

10

**A CONSTRUÇÃO DO ANTAGONISTA
EM OS MAGOS**

Fábio Lucas Pierini (UEM)
Giuliane Moreira Gonçalves (UEM)

Recebido em 13 set 2018. **Fábio Lucas Pierini** é Doutor em Estudos linguísticos, literários e tradutológicos pela FFLCH-USP com pós-doutorado em Estudos Literários pela Unesp FCL/CAR. Professor na UEM (Maringá-PR), atuando nos cursos de Secretariado Executivo Trilíngue e Letras na área de Língua e Literatura Francesas, leciona e orienta a respeito de narrativa fantástica no Programa de Pós- Graduação em Letras e no Programa de Iniciação Científica. Participa do GT Anpoll Vertentes do Insólito Ficcional e do Grupo CNPq Estudos de literatura e cultura da Belle Époque: LABELLE. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6137312261604268> E-mail: fabiopierini@gmail.com

Giuliane Moreira Gonçalves é Mestranda em Letras pela UEM. Bolsista CAPES no programa federal Idiomas sem Fronteiras na UEM (Maringá-PR), atuando em ensino de língua inglesa para fins específicos à comunidade acadêmica. Desenvolve pesquisa na área de narrativa fantástica sob orientação do professor doutor Fábio Lucas Pierini. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3483972617874728> E-mail: giuimoreira2@gmail.com

Resumo: A construção das personagens e, em especial, a do antagonista é essencial para o desenvolvimento da narrativa. Diante disto, este trabalho analisa a construção das personagens de

acordo com as visões de Candido (1968), Brait (1985) e Palmer (2004), além das noções de antagonista defendidas por Propp (2001), Campbell (1997) e Prado (1968). Partindo destas teorias analisadas, avalia-se também a construção do antagonista como um agente do mal, como afirma Campbell (1997), e suas características maléficas e monstruosas pelas visões de Jeha (2007), Molino (1980) e Todorov (1981). Partindo das teorias dos autores elencados, analisou-se a trilogia de Grossman intitulada *Os Magos*, em especial o antagonista do primeiro livro, *A Criatura*. Concluiu-se que a construção desta personagem obedece à maioria dos princípios de construção do antagonista discutidos pelas teorias mencionadas, com exceção da discorrida por Jeha (2007) que postula que a maldade do antagonista é interior, uma vez que forças exteriores levam o antagonista de Grossman a agir vingativamente, demonstrando como a maldade e as noções de bem e mal não são fixas, mas socialmente instituídas.

Palavras-chave: Literatura fantástica; Personagem; Antagonista; *Os Magos*; Monstro.

Abstract: A character's construction, and specially the antagonist's, is essential to the development of a narrative. Therefore, this paper aims at analyzing the characters' construction theories according to the studies of Candido (1968), Brait (1985) and Palmer (2004), and also the notions of an antagonist raised by Propp (2001), Campbell (1997) and Prado (1968). From these discussions, the conception of the antagonist as an agent of evil, as stated by Campbell (1997), is considered, as well as its evil and monstrous characteristics pointed out by Jeha (2007), Molino (1980) and Todorov (1981). Based on the theories previously discussed, the trilogy *The Magicians*, from Grossman is studied, particularly the first book's antagonist, called the Beast. Thus, this papers argues that the construction of this character obeys most

of the principles discussed by the theorists, except from Jeha's concept, which states that wickedness is an intrinsic characteristic of an antagonist, since exterior forces, in the novel, make the antagonist act vengefully, proving that the notion of wickedness, as well as the notions of good and evil, are not fixed, but can be seen as socially instituted ideas.

Keywords: Fantastic literature; Character; Antagonist; The Magicians; Monster.

INTRODUÇÃO

A figura da personagem é essencial na ficção. Seja num romance, peça ou conto, ela é o elemento da estrutura da narrativa que desencadeia a ação. Este pensamento também pode ser percebido em Antonio Candido. Ao escrever *A personagem do romance* (1968), o autor afirma que a personagem e o enredo representam o intuito do romance, pois exprimem a visão de vida e valores expressos nele. Não obstante, Candido aponta os três elementos centrais do romance: enredo, personagem e ideia, e postula que os dois primeiros constituem sua matéria, enquanto o último apresenta seu significado. Logo, a personagem revela sua primazia, já que ela “vive o enrêdo e as idéias, e os torna vivos” (CANDIDO, 1968, p.39, *sic*).

Diante disso, este trabalho propõe uma análise da figura da personagem de acordo com a visão proposta por Brait (1985), Candido (1968) e Propp (2001). Além disso, as concepções de antagonista expressa por Propp (2001), Campbell (1997) e Prado (1968) serão estudadas, apontando suas características principais e como elas se desenvolvem na trilogia *Os Magos*, de Lev Grossman, especialmente no primeiro romance, de mesmo título. Para tanto, conceitos como maldade e monstruosidade propostos

por Jeha (2007) e Molino (1980) são apresentados com o fim de contribuir para a construção da Criatura, o antagonista da obra de Grossman. A partir disso, este estudo questiona, também, a concepção de antagonista como personagem mau, discutindo a origem dessa maldade e como ela é vista ao longo dos romances que constituem a trilogia.

Para expor as ideias acima mencionadas, a seção a seguir tratará da construção da personagem e, posteriormente, do antagonista, na ficção, levando em consideração os conceitos que geralmente acompanham essa personagem – a saber, o de maldade e o de monstruosidade. Em seguida, a personagem A Criatura, de Grossman, será avaliada a partir da atuação como antagonista na narrativa, levantando questionamentos acerca das teorias analisadas. Por fim, propõe-se uma conclusão acerca da definição de maldade aqui estudada e sua relação com o antagonista.

A PERSONAGEM ANTAGONISTA

Como mencionado anteriormente, a personagem é figura essencial na ficção e está presente na narrativa desde os seus primórdios. Isto é descrito por Beth Brait em seu texto *A personagem* (1985), no qual a autora traça um panorama histórico da personagem, trazendo diversas visões da atuação dessa figura na narrativa ao longo dos tempos.

Brait, assim como Candido, preocupa-se em diferenciar a personagem da noção de indivíduo e afirma que a personagem é habitante da realidade ficcional, não podendo, assim, habitar no mesmo tempo e espaço que os seres humanos. Ela vincula a personagem e sua função no discurso ao fazer artístico – destacando

sua transitoriedade e possibilidade de reflexão dos modos de existência e destino desse fazer.

A autora inicia, então, uma retomada histórica da personagem ao tratar de Aristóteles. Ela afirma que o filósofo apontou dois aspectos essenciais: a personagem que atua ou é constituída como reflexo da pessoa humana, e a personagem enquanto elemento unicamente textual, que possui regras particulares que regem sua existência. Ambos os aspectos são coordenados pelo conceito de verossimilhança, e Brait aponta a personagem como ser “composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação” (1985, p.32). Segundo a autora, esta retomada do filósofo está presente na construção de personagens até meados do século XVIII, quando então passa a ser contestada.

Outro pensador que guia a concepção da personagem até meados do século XVIII, segundo a autora, é Horácio. Para Brait, o filósofo latino associa a função de entretenimento da literatura a uma função pedagógica, dando ênfase, assim, ao aspecto moral das personagens. Dessa maneira, a personagem passa a ser um modelo a ser imitado e contribui ativamente para a concepção de personagens a partir de modelos humanos. Esta visão, juntamente com a desenvolvida por Aristóteles, é a que prevalece na Idade Média, de acordo com a autora, e é vinculado principalmente aos ideais cristãos.

É a partir da segunda metade do século XVIII que esta visão é combatida, segundo Brait. A ascensão da burguesia, as revoluções e o surgimento e consolidação do romance culminam na substituição da visão clássica de personagem por uma visão psicologizante

que – nos termos da autora – “entende personagem como a representação do universo psicológico de seu criador” (1985, p.38). Tal transformação caracteriza um gosto artístico particular que fará com que, especialmente no século XIX, o romance focalize as paixões e sentimentos humanos, sátiras sociais e políticas, resultando no surgimento dos romances psicológico, histórico e de crítica. Logo, segundo a autora, a personagem é vista, então, como uma projeção da maneira de ser do escritor, abandonando, assim, a visão de imitação do mundo dos vivos.

Já no século XX, com o crescimento do cientificismo, “opera-se uma significativa modificação na concepção da escritura narrativa” (p.40). É neste período, segundo a autora, que a teoria objetiva o conhecimento das especificidades e a obra literária começa a ser analisada como um ser de linguagem. Dentre os nomes que se destacam neste período, tanto Brait quanto Candido (1968) mencionam E. M. Forster. Este autor apresenta um estudo dos elementos do texto literário, intriga, história e personagem, e caracteriza as personagens em dois grandes grupos – que são abordados até os dias de hoje nos estudos literários: personagens planas e personagens redondas. Esta abordagem, segundo a autora, considera a obra um sistema no qual é possível analisar a atuação da personagem em relação aos outros elementos da narrativa, excluindo, assim, elementos exteriores à obra, permitindo “um tratamento particularizado dos entes ficcionais como seres de linguagem, e resulta numa classificação considerada profundamente inovadora naquele momento” (BRAIT, 1985, p.41).

Forster (1927) é um dos principais representantes da abordagem estruturalista da literatura e sua visão de estudo dos elementos da

obra, considerando sua estrutura interna, apenas, será também retomado por Vladimir Propp em *Morfologia do conto maravilhoso* (2001), no qual o autor explicita “a dimensão da personagem sob o ângulo de sua funcionalidade no sistema verbal compreendido pela narrativa” (Brait, 1985. p.45) – texto que será mencionado posteriormente acerca da figura do antagonista.

Brait, entretanto, assim como Candido, após retomar historicamente as diversas visões de personagem, volta-se para uma visão de personagem que leva em consideração o processo criativo e a figura do autor, tanto quanto a estrutura formal da obra e suas características intrínsecas, relacionando, assim, as visões anteriormente veiculadas pelos teóricos da literatura. A autora afirma que o escritor pode basear suas criações em sua vivência real ou imaginária, sonhos ou pesadelos, mas ele recorre aos artifícios do código formal para criá-los. Para ela, “a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos” (p.53).

Candido, de maneira semelhante, também traça um breve panorama histórico, mas foca na personagem do romance, apontando o processo criativo do autor na construção dessa figura e as diversas teorias que surgiram nos séculos XVIII e XIX para tratar da personagem.

A postura desse autor, assim como a de Brait, é a de conciliar as teorias propostas anteriormente com o intuito de entender a construção e atuação da personagem na ficção. Candido se refere à estrutura novelística para tratar do romance, mostrando que seu foco é este gênero narrativo.

Candido retoma o conceito aristotélico de verossimilhança e afirma que sua principal expressão é a personagem. Para o autor, esta figura é uma criação que representa uma verdade existencial. Esta verdade é a que estabelecerá a relação com o leitor, fazendo com que este se relacione com a personagem e, assim, considere o romance verossímil.

O autor também aponta a importância dos elementos estruturais do texto ao afirmar que “no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance” (CANDIDO, 1968, p.40, *sic*). Além disso, o autor aborda, também, o trabalho de Forster com a classificação dos personagens, e menciona ainda as categorias estabelecidas por Johnson, no século XVIII: as personagens de costumes e as personagens de natureza.

Candido dedica, também, grande parte de seu texto a descrever o papel do autor na criação do personagem. Para ele, a função principal do romancista – autor – é estabelecer e exemplificar as causas e relações de causa e efeito no texto produzido. Quanto às personagens, elas são abordadas de maneira fragmentária, justamente por retomar a visão também fragmentária que um indivíduo tem de si mesmo. Esta visão da personagem, por sua vez, é criada e racionalmente manipulada pelo autor do texto, transformando-o de maneira que o leitor se identifique com essa personagem. Assim, o personagem é claramente inventado pelo autor, mas “mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca” (p.52).

O autor passa, então, a descrever alguns tipos de processos criativos de personagens, e os organiza em dois grandes grupos: ou

são uma transposição, procurando referenciais por vezes seguidos completamente ou não; ou são completamente inventados, não partindo de nenhuma referência do autor. É possível, ainda, que o autor combine estes dois grupos, e as medidas por ele utilizadas é o que define cada romancista e, conseqüentemente, suas personagens.

Todavia, após apontar a grande importância do autor na construção da personagem e da trama narrativa, Candido retoma o discurso que declara o texto como elemento suficiente por si mesmo ao afirmar que “a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias” (p.58). Aproximando-se do discurso estruturalista, ele declara que a personagem é uma composição verbal, sujeita à ordem das palavras e seus sistemas de coerência que, juntos, organizam a estrutura novelística, e conclui afirmando que a verossimilhança reside, principalmente, na organização do contexto, que permite a unificação dos elementos fragmentados do romance.

É interessante apontar, ainda, outra visão da formação e função da personagem na narrativa. Alan Palmer, em seu livro *Fictional Minds* (2004), faz uma análise da personagem em uma narrativa com base no funcionamento mental destas personagens. Associando teorias literárias que focam texto bem como discurso, além de teorias da psicanálise em relação ao comportamento humano, o autor propõe que a “narrativa de ficção é, em essência, a apresentação do funcionamento de mentes fictícias” (p.5 - tradução nossa)¹. Assim como Candido, Palmer afirma que a criação da personagem tem uma relação estreita com o leitor. Entretanto,

1 “*narrative fiction is, in essence, the presentation of fictional mental functioning*” (p.5).

diferentemente daquele, este teórico enfatiza a semelhança entre o funcionamento da mente das personagens e de mentes reais, afirmando que é justamente por meio desta semelhança que o leitor é capaz de compreender o romance e relacionar suas experiências de vida com as descritas no livro.

Retomando os conceitos de Vygotsky e Bakhtin, Palmer reafirma a característica social da língua e da mente. Ele afirma que estes teóricos têm uma contribuição substancial na compreensão do desenvolvimento do pensamento, uma vez que a abordagem histórico-cultural se constrói com base na interação social, nas práticas culturais e no compartilhamento dos processos cognitivos, enquanto o conceito de polifonia de Bakhtin não se aplica somente à combinação de diversos discursos, mas também das diversas histórias destas personagens.

Bakhtin concebe a polifonia não apenas como uma combinação dos padrões de discurso característicos de várias personagens na narrativa, mas como a apresentação do confronto ideológico de vários pontos de vista de indivíduos em um grupo social. Ele também vê o narrador como um indivíduo engajado neste confronto, e não à parte dele. (PALMER, 2004, p.154 - tradução nossa)²

Um dos principais conceitos na teoria de Palmer é o de narrativas integradas – *embedded narratives* –, o qual tem como um de seus pilares a polifonia de Bakhtin. Para o autor, o fato de a narrativa em primeira pessoa não ser confiável reafirma uma noção de conhecimento

2 “Bakhtin conceives of polyphony not simply as a combination of the characteristic speech patterns of the various characters in the storyworld, but as the presentation of the ideological struggle between the various world viewpoints of individuals within a social group. He also sees the narrator as engaged in this struggle and not aloof from it” (p.154).

geral: o relato e previsão de comportamento futuro feito por um observador a respeito das ações de um indivíduo geralmente são mais convincentes e certos do que o relato do próprio indivíduo. É neste ponto que Palmer relaciona o conceito de polifonia e de narrativas integradas: para ele, ambos situam a consciência de um indivíduo em seu contexto social a partir de um mecanismo que analisa a mente de uma personagem não apenas com base em seu discurso, mas também através dos discursos de outros, ressaltando essa característica do romance de apresentar as narrativas integradas de suas personagens, suas consciências dialógicas.

Para Palmer, o conceito de narrativas integradas dá vazão, também, para a noção de identidade localizada – *situated identity* –, segundo a qual a identidade de um indivíduo é construída com base na opinião de outros sobre ele. O autor afirma:

Nós relutamos em aceitar as afirmações de alguém sobre si mesmo, e isto me parece uma afirmação subentendida de que nossa mente está distribuída entre aqueles que têm uma imagem de nós em suas mentes. De que outra forma nós afirmamos que alguém é egoísta quando não há nenhuma representação de egoísmo em sua mente? Esta imagem está na mente dos outros, mas nós a atribuímos a uma mente em específico. O conceito de identidade localizada claramente se relaciona, também, com a questão da ação. De certa forma nós não somos exatamente o que falamos que somos, mas somos o que fazemos. A ação é pública e, portanto, confiável – ainda que não infalível –, uma base pela qual outros podem julgar o funcionamento de nossas mentes. (p.168-169 - tradução nossa)³

3 “We are all reluctant to take somebody’s word for the workings of their own mind, and this seems to me to be a tacit admission that there is a strong sense in which our mind is

Logo, para o autor, a mente de uma personagem – bem como a de um indivíduo – é construída de acordo com o que os outros pensam dela, de suas ações. Por este viés, o leitor pressupõe que a mente da personagem de ficção funcionará de maneira semelhante à sua. Assim, ele é capaz de criar uma consciência para uma personagem com base nas informações fragmentárias do pensamento desta, que é dada pelo narrador ou por meio do discurso ou pensamento de outras personagens. Desta maneira, a narrativa se constrói com base na apresentação destas informações a na atuação ativa do leitor em organizá-las a fim de criar uma mente fictícia e prever seus pensamentos e atitudes, quando estes não são expostos pelo narrador.

Assim, é possível afirmar que, para Palmer, de acordo com as noções de narrativas integradas e identidade localizada, uma narrativa é a representação do funcionamento mental de personagens, uma vez que elas enfatizam o aspecto público e social do pensamento; sua capacidade de processamento de informações e adaptação diante de situações inesperadas; a relação entre ação e pensamento, que é muito presente na narrativa não só por meio do fluxo de consciência, mas também pela ação do narrador; e o fato de que a narrativa tem vários pontos de vista, que são representados pela relação intrínseca das várias mentes das personagens, que colaboram na compreensão

distributed among those other people who have an image of us in their minds. How else can we say that someone is selfish when there is no representation of selfishness in their mind? This image is in the minds of others, but we are attributing it to this particular mind. Surely then, our identity is distributed among the minds of others. The concept of situated identity is also clearly related to the question of action. In a sense we are not so much what we say we are, but what we do. Action is public and so is a fairly reliable, though not infallible, basis on which other individuals can judge the workings of our minds". (p.168-169)

do leitor do enredo do romance e possibilitam sua participação ativa na construção deste.

É importante ressaltar que estes são apenas dois dos conceitos apresentados por Palmer em seu estudo das personagens com base em sua ação cognitiva. Entretanto, estas noções representam claramente a visão positiva do autor em relação à figura do narrador e do leitor na construção da narrativa. Contrário às opiniões até então apresentadas aqui, Palmer dá participação ativa ao narrador na história, considerando sua ação necessária e complementar à ação do leitor, a fim de construir as relações e conflitos apresentados pela narrativa – que, por sua vez, representa o funcionamento cognitivo das personagens. O autor afirma que a abordagem das narrativas integradas é valiosa porque evita as fragmentações das teorias até então apresentadas, vê as mentes fictícias não como representações passivas do discurso, mas através do papel positivo do narrador em “representar o funcionamento social da mente [...] e destaca o papel do leitor, o processo pelo qual o leitor constrói o enredo por meio de uma série de conjecturas e hipóteses provisórias sobre as narrativas integradas dos personagens” (p.185)⁴.

Assim, após uma breve perspectiva histórica da ação da personagem na ficção e o processo de sua criação, é possível, então, apresentar algumas concepções generalizadas da função do antagonista. É importante ressaltar que o presente estudo não pretende aprofundar nenhuma das concepções de personagem acima expostas, mas objetiva mencioná-las a fim de utilizar-se

4 “presenting characters’ social mental functioning, particularly in the mode of thought report [...] and it highlights the role of the reader, the process by which the reader constructs the plot by means of a series of provisional conjectures and hypotheses about the embedded narratives of characters” (p.185).

das visões que melhor expliquem a personagem de ficção a ser analisada posteriormente: A Criatura, antagonista do romance *Os Magos*, de Lev Grossman (2011).

O ANTAGONISTA

Para descrever o antagonista, uma definição bastante clara de sua função é dada por Brait (1985). A autora afirma que ele “é o opositor, o protagonista às avessas” (p.88). A partir desta afirmação, é possível compreender que essa personagem exerce uma função essencial na organização do romance. Por se tratar de um opositor, o antagonista é a figura que gerará o conflito do enredo, o ser – ou seres, como afirma a própria autora – que anulará a situação inicial positiva do protagonista.

Esta visão também é compartilhada por Vladimir Propp (2001). Em *Morfologia do conto maravilhoso*, Propp trata de um gênero específico, e seu corpus é composto por contos russos do século XVIII. Entretanto, as funções apresentadas pelo autor acerca das personagens são aplicáveis a outros gêneros narrativos de outros períodos históricos, uma vez que, em sua maioria, obedecem à estrutura geral da narração.

Para Propp (2001), o antagonista é um agressor. Sua função é destruir a paz da família feliz, provocando algum dano ou prejuízo. Ele pode ser caracterizado de diversas formas, mas seu papel é sempre fixo. Dentre as funções trazidas por Propp acerca dessa personagem, podemos destacar: VI. *O Antagonista Tenta Ludibriar sua Vítima para Apoderar-se dela ou de seus Bens*, VIII. *O Antagonista Causa Dano ou Prejuízo a um dos Membros da Família*, entre outros.

Outro aspecto interessante trazido por Propp e que também se assemelha ao que foi proposto por Brait (1985) é o fato de que, para o autor, a relação entre o protagonista e o antagonista é constituída sobre a oposição próprio/alheio, a qual pode se projetar em diversos planos. Tal ideia se relaciona com a noção de “às avessas”, de Brait. Logo, pressupõe-se que as atitudes e pensamentos tomados pelo protagonista serão o inverso das tomadas pelo antagonista.

Assim, identificado o protagonista, seu inimigo é facilmente apontado pela estrutura narrativa, preparando o leitor para suas ações repressoras e prejudiciais em relação ao antagonista. Isto também é apontado por Décio de Almeida Prado (1968), em *A personagem no teatro*, quando o autor afirma que o antagonista é uma personagem de contraste e, como tal, atua em função de ressaltar a personagem principal, dando-lhe relevo por meio do jogo de luz e sombra. Portanto, conclui-se que a função desta personagem na narrativa é a de contrapor-se ao protagonista, gerando um conflito que será resolvido por este, culminando na realização de seus desejos e na derrota de seu rival.

Definida a função do antagonista na trama narrativa, reside, ainda, a questão relacionada à sua motivação. Campbell (1997) resolve o problema de maneira simplificada ao afirmar que o antagonista é “o representante do mal” (p.156). Tal afirmação apresenta a intenção do antagonista – fazer o mal a seu rival –, mas traz a tona, também, uma questão até então não cogitada: a maldade.

Acerca do conceito de maldade, Julio Jeha (2007) afirma, em seu texto *Monstros como metáforas do mal*, que o mal é qualquer obstáculo que impede um indivíduo de alcançar seus objetivos,

necessidades e, principalmente, de alcançar a perfeição. Ele é o oposto do bem e por isso deve ser combatido. O autor afirma, inclusive, que a ação maldosa deve ser atitude consciente de seu agente, caso contrário seria apenas um acidente. Isto se relaciona com o que foi afirmado por Campbell (1997) acerca do antagonista já que, uma vez sendo o representante do mal, esta personagem age conscientemente a fim de causar prejuízo ao seu oponente.

Jeha aponta, então, duas vertentes do mal: o mal moral e o mal físico, e afirma:

o mal moral [...] consiste na desordem da vontade humana. Vícios, pecados e crimes são exemplos de mal moral. Enquanto o mal físico é sempre sofrido, quer ele afete nossa mente ou nosso corpo, o mal moral surge quando, livre e conscientemente, infligimos sofrimento nos outros. Para que esse tipo de mal possa ocorrer, o agente tem de se decidir a abandonar sua integridade moral; assim, ele afeta tanto a vítima quanto o agente. (2007, p.16)

Assim, percebe-se que a maldade é uma escolha do agente que não só afeta sua vítima, mas também a si próprio, já que esse decide abandonar sua integridade moral para cometer seus atos de maldade. Logo, para o autor, o mal é predicado da existência humana, característica inerente dos agentes morais.

O autor aborda, então, a maldade na literatura. Para ele, quando falamos de mal, tendemos a criar referências metafóricas e, no meio estético, isto se dá através da monstruosidade (ou monstro). Jeha comenta brevemente, então, como a figura do monstro foi vista ao longo dos tempos e afirma que para os gregos e romanos da antiguidade, o monstro era uma figura que representava um aviso

contra a desobediência aos deuses, mas também era comumente visto como um prodígio. Essa visão prevalece até meados do século XII, e o termo “monstro” era usado para caracterizar uma criatura meio humana, meio animal, fruto de uma ação sobrenatural, e que poderia ser compreendido como prodígio e maravilha.

Já no século XIII, o monstro não é uma maravilha, mas é um indivíduo com deformidade, e sua característica positiva se desfaz. Esta mudança exprime uma retomada aos princípios aristotélicos da arte, uma vez que, para Aristóteles, a arte consistia na representação do belo, e este “reside na extensão e na ordem” (ARISTÓTELES, 2005, p.27). Não obstante, o teórico afirma que o herói de uma tragédia é virtuoso, justo, afasta-se do vício e da maldade, desfrutando de prestígio e prosperidade. Tais características referidas ao herói, bem como a presença direta da ordem, impedem uma narrativa na qual um monstro seja visto de maneira positiva. Desta maneira, o caráter disforme do monstro ganha destaque e, como afirmou Prado, traz relevo ao herói, destacando-o por suas qualidades positivas.

A visão proposta por Jeha para a figura do monstro na literatura é política. Para ele, o monstro é o mantenedor das regras sociais, “é um estratagema para rotular tudo que infringe esses limites culturais” (p.20). O autor afirma que essa figura atua como um aviso ou castigo por uma atitude que desrespeita um código social ou um mal cometido, mostrando ao leitor a atitude correta a se tomar para não cair na mesma desgraça, oferecendo, assim, uma separação categórica de bem e mal e uma visão de mundo compartilhada por um grupo.

Dentro das teorias de literatura fantástica, encontramos, também, alguns estudos acerca da figura do monstro. Um dos teóricos a discutir este tema foi Jean Molino (1980). Em seu texto *O fantástico entre o oral e o escrito*, o autor propõe um estudo do fantástico a partir do folclore e dos gêneros orais e, dessa forma, aborda a figura do monstro.

Ele afirma que, até o século XIX, o monstro era um tema bastante recorrente no fantástico, e era geralmente associado à figura do diabo. Molino, assim como Jeha, afirma que o monstro era – e ainda é, no fantástico, apesar de sua construção atual ser apenas um eco do que ele significava anteriormente – resultado de uma infração à regra estipulada, uma perversão das criaturas. Ele é, também, resultado de uma ação do diabo, que ambiciona a destruição da ordem do mundo por meio de metamorfoses. Aqui, o autor aponta a transfiguração física como marca da monstruosidade e afirma que “sua simples presença, que faz ver a ruptura ruim das leis e das regras, é o suficiente para criar o fantástico sob sua forma mais pura” (p.5⁵).

Por fim, é possível ainda relacionar à figura do monstro a outro autor da teoria fantástica. Tzvetan Todorov (1981), em seu texto *Introdução à literatura fantástica*, trata da constituição do fantástico enquanto gênero literário e propõe dois grupos temáticos ao gênero: os temas do eu e os temas do tu. Em relação a eles, o autor afirma que os temas do eu apontam para uma ruptura entre o psíquico e o físico, enquanto os temas do tu apontam para a relação do homem com seus desejos – seu inconsciente.

Ao tratar dos temas do tu, Todorov aborda, assim como Molino, a metamorfose. Para ele, a metamorfose representa “uma

5 Tradução de Ana Luiza Camarani.

transgressão da separação entre matéria e espírito” (p.60). Ela é física, ou seja, é a passagem da personagem do estado natural ao sobrenatural. Este tema relaciona-se ao tema também proposto pelo autor como um tema do tu, que é o pandeterminismo. Ambos evidenciam a ruptura entre matéria e espírito, mas o pandeterminismo tem como objetivo evidenciar a ação do sobrenatural sobre a narrativa, pois determina que todo ato gera um efeito e tem origem no sobrenatural – quando não explicado pelas leis naturais. Assim, o pandeterminismo propõe uma explicação à metamorfose: ela acontece de forma sobrenatural e como punição pela ruptura dos padrões estabelecidos entre matéria e espírito, e, com isso, gera o fantástico na literatura. Ou seja, o monstro, fruto da ação sobrenatural de metamorfose, é um dos caminhos que a literatura fantástica opta por seguir.

Concluída esta breve análise acerca da figura da personagem e do antagonista, bem como os conceitos de maldade e monstrosidade – que acompanham a noção de antagonista –, a seção a seguir evidencia como estes conceitos e elementos da narrativa se manifestam na trilogia *Os Magos*, de Lev Grossman, em especial o antagonista do primeiro romance, que dá nome à trilogia.

A CRIATURA DE GROSSMAN

Os Magos (2011), *O Rei Mago*, (2012) e *The Magicians Land* (2014)⁶ são os títulos de Lev Grossman que compõem a trilogia que leva o nome do primeiro romance. O protagonista desta história é Quentin Coldwater, um jovem de 17 anos que descobre, acidentalmente, não só a existência da magia, como também uma

6 Sem tradução publicada no Brasil até o presente momento.

instituição de ensino superior que, após extensa avaliação, o recebe como estudante de magia.

No primeiro romance, ao longo de suas aventuras, Quentin faz amigos magos – humanos e não humanos – e descobre a existência de outros mundos além da Terra. Dentre esses mundos está Fillory, um mundo mágico que era até então ficcional na vida do protagonista – Quentin, desde menino, era fã de uma série de livros intitulada *Fillory e além*, na qual cinco irmãos visitam este mundo mágico e vivem diversas aventuras. Maravilhado com a realização de seus sonhos mais ocultos, e em meio a diversas complicações em suas relações com outras personagens, o protagonista chega a Fillory com o intuito de participar de alguma aventura e, por fim, tornar-se rei.

A aventura, é claro, é impedida pelo antagonista, intitulado A Criatura, que, quando desmascarado, revela ser, na verdade, um dos cinco irmãos da série ficcional *Fillory e além*: Martin Chatwin, o irmão mais velho. Após confronto, A Criatura é vencida, mas a vitória de Quentin é manchada pela morte de sua namorada, Alice Quinn, a qual abre mão de sua vida ao utilizar a magia além do permitido – e metamorfosear-se em um ser puramente mágico, um nifo⁷ – para salvar o protagonista.

A primeira aparição do antagonista em *Os Magos* é durante uma aula na universidade de magia de Brakebills. A Criatura aparece quando Quentin, entediado com a aula, faz um encantamento para atrapalhar o feitiço que um dos professores está ensinando aos alunos e, por meio dessa fissura, A Criatura surge na sala de

7 Na trilogia de Grossman, nifo é algo não humano, “um espírito de energia mágica bruta e descontrolada”. (GROSSMAN, 2011, p.105)

aula. Todos ficam completamente paralisados, e ninguém parece capaz de reagir à ameaça que surgiu diante eles. Sua descrição é bastante característica:

Era um homem baixinho de trajes conservadores, um belo terno cinza britânico e uma gravata marrom pregada no lugar com um broche de prata na forma de uma lua crescente. O professor March, que ainda estava falando, pareceu nem se dar conta de que ele estava ali – o homem olhou para os terceiro anistas com um ar malicioso e conspiratório, como se estivesse fazendo uma piada à custa do professor. Havia algo de estranho na aparência daquele sujeito – Quentin não conseguia ver direito o rosto dele. Por um instante, ele não entendeu muito bem por que, mas depois percebeu que era por causa de um pequeno galho cheio de folhas que ele tinha sobre o rosto, cobrindo parte de suas feições. O galho saía do meio do nada e não estava preso em lugar algum. Ele simplesmente estava lá, pendurado na frente do rosto daquele homem. (p.131)

A Criatura passa, então, a perambular pela sala de aula, mexer nos equipamentos, como se esperasse algo. Em certo momento, ele lança uma magia que o protagonista não consegue compreender e, após cantarolar, simplesmente desaparece. Após este incidente, Quentin descobre que A Criatura havia, com o feitiço lançado, matado uma de suas colegas de sala, que tentou lutar contra o antagonista. Ele descobre, também, neste momento, a existência de outros seres, além dos humanos, e de outros mundos.

O protagonista só volta a encontrar seu opositor ao final do livro, quando, desobedecendo a ordem expressa de um dos deuses de Fillory, ele usa um artefato mágico em busca de ajuda e, na verdade,

invoca A Criatura. Ao ter sua identidade revelada, o antagonista é descrito como um monstro e sua relação com o protagonista é estreitada: “Tudo estava ficando claro. Martin Chatwin não havia sido raptado por monstros, mas sim se transformado em um. Ele havia conseguido achar o que Quentin tanto queria, uma forma de ficar em Fillory para sempre. No entanto, isso teve um alto preço.” (GROSSMAN, 2011, p.401).

Esta passagem é essencial para que algumas relações sejam estabelecidas. A primeira delas é a questão do monstro. Como discutido anteriormente, o antagonista é o representante do mal (CAMPBELL, 1997), e sua maldade pode se manifestar na literatura na forma de um monstro (JEHA, 2007). Este monstro, como Molino (1980) e Todorov (1981) apontam, pode ser apresentado por meio de uma metamorfose. No caso da Criatura, ele é descrito pelo narrador como um sujeito com feições e estatura infantis, apesar de agir e falar como um homem adulto. Além disso, ele tem 6 dedos em cada mão e carrega um galho no rosto – que só é removido quando sua identidade é revelada, mas inicialmente dá a impressão de que é parte de sua fisiologia.

Assim, a descrição física da personagem aponta para a metamorfose. Este processo é evidenciado por uma escolha estilística de Grossman. Ao longo do romance, pela focalização de Quentin, o leitor toma conhecimento de algumas das aventuras dos irmãos Chatwin, os cinco que se aventuram por Fillory nos livros ficcionais *Fillory e além*. É interessante ressaltar a importância dada pelo narrador aos fatos relacionados a esta série ficcional. Em diversos momentos o protagonista é relatado como relendo as histórias ou discutindo com seus amigos a respeito da veracidade de alguns

fatos, como a real existência dos cinco irmãos e o desaparecimento do mais velho, Martin – que será revelado posteriormente como A Criatura. Isto reafirma o processo de metamorfose, pois Martin é mostrado antes, como a criança protagonista da série preferida de Quentin, e depois como A Criatura, completamente transfigurado física e mentalmente.

Outra relação estabelecida a partir da passagem exposta acima é a relação do protagonista com o antagonista. Retomando o que foi proposto por Propp (2001) e Brait (1985), o antagonista é o opositor, o protagonista às avessas. A relação entre eles se estabelece em um jogo de oposições que se desdobra na relação, nas palavras de Propp (2001), entre próprio e alheio. Esta relação é estabelecida quando o narrador afirma que “Ele havia conseguido achar o que Quentin tanto queria, uma forma de ficar em Fillory para sempre. No entanto, isso teve um alto preço” (GROSSMAN, 2011, p.401).

Neste trecho, a oposição entre Quentin e Martin é clara. Ambos desejavam permanecer no mundo mágico de Fillory – o que era estritamente proibido pelos deuses daquele mundo –, mas apenas Martin tomou a atitude de transgredir a regra imposta. A oposição, aqui, é de escolhas: o antagonista escolhe desobedecer, enquanto o protagonista opta por obedecer às regras. É a escolha feita que metamorfoseia Martin no monstro A Criatura, como uma punição à transgressão, como afirma Jeha e Molino.

Diante do exposto, é possível afirmar que a maldade é, assim, como propôs Jeha, inerente ao antagonista, pois sua intenção é, de fato, transgredir a ordem imposta e fazer o mal. Martin apresenta este exemplo quando o narrador descreve o prazer com que ele

ataca seus opositores, tanto ao matar a colega de sala de Quentin, como ao devorar as mãos de um de seus amigos na luta final.

Fica também evidente, a partir da discussão, como a maldade causa dano não só ao protagonista, mas também a quem a pratica – neste caso, Martin Chatwin/A Criatura. Martin afirma:

Vocês nem imaginam as coisas que se tem de fazer para usar esse tipo de magia... Bom, digamos que o seu lado humano é a primeira coisa a deixar para trás. Ninguém continua sendo o que era depois de fazer o que eu fiz. Depois de aprender o que aprendi. Mas eu mal me importo com isso agora. (GROSSMAN, 2011, p.401)

Assim, Martin afirma que abriu mão de seu lado humano, ou seja, de sua integridade moral, em troca de poder, para que pudesse permanecer no mundo mágico contra a vontade dos deuses – procurando, inclusive, matá-los. Logo, o dano não é só ao protagonista e seus aliados, mas se faz presente também na vida do antagonista.

Uma afirmação, entretanto, feita ao final do livro por Jane Chatwin, irmã mais nova do antagonista, gera uma dúvida no leitor que só será esclarecida no terceiro livro da trilogia. Jane é revelada, ao final, como a personagem que arquitetou toda a ordem dos fatos para que Quentin e seus amigos chegassem ao local da última batalha com A Criatura. Ela revela ser capaz de voltar no tempo utilizando um relógio feito por anões, e conta como manipulou o protagonista para que o antagonista fosse vencido a qualquer custo – ainda que muitos tenham morrido para que isso acontecesse.

Neste momento, ela diz para Quentin: “Tente não julgar tanto Martin — disse ela, parada na porta. — Plover o molestava

sempre que eles ficavam sozinhos. Acho que até foi por isso que ele foi pra Fillory, pra começo de conversa. [...] Ele só estava procurando um lugar pra se esconder” (GROSSMAN, 2011, p.431). Tal afirmação dá ao antagonista uma explicação às suas ações que excede os limites do pandeterminismo proposto por Todorov (1981). A justificativa às atitudes de Martin Chatwin é explicada por um meio natural, e não sobrenatural – por mais que todo o evento esteja cercado de elementos sobrenaturais. Além disso, este trecho também sugere, de certa forma, um antagonista do antagonista: Plover, o escritor da série ficcional *Fillory e além*, cujos livros Quentin lia o tempo todo.

Este núcleo menor de ação será explorado no terceiro livro da trilogia de Grossman (2014), *The Magicians Land*, no qual Quentin encontra um manuscrito de Rupert Chatwin, que conta como eles foram, de fato, parar em Fillory – expondo os floreios da série ficcional, e o que aconteceu com Martin até que ele se tornasse A Criatura.

Neste manuscrito, Plover é o antagonista de Martin, o protagonista. Rupert, narrador do texto, aponta uma das possíveis consequências da ação de Plover contra Martin: ele é banido de Fillory, segundo Rupert supõe, por não ser mais inocente. Ele afirma “eu não consigo parar de imaginar se, por uma terrível ironia, este não era o exato motivo pelo qual os carneiros pararam de trazer Martin para Fillory. Martin estava fugindo de Plover, mas Fillory não o queria mais. Porque Plover havia desonrado Martin” (GROSSMAN, 2014, p.222-223, tradução nossa)⁸. Esta explicação

8 “And if that is the case I cannot help but wonder too if, in a terrible irony, that was precisely why the rams stopped bringing Martin to Fillory. Martin was fleeing from Plover, but Fillory didn’t want him anymore. Because Plover had sullied him.” (p.222-223).

dada por Rupert aos motivos que levaram Martin a tornar-se A Criatura reafirma a teoria de Jeha e Propp, pois apesar de, inicialmente, Plover não sofrer nenhuma consequência por seus atos, ele é morto por Martin depois que ele se torna A Criatura, além de ser desmascarado para a família – ainda que o público de seus livros não saiba de seus atos ilícitos.

Este ato de Martin suscita uma discussão acerca da questão de vingança – uma vez que ele retorna ao mundo real para matar Plover após adquirir poder. Segundo Cota-McKinley, Woody e Bell (2001), vingança é o ato de fazer mal ou causar dano a um indivíduo como retribuição a um mal ou insulto sofrido por meio deste. Os autores afirmam que este ato é característico do ser humano e, assim como a maldade, pode afetar a integridade e segurança tanto daquele que o promove quanto sua vítima. Além disso, para eles, é comum que atos vingativos aconteçam pelas mãos de indivíduos de menor poder contra aqueles que, ao menos inicialmente, representavam o poder absoluto em determinada situação – como é o caso de Plover, um adulto, em relação a Martin, uma criança.

Esta discussão promove, também, um questionamento que relaciona os conceitos de vingança, punição e justiça. Segundo o estudo *Justice versus vengeance: motives underlying punitive judgements* (HO et al, 2002), a justiça é vista, comumente, como a distribuição de prêmios e punições de maneira proporcional às contribuições e ofensas dos indivíduos. De acordo com essa definição, é possível afirmar que o conceito de justiça abarca tanto a noção de vingança como a noção de punição, com a diferença de que, para os autores, punição pressupõe a ação da lei e de uma relação de igualdade entre os atos cometidos e a severidade da

punição, ao passo que a vingança é irracional e prima pelo alívio da sensação de desconforto de seu agente – resultando, assim, na desconsideração da noção de igualdade acima mencionada.

Opinião contrária à deste estudo é a do trabalho de Leo Zaibert (2006), uma vez que, em seu texto *Punishment and revenge*, ele afirma que os conceitos de punição e vingança são, em certo ponto, sinônimos. Para ele, ambos são respostas a algum mal cometido contra um indivíduo, além de serem, também, atos que envolvem emoções, uma narrativa que os justifique e um crivo de igualdade na equação ação-reação. É interessante mencionar que o autor não suscita, em sua comparação, a relação entre os conceitos abordados e a justiça.

Independentemente disto, é possível elencar como justificativa aos atos de maldade e de antagonismo de Martin a noção de vingança. Ao ser vítima dos atos de Plover, o garoto procura vingar-se de seu agressor, o que o leva a caminhos obscuros que corrompem sua integridade moral, como é apontado por Cota-McKinley, Woody e Bell. Isto se relaciona com o conceito de justiça, e abarca todos os pontos característicos dos atos vingativos apontados por Zaibert (2006). Logo, ainda que agindo de maneira não promovida pela lei, Martin promoveu justiça diante da agressão sofrida. Isto pode ser visto pelo leitor como um ato que explica ou até justifica as atitudes do antagonista – questionando, inclusive, a possível “maldade gratuita” que este leitor pode ter, inicialmente, atribuído como característica desta personagem.

Em seu manuscrito, Rupert Chatwin traz outros motivos que podem ser considerados como explicações às atitudes de Martin.

O primeiro é a ausência dos pais – seu pai foi para a guerra e nunca voltou e sua mãe ficou louca – e o fim súbito da infância de Martin, que foi obrigado a cuidar de seus irmãos, mas não tinha ninguém que cuidasse dele mesmo. O narrador afirma que “quando nossos pais partiram foi Martin, mais do que qualquer outro, que preencheu o vazio em nossas vidas. [...] Mas quem preencheu o vazio de Martin? Só poderia ter sido Fillory. E ela era uma mãe inconstante” (GROSSMAN, 2014, p.218-219 - tradução nossa)⁹.

Assim, percebe-se que Fillory era não apenas o refúgio de Martin contra Plover, como também seu lar, preenchendo o vazio que seus pais deixaram. Entretanto, Martin não era mais autorizado a permanecer no mundo mágico e, por essa razão, violou a lei imposta pelos deuses e fez um pacto com um deles, no submundo de Fillory, vendendo sua humanidade, sua integridade moral, a fim de ganhar poder e permanecer na terra em que amava. Em uma última tentativa de salvar seu irmão, Rupert o questiona ao afirmar que Martin poderia deixar de ser ele mesmo ao vender uma parte de si, ao que o garoto responde: “E se eu não for? O que há de tão bom em ser Martin? Todo mundo o odeia, inclusive eu. Eu preferiria ser outra pessoa. Qualquer uma. Mesmo que eu não seja ninguém” (p.233 - tradução nossa)¹⁰.

Logo, ao apresentar esses fatos a respeito de Martin, a afirmação em relação à inerência da maldade é questionada. Ao justificar suas ações com situações com a qual o leitor pode se relacionar, como

9 “When our parents left it was Martin, more than anyone else, who filled the void in our lives. [...] But who filled the void for Martin? It can only have been Fillory. And she was a fickle, capricious parent.” (p.218-219).

10 Tradução nossa. “What if I’m not?” he said. “what good is martin? Everybody hates him, me included. I’d rather be somebody else. Anybody else. Even if it’s nobody”. (p.233).

a perda dos pais, o abuso sofrido e o sentimento de não gostar de si mesmo, o autor cria um nível de verossimilhança no sentido proposto por Candido, com o qual o leitor se identifica e passa a simpatizar com o antagonista.

Desta forma, Martin, o antagonista, que era considerado um monstro por Quentin, o protagonista – um opositor que se apraz de suas maldades e as faz, inicialmente, sem motivo aparente –, ganha a visibilidade e a empatia do leitor, tornando sua maldade interior questionável. Ela provém da raiva, que é interior, mas também é determinada pelo meio ao qual a personagem está inserida e às situações que ocorreram em sua vida. Portanto, conclui-se que, ao contrário do proposto por Jeha, não é correto afirmar que a maldade é apenas inerente ao antagonista, pois ela pode ser também influenciada por forças exteriores que conduzem a personagem a tomar certas ações que resultaram, posteriormente, em sua metamorfose: de criança injustiçada a um monstro cruel.

Retomando Candido, a personagem apresenta características que são comuns aos seres humanos, ainda que sua exposição seja fragmentária. Contudo, esses fragmentos podem mostrar apenas um aspecto da verdade, ou o autor pode propor um trabalho no qual eles se confrontem e exponham a humanidade dessas personagens, deixando ao leitor a função de, verdadeiramente, construir a narrativa das personagens com base em sua própria função cognitiva – como afirma Palmer. Tal pensamento reafirma o proposto por Candido acerca do romance moderno, que procura “diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista” (p.44). É precisamente este o excelente trabalho de Grossman, e aí reside a verossimilhança da

obra por meio das personagens – e da construção e representação de suas mentes.

Por fim, cabe reafirmar, também, a noção de identidade localizada de Alan Palmer. Em nenhum momento, durante toda a trilogia de Grossman, Martin tem voz ativa – seja por meio do discurso direto ou indireto. Em todo momento suas ações são apresentadas com focalização em Quentin, Jane ou Rupert Chatwin. Assim, todas as ações do antagonista são reportadas ao leitor que, com base nessas informações, construirá hipóteses a respeito da mente e pensamentos de Martin. Ao ter suas hipóteses iniciais confrontadas, o leitor é obrigado a ressignificar suas conjecturas a respeito da personagem, atribuindo causalidade às ações do antagonista e atribuindo seus padrões morais reais a elas. Entretanto, todo este processo se dá com base nas informações colhidas pelo leitor a partir dos relatos de outras personagens – outras histórias e outras mentes – que, por sua vez, constroem histórias e justificativas para terceiros em suas próprias mentes e, assim, carregam a identidade de Martin consigo.

CONCLUSÃO

Este trabalho procurou expor a importância da figura da personagem na construção narrativa, bem como sua função no romance e as diferentes perspectivas abordadas a seu respeito através da história. Aos olhos de Brait (1985), Candido (1968) e Palmer (2004), discutiu-se a função da personagem, e pelas teorias de Prado (1968), Campbell (1997) e Propp (2001) estudou-se a função do antagonista. Dentre suas características, os conceitos de maldade, monstro e metamorfose propostos por Jeha (2007),

Molino (1980) e Todorov (1981) foram expostos a fim de esclarecer a atuação do antagonista.

A título de avaliação e crítica das teorias expostas, analisou-se a personagem A Criatura/Martin Chatwin, antagonista da obra *Os Magos*, de Lev Grossman (2011), e excertos de outros romances da trilogia de mesmo nome que mencionam esta personagem. Constatou-se, assim, que A Criatura/Martin Chatwin obedece à maioria das afirmações acerca da personagem e do antagonista, como sua característica monstruosa e opositora em relação ao protagonista, bem como sua intencionalidade ao fazer o mal.

Conclui-se, entretanto, que diferentemente do exposto por Jeha acerca da inerência da maldade, esta não é unicamente interior à personagem, mas pode ser resultado da ação de forças exteriores – mesmo que resultem na intencionalidade desta personagem em fazer o mal, como a reação de Martin diante de ofensas sofridas, levando-o a atos vingativos. Além disso, demonstra-se, também, a relatividade da relação protagonista (representante do bem) e antagonista (representante do mal), uma vez que o antagonista do livro *Os Magos* é também o protagonista do manuscrito encontrado em *The Magicians Land*, demonstrando que as relações entre bem e mal não estão bem delimitadas neste personagem – assim como não estão com os seres humanos.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES (2005). *Poética*. São Paulo: Cultrix.

BRAIT, Beth (1985). *A personagem*. São Paulo: Editora Ática.

CAMPBELL, Joseph (1997). *O Herói de Mil Faces*. 10.ed. São Paulo: Cultrix

CANDIDO, Antonio (1968). “A personagem do romance”. In *A personagem de*

ficção. 2.ed. São Paulo: Perspectiva. p.39-62.

COTA-MCKINLEY, Amy; WOODY, William D.; BELL, Paul A. (2001). "Vengeance: Effects of Gender, Age, and Religious Background". In *Aggressive Behavior*, Wiley Liss, Inc.27, 343–350.

GROSSMAN, Lev. (2011). *Os Magos*. Barueri: Manole.

_____. (2012). *O Rei Mago*. Barueri: Manole.

_____. (2014). *The Magician's Land*. New York City: Penguin Books.

HO, Robert; FORSTERLEE, Lynne; FORSTERLEE, Robert; CROFTS, Natalie (2002). "Justice versus vengeance: motives underlying punitive judgements". In *Personality and Individual Differences*, Elsevier Science Ltd.

JEHA, Julio (2007). "Monstros como metáfora do mal". In *Monstros e Monstruosidades da Literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

MOLINO, Jean (1980). "Le fantastique entre l'oral et l'écrit". In *Europe – Revue Littéraire Mensuelle*, Paris, 611, 32-41.

PALMER, Alan (2004). *Fictional Minds*. Estados Unidos da América, University of Nebraska Press.

PROPP, Vladimir I (2001). *Morfologia do Conto Maravilhoso*. CopyMarket.com.

TODOROV, Tzvetan (1981). *Introdução a literatura fantástica*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva.

ZAIBERT, Leo (2006). "Punishment and Revenge". In *Law and Philosophy*, Springer.