para atingir a sua plenitude, mais de uma pequena e sutil mudança de atitude do que uma vultuosa e radical metamorfose.

Por fim, no último dos aspectos avaliados, a Métrica, também foram encontrados vestígios de convergência entre as obras, de modo a constituir uma figura unitária que perpassa os seus respectivos textos. E, como característica que congrega o emprego dos recursos que compõem esse aspecto, percebeu-se certo padrão de *intermitência*. No sentido de que a narrativa é construída a partir de pequenos ciclos narrativos muito bem estruturados, dentro dos próprios capítulos. Ciclos esses que podem variar em extensão, apresentando um ou mais eventos narrativos, mas que sempre configuram uma construção dramática em torno de um clímax, com começo, meio e fim. E essa formatação permite observar ao menos dois efeitos que conferem uma identidade unitária aos textos.

Primeiro, um determinado ritmo, uma espécie de pulsação no decorrer de cada capítulo que estabelece uma frequência de ativação da curiosidade do leitor, no decorrer do processo de assimilação da narrativa. Efeito este que ocorre na medida em que cada clímax, sendo retratado com um evento de revelação impactante, é sucedido por um súbito desfecho e, assim, deixa no ar uma questão que, segundo o próprio escritor Neil Gaiman[22], é fundamental para a manutenção do ato de virar as páginas: "o que irá acontecer?". Dessa forma, o bloco do texto representado pelo conjunto nomeado "Capítulo X", adquire certo dinamismo que pode contribuir para a amplificação da capacidade de apreensão da atenção do leitor, na medida em que essa questão é colocada por mais de uma vez no seu decorrer.

E mais, simultaneamente, nota-se que esse método também é capaz de influenciar a atribuição de sentido para os eventos narrados, tendo em vista que o clímax, como já vimos, deve, além de entregar uma experiência emocional, conferir, ao evento, um significado, ou valor, dentro do contexto da narrativa. O que, em outras palavras, quer dizer que a cada ciclo menor, dentro dos capítulos, a história está apresentando um evento significativo que ajuda a compor a narrativa. Pelos exemplos observados na etapa anterior, foi possível perceber que os capítulos são porções da história que exercem uma determinada função no desenvolvimento narrativo: em *Neverwhere* foi analisado o capítulo que promove as maiores decepções do protagonista, levando-o ao seu ponto mais baixo da trajetória, enquanto em *Anansi*

[22] No curso online ministrado por Neil Gaiman, *The Art of Storytelling*, promovido pela empresa Masterclass, o escritor expõe sua visão a respeito da questão "o que irá acontecer?" ser fundamental para manter o leitor motivado a continuar virando as páginas do livro, dizendo que o "jogo do que vai acontecer" é o jogo que um escritor joga com os seus leitores. Segundo Gaiman, a pergunta "o que vai acontecer?" é o que suscita a curiosidade em conhecer as coisas que eles não sabem, as coisas que eles precisam descobrir, as coisas que eles devem se importar. (Gaiman, 2019)

Boys, o capítulo observado tinha como função o estabelecimento do total desequilíbrio na rotina do personagem.

Ao final, percebe-se que isso é o que une tais ciclos, afinal, a cada evento posicionado nos seus respectivos clímaces, é fornecida, ao leitor, uma porção de sentido relativo ao contexto geral, até que, ao término da leitura do período compreendido pelo capítulo, se obtenha uma percepção da trajetória ali percorrida pelo personagem. Sendo assim, a observação do padrão intermitente com que é construída essa Métrica, permite inferir que dela se provém o dinamismo que caracteriza os textos dessas histórias. E, ao mesmo tempo, ao subordinar cada pequeno evento narrado ao contexto geral da narrativa, a partir da atribuição de sentido proporcionada pela estrutura, é por meio dela que se estabelece, para esses eventos, uma função contextualizada que garante coesão à progressão dramática apresentada pela história.

Pois bem, para concluir, de modo a arrematar, em uma definição mais compacta, qual é essa figura encontrada para representar a voz do autor, façamos um breve resumo do que foi aqui exposto. A partir das observações feitas, obteve-se como principais aspectos do trabalho exercido nas respectivas obras analisadas:

- A natureza íntima do drama vivido pelo protagonista que, alinhada à forma como é narrada a história, proporciona uma maior aproximação da história à realidade do leitor;
- A ambiguidade emocional e moral com que se expressam as narrativas, de modo a ocasionar um tom irônico, quase satírico, ao mesmo tempo em que permite admitir certa relativização no julgamento dos personagens;
- O domínio da sutileza sobre o exagero no momento de evolução do protagonista, estabelecendo uma hierarquia que subordina toda a pirotecnia da fantasia a um singelo, mas poderoso, ato transformador;

- O padrão de intermitência estabelecido ao se construir os capítulos a partir de pequenos ciclos herméticos de produção de significado, que confere valor narrativo aos eventos do enredo e contribuem para a caracterização de um ritmo mais dinâmico da leitura.

Enfim, com isso, encerra-se esta etapa de análise literária dos textos de Neil Gaiman. A partir das conclusões aqui obtidas, por conseguinte, serão, no próximo capítulo, escrutinadas as três temporadas da série televisiva, produzida a partir da adaptação do romance *American Gods*, visando tentar encontrar a manifestação dos aspectos acima listados. Assim, pretender-se-á constatar se, e de que modo, é possível que seja preservada a voz do autor, a despeito de todas as mudanças impostas à narrativa após o processo de transposição midiática.

4. A Voz do Autor Neil Gaiman na Adaptação de *American Gods*

4.1. Padrões de Funcionamento Convergentes na Primeira Temporada

4.1.1. Métrica e Expressão: Cinco Minutos Reveladores

Apesar de a história contida em *American Gods* ser a fantástica jornada de Shadow Moon mediante a descoberta de uma América habitada pelas mais variadas divindades, a série originada a partir do romance se inicia com uma breve anedota, da qual o protagonista ainda não participa. Dentro de um curto período, de aproximadamente cinco minutos, logo após o tema de abertura, o espectador é apresentado a um relato sobre a chegada dos primeiros povos nórdicos às terras do Novo Continente. E com esta história, ficam demonstradas quais foram as circunstâncias que levaram, àquelas terras, o deus supremo do panteão cultuado por esses indivíduos, popularmente conhecido como Odin.

São chamados aqui de reveladores, pois nesses poucos minutos, são condensadas diversas informações importantes acerca da história, ainda que algumas permaneçam

apenas implícitas. A partir da construção de uma situação conflituosa entre os homens e o deus é que já fica evidente, por exemplo, um importante componente da premissa: a relação simbiótica entre deuses e humanidade. E, para isso, os eventos narrados ilustram ações e reações de ambas as partes até que fique estabelecida uma dinâmica de causa e efeito entre as ações humanas e as divinas.

Além disso, o fato de ser contada a chegada de Odin à América é, também, em si, uma pontuação daquilo que, mais à frente, constitui-se como o principal "mistério" a ser solucionado ao longo dessa primeira temporada, dado que a revelação final, no momento de clímax do último episódio, é justamente a de que Mr. Wednesday é a própria encarnação desse deus. Digamos, portanto, que em termos de adição à compreensão da narrativa, essa introdução tem a função de envolver o espectador em questões fundamentais a serem trabalhadas ao longo da história; pode-se dizer que funciona como um cartão de visitas daquilo que a audiência vai encontrar pela frente.

Mas além de informações sobre o conteúdo da história, como essas citadas, é possível notar que certas definições formais do texto narrativo da obra audiovisual também ficam, desde já, expressas através do mecanismo de funcionamento dessa sequência introdutória e de algumas amostras de utilização dos recursos próprios da nova linguagem que fornecem, antecipadamente, pistas sobre as opções estéticas e estruturais adotadas para o retrato da história na transposição para o meio audiovisual. E este, precisamente, é o ponto que justifica trazer, ao foco do trabalho, esses valiosos primeiros cinco minutos do primeiro episódio da série. Veremos, portanto, nesse tópico, que já podem ser encontradas manifestações de dois dos aspectos discutidos nas etapas anteriores da análise: a Expressão e a Métrica. E antes de avançar, como de costume, vejamos, primeiro, um pouco de contexto narrativo a fim de se compreender melhor a ação retratada.

4.1.1.1. Contexto Narrativo

Tem início, a sequência, com o personagem Mr. Ibis, uma representação do deus egípcio Tote, o contador de histórias, incorporando a figura de narrador; é a sua voz quem conduz esse relato[23]. A imagem o exibe a escrever em seu livro, enquanto narra que, no ano de 813 E.C., um grupo de exploradores nórdicos atravessa o oceano até chegar nas terras do continente americano onde, supõe-se, segundo a narração, serão encontradas belas mulheres e infindáveis riquezas. Uma transição transporta a imagem do narrador para o cenário onde a história se passa. E o drama começa, propriamente, quando, logo ao aportar, o grupo de navegadores percebe que aquele lugar não era nada do que se imaginava e o que parecia ser o paraíso, torna-se uma experiência miserável. Na praia, escassez de comida e infestação de mosquitos; selva adentro, habitantes nativos ameaçam as vidas dos recém-chegados; a única solução viável, para manterem-se vivos, parece ser o retorno à sua terra. Dependendo, porém, da força do vento para navegarem, essa solução se revela praticamente inviável, tendo em vista que não é possível sentir nem uma brisa sequer, muito menos a ventania necessária para mover as suas velas (Fuller, Green & Slade, 2017).

Entretanto, "por sorte", como diz, ironicamente, o narrador, segundo a crença desses homens, o vento pode ser convencido a trabalhar em seu favor, sugerindo que esta força da natureza está sob o controle divino. E assim, portanto, é introduzida a ideia de como os homens se valem de sua relação com deuses para superar obstáculos e alcançar seus objetivos. A partir, então, desse ponto, a empreitada desses personagens passa a ser a de agradar a Odin a fim de obterem, literalmente, o vento a seu favor

[23] É importante notar que a figura de um narrador só se faz presente em momentos como esse, em que uma história do passado é contada. Para a história principal, a opção da adaptação é a de excluir este elemento – inclusive, esse ponto será abordado com mais detalhe no tópico seguinte.

novamente. Primeiro, erguem um totem, que logo se revela insuficiente para movimentar os ares. Depois, cegam seus próprios olhos com lâminas em brasa; uma atitude um pouco mais drástica, mas que, também, em nada resulta. Em seguida, já à beira do desespero, eles decidem, então, sacrificar um dos companheiros em uma fogueira. Ato que acarreta, finalmente, uma pequena manifestação do vento. Ao que revela o narrador, afirmando que, com isso, ficava claro "o que seria necessário, afinal, o deus deles era um deus da guerra" (Fuller, Green & Slade, 2017).

Ao compreender que o sacrifício humano é a solução para obterem, de modo suficiente, a "graça divina" por eles almejada, os homens iniciam uma sangrenta batalha entre eles próprios, ocasionando inúmeras mortes. E assim, como se esperava, finalmente, o vento passa a soprar efetivamente, de modo que podem agora voltar a navegar. Percebendo este efeito, imediatamente os sobreviventes se agrupam de volta ao barco e partem "depressa, sem mesmo costurar suas feridas ou queimar os mortos". Ao final, todos traumatizados a ponto de nunca mais "colocar os pés em um barco novamente", os homens, segundo o narrador, ao chegarem de volta ao seu país, nunca mais "falaram daquele Novo Mundo novamente". E então, na conclusão do relato, é revelado que os descendentes desse povo só voltariam a atracar naquele território hostil "mais de cem anos depois", onde eles encontrariam "o seu deus a esperá-los, juntamente com a sua guerra", indicando que a existência de Odin, tanto quanto à presença de seus fiéis, está intimamente conectada à promoção de uma sangrenta guerra, ainda que entre semelhantes (Fuller, Green & Slade, 2017).

4.1.1.2. Expressão, Métrica e Atribuição de Valor

Como evidência de manifestação da Expressão em alinhamento com o que fora observado na obra literária, bastaria notar o caráter anedótico da narrativa apresentada

nesse trecho inicial. A contradição entre a expectativa dos exploradores e a realidade encontrada nas novas terras, depois a falta de sorte ao constatar que nem sequer podem ir embora dali e, por fim, a crueldade exigida pelo deus, como "mínimo sacrifício aceitável" em troca de um ato de benevolência, são todos elementos que remetem ao tom sarcástico presente também na história do livro. A propósito, esse trecho também "existe" no romance, como uma das histórias intituladas "*Coming to America*", situada entre o Capítulo 3 e o Capítulo 4. Os enredos das duas versões, entretanto, são bastante diferentes, unidas apenas pelo fato de que narram antigos povos nórdicos trazendo seus deuses para a América e de que, nas duas, é possível notar essa ideia de humor degenerado com que os deuses tratam os seres humanos[24]. Sendo assim, ao tratar de maneira irônica, quase satírica, a tragédia vivida por esses personagens, o texto da obra audiovisual sinaliza o seu compromisso com o tom ambíguo adotado por Neil Gaiman enquanto escritor do romance, mesmo tendo sido construído com base em novas ações e eventos.

Além do fator humorístico para lidar com situações trágicas, em um outro polo do, digamos, espectro da expressividade, também fica evidente a maneira como será retratada a violência física ao longo da história. Sem pudores, ou melhor, precisamente ao contrário disso, a cena é construída de modo a valorizar o sangue e as vísceras, progredindo o nível de brutalidade até o ponto em que uma sequência, de aproximadamente dez planos em câmera lenta, retém o olhar nessas ações que mais representam esse aspecto. Um homem é partido ao meio ao ser golpeado por uma

[24] Na versão do livro, a história narrada se vale dos mesmos personagens, os fervorosos vikings, no mesmo cenário, o Novo Mundo, porém, os eventos que a constituem são diferentes. Lá os homens têm um primeiro momento de euforia, que os faz acreditar que será possível se estabelecer ali, mas após o encontro com um nativo – o qual decidem sacrificar em nome de Odin – tem início, ao contrário do que imaginavam, um processo de ruína do grupo. Ao invés de retornarem, ao final, eles são massacrados por um exército de nativos que os atacam brutalmente (Gaiman, 2001a, pp. 76-78).

espada no abdome; outro tem o crânio destruído ao ser atingido por um machado; ambos explodem em uma abundância de sangue vermelho viscoso, diante do enquadramento. Em seguida, em meio ao caos da batalha, é mostrado um braço avulso que, mesmo amputado, ainda empunha uma espada enquanto é lançado ao ar; esse braço encontra seu destino quando crava a espada no pomo de adão de um dos homens – aqui o efeito cômico emerge novamente, não deixando o aspecto trágico dominar a cena. E no plano seguinte, encerrando a sequência em câmera lenta, uma cortina de sangue encobre a lente que enquadra os homens no caos da batalha. Depois disso, a velocidade retoma a normalidade e a câmera mostra o líder do grupo que, enquanto esmaga a cabeça de um guerreiro com uma pedra, percebe a intensa presença do vento que agora se faz sentir – está aceito o sacrifício, eles já podem voltar para casa (Fuller, Green & Slade, 2017).

Com isso, fica demonstrada uma determinada opção estética no modo de retratar esse tipo de ação, uma opção, como se vê, que já indica que o espectador não será poupado das imagens explicitas de violência. Sendo assim, ao escolher representar essa cena de maneira a valorizar a imagem do sangue e do corpo dilacerado, o texto audiovisual se aproxima ao aspecto visceral presente também na versão literária, que não se priva de descrever a fundo detalhes sórdidos nos momentos em que recorre a esse impacto visual[25]. Outrossim, é possível notar, então, que, valendo-se de efeitos especiais de maquiagem e adereços, com planos em câmera lenta a enquadrar homens

[25] Para ilustrar, um exemplo do romance em que o leitor não é poupado da imagem explícita de vísceras e sangue; a cena de autópsia protagonizada por Mr. Jacquel: "(*…) he removed the girl's liver, the stomach, spleen, pancreas, both kidneys, the uterus and the ovaries. He weighed each organ, reported them as normal and uninjured. From each organ he took a small slice and put it into a jar of formaldehyde. From the heart, the liver, and from one of the kidneys, he cut na additional slice. These pieces he chewed, slowly, making them last, while he worked.*" (Gaiman, 2001a, p. 210)

sendo dilacerados por afiadas lâminas, a série obtém um impactante retrato da brutalidade empregada no ato de maior sacrifício por eles realizado.

Isso remete a um outro aspecto também observado no romance, que consiste em pontos altos de experiência emocional, como este, não se materializarem sem que haja, também, uma produção de significado, para o evento retratado, relativo ao conjunto completo da narrativa. Na versão audiovisual, portanto, pode-se dizer o mesmo, tendo em vista que o aspecto violento das imagens exibidas, nessa sangrenta guerra fratricida, vem acompanhado de uma carga de sentido deveras importante em relação ao contexto geral da história: o *valor do sacrifício*[26]. Em outras palavras, há embutido nessa breve passagem – e que se concretiza no momento do clímax –, um "ensinamento" que estabelece ao espectador um patamar de compreensão da importância do ato do sacrifício que deverá valer para a história toda – ao menos dessa temporada.

Ao final, o que se "aprende" do clímax dessa historieta é que quando um deus exige um sacrifício para tomar uma atitude, o ato que o representa deve ser realizado de modo a fazer o praticante devoto, de fato, sentir a perda daquilo que está sendo oferecido. A partir deste momento, portanto, dificilmente será aceito pelo espectador, ainda que inconscientemente, uma conquista qualquer de um mero mortal por meio de um sacrifício que seja menos custoso do que esse pelo qual passaram os vikings, sem que haja uma justificativa plausível. O que não significa que todos os deuses vão exigir uma guerra, afinal isso é um atributo específico de Odin e o narrador deixa claro que isso se deve ao fato de ele ser um deus da guerra, mas sim que o *valor* daquilo que é sacrificado deve ser tão alto quanto o das vidas nela perdidas.

[26] Aqui é importante destacar, pois, mais à frente, veremos um exemplo de "traição" dessa regra, na terceira temporada, que põe em xeque a continuidade desse aspecto da voz do autor na obra adaptada.

Para se obter este efeito de atribuição de valor, na cena em questão, o texto apresenta uma progressão dramática dividida em etapas que consiste em, primeiro, o deus não se satisfazer com a oferta mais óbvia e, depois, os homens testarem um certo número de estratégias que sugira o esgotamento de todas as opções possíveis, até que se chegue à oferenda ideal; no caso, a mais dolorosa possível dentro do contexto criado: o sacrifício de seus próprios irmãos. Dessa forma, a atitude aceita pelo deus acaba sendo mais valorizada, afinal, trata-se de um ato que, de fato, é caro àqueles homens. Por isso, então, é que são mostradas outras tentativas em uma progressão de "custo": a ação de erguer um totem, em seguida a automutilação e depois o sacrifício da vida de apenas um deles. E ao final, este custo acaba sendo empurrado ainda mais para o limite, quando fica explícito que um só homem não é suficiente; o que Odin realmente cobra, como preço para tirar os seus devotos daquela situação miserável não é apenas uma morte isolada, mas sim um morticínio.

Tendo, então, esse conhecimento, sido acumulado ao longo das cenas precedentes, no preciso momento em que são mostradas vísceras e o sangue a jorrar, durante a batalha travada, esse evento-clímax adquire, para além do mero estímulo sensorial, uma função de atribuição de valor a um elemento do enredo, no caso, ao sacrifício. E, da mesma forma, o modo exagerado de retratá-lo, muito mais do que uma vulgar ostentação de recursos técnicos, também por essa razão, acaba se justificando. Ou seja, o que é mostrado nesta breve anedota, que funciona como uma espécie de prólogo, são algumas balizas que deixam claro, além do modo como a história deverá se expressar, as regras estruturais a que ela obedecerá para a sua produção de sentido. E essas tais "regras estruturais" são aquelas que, como observado na análise literária, compõem a Métrica regente ao longo da obra.

Dessa forma, pode-se dizer que, nesta breve “curta-metragem”, por meio da qual a série se apresenta ao espectador, o texto exibe aspectos marcantes tanto da expressividade, como da dinâmica do romance, de modo a destacá-los de maneira rápida e objetiva, determinando o alinhamento de certos parâmetros estéticos que dão pistas daquilo que se pode esperar do restante da obra. Seria imprudente, obviamente, dizer que aí tudo já está dito, mas, de fato, é relevante que fazem-se notar e declaram-se presente desde os primeiros momentos de exibição na tela, ao menos, a *brutalidade* e o *sarcasmo* que constituem a *ambiguidade* típica de uma cômica tragédia, cujo leitor do romance de Neil Gaiman, provavelmente, já está acostumado. Da mesma forma que, um pouco menos explícito, talvez manifestando-se mais a nível subconsciente, também está o *padrão cíclico intermitente* adotado em seus textos, que se vale de pequenos momentos de clímax para atribuir sentido aos seus elementos narrativos específicos, enquanto mantem apreendida a atenção do seu interlocutor através de uma construção dramática capaz de tocá-lo emocionalmente.

São estes, portanto alguns detalhes que, alinhados com o que se percebe na leitura do romance, intensificam a ideia da presença do escritor original, desde os primeiros instantes em que a obra adaptada entra em contato com a mente do espectador, especialmente aquele que conhece e identifica as particularidades da voz deste autor. Fica evidente, portanto, que essa escolha feita pelos responsáveis pela série de se apresentar a adaptação de um romance a partir de uma espécie de “introdução-tratado” que, além de providenciar conteúdo narrativo que complementa o enredo da história, também institui alguns padrões de funcionamento importantes, de modo a atestar um compromisso deste processo de adaptação com a natureza do trabalho desempenhado na construção do texto original que nutre a nova obra.

4.1.2. Ponto de Vista: Ambiente de Introspecção e Intimidade

Findada a análise dessa breve introdução, o episódio segue, agora, partindo do início da história principal, que ocorre precisamente no mesmo ponto apresentado no romance: os últimos momentos de Shadow na prisão[27]. Aqui, veremos que há um intenso trabalho de identificação do protagonista durante um ciclo de aproximadamente sete minutos, composto por quatro sequências que constroem a progressão dramática até o seu clímax – percebe-se, portanto, que também segue o padrão métrico, já antes estabelecido. E o foco deste tópico será observar como esse ciclo é construído, de modo a identificar o trabalho de alinhamento da perspectiva do espectador à visão do protagonista, o que, lembremos, de acordo com o que fora identificado na análise literária, significava o estabelecimento de um vínculo de intimidade entre leitor e personagem a fim de estabelecer o seu Ponto de Vista.

No romance, como principais recursos para obter esse resultado, notamos um peculiar desempenho do narrador que, mesmo sendo um observador, atua de modo a "invadir" o espaço subjetivo do protagonista a quem se quer atrelar a perspectiva da história, atuando em uma região de intersecção entre a observação externa e o monólogo interior. Em adição a este papel do narrador na construção desse vínculo, ficou constatado também o enraizamento do conflito interno do personagem principal, em dilemas mais triviais do que o conflito externo promovido. É possível notar, no caso da adaptação, a existência desse mesmo empenho e, consequentemente, um similar resultado, porém, tendo lançado mão de alguns recursos diferentes para atingi-lo. Sendo assim, analisemos quais são.

[27]Tendo em vista que esse trecho já foi trabalhado em etapas anteriores da análise e que não existem alterações drásticas no enredo que justifiquem uma exposição, isso só será feito em casos pontuais em que seja indispensável uma comparação.

4.1.2.1. Narração, Som, Imagem e o Ponto de Vista

No clímax deste primeiro ciclo, está situada a revelação da morte de Laura Moon, dias antes da saída de Shadow da prisão. O enredo, aqui, consiste em situar o espectador em relação ao estado emocional atual do personagem, para depois romper o aparente equilíbrio, com a entrega da trágica notícia. Considerando que um dos recursos para a composição do Ponto de Vista é essencialmente herdado do enredo principal – o enraizamento do conflito no drama pessoal – pode-se dizer que "basta" à adaptação manter, como constituintes do cerne condutor da nova obra, os pontos essenciais da história original que certificam o valor desse drama íntimo. No caso, a construção do início da história em torno da morte de Laura, valendo-se dos princípios da Métrica de atribuição de sentido aos momentos de maior experiência emocional, já é um indício de que esse aspecto será mantido.

Além do mais, ao final do subtópico seguinte, após a observação, em detalhes, do emprego dos recursos audiovisuais na construção dramática deste período, será possível visualizar que o mesmo movimento que posiciona o olhar da história em congruência com o do protagonista também contribui para o estabelecimento do conflito interno do protagonista no seu mais íntimo drama. Mas chegaremos lá, por enquanto, vejamos primeiro o outro recurso, o papel do narrador, que é um pouco mais complexo e carece de uma abordagem um pouco mais detalhada. Dessa forma, ao longo da explicação, a linha narrativa também vai ficar mais clara, ajudando a constituir a visão do quadro geral para a compreensão de como é trabalhado esse conflito interno no período analisado.

A partir de uma observação desse ciclo inicial, já é possível constatar que, tal como observado no livro, na série também optam por priorizar a construção da subjetividade do personagem ao invés de retratar o ambiente prisional objetivamente.

Ao espectador, apenas o básico é fornecido para que se compreenda que Shadow está preso, tendo, como foco, a sua percepção subjetiva nesses seus últimos dias no cárcere. E isso já é um indicativo de aproximação entre os textos, afinal, a adaptação teria a liberdade para ampliar o foco e construir um retrato mais objetivo do ambiente prisional, descrevendo sua dinâmica de funcionamento cotidiana ou fornecendo um quadro mais preciso do espaço compreendido pelo presídio, por exemplo. Para relembrar, vimos na análise deste exato momento, no romance, que o narrador se apoia, majoritariamente, no relato de memórias de Shadow sobre diálogos e situações que revelam suas emoções, suas impressões, sensações e desejos, sem necessariamente uma preocupação em atribuir uma referência sólida de continuidade espacial entre cada ação narrada. Uma ação ocorre no refeitório, outra na oficina de trabalhos manuais, outra ao telefone, mas sem que haja qualquer descrição que localize objetivamente cada um desses espaços, só se sabe que o personagem está dentro de uma prisão e que já está prestes a ser liberto (Gaiman, 2001a).

Na série isso também é feito, entretanto, de um modo ligeiramente diferente. A começar pelo número de ações descritas, que são menores, deixando a sequência mais sucinta, tendo sido algumas abandonadas ou condensadas. Mas, da mesma forma, a continuidade espacial só é estabelecida de maneira básica, através de elementos genéricos que caracterizam aquele ambiente como uma prisão: o uniforme, o pátio cercado por muros, o típico corredor dos telefones, a cela apertada; a nenhum deles fica estabelecida uma localização relativa ao outro, pois isso não é o que mais importa. Também em alinhamento com o que fora visto no romance, o que une cada uma das ações é o tempo, em contagem regressiva, que falta para Shadow sair da prisão e isto sim é mais relevante que a unidade espacial, pois ajuda a compor a subjetividade do protagonista. Cabe ressaltar, contudo, que tudo isso é construído, diferentemente da

versão literária, sem a presença do narrador – embora haja uma breve e curiosa inserção, como veremos logo a seguir. Ao invés, o modo como é produzida toda a *mise-en-scène* audiovisual deste ciclo, ou seja, a escolha de lentes, a atuação, o desenho de som, a edição, bem como os demais recursos à disposição, é o que vai simular o papel desse narrador ausente. E, ainda que dispondo de recursos diferentes, o resultado acaba por ser muito próximo daquele observado no texto original.

Mas antes de aprofundar nesses recursos, vejamos, primeiro a abordagem da série em relação a essa figura do narrador. Pois há um importante detalhe na construção da cena inicial, em que já é possível notar, logo nas primeiras palavras do protagonista, um exemplo de intersecção entre monólogo interior e narração, uma característica tão fartamente abordada na fase anterior da pesquisa, que já sugere a intenção de aproximação ao trabalho desempenhado no texto original, ainda que de modo peculiarmente efêmero. Sobre a imagem do presídio, naquele que é o primeiro plano da história principal, a voz do protagonista surge em *over*, proferindo palavras que, na versão do romance, são ditas pelo narrador observador. A voz prossegue, enquanto a imagem parte do enquadramento mais aberto, situando o pátio e os detentos, até ao mais fechado que revela sua ação presente; no detalhe, percebe-se que ele está calado, enquanto pratica exercícios físicos num ginásio improvisado (Fuller, Green & Slade, 2017).

Nos excertos a seguir, é notável que o conteúdo da fala é praticamente o mesmo da descrição, salvo uma ligeira redução de palavras, mas o que muda consideravelmente é que, no livro, isto está sendo dito em terceira pessoa por um observador extra diegético, enquanto no episódio da série, em primeira pessoa pelo próprio protagonista.

Vejamos a versão original:

> *The best thing-in Shadow's opinion, perhaps the only good thing-about being in prison was a feeling of relief. The feeling that he'd plunged as low as he could plunge and he'd hit bottom. He didn't worry that the man was going to get him, because the man had got him. He was no longer scared of what tomorrow might bring, because yesterday had brought it.* (Gaiman, 2001a, p. 9)

Em comparação, a versão adaptada:

> *Best thing, only good thing about being in prison, is the relief. You don't worry if they are going to get you when they already got you. Tomorrow, can't do anything today hasn't already managed.* (Fuller, Green & Slade, 2017)

Curiosamente, nos aspectos audiovisuais, é possível perceber que o tom da voz de Shadow é sereno, quase um sussurro, o que reforça, a ideia de que essa é uma voz extra diegética. E, no decorrer da cena, enquanto a voz segue, ao se exibir o personagem em sua ação presente, sem dizer nada, apenas emitindo grunhidos de esforço, fica estabelecida a ideia de que aquela voz é, de fato, uma narração ou, talvez, no máximo, a representação de um pensamento momentâneo. Seja qual for a opção, essa construção inicial leva a crer que a história será conduzida por esse personagem que, ao que tudo indica, parece ser o dono dessa voz.

Esst que, inclusive, é uma ferramenta comumente utilizada em obras audiovisuais que admitem a condução da história pelo personagem que percorre a jornada principal de modo a facilitar o processo de leitura da obra através de um olhar em particular. E, de fato, converter a conjugação do texto do narrador, transferindo a sua função para o protagonista, seria uma eficiente maneira de se estabelecer uma perspectiva alinhada à desse personagem, afinal, ficaria claro para o espectador quem é o sujeito das experiências e situações vividas e, em caso de necessidade, bastaria expor verbalmente o seu estado mental e emocional para garantir uma transmissão fiável dessa

informação. Contudo, neste caso, ainda que se tenha dado um primeiro passo nessa direção, não é o que o ocorre; ou melhor dizendo, isso ocorre apenas nos quinze segundos iniciais.

Considerando que um dos aspectos obtidos a partir da análise da voz do autor Neil Gaiman na literatura é justamente o estabelecimento de vínculo entre narrador e protagonista sem a utilização da narração em primeira pessoa, fazer o uso desse recurso como meio de condução da história, seria uma forma de descaracterizar essa identidade. Ao menos segundo os parâmetros da presente pesquisa. Portanto, cabe destacar que, o fato de ter sido tomada a decisão de sugerir esse tipo de narrador e, logo em seguida, descartá-lo, além de demonstrar uma atitude peculiar, no sentido de romper com a expectativa padrão gerada ao se iniciar uma história com um relato pessoal, também constitui um ato explícito de recusa a essa opção estética. Ato este que, conscientemente ou não, faz resultar uma obra com um maior alinhamento às opções estéticas do autor da história original que, como pode ser constatado a partir da etapa anterior da análise, opta por uma flexibilização da narração em terceira pessoa ao invés de conceder voz direta ao personagem.

Ademais, uma outra opção possível, seria manter esse narrador externo, o observador onisciente, tentando fornecer um relato tão subjetivo quanto fosse possível, como se faz no texto do romance. Aparentemente, isso traria para a nova obra, precisamente, o mesmo elemento utilizado originalmente e, com isso, em tese, acarretaria uma maior possibilidade de se manter a sua identidade no texto adaptado. Contudo, cabe lembrar que o papel do narrador, não apenas em um, mas nos três romances de Neil Gaiman analisados, vai um pouco além do relato objetivo; sua identidade é pautada na construção de um relato que transita, por vezes, pela subjetividade do protagonista, fazendo o papel de voz interior, mesmo sem ser.

No entanto, tendo em vista que no romance o escritor dispõe apenas da organização das palavras para construir aquilo que deve ser visualizado pelo leitor, a função da narração acaba por concentrar maior poder do que, por exemplo, em uma obra audiovisual. Isto porque, devido ao fato de este meio também contar com imagens, sons e todas as suas possíveis combinações e efeitos como recursos para a produção de informação, essa força demonstrada pelo narrador no livro corre o risco de se perder, dada a impressão de redundância que essa ferramenta, quando posta sobre uma história que é exibida na tela, pode, por vezes, acarretar. Para suprir a essa função, então, a escolha dos responsáveis pela adaptação é a de priorizar a combinação criativa de diferentes recursos próprios da linguagem audiovisual, de modo a produzir um efeito similar ao observado na narração do texto.

A partir, então, da observação detalhada dessa construção, veremos como a solução adotada, revela um empenho em manter o alinhamento com os padrões do trabalho do escritor nesse quesito, mesmo optando por abolir a figura do narrador. E, logo nesse início, há um momento de rompimento com a voz *over*, que demonstra ser um exemplo que reforça essa intenção de manter a identidade do autor original, pois é uma atitude que praticamente mimetiza uma das peculiares características do romance[28]. Voltando, portanto, ao exemplo do trecho anteriormente citado, ao término daquela fala proferida por Shadow em *over*, o personagem Low-key Lyesmith, que está logo à sua frente, no que se pode ver do enquadramento geral, reage à voz. Como se ela estivesse sendo dita naquele mesmo instante, contrariando a imagem, que não havia exibido

[28] Na história original de *American Gods* (2001), após o narrador revelar os três itens da lista de desejos a realizar após sair da cadeia, o personagem Low-Key Lyesmith reage a essa descrição, como se fosse Shadow a falar, dando início a um diálogo que não existia até então. O narrador relata: "*Third, after he and Laura had come out of the bedroom, maybe a couple of days later, he was going to keep his head down and stay out of trouble for the rest of his life.*" (p.11). E o personagem responde: *"And then you'll be happy?" asked Low Key Lyesmith. That day they were working in the prison shop (…)*" (Gaiman, 2001a, p.11)

Shadow a falar. No momento em que conclui a exposição extra diegética de sua teoria sobre a "única coisa boa da prisão", Low-Key responde, imediatamente:

> *Even better with a death sentence. Bang! Worst has already happened. You get a few days to let it sink in and then you're ridding the cart, on the way to do your dance on nothing. This country went to hell When They stopped hanging folks. No gallows dirt, no gallows deals.* (Fuller, Green & Slade, 2017)

Neste ínfimo instante, portanto, esse cruzamento entre narração *over*, monólogo interior e diálogo sinaliza que, primeiro, a construção deste Ponto de Vista será menos simplória do que a opção pela tradicional narração em primeira pessoa, afinal vemos um elemento que está inserido na diegese, o personagem Low-Key, a interagir com um elemento externo, a voz *over*. E, segundo, que, apesar de apresentar uma solução que "descarta" o narrador, o objetivo parece ser o de alcançar os mesmos efeitos observados no romance, pois se aproveita dessa prática de interlocução entre personagem e narração, que é, de fato, uma especificidade do texto original, para estabelecer minimamente a perspectiva a partir da narração e, em seguida, apresentar um novo método de condução do olhar da narrativa que vai intensificar esse efeito.

Após este primeiro diálogo, que também ajuda expor a conjuntura atual do protagonista, a voz *over* deixa de existir completamente, pois de certa forma, ela já cumpriu o seu papel: minimamente situou o espectador nas imediações da subjetividade do protagonista. Depois disso, este recurso não é utilizado novamente, ao longo da temporada, para conduzir a história principal; nem a narração simples, tampouco essa interação inusitada, tornando este um momento único na construção da obra. Daqui em diante, no lugar dessa voz extra diegética, a fim de criar uma atmosfera introspectiva que aproxime ainda mais o olhar do espectador ao de Shadow, o que se vê é um trabalho um pouco mais complexo de composição imagético-sonora.

4.1.2.1.1. O Emprego dos Recursos Audiovisuais

Adentrando, então, nesta composição mais particular, em termos de imagem, um aspecto notável é a opção por enquadramentos mais fechados, com a configuração de lentes a proporcionar uma curtíssima profundidade de campo, ou seja, estreitando ao máximo o seu foco. Foco este em que, na maioria das vezes, está o rosto ou partes do corpo do protagonista, deixando todo o resto fora de quadro ou fora de foco. É notável, também, que raramente são mostrados detalhes de outros personagens, a não ser quando esses estão a interagir diretamente com Shadow. Com essa opção, a imagem resultante direciona o olhar do espectador às reações mais sutis do protagonista aos eventos que se desenrolam e, assim, fornece informações valiosas a respeito da sua percepção subjetiva. Dessa forma, fica evidente que essa estratégia visa direcionar a natural propensão do espectador a conectar-se emocionalmente com os personagens, única e exclusivamente para o protagonista.

Em confluência, outra maneira de transportar a perspectiva para dentro da mente de Shadow, é o trabalho desempenhado pela mistura entre trilha e efeitos sonoros. Em sincronia com essa estratégia de aproximação pela imagem, por vezes também acompanhado de câmera lenta, o som estabelece, através da música e de efeitos, uma atmosfera etérea e introspectiva, em detrimento de um retrato mais fiel à realidade. Por vezes abusa de recursos da mistura para trazer ao primeiro plano essa trilha musical, deixando os sons ambientes, *foley* e até vozes como mero pano de fundo, distorcidos ou mesmo ausentes. O resultado que isso proporciona é uma sensação de que o "ponto de escuta" está situado tão abaixo das muitas camadas de ilustração da subjetividade de Shadow, representadas pela música e pelas distorções, a ponto de fazer inaudível ou ilegível, aquilo que está a sua volta. Ou seja, todos os elementos objetivos, representados pelos sons que o rodeiam na sua realidade, no seu tempo presente, passam

a estar, tal qual na imagem enquadrada, fora de foco. Para melhor demonstrar, vejamos, em detalhe, como são construídas as sequências que compõem o ciclo, observando como esses recursos audiovisuais são combinados para a composição desse direcionamento da perspectiva.

Logo após o diálogo entre Shadow e Low-Key, o espectador é transportado do pátio do presídio ao corredor dos telefones e a conexão entre essas duas ações se dá pelo som do telefone a chamar, enquanto ainda é mostrado o último plano da outra localidade – já é, digamos, uma demonstração daquele ponto de escuta privilegiado. Quando a imagem finalmente acompanha a mudança, tem início um plano minuciosamente trabalhado que ajuda a reforçar essa ideia. Trata-se de um plano sequência que inicia com um *travelling* que vai da porta do corredor dos telefones, onde é possível ver um guarda, depois passa por dois detentos desconhecidos, que estão a falar – inaudíveis – nos telefones enfileirados na parede, até repousar em Shadow, que está aguardando que a sua chamada seja atendida. Os únicos sons que podem ser percebidos são a linha telefônica a pulsar em espera e uma camada tenebrosa de trilha musical que vinha com intensidade já da cena anterior, mas que, na medida em que a câmera se aproxima do protagonista, vai se transformando em um sutil pano de fundo que permanece ali, apenas compondo uma atmosfera de leve tensão (Fuller, Green & Slade, 2017).

Ao ser atendida a chamada, Shadow responde com um “eu te amo” e, então, descobre-se que a interlocutora é Laura. Aqui, inclusive, é que começa a construção do drama íntimo do personagem e o espectador começa a tomar conhecimento da importância do relacionamento para o protagonista, cuja perda se fará sentir ao final deste ciclo. Durante todo o diálogo, o plano não é alterado por nenhum corte, seguindo ainda naquele mesmo iniciado na porta do corredor, mas que agora enquadra o

protagonista e o telefone na parede, à média distância. Ali, Shadow revela à esposa um pressentimento ruim que está a sentir – algo que ele já havia abordado no diálogo anterior, com Low-Key – e isso começa a dar o tom de prenúncio da tragédia, tal qual se observa no romance (Fuller, Green & Slade, 2017).

Em seguida, quando ele diz que faltam apenas cinco dias para concluir o cumprimento da pena, a imagem passa a sofrer uma sutil alteração no enquadramento: lenta e sutilmente é aplicado um *zoom in* em direção ao rosto do personagem, aproximando o que era um plano médio, transformando-o quase em um *close-up*. Simultaneamente, algumas notas musicais de timbre agudo vão sendo progressivamente adicionadas à camada sombria da trilha musical durante esse leve movimento de lente. Quando o diálogo se encerra, finalmente vem o corte para um plano fixo, o último que compõe a cena, que é um pouco mais aberto a ponto de enquadrar o corredor inteiro, onde a única ação que ocorre é Shadow a bater o telefone no gancho, cujo som, agora trazendo a objetividade dos sons realistas de volta ao primeiro plano, coincide com o pico da intensidade das notas musicais e o som de um trovão que anuncia o corte para a próxima cena (Fuller, Green & Slade, 2017).

Durante essa cena, então, além do estabelecimento desse conflito interno do personagem, representado pelo seu pressentimento ruim, fica sinalizado que essa camada de trilha sonora, que compõe o espaço introspectivo de Shadow, vai conduzir sensorialmente o espectador a um ponto de escuta mais subjetivo. E, ainda, que essa camada extra diegética será posta acima dos sons diegéticos, dado que as vozes dos outros presos, por exemplo, foram sumariamente excluídas, mesmo tendo sido mostrados “falando” durante o *travelling*. No lugar, abre-se espaço para que os sons mais relevantes para a representação do estado emocional do protagonista. Do mesmo modo, a composição imagética, especialmente através do sutil movimento de *zoom in*,

contribui para a ideia de infiltração do olhar objetivo da câmera nas camadas mais subjetivas da mente do personagem; é um movimento de fora para dentro e veremos que esse recurso será reiterado até que se estabeleça como um padrão. Na cena seguinte, por exemplo, tais características se aprofundarão um pouco mais.

A partir do som do trovão, a imagem corta para o preto, imagem que logo se revela uma movimentação horizontal de câmera a adentrar a cela de Shadow. Nota-se aqui a ausência de composição espacial objetiva: não há preocupação em retratar Shadow a se deslocar de um ambiente ao outro, da mesma forma que fora feito do pátio ao corredor dos telefones. Já é noite e uma tempestade decorre do lado de fora, percebida pelo som e pela luz dos raios a entrar pela minúscula janela. Shadow está deitado, mas ainda acordado; a ideia de estar presente nesse íntimo momento de insônia é mais um fator que convida o espectador a se sentir mais próximo do protagonista. Enquanto se percebe uma insatisfação no seu rosto, também é possível ver que ele está inquieto a brincar com uma moeda nas mãos. E o primeiro corte é para um plano mais aproximado, que enquadra apenas a sua mão a rolar a moeda entre os dedos, em seguida um novo corte aproxima ainda mais essa imagem, focando agora na moeda; é uma sequência de imagens que vai da mais aberta para a mais fechada – mais uma vez esse movimento de fora para dentro –, focando uma ação bem particular, que simboliza a apreensão experienciada pelo personagem naquele momento (Fuller, Green & Slade, 2017).

Em um novo plano, voltando agora à posição mais aberta, Shadow revira o travesseiro em uma ação que sugere que vai tentar dormir; em seguida, há mais um corte que reaproxima a imagem do seu rosto, focando sua expressão facial, que revela que ele está injuriado com a situação. Novamente, esse movimento da imagem do geral para o particular, feito antes de avançar para a tentativa em recuperar o sono, é mais

uma reiteração do movimento que reflete a intenção em sair da objetividade e adentrar a subjetividade. E, definitivamente, a partir do próximo plano, é para lá que o espectador será transportado (Fuller, Green & Slade, 2017).

Aproveitando-se de uma nota grave de um piano – a propósito a camada sinistra mantém-se ali, discreta, o tempo todo, atuando mais explicitamente em momentos pontuais como esse – a imagem faz um corte brusco que vai do rosto de Shadow, para o de Low-Key, seu companheiro, que dorme na cama de cima, na mesma cela. Além do corte brusco, também causa estranhamento a inclinação com que a câmera enquadra o personagem e o movimento não-linear que ela faz, que começa horizontal, da esquerda para a direita, vai até a janela e continua na vertical, de cima para baixo, até chegar em Shadow. Ao revelar o rosto do protagonista, vemos que ele parece estar acordado, apenas olhando para o vazio da escuridão fora de campo (Fuller, Green & Slade, 2017).

Então, a câmera realiza um movimento de rotação em torno do eixo central da imagem, distorcendo a perspectiva natural de observação, posicionando o personagem, que está deitado, agora verticalmente em relação aos eixos do enquadramento. Com isso, finaliza com um último movimento de translação ao redor do protagonista de modo a contorná-lo, para que se revele o que está posicionado no seu campo de visão. Essa distorção da perspectiva e o movimento nada usual causam um estranhamento a princípio, mas logo percebe-se que é a introdução de um momento de devaneio, um sonho lúcido experienciado pelo protagonista (Fuller, Green & Slade, 2017).

Encaminhando-se para a posição que a câmera assume no final deste mesmo plano, é possível ver, à direita do quadro, a cama de Shadow, com apenas a silhueta de seu braço, que está ligeiramente para fora do colchão, a dar referência da posição do personagem, enquanto o restante da tela está majoritariamente tomado pelo teto da cela. Acompanhando o movimento que revela o teto, os blocos de concreto que o constituem

começam a desmoronar, revelando um outro ambiente, de onde emana uma luz clara azulada, em um tom quase celestial. Os efeitos sonoros realistas acompanham esse desmoronamento, que é claramente elaborado através de computação gráfica, enquanto surgem notas de um piano, agora mais serenas, quase formando uma agradável melodia. Ao final, o que se revela é uma imagem onírica de Laura deitada em uma cama azul perfeitamente arrumada, em que ela apresenta um aspecto angelical e emana luz para dentro da escuridão da cela. Curiosamente, o buraco resultante da queda dos blocos assemelha-se ao formato de uma cruz cristã, reforçando essa ideia de aura divina ao redor da personagem. É possível ver, ainda nessa posição da câmera, um movimento de espanto de Shadow ao se deparar com a figura da esposa (Fuller, Green & Slade, 2017).

Em seguida, um *jump cut* apenas aproxima essa mesma imagem, mantendo Shadow do lado direito, onde só se vê a silhueta de sua cabeça e, no centro, em foco, Laura a dizer “eu te amo, Puppy” com uma voz doce, quase um sussurro. No contracampo, Shadow está a observá-la de volta; seu semblante é de fascínio e contentamento, enquanto responde que também a ama. Depois, ambos voltam a dormir e, então, mais um grau é avançado nesse movimento em direção ao âmago da subjetividade de Shadow. Quando ele fecha os olhos, um novo corte para um novo movimento de câmera que inicia o quadro em uma posição mais distante e vai lentamente se aproximando, na medida em que os efeitos sonoros da trilha musical ganham corpo e novos elementos são introduzidos. Ao chegar bem próximo do rosto de Shadow, o foco para nos seus olhos, que estão fechados e em movimento, indicando que ele já está em um estágio avançado de sono, ou seja, é a confirmação de que tudo aquilo é um sonho. E agora é que, definitivamente, o espectador é conduzido ao interior de sua mente e, portanto, essa imagem dos olhos em *rapid eye movement* funcionam como o

virar de chave da porta que dá acesso, finalmente, ao espaço mais íntimo da mente do personagem, o seu subconsciente (Fuller, Green & Slade, 2017).

Do corte, a imagem é transportada para um local explicitamente onírico: um pomar de árvores ressecadas, com o chão coberto por ossos humanos. Uma melodia sinistra assume o primeiro plano da trilha sonora, compondo com as camadas de efeitos, uma atmosfera que dá consistência ao ambiente misterioso do sonho. Revelando ser um pesadelo, a cena termina com o laço de uma forca pendurada em uma das árvores, remetendo à conversa travada com Low-Key ainda no pátio da prisão, em que o colega falava de sentenças de morte para prisioneiros (Fuller, Green & Slade, 2017). Dessa forma, adiciona-se ainda mais tensão ao estado emocional do protagonista, que já estava afetado pelo pressentimento ruim por ele relatado. E mais, tal qual a cena observada na análise do romance, em que Shadow sonha durante um voo, aqui, ao apresentar elementos surreais – as arvores sinistras, as infinitas ossadas – já se inicia o processo de introdução do elemento fantástico que constitui o universo ficcional da história; ou seja, tal qual no livro, a série também opta por já trazer alguma amostra a esse momento em que padrões estão sendo estabelecidos – em um ponto diferente da história, é claro, mas mantendo a estratégia de introduzir este aspecto aos poucos e, inicialmente, através de sonhos.

Em seguida, a volta do sonho para a realidade, vale a pena notar, se dá precisamente da mesma maneira em que é feita no romance[29]: ainda enquanto o último plano do pesadelo faz o espectador contemplar o laço da forca, uma campainha da prisão irrompe e traz de volta, imediatamente, a realidade, através de um corte seco para um plano muito próximo do rosto de Shadow a abrir os olhos (Fuller, Green & Slade,

[29] Em diversas ocasiões em que o texto, no romance, levava a história para uma memória, um devaneio ou um sonho, para retornar à realidade, era utilizado algum tipo de som, proveniente da realidade presente do personagem a fim de trazê-lo de volta. Citamos ao menos duas, durante a análise literária: a memória de Johnnie Larch e o sonho com o Homem Búfalo.

2017). Este corte vai dar início à sequência final do ciclo, onde ocorre a revelação da morte de Laura. E, até aqui, pode-se dizer que já ficaram estabelecidos alguns padrões de funcionamento do texto audiovisual que favorecem a observação dos fatos a partir da subjetividade desse personagem em torno de quem foi pautada a condução da narrativa. Para a próxima sequência, o espectador já estará preparado para assimilar essas demonstrações de introspecção que surgem no seu decorrer, mesmo que o evento em si esteja ocorrendo na realidade objetiva do personagem e não em um contexto de sonho.

Logo após a campainha e o som da grade da cela a se abrir, a voz de um guarda convoca Shadow a vir com ele. Não vemos o homem, a imagem ainda está focada nos olhos do protagonista; mais uma vez, é mais relevante que se mantenha a atenção aos detalhes da reação do personagem, do que situar de onde partiu essa ordem. O guarda o leva até a sala do diretor e, nesse caminho, apesar de estar claro que essa é a realidade presente, o som ainda se comporta de modo a priorizar o subjetivo: a camada musical sinistra prevalece sobre os sons de passos, que nem sequer fazem-se presentes. Aqui, é importante ressaltar que retratar a caminhada de um espaço ao outro, mesmo tendo sido diferente do que fora feito nas primeiras transições, não serve exatamente para construir uma impressão mais objetiva do espaço da prisão, mas sim para amplificar o efeito gerado pelos recursos de introspecção, ao mantê-los durante uma ação que ocorre fora do contexto onírico; além do som, a imagem em câmera lenta e o foco estreito em Shadow, são mantidos durante todo o caminho. O retrato realista imagético-sonoro, só vai ser retomado quando chegam à porta da sala do diretor, onde novamente a campainha irrompe, trazendo a sensação de realidade à tona, e uma luz verde de autorização acende. Antes de ser aberta a porta, um plano detalhe dos olhos de Shadow, novamente: seu semblante é de incômodo, ele demonstra, sutilmente, certa raiva por

estar ali, completamente diferente do fascinado sorriso apresentado na ocasião da visão celestial que ele teve de Laura (Fuller, Green & Slade, 2017).

A partir do momento em que ele e o guarda adentram o gabinete do diretor, a camada musical volta a assumir uma posição mais discreta e dá lugar à legibilidade do diálogo e aos pequenos ruídos que constituem a realidade da cena. Decupada de maneira bastante convencional, a cena do diálogo se desenvolve normalmente ao longo de oito planos mostrando ora o diretor, ora Shadow, igualmente distribuídos entre ambos. Ao chegar ao nono plano da cena, a câmera assume uma posição frontal em relação ao protagonista, precisamente no ponto em que o diretor revela que o motivo daquela convocatória é que eles decidiram por liberá-lo mais cedo do que o previsto e que, já naquela tarde, ele estará livre. A importância desse enquadramento frontal se dá pelo fato de que, durante o tempo todo enquanto o homem permanece falando, Shadow mantem o olhar voltado para baixo, mas, neste momento de revelação de uma informação inusitada, aquela que quebra a sua expectativa, ele adquire uma expressão diferente, de dúvida. Ainda que não tenha perdido o aspecto zangado, ele estabelece um primeiro contato visual sincero com o homem (Fuller, Green & Slade, 2017).

Mais um corte, agora para a imagem frontal com o diretor, mantendo a simetria adotada desde o início da cena; o homem demonstra certo pesar em suas palavras, dizendo que “não há maneira boa de dizer isso”, de modo a introduzir a informação mais importante. Na sequência a imagem retorna para Shadow e, enquanto observamos apenas o seu olhar fixo no homem e a sua respiração aumentar o ritmo gradativamente, já indicando um aumento na sua ansiedade, escutamos a voz do diretor a trazer a fatídica notícia: “Isso veio do Hospital Johnson City, em Eagle Point. Sua esposa... Ela morreu na manhã de hoje. Em um... acidente de carro.” (Fuller, Green & Slade, 2017).

No instante em que as palavras começam a ser proferidas, um trabalho conjunto que envolve a imagem, o som e a atuação, confere o impacto dessa notícia de modo a ser percebido a partir da subjetividade do personagem, para além do fato objetivo. Primeiro, através da imagem que, de modo muito simples, mas impactante, vale-se daquele mesmo recurso de *zoom in* muito lentamente, quase imperceptível, mas que proporciona a sensação de penetração no interior da mente do personagem – especialmente por já ter sido explorado em cenas preparatórias anteriormente (Fuller, Green & Slade, 2017).

Depois pelo som que, ao incorporar elementos musicais como notas dissonantes e timbres mais agudos, confere maior intensidade àquela camada de tensão que permeava todas as cenas desde o início. Assim como, também, introduz um novo recurso de distorção da percepção, ao adicionar, progressivamente, à voz do diretor enquanto ele dá a notícia da morte de Laura, um efeito de reverberação que simula a sua propagação pelas paredes de um ambiente amplo e reflexivo (Fuller, Green & Slade, 2017). Essa manipulação atribui ao som da voz um aspecto cada vez mais distante e não natural, simbolizando que, na medida em que escuta aquelas palavras, Shadow se vê cada vez mais distante da realidade e da objetividade.

Simultaneamente, percebe-se também o trabalho do ator, Ricky Whittle que, completamente sincronizado com os recursos técnicos empregados nessas duas frentes, em um plano contínuo, vai alterando aos poucos a sua expressão facial através do seu olhar, enquanto intensifica a micro movimentação do seu maxilar – um sinal de aumento da ansiedade. Acompanhando, sua respiração, sem extrapolar os limites da seriedade do momento, parece cada vez mais intensa, e, por fim, fazendo com que sua feição atinja o ponto mais alto da sua expressão de raiva contida por um ínfimo instante e imediatamente desarmar-se, dando lugar a um semblante de desolação, momento que

se escolhe para aplicar o corte para o próximo plano (Fuller, Green & Slade, 2017). Está consumada a mudança que esse ciclo deveria provocar ao protagonista e, também, fica aqui estabelecido o seu drama mais íntimo: voltar a viver em liberdade, tendo que conviver com a ausência da pessoa mais importante de sua vida.

Como desfecho, na continuidade deste que é o momento de maior experiência emocional desse ciclo inicial, vem uma sequência guiada quase toda em câmera lenta e com o foco, novamente, bastante estreito na figura do protagonista, enquanto a trilha musical sinistra toma conta completamente da banda sonora, abrindo espaço apenas para uma única fala. Fala essa que vale a pena ressaltar pois reforça, também, a opção por manter mais um importante aspecto da Expressão característica do autor. Enquanto transfere Shadow novamente para a cela, o guarda que o levou – tal qual aquele, nomeado Wilson, do romance – profere a mesma infame piada de mal gosto observada no livro: “É que nem aquelas piadas de notícia boa e notícia ruim. A boa notícia é que o deixaremos sair mais cedo. A notícia ruim é que sua esposa está morta.” (Fuller, Green & Slade, 2017). Em meio ao momento mais tenso, portanto, como uma maneira de, na medida do possível, evitar que a melancolia da situação tome conta do tom geral da história, faz-se presente, uma vez mais, o humor sarcástico herdado do texto original.

Dessa fala, um corte seco faz uma elipse temporal ao mostrar Shadow trajado com roupas civis, lavando o rosto e preparando-se para ir embora, cena marcada pela câmera lenta e os planos bastante detalhados de sua expressão facial – que agora demonstra um olhar vazio – e, em especial, um muito fechado de suas mãos a colocar a aliança, aproximações que reiteram a sensação de que o espectador está junto com Shadow no mais íntimo dos detalhes e tem conhecimento de cada uma de suas reações a tudo aquilo que se passa. E, simultaneamente, a atmosfera sonora continua a conduzir o aspecto das cenas para a subjetividade. Sem cessar, mesmo no corte brusco para o

momento final da sequência, quando, da imagem de Shadow na cela somos levados ao portão de saída do presídio com o protagonista a esperar do lado de dentro, é o som que proporciona toda a continuidade desse "espaço introspectivo", desde a saída da sala do diretor até a chegada no ônibus que levará Shadow ao aeroporto. Aos poucos, o som natural começa a ser retomado na última ação, quando o ônibus parte em direção ao horizonte (Fuller, Green & Slade, 2017). Aqui, portanto, é que se encerra este ciclo, dando início, imediatamente, ao próximo, que vai começar explorando pequenos conflitos a partir da interação do protagonista, agora neste "novo platô emocional", com elementos externos da vida cotidiana, como a antipática atendente da empresa aérea que o recebe no aeroporto, por exemplo.

Neste momento de transição entre ciclos, vale a pena apontar, é notável o simbólico movimento de saída, no plano final, em que o ônibus parte de uma posição mais próxima da câmera e vai se distanciando. Sendo um dos poucos planos que contraria a lógica predominante – aquela, observada, de movimentação de fora para dentro da sua consciência –, esse plano determina o fim da etapa de Shadow como detento; a partir daqui ele vai voltar ao mundo real e, com isso, a objetividade dos fatos passará a ter mais relevância. Contudo, tendo sido escolhido este evento de notável intensidade emocional e estimado valor narrativo que é a revelação da morte de Laura Moon, para se elaborar tão cuidadosamente este espaço de introspecção a ponto de fornecer ao espectador o acesso à subjetividade do protagonista, a partir de agora, ainda que se estabeleça um equilíbrio perante a realidade objetiva, o vínculo de intimidade aqui estabelecido garante maior facilidade no acesso à essa subjetividade em momentos posteriores, bastando, para isso, acionar alguns dos gatilhos proporcionados pela combinação dos recursos audiovisuais aqui empregados.

4.1.2.1.2. Constatando o Ponto de Vista Padrão

Este ciclo analisado no tópico anterior, como foi possível observar, é um conjunto muito específico de sequências cuja função é estipular algumas balizas que ajudam a determinar a dinâmica de funcionamento ao longo da temporada. Os movimentos de câmera, o foco estreito, a presença de certos elementos sonoros, a tudo isso foi atribuído um sentido formal que remete ao espaço introspectivo construído a fim de situar o espectador "do lado de dentro" da perspectiva do protagonista. Isso não significa, porém, que toda cena será construída dessa maneira. Na medida em que a história avança e a interação do protagonista com outros personagens aumenta, é natural que prevaleça um maior equilíbrio entre a objetividade e subjetividade na composição do retrato, de um modo geral.

Sendo assim, será mais comum encontrar cenas em que a decupagem permita um maior número de planos gerais ou em conjunto, maior profundidade de campo ou sons diegéticos prevalecendo sobre os sons extra diegéticos. No entanto, tendo sido estabelecidas, tais balizas, logo no início do primeiro episódio, posteriormente, ao surgir, em meio a uma cena filmada de modo mais objetivo, planos pontuais que remetem àquela lógica atribuída à subjetividade, o espectador tende a ser mais facilmente posicionado na perspectiva do personagem para onde a utilização desses recursos aponta. Portanto, toda a construção que vimos ser exercitada no tópico anterior, acaba sendo replicada, por vezes de maneira mais aguda, outras mais sutilmente, ao longo de cada ciclo que compõe o episódio de modo a simular o padrão de movimentação do narrador do romance a adentrar no território da consciência daquele que fornece a perspectiva principal da história.

Cabe, entretanto, observar que, um aspecto característico da série televisiva adaptada é a possibilidade de se expandir a narrativa através de subenredos derivados de

outros personagens, que não o protagonista, a fim de constituir um quadro mais detalhado da história ou mesmo de consolidar a caracterização de outros personagens. Sendo assim, alguns episódios podem trazer como protagonista um que atue como coadjuvante em relação à jornada principal. Esse aspecto, inclusive, é destacado por Neil Gaiman (2017), em uma entrevista concedida nas vésperas da data de estreia da primeira temporada de *American Gods*, como um fator que lhe agrada na adaptação, pois diferentemente do livro, onde raramente Shadow é retirado de foco, afinal "ele é o modo como vemos as coisas", na linguagem da série televisiva, é possível alterar esse foco de modo a desenvolver momentos da história que estão apenas implicitamente presentes no livro, possibilitando-a crescer, tornar-se "maior e mais estranha"[30].

Curiosamente, isso não desautoriza aquilo que se constatou a partir da observação desse padrão estabelecido para o Ponto de Vista. Ao contrário, o fato de a câmera poder sair, por um episódio inteiro, da posição que privilegia certo personagem e depois retornar, ainda mantendo a coesão que havia sido estabelecida inicialmente, é uma demonstração de consolidação da dinâmica desenvolvida. Isto porque, nesses momentos, os mesmos recursos que fazem possível a “conversão” de um coadjuvante em protagonista são os que garantem o “retorno à normalidade” no episódio seguinte. É uma constatação da eficiência do recurso aplicado para a consolidação do Ponto de Vista da história.

Como exemplo disso, um episódio que ilustra muito bem a execução desse movimento é o quarto episódio da temporada, intitulado *Git Gone*, em que a personagem Laura Moon é alçada ao posto de protagonista[31]. De modo a contar a

[30] Em 4 de maio de 2017 a GBH Forum Network apresenta o seminário *Neil Gaiman: Norse Mythlogy and American Gods*, onde o autor expõe ao público parte de sua visão a respeito da série que, no momento, estava prestes a ser lançada.
[31] Nesse mesmo evento citado, o escritor menciona exatamente o episódio de número quatro da série, esse trazido como exemplo agora, para ilustrar como o formato seriado possibilita essa alteração momentânea do ponto de vista da história.

história a partir da sua perspectiva, desde o momento em que ela conhece Shadow até quando ela, já morta, o reencontra, o episódio é filmado aplicando esses mesmos recursos, mas agora apontados para a subjetividade de Laura. Dessa forma, ao mesmo tempo em que responde algumas perguntas que a narrativa principal deixa em suspensão, como o porquê de a personagem não ter permanecido morta ou, então, os motivos que a levaram a cometer adultério quando ainda em vida, este episódio também proporciona uma oportunidade de compreender as escolhas erráticas que a conduziram a tão trágico destino, o que ajuda a criar, também, um vínculo de intimidade entre espectador e esta personagem (Fuller, Green & Zobel, 2017). Claro que não de modo a fazê-la assumir a jornada principal, mas a contribuir para a constituição de Laura Moon como uma peça fundamental para o processo de evolução do protagonista, na medida em que, após esse episódio, fica mais definida a sua caracterização, em toda a sua complexidade, assim como, também, mais evidentes os seus objetivos e motivações nas ações por ela a serem desempenhadas.

Antes de avançar, é preciso ainda explicitar que um fator crucial para o funcionamento desse episódio, sem que se quebre a ideia de que Shadow é o protagonista, ou seja, mantendo a obra em alinhamento com a original, é a consolidação de cada episódio como um ciclo fechado. Um grande ciclo cujo enredo, por mais que deva estar conectado com o restante da temporada, tem de ser capaz de resolver, dentro de sua própria estrutura, a questões fundamentais ali levantadas. Deixar “pendências” que necessitem, para serem resolvidas, um retorno desse personagem coadjuvante ao posto de protagonista após já se ter revertido o processo sem que isso tenha sido estabelecido com parte do padrão, pode acarretar uma quebra muito grosseira da coesão existente. Da mesma forma que um potencial conflito do enredo particular deste episódio deixado em aberto para ser resolvido fora do ciclo em que ele foi gerado, ou

seja, precisando ser resolvido pela mesma personagem sem que ela esteja posicionada como detentora da perspectiva principal, corre o risco de perder a potência do seu impacto emocional no momento de produção de sentido relativo ao contexto da narrativa. Neste caso, o espectador provavelmente perceberia o evento como algo desconexo ou pouco significativo.

Ou seja, é fundamental para a manutenção desse padrão estabelecido para a constituição do Ponto de Vista, o tratamento de cada episódio como uma "obra individual autossuficiente" com começo-meio-e-fim e que exerce uma determinada função para a narrativa completa da temporada. E a reunião de tais características é o que, anteriormente, já foi aqui denominado como essência do padrão adotado por Gaiman ao estabelecer a sua Métrica na elaboração dos textos narrativos dos romances analisados. No caso do episódio 4, esse em que Laura é feita protagonista, cria-se uma pequena jornada em que lhe é proporcionada uma determinada transformação que a faz tornar-se quem é no momento presente da história principal. Os conflitos, porém, que se desenvolvem dentro desse episódio – a sua dificuldade em amar Shadow reciprocamente, a relação fria com o amante Robbie e a falta de motivação em viver – são todos resolvidos ali, durante esse breve processo de transformação (Fuller, Green & Zobel, 2017). Para o decorrer da temporada, permanecem apenas os efeitos provocados por essa resolução e a perspectiva de que ela, agora transformada, ainda exercerá um papel relevante na história, mas nenhum conflito, que seja específico daquele enredo, fica para ser resolvido posteriormente.

Da observação desse caso, portanto, é possível, primeiro, concluir que o método de estabelecimento do Ponto de Vista, uma vez exposto como um padrão a se seguir, facilita o acesso à subjetividade de modo até a servir a outros personagens, quando necessário, mas, desde que os episódios estejam isolados a ponto de não se

“contaminarem”. Segundo, que a Métrica parece exercer um papel importante no estabelecimento dos outros eixos de composição textual, seja em escala micro, a partir da produção de sentido no pequeno ciclo que estabelece as diretrizes, seja na escala macro, justamente em referência a esse “isolamento” estrutural dos episódios em relação ao restante da temporada. Isso porque possibilita alterações de regras em outro eixo da construção textual, como é a transferência momentânea da perspectiva principal a outro personagem, sem que isso afete a percepção do que foi estabelecido para a narrativa geral daquela temporada. E terceiro, para concluir, pois aqui entramos no ponto que se conecta com o próximo tópico, que uma outra condição para a alteração de perspectiva, sem que haja uma distorção da identidade original, é que o ciclo em questão – o episódio – esteja subordinado à trajetória de transformação principal.

Ou seja, ao se roteirizar um episódio como *Git Gone*, deve ser tomado certo cuidado, a fim de manter a obra coesa à linguagem já estabelecida, para que não seja lançada uma jornada paralela a ser guiada pela “nova protagonista”, de modo a fazer com que as resoluções de conflitos ali abertos disputem espaço em outros episódios. Ainda que a partir de outra perspectiva, a função de episódios como este, não extrapola o fornecimento de informações que contribuem para a consolidação do quadro geral da trajetória evolutiva do protagonista real. Afinal, não tomando esse cuidado, correr-se-ia o risco de perder a linearidade que caracteriza a história original, ao mesmo tempo em que, não tendo sido estabelecida uma lógica não-linear desde o início, também seria percebido um prejuízo na qualidade da experiência emocional e da produção de sentido proporcionadas pelos eventos atravessadores das margens do ciclo delimitado pelo episódio.

4.1.3. Transformação e Sutileza

Já tivemos a oportunidade de perceber, ao longo dos tópicos anteriores, que a trajetória evolutiva apresentada é praticamente a mesma herdada do romance. Seria redundante gastar linhas e palavras aqui para comparar, palmo a palmo, cada cena, até porque constatou-se da análise literária que, em si, a trajetória não tem muito de especial, afinal, é uma narrativa linear conduzida por um herói, em moldes bastante similares aos da narrativa clássica. Valendo-se, portanto, da conclusão obtida a partir do visionamento dos romances, que encontrara a *sutileza* como aspecto primordial da constituição de uma identidade mais particular dessa jornada do herói construída por Neil Gaiman, observaremos, neste tópico, da mesma maneira que fora feito com as obras literárias, o momento exato de evolução do protagonista.

Como já vimos, cada episódio tem seu clímax e, por consequência, seu ponto de evolução também. Aqui, considerar-se-á os eventos do último episódio com o sendo os de maior relevância, afinal é nele que as questões maiores se revelam e, no caso de existir continuidade, abrem-se as novas que conduzirão a narrativa para o novo patamar em que se iniciará a próxima temporada. Antes de aprofundar na cena em questão, porém, vejamos, de maneira geral, qual é o arco percorrido pelo protagonista a fim de proporcionar algum contexto mínimo. O movimento realizado por Shadow ao longo da primeira temporada consiste em sair do mundo real, onde imperam as regras naturais de funcionamento, para mergulhar de vez no mundo fantástico apresentado a ele por Mr. Wednesday. A questão que permeia toda a sua trajetória durante esse período é se ele acredita em tudo aquilo que se sucede diante de seus olhos – é o “desafio” por ele a ser superado. E, em confluência com essa superação, há um mistério que se mantém em decodificação, desde o primeiro episódio, até que se revele completamente no último: o fato de que Mr. Wednesday é o deus Odin. E essa revelação somente ocorre a partir do

momento em que Shadow conclui seu processo de evolução e passa a acreditar no poder dos deuses.

Tal qual no livro, podemos notar que a Transformação do protagonista, na série, ocorre de maneira sutil, bastando apenas que ele mude a maneira de pensar, observar e agir em relação ao que está acontecendo ao seu redor. Neste que é o oitavo e último episódio da primeira temporada, intitulado "*Come to Jesus*" (Brunstetter, Fuller, Green & Sigismondi, 2017), Shadow inicia a sua trajetória no momento de maior descrença e decepção em relação a Wednesday. Ao longo do episódio, ele oscila entre acreditar ou não em seu empregador até chegar a um ponto em que, ao se deparar com a figura de Jesus Cristo, decide "se confessar", esperando em troca alguma palavra que esclareça suas ideias. Em uma rápida sequência, constituída de apenas uma cena com aproximadamente dois minutos de duração, o protagonista encontra o Cristo sentado sobre as águas de uma piscina, em uma imagem que o deixa perplexo. O início do diálogo se dá com a pergunta, bem direta, que Shadow faz ao Nazareno: "*Did you always believe?*" Ao que Jesus responde: "*Did I always believe? I am belief, Shadow. I don't know how not to believe.*". E o diálogo continua com mais duas falas, uma em que Shadow confessa sua angústia:

> *I don't think I know how to. And I think maybe I don't really believe. You know? I don't really believe any of this. And maybe everything that's happened so far is just some kind of vivid dream. And... I don't eve know if I can believe that.*
> (Brunstetter, Fuller, Green & Sigismondi, 2017)

E a outra que Jesus aponta-lhe o caminho:

> *Even if you don't believe, you cannot travel in any other way than the road your senses show you. Andy ou must walk that road... to the end.* (Brunstetter, Fuller, Green & Sigismondi, 2017)

Ao ouvir tais palavras, vindas do homem que, segundo a história, foi enviado à terra por seu pai para morrer em nome dos pecadores, Shadow não diz absolutamente nada, mas a sua expressão facial no último plano da cena em que ocorre esse diálogo, revela ter captado o cerne da mensagem expressa pelas enigmáticas palavras. A de que, independentemente de crer ou não, o caminho que se apresenta diante dele, é aquele que deverá ser por ele percorrido, ainda que o seu destino seja incerto ou ameaçador, logo, talvez seja melhor que o faça acreditando.

Após isso, Shadow só vai surgir novamente na tela, no momento do clímax maior da temporada, quando Wednesday confronta os novos deuses em uma demonstração de controle das forças da natureza, atirando um raio em direção aos inimigos, provocando a morte de seus capangas. Em seguida, nesse que é o momento de grande tensionamento dramático da temporada, o homem revela finalmente ser Odin e, em parceria com Ostara, deusa nórdica da fertilidade, "sequestra" a primavera como sinal de que os velhos deuses ainda possuem influência nas vidas cotidianas. Findada a efusiva demonstração divina, Mr. Wednesday pergunta a Shadow: "*Do you believe?*". Ao que recebe como resposta: "*I believe*". Em seguida, complementa a pergunta: "*What do you believe, Shadow?*". E o rapaz confessa, com um semblante emocionado: "*Everything.*". (Brunstetter, Fuller, Green & Sigismondi, 2017)

Nessa cena do clímax, portanto, fica explicita, através desse diálogo, que já está concretizada a evolução do protagonista. A demonstração pirotécnica de poder dos deuses Odin e Ostara, que são as proporcionadoras do momento de maior emoção do episódio, como se vê, não são consequências diretas da mudança de perspectiva de Shadow em relação aos deuses, pelo contrário, elas até servem como um último empurrão em direção à decisão de passar a acreditar. Entretanto, o despertar para essa mudança, é o diálogo em que Jesus provoca a reflexão de Shadow a respeito do

caminho que surge diante de seus olhos ser inevitável que se percorra, ele optando por acreditar ou não. Dessa forma, igualmente ao observado nos romances, pode-se dizer que a Transformação pela qual passa o protagonista na série ocorre a partir de um evento sutil, quase que codificado, mas que é poderoso o bastante para modificar o modo como o personagem encara a jornada que se apresenta diante dele.

4.2. Síntese da Análise da Primeira Temporada de *American Gods*

Como foi possível perceber, o trabalho desempenhado ao longo dessa primeira temporada da série televisiva, em todos os aspectos analisados, sugere uma tentativa de manutenção da voz do autor do texto original no adaptado. Obviamente, com alterações drásticas em relação ao conteúdo da narrativa, seja adicionando eventos novos ao enredo, seja por omitir ou alterar certas passagens antes existentes. Mas fato é que são explicitas algumas demonstrações dessa intenção em manter a obra em alinhamento com o que se observa no romance. Na sua Expressão, a série mantém o caráter ambíguo, proporcionando tanto momentos de altíssima tensão dramática quanto de humor sarcástico, bem como o uso de imagens explícitas de violência devidamente contextualizadas. O Ponto de Vista, além de ser alinhado com o do protagonista, também conta com o aprofundamento do olhar observador em sua subjetividade de modo a construir um espaço de introspeção, bem como a constituição de seu conflito interno a partir de um drama íntimo. A Transformação, por sua vez, também ocorrendo de maneira sutil em um momento de iluminação pessoal e introspectiva. E, por fim, a Métrica cíclica que potencializa a produção de sentido e experiência emocional a cada evento, ciclo ou episódio.

Sendo essa a primeira temporada, aquela que se apresenta ao público de modo a causar uma primeira impressão, pode-se dizer que nela podem ser identificados os

padrões de funcionamento, não só dentro de si própria, a serem obedecidos, mas também ao longo das próximas temporadas que a sucedem. Contudo, é importantíssimo que se leve em consideração o fato de que, dada a natureza mais "volátil" da produção audiovisual para esse formato seriado televisivo, tais diretrizes são suscetíveis a mudanças drásticas que possam alterar essa relação entre obra adaptada e original. Curiosamente, na série *American Gods* ocorreram mudanças nesse núcleo da equipe nas duas transições entre temporadas. Sem entrar no mérito das razões que motivaram tais alterações, o que caberá para a etapa final do presente trabalho será avaliar alguns efeitos distintos observados nos aspectos que servem de parâmetro para o estudo.

Para essa temporada aqui recém analisada, os responsáveis por conduzir o processo foram Bryan Fuller e Michael Green, creditados como autores da proposta de adaptação à televisão, inclusive, nas outras duas temporadas, mesmo que já não sendo membros efetivos da equipe de produção. O fato de conter tantas sinalizações de aproximação nessa primeira temporada talvez seja um indicativo de que, na origem da proposta, existia uma intenção de se construir um texto narrativo que conservasse a identidade do autor original. Entretanto, para a segunda temporada, cuja função foi assumida inicialmente por Jesse Alexander e o próprio escritor Neil Gaiman e, depois, pelos produtores Chris Byrne e Lisa Kussner, já é possível perceber algumas mudanças consideráveis. Enquanto na transição da segunda para a terceira temporada, quando a responsabilidade de condução da série fica a cargo de Charles H. Eglee, as consequências das mudanças podem ser percebidas ainda mais drasticamente. Nos tópicos seguintes, portanto, veremos como a série toma um rumo diferente da preconizada em sua primeira versão em termos de forma e alinhamento com os padrões da obra original, trazendo para o foco da análise, aqueles elementos acarretam uma

desconstrução, ainda que não intencionalmente, da presença da voz do autor na obra adaptada.

4.3. Análise Comparativa das Temporadas Subsequentes

4.3.1. Alterações Profundas e Consequências Mínimas na Segunda Temporada

Tendo sofrido drásticas alterações na composição da cúpula responsável pelo processo de adaptação, tanto antes quanto durante o período de produção, em sua segunda temporada, a série chega a um resultado consideravelmente diferente da primeira, pelo menos no que diz respeito ao conteúdo do enredo da história. É nessa temporada que surge o maior número de subenredos encabeçados por coadjuvantes e uma das mais notáveis características que isso lhe garante, por exemplo, é o destaque para o desenvolvimento dos personagens de origem africana. A volatilidade da equipe era tal que o ator Orlando Jones, intérprete do personagem Mr. Nancy, passou a integrar a equipe de escritores[32] de modo a proporcionar robustez à construção dos dramas e conflitos criados para os personagens negros. Sendo assim, uma consequência direta na forma com que se constitui a narrativa da segunda temporada é uma pulverização dos enredos, proporcionando um aspecto quase que não-linear, com histórias paralelas a serem desenvolvidas simultaneamente a cada episódio.

Contudo, ainda que existam estes aparentes elementos de diferenciação em relação à primeira temporada, é possível também perceber a manutenção de certos padrões lá estabelecidos. A começar pela Expressão, cujos aspectos são mais simples de mimetizar, que se mantém igual, proporcionando o mesmo equilíbrio entre comédia e tragédia dantes observado. Da mesma forma, o Ponto de Vista ainda permanece

[32] Creditado como *Consulting Producer* nos genéricos iniciais dos episódios da segunda temporada.

solidamente com Shadow, possibilitando aquele mesmo tipo de incursão na subjetividade de um coadjuvante qualquer, sem que haja prejuízo nesse sentido ao conjunto todo, como acontece no episódio 6, "*Donar the Great*" (Lang & Talalay, 2019), em que Mr. Wednesday, tal qual Laura na primeira temporada, assume essa posição, para depois retornar ao seu posto convencional. A Métrica, também como feito anteriormente, é o que garante que cada episódio permaneça resoluto em si próprio, sem que, por exemplo o Wednesday protagonista invada o espaço do Wednesday coadjuvante, ou que a atribuição de valor para os eventos relevantes perca sua força. E, por fim, a Transformação, que continua a subordinar toda e qualquer questão paralela, ao fio condutor principal da narrativa; mesmo apresentando difusas linhas narrativas, todas ainda convergem e desaguam na trajetória de evolução pessoal de Shadow. Um exemplo dessa subordinação é o já citado aprofundamento nas questões raciais a partir dos personagens negros, elaborado de modo que o seu desenvolvimento pudesse proporcionar maior profundidade ao processo de evolução de Shadow, dado que este processo, nesta temporada, compreende a descoberta de que ele é o filho de Odin com uma mãe afrodescendente na América.

Dentre todas essas características, uma delas que é mantida nessa transição é a estruturação geral da segunda temporada, em que cada episódio é um ciclo "isolado" de produção de sentido e, juntos, constituem uma cadeia composta por oito partes sequenciais. É exatamente o mesmo formato da anterior. Portanto, ainda que o conteúdo da história tenha sofrido alterações consideráveis, o modo como ela se apresenta ao espectador, aquele que já havia se estabelecido e cujas características são alinhadas ao da versão literária, é basicamente o mesmo. Sendo assim, a gema apical, de onde brota a percepção de que a obra adaptada se assemelha à original, que faz o espectador reconhecer algo da identidade do escritor na versão criada para a tela, pode-se dizer que

está mantida. Não necessariamente apenas por ter sido utilizado o mesmo número de episódios que a temporada anterior, mas por fazê-los funcionar da mesma maneira. Construindo cada um deles como um bloco hermético de produção de sentido e experiência emocional autossuficiente, capaz de se conectarem uns aos outros a partir do impacto dos eventos e não da suspensão da resolução dos conflitos, de modo a garantir que todo subenredo apresentado venha a servir o seu propósito na narrativa como um todo. A fim de solidificar esta constatação, no tópico a seguir, será examinado um exemplo ilustrativo desta característica.

4.3.1.1. Enredos Paralelos e a Manutenção da Hermeticidade

Muitos e de diferentes graus de complexidade são os exemplos possíveis, porém, considerando a extensão já adquirida por este trabalho e a necessidade de apresentar um desfecho, o mais objetivo possível, para esta pesquisa, a opção aqui será por ilustrar a partir de um exemplo mais, digamos, minimalista, em que é possível observar as diferenças apontadas no tópico anterior, mas que dispense uma longa contextualização. Portanto, vejamos aquele que inaugura a segunda temporada, pois logo no início desse primeiro episódio, *House on the Rock* (Alexander, Gaiman & Byrne, 2019), já fica nítida a construção de um sistema paralelo de narrativas.

Na sequência introdutória são retratados dois dos principais antagonistas, Mr. World e Technical Boy, a se refugiarem em um bunker de onde podem vigiar e comandar ataques estratégicos aos velhos deuses ao longo de toda a temporada. Como conclusão desse ciclo inicial, o líder, Mr. World, dá uma ordem ao garoto, para que encontre a terceira componente do grupo, Mídia, que havia desaparecido após a demonstração de poder encenada por Mr. Wednesday no último episódio da temporada

anterior. Aqui o que se tem, portanto, é um pequeno ciclo que resolve em si com importantes pontuações.

Primeiro que tais personagens terão uma presença mais efetiva, considerando que a história abre com um setup só para eles; segundo, que desse núcleo vão partir subenredos, por vezes paralelos, por vezes conflitantes, com aqueles provenientes dos aliados do protagonista; terceiro, que a "missão" dada de um personagem para o outro, será uma espécie de jornada para o coadjuvante designado, considerando que ele está no clímax do ciclo. Este último, inclusive, parece ser um conflito que vai permanecer aberto, mas ao longo do episódio, ele nem sequer volta a ser mencionado, a participação desses dois personagens será inteiramente destinada ao enredo principal do episódio, proveniente do núcleo dos protagonistas, dessa forma o desenvolvimento dessa missão terá uma posição de maior destaque em outro episódio – e assim, sua importância será valorizada e o seu desenvolvimento não irá afetar o do conflito mais importante aqui no primeiro episódio. Depois disso, o tal bunker de Mr. World, ao longo do episódio, só aparecerá mais duas vezes. Uma, para contextualizar o seu poder, quando é revelado que aquele lugar é uma espécie de gabinete secreto do presidente dos Estados Unidos da América. E depois, ao final do episódio, de onde ele ordenará um ataque surpresa aos Velhos Deuses que conectará a sua parte do enredo à dos protagonistas, desenvolvida "paralelamente" (Alexander, Gaiman & Byrne, 2019).

Como verdadeiro foco do episódio, por entre essas breves inserções do núcleo antagonista, o enredo apresenta a continuação da jornada principal, que consiste em Shadow, juntamente com Wednesday, Laura e o *leprechaun* Mad Sweeney a viajarem em direção a um lugar chamado *House on the Rock,* onde esperam encontrar-se com outras entidades antigas a fim de debaterem os rumos a serem tomados a partir da declaração de guerra entre as facções divinas. Articulado por Wednesday, nesse

encontro são apresentados deuses que ainda não haviam participado da história, assim como os outros conhecidos já desde a primeira temporada, como Anansi, Chernobog e Zorya Vechernyaya. Aqui, portanto, fica evidente a ampliação do número de personagens para possíveis novos enredos, ainda que, neste início, todos ainda estejam participando simultaneamente (Alexander, Gaiman & Byrne, 2019). Dessa reunião e dos eventos que compõem a construção dramática, ficam mais detalhadamente caracterizados esses personagens, fortalecendo vínculos entre eles e o espectador, assim como também ficam registradas as particularidades na relação entre cada um deles, o que já indica alguns pontos de partida para conflitos a serem trabalhados posteriormente.

Para se compreender de que modo os enredos "paralelos" se cruzam nesse contexto, vejamos primeiro aquilo que está em jogo. O objetivo de Wednesday, como líder dos aliados de Shadow, é convencer os Antigos Deuses a aceitarem participar da guerra que ele está empreendendo contra os Novos Deuses. Cujo líder, Mr. World, por sua vez, almeja retribuir o golpe dado no final da temporada anterior, quando foram atingidos e gravemente prejudicados por um raio enviado por Wednesday (Alexander, Gaiman & Byrne, 2019). E o enredo é justamente construído de modo a que o ponto preciso de contato entre essas duas vontades seja o de maior experiência emocional e contribuição para o avanço da história.

Ao longo das sequências na *House on the Rock*, as interações entre os diversos deuses dos antigos panteões revelam suas diferenças e contradições, mas também seus poderes e capacidades. Inclusive, o local se revela um portal para uma dimensão chamada de *backstage* que é precisamente o universo paralelo onde os deuses são menos humanos do que aparentam no mundo real. E o cerne da narrativa é o modo peculiar como Wednesday atua a fim de convencer esses seres tão poderosos a

confiarem em um deus cuja reputação é a de ser um mentiroso, trapaceiro e traidor. No ápice do encontro, após várias opiniões divergentes, Shadow usa sua recém adquirida capacidade de acreditar, para fazer um eficiente discurso aos Velhos Deuses, conclamando-os para a guerra não em nome de Odin, mas sim em nome da dignidade deles próprios, a fim de reconquistarem a fé perdida de seus adoradores (Alexander, Gaiman & Byrne, 2019).

Depois disso, retornam todos à realidade presente, em um clima de confraternização, sugerindo que chegaram a um consenso a partir da reunião. Entretanto, neste momento em que estão menos vigilantes, a narrativa traz de volta a figura de Mr. World, a executar seu plano de contra-ataque diretamente de seu bunker, de onde ele tem acesso a câmeras de vigilância do local onde se reúnem os Velhos Deuses. Dali ele comanda um atirador de elite a alvejar os deuses distraídos, promovendo um massacre. Inclusive, no momento em que ele ordena a operação, uma fala sua é marcante e representativa do significado daquele evento: "*I need to put the fear of me into some Old Gods. Let them feel shock and awe... Pain and grief. Let them know what real sacrifice feels like.*" (Alexander, Gaiman & Byrne, 2019).

A partir dessa fala, fica explícito que esse ataque se trata de um sacrifício e, tal qual vimos nos exemplos da temporada anterior, nessa história, esse ato possuí altíssimo valor, portanto, justifica-se, do mesmo modo que anteriormente fora feito, a construção cuidadosa a fim de posicionar tal evento no clímax da narrativa do episódio. No caso, a personagem mais proeminente feita vítima desse sacrifício é Zorya Vechernyaya, uma adorável senhorinha eslava de 90 anos que, tendo sido apresentada anteriormente, neste ponto já conta com a simpatia de personagens e espectadores. Com isso, a comoção causada pela sua morte tanto ajuda no engajamento da audiência com o conflito, quanto faz surgir o estopim para que os deuses que ainda permaneciam em dúvida sobre a

guerra, aceitem aderir à empreitada, reconhecendo que Mr. World é um inimigo ainda mais perigoso que Mr. Wednesday (Alexander, Gaiman & Byrne, 2019). É uma forma de mover a história, atribuindo significado a ume vento a partir da resolução de um conflito que provoca uma impactante experiência emocional.

Importante notar, ainda, que a presença de Mr. World nesse episódio, apesar de pontual, é crucial para que esse ciclo se feche. O conflito principal consiste em uma disputa entre ele e Mr. Wednesday e, portanto, a esse impasse é necessário que se apresente algum tipo de resolução ainda dentro do período compreendido e, portanto, a morte de Zorya Vechernyaya é posicionada na zona de maior impacto dentro da estrutura geral do episódio. As consequências de sua morte serão percebidas ao longo dos episódios subsequentes, conduzindo a narrativa por um determinado caminho, mas o enredo que proporcionou o seu acontecimento, não voltará a ser trabalhado, está encerrado no mesmo ciclo em que se iniciou. No início, Mr. Wednesday precisava convencer os Velhos Deuses e Mr. World precisava responder a altura o golpe por ele sofrido, dessa forma, o sacrifício de uma personagem por quem espectador e protagonistas nutriam algum afeto é o evento que soluciona as duas questões; a partir dos próximos episódios seus objetivos serão reconfigurados em função da mudança de conjuntura provocada por essa resolução e a história seguirá avançando.

Apenas para fins de registro, mas sem entrar em detalhes, o episódio seguinte, *The Beguiling Man* (Dinucci, Fischer-Centeno & Toye, 2019), tem a mesma estrutura de linhas narrativas supostamente paralelas que se cruzam em um ponto de maior experiência emocional e produção de sentido. A saber, após o atentado no final do primeiro, Shadow tenta abater o atirador, mas acaba sendo sequestrado, evento que constitui o principal gancho para a linha principal da narrativa do ciclo posterior. O episódio seguinte, então, inicia com os deuses sobreviventes a decidirem o que fazer e,

cada um segue um caminho: Laura e Sweeney seguem em busca de Shadow, Czernobog leva o corpo de Zorya de volta para Chicago, Ifrit e Salim partem em busca da lança de Odin e Mr. Wednesday segue com Anansi, sem revelar seu destino (Dinucci, Fischer-Centeno & Toye, 2019). Os enredos de Ifrit, Salim e Czernobog não chegam nem a ser desenvolvidos, por isso são deixados para outros episódios sem causar prejuízo perceptível ao episódio presente. Enquanto as narrativas das duplas Wednesday-Anansi e Laura-Sweeney, assim como a de Shadow enquanto mantido cativo em um vagão de trem em movimento, são desenvolvidas de modo a cruzarem-se todas ao final também em um ponto de impactante experiência emocional. A opção por não desenvolver certos enredos demonstra a preocupação em manter uma unidade nos eventos retratados, pois, a manutenção de uma história que não estivesse minimamente conectada ao clímax principal, poderia acarretar um prejuízo no seu impacto e no de todas as outras, mas não é o que ocorre aqui.

Portanto, o que se percebe da composição desses episódios citados é que, apesar de apresentar um aspecto que desvia ligeiramente daquela característica mais retilínea observada na temporada anterior, o ponto de cruzamento entre os subenredos ocorre de modo a unir as pontas das duas narrativas lançadas, antes que o episódio acabe. Além disso, o não desenvolvimento de potenciais conflitos que exigiriam uma construção mais complexa que pudesse interferir na unidade do episódio, demonstra a preocupação em não deixar "sobrando" enredos avulsos, incompletos ou mal resolvidos. E isso é o que determina a tal da *hermeticidade* dos episódios, característica que veio herdada da primeira temporada e da construção textual do romance original.

Como conclusão, para que cada episódio cumpra sua função dentro do contexto da temporada da maneira mais eficiente possível, o desenvolvimento de conflitos dentro de um episódio específico necessita de resoluções a serem apresentadas ainda dentro de

seus limites, de modo que essas resoluções venham a produzir sentido e emoção que garantam, respectivamente, o avanço da narrativa e a apreensão do leitor. E, para isso ocorrer é necessário que enredos desconectados do principal, sejam prontamente postergados, antes de qualquer evolução sensível e, também, que os restantes, ainda que narrados de maneira alternada, sejam convergentes e subordinados a um mesmo ponto de clímax. No caso observado, portanto, tendo sido mantida esta característica, cuja origem está no estabelecimento de um padrão métrico oriundo da obra original, pode-se dizer que, mesmo tendo sofrido alterações substanciais no conteúdo da história, a transição entre primeira e segunda temporada da série ainda consegue conservar aspectos que permitem a identificação da voz do autor na adaptação. E, como constatação da importância desse mesmo elemento para tal intento, no tópico seguinte veremos como a simples quebra neste padrão métrico pode pôr em xeque, inclusive, a relevância dos outros elementos mantidos.

4.3.2. Alterações Mínimas e Consequências Profundas na Terceira Temporada

Em termos de enredo, a terceira temporada da série televisiva *American Gods*, lançada no ano de 2021, ainda demonstra bastante proximidade com aquilo que se vê no romance. A história parte de uma elipse temporal em que Shadow, agora já ciente de que é filho de Mr. Wednesday, tenta se desvencilhar do deus a fim de evitar participar da guerra por ele pretendida. Ao final, porém, após passar pelo processo de evolução, que acontece após a morte do pai, ele se converte novamente, visando prestar o tal tributo a que havia se comprometido na ocasião do firmamento do pacto entre ambos, no início de sua jornada. Essa é a trajetória percorrida pelo personagem contida nessa

porção da série, delimitada pelo conjunto denominado terceira temporada, percurso esse que é correspondente ao apresentado no livro.

Além disso, da mesma forma que as anteriores, aqui também são evidentes diversos aspectos que sugerem um alinhamento com os aspectos fundamentais da identidade de Neil Gaiman. Em uma observação simplória, é possível identificar da Expressão, por exemplo, o retrato explícito da brutalidade com imagens nada comedidas de sangue e vísceras, assim como o humor sarcástico na caracterização de personagens e situações. Os recursos para a construção do Ponto de Vista também lá estão, quando se prioriza um retrato mais subjetivo das situações em detrimento da objetividade buscando aproximar o olhar do espectador ao do protagonista, especialmente Shadow. Da mesma forma que a sutileza no processo de evolução sugere uma aproximação na forma como ocorre a Transformação. A única característica percebida como drasticamente alterada em relação às temporadas anteriores é a Métrica, justamente aquela que, na análise da segunda temporada, foi percebida como a mantenedora do aspecto unitário em meio a outras mudanças ocorridas.

Dessa forma, mesmo reunindo todas essas aparentes evidências de aproximação, a drástica alteração exercida no padrão métrico da história, condena a percepção desta temporada em conformidade com a unidade apresentada nas temporadas anteriores e, consequentemente, com aquela observada no romance original. Serão exibidos nos próximos tópicos, portanto, alguns exemplos de construções dramáticas que divergem daquelas que foram apontadas até aqui de modo a tentar evidenciar como simples modificações no padrão estrutural – de onde se constitui a Métrica – podem ocasionar efeitos sensíveis no emprego dos recursos que compõem os outros aspectos.

4.3.2.1. A Desvalorização do Ato de Sacrifício

Aqui será preciso rememorar o exemplo citado no início desse capítulo, quando foi escrutinada a sequência de introdução da primeira temporada, quando é apresentada ao espectador a rápida passagem dos vikings pelo território do continente americano. Naquele momento, fica estabelecido um determinado valor ao ato do sacrifício que determina um certo grau de abnegação por parte dos homens, como preço a ser pago, a fim de obterem a "bênção" do deus a que se destina a oferenda. No caso específico da cena em questão, após ineficazes tentativas de agradar a divindade, os devotos compreendem que a única via para atingirem o objetivo de fazer o vento soprar a seu favor é o sacrifício de suas próprias vidas por meio de uma guerra fratricida – algo que representa um altíssimo custo, dentro do contexto narrativo estabelecido (Fuller, Green & Slade, 2017). Com isso, não apenas o ato adquire uma capacidade maior de impactar a audiência, como também a forma "exagerada" com que é retratado – a sangrenta batalha com detalhes viscerais explícitos – se justificava para além do mero exibicionismo.

Ocorre que, no caso da terceira temporada, por meio de um notável exemplo de tentativa de aproximação por meio do conteúdo do enredo, a série apresenta uma falha no padrão estrutural que provoca exatamente o efeito oposto. Em duas ocasiões em que se opta por iniciar um episódio com histórias como essa, do tipo *Coming to America*, que retratam situações de conflito vividos por seres humanos, cuja resolução vem a partir de um sacrifício em nome de algum deus, é possível perceber que há uma sutil diferença formal que afeta consideravelmente o seu efeito para a história. Isto porque, com a quebra da lógica estabelecida pelo padrão métrico inicialmente, também se altera o valor atribuído ao custo desse ato de sacrifício, em torno do qual tais histórias constroem, transformando aquilo que, inicialmente, fora estabelecido como um evento representativo do magnânimo poder das divindades sobre os limitados homens mortais,

em uma banal resolução por um golpe mágico instantâneo, realizado por um deus que, aparentemente, contenta-se com pouco.

Para entender melhor, vejamos como, no segundo episódio da temporada, "*A Serious Moonlight*" (Moyer, Verneau & Holmes, 2021), é contada a breve história sobre como a entidade Hödekin, um ardiloso espírito do folclore germânico, ajuda os colonizadores europeus na empreitada contra os nativos. Logo no início da sequência, é possível se ver dois homens, um que fala francês e outro que fala uma antiga língua germânica, a caminhar sobre a tundra coberta de neve, onde estão dispostos alguns corpos de homens nativos já mortos. Quando os homens se deparam com um desses nativos ainda vivo suplicando pela vida o matam a sangue frio e atiram num rio o seu cajado, que contém uma escultura de um pássaro remetendo a um símbolo religioso daquele povo.

Em seguida, eles encontram aquela que parece agora ser a única pessoa sobrevivente do massacre, uma criança indígena, a quem um deles, imediatamente, aponta uma arma de fogo e prepara-se para atirar. Ao notar, porém, que uma forte tempestade se aproxima, o outro diz que precisam se proteger, considerando que aquela parece ser uma poderosa nevasca a caminho. Sem hesitar, o homem que apontava a arma para a criança indefesa baixa a arma, saca uma faca e degola a vítima, oferecendo-a como um sacrifício ao deus Hödekin, segundo ele "*the Dark One*" – o obscuro –, pedindo-lhe, em troca, proteção contra a tempestade que se aproxima. Imediatamente após o homem terminar de proferir tais palavras de louvor, o céu carregado se abre e dá lugar ao sol; a sequência termina com um plano do rosto da criança morta bem próximo da câmera, e o céu ao fundo com fachos de luz a penetrar sobre as nuvens brancas (Moyer, Verneau & Holmes, 2021).

Aqui, o que se vê é, de fato, uma tentativa de aproximação com o que se via na primeira temporada e no romance, pois resgata esse que é um conteúdo bastante peculiar da história original – e que, a propósito, não se vê na segunda temporada –, que são essas pequenas histórias que ajudam a fornecer contexto sobre a história pregressa de deuses que, geralmente, surgem como personagens no decorrer da narrativa, no tempo presente. Porém, o fato de, estruturalmente, a sequência não seguir o mesmo padrão daquela dos vikings, anteriormente analisada, traz, como já dissemos, um prejuízo considerável ao impacto emocional e significativo do ato de sacrifício realizado por esses personagens. Objetivamente, a ausência de etapas intermediárias entre o surgimento do conflito e a sua resolução acarreta uma desvalorização do evento posicionado no clímax do ciclo compreendido por essa pequena sequência.

É importante notar que a principal distinção entre a história apresentada na primeira temporada e esta observada na terceira, é o percurso percorrido por esses dois personagens europeus na obtenção daquilo que necessitam do seu deus, onde não há praticamente nenhum revés que remonte ao mesmo sacrifício realizado pelos vikings. Primeiro, porque eles já estão matando aquelas pessoas a sangue frio desde o início e não há implicação negativa nenhuma que os coloque em condição adversa a ponto de obrigá-los a mudar de atitude, afinal, a resolução, por mais que o assassino troque a arma de fogo pela faca e diga algumas palavras de louvor, vem justamente da continuação dessa mesma ação de massacrar o povo nativo. Segundo, porque não há sequer um vínculo emocional estabelecido entre eles e aquela criança sacrificada, de modo a conferir à sua morte um valor minimamente equivalente ao fratricídio em massa cometido pelos homens devotos de Odin na primeira temporada. Terceiro, porque a resolução que esse ato acarreta é instantânea, a ponto de fazer com que a tempestade que se apresenta de modo tão ameaçador se dissipe num passe de mágica, sem causar

nem o mínimo prejuízo sequer àqueles que são os protagonistas dessa pequena história. Ou seja, o valor atribuído ao ato de sacrifício já não é mais o mesmo de anteriormente neste momento da série, considerando que o preço a ser pago já é muito inferior, enquanto o resultado obtido é muito mais conveniente.

Mais adiante, a mudança estrutural que ocasiona essa discrepância, revela-se um padrão, quando em outro episódio, em uma nova oportunidade de se retratar o valor do sacrifício performado por uma pessoa em nome de um deus, esta mesma lógica de ato e recompensa é mantida. No terceiro episódio, "*Ashes and Demons*" (Kenney, Moyer & Carter, 2021), é apresentada ao espectador uma história sobre a deusa grega Demeter, onde vemos uma camponesa na companhia de duas crianças, provavelmente suas filhas, a arar uma terra seca e aparentemente improdutiva. Uma das crianças cai durante a ação, demonstrando cansaço físico e sugerindo que a situação da família é tão ruim que já não deve se alimentar há dias.

Após essa cena, uma elipse leva a história para a noite, quando se vê a mulher sair do casebre em que vive, dirigindo-se ao terreno improdutivo portando um livro, uma foice e um boneco de palha. Ali, ela constrói um pequeno altar de barro, depois sacrifica o seu único porco e retira suas entranhas, colocando-as em um balde. Depois, segue o que parece ser um ritual descrito no livro: espalha as vísceras no interior de um círculo iluminado por fogueiras, lê algumas palavras no livro e posiciona o boneco de palha no topo do altar. Por fim, ela se ajoelha e começa a fazer algum tipo de oração. Imediatamente, o vento começa a soprar mais forte, o fogo das fogueiras se agita e o boneco de palha se transforma em uma bela mulher loira, que se apresenta divinamente diante da outra. Quando a deusa toca o rosto da camponesa ajoelhada, as sementes da terra seca começam a germinar até que todo o terreno seja tomado por plantas adultas, transformando aquela terra de aspecto decadente em uma plantação frutífera (Kenney,

Moyer & Carter, 2021). Novamente, o que se vê aqui, é a mesma lacuna estrutural observada na história de Hödekin, em que não há etapas intermediárias entre a exposição do conflito e a resolução, proporcionando uma solução mágica proveniente de um sacrifício de baixo custo.

Cabe ressaltar aqui, no entanto, que ambas as histórias são tecnicamente muito bem executadas com som e imagem trabalhando em conjunto de modo a tentar proporcionar o máximo de experiência emocional possível. Porém, a tal falha estrutural prejudica a produção de sentido da narrativa de tal modo, que compromete o a competência técnica no trabalho desempenhado, pois torna menos eficazes os seus efeitos na medida em que o evento retratado não mais representa um evento tão significativo para a narrativa quanto sua construção plástica sugere. Em outras palavras, a consequência da ausência de etapas intermediárias entre o setup inicial e o clímax, é a perda de impacto do evento retratado e, também, da expressividade empregada nas cenas.

Obviamente, o assassinato da criança a sangue frio, é uma cena impactante para qualquer pessoa com o mínimo de empatia, porém se no contexto em que ela ocorre não há uma razão, em termos narrativos, que seja suficiente para justificar o horror que ela representa, o seu impacto visual torna-se vazio, banalizado. No caso do exemplo citado, os homens que promovem tal sacrifício, não demonstram nenhuma dificuldade em cometer tal atrocidade, mesmo assim, lhes é concedido o efeito almejado. Da mesma forma, a morte do porco seguida da arrancada de suas vísceras, sendo explicitamente mostrada com valorização dos efeitos especiais para detalhar cada órgão retirado, tende a provocar apenas sensações físicas efêmeras, ao invés de trazer à tona significados mais profundos atribuídos àquele ato. Ainda que se tenha sugerido breve e implicitamente, que o porco é a única fonte de alimento restante para aquela família, o

fato de a camponesa não demonstrar nenhuma hesitação ao matá-lo, desabona o possível valor que o sacrifício poderia adquirir; assim como, o resultado instantâneo da ação da deusa perante o ato, ao proporcionar uma “infinita” fonte de alimentos, reforça ainda mais a insignificância da perda daquele animal.

Voltando ao exemplo dos vikings, na primeira temporada, a sangrenta guerra lá exibida é muito mais relevante narrativamente àquele ciclo, do que esses dois atos aqui relatados, justamente porque o espectador teve a oportunidade de compreender que, para aqueles homens, esse era, além de única opção de salvação, o preço mais alto que poderiam pagar naquele momento. Cabe dizer, entretanto, que, tivesse sido construída a história dos vikings seguindo a mesma lógica estrutural das que aqui analisamos, talvez a partir de uma percepção de unidade entre as temporadas, esse prejuízo não fosse tão evidente ao chegar nesse ponto da série. Assim como, fosse essa, de queimar etapas entre o início e o fim de um ciclo, a lógica do padrão métrico estabelecido pelo autor no romance original, tampouco seria motivo de destaque, tal aspecto, neste trabalho.

Percebe-se, portanto, a partir das observações de tais casos, que ao construir o texto audiovisual sob essas “novas regras”, seja de maneira consciente ou inconsciente, ao chegar à sua terceira temporada, a série adaptada abandona o padrão estabelecido, não só dentro da lógica de funcionamento apresentada pela mesma obra até então, mas também da própria manifestação desse aspecto no texto do romance original. E, por mais que pareça ser uma mudança mínima, cujos exemplos aqui citados são apenas pequenas histórias que sequer afetam diretamente a narrativa principal, essa “traição” ao padrão métrico vigente, reflete em deslizes de mesma natureza, que podem ser observados ao longo do desenvolvimento da história como um todo, os quais veremos alguns exemplos no tópico a seguir.

4.3.2.2. Outros Deslizes Estruturais e Seus Prejuízos

Além de reger a produção de sentido e de intensidade emocional dos eventos, o padrão métrico tem papel determinante na consolidação estrutural de toda a temporada. De acordo com o que foi observado nas análises da primeira e da segunda temporada, o modelo apresentado por ambas seguia o mesmo padrão: um conjunto de oito episódios, cada um contendo uma trama própria capaz de produzir sentido e comover a audiência por conta da sua autossuficiência. Na esteira do problema da terceira temporada, identificado no tópico anterior, sobre a desvalorização do ato do sacrifício, a dissolução desse modelo também pode ser percebida em escala macro. No seu conjunto, o que se vê é uma sequência de dez episódios, o que já é uma forma de descaracterizar aquele padrão estrutural antes definido. E, somado a isso, um fator que é ainda mais decisivo nessa adulteração é uma construção paralela de enredos, similar ao que se vê na segunda temporada, mas sem que sejam conectados ou agrupados de modo a constituir blocos lógicos de resolução de conflitos a cada episódio. Ao invés disso, as narrativas evoluem de maneira independente e não chegam a se tocar diretamente para uma conclusão mútua dos conflitos que potencialize os seus eventos, dessa forma, cada uma segue em aberto desde o primeiro episódio e apresentam momentos de resolução apenas no final da temporada.

No decorrer da temporada, o espectador acompanha três enredos principais: um encabeçado por Shadow, que permanece refugiado em uma pequena cidade enquanto está sendo caçado por Mr. World e seus capangas; um encabeçado por Mr. Wednesday que, buscando financiamento para sua guerra acaba por entrar em conflito com um antigo aliado; e outro encabeçado por Laura Moon que, após morrer pela segunda vez consegue voltar novamente e está empenhada em matar Wednesday. Como se vê essa é uma problemática que surge de uma alteração fundamental no modo como se apresenta

a jornada evolutiva da história, ou seja, um elemento próprio da Transformação. Em termos de proposta, parece até interessante que os três personagens mais importantes da história liderem jornadas paralelas, ainda mais a considerar a natureza expansiva do formato seriado, que permite certa flexibilização nesse aspecto. No entanto, o modo como é executado na terceira temporada, rompe com a principal regra que permite que isso seja feito sem que se observe prejuízo na identidade da obra.

Isso porque, primeiro, cada um dos enredos paralelos permanece em aberto desde o início da temporada e o seu desenvolvimento ocorre ao longo de todos os episódios até suas respectivas conclusões e, desse três, apenas o de Laura Moon é o que, de fato, conecta a narrativa de volta em um só ponto, afinal o seu clímax é o único que depende da interação com os outros personagens relevantes da história. Tanto Shadow quanto Wednesday, permanecem a temporada toda "presos" a enredos que envolvem núcleos de personagens completamente diferentes entre si e da história principal e, em adição a isso, suas respectivas resoluções não produzem um impacto significativo em relação ao contexto geral apresentado, justamente devido à falta de rigor na composição estrutural que vimos nos exemplos do tópico anterior.

Ao contrário dessas duas, quando Laura Moon finalmente consegue atingir o seu objetivo, que é justamente matar Wednesday, ela consegue, aí sim, provocar um impacto decisivo no rumo que a história deve seguir dali em diante. Ainda assim, nos três casos o que se vê é uma perda na potência dos seus núcleos narrativos por, justamente, não se apresentarem de acordo com a lógica cíclica que antes concentrava, em um só episódio, a produção de sentido e comoção do espectador a cada evento relevante. A impressão que fica é de que Shadow e Wednesday estão resolvendo missões paralelas que nada tem a ver com a jornada principal, apenas ganhando tempo até que Laura esteja pronta para cumprir seu papel.

No tópico anterior, vimos que o elemento que sustentava a identidade do autor na segunda temporada era a rigidez no aspecto hermético de cada episódio que garantia a unidade da Transformação, do Ponto de Vista e da Expressão, mesmo que as linhas narrativas fossem abertas em diferentes frentes, ao confinar a resolução dos diferentes conflitos dentro de um mesmo ciclo, permitindo transvazar as suas bordas apenas os efeitos decorrentes dos eventos mais importantes e não a expectativa de sua resolução. Como consequência da quebra nessa estrutura, o que se observa na terceira temporada de *American Gods* é a transmutação de uma narrativa que seguia uma lógica majoritariamente linear, composta por blocos coesos de eventos narrativos que eram capazes de produzir um determinado impacto emocional e significativo, em uma narrativa de linhas paralelas que, simultaneamente, desenvolvem seus conflitos, fazendo-os concorrer entre si pela atenção do espectador a cada episódio, o que diminui consideravelmente a relevância da superação de cada conflito. Como exemplos ilustrativos, vejamos rapidamente como se dá a resolução de cada um desse enredos principais:

No episódio de número oito, *The Rapture of Burning* (Moyer & Southam, 2021), Wednesday trava uma batalha com Tyr, seu antigo aliado, que o trai devido a uma crise de ciúmes na disputa pela atenção da deusa Demeter. Ao longo da temporada o conflito se desenvolve até culminar em um duelo entre os dois. Na ocasião, a ação evolui até o momento em que Tyr parece que vai vencer, mas Shadow, que está presente, apenas observando, o distrai no momento do golpe final. Isso abre uma brecha para que Wednesday surpreenda seu algoz com um ataque mortal pelas costas. Com altos e baixos, uma ação mais empolgante do que o descrito aqui e tecnicamente bem executada, a sequência da batalha é visualmente interessante, porém, mais uma vez, a sua resolução vem de uma ação que não representa nenhuma superação; é muito mais

um momento de falta de inteligência do derrotado do que de evolução do vencedor. Findado esse conflito, percebe-se que não há nada decorrente dessa jornada que influencie no desenvolvimento das outras narrativas ainda em aberto; Laura continua sua saga sem nem tomar conhecimento desses eventos e Shadow retorna, novamente sozinho, a Lakeside, onde havia deixado seu conflito para resolver.

Justamente no episódio seguinte, de número nove, *The Lake Effect* (Kindler, Moyer, Pusey & Hüseyin, 2021), ele se encaminha para resolver o conflito aberto nos primeiros momentos do primeiro episódio, quando ele chega na pequena cidade de Lakeside: uma adolescente local, Alison, havia desaparecido, gerando uma grande comoção. Durante a temporada toda, após ter sido considerado suspeito, Shadow consegue comprovar sua inocência e passa a contribuir com as buscas daquele que parece ser um crime impossível de se resolver pelas autoridades. Em dado momento, ele decide ler os registros do diário oficial da cidade que lhe haviam sido dados logo no primeiro episódio, mas que nunca havia tido a curiosidade de abrir. E ali encontra notícias de muitos outros casos parecidos com o de Alison e percebe que esse crime está conectado a um evento festivo que acontece periodicamente na cidade, durante o inverno.

Isso, porém, não basta para que se encontre a garota nem o responsável pelo crime, então, a resolução do mistério vem de uma ajuda divina bem pouco justificada, afinal não tem relação nenhuma com qualquer ação desempenhada pelo protagonista ao longo da temporada. Durante o festival uma entidade que parece ser o deus hindu Ganesha, cuja figura se assemelha à de um elefante antropomorfizado, mesmo sem ter sido fornecido qualquer contexto para justificar a sua presença ali, surge em meio a um lago congelado e aponta a Shadow o local onde está escondido o corpo da menina. Ao averiguar essa valiosa sugestão, ele facilmente desvenda o mistério e descobre que a

verdadeira criminosa é a dona de uma livraria local que revela ser a encarnação de Hödekin – aquele do sacrifício da criança indígena citado no tópico anterior. Ao final, quando confrontado e ameaçado por ela, Shadow acaba sendo salvo pelo xerife local, que milagrosamente espreitava à porta, e os dois a executam ateando fogo em sua casa (Kindler, Moyer, Pusey & Hüseyin, 2021). Novamente, uma solução que "cai do céu", para um enredo que pouco produz em termos de sentido relativo ao contexto geral da narrativa.

Como "agravante" dessa situação, enquanto o protagonista da história permanecia ocupado na resolução daquele enredo, em paralelo, neste mesmo episódio, chega a resolução do enredo encabeçado por Laura Moon quando ela finalmente executa seu plano e atinge Mr. Wednesday com a lança Gungnir. Em termos estruturais, já é possível perceber dois pontos de resolução que deveriam se destacar concorrem a posição de momento de maior significado e experiência emocional do episódio. E o que isso acarreta, justamente, é a menor qualidade na evolução das etapas de resolução desses conflitos. Da mesma forma que Shadow parece encontrar uma solução ao acaso, para Laura Moon, a superação dos obstáculos não parece ser diferente.

Neste seu enredo, o ponto crucial que a personagem precisa sobrepujar é o fato de que, sendo uma simples pessoa mortal ela não possui a capacidade de manusear a lança, afinal é um objeto forjado para o uso dos deuses. Entretanto a solução para este impasse, novamente sem muito esforço, vem com a mera revelação de que basta segurar a moeda mágica do falecido *leprechaun* Mad Sweeney, um amuleto que magicamente concede uma força sobre-humana àquele que a possui, para que que sua capacidade física se torne suficiente para executar o arremesso perfeito. Tal revelação, não é sequer conquistada por Laura, mas vem a partir de uma informação dada "gratuitamente" por um outro personagem. E então, sem nenhuma dificuldade, ela consegue atingir em cheio

o seu antagonista e, assim, conquista o seu valioso objetivo ao assassinar Mr. Wednesday.

Novamente, ainda que a ação, em si, de matar um personagem de tal importância para a narrativa tenha um considerável e inevitável impacto, a maneira como se resolve o principal obstáculo que se apresenta diante da personagem é muito pouco significativa, ainda mais se levado em consideração o peso com que tal evento deveria ser recebido pela audiência. Há que se reconhecer que existe uma intenção de se fornecer uma justificativa plausível para tal resolução, pois a questão da moeda mágica, em si, até tem algum sentido, pois tendo sido este o objeto que lhe havia concedido, nas temporadas anteriores, a força descomunal enquanto era uma "morta-viva", seria natural que, agora, para recuperar tal poder, bastaria que ela o mantivesse consigo no ato a ser desempenhado. Porém, a construção dessa sua jornada não favorece esse evento de modo a torná-lo significativo, pelo contrário, a revelação dessa solução, vindo da mera exposição da informação por um outro personagem de modo a proporcionar uma grandiosa "conquista", sugere, novamente como um passe de mágica, que o custo para se obter aquilo que se almeja, é muito menor do que deveria ser.

Como último detalhe a ser notado, cada um desses enredos, como se vê, tem a sua resolução definitiva a acontecer apenas nos últimos episódios, mesmo tendo sido todos iniciados juntos no primeiro. Este é um importante aspecto da construção textual que diferencia a estrutura geral estabelecida para essa temporada. Percebe-se que essas narrativas foram sendo arrastadas ao longo dos sete episódios anteriores, pulverizando o desenvolvimento dos seus conflitos e reduzindo o potencial de impacto que as suas resoluções devem causar aos personagens e à narrativa. Cabe, porém, reforçar que essa até poderia ser uma proposta válida de constituição de uma obra audiovisual, não há juízo aqui quanto a escolha entre uma narrativa linear ou uma não linear para o

desenvolvimento da história. Todavia, levando-se em consideração a perspectiva da extensão da voz do autor na adaptação, este formato apresentado rompe com a lógica linear praticada pelo escritor da obra original aqui analisada e, ainda, acarreta o enfraquecimento dos outros elementos que compõem a sua identidade e que dependem desse padrão de estruturação para que o seu efeito seja potencializado, justificando sua utilização, para além do espetáculo imagético, dentro de uma conjuntura coesa de elaboração do texto narrativo.

5. Conclusão

Findada as etapas de análise, conforme o que foi observado e apontado ao longo dos capítulos, é possível dizer que a hipótese apresentada no início da pesquisa, sobre a possibilidade de uma série televisiva adaptada apresentar-se como uma extensão da voz do autor original, parece estar confirmada, ainda que com algumas importantes ressalvas. Confirma-se, pois, fica evidente, a partir do exame da primeira temporada, aquela que carrega consigo o cerne da proposta inicial do projeto a ser desenvolvido, que há um trabalho rigoroso em diversas componentes formais da construção do texto audiovisual que o faz permanecer alinhado à forma com que a mesma história é contada no formato original.

Da conversão do peculiar papel do narrador em um composto imagético-sonoro, à manutenção do método cíclico de construção da narrativa, a primeira temporada da série *American Gods* apresenta-se como um caso bem-sucedido de conservação da identidade do autor original na adaptação. A razão pela qual isso pode ser constatado, reside no fato de o texto final da obra, aquele que é exibido na tela em forma de imagem e som, revelar especial atenção dada aos aspectos formais próprios da função-autor desempenhada pelo escritor Neil Gaiman, que aqui agrupamos em quatro eixos

principais da construção textual denominados Ponto de Vista, Expressão, Transformação e Métrica.

Ao chegar, porém na avaliação da segunda temporada da série, exibida dois anos depois da anterior e com profundas alterações na equipe de trabalho responsável pela condução do projeto, uma nova perspectiva se abriu em relação a tais elementos. Dali, foi possível perceber que, apesar de modificações consideráveis nas características do texto, em especial na expansão de personagens e a consequente proliferação de enredos paralelos, a fluidez da história e a capacidade de entrega de momentos de intensa experiência emocional e produção de sentido manteve-se praticamente inalterada. E isso ocorreu, como foi observado, graças à manutenção do padrão métrico estabelecido; este que é, dentre os quatro eixos, o que mais está "puramente" relacionado com a estrutura narrativa, devido a sua capacidade de sustentar a produção de sentido e evocação de emoções a partir dos eventos retratados.

No mesmo sentido, a análise da terceira temporada, vem a confirmar a importância desse eixo de composição textual, justamente pelo fato de romper com essa mecânica de funcionamento. Isso ocorreu de duas maneiras: primeiro quando as etapas intermediárias de progressão dramática dentro de um ciclo, aquelas que ocorrem entre o setup inicial e o clímax, foram reduzidas, deixando de apresentar obstáculos suficientes para justificar a resolução de um conflito, o que acaba por ocasionar uma "desvalorização" do evento representado e, consequentemente, um prejuízo à experiência emocional; segundo, porque o padrão métrico estabelecido anteriormente, que consistia em desenvolver a narrativa toda a partir de pequenos ciclos narrativamente autossuficientes, também apresentava em seus episódios a peculiar hermeticidade, tal qual nos capítulos do romance, de modo que os conflitos dentro deles desenvolvidos eram objetivamente resolvidos, de modo a fazer sentir, nos episódios seguintes, apenas

os efeitos dessas resoluções. No caso da terceira temporada, ao quebrar esse sistema em escala micro, também deixou-se perder essa qualidade na escala macro e, assim, do início ao fim, a narrativa permaneceu dividida entre três principais jornadas paralelas e não conectadas, fugindo completamente da característica hierarquizada da narrativa que o texto original propõe e que as duas outras temporadas anteriores seguiam com bastante rigor.

Dessa observação, portanto, uma conclusão fundamental a que se chega é que dentre os aspectos cruciais para a constituição de uma identidade do autor do texto literário, aquele que mais exerce influência na percepção da identidade autoral quando a história é transposta a outro meio, é o padrão estrutural por meio do qual se constroem os momentos de maior emoção e significado da história, ao que foi dado o nome de *Métrica*. Em outras palavras, de modo a garantir a apresentação de uma adaptação televisiva como extensão da voz do autor, é imprescindível que a particular estrutura narrativa por meio da qual o escritor original constrói seu texto seja mantida, de modo a transmitir, ao leitor que já reconhece essa voz, uma experiência emocional da maneira mais aproximada possível com aquela que se obtém a partir da leitura do romance.

Sendo assim, a contribuição que se acredita ter fornecido a partir da presente pesquisa, à área de investigação em adaptação, é o entendimento de que, em uma análise crítica de uma obra adaptada, além dos elementos discursivos que se referem ao sentido das palavras e dos elementos audiovisuais, a estruturação do texto pode vir a ser tão ou até mais impactante para a perda ou a manutenção da identidade do autor original em projetos de longo prazo, como são as séries televisivas. Especialmente aquelas que almejam explorar a capacidade de agremiação de público que o escritor já possui. Ou seja, a estrutura narrativa é elemento fundamental para a compreensão do emergir do particular trabalho desempenhado pelo autor de um texto e, em comparação com as

alterações do conteúdo, propriamente, do enredo, como personagens ou eventos, as características singulares da estrutura observada na obra original, podem ser até mais cruciais para a manutenção da *Voz do Autor*.

E antes de encerar definitivamente, é necessário deixar uma ressalva a fim de manifestar uma consideração a respeito dos pontos de fragilidade que, reconhecidamente, o método aqui apresentado possui. Afinal, apesar de um empenho em tentar manter o discurso no campo da objetividade, é preciso estar consciente do fato de as constatações terem sido feitas a partir de uma observação cuja perspectiva é unilateral e, portanto, inevitavelmente, apresentam algum grau de viés subjetivo. Isso significa que a prática analítica aqui desempenhada não é completamente exata, podendo vir a gerar resultados porventura divergentes, a depender do foco da pesquisa em que se aplica, especialmente se forem examinados aspectos relativos à interpretação dos símbolos expressos por meio do texto narrativo.

Ainda assim, como tentativa de mitigar efeitos dessa natureza, buscou-se tanto contrabalancear com um embasamento teórico tradicional, de modo a ancorar essa subjetividade a um substrato mais concretamente estabelecido, como ater-se mais aos aspectos visíveis, palpáveis, do que os interpretativos. Como efeito disso, o aprofundamento nos detalhes mínimos da construção textual ao analisá-la desde o mais específico emprego das unidades narrativas pelo autor do romance até a consolidação da jornada completa de evolução do protagonista, foi crucial para se constituir uma análise comprometida com aquilo que é possível de se observar e identificar na obra final. Ao se considerar, portanto, que a dedicação mais minuciosa do trabalho foi a esse exame das questões formais dos textos postos em observação, trazendo ao foco mais a forma como se constituem, que tende a ser mais objetiva, e menos o sentido que deles pode ser extraído, o resultado obtido pela presente pesquisa, ainda que ligeiramente embebido

em algumas doses de subjetividade, pode vir a ser bem aproveitado em futuras análises desta mesma natureza.

6. Referências Bibliográficas

Barthes, Roland (2004). A morte do autor. (M. Laranjeira. Trad.) In O Rumor Da Língua (2ª edição, pp. 57-64). Martins Fontes

Barthes, Roland (2011). Introdução à análise estrutural da narrativa (M. Z. B. Pinto, Trad.). In F. A. Moser, A. S. Carneiro, J. M. da Silva, L. Peretti, & M. L. Oleniki (Eds.), *Análise estrutural da narrativa* (7ª ed., pp. 19-62). Editora Vozes. (Trabalho original publicado em 1966)

Cardwell, S. (2007) Literature on the small screen: television adaptations. In Cartmell, D. e Whelehan, I. (eds.) *Cambridge companion to literature on film* (pp. 181-96). Cambridge UP.

Cavalheiro, J. S. (2008). A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *SIGNUM: Estudos da Linguagem 11*(02), p. 67-81. Retirado de http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3042

Dacynger, K., Rush J. (2013). *Alternative Scriptwriting: Beyond the Hollywood Formula* (5ª edição). Focal Press.

Foucault, Michel (2001). O Que é um Autor? (I. A. D. Barbosa. Trad.) In Motta, M. B. da (Ed.) *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema* (pp. 264-298). Forense Universitária. (Trabalho original publicado em 1969)

Gaiman, N. (2001a). *American Gods*. William Morrow.

Gaiman, N. (2001b). *Neverwhere*. PerfectBound

Gaiman, N. (2006). *Anansi Boys* (2ª edição). HarperCollins

Gaiman, N. (2011). *Deuses Americanos: edição preferida do autor* (L. Alves, Trad.). Intrínseca (Trabalho original publicado em 2001)

Gaiman, N. (2019). Episódio 5: Developing Your Story. In *Neil Gaiman Teaches The*

Art of Storytelling. Masterclass. https://www.masterclass.com/classes/neil-gaiman-teaches-the-art-of-storytelling

Gaiman, N. (2015, 9 de junho). *How Stories Last* [Seminário]. Long Now's Seminar Series, São Francisco, CA, Estados Unidos da América. https://longnow.org/seminars/02015/jun/09/how-stories-last/

Gaiman, N. (2017, 4 de maio). *Neil Gaiman: Norse Mythology and American Gods* [Seminário]. Talks for Book Lovers, Boston, MA, Estados Unidos da América. https://forum-network.org/lectures/lowell-lecture-neil-gaiman/

Mckee, R. (2006). *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. (C. Marés. Trad.). Arte & Letra. (Trabalho original publicado em 1997)

Murray, S. (2012). *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. Routledge

Tucci, A. (2020, 30 de agosto). Streaming ganha ainda mais relevância com o isolamento social. Forbes. https://forbes.com.br/principal/2020/08/streaming-ganha-ainda-mais-relevancia-com-o-isolamento-social/

Wheleham, I. (1999) Adaptations: The Contemporary Dilemmas. In Cartmell, D. e Whelehan, I. (eds.) *Adaptations From Text to Screen, Screen to Text* (pp. 3-19), Oxon, Reino Unido: Routledge

7. Referências Videográficas

Alexander, J., Gaiman, N. (Escritores) & Byrne, C. J. (Diretor). (2019, 11 de março). House on the Rock (Temporada 2, Episódio 1) [Episódio de série televisiva]. In A. Kane, B. Fuller, C. Cegielski, C. J. Byrne, D. Coatsworth, D. Graziano, D. Kindler, D. Slade, H. Bellson, I. McShane, M. Green, M. Tinker, N. Gaiman, P.

Mckinley, R. Barnes, S. Berk (Produtores Executivos), *American Gods*. Canada Film Capital; Freemantle.

Barnes, R., Bellson, H., Berk, S., Byrne, C. J., Cegielski, C., Coatsworth, D., Fuller, B., Gaiman, N., Graziano, D., Green, M., Kane, A., Kindler, D., Mckinley, P., McShane, I., Slade, D., Tinker, M. (Produtores Executivos). (2019-2021). *American Gods* [Série televisiva]. Canada Film Capital; Freemantle.

Brunstetter, B., Fuller, B., Green, M., (Escritores) & Sigismondi, F. (Diretora). (2017, 18 de junho). Come to Jesus (Temporada 1, Episódio 8) [Episódio de série televisiva]. In A. Kane, B. Fuller, C. Cegielski, C. J. Byrne, D. Coatsworth, D. Graziano, D. Kindler, D. Slade, H. Bellson, I. McShane, M. Green, M. Tinker, N. Gaiman, P. Mckinley, R. Barnes, S. Berk (Produtores Executivos), *American Gods*. Canada Film Capital; Freemantle.

Dinucci, T., Fischer-Centeno, A. (Escritores) & Toye, F. E. O. (Diretor). (2019, 17 de março). The Beguiling Man (Temporada 2, Episódio 2) [Episódio de série televisiva]. In A. Kane, B. Fuller, C. Cegielski, C. J. Byrne, D. Coatsworth, D. Graziano, D. Kindler, D. Slade, H. Bellson, I. McShane, M. Green, M. Tinker, N. Gaiman, P. Mckinley, R. Barnes, S. Berk (Produtores Executivos), *American Gods*. Canada Film Capital; Freemantle.

Francis, D. P., Moyer, H. (Escritores) & Aimel, J. (Diretor). (2021, 11 de janeiro). A Winter's Tale (Temporada 3, Episódio 1) [Episódio de série televisiva]. In A. Kane, B.Fuller, C. Cegielski, C. J. Byrne, D. Coatsworth, D. Graziano, D. Kindler, D. Slade, H. Bellson, I. McShane, M. Green, M. Tinker, N. Gaiman, P. Mckinley, R. Barnes, S. Berk (Produtores Executivos), *American Gods*. Canada Film Capital; Freemantle.

Fuller, B., Green, M. (Escritores) & Slade, D. (Diretor). (2017, 30 de abril). The Bone

Orchard (Temporada 1, Episódio 1) [Episódio de série televisiva]. In A. Kane, B. Fuller, C. Cegielski, C. J. Byrne, D. Coatsworth, D. Graziano, D. Kindler, D. Slade, H. Bellson, I. McShane, M. Green, M. Tinker, N. Gaiman, P. Mckinley, R. Barnes, S. Berk (Produtores Executivos), *American Gods*. Canada Film Capital; Freemantle.

Fuller, B., Green, M. (Escritores) & Zobel, C. (Diretor). (2017, 21 de maio). Git Gone (Temporada 1, Episódio 4) [Episódio de série televisiva]. In A. Kane, B. Fuller, C. Cegielski, C. J. Byrne, D. Coatsworth, D. Graziano, D. Kindler, D. Slade, H. Bellson, I. McShane, M. Green, M. Tinker, N. Gaiman, P. Mckinley, R. Barnes, S. Berk (Produtores Executivos), *American Gods*. Canada Film Capital; Freemantle.

Kenney, A., Moyer, H. (Escritores) & Carter, T. (Diretor). (2021, 24 de janeiro). Ashes and Demons (Temporada 3, Episódio 3) [Episódio de série televisiva]. In A. Kane, B. Fuller, C. Cegielski, C. J. Byrne, D. Coatsworth, D. Graziano, D. Kindler, D. Slade, H. Bellson, I. McShane, M. Green, M. Tinker, N. Gaiman, P. Mckinley, R. Barnes, S. Berk (Produtores Executivos), *American Gods*. Canada Film Capital; Freemantle.

Kindler, D., Moyer, H., Pusey, L. (Escritores) & Hüseyin, M. (Diretor). (2021, 14 de março). The Lake Effect (Temporada 3, Episódio 9) [Episódio de série televisiva]. In A. Kane, B. Fuller, C. Cegielski, C. J. Byrne, D. Coatsworth, D. Graziano, D. Kindler, D. Slade, H. Bellson, I. McShane, M. Green, M. Tinker, N. Gaiman, P. Mckinley, R. Barnes, S. Berk (Produtores Executivos), *American Gods*. Canada Film Capital; Freemantle.

Lang, A. (Escritora) & Talalay, R. (Diretora). (2019, 14 de abril). Donar the Great (Temporada 2, Episódio 6) [Episódio de série televisiva]. In A. Kane, B.

Fuller, C. Cegielski, C. J. Byrne, D. Coatsworth, D. Graziano, D. Kindler, D. Slade, H. Bellson, I. McShane, M. Green, M. Tinker, N. Gaiman, P. Mckinley, R. Barnes, S. Berk (Produtores Executivos), *American Gods*. Canada Film Capital; Freemantle.

Moyer, H. (Escritora) & Southam, T. (Diretor). (2021, 7 de março). The Rapture of Burning (Temporada 3, Episódio 8) [Episódio de série televisiva]. In A. Kane, B. Fuller, C. Cegielski, C. J. Byrne, D. Coatsworth, D. Graziano, D. Kindler, D. Slade, H. Bellson, I. McShane, M. Green, M. Tinker, N. Gaiman, P. Mckinley, R. Barnes, S. Berk (Produtores Executivos), *American Gods*. Canada Film Capital; Freemantle.

Moyer, H., Verneau, M. (Escritores) & Holmes, J. (Diretor). (2021, 17 de janeiro). A Serious Moonlight (Temporada 3, Episódio 2) [Episódio de série televisiva]. In A. Kane, B. Fuller, C. Cegielski, C. J. Byrne, D. Coatsworth, D. Graziano, D. Kindler, D. Slade, H. Bellson, I. McShane, M. Green, M. Tinker, N. Gaiman, P. Mckinley, R. Barnes, S. Berk (Produtores Executivos), *American Gods*. Canada Film Capital; Freemantle.