

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**  
**PUC – SP**

**Marcia Miyuki Iwai**

**O romance de aventura europeu e a construção do Outro:  
Uma análise de *O mundo perdido* (1912), de Arthur Conan Doyle**

**Mestrado em Ciências Sociais**

**São Paulo**  
**2010**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**  
**PUC – SP**

**Marcia Miyuki Iwai**

**O romance de aventura europeu e a construção do Outro:  
Uma análise de *O mundo perdido* (1912), de Arthur Conan Doyle**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora  
da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,  
como exigência parcial para a obtenção  
do título de MESTRE em Ciências Sociais  
sob orientação da Profa. Dra. Maria Celeste Mira.

**São Paulo**  
**2010**

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

*Ao Hiraaki (com saudade),  
à Olga,  
meus heróis de carne e osso e coração.*

## **Agradecimentos...**

À Professora Maria Celeste Mira, minha orientadora, que me adotou como aluna e que adotou este projeto já em andamento, e me acompanhou com carinho e atenção.

À Professora Mariza Werneck e ao Professor Marco Antônio de Almeida pela presença, pela leitura atenta e pelas sugestões.

Às Professoras Maria Aparecida Junqueira, Mara Lucia Faury e Norma Telles, minhas primeiras orientadoras, que me contaminaram com a paixão pela pesquisa e pela reflexão. Ao Professor Biagio D'Angelo, que, mesmo não tendo sido meu orientador, é como se tivesse sido.

À Maria Inez pela enorme paciência e linda ajuda.

Aos meus pais, que sempre permitiram e apoiaram as minhas extravagâncias estudantis.

Ao Cláudio, que me dá a mão tanto nos momentos para dar risada quanto nos de roer as unhas.

À Karina, à Fernanda, pela amizade; e a incontáveis amigas e amigos pelas horas e horas de deliciosas conversas literárias.

Ao CNPq pelo apoio.

## Resumo

Esta dissertação se propõe a investigar o gênero romance de aventura do fim do século XIX e início do século XX, e as maneiras como esse gênero constrói as imagens do Outro. Considerando-se que a fase de sua produção corresponde ao período de expansão dos impérios coloniais e de organização dos movimentos operários e feministas europeus, a intenção deste trabalho é refletir sobre as representações presentes nesse gênero romanesco sobre as classes trabalhadoras, as mulheres, os povos colonizados e a Natureza, bem como pensar a imagem do Eu, ou dos heróis dessas obras – homens, europeus, burgueses e colonizadores.

A partir da análise do romance de aventura *O mundo perdido*, escrito em 1912 por Arthur Conan Doyle, foram estudadas, em primeiro lugar, as questões do descobrimento de uma nova terra pelos heróis, a sua exploração e a relação desses heróis com os habitantes desse lugar. Em segundo lugar, foram analisadas as armas usadas pelos protagonistas para a conquista do território – a Ciência, a Guerra, a Palavra. Em terceiro lugar, foi feita uma reflexão acerca da imagem feminina no romance: o caráter feminino do território, a vilanização ou a ausência de personagens femininas, a escritura e leitura do romance de aventura (que se descreve como um gênero masculino) como rejeição a uma literatura considerada feminina. Por fim, foram estudadas as próprias personagens dos heróis viris e o mundo que eles constroem.

Dessa maneira, partindo da análise de *O mundo perdido*, visto como um romance de aventura modelar, foram feitas comparações com outros romances do mesmo gênero, para que possam ser levantados temas, regras e convenções que caracterizem o gênero romance de aventura.

**Palavras-chaves:** romance de aventura; *O mundo perdido*; Arthur Conan Doyle; literatura de viagem; colonialismo.

## Abstract

This monograph intends to investigate the genre adventure novel of the end of the 19th century and beginning of the 20th century, and the ways in which this genre builds the images of the Other. Considering that this Historical moment corresponds to the period of expansion of the European colonial empires, and of organization of the working class and feminist movements, the intension of this study is to make a reflection about the representations of workers, women, colonized peoples, and Nature in the adventure novels, as well as to think about the images of the Self, or of the heroes in these books – men, Europeans, bourgeois, and colonizers.

Starting with the analysis of the novel *The Lost World*, written in 1912 by Arthur Conan Doyle, we firstly studied the themes of the discovery of a new land, its exploitations, and the relations between the heroes and the inhabitants of this land. Secondly, we analyzed the weapons used by the heroes to conquer this land: Science, War, and Word. In a third moment, we made reflections about the images of the Feminine in the novel: the feminine identity of the land, the absence or the vilanization of the feminine characters, and the production and consumption of the adventure novel (which is usually described as a masculine genre) as the rejection of a so-called Feminine Literature. Finally, we studied the protagonists of the novel, or the virile heroes, and the world that they intend to build.

Thus, from the analysis of *The Lost World*, which we regard as a model adventure novel, we made comparisons with other novels in the same genre, so that we could establish themes, rules, and conventions which can characterize the genre adventure novel.

**Key-words:** adventure novel; *The Lost World*; Arthur Conan Doyle; travel literature; colonialism.

... sentei-me na praia áspera e fragmentada.  
Uma grande onda negra submergiu a parte baixa da margem  
e rebentou, não mais negra, mas verde-suja.  
Refluindo, a onda deixou filetes viscosos que escorreram para o oceano.  
Aproximei-me ainda mais da borda e, quando veio a onda seguinte,  
estendi o braço. Então reproduziu-se fielmente um fenômeno já experimentado  
pelo homem havia um século: a onda hesitou, recuou, e depois envolveu minha mão,  
sem no entanto tocá-la, de maneira a que uma fina camada de “ar”  
separasse minha luva daquela cavidade, fluida um momento antes,  
mas naquele instante carnuda. Ergui a mão devagar e a onda,  
ou melhor, aquela excrescência de onda, ergueu-se simultaneamente,  
sempre envolvendo minha mão com aquele quisto translúcido de reflexos esverdeados. (...)  
Jorrara do oceano uma flor, cujo cálice era moldado pelos meus dedos. Recuei.  
A haste vibrou, vacilou irresoluta e tornou a cair. A onda apanhou-a e retirou-se.  
Repeti o movimento várias vezes. (...)  
Em todos os seus movimentos, (...) cada um daqueles ramos crescendo fora do oceano  
parecia revelar uma espécie de candura prudente, mas em nada arredia.  
Uma curiosidade ávida de conhecer rapidamente, de compreender uma forma nova,  
inesperada. E uma pena de dever se retirar, de não poder franquear os limites impostos  
por uma lei misteriosa. Que contraste inexprimível  
entre aquela curiosidade alerta e a imensidão cintilante do oceano,  
que se estendia a perder de vista...  
(Stanislaw Lem, Solaris)

# Índice

<b>Partida</b> .....	10
<b>Capítulo 1 – Espaços em branco no mapa</b> .....	16
O mundo perdido.....	17
Sonhos e pesadelos.....	28
Homens-natureza.....	34
<b>Capítulo 2 – As armas e os barões</b> .....	51
Ciência.....	52
Guerra.....	65
Palavra.....	72
<b>Capítulo 3 – As antagonistas do herói viril</b> .....	82
O Feminino como antagonista.....	83
A mulher como antagonista.....	91
Autoras e leitoras como antagonistas.....	101
<b>Capítulo 4 – Meninões que dominam</b> .....	118
Jovens heróis.....	119
Musas masculinas.....	132
O mundo encontrado.....	141
<b>Passagem</b> .....	158
<b>Bibliografia</b> .....	161

## Partida

*Definitivamente, não há nada além de livros de viagem ou histórias policiais. Narra-se uma viagem ou se narra um crime. Que outra coisa se pode narrar?*, perguntava-se Ricardo Piglia (PINTO, 2006, p. 174). A viagem deu origem a um emaranhado denso, diverso e cheio de vida de relatos, narrativas, poemas, em que aquele que conta é alguém que saiu de casa (seja qual for essa casa) e partiu ao encontro de desconhecidas terras, do Outro e de si mesmo. E, algo fundamental, de um modo ou de outro, ele voltou para nos contar a história.

Da *Odisséia* de Homero à *Space Oddity* de David Bowie; da *Primeira viagem ao redor do mundo* contada por Antonio Pigaffeta à *Viagem ao redor de meu quarto* feita por Xavier de Maistre; das viagens na *Máquina do tempo* à *Viagem à Lua*; das *Cidades invisíveis* de Italo Calvino à *Hiroshima* pós-hecatombe nuclear de John Hersey; do encontro com os nambiquara por Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos* ao encontro com o incompreensível e quase inominável Oceano em *Solaris* de Stanislaw Lem; da expedição científica à ficção científica; a pé com Alexander Supertramp, de moto com Che, de carro com Sal Paradise, de barco com Amyr Klink, de balão com Mark Twain, de foguete com Georges Meliès, de submarino com Julio Verne (ou por que não com os Beatles?); no Kafiristão ou em Kandahar; na Bizâncio de Yeats ou na Istambul de Pamuk; em ilhas utópicas com seus tesouros ou nos corações das trevas dos continentes e dos humanos; o veneziano preso em Gênova contando suas histórias a bordo do *Millione*, o genovês escrevendo cartas aos reis de Espanha sobre o Novo Mundo, ou o brasileiro redescobrimdo a Mongólia para fazer romance; diários de viagem, cartas de viagem, narrativas autobiográficas, relatórios científicos, jornalismo literário, viagens lisérgicas, guerreiras, íntimas, coloniais, pós-coloniais; tentar conhecer o Outro e tentar conhecer o Eu.

A viagem habita nossa narratividade em suas raízes. Inúmeros são os gêneros, tipos e classificações possíveis dentro da literatura de viagem. Entre estes, encontra-se o gênero romance de aventura, narrativas ficcionais do último terço do século XIX e primeiros anos do século XX, escritos sobretudo por autores europeus (destacando-se, dentre eles, os britânicos), tendo como temas principais a viagem e a aventura, e envolvendo personagens viajantes que saem de cidades e ambientes domésticos em direção a terras desconhecidas, incultas, “selvagens”, “incivilizadas”. Este gênero é que é o objeto deste estudo.

Elaine Showalter (1993, p. 109) chama o romance de aventura de *Rei Romance*, opondo-o à produção da *Rainha George*, referência a George Eliot, que Showalter vê como

um expoente da literatura feminina realista de meados do século XIX. Para Showalter, o *Rei Romance* é uma reação literária masculina e um retorno à aventura romântica viril, cujo ressurgimento se dá na década de 1880 na Inglaterra. Antonio Gramsci, por sua vez, classifica o romance de aventura entre os seus *Diversos tipos de romance popular* (GRAMSCI, 1978, p. 112), chamando-o de *romance científico de aventuras, geográfico* (1978, p.112) ou de *romance geográfico-científico* (1978, p.116), referindo-se especificamente a Julio Verne. E acrescenta, com isso, dois elementos importantes: a Ciência como pano de fundo e a viagem geográfica a lugares diferentes, longínquos, pouco conhecidos. Já Jean-Yves Tadié (1996) escolhe, como autores modelares do *roman d'aventures*, Alexandre Dumas, Julio Verne, Robert Louis Stevenson e Joseph Conrad, e afirma que foi só no século XIX que a aventura ganhou autonomia suficiente para formar um gênero de narrativa à parte (TADIÉ, 1996, p. 22). E ainda:

*Na segunda metade do século XIX, o gênero, ou subgênero, do romance de aventura atingiu seu ponto de perfeição, seu momento clássico. Nascido da epopeia antiga – do romance greco-latino – e da epopeia medieval – os romances da tábua redonda – ele se prepara, como um rio subterrâneo, para vir à tona assim que as circunstâncias históricas permitem. No século XIX, o desenvolvimento do romance de aventuras na França e na Grã-Bretanha está ligado ao desenvolvimento dos impérios e da ciência; nos Estados Unidos, à conquista do oeste.*

(TADIÉ, 1996, p. 169)

Da mesma forma, o romance de aventura é muitas vezes visto como um gênero menor, ligado à literatura infantil e à literatura de massa, que padecem ambas desse mesmo preconceito, e como um gênero de entretenimento, de baixa qualidade literária. Seu estudo, por isso, tem bastante interesse, já que se trata de uma área ainda pouco abordada.

Assim, há uma dimensão sociopolítica, antevista também por Elaine Showalter e por José Paulo Paes, no romance de aventura: ele pode ser descrito como a *cartilha do colonialismo*, nas palavras de Showalter (1993, p. 114). Ou, como declara Paes:

*o ciclo das grandes descobertas, a que se seguiria o estabelecimento de colônias nas Américas, na Oceania, na África e na Ásia, iria sobrepor um assoberto interesse econômico à curiosidade pelo exótico. E o romance de aventuras em sua*

*época áurea, vale dizer, o século XIX, refletiu o apogeu do colonialismo, sobretudo do inglês e francês.”*

(PAES, 1987, p. 67)

Ao mesmo tempo, o romance de aventura atinge seu ponto alto num período de convulsões sociais e sexuais internas aos países. É a época dos movimentos feministas, que puseram em questão as divisões e os papéis sexuais, e dos movimentos operários, que causaram conflitos entre trabalhadores e patrões, forçando algumas mudanças nas relações de trabalho. As questões colonial (em que está implícita a questão étnica), sexual e social são, então, elementos que encontram representações bem marcadas no romance de aventura. Esse gênero é um tipo de discurso que busca, direta ou indiretamente, fortificar aquelas divisões de papéis que Elaine Showalter chama de *fronteiras raciais, sociais e sexuais*, barreiras que eram cada vez mais postas em cheque nos fins do século XIX:

*(...) Em períodos de insegurança social, quando surgem temores de regressão e de degeneração, adquire extrema intensidade o anseio por controles mais estritos quanto aos limites da definição dos sexos, bem como das raças, das classes sociais e das nacionalidades. Se as diferentes raças puderem ser colocadas em seus devidos lugares, se as várias classes sociais puderem ser contidas nos setores adequados das cidades, e se homens e mulheres puderem ser fixados em suas esferas isoladas, muitos esperam que haja uma possibilidade de se evitar o apocalipse (...)*

(SHOWALTER, 1990, p. 17)

São ainda fundamentais dois elementos para se pensar esse gênero. O primeiro é a relação – ou o conflito – entre o homem e a Natureza, que se expressa nesses romances. O encontro da Cultura com a Natureza, neles, se caracteriza como um embate, em que o homem deve conquistar o mundo ao seu redor. O segundo elemento é o Nacionalismo e a afirmação dos Estados-Nações e dos Impérios coloniais. Muitas vezes os romances de aventura acabam se mostrando formas de defesa das fronteiras de suas nações e de suas colônias. Portanto, além das *fronteiras racial, sexual e social*, no romance de aventura também influem as fronteiras nacionais e as “fronteiras da cultura”.

Por isso, uma característica que chama atenção no romance de aventura é o encontro do Outro. Por envolver uma viagem, e muitas vezes uma viagem colonial, ou que se assemelha a uma viagem colonial, ou uma missão civilizatória, o romance de aventura tem como elemento fundamental o contato com o Outro e suas representações. Qual então é a

forma como o gênero romance de aventura constrói o Outro? Como os heróis desses romances caracterizam o território onde se dá a viagem e sua Natureza? Como são construídos os habitantes desses territórios? Quem são os auxiliares dos heróis e quem são seus antagonistas? Como é representado o elemento feminino nesses romances? E, finalmente, como os heróis descrevem a si mesmos?

Para refletir sobre essas questões, então, é interessante uma abordagem interdisciplinar – empreitada que nunca se mostra fácil e tranquila – relacionando Ciências Sociais e Literatura, História Literária e História, Literatura Comparada e Antropologia. Nesse sentido, é proveitoso ver o romance de aventura sob um ponto de vista estético tanto quanto como um discurso imbuído de uma dimensão social, e ainda como sonho e fantasia. Assim, o romance de aventura é uma obra literária que pode ser investigada com o olhar da crítica e dos estudos literários, bem como também sua forma fala das crenças de sua época, como discurso que exprime, cria e perpetua noções, preceitos e representações do momento. E, como fantasia e obra de diversão e entretenimento, no romance de aventura estão também os desejos, os sonhos, as paixões, os medos de leitores e autores – e todos buscam encanto, reconhecimento e identificação nessas obras. Mais ainda, o gênero romance de aventura deve ser visto tanto como um caso de literatura colonial como de literatura de massa, e este estudo tenta levar em consideração esses fatores.

Dentre as obras que podem ser consideradas como romances de aventura, estão *Ela*, *Ayesha – O retorno de Ela*, *As minas do rei Salomão* e *Cruzada* de Henry Rider Haggard, *Kidnapped* e *A ilha do tesouro* de Robert Louis Stevenson, *O homem que queria ser rei* e *Kim* de Rudyard Kipling, *Vinte mil léguas submarinas*, *A ilha misteriosa*, *Volta ao mundo em 80 dias* e *Viagem ao centro da Terra* (entre tantos outros) de Julio Verne, *O coração das trevas*, *A linha de sombra*, *Juventude: uma narrativa* (e outros tantos) de Joseph Conrad, *Ao longo do Amazonas* de W. H. G. Kingston, *Moonfleet* de John Meade Falkner, *O prisioneiro de Zenda* de Anthony Hope, *O lobo do mar*, *Caninos brancos* e *O chamado da floresta*, de Jack London, os romances do pirata Sandokan de Emilio Salgari, entre tantos outros.

Este estudo se concentra, entretanto, em *O mundo perdido*, escrito em 1912 pelo escocês Arthur Conan Doyle. Nesse romance, Edward Malone, o narrador em primeira pessoa do romance, um jovem repórter irlandês que trabalha para um importante diário londrino, precisa mostrar seu valor e seu heroísmo para Gladys, sua namoradinha, para que ela aceite sua corte. Gladys diz que espera um homem famoso, um grande conquistador, um novo Richard Burton, e Malone se sente desafiado a empreender uma aventura memorável. Em busca dessa aventura, tudo o que Malone consegue é um trabalho de risco para um jornalista –

uma entrevista com um conhecido e polêmico cientista, o genial e irascível Professor Challenger, que detesta a imprensa e que afirma ter descoberto, em uma viagem, um território inexplorado e desconhecido, onde podem ser encontradas incríveis descobertas científicas. Trata-se de um platô elevado, em meio à Floresta Amazônica, no norte do Brasil. É um lugar isolado geograficamente, o que, segundo Challenger, favoreceu a existência de espécies endêmicas e permitiu a sobrevivência de dinossauros. Mesmo sendo alvo de chacota na comunidade científica londrina, Challenger consegue formar um grupo de expedicionários para viajar até esse local e comprovar a existência de todas essas maravilhas. Assim, o grupo é formado pelo Professor Summerlee, típico cientista vitoriano da academia inglesa, em tudo oposto e rival de Challenger; pelo Lorde John Roxton, um aristocrata inglês com formação militar e apaixonado aventureiro, já tendo participado de batalhas e conquistas nas regiões mais remotas do planeta, da Escócia a Uganda, passando inclusive pela América do Sul; e finalmente o próprio Edward Malone, que enfim consegue sua grande aventura, e que é admitido no grupo, a despeito de sua pouquíssima experiência, para ser o cronista e narrador da grande expedição. Assim, esse grupo parte para o Brasil e sobe o Rio Amazonas, tomando ainda o rumo de um de seus afluentes, rumo norte, até vislumbrar o grande platô.

Os quatro aventureiros conseguem subir no platô, mas, devido à vilania de um de seus guias, um antigo traficante de escravos, ficam presos lá em cima, sem conseguir descer e sem comunicação nenhuma com o mundo exterior. Lá em cima, porém, começam suas explorações nesse novo território: de fato, avistam pterodátiles, brontossauros, iguanodontes... mas não só isso. Há lá os homens-macacos, violentos, malvados, perversos, sanguinários, e há também um grupo de índios, os Accala, que vive acuado de medo. Certa noite, enquanto Malone empreende um pequeno passeio noturno cheio de encantos (como a descoberta de um lindo lago cheio de vida no centro do platô, ao qual Malone dá o nome de Lago Gladys) e de perigos (como a perseguição do jovem por um enorme dinossauro carnívoro), Challenger e Summerlee são sequestrados pelos homens-macacos. Inicia-se então a grande batalha do platô, em que os quatro viajantes se aliam aos índios Accala e exterminam os homens-macacos. É dessa maneira que os quatro britânicos se tornam figuras de grande importância e prestígio para os Accala, que os veem como grandes salvadores e poderosos líderes guerreiros. Só com ajuda do jovem líder índio Maretas os quatro exploradores conseguem encontrar um caminho para descer do platô, já que os Accala não pretendiam deixar que os europeus partissem.

Finalmente, depois de muitas aventuras e dificuldades, os quatro exploradores são recebidos em Londres como heróis nacionais, enquanto Malone reencontra sua noiva

Gladys... casada com outro homem. Para seu consolo, em breve Lorde Roxton revela ter encontrado uma grande mina de diamantes, sobre a qual os pterodátiles fazem seus ninhos. Os quatro exploradores se veem então ricos e recompensados. Challenger pensa em, com o dinheiro, fundar um museu. Summerlee poderá finalmente viver exclusivamente para suas pesquisas. Roxton empreenderá uma nova expedição ao platô. E Malone, que todos pensam que, com o dinheiro, poderá enfim se casar com sua Gladys, revela tristemente toda sua decepção com o sexo feminino e decide se juntar a Roxton em sua nova expedição, e é aceito de bom grado<sup>1</sup>.

*O mundo perdido* se mostra um exemplo bastante explícito do romance de aventura, apresentando muitos temas e características típicos desse gênero, bem como muitas noções, conceitos e crenças dele. Trata-se de um romance menos conhecido do autor, eclipsado por suas outras obras – evidentemente pelos contos de Sherlock Holmes. Ao mesmo tempo, é uma obra de entretenimento, ou de massa, que não consta nos estudos da História Literária ou do cânone literário, mas que, em contrapartida, faz parte de um gênero de alta popularidade. Finalmente, *O mundo perdido* tem uma curiosidade que nos toca diretamente: a viagem dos heróis é feita para o Brasil, e o território que eles conquistam se localiza em meio à floresta amazônica.

Portanto, nos capítulos que se seguem, será estudado *O mundo perdido*, e serão feitas comparações desse romance com outros romances de aventura, de modo a tentarmos estabelecer um estudo sobre esse gênero romanesco. No primeiro capítulo, será discutida a representação do território conquistado pelos heróis aventureiros. No segundo capítulo, serão abordadas as armas usadas por eles nessa conquista. No terceiro, estudaremos a imagem do Feminino no romance de aventura. E finalmente, no quarto capítulo, tentamos conceituar o herói viril do romance de aventura e o mundo construído por ele.

---

<sup>1</sup> *O mundo perdido* foi a primeira de cinco obras tendo Challenger como personagens principais. Em 1913, Conan Doyle publicou *The Poison Belt*, onde os quatro amigos são os únicos sobreviventes de uma tragédia que aparentemente mata todos os seres vivos do mundo, quando o planeta passa por um cinturão de veneno cósmico. Em 1926, surge *Land of Mists*, o romance mais contrastante da série, em que Malone tenta convencer Challenger, viúvo e deprimido, das verdades religiosas do espiritualismo e da mediunidade, numa defesa do autor da nova religião a que ele próprio se convertera. Em 1927, é publicado um conto, *The Disintegration Machine*, em que Challenger, assistido por Malone, mostra sua faceta *trickster* ao combater um cientista quase tão genial quanto ele, mas nada honesto, que inventara uma máquina que desintegra pessoas e objetos, que está sendo disputada por países inimigos para ser usada em guerra. Finalmente, em 1928, Conan Doyle escreve *When the World Screamed*, outro conto, em que Challenger e seu indefectível amigo Malone fazem uma experiência para provar que todo o planeta Terra é um grande ser vivo, e que os seres humanos são nada mais que minúsculos parasitas em sua superfície, ignorados por ela; mas o genial Challenger quer fazer com que ela tome consciência da existência do homem sobre ela, demonstrando assim o poder da Razão e da Ação humanas.

## Capítulo 1 – Espaços em branco no mapa

*“Bem, quando eu era pequeno, tinha paixão por mapas.  
Eu ficava horas olhando a América do Sul,  
ou a África, ou a Austrália, e abandonava-me às glórias  
da exploração. Naquela época, havia  
muitos espaços em branco no mundo, e, quando  
enxergava um que parecia particularmente  
convidativo no mapa (mas todos pareciam assim),  
colocava o dedo ali e dizia, ‘Quando crescer, vou para lá.’”  
(Joseph Conrad, O coração das trevas)*

Quando o jovem, ingênuo e sonhador jornalista Edward Malone entra na sala do Sr. McArdle, e lhe pede para ser mandado a uma reportagem especial, que envolva aventura e perigo, o velho e experiente editor ri da exaltação do rapaz. Afirma que grandes aventuras, grandes descobertas que envolvam aventura e perigo são coisa do passado. Os resultados não cobririam os custos e, mesmo se houvesse uma tal aventura, algum outro repórter, mais experiente e famoso, seria enviado para tal missão. E completa ainda:

*Os grandes espaços em branco do mapa estão todos preenchidos, e já não há  
mais lugar para romance em parte alguma.<sup>2</sup>*

(DOYLE, 1987, p.17)

Estarão, então, terminados os tempos das grandes descobertas? O mundo não terá mais, enfim, territórios desconhecidos, mundos de aventuras e maravilhas, de grandes

---

<sup>2</sup> Há várias traduções em português de *The Lost World*, a grande maioria delas – sobretudo as mais facilmente encontradas hoje em dia – adaptada e resumida para o público infantil. É o caso da edição da Editora Scipione (2001, 120 páginas, tradução de Ulisses Capozoli), da edição da Companhia Editora Nacional (2005, 135 páginas; não consta o nome do tradutor) e da edição da editora Nova Alexandria (1998, 184 páginas, tradução de Romualdo Apis Guimarães). A edição da Francisco Alves (1982, 238 páginas, tradução de Luiz Horácio da Matta) parece ser integral mas é dificilmente encontrada. Neste trabalho, optei por utilizar uma tradução antiga, mas que tem a vantagem de ser integral, feita por Raul de Polillo para a editora Melhoramentos e reeditada em 1987 pela Melhoramentos e Clube do Livro. Assim, praticamente todas as citações que faço de *O mundo perdido* (exceto aquelas que apresentam problemas e que são, portanto, comentadas em nota de rodapé) vêm dessa edição, de 1987, com 296 páginas, da editora Melhoramentos/Clube do Livro, traduzida por Raul Polillo. Em caso de dúvidas ou problemas de tradução, cotejei o texto em português com a edição original em inglês da editora Wordsworth, de 1995. Caso a tradução em português apresente problemas, transcreverei essa tradução e a comentarei em nota; ou farei uma tradução minha e citarei o texto em inglês em nota de rodapé; ou, em último caso, mantereí a versão original em inglês no corpo do texto, comentando e explicando as razões em nota.

descobertas e atos de heroísmo? Será que todos os territórios da Terra já estão desvendados, dominados, conquistados?

Não para Malone. Pouco depois dessa conversa desanimadora com o Sr. McArdle, Malone, o narrador em primeira pessoa do romance, dará os primeiros passos para a grande aventura de sua vida, a descoberta e exploração da Terra de Maple White, ao lado do Professor Challenger, de Summerlee e de Sir Roxton. Ele viajará ao Brasil, se embrenhará na Floresta Amazônica e chegará aonde nenhum homem antes chegou. Finalmente Malone conseguirá encontrar seu mundo de perigos e aventuras.

## O mundo perdido

Mas qual será esse mundo? O que caracteriza esse espaço, onde Malone e seus companheiros viverão a aventura de suas vidas? A Terra de Maple White é, segundo a lúdica descrição de Manguel e Guadalupi, no *Dicionário de lugares imaginários*:

*Planalto vulcânico no estado do Amazonas, Brasil. Um pintor e poeta de Detroit o descobriu e o batizou, mas foi explorado pela primeira vez em 1912 por uma expedição inglesa liderada pelo professor George Edward Challenger. O local é famoso por preservar muitas espécies que se julgavam extintas, especialmente iguanodontes, alossauros, megalossauros, tigres-dente-de-sabre e pterodátiles. Apesar da fauna incomum, a flora é a de um clima temperado (...) Rochas basálticas de origem vulcânica cercam o platô e formam uma crista contínua que o separa do restante da selva amazônica. (...) O planalto de Maple White é oval, com cerca de 150 quilômetros quadrados, num formato que lembra um funil raso cujo centro é ocupado por um grande lago de dezesseis quilômetros de circunferência – o lago Central, antigo lago Gladys.*

(MANGUEL & GUADALUPI, 2003, pp. 267-8)

O romance de aventuras é um discurso que hoje pode ser caracterizado como eurocêntrico. Escrito por autores europeus para um público europeu, literatura de massa, comercial, popular, por um lado ele tem a intenção de ser acessível a um grande número de leitores; por outro lado, consciente da sua popularidade e alcance, ele não deixou de ter, a seu

modo, fins pedagógicos e didáticos (voltaremos a isso no capítulo 3). Com isso, crenças, ideias e formas de pensamento da sua época – as últimas décadas do século XIX e o início do século XX – estão presentes com todo seu peso no gênero romance de aventura, pois os autores desse gênero tão popular não só deviam responder ao imaginário de seu público, como também acabavam divulgando-o e defendendo-o. Assim, o gênero romance de aventuras tanto tenta refletir quando perpetuar essas crenças.

É nessa perspectiva, de discurso eurocêntrico, que os narradores dos romances de aventura constroem e descrevem os territórios das viagens e conquistas de seus heróis. Jean-Yves Tadié (1996), que, em *Le Roman d'aventure*, faz uma discussão sobre esse gênero com base na análise das obras de Alexandre Dumas, Julio Verne, Robert Louis Stevenson e Joseph Conrad, chama atenção ao fato de que, em diferentes tipos de narrativas de aventura, o lugar exótico sempre foi uma de suas marcas:

*.. o lugar exótico sempre foi, para o leitor, uma das marcas da narrativa de aventura: na epopéia, a aventura se passa longe da terra natal, em Tróia, ou nas ilhas misteriosas do Mediterrâneo; o mesmo ocorre nos romances gregos: Teágeno e Cariclea naufragam no Egito. Essa distância è a distância do sonho, que por sua vez apela também á narrativa de viagem.*

(TADIÉ, 1996, p. 152)

No romance de aventura, são terras tão distantes do ponto de partida (que é, geralmente, a Europa), tão desconhecidas e isoladas, que tudo o que está contido nela é surpreendente. Daí o fato de esses territórios serem ilhas, platôs elevados, reinos escondidos no centro da África ou da Ásia, protegidos por acidentes geográficos extremos, ou até lugares como o fundo do mar, o centro da Terra ou o mundo no futuro. É um lugar selvagem – tanto no sentido de “oposto à civilização” quanto no de “violento, perverso, corrompido, cheio de vilanias e vilões”. É uma quase impenetrável terra de ninguém, cerne do desconhecido, onde nenhum homem jamais esteve, além dos limites do mundo povoado. Como dizem as personagens aqui e ali, em *O mundo perdido: Reclamo a honra – disse (Challenger) – de ser o primeiro a cruzar a ponte para a terra desconhecida...* (p. 139)<sup>3</sup>; *uma região que nunca foi descrita, nem sequer,*

---

<sup>3</sup> De agora em diante, as citações onde constar somente o número da página indicam trechos vindos do romance *O mundo perdido*, da tradução integral de Raul de Polillo, na edição de 1987, da editora Melhoramentos/Clube do Livro. As citações que vierem de outras edições de *O mundo perdido* (por exemplo, da versão original em inglês) serão indicadas com mais detalhes (autor, ano, página), bem como as citações de outros autores.

*visitada, a não ser pelo meu desafortunado predecessor* (p. 50); *somos os únicos homens, de toda a espécie humana, a ver tais coisas* (p. 148).

Em *O mundo perdido*, o narrador explora talvez com um certo tom de nostalgia a ideia de que ainda há lugares isolados, espaços em branco no mundo. *O mundo perdido* é já uma produção tardia do romance de aventura, e, talvez por isso, os seus primeiros capítulos parecem querer dizer que, em 1912, ano de publicação do romance, esses espaços em branco, as grandes descobertas e explorações, aparentemente não existem mais; mas, na verdade, ainda resta um. É assim que, em *O mundo perdido*, surge esse “mundo perdido”, espaço que faz com que este seja um romance híbrido, entre a aventura e a ficção científica nascente. Ele deixa o narrador Malone estupefato:

(...) o panorama imenso, que se estendia diante de nós, indo até a metade do caminho que havíamos percorrido, a contar do afluente do Amazonas, ajudaram-nos a recordar que nós realmente nos encontrávamos naquela terra, no século vinte; nós não tínhamos, com efeito, sido transportados, por qualquer mágica, a qualquer planeta que se achasse em estágio dos mais primitivos, e em fase das mais rudimentares. Como era difícil convencer-se a gente de que a linha violeta, lá no horizonte longínquo, ficava bem avançada em direção daquele grande rio no qual navegavam gigantescos navios a vapor, e a cuja margem havia um povo a conversar sobre as pequenas coisas da vida, ao mesmo tempo em que nós, perdidos entre seres de uma idade já pretérita, não podíamos fazer mais do que olhar na sua direção, e ter saudades de tudo quanto ela significava!

(p. 165)

Além disso, dizer que esse território é um mundo perdido, um espaço em branco no mapa, cerne do desconhecido, constrói também o sentido de que ele é um lugar vazio, sem existência, sem história, *um mundo cuja única história é aquela prestes a se iniciar* (PRATT, 1999, p.121). Em *O mundo perdido*, portanto, a chegada de Challenger, Malone, Roxton e Summerlee neste mundo perdido equivale não só a descobrir a nova terra, mas a fundá-la, a fazê-la começar a existir. A chegada desses desbravadores torna-se um ato fundador, iniciador da História desse lugar – fato que é especialmente caracterizado neste romance de Arthur Conan Doyle, como também em *Ela, As minas do rei Salomão* e *O homem que queria ser rei*.

Malone, o narrador-personagem, cria uma imagem desse planalto, “descoberto” pelos viajantes, como um mundo de Caos numa idade primordial ou até mesmo num tempo mítico. Quando encontrado por esses colonizadores, é percebido por eles como um espaço sem

organização nem Ordem. Por isso, há uma dualidade nesse espaço: por um lado, é visto como um Caos selvagem e desordenado; por outro, é uma apaixonante libertação, onde se pode fazer tudo o que não é permitido no mundo civilizado (neste caso, a Inglaterra). Roger Caillois, ao discutir as cosmogonias e os mitos de criação do mundo na teoria da festa, diz que, anterior à existência do mundo tal qual o conhecemos, concebe-se a ideia de um tempo primordial, que vem revestido de uma *ambiguidade fundamental: de facto, ele apresenta-se sob os aspectos antitéticos do Caos e da Idade de Ouro. A ausência de barreira seduz tanto como a falta de ordem e de estabilidade repelem* (CAILLOIS, 1988, p. 103). Assim, por um lado, o espaço encontrado em Caos é, para o herói viril do romance de aventura, uma Idade do Ouro, um outro mundo onde se suspendem temporariamente as leis sociais enfadonhas e controladoras, onde se subvertem as regras, um lugar onde os heróis podem deixar aflorar seu eu mais oculto, mais original e primitivo, as “estranhas profundezas vermelhas”<sup>4</sup> de sua alma, como diria Malone, ao explorar seu íntimo de herói viril. Há, assim, uma ideia de retorno a um paraíso perdido. Por outro lado, esse mundo é um lugar corrompido, perverso, onde reina a desordem e a desorganização, um inferno caótico sem lei nem rei, que ameaça a superioridade e a própria vida do herói. Por isso, os heróis desejam, ao fim de tudo, implantar uma ordem e uma hierarquia. Paradoxalmente, os heróis amam e odeiam, ao mesmo tempo, esse mundo sem leis. E paradoxalmente, por suas ações, vão impor e fundar uma ordem, destruindo, junto do Caos, a Idade de Ouro para onde haviam fugido. Daí a ambiguidade com que Malone se despede da Terra de Maple White, lamentando justamente aquilo que a presença deles mesmos trará:

*... olhando para trás, lançamos um último olhar àquela terra estranha que receei fosse logo vulgarizada, para se tornar presa de caçadores e de prospectores; para cada um de nós, porém, aquela fora uma terra de sonho, de proeza e de romance; uma terra em que havíamos ousado muito, sofrido muito e aprendido muito; era a nossa terra, como nós a chamaremos, carinhosamente, por todo o sempre. (...) Ainda no momento em que olhamos para (o platô), um grito agudo e arrepiante, o chamado de algum animal fantástico, ressoou, nitidamente, nas trevas. Aquela era a voz autêntica da Terra de Maple White, como que a gritar-nos o seu adeus.*

(p. 271)

---

<sup>4</sup> Na versão em inglês, ... *strange red depths...* (DOYLE, 1995, p. 128)

Assim, Malone, como narrador, ao descrever o mundo perdido como um território de Caos e terror, sem leis nem Ordem, cria heróis-colonizadores que ganham contornos quase míticos, de heróis culturais, fundadores da civilização e do mundo, num tempo mítico, ancestral. Ao contexto profano – a conquista do território colonial, ficcionalizado no romance de aventura – o narrador busca atribuir os ares do sagrado, do mítico. Com isso, legitima e heroiciza as ações e a imagem desse conquistador. Da mesma forma, a guerra dos viajantes, liderando os Accala, contra os homens-macacos, o ponto alto do romance, toma ares de mito de criação da sociedade e da cultura humanas no platô; pela narrativa de Malone, os viajantes europeus são que iniciam a “era do homem” naquele território. Criam o Cosmos, humano, ordenado, em oposição ao Caos do domínio dos bestiais homens-macacos. Com essa guerra, Challenger e seus companheiros pensam criar uma civilização onde ela ainda não existia, onde antes só havia perversidade e selvageria. Assim, diz o narrador, *finalmente o homem se tornou supremo e o homem-animal foi posto no seu devido lugar*<sup>5</sup>.

Ao associar sua narrativa com os mitos, Malone atinge efeitos consideráveis. Várias obras literárias abordam os mitos de diferentes maneiras – simplesmente fazendo referências a eles, buscando-os como reserva apaziguadora, atualizando-os, questionando-os, desconstruindo-os. No caso do romance de aventura, e mais especificamente de *O mundo perdido*, o mito, em primeiro lugar, fala diretamente com a fantasia do leitor. Provoca um reconhecimento claro e inequívoco da história, suas personagens e sentidos, assim como favorece a identificação do leitor com tais personagens. Em segundo lugar, a associação da personagem do romance de aventuras com tipos de heróis e narrativas míticos os heroiciza ainda mais. Suas ações, ao fazerem referência a ações míticas, se justificam, se legitimam e se tornam inequívocas e inquestionáveis.

Um dado que reforça a ideia de fundação pelos heróis da aventura conquistadora é o batismo do território – que é uma imagem mais forte em *O mundo perdido* que em outros romances de aventura, já que, por exemplo, em *Ela, As minas do rei Salomão* ou *O homem que queria ser rei*, os territórios de Kôr, Lu e o Kafiristão já eram batizados, e mantêm seus nomes. A escolha do nome para o lugar recém-descoberto é significativo, e se baseia na relação desses heróis com o território: durante uma viagem de pesquisa científica pela Amazônia, o Professor Challenger é procurado por índios Cucama para salvar a vida de um homem branco – muito branco, quase albino, segundo o cientista – agonizante. Quando o professor chega para salvar o homem, ele havia acabado de expirar, deixando apenas o seu

---

<sup>5</sup> Tradução minha para: *At last man was to be supreme and the man-beast to find for ever his allotted place...* (DOYLE, 1995, p. 141)

diário. Challenger, instigado pela curiosidade, lê esse diário, e é aí que ele encontra as primeiras referências a esse maravilhoso lugar desconhecido e cheio de descobertas a serem feitas. O homem que acabara de morrer fora o primeiro a vislumbrar os encantos e os terrores dessa terra. Seu nome era Maple White. Por isso, ao chegarem a esse lugar, Challenger, Malone, Roxton e Summerlee discutem como batizá-lo e chegam a uma conclusão:

*‘(...) A propósito, que nome daremos a este lugar? Presumo que é a nós que cabe dar-lhe denominação.’ (disse Roxton) (...)*

*‘Este lugar só pode ter um nome (...) Terá o nome do pioneiro que o descobriu. Chama-se Terra de Maple White’. (respondeu Challenger)*

*O lugar passou, pois, a chamar-se Terra de Maple White, e é assim designado no mapa cuja preparação já se tornou minha tarefa principal (...).*

(pp. 152-3)

Batizar é atribuir um nome (às vezes um novo nome), dar uma existência legítima e reconhecida, atribuir um significado e delegar uma função àquilo que está sendo batizado, sempre tendo como ponto de referência aquele que batiza. Assim, batizar, além de fazer passar a existir, de criar, é, também, tomar posse, já que aquilo que se cria passa a pertencer ao criador – o que é ainda reforçado pelo fato de o nome escolhido se basear na relação dos conquistadores com esse território. Em *O mundo perdido*, portanto, o batismo está ligado simbolicamente à posse.

O mesmo aparece em outra ação dos heróis de *O mundo perdido*, o mapeamento da Terra de Maple White:

*- (...) O senhor encontra-se numa terra que oferece, ao naturalista ambicioso, o maior estímulo que jamais foi proporcionado a qualquer pesquisador, desde que o mundo teve início; e, mesmo assim, sugere que se deve abandonar isso tudo, ainda antes de conseguirmos algo mais que um conhecimento superficial da região e do seu conteúdo. Esperava coisa bem melhor do senhor, professor Summerlee. (disse Challenger) (...)*

*- Devo dizer – interferiu (Roxton) – que consideraria um comportamento extremamente desacertado o de eu voltar a Londres antes de conhecer muito mais do que sei agora a propósito deste lugar.*

*- Eu não ousaria nunca entrar na redação do meu jornal, e enfrentar o velho McArdle – disse eu (...) – O sr. Mc Ardle jamais me perdoaria pelo fato de*

*abandonar atrás de mim, antes de o exaurir, um campo tão fecundo de material para reportagem. (...)*

*- (...) recuso-me, de modo absoluto, a sair daqui enquanto não tivermos procedido, pelo menos, a um exame superficial desta região, e enquanto não formos capazes de levar conosco algo de concreto, na forma de um mapa. (disse Challenger)*  
(pp. 178-80)

Mapear é literalmente preencher espaços em branco no papel. Se o colonialismo do século XV e XVI, interessado em estabelecer rotas de comércio, se preocupou em mapear a costa, as linhas litorâneas dos continentes recém-descobertos pela Europa, o imperialismo do século XIX, já tendo em vista a exploração dos interiores, se dedicou ao mapeamento desses interiores de continentes (PRATT, 1999, p. 64) – e *O mundo perdido* expressa essas características. Assim como no batismo, em primeiro lugar, ao preencher os espaços em branco desse território, até então visto como vazio e desconhecido, os heróis do romance fazem que algo passe a existir nesse espaço; em segundo lugar, ao conhecê-lo, desvendá-lo, e de certa forma criá-lo, afirmam sua posse sobre ele.

Desse modo, tanto batizar quanto mapear tem significados semelhantes: fundar e garantir a posse. Isso, associado à aura de herói mítico civilizador, garante a soberania do território aos heróis do romance: ... *passamos a ser os verdadeiros senhores do planalto...* (p. 250), afirma Malone em *O mundo perdido*. Assim, o objeto da busca que dá origem à viagem nos romances de aventura – uma descoberta científica, um tesouro enterrado, uma mina de diamantes, uma pessoa, um reino – acaba se tornando um pretexto para a aquisição de poder pelos heróis. Porém, esse poder não é para todos nem para qualquer um. O mundo perdido de Challenger e Malone – assim como os tesouros, os reinos ou as pessoas mágicas de outros romances de aventura – é envolto em segredos:

*(...) (Challenger) acrescentou, à guisa de confidência, que estávamos aproximando-nos do limiar da região desconhecida, e que quanto menor fosse o número daqueles em que nos fiassemos melhor seria. Com esta finalidade, ele fez também com que cada um de nós desse a palavra de honra no sentido de que não publicaria nem diria coisa alguma que pudesse proporcionar qualquer indício exato quanto ao roteiro das nossas viagens; ao mesmo tempo, todos os servidores prestaram juramento no mesmo sentido. É por esta razão que me sinto compelido a ser vago, na minha narrativa; cabe-me advertir os meus leitores de que, em*

*qualquer mapa, ou diagrama, que eu possa proporcionar, a relação dos lugares entre si poderá ser correta; mas as pontas da agulha da bússola serão cuidadosamente confundidas, de modo que tais mapas não poderão, de maneira alguma, ser tomados como guia válido para aquela região. (...)*

(p. 98)

Mais ainda: não só ele é isolado e de difícil acesso físico, mas o conhecimento da sua própria existência é um segredo guardado e protegido por poucos. O segredo é típico do gênero romance de aventura. Ao estudar esse gênero, é preciso ter em mente que a discussão sobre os gêneros discursivos é algo que tem continuamente despertado as considerações dos teóricos da literatura, da linguística, da comunicação e de outras formas de arte. Bakhtin (2006), por exemplo, afirma que *cada campo de utilização da língua elabora seus 'tipos relativamente estáveis' de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2006, p. 262), dando origem a uma clássica definição sobre o que é o gênero. Também Todorov afirma: *Numa sociedade, institucionaliza-se a recorrência de certas propriedades discursivas, e os textos individuais são produzidos e percebidos em relação à norma que esta codificação constitui. Um gênero, literário ou não, nada mais é do que essa codificação de propriedades discursivas.* (TODOROV, 1980, p. 48). Por isso, pode-se dizer que o segredo é uma dessas codificações que se transformam em convenções, ou regras, ou elementos típicos do romance de aventura, esperado pelo leitor e correspondido pelo autor. O segredo é transmitido de uma personagem para outra, falando da aventura que os transformará em heróis, em uma estrutura narrativa que poderia ser descrita como uma cadeia, ou uma corrente, de narrativas (que será discutida no capítulo 3). Elaine Showalter, ao discutir a literatura, o sexo e os gêneros no *fin-de-siècle*, e mais especificamente ao estudar o romance de aventura das décadas de 1880 e 1890, comenta essa estrutura como um tipo de *narrativa de estrutura complexa* (1993, p. 119), que indica *a importância da transmissão narrativa de um homem para outro, num processo interminável* (1993, p. 133). Da mesma forma, é uma constante no gênero que os heróis precisem passar por algum tipo de prova ou teste de merecimento para terem acesso a esse segredo, retomando assim essa ideia presente no romance de cavalaria, do qual *A demanda do Santo Graal* é o modelo. Pois somente os merecedores podem saber da existência desse tesouro, partir em sua busca e encontrá-lo. Alcançar o objeto que motiva a viagem, na aventura, torna-se, portanto, uma recompensa à coragem, à honra, à sagacidade dos heróis.

Por isso, o gênero romance de aventura sempre põe seus heróis diante de situações que testam seu merecimento. Nesse sentido, a comparação entre o romance de aventura e o romance de cavalaria, rapidamente mencionada por Elaine Showalter (1993, p. 113) e por José Paulo Paes (1987, p. 66), é plenamente cabível, já que o romance de aventura recupera temas e convenções do romance de cavalaria<sup>6</sup>. Paes, por exemplo, explica alguns elementos em comum entre o romance de aventura e o romance de cavalaria:

(...) *A principiar do cavaleiro andante sans peur e sans reproche, espelho de coragem, retidão, amor à justiça e gosto do perigo, onde se irá mirar o aventureiro da ficção moderna. Vem depois o motivo da busca ou procura de um tesouro oculto, de natureza mística, no caso de uma novela alegórica como A demanda do Santo Gral, e de natureza material, no caso do romance de aventuras*  
 (...) *A busca do Gral ou do tesouro envolve, por sua vez, a necessidade de o cavaleiro viajar a lugares distantes, as mais das vezes fabulosos, viagem ao longo da qual lhe acontecem as peripécias que são o sal da narrativa.*

(PAES, 1987, p. 66)

Todorov, ao estudar a *Demanda do Santo Graal*, discute a diferença entre a personagem merecedora e digna de sair em busca do objeto sagrado e aquela que nem mesmo compreende essa busca: *O bom cavaleiro Galaaz tem tantas aventuras quantas quer; os pecadores, como Lançalot e sobretudo como Galvam, procuram em vão aventuras* (TODOROV, 2006, p. 186). Segundo Todorov, Lancelot é pecador e vive em adultério com a rainha Guinevere, e Galvam tem o coração duro e não obedece a Deus (TODOROV, 2006, p. 182). Por isso, alguns (Boorz, Parsifal e Galaaz) partem para grandiosas buscas, enquanto outros, medíocres, não; da mesma forma, em *O mundo perdido*, alguns fazem as descobertas movidos por sua sagacidade, genialidade, senso de aventura, enquanto outros são medíocres a ponto de não enxergarem as evidências. Diz Challenger:

---

<sup>6</sup> Cabe lembrar, aqui, a predileção literária de Arthur Conan Doyle pelo romance de cavalaria medieval. Em seus romances históricos *The White Company* (1891) e *Sir Nigel* (1906), fala sobre soldados e exércitos ingleses, atribuindo-lhes características dos cavaleiros medievais – o amor cortês, o código de guerra – fazendo, assim, o elogio de uma classe média rural inglesa (RIBEIRO, 1983, p. 33). Nesses romances, não só os heróis são cavaleiros guerreiros ingleses do século XIII, combatendo na Guerra dos Cem Anos, ao mesmo tempo em que defendem o código de honra da cavalaria e da cortesia, como também os jovens mocinhos e mocinhas leem sofregamente romances de cavalaria, e têm como heróis Lancelot e Galaaz. *The White Company* e *Sir Nigel* não só retomam o gênero atualizando-o, como também fazem referências metanarrativas a tais romances.

- (...) *Todo grande descobridor foi sempre recebido com a mesma incredulidade... a marca inconfundível de uma geração de tolos. Quando grandes fatos são apresentados a seus olhos, os senhores não têm a intuição, a imaginação, que poderia ajudá-los a compreender tais fatos. Os senhores só conseguem atirar lama contra os homens que arriscaram a vida, no propósito de abrir novos campos à ciência. Os senhores perseguem os profetas! Galileu, Darwin e eu...*  
(p. 69)

É evidente que em *O mundo perdido* a figura de Deus, do sagrado e do religioso, fundamentais no romance de cavalaria, é excluída, e substituída pela aventura imperialista e pela Ciência – ou melhor, pela louca genialidade científica. No lugar do cavaleiro de fé, surgem o louco mas visionário cientista e seus amigos conquistadores. Porém, o romance de aventura herda para seus heróis o sentimento de honra, de lealdade, de crença em algo que está além do conhecimento humano e que tem que ser alcançado, sentimentos que estão presentes no romance de cavalaria. Tal como o cavaleiro, o herói viril é exemplo de honra, dignidade e lealdade, de crença e honestidade para com os outros e consigo mesmo.

Há algo do cavaleiro medieval na constituição do herói viril do romance de aventura, sobretudo no que diz respeito à manifestação e manutenção da honra, na lealdade a seus companheiros, no amor à guerra e à aventura. Ninguém nasce herói viril – é preciso formar-se, iniciar-se, provar merecer a posição. Da mesma forma, diz Renato Janine Ribeiro:

*Ninguém nasce cavaleiro, ou herda esse título; é preciso adquiri-lo, por méritos próprios que sejam reconhecidos, que exigem a passagem por um rito de iniciação (...) por um rito de passagem, por uma consagração. (...) Existe uma amizade tácita dos cavaleiros, enquanto irmãos pela recepção na ordem da cavalaria; há um código a seguir, nos torneios, na guerra, no trato dos outros; quem faltar a esta fé será excluído da ordem, ficará desonrado.*

*Porque ser cavaleiro é ter reconhecida, pelos outros, a própria honra. (...) A honra importa mais que a vida, e pode até implicar a renúncia a esta, porque em troca alcança-se glória imorredoura.*

(RIBEIRO, 1983, pp. 38-40)

A honra cavaleiresca garante, então, ao herói viril um certo tipo de nobreza, se não necessariamente de sangue (uma vez que o romance de aventura não fala dos ideais da nobreza), pelo menos de espírito (o que enobrece os valores burgueses, estes sim, expressos

no romance de aventura). Assim como na Idade Média e no Antigo Regime, também no romance de aventura a honra se torna um princípio de poder (JANINE, 1983, p. 47).

Não é por menos que, nos romances de aventura, muitos heróis viris são, de uma forma ou de outra, oriundos da aristocracia. Em *O mundo perdido*, Roxton é Lorde<sup>7</sup> e par do reino, terceiro filho do Duque de Pomfret (DOYLE, 1995, p. 319)<sup>8</sup>; em *As minas do rei Salomão*, Henry Curtis é barão; em *Kidnapped*, Alan Breck se vangloria de ser um Stuart, do mesmo clã dos reis da Escócia; em *Ela*, Leo é da linhagem de um antigo e nobre sacerdote egípcio; em *Vinte mil léguas submarinas*, Nemo era um príncipe em sua terra natal, antes de ela ser devastada. Em *Os tigres de Mompracem*<sup>9</sup>, o pirata Sandokan também é um rei destronado. O romance de aventura, fundamentalmente burguês, parece precisar se afirmar tomando emprestado, da aristocracia, uma nobreza de espírito, encontrando respaldo nela.

O herói viril passa por provas para mostrar-se valente o suficiente, honrado o suficiente, para ter conhecimento do segredo que dará origem à aventura. Em *O mundo perdido*, por exemplo, Malone, ao ser agredido por Challenger em seu primeiro encontro, recusa-se a abrir queixa na polícia, como faziam todos os outros jornalistas agredidos pelo intratável cientista. Depois, quando recebe a explicação de Challenger sobre a descoberta do platô na Amazônia, ao invés de zombar do professor, como faziam todos, Malone se impressiona e se mostra disposto a acreditar. Assim, Malone passa por provas ou testes que demonstram que é merecedor, pela sua lealdade e capacidade de levar a sério o cientista louco:

*(...) a propósito da sua volta à minha casa, depois da sua expulsão plenamente justificável (explicou Challenger) (...) A razão está na sua resposta àquele policial extremamente importuno; nesta resposta, tive a impressão de discernir algum vislumbre de bons sentimentos de sua parte... (...) o senhor deu certa evidência de determinado desapego mental, e de alguma largueza de vistas; e isto atraiu a minha atenção em sentido favorável.*

(p. 39)

<sup>7</sup> Renato Janine Ribeiro (1983, p. 39) explica também que o título Sir designa o cavaleiro e é um título honorífico conquistado devido aos grandes feitos executados por alguém ao longo da vida, não sendo portanto um dado hereditário; Lorde, ao contrário, é um título hereditário, passado de pai para filho, na aristocracia de sangue.

<sup>8</sup> Do romance *The Land of Mists*, terceiro livro de Doyle com as personagens de *O mundo perdido*.

<sup>9</sup> *Os tigres de Mompracem*, do italiano Emilio Salgari, é o primeiro romance com a personagem do herói pirata Sandokan e seus corsários. Essa série de romances italianos mereceria uma atenção à parte: é ocaso de refletir se ele pode ser visto com um romance de aventuras *tout court* ou se ele já é uma forma de pastiche desse gênero, já que inverte muitas das convenções e características do gênero.

É essa atitude que faz de Malone merecedor da confiança de Challenger, que lhe conta o segredo e que o aceita em sua viagem, a grande oportunidade da vida de Malone. Da mesma maneira, Malone voltará a ser testado por outro membro da expedição, o aristocrata e aventureiro Lorde Roxton. No meio de uma conversa, Roxton pede ajuda a Malone, para controlar uma crise de loucura e bebedeira de um rico vizinho seu. O detalhe perigoso é que esse vizinho é um dos melhores atiradores do império, e tem uma espingarda em mãos, ameaçando abrir fogo contra qualquer um que se aproxime. Malone sente medo, mas, temendo ainda mais parecer covarde diante do lorde, se apressa em aceitar a missão. Para Roxton, entretanto, Malone passou em um teste de coragem e se provou um companheiro leal e confiável para uma expedição tão perigosa quanto a que estavam por fazer ao mundo perdido. Mesmo o professor Challenger só recebe o segredo ao passar por um teste. Ao tentar acudir Maple White à beira da morte, ele provou compaixão; ao ler seu diário, ele provou sua curiosidade científica; ao compreender que lá estava algo importante a ser investigado, ele provou sua genialidade. E finalmente, a própria viagem e a própria aventura são a prova maior dos heróis viris. Toda a aventura é repleta de obstáculos e perigos, e o herói precisa ultrapassar todos eles para chegar ao fim de sua busca, conseguindo seu tesouro e, junto dele, riqueza, glória, reconhecimento...

## **Sonhos e pesadelos**

O território descoberto pelos heróis de *O mundo perdido* é fundamentalmente um espaço de Natureza. Incivilizado, indomado, é representado como um mundo selvagem e primitivo, grandioso e exuberante, onde os seres humanos e as populações têm dificuldade de estabelecer uma civilização “evoluída” ou “desenvolvida”, onde a Cultura humana tem dificuldade de se desenvolver, e, por isso, os seres humanos estão sempre subjugados pela força da Natureza. Assim é a Terra de Maple White, da mesma forma que Kôr em *Ela*, Kaloon em *Ayesha – O retorno de Ela*, o reino de Lu em *As minas do rei Salomão*, o Kafiristão de *O homem que queria ser rei*, as Highlands de *Kidnapped*.

O que caracteriza essa Natureza é uma grandiosidade arrebatadora e ao mesmo tempo ameaçadora:

*Como poderei eu esquecer o solene mistério daquilo? A altura das árvores e a grossura dos troncos excediam tudo quanto eu, na minha vida de homem criado na cidade, poderia ter imaginado; atiravam-se para cima, em magníficas colunas, até que, a uma enorme distância acima da nossa cabeça, mal podíamos discernir o ponto em que lançavam os seus ramos laterais, em curvas góticas ascendentes, que se encontravam e se uniam, para formar um único teto forrado de verdura. Através desta cúpula, só um ou outro raio dourado de sol, ocasional, despencava para baixo, traçando uma linha sutil, deslumbrante, de luz, no seio daquela majestática escuridão. À medida que caminhávamos, sem fazer barulho, por cima do tapete espesso e macio de vegetais em decomposição, caía sobre nossa alma o silêncio que desaba sobre nós quando nos encontramos no dilúculo do interior da abadia (...)*

(p. 103)

Pode-se dizer que a forma como o narrador do gênero romance de aventura – e sobretudo o de *O mundo perdido* – descreve e dramatiza a Natureza é herdeira da descritividade que Alexander Von Humboldt, na estética do romantismo, usou para criar a imagem do continente americano, na primeira metade do século XIX. Mary Louise Pratt (1999), estudando discursos colonialistas dos séculos XVIII, XIX e XX, diz sobre Humboldt:

*... Alexander Von Humboldt reinventou a América do Sul antes de tudo enquanto natureza. No entanto, não como a natureza acessível, coletável, reconhecível, categorizável dos lineanos, mas como uma natureza dramática, extraordinária, um espetáculo capaz de ultrapassar o conhecimento e inteligência humanos. (...) uma natureza em movimento, impulsionada por forças vitais em grande parte invisíveis para o olho humano; uma natureza que apequena os homens, determina o seu ser, excita suas paixões, desafia seus poderes de percepção. Não é de se estranhar que frequentemente os retratos representem Humboldt engolfado e miniaturizado seja pela natureza, ou por sua própria biblioteca que a discute.*

(PRATT, 1999, p. 212)

Do mesmo modo que a América romantizada descrita – ou inventada – por Humboldt, também a Terra de Maple White é um lugar de Natureza primal, primitiva, primordial, e ainda exacerbada, radical e extrema. E assim como em Humboldt, Europa e América se opõem: ao Velho Mundo, corresponde a civilização; ao Novo Mundo, (como Humboldt chamava a

América, recuperando o termo de Colombo) – de que a Terra de Maple White é uma metonímia – corresponde uma Natureza selvagem, gigantesca.

Assim, *O mundo perdido*, de modo mais amplo, pode ainda ser resumido como uma batalha entre os heróis e a Natureza pela posse do território. Toda a aventura de Challenger, Malone, Roxton e Summerlee é composta por obstáculos da Natureza que esses heróis têm que superar: as dificuldades do trajeto perigoso, a ultrapassagem dos acidentes geográficos, o confronto com animais ferozes, as batalhas com seus inimigos – o mestiço Gomez e, depois, os homens-macacos (voltaremos a esse ponto em breve). Por isso, o objetivo desses heróis, a conquista da Terra de Maple White, se caracteriza como o embate entre o Homem e essa Natureza dramática, espetacular, cheia de força e rebeldia.

Em *O mundo perdido*, os cenários são gigantescos e exacerbados, quase opressivos, aos olhos de Malone. Diferente de Challenger e Summerlee, que procuram ler essa paisagem nos termos da Ciência, e de Roxton, que parece já acostumado a esse meio, todos eles já iniciados aos mistérios da aventura imperialista, o jovem cronista e noviço da expedição não raro se encontra num estado de êxtase estético diante do sublime da visão que tem diante de si, êxtase esse que ele procura compartilhar com o leitor. Imbuído de um discurso e de uma atitude românticos para com a Natureza (romantismo cuja superação terá papel fundamental na formação do jovem Malone em direção à maturidade, como será discutido no capítulo 4), a relação de Malone com a paisagem é caracterizada por um envolvimento emotivo, que dá origem a uma linguagem descritiva de forte apelo visual, ao mesmo tempo que plena de uma vivacidade emocional:

*Nada havia, que pudéssemos ver, na praia, e que se me afigurasse mais maravilhoso do que o grande lençol de água estendido à nossa frente. (...) as águas matizadas de cor-de-rosa do lago central (...) referviam e borbulhavam de estranha vida. Grandes dorsos, cor de ardósia, e barbatanas dorsais altas, fortemente serrilhadas, repontavam à superfície, com uma franja cor de prata, e, depois, rolavam outra vez para o fundo da massa líquida. Os bancos de areia, bem ao longe, apresentavam-se pontilhados de formas estranhas e rastejantes; de enormes tartarugas, e de sáurios esquisitos; havia também um ser grande e chato, como se fosse esteira palpitante, de couro negro e gorduroso, que se dirigiu, coleando pesadamente, bem devagar, para o lago. Aqui e acolá, projetavam-se para fora da água cabeças de grandes répteis, cortando velozmente a superfície, tendo à sua frente um pequeno colar de espuma, e deixando atrás de si uma esteira longa e remoinhante; as cabeças erguiam-se e abaixavam-se*

*graciosamente, à medida que avançavam com ondulações semelhantes às dos cisnes. (...)*  
(pp. 243-4)

Nesse trecho, é possível notar a grande frequência de adjetivos e locuções adjetivas. Destes, muitos expressam uma opinião do emissor (*maravilhoso, estranho, esquisito, gracioso*); outros, impressões visuais (*cor-de-rosa, cor de ardósia, cor de prata, negro, serrilhadas, gorduroso*); e finalmente, há uma alta incidência do adjetivo “grande” (também com outros equivalentes, como *alto e longo*). A partir dessa análise breve da seleção vocabular do narrador, é possível distinguir como ele constrói a paisagem com base em três pontos principais: a emotividade, a estetização e a grandiosidade.

A Natureza tem, em *O mundo perdido*, uma dupla representação. Por um lado, trata-se de uma Natureza que repele os homens que vêm invadi-la, resistindo violentamente:

*(...) Lá pelas três horas da tarde, atingimos uma corredeira muito íngreme, com mais de quilômetro e meio de comprimento – exatamente aquela em que o professor Challenger havia sofrido um desastre, em sua primeira viagem. (...)*  
(pp. 107-8)

A imagem das corredeiras, revoltas, agressivas e turbulentas, representando perigo, dramatizam a Natureza, quase humanizando-a, transformando-a em algo passional como os habitantes da terra, e feroz como o Caos. Mais do que em qualquer outra imagem, as corredeiras marcam a luta entre a Natureza e os homens, impondo-lhes um obstáculo como forma de resistência à sua chegada, desafiando-os e ameaçando-os.

Por outro lado, em outros momentos, a Natureza se abre, amorosa e languidamente, pouco a pouco revelando os seus encantos:

*Até agora, tenho-me demorado na descrição dos terrores da Terra de Maple White; mas havia o outro lado do caso, porquanto toda aquela manhã nós caminhamos por entre lindas flores; na maior parte, estas flores eram de cor branca, ou amarela, devendo ser essas, como os nossos professores explicaram, as primitivas cores florais. Em muitos pontos, o chão estava totalmente tomado pelas flores; enquanto caminhávamos, metidos até os tornozelos, por aquele maravilhoso tapete macio, que cedia aos nossos passos, o perfume se tornava quase que intoxicante, tanto por sua doçura, como por sua intensidade. A*

*desataviada abelha inglesa zunia por toda parte, ao redor de nós. Muitas das árvores, por baixo das quais passamos, tinham os ramos curvos ao peso dos frutos; alguns dos frutos eram de tipo já familiar; outros, entretanto, representavam espécies e variedades novas. Observando quais os frutos que se apresentavam bicados pelos pássaros, evitamos todo perigo de envenenamento, e acrescentamos uma deliciosa variedade às nossas reservas de alimentos. No matagal que atravessamos, viam-se numerosas trilhas de chão duro, abertas e pisadas pelos animais selvagens (...)*

(p. 176)

E nesses momentos, a Natureza é linda, doce e encantadora, oferecendo belezas e delícias incríveis; torna-se fonte de vida e de paz, de harmonia entre os seres vivos, imagem de fertilidade, construída com a abundância de plantas e animais, de água e de terra, de alimento e nutrição. É criada, assim, uma representação bucólica, de uma paisagem, uma terra e uma Natureza que acolhem o homem, que o recebem e o enlaçam, numa relação de amor e entrega, o que evoca uma comparação desses trechos de *O mundo perdido* com o gênero da poesia pastoral. No romance, parece haver em certos momentos algo do sentimento do bucolismo próprio à pastoral, sobretudo se se pensa na ideia de fuga da cidade em direção à Natureza e de fuga do presente em direção ao passado (GARRAND, 2006, p. 56). Contudo, diferente de *O mundo perdido*, na pastoral a Natureza é sobretudo o campo, a natureza cultivada. Em *O mundo perdido*, há também uma Natureza encantadora e amorosa; entretanto, no romance, mesmo se não é cultivada, a Natureza é ao menos cultivável, ou seja, domesticável e domável.

Assim, a relação dos heróis com a Natureza se alterna constantemente, entre a repulsão, a violência, a resistência, e o acolhimento, a entrega, o enlace. A Natureza é ora agressiva, apavorante e terrível como um pesadelo, assustadoramente perigosa e mortal; ora ela é doce, encantadora e carinhosa como um sonho, sensualmente amorosa e receptiva. Essa terra sem História, de um tempo cíclico, essa terra mítica, mais uma vez pode ser descrita como o paraíso perdido da Idade de Ouro e, ao mesmo tempo, como o aterrorizante Caos primordial. Dessa maneira, entre os heróis e a Natureza, se instala um jogo de sedução quase sensual, opressivo e perigoso, baseado na alternância entre agredir e atrair, repelir e entregar-se. A Natureza oferece, em idas e vindas, horror e beleza, medo e encanto, violência e sedução, terrores e maravilhas, crueldade e prazer, Caos e Paraíso. Esse parece ser o jogo, o artilho que a Natureza oferece ao herói. Como em todo jogo, fica mais ou menos explícita uma luta, uma disputa, entre os participantes e adversários; um se renderá, enquanto o outro sairá

conquistador. Nunca o herói viril se vê diante de tanto perigo: aqui, ele corre o risco de ser rendido, encantado, hipnotizado, perdendo sua força e virilidade, e portanto conquistado ele mesmo por essa Natureza que ele próprio se propunha a dominar e vencer. O perigo que a Terra de Maple White insinua sobre o herói se mostra mais evidente em outro romance, na ameaça de Ayesha, essa mulher mítica de *Ela*, de H. Rider Haggard, em quem a atração e o perigo se personificam. Assim, *O mundo perdido* é, em certa medida, a guerra entre os homens e a Natureza. Evidentemente, no gênero romance de aventura, o vencedor desse embate será o herói viril.

Um exemplo simpático de como a alternância de passividade e rebeldia se espelha nas ações, nas personagens e nos outros elementos da paisagem é a forma como o narrador se refere aos animais da Terra de Maple White. Há os iguanodontes, grandalhões, lentos, com pele cor de ardósia coberta de escamas, pouco inteligentes, simpáticos: são enormes, mas inofensivos, herbívoros e meio atrapalhados (p. 156). Contudo, há também os pterodáctilos, repulsivos, mal-cheirosos, vivendo e atacando em bandos (pp. 160-1) e uma outra espécie, carnívora, ameaçadora, monstruosa, que permanece sem nome até o fim do romance; uns voam em bando e atacam com seus bicos venenosos (p.167), a outra se locomove agilmente em saltos, tem sentidos aguçados, face horrível de sapo gigantesco, tamanho e força descomunais, o focinho largo e achatado, o grito feroz, a pele verrugosa e escamosa, a boca caída e sempre cheia de sangue, os olhos esverdeados, uma visão típica do inferno. (pp. 170-1 e pp. 254-5). Os iguanodontes são manejáveis como gado pelos Accala, vivem como manadas domesticadas, são propriedades particulares, marcadas com manchas de piche, que indicam a quem cada cabeça pertence, tal qual bois, e servem de alimento (p. 242). São uma Natureza controlada, domesticada, e por isso digna de louvor e admiração, fonte de beleza e poesia. Em oposição, os animais carnívoros, extremamente ameaçadores aos seres humanos, são mortos sempre que encontrados. Neles, a Natureza é feroz, não se presta à domesticação e, ao contrário, reage com violência a ela, e é fonte de medo e terror. Entre essas duas formas de representação da Natureza, há a distinção, descrita por Keith Thomas (1988), muito clara na mentalidade inglesa nos séculos XVI e XVII, entre as florestas, *sinônimo de rusticidade e perigo, amplidão inculta (wilderness) e mata densa e não cultivada* (THOMAS, 1988, p. 233) – tal como a face selvagem, agressiva e perigosa da Natureza da Terra de Maple White – e os bosques, reservas de caça e parques florestais (THOMAS, 1988, pp. 236-52) plantados e cultivados – e, no caso de *O mundo perdido*, se não domesticados, ao menos domesticáveis, como a face mansa e idílica do platô.

A partir daí, o narrador parece ter criado representações de formas de relação do Homem com a Natureza. Por um lado, há uma Natureza domesticável, que se permite domar pelo ser humano, pela Cultura e pela Civilização. Por outro lado, há uma Natureza insubmissa, violenta, agressiva ao homem, que compete com ele, que o ameaça, com a qual o homem parece não poder conviver. Cristaliza-se a ideia de que ou o homem domina a Natureza ao seu redor ou ela vira sinônimo de ameaça, e deve ser prontamente extinta.

## Homens-Natureza

A *viagem*, diz Jean-Yves Tadié, *é a visita da diferença* (1996, p. 153). Toda viagem implica o encontro com o Outro, um face-a-face com a alteridade. Na maioria dos romances de aventura, os heróis se encontram com povos exóticos, estranhos, pitorescos, às vezes um pouco ameaçadores: os kafires em *O homem que queria ser rei* (Rudyard Kipling), os Amahagger de *Ela* (H. Rider Haggard), os Cacuana de *As minas do rei Salomão* (H. Rider Haggard), os Highlanders de *Kidnapped* (Robert Louis Stevenson), os índios Accala e os homens-macacos, no caso de *O mundo perdido*. Mas a construção dessas personagens – quase personagens coletivas, já que há pouca individualização entre seus membros – se aproxima daquilo que Wladimir Kryszynski afirma sobre certos discursos de viagem que:

*... tentam assimilar e compreender o outro no ponto em que ele passa a ser uma entidade existencial e social domesticada, domada, conhecível. Em certos discursos de viagem, ocorre frequentemente que o Outro e a Alteridade sejam representados a partir da experiência ocular transcrita pela narrativa de maneira, digamos, superficial, muitas vezes pelo recurso a estereótipos ou a generalizações abusivamente sintetizadoras.*

(KRYZYSKI, 2007, pp. 193-4)

Em seu estudo, Kryszynski está falando de relatos de viagens reais, de Almeida Garrett, Chateaubriand, Henri Michaux, textos onde há *a intenção redutora e generalizante dos viajantes-narradores. Em seus discursos, o outro aparece, não como indivíduo, mas como ator coletivo e, por conseguinte, naturalmente redutível a outrem* (KRYZYSKI, 2007, pp. 194-5). No entanto, essas observações, feitas a respeito do relato de viagem verídico, parecem

se aplicar também ao romance de aventura ficcional. Mesmo que baseada numa experiência vivida, a escritura do relato de viagem é uma construção, e passa por procedimentos de ficcionalização, reduzindo o Outro. Enquanto isso, o romance de aventura, que é ficcional já de partida, constrói o Outro de forma já de início reduzida. O romance de aventura, não raro acusado de ter personagem sem profundidade no que diz respeito aos heróis conquistadores, faz isso de maneira ainda mais forte com relação às personagens dos Outros. A não-individualização, a coletivização na descrição de atributos, o uso de estereótipos generalizantes, a ausência de voz com que são construídas essas personagens, e o discurso de autoridade e certeza do narrador ao descrevê-los são fatores em que a redução do Outro se baseia. Assim, os mesmos procedimentos narrativos que estão presentes no relato de viagem real são usados na construção das personagens do romance de aventura.

É assim que, também em *O mundo perdido*, o narrador constrói as personagens da América do Sul, do Brasil e da Terra de Maple White. Como em todos os romances de aventura, também aqui Zambo, Gomez, os índios Accala e os homens-macacos são construídos dessa forma.

Veja-se, como exemplo, o que o narrador e as personagens declaram sobre os índios Cucama, que vivem na planície amazônica, mais ou menos próximos à Terra de Maple White: eles são uma *raça amável mas degenerada, com poderes mentais pouco superiores aos de um londrino normal* (p. 42). Os Cucama serão ajudantes dos europeus viajantes, mas há uma ambiguidade na sua representação. Eles resistem irritantemente a fazer a viagem em direção ao platô, cobram caro pelo serviço e, assim que podem, escapam da expedição. São amáveis, dóceis, submissos, mas, por baixo disso, são supersticiosos, preguiçosos, sutilmente indisciplinados e espertos, um pouco corruptos e interesseiros, indolentes para com os patrões europeus e chegam até a brigar entre si:

*... engajamos mais dois índios, encarregados de nos auxiliar na navegação. (...) Eles deram mostras evidentes de se sentirem aterrorizados, em face da perspectiva de repetir aquela viagem; mas, nestas regiões, o chefe tem poderes patriarcais, e se a barganha aos seus olhos é vantajosa, o membro do clã tem pouco que escolher, quanto ao caso.*  
(p. 99)

Ou ainda: ... *José (um dos índios carregadores), cujo braço foi atravessado por uma lasca de bambu, insiste em regressar ...* (p. 116) É curioso que, neste caso, ao citar o nome da

personagem, o narrador tem que explicar quem ele é, pois tanto a personagem é pouco individualizada que o próprio nome diz muito pouco ao leitor. E mais:

- (...) *Há um índio lá embaixo (disse Zambo)(...)*

- *Quem é ele?(perguntei)*

- *Um dos nossos índios. Os outros espancaram-no e roubaram-lhe a paga. Ele voltou para junto de nós. Agora, está disposto a levar uma carta, e a trazer cordas... a tudo.*

(p. 208)

Assim como Krysinski, ao falar da redução do Outro a estereótipos, Albert Memmi chama esse tipo de representação de *retrato mítico do colonizado* (MEMMI, 2007, pp. 117-27): uma imagem do colonizado demandada e imposta econômica e afetivamente pelo colonizador, que se torna seu álibi e sua justificativa para a situação colonial. Nesse retrato mítico, constam características de modo geral negativas e muitas vezes contraditórias: a preguiça, a debilidade, a perversidade, o roubo, a irresponsabilidade, a incapacidade à técnica e ao progresso, a miséria, a ingratidão... Segundo Memmi, essa imagem é criada assim:

*... uma vez isolado o traço dos costumes, o fato histórico ou geográfico que caracteriza o colonizado e o opõe ao colonizador (...) o colonialista retirará o fato da história, do tempo (...) O fato sociológico é batizado como biológico, ou melhor, como metafísico. Declara-se que pertence à essência do colonizado. Assim, a relação colonial entre o colonizado e o colonizador, fundada na maneira de ser, essencial, dos dois protagonistas, torna-se uma categoria definitiva. Ela é o que é porque eles são o que são, e nem um nem outro jamais mudará.*

(MEMMI, 2007, p. 108)

De todo modo, nota-se como, nesse tipo de representação, típica do romance de aventura, bem como de outros tipos de relatos e narrativas de viagem, há uma tendência para marcar diferenças e fronteiras raciais, corroborado pelas crenças das teorias evolucionistas e racistas do século XIX.

Sobre as personagens em *O mundo perdido*, pode-se afirmar que, da mesma forma em que há uma alternância na relação do herói com a Natureza, entre repulsa e entrega, agressividade e receptividade, também os habitantes dessa terra se dividem entre bons e maus.

Isso pode ser notado no primeiro par dessa dicotomia, formado por Zambo<sup>10</sup> e Gomez<sup>11</sup>. Zambo é descrito como *um negro gigantesco, um Hércules, tão diligente como qualquer cavalo, e quase igualmente inteligente*. (p. 92) e, ainda, *fiel como um cão* (p. 101). Em contrapartida, o mestiço Gomez e seu cúmplice Manuel são *de aspecto ameaçador, ativos e musculosos como panteras*. (p. 92). Com essas comparações, Zambo é amansável e domesticável, absolutamente fiel a seus senhores brancos, mas pouco inteligente. Gomez, por sua vez, simpático e ao mesmo tempo ardiloso, é esperto, malicioso. A comparação com animais cria ainda a significação de que ambos são seres relacionados à Natureza, e não à Civilização. São representados como seres naturais, em oposição aos viajantes europeus, que se descrevem como racionais, civilizados, descolados da Natureza.

O negro puro é o servidor fiel, bom, totalmente devotado a seus *Masters*:

*(...) How good it was when we were hailed by the voice of Zambo, and, going to the edge of the plateau saw him sitting grinning at us upon the top of the opposite pinnacle.*

*‘All well, Massa Challenger, all well!’*, he cried. *‘Me stay here. No fear. You always find me when you want’*.<sup>12</sup>

(DOYLE, 1995, p. 94)

Mas, aos olhos do narrador, ele é também comicamente supersticioso, limitado intelectualmente e simplório: *Retirem-se daí, meus senhores! Retirem-se daí!* – gritou Zambo, *com os olhos a saltar-lhe para fora da cabeça – O diabo os agarrará, sem dúvida alguma, se os senhores permanecerem aí*. (p. 249)

Em oposição a Zambo, o mestiço Gomez é o traidor, que prende os quatro europeus no platô, tornando-se com isso o primeiro vilão do romance. Some-se a isso o fato de que no passado fora traficante de índios escravizados, contra quem Lorde Roxton já guerreara; por isso, Gomez vinha agora se vingar. Dessa forma, ele tem que ser morto por Roxton, personagem que remete ao *super-homem de massa* do romance folhetim de meados do século XIX (tais como *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, e *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas), estudado por Umberto Eco (como será discutido adiante). A narrativa,

<sup>10</sup> Segundo Mary Louise Pratt, “zambo” era o termo usado na América colonial espanhola para se referir a uma pessoa de ascendência africana e ameríndia (PRATT, 1999, p. 198). De todo modo, o nome da personagem evoca, de saída, o estereótipo colonial-racial exótico.

<sup>11</sup> O texto em inglês grafa o nome com Z, enquanto a tradução usada aqui o grafa com S; optamos por manter a grafia segundo o original em inglês.

<sup>12</sup> A tradução em português não mantém a linguagem de Zambo, que demonstra a construção de um estereótipo colonial até no modo de falar inglês do brasileiro.

com isso, vilaniza o mestiço, não só pelo que ele fez no presente, mas pelo que fizera no passado, ao mesmo tempo em que heroiciza o europeu, que surge aqui como o único portador da justiça.

A questão racial, como era discutida no século XIX, se faz sentir na caracterização das personagens de *O mundo perdido*. Duas crenças, embasadas nas teorias racistas e evolucionistas, se manifestam aqui: a primeira, a de uma hierarquização das raças, vistas como dado biológico; a segunda, a da degeneração resultante da miscigenação, considerada uma ultrapassagem indesejável dos limites e das diferenças entre raças. Por isso, o mestiço acaba fazendo o papel do degenerado, perverso, enquanto o negro recebe a representação de ser fiel, honesto, ainda que simplório. Como consequência, desponta a sugestão de que o bom servidor, o servidor fiel, é aquele que não pensa, que não questiona, que aceita o mando do seu senhor. Isso é constante nos romances de aventura. Muitos dos bons servidores presentes nos diferentes romances de aventura equivalem a esse modelo: são sempre fiéis, eficientes, mas também servis e obedientes, e jamais questionam seus senhores, a quem seguem na vida e na morte, e por quem poderiam se sacrificar. Assim é Conseil em *Vinte mil léguas submarinas*, de Julio Verne, ou Job em *Ela*, de Henry Rider Haggard, por exemplo. Em contrapartida, quanto mais esperto e ardiloso, mais o colonizado pode ser perigoso, porque é traidor. Com isso, o estabelecimento das funções narrativas de auxiliar e vilão equivale à diferença entre obediência e rebeldia, e mais profundamente à diferença de raças.

Um fator importante na caracterização Zambo e Gomez é a irracionalidade. Zambo é irracional porque é supersticioso, e porque não tem domínio da racionalidade científica. Explica o mundo pela magia e pela religião, e, assim, na perspectiva do século XIX que permeia o romance de aventura, é pouco racional ou civilizado. Já a irracionalidade do ardiloso Gomez toma a configuração das paixões e da violência. Ele é tomado e enlouquecido por sentimentos arrebatadores – nesse caso, a vingança e o ódio – o que acaba sendo identificado como uma loucura violenta, perigosa e irracional:

(...) *Sim. Era Gomes; mas não mais o Gomes do sorriso simulando modéstia e da expressão de máscara. Ali estava um rosto de olhos flamejantes e de lineamentos contorcidos – um rosto convulso pelo ódio, expressando a alegria louca da vingança conseguida.*

*- Lorde Roxton! – gritou ele – Lorde Roxton! (...)*

*Um guincho de gargalhada chegou a nós, do outro lado do abismo.*

- *Sim, aí está você... Você, cão inglês... E aí você ficará! Eu esperei; esperei até agora; e agora chegou a minha oportunidade. Você achou difícil subir; você achará ainda mais difícil descer. Vocês, seus loucos malditos, vocês caíram na armadilha; todos vocês!*

(pp. 142-3)

Aqui, o narrador selecionou um vocabulário que enfatiza o arrebatamento e a violência incontida dos sentimentos de Gomez – *olhos flamejantes, traços contorcidos, rosto convulso, alegria louca, guincho de gargalhada* – violência que se assemelha e se aproxima daquela mostrada pela Natureza quando se rebela em forma de cordeiras ou de animais ferozes.

Assim, tanto Zambo quanto Gomez se caracterizam pela irracionalidade, o que os opõe aos heróis europeus do romance. Um dos traços que fundamentam o herói viril é a Razão, que se mostra, por um lado, no pensamento científico, opondo-se àquele mágico e religioso, supersticioso, de Zambo, e por outro lado no autocontrole, no sangue frio, na certeza de si mesmo, no domínio das paixões vis e arrebatadoras, na manifestação de sentimentos nobres e superiores, ao contrário de como se mostra Gomez. Se os heróis portadores de Razão e da Civilização se opõem a Zambo e a Gomez, estes dois últimos são representações de seres da Natureza. Os heróis civilizadores, ao contrário, são seres superiores de Cultura. Dessa forma, do mesmo modo que a paisagem alterna imagens de violência e de beleza da Natureza, também Zambo e Gomez acabam sendo eles mesmos imagens das duas faces dessa Natureza. A face pacífica deve ser submetida e controlada pelos heróis, pela Cultura, pela Civilização; a face agressiva e rebelada deve ser destruída e eliminada por eles. Dessa maneira, *O mundo perdido* fala de uma oposição, um antagonismo entre Natureza e Cultura. Natureza e Cultura aqui se embatem.

Contudo, ao lado das fronteiras raciais, nas figuras de Gomez e Zambo é possível discutir também as fronteiras sociais próprias ao século XIX e que se expressam no romance de aventura. Uma personagem típica desse gênero é o criado, o serviçal, o ajudante do herói. Afinal, em *Ela*, junto de Holly e Leo, vai o fiel Job, tão fiel que morre pelos seus chefes; com Lidenbrock e Axel, vai ao centro da Terra o calado guia islandês Hans; em *Volta ao mundo em oitenta dias*, Philleas Fogg conta com os serviços do indefectível Passepartout. Em *O mundo perdido*, eliminado Gomez, o servo revoltado, permanece lá fielmente o honesto carregador Zambo. Karen Blixen, autora dinamarquesa do século XX, de família tradicional, ela mesma colonizadora do Quênia, a baronesa Blixen que enviava as peles dos leões que caçava como presente ao rei da Suécia, que se apaixonara por um aventureiro inglês

aristocrata, descreve essa relação no conto *Farah*, da coletânea *Sombras na relva*, de maneira muito convincente:

*Farah veio encontrar-me em Aden em 1913, antes da Primeira Guerra Mundial. Durante quase dezoito anos, dirigi minha casa, minhas estrebarias e meus safáris. Eu conversava com ele sobre minhas preocupações e meus sucessos, e ele sabia de tudo o que eu fazia ou pensava. Quando tive de desistir da fazenda e deixar a África, Farah despediu-se de mim em Mombaça. Enquanto eu observava sua imagem escura e imóvel na plataforma da estação tornar-se cada vez menor e afinal desaparecer, senti como se estivesse perdendo uma parte de mim mesma, como se tivessem cortado minha mão direita, e que dali em diante nunca mais cavalgaria ou atiraria com uma espingarda, nem seria capaz de escrever a não ser com a mão esquerda. Não montei mais nem atirei desde então.*

*(...) Dentro da literatura de todas as épocas, uma Unidade especial, composta de partes essencialmente diferentes, faz sua aparição, desaparece e volta outra vez: a de Senhor e Criado. Encontramos os dois em rima, verso branco e prosa, e na variada indumentária dos séculos. (...) Aqui andam os Davus e Simo de Terêncio, e os Calidorus e Pseudolus de Plauto. Aqui cavalga Dom Quixote, com Sancho Pança em sua mula junto às ancas de Rocinante. (...) Phileas Fogg caminha orgulhoso para a diligência com uma única ideia na cabeça e o versátil Passepartout em seus calcanhares. (...)*

*Tive muitos criados na África, de quem sempre me lembrarei como parte de minha existência lá. (...) Farah, no entanto, era meu criado pela graça de Deus.*

*Farah e eu tínhamos todas as diferenças exigidas para formar uma Unidade: de raça, sexo, religião, ambiente e experiência. Em uma coisa somente éramos iguais: chegamos à conclusão de que tínhamos a mesma idade.*

(BLIXEN, 1992, pp. 7-10)

Karen Blixen, colonialista que foi, romantiza e idealiza assim como os autores dos romances de aventura a figura do criado e a relação do Senhor e seu serviçal, relação que ela chega a comparar às personagens do cavaleiro e seu escudeiro. A evocação dos heróis legendários tem novamente como efeito legitimar ou naturalizar a relação de exploração do trabalho, e reafirmar e reforçar as fronteiras sociais e raciais. *O grupo em viagem constitui um microcosmo das relações coloniais*, afirma Mary Louise Pratt (1999, p. 99). Diante de um mestre rico, aristocrata ou cientista, branco e europeu, o servo é geralmente um proletário, pobre, ou um colonizado, africano ou americano, ex-escravo, negro ou índio, que está do

outro lado das fronteiras racial e social. São leais, nobres de coração, mas sempre lhes falta algo: ou são supersticiosos e poucos racionais, menos inteligentes, mais simplórios ou menos valentes e mais covardes. São portanto inferiores a seus chefes.

Marcel Brion (BELLOUR & ALLI, 1968), ao estudar *Viagem ao centro da Terra*, chama atenção à personagem Hans:

*... Hans, o guia islandês, personifica a matéria elementar. Quase mudo, carente de uma linguagem em comum, e também de natureza, é feito da mesma substância que a rocha: sólido, seguro, eficaz, pode-se ter confiança nele, apoiar-se nele, mas ele não compreende nada da aventura que vive; nada o assombra, nenhuma das idéias e das paixões dos homens o comove, mas conhece os elementos, vive em comunicação com eles; é o intermediário entre a matéria bruta da terra e esses “intelectuais”, Axel e Lidenbrock.*

(BELLOUR & ALLI, 1968, p. 70)

Na comparação entre Hans e seus chefes, há portanto um contraste entre Natureza e Cultura. Por isso, a maneira como ele vive a experiência da viagem é diferente da de seus patrões – enquanto estes últimos vivem uma viagem iniciática, Hans, segundo Brion, passa por ela incólume:

*... Só Hans, o islandês, permaneceu invariável, porque não compreendeu nem aprendeu nada do que superava as suas faculdades de conhecimento (...) regressa sem ter feito nenhuma pergunta, satisfeito com seu salário, que constituía sua única razão para atuar.*

(BELLOUR & ALLI, 1968, p. 72)

E o mesmo pode ser dito de Zambo, em *O mundo perdido*, essa personagem quase sem voz, cuja única tarefa é esperar, lá embaixo do platô, em meio à floresta, pelo regresso dos patrões, sem compartilhar com eles das aventuras da Terra de Maple White e sem compreender nada das descobertas científicas, da viagem iniciática, da guerra, da fundação da Humanidade naquele território.

A representação desses empregados dos heróis parece poder se vincular também ao contexto social do trabalho nos países industrializados no fim do século XIX. Eric Hobsbawm (2006b) explica:

*Ao aproximar-se o término do século XIX, não havia país industrializado, em fase de industrialização ou de urbanização que pudesse deixar de tomar consciência dessas massas de trabalhadores, historicamente sem precedentes e aparentemente anônimas e desenraizadas, que tomavam uma proporção crescente de seus povos e, ao que parecia, em aumento inevitável; dentro em pouco, provavelmente, seriam uma maioria. (...) Em fins do século XIX, cerca de dois terços da população ocupada das grandes cidades (ou seja, das cidades de mais de 100 mil habitantes) trabalhavam na indústria.*

(HOBSBAWM, 2006b, p. 168)

Assim, a industrialização provocou uma mudança social, significando o crescimento das cidades e o rápido nascimento e aumento de uma classe social, a dos trabalhadores urbanos, operários de indústrias. Michelle Perrot (1988) também discute como, ao longo da primeira metade do século XIX, houve uma tentativa de sistematização sobre a organização do trabalho industrial e a disciplina dos trabalhadores. Nota-se então um questionamento da parte dos trabalhadores com relação às formas de trabalho, sua organização, sua disciplina, seus poderes – que não era necessariamente generalizado entre todos os trabalhadores, mas que ainda assim atingia um número suficiente deles para constituir um movimento significativo. Aos poucos, em fins do século XIX, vai crescendo a consciência de classe dentre os operários. Tanto Hobsbawm (2006b) quanto Perrot (1988) discutem alguns dados relativos a essa tomada de consciência de classe dentre os operários: o surgimento e crescimento de sindicatos, cooperativas e partidos operários (muitos deles de orientação socialista/marxista), as participações em eleições, as greves (que às vezes chegavam ao nível nacional, no fim do século), o Primeiro de Maio, manifestado pela primeira vez no ano de 1890 – dados esses que indicam uma crescente organização da classe operária.

Por isso, o romance de aventura se insere neste contexto da luta de classes – dessa organização e “revolta” dos trabalhadores e das reações dos patrões. Diante dos operários – uma classe “perigosa” que se organiza, que questiona seus patrões, que tenta ganhar espaço –, *O mundo perdido* parece exprimir uma visão a respeito da organização da sociedade, comum ao século XIX, descrita por Eric Hobsbawm como *a imagem biológica de um ‘organismo social’, a cooperação funcional de todos os grupos na sociedade, muito diferente da luta de classes. Era no fundo o antigo conservadorismo vestido com roupa do século XIX* (HOBSBAWM, 2005, p. 364). Assim, de modo oposto ao dos movimentos operários, nessa concepção, cada um teria seu lugar e devia obedecer a ele. Por isso, o romance de aventura,

ficcionalmente, idealiza as outras raças e os colonizados em seu “devido” lugar, num momento em que as estruturas coloniais sofrem ataques que ameaçam as fronteiras raciais (a Revolta dos Cipaios, rebelião dos soldados indianos que serviam ao exército britânico na Índia colonizada pela Inglaterra, acontece em 1857). Da mesma maneira, o romance de aventura mantém o criado, o serviçal, o empregado, naquele que se considerava ser seu devido lugar, e igualmente num momento em que a classe operária se organiza – resultado do crescimento urbano, industrial e da classe trabalhadora – e passa a exigir direitos e regras mais claras.

As imagens de Gomez e Zambo encontram paralelos nos Accala e nos homens-macacos. A mesma resistência de Gomez está presente nos homens-macacos; a mesma amabilidade que aparece em Zambo está nos Accala. Tanto os Accala quanto os homens-macacos, personagens coletivas e pouco individualizadas, parecem ser mais parte da paisagem do que personagens propriamente: no caso dos primeiros, são mais um obstáculo natural, ou, no caso dos segundos, mais um dado da Natureza a ser manejado pelos heróis viris.

Os homens-macacos são os principais antagonistas do romance. Por isso, são construídos como seres perversos, cruéis, repulsivos. Elos perdidos entre o animal e o homem, habitantes da isolada Terra de Maple White, são como os “donos” do território, posição conquistada pela força e pela violência. Caracterizam-se pela ferocidade, bestialidade, ódio; ainda que tenham uma cidade, cerimônias, hierarquia, são, segundo o narrador, primitivos e sub-humanos:

*Um rosto estava olhando para o meu (...) era muito mais humano do que a cara de qualquer macaco que até então eu tivesse visto. Era um rosto longo, esbranquiçado, todo deformado por borbulhas; tinha nariz achatado e o maxilar inferior projetava-se para a frente; ao redor do queixo eriçavam-se cerdas rústicas. Os olhos, que se encontravam por baixo de sobranceiras espessas e pesadas, acusavam expressão feroz e bestial. Quando aquilo abriu a boca, para rosnar contra mim o que se me afigurou uma maldição, observei que possuía dentes caninos, curvos e afiados. Por um momento, li ódio e ameaça naqueles olhos cruéis.(...) Tive a visão de um corpo peludo, como o de um porco avermelhado; logo depois, o vulto desapareceu, em meio a um turbilhão de ramos e folhas.*

(p.182)

Trata-se de um mal exacerbado e absoluto, sem origem clara; e à sua feiura moral, à repugnância de suas ações, equivale uma feiura do corpo:

*... Homens-macacos... é isso o que eles são... Elos faltantes<sup>13</sup>. E eu bem que desejaria que eles continuassem faltando. (...) sentaram-se ao nosso redor; se jamais eu vi instinto assassino, frio, era isso o que denotavam, na expressão de suas caras. Eram todos indivíduos enormes, do tamanho de um homem, e muito robustos. Curiosos olhos cinzentos e vidrados, é o que eles têm, por baixo de tufos vermelhos. Eles ali estiveram sentados, imóveis, contemplando-nos (...)*  
(p. 213)

Mas sobretudo, ao conceber tais vilões coletivos, um grupo que rejeita os viajantes-descobridores e que resiste à sua presença, e por isso deverão ser eliminados pelos heróis, *O mundo perdido* precisa forçosamente desumanizar esses antagonistas. Assim, esses conquistadores da Terra de Maple White veem seus inimigos como menos que humanos e justificam o extermínio desses antagonistas com essa falta de humanidade. Keith Thomas (1988) explica como, ao longo da Idade Moderna na Inglaterra, o homem marcou cada vez mais fortemente a fronteira que o diferenciava do mundo animal. Foram formuladas inúmeras definições sobre o que é o homem e onde reside a sua humanidade. *O que todas essas definições têm em comum é que assumem uma polaridade entre as categorias “homem” e “animal” e que invariavelmente encaram o animal como inferior* (THOMAS, 1988, p. 37). Da mesma forma:

*... essa insistência tão grande em distinguir o humano do animal também teve consequências importantes para as relações entre os homens. Com efeito, se a essência da humanidade era definida como consistindo em alguma qualidade específica, seguia-se então que qualquer homem que não demonstrasse tal qualidade seria sub-humano ou semi-animal.*  
(THOMAS, 1988, p. 49)

Desse modo, povos “primitivos”, crianças, mulheres, loucos, mendigos, pobres e vagabundos eram vistos como mais próximos do estado animal (THOMAS, 1988, pp. 49-53). A partir daí:

*Uma vez percebidas como bestas, as pessoas eram passíveis de serem tratadas como tais. A ética da dominação humana removia os animais da esfera de preocupação do homem. Mas também legitimava os maus-tratos àqueles que*

---

<sup>13</sup> “Elos faltantes” na tradução de Raul de Polillo; no original inglês, “Missing Links”, melhor traduzido em português como “Elos Perdidos”.

*supostamente viviam uma condição animal. Nas colônias, a escravidão, com seus mercados, as marcas feitas a ferro em brasa e o trabalho de sol a sol, constituía uma das formas de tratar os homens vistos como bestiais.*

(THOMAS, 1988, p. 53)

A construção das personagens dos homens-macacos em *O mundo perdido* segue esse trajeto. Eles são representações potencializadas e ficcionalizadas de pessoas vistas como meio-animais, e, sendo não-humanos, poderiam ser maltratados e mortos sem culpa, pois: *Alguns homens eram vistos como animais úteis, a serem refreados, domesticados e tornados dóceis; outros eram daninhos e predadores, a serem eliminados* (THOMAS, 1988, p.56).

Malone, ainda um jovem romântico e um pouco sentimental, se espanta e se assusta ao presenciar a guerra e seus resultados:

*Ao fim da vitoriosa campanha, os sobreviventes da raça dos homens-macacos foram conduzidos para a outra banda do planalto – e os seus gemidos eram espantosos – e instalados nas proximidades das cavernas dos índios, onde, de agora em diante, viverão na qualidade de raça servil, sob os olhares dominadores dos seus donos. Aquilo era uma versão rude, crua, primeva do destino dos judeus na Babilônia, ou dos israelitas no Egito. Durante toda a noite, ouvíamos, procedendo das árvores, um grito longamente sustentado como se algum Ezequiel primitivo estivesse lamentando a grandeza destruída e as glórias já agora superadas da cidade dos Homens-macacos. Rachadores de lenha e puxadores de água, isto é o que eles serão daqui por diante.*

(p. 251)

Mas os companheiros de Malone parecem bem certos da necessidade de tirar os homens-macacos do caminho (e Malone, apesar de seu sentimentalismo de novato inexperiente, os apoia), e chegam até a ver nisso um certo prazer. Roxton, por exemplo, declara, antes de partir para a guerra contra os homens-macacos: *Bem que eu desejaria ter comigo cinquenta homens armados de rifle. Eu liquidaria toda essa chusma infernal, deixando, pois, esta região um pouco mais limpa do que a encontramos.* (pp. 236-7). Challenger, por sua vez, demonstra felicidade com a guerra: *Os olhos de Challenger brilhavam, devido à sua ânsia de massacre.* (p. 247).

Em contrapartida aos homens-macacos, *O mundo perdido* apresenta os índios Accala. Assim como em vários romances de aventura, os Accala são, em *O mundo perdido*, um povo

fraco, indefeso, oprimido por uma força corruptora e ilegítima. Challenger os descreve como *uns pobres-diabos; uns pequenos indivíduos de cara abaixada; e muito sofreram para se tornarem assim* (p. 216). Precisam de ajuda e serão salvos pelos heróis. Há aqui tanto uma convenção deste gênero quanto uma visão de mundo, em que o herói europeu civilizado vem salvar aqueles que estão em perigo e ajudar os que estão no estado de selvageria. Por isso, não só os heróis conseguem a submissão dos Accala – *eles eram nossos amigos; poder-se-ia dizer nossos devotados escravos* (p.158), conta Malone – mas também são bem recebidos e louvados (ou acreditam sê-lo):

*(...) nos foi possível entender tudo o que ele disse, com tanta clareza como se conhecêssemos o idioma dele.*

*(...) o jovem índio apontou para nós – Estes homens estranhos são nossos amigos. São grandes guerreiros; e odeiam os homens-macacos, tanto quanto nós os odiamos. Eles são donos do trovão e do raio. Quando é que teremos, outra vez, uma oportunidade como esta? Vamos para a frente; ou morreremos, ou viveremos, no futuro, em plena segurança. De outra forma, como poderemos nós voltar, sem ser cobertos de vergonha, para junto de nossas mulheres?*

(p. 241)

A partir daí, surge uma segunda caracterização dos Accala, grandes e valorosos guerreiros, e ainda exploradores, desbravadores e conquistadores também: (...) *Quanto aos índios, não posso duvidar: eles são de imigração mais recente, procedendo lá de baixo. Sob a pressão da fome, ou da ânsia de conquista, abriram caminho até aqui.* (p. 233), defende Challenger. São então homens heroicos, que, seja pela necessidade ou pela vontade, dividem com os europeus um mesmo ímpeto conquistador e colonizador, sugerindo uma qualidade que aproxima os Accala do heroísmo viril. São descritos por Challenger como homens superiores aos índios da planície, com base numa teoria racial e evolucionista:

*- O tipo desse povo – discursou Challenger, à sua maneira sonora – seja quando julgado pela capacidade craniana, seja quando considerado pelo ângulo facial, ou, ainda, por qualquer outra ordem de indícios, não pode ser levado à conta de inferior; ao contrário; devemos colocá-los consideravelmente mais alto na escala do que muitas tribos sul-americanas, que posso mencionar. (...)*

(p. 232)

Contudo, num terceiro momento, a vitória na guerra contra os homens-macacos traz à imagem dos Accala uma carga de ambiguidade. Por um lado, os quatro ingleses, heróis do romance, se tornam *os verdadeiros senhores do planalto, pois os nativos olharam para nós com um misto de medo e de gratidão; e isso porque, por via das nossas forças, para eles estranhas, os havíamos ajudado a destruir o inimigo que integrava uma herança dos tempos* (p. 250). Por outro, os brancos mantêm uma certa precaução com relação aos Accala; há uma certa desconfiança no ar:

*(...) Eles teriam gostado de fazer com que compartilhássemos de suas cavernas, mas Lorde John não consentiu nisso, de forma alguma; achava ele que, por essa forma, nós ficaríamos entregues às mãos deles, o que não seria aconselhável, porque poderiam estar dispostos a nos trair.*

(pp. 251-2)

A própria subordinação dos Accala parece ambígua. Por algum motivo, os Accala não querem permitir a partida dos quatro viajantes. Por qual razão? Não se sabe. O desejo dos índios pela permanência de Challenger, Summerlee, Roxton e Malone é uma ameaça a esses aventureiros. Na relação entre os Accala e os quatro exploradores, a situação parece, aos olhos dos heróis europeus, absurdamente inversa: os Accala pretendem que os ingleses passem a fazer parte de seu povo – *Uma mulherzinha de pele avermelhada, para esposa, e uma caverna própria, foram livremente oferecidas a cada um de nós, desde que nos dispuséssemos a esquecer nossa própria gente e a permanecer para todo o sempre no planalto* (p. 259), conta Malone – o que eles recusarão veementemente. Só Maretas, o jovem líder Accala, os ajuda secretamente a sair do platô, mas nem essas razões ficam claras. Maretas, que fora salvo por Roxton e Malone junto de Challenger e Summerlee, apesar de salvo da morte pelos brancos, não se subordina, não se rebaixa de seu posto de líder. A representação dos índios feita por Malone, então, transita entre o índio gentil e submisso: *...os índios passaram a considerar-nos super-homens que traziam a vitória dentro do cano de armas estranhas; acreditavam que, enquanto fôssemos conservados em sua companhia, a boa sorte lhes seria favorável.* (p. 259), e o índio ambíguo, sempre no limite da insubordinação:

*...os índios não faziam coisa alguma que concorresse para nos auxiliar (a descer do platô) (...) quando, porém, se sugeria que deveriam auxiliar-nos, na tarefa de fazer e transportar uma prancha que servisse de ponte para transpormos o abismo (...) éramos defrontados por uma recusa bem-humorada, porém*

*invencível. Os índios sorriam, piscavam os olhos, meneavam a cabeça, e tudo se concluía por aí.*

(p. 258)

A bem da verdade, em vários romances de aventura, o povo com que o herói se depara é de fato assim, ambíguo, sem transparência, quase insubordinado, despertando desconfiança. Assim são os misteriosos Amahagger, de *Ela*; os kafires que, no final de *O homem que queria ser rei*, lincham Dan e Peachey; os quase assustadores Highlanders, que, em *Kidnapped*, se encontram em meio a históricas revoltas contra os reis ingleses. Será isso talvez um reconhecimento, que surge no romance de aventura, de que o Outro nunca é assim tão submisso quanto gostaria o conquistador? De que a ação e a ideologia euroimperialistas nunca são assim tão tranquilamente aceitas quanto gostariam de crer seus atores? De que esse encontro romantizado e idealizado com um Outro passivo não existe, e que toma muitas vezes ares de embate, e não de obediência?

De todo modo, é neste ponto do romance de aventura que a questão da alteridade e do encontro com o Outro se coloca (tema espantosamente abordado num romance de aventura que é uma obra-prima da literatura, *O coração das trevas* de Joseph Conrad). É aqui que surgem os pequenos sinais da possibilidade ou não de compreensão do Outro, a desconfiança e o medo, o reconhecimento de que esse Outro é muito mais que uma mera parte da paisagem. Aqui, joga-se um pouco de dúvida nas tantas certezas expressas pelos heróis e pelos narradores do romance de aventura.

Homens-macacos e Accala, ainda assim, se opõem. Os homens-macacos são algo como uma força bestial e maligna, que subjuga e acua os Accala e que governa o território. A guerra dos ingleses e dos Accala contra os homens-macacos acaba então se configurando como um conflito para entregar a soberania do território a quem ela realmente pertence por algum tipo de direito implícito ou suposto. Essa ideia aparece em *As minas do rei Salomão*, de H. Rider Haggard, de um modo mais claro. Lá, um rei usurpador, ilegítimo e corrupto efetivamente está no poder, sustentado por uma terrível e velhíssima feiticeira. Os ingleses – Allan Quatermain, o barão George Curtis, o capitão John Good – ao chegarem ao reino de Lu, trazem com eles Umbopa, o herdeiro legítimo do trono, até então no exílio. Lideram, assim, uma guerra para restituir o trono a seu verdadeiro dono (que, diga-se de passagem, permite-lhes o acesso às minas de diamantes...), instituindo uma nova ordem. Nesse romance, há então a ideia de uma guerra justa, necessária, uma guerra por um bem maior. Essa guerra defenderia aquilo que é “certo”: o rei legítimo, cujo trono fora roubado; esse rei governará com bondade,

justiça e compaixão, ao contrário do criminoso usurpador. A guerra justa então defende valores que os heróis dizem considerar acima de tudo: legitimidade, bondade, honradez...

A ideia da guerra e do massacre em nome de um bem maior surge também, e com bastante importância, em *O mundo perdido*, onde fica evidente um conflito análogo, mas mais profundo: os Accala são humanos, enquanto os homens-macacos são meio animais; são belos, fortes e nobres, tanto moral quanto fisicamente, enquanto os homens-macacos são repugnantes em seus corpos e seus comportamentos; os Accala são indício de uma civilização em potencial, de uma cultura a se desenvolver, enquanto os homens-macacos são bestas selvagens. Por isso, os homens-macacos, que ameaçam os Accala e os fazem viver acuados, são uma força perversa da Natureza contra a Cultura, que impede o desenvolvimento dessa civilização nascente representada nos Accala. A Terra de Maple White é, então, de início, um lugar corrompido. Há também uma força ilegítima, usurpadora, que perpassa todo o espaço, mas se personifica nos homens-macacos, e que deve ser purgada, limpando e civilizando essa terra. A guerra entre os homens-macacos e os Accala é, assim, simbolicamente uma guerra entre a Natureza e a Cultura, entre a Natureza e o Homem, entre a Selvageria e a Civilização. A participação dos viajantes europeus, que cada vez mais assumem a imagem de heróis-civilizadores e de colonizadores, liderando os Accala e determinando a sua vitória sobre o inimigo animalesco, assume então um caráter de Missão Civilizadora, em que ajudam os conquistados a se desenvolverem ou a evoluírem, com base numa crença de superioridade cultural, moral, mental e espiritual do Ocidente. E finalmente a vitória dos Accala leva a crer no início da “era dos Homens” na Terra de Maple White, pondo fim à era da Natureza usurpadora:

*- Fomos privilegiados – gritou (Challenger), (...) – pelo fato de estarmos presentes a uma das batalhas decisivas típicas da História; a uma das batalhas que determinaram o destino do mundo. Que é, meus amigos, a conquista de uma nação por outra? Ela não tem sentido. Todas produzem os mesmos resultados. Mas aquelas batalhas ferozes, levadas a termo quando, na aurora dos tempos, os habitantes das cavernas sustentaram sua posição contra a raça do tigre, ou quando os elefantes verificaram, pela primeira vez, que tinham um senhor, aquelas sim foram as verdadeiras conquistas – as vitórias que se revestiram de importância. Por meio desta estranha reviravolta do destino, nós assistimos e até mesmo ajudamos a resolver uma dessas contendas. Agora, à superfície deste planalto, o futuro terá de ser, para sempre, do Homem.*

(pp. 247-8)

A guerra justa, em nome do bem maior, é portanto descrita como uma guerra em defesa da Humanidade e do Homem. É possível encontrar nesse conflito a crença de que o homem civilizado – ser supremo no mundo, auge da evolução em todos os sentidos – tem como missão dominar a Natureza, vencê-la, controlá-la, mesmo que isso signifique destruir parte dela ou subjugar-la violentamente. E junto disso, vem a noção de que esse homem civilizado, ser de Cultura que ultrapassou os estágios evolutivos, não faz parte ele mesmo da Natureza. O herói viril se vê dominador da Natureza, e, por isso mesmo, não como parte dela. Por isso, quando Malone se vê perseguido e caçado por um animal enorme, perigoso e carnívoro, ele considera que a ordem das coisas está invertida de maneira absurda:

*(...) A circunstância de aqueles monstros se estraçalharem uns aos outros fazia parte da incontornável luta pela vida; mas a de que eles tencionassem voltar-se contra o homem moderno, a de que eles se animassem a perseguir, deliberadamente, e a dar caça, ao ser humano predominante, constituía um pensamento desconcertante e horroroso. (...)*

(pp. 198-9)

Assim, o herói viril tem que colocar cada coisa em seu lugar certo: cada raça em seu posto na hierarquia evolutiva, os bichos sendo perseguidos pelos seus devidos caçadores e a Natureza se subjugando ao homem superior; servos, aliados e vilões cada um em seu nicho narrativo. E o herói viril, é claro, acima de todos. E essa será a ação dos heróis do romance: pôr ordem nesse mundo caótico.

Nesse primeiro capítulo, foi discutida a imagem do mundo perdido. Também refletiu-se a respeito da concepção de Cultura, a dicotomização entre Natureza e Cultura e, finalmente, de como são construídas as imagens dos habitantes do mundo perdido, vistos como seres de Natureza, sem civilização, opostos e inferiores ao viajante europeu civilizado e superior. E então, quais serão as armas desses viajantes para conquistar esse território? É o que será discutido no segundo capítulo.

## Capítulo 2 – As armas e os barões

*...soube pessoalmente de três casos  
 nos quais a baleia, depois de ter sido atingida por um arpão, conseguiu fugir;  
 e, após um intervalo de tempo (em um dos casos, depois de  
 três anos), ela foi novamente atacada pela mesma pessoa,  
 e assassinada; quando os dois ferros foram retirados de seu corpo,  
 ambos apareciam marcados pelo mesmo monograma.  
 Nesse caso em que três anos separavam o arremesso  
 dos dois arpões; e creio que deve ter sido mais tempo;  
 o homem que os atirou, viajando durante esse período num navio mercante  
 rumo à África, desceu à terra, juntou-se a uma expedição de exploração  
 e avançou muito pelo interior (...)  
 Enquanto isso, a baleia atingida por ele também deve ter feito suas viagens;  
 sem dúvida, havia circunavegado o globo três vezes, roçando com suas nadadeiras  
 toda a costa da África; mas sem propósito.  
 Tal homem e sua baleia tiveram mais um encontro,  
 e um venceu o outro.  
 (Herman Melville, Moby Dick)*

Desde que se propusera a sair em busca de uma grande aventura, Malone sabia que deveria se tornar um conquistador. E essa conquista acontece quando os viajantes encontram a Terra de Maple White, e ao longo de sua estadia nesse platô. As explorações pelo território, a participação na guerra e convivência com os habitantes fazem desses viajantes os senhores daquela terra. Desde a sua chegada ao platô, seu desejo é explorá-lo. Assim, ao se ver preso na Terra de Maple White, sem saída nem modo de escapar, Malone declara:

*A penetração pacífica da Terra de Maple White era o encargo premente que se nos impunha.(...) A nossa situação, encalhados sem qualquer possibilidade de fuga em tal região, se apresentava, evidentemente, cheia de perigos (...). Em todo caso, era impossível, por certo, que nos detivéssemos no limiar de semelhante mundo de mistério, quando a nossa alma ansiava de impaciência, no sentido de ir para a frente e de arrancar o coração de tal mundo.*

(p. 153)

Os conquistadores não querem vislumbrar de longe a Terra de Maple White. Querem explorá-la por dentro. E seus objetivos ao explorarem a Terra de Maple White, ao longo da aventura, serão o conhecimento científico, a justiça e a defesa da moral, o recontar da narrativa dessa aventura. Descobertas científicas, guerra por justiça, fonte de narrativas, tudo

isso então descreve a Terra de Maple White. E a Ciência, a Guerra e a Palavra, todas elas, contribuem para um bem maior, que é a Humanidade e a Civilização. É assim que Challenger, Summerlee, Roxton e Malone, que sentem um irresistível ímpeto de explorar terras nunca dantes penetradas, concretizam seus feitos heróicos...

## Ciência

Como se dá a posse e a exploração da Terra de Maple White?

Em *O mundo perdido*, a conquista nunca é abertamente caracterizada como tal, mas está sempre implícita. A narrativa é escrita como se os heróis não quisessem, inicialmente, conquistar um território, já que seus objetivos eram outros, muito mais desinteressados, nobres e altruístas; é como se eles fossem levados sem querer a se tornarem os mestres da Terra de Maple White. Mary Louise Pratt chama essa construção de *anticonquista: estratégias de representação por meio das quais os agentes burgueses europeus procuram assegurar sua inocência ao mesmo tempo em que asseguram a hegemonia europeia* (PRATT, 1999, p. 32). A *anticonquista* é uma série de formas de discursos e de ações a respeito dos territórios coloniais ou das terras recém-descobertas que parecem ingênuas, desinteressadas, gratuitas, inofensivas, e é possível dizer que vários dos agentes dos diversos modos de *anticonquista* (cientistas, missionários, escritores etc.) de fato acreditavam nessa gratuidade e desinteresse. Contudo, ainda assim, tais formas de ação e de discurso tiveram como efeito ou consequência contribuir para a posse e o domínio coloniais, garantindo-os, ao fornecer-lhes ferramentas, imagens e representações. Assim, a *anticonquista* é uma forma de agir que garante a conquista, ou contribui para ela, sem que esse seja seu objetivo reconhecido, principal e, sobretudo, declarado.

As armas dos heróis viris euroimperialistas se caracterizam, portanto, por uma gratuidade, um desprendimento, a luta desinteressada por um suposto bem maior. É em nome do progresso científico, do amor à justiça, e da vontade narrativa que os heróis viris declaram desejar explorar o mundo desconhecido, muito além dos desejos pessoais por glória, e muito além dos interesses imperialistas. Assim, a Ciência, a Guerra, a Palavra, essas são as três armas para a posse que surgem em *O mundo perdido*.

A Ciência é um dos elementos principais de *O mundo perdido*<sup>14</sup>. É ela que motiva a viagem e que fundamenta a descoberta, e com isso cria o conflito do romance. Algumas teorias científicas do século XIX estão direta ou indiretamente presentes no enredo, e o evolucionismo deixa marcas nele, ficcionalizado e vulgarizado, bem como sua leitura política, o darwinismo social. A Ciência, que está na base do romance, é a expressão do sucesso técnico da burguesia:

*A sociedade burguesa (...) estava confiante e orgulhosa de seus sucessos. Em nenhum outro campo da vida humana isso era mais evidente que no avanço do conhecimento, da “ciência”. Homens cultos do período não estavam apenas orgulhosos de suas ciências, mas preparados para subordinar todas as outras formas de atividade intelectual a elas.*

(HOBSBAWM, 2005, p. 349)

A Ciência é a primeira arma usada pelos heróis do romance. Se for vista segundo o conceito de *anticonquista*, de Mary Louise Pratt, com sua pretensa objetividade e abnegação, ela mobiliza o *princípio estruturador básico da anticonquista: a alegação de busca inocente de conhecimento* (PRATT, 1999, p. 151). Por isso, os cientistas, em *O mundo perdido*, são loucos mansos, cômicos, mergulhados fundo em questões que os absorvem completamente, mas que não interessam a mais ninguém, tornando-se alheios a questões mundanas:

*(...) Desde quando desembarcamos do navio, (Summerlee) tem conseguido alguma consolação devido à beleza e à variedade dos insetos e dos pássaros que viu ao seu redor, porquanto ele é absolutamente sincero na sua devoção para com a ciência.*

(pp. 88-9)

Sob essa neutralidade aparente, por baixo desse alheamento, há um instrumento de conquista. Para Pratt, a História Natural, nos vários discursos coloniais que produziu, *repousa sobretudo num grande desejo: uma forma de tomar posse sem subjugação ou violência* (PRATT, 1999, p. 108). *O mundo perdido*, então, tem também como ponto de partida esse

---

<sup>14</sup> Tanto a Ciência é importante em *O mundo perdido* que ele é considerado uma obra de ficção científica por alguns autores, como Muniz Sodré (1978, p. 82) e Jean-Yves Tadié (1996, p. 201). Nesse sentido, *O mundo perdido* seria considerado um dos romances fundadores do gênero, e Arthur Conan Doyle um de seus inventores, junto de seu contemporâneo H. G. Wells e de seu antecessor Julio Verne. De todo modo, uma perspectiva interessante e acertada é considerá-lo um romance híbrido, entre os gêneros da aventura e da ficção científica.

meio de expansão, a expedição científica. Já foram discutidas, anteriormente, a importância e as significações do batismo e do mapeamento dos lugares e dos seres existentes na terra desconhecida como fundação da existência de algo, e, portanto, como direito de posse sobre o ser batizado. A Ciência, do mesmo modo, tem como função a descoberta e a classificação dos seres do mundo, ação que está intimamente ligada ao ato de nomear, havendo para isso um código, um sistema de classificação e nomeação, baseado no trabalho de Linneus. Em *O mundo perdido*, a classificação científica não deixa de estar manifesta:

*(...) meus olhos deram com um aparecimento dos mais singulares, na minha própria perna. Minhas calças haviam sido puxadas para cima, expondo umas poucas polegadas da minha pele, acima da meia. Nessa pele, havia uma espécie de uva, grande, cor de púrpura. Surpreso com aquele fato, inclinei-me para frente, a fim de a retirar, quando, horrorizado, vi aquilo explodir entre meu dedo indicador e o polegar, esguichando sangue em todas as direções. Minha exclamação de repugnância fez com que os dois professores se pusessem ao meu lado.*

*- Muito interessante – disse Summerlee, curvando-se sobre a minha canela. – Um carrapato sugador de sangue, que, ao que creio, ainda não foi classificado.*

*- Os primeiros resultados dos nossos esforços – declarou Challenger, à sua maneira empolada e pedante. Não podemos fazer menos do que denominar isso Ixodes Maloni. A muito pequena inconveniência de ser mordido, meu jovem amigo, não pode, estou certo disso, pesar, em seu espírito, contra o glorioso privilégio de ter o seu nome inscrito no rol imortal da Zoologia. Infelizmente, o senhor esmagou esse esplêndido espécime, no instante de sua saciedade. (...) Não há dúvida de que, com a devida diligência, poderemos obter outro espécime.*

*- (...) um outro carrapato acaba de desaparecer por trás da gola de sua camisa.*

*Challenger pulou para o ar, mugindo como um touro, e rasgou freneticamente seu casaco e sua camisa, na pressa de os despir. (...)*

(pp. 149-50)

Classificar cientificamente é, portanto, batizar. A existência legítima de um ser é garantida pela classificação da Ciência, e uma das justificativas da conquista – nesse romance, em especial – é o progresso da Ciência por meio das descobertas no novo território, bem como o desenvolvimento do território por meio da Ciência. Mas nomear, no caso da Ciência,

tem mais uma função: pôr ordem no mundo e nos seres nomeados. O sistema de nomenclatura científica é isso: não só nomeia, mas também classifica e organiza.

Aí se encontra a concepção de Ciência no romance. Em *O mundo perdido*, a Ciência é a organizadora do mundo. A mente científica, no romance, observa o aparente Caos do mundo e consegue desvendar a ordem subjacente a ele. Ela decodifica o que antes eram os mistérios da Natureza, e, com isso, retira a ambiguidade do mundo:

*(...) a história natural concebeu o mundo como um caos a partir do qual o cientista produzia uma ordem. Não é, portanto, uma simples questão de representar o mundo tal como ele era. (...) o mundo natural sem o concurso do olho ordenador do cientista seria ‘uma confusa mescla de seres que pareceriam ter sido agrupados aleatoriamente’ (...)*

(PRATT, 1999, p. 65)

Pratt diz ainda, a respeito da Ciência como sistematização da Natureza, surgida em meados do século XVIII, que aparece no romance de aventura:

*... um projeto europeu de construção de conhecimento que criou um novo tipo de consciência planetária, eurocêntrica. Cobrindo a superfície do globo, ela enquadrava plantas e animais enquanto entidades discretas em termos visuais, subsumindo-as e realocando-as numa ordem de feitura européia, finita e totalizante. Talvez devêssemos ser mais precisos no tocante à nomenclatura empregada: “européia”, nesta acepção, se refere antes de tudo a uma rede de europeus alfabetizados do norte, principalmente homens dos níveis mais baixos da aristocracia e da média e alta burguesia. “Natureza” significa antes de tudo regiões e ecossistemas que não eram dominados por “europeus” (...)*

(PRATT, 1999, pp. 77-8)

A Ciência é, assim, um modo de organizar a Natureza, totalizador, totalizante, que enquadra todo o mundo e que se acredita objetivo, o único correto, possível e viável.

Nesse sentido, há muito em comum entre o Professor Challenger e o detetive Sherlock Holmes, ambos criações do mesmo autor: no mistério insolúvel do crime, Holmes encontra uma história; na exuberância caótica da Natureza, Challenger encontra uma organização. O olhar de um e de outro são semelhantes: na aparente desordem de um estado caótico do mundo, conseguem selecionar os elementos significativos e, com base no raciocínio, encadear

esses elementos num caminho direto e objetivo, encontrando, por fim, os significados, as razões e a ordem daquilo que antes era desordenado e misterioso, eliminando os indícios inválidos e inconsistentes, e os significados “falsos”. Com isso, inequivocamente, eles chegam à Verdade.

Assim como Holmes, Challenger estabelece um mundo de certezas, uma típica concepção de mundo do século XIX. Após o processo racional desses heróis ao lerem o mundo, é possível, desejável e necessário chegar a certezas e verdades, a um mundo unívoco. Mais ainda, se lembrarmos da pretensão de objetividade da Ciência no século XIX, compreenderemos que ela considera que o seu ponto de vista seja uma verdade inquestionável, absoluta. A Ciência, assim, se vê como um olhar totalizador sobre o mundo, que abarca tudo, é capaz de compreender tudo e ordenar tudo. Não é por menos que a imagem do cientista, nos romances de aventura onde a Ciência tem papel importante, não é aquela de um especialista em um só ramo da Natureza, que fragmenta o conhecimento e o mundo, mas sim aquela do Naturalista, do mestre em História Natural:

*O verbete sobre história natural na Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné, de Diderot e D’Alembert (vol. 17, pp. 565-73) dá uma definição contemporânea que permite compreender o trabalho científico dos naturalistas viajantes:*

‘A história natural abrange todo o universo, sendo seu objeto tão extenso quanto a natureza – os astros, o ar, animais, vegetais e minerais do globo terrestre, em sua superfície e profundidade. Essas partes são objeto de muitas ciências que derivam da história tronco.’

*Lembre-mos de que entre os animais estavam incluídos os homens, dos quais o comportamento e a língua eram características a serem classificadas e comparadas.*

(LEITE, 1997, pp. 199-200)

Esses cientistas dos romances de aventura, como Challenger e Summerlee, (ou como Lidenbrock, de *Viagem ao centro da Terra*, ou como Nemo e Aronnax, de *Vinte mil léguas submarinas*) parecem saber de quase tudo sobre tudo – ou seja, sua Razão é totalizadora, consegue abarcar todo o mundo. A Razão humana se torna, portanto, soberana; o homem é o senhor da Natureza; e o cientista, expressão máxima dessa Razão humana, assume uma postura suprema, capaz, de senhor do mundo: *Ainda vou mostrar-lhes como é que um grande espírito molda e submete toda a Natureza ao seu uso* (p. 243), diz Challenger, em dado ponto

do romance, tentando convencer seus companheiros que conseguiria encontrar um modo engenhoso de saírem do platô.

Voltando a Sherlock Holmes e a Challenger, não é de se espantar que ambos se utilizem da mesma forma de desvendamento do mundo, um raciocínio lógico baseado na dedução – que Carlo Ginzburg (2003) chama de *paradigma indiciário*. É a partir da interpretação científica de indícios, resíduos, vestígios, que tanto um como outro fazem a leitura da realidade. Challenger, por exemplo, faz um exercício mental muito próximo daquele de Holmes (que Ginzburg menciona como um dos avatares desse modelo epistemológico):

*- Muito bem – concordou o professor, indulgentemente – (...) Vou, agora, pedir-lhe para que dê uma olhada neste osso. – Depôs em minhas mãos o osso que ele já havia descrito como parte dos haveres do homem morto. Tinha cerca de quinze centímetros de comprimento, e era um pouco mais grosso do que um polegar, com alguma indicação de cartilagem seca, em uma de suas extremidades.*

*- A que ser conhecido pertence esse osso?- indagou o professor.(...)*

*- Pode ter sido uma clavícula humana muito grossa – disse eu. (...)*

*- A clavícula humana é curva. Este osso, ao contrário, é reto. Há um sulco, em sua superfície, indicando que um grande tendão passava ao longo do seu comprimento; e não poderia ser esse o caso, com uma clavícula.*

*-Então, devo confessar que não sei o que isto é.*

*- (...) O professor tomou, de uma caixa de pílulas, um pequeno osso, do tamanho de uma vagem de feijão. – Até o ponto em que eu possa ser juiz, este osso humano é análogo ao que o senhor tem aí em suas mãos. Isso deve dar-lhe uma ideia do tamanho da criatura. O senhor observará, pela cartilagem, que este não é um espécime fóssil, e sim recente. O que o senhor diz a isso?<sup>15</sup>*

(pp. 47-8)

Contudo, Challenger<sup>16</sup> é uma notória e polêmica figura na comunidade científica londrina. Cientista genial, brilhante, é também irascível, violento e excêntrico na mesma

<sup>15</sup> Challenger faz um raciocínio similar em *The Poison Belt*, de 1913, quando, ao ler informações anormais em um espectro de cor, conclui que o planeta está passando por uma nuvem de gases venenosos perdida no universo, que aniquilará a vida na Terra.

<sup>16</sup> Doyle, em sua autobiografia, *Memórias e aventuras*, de 1924, explica como usou traços de um professor seu da faculdade de medicina de Edimburgo para compor a personagem: ... *destaca-se, na minha lembrança, a figura atarracada do professor Rutherford, com sua barba assíria, sua voz tonitruante, seu tórax imenso e seus modos peculiares. Ele nos fascinava e intimidava. Procurei reproduzir algumas de suas idiossincrasias no personagem fictício do professor Challenger. Às vezes, ele iniciava a aula antes de entrar em sala, de forma que*

medida, *tão hábil quanto o imaginam... uma bateria totalmente carregada de força e vitalidade; mas, ao mesmo tempo, um maníaco briguento, mal-humorado* (p. 22), Challenger é herói não só de *O mundo perdido*, mas também de toda uma série de obras de Conan Doyle. Com uma arrogância excêntrica que dá o tom cômico da narrativa, tem também uma aparência curiosa e quase animalésca:

*(...) A cabeça dele era enorme; a maior que eu já vira num ser humano. Estou convencido de que o seu chapéu alto, se eu me aventurasse a cobrir-me com ele, desceria folgadoamente pela minha cabeça, até pousar inteiramente nos meus ombros. O homem tinha rosto e barba que associei aos de um touro assírio; o rosto era florido; a barba, tão negra, que chegava quase a parecer azul; estava cortada em forma de pá, e ondulava pelo peito do homem abaixo. Os cabelos eram de aspecto peculiar; assentavam-se à frente, numa pastinha longa e curva, por cima da sua fronte maciça. Os olhos tinham cor azul cinzenta, por baixo de grandes tufos de sobrancelhas; o olhar se acusava muito claro, muito penetrante e analisador, e muito sobranceiro. Um enorme desdobramento de ombros, conjugado com um peito que se afigurava um barril, integrava outra parte daquilo que dele se via, do nível da mesa para cima, afora duas mãos de amplas proporções cobertas de pelos longos e pretos. Isso, mais uma voz rugente, estrondosa, tonitruante, foi o que contribuiu para formar a impressão que recebi do notório professor Challenger.*

(pp. 29-30)

É sempre comparado por Malone com animais – touro, cão, buldogue, sapo-boi, búfalo – aumentando sua excentricidade e tom cômico. É um *outsider*, apelidado de Professor Münchhausen<sup>17</sup> (p. 58), muito frequentemente descrito pelos outros cientistas e pela imprensa como um charlatão.

Aqui se pode falar de uma embrionária crítica à Ciência, em *O mundo perdido*. A Ciência tradicional, representada no romance pelas academias e sociedades londrinas de ciências, se encontra sob ataque, e um ataque que se baseia, em primeiro lugar, na comicidade. Os cientistas, aqui representados muitas vezes como velhinhos temperamentais e

---

*ouvíamos uma voz retumbante a dizer 'Sempre existem válvulas nas veias', ou alguma outra informação, enquanto a mesa permanecia desocupada* (DOYLE, 1993, p. 21).

<sup>17</sup> Referência tanto a Hieronymus Von Münchhausen, senhor rural alemão do século XVIII, quanto ao livro escrito sobre suas aventuras. Münchhausen lutou pela Rússia em guerra contra a Turquia, e, ao voltar à Europa, passou a narrar suas aventuras de modo fantasioso, divertido e absurdo, o que lhe deu a fama de ser um grande mentiroso, criador fértil de lorotas. No fim do século XVIII, suas aventuras foram recolhidas e editadas em formato de livro.

cheios de manias, impostados, vaidosos, enfadonhos e cansativos, são postos em engraçadíssimas cenas de comédia-pastelão, sobretudo nos capítulos 5 e 16 do romance, que narram reuniões da Sociedade de Zoologia:

*O professor Murray me desculpará, estou certo disso, se eu disser que ele tem o defeito, comum à maior parte dos ingleses, de não ser audível. Não sei por que será que as pessoas, que tem para dizer alguma coisa que valha a pena de ser ouvida, não se dão ao pequeno trabalho de aprender a fazer com que elas o sejam (...). O professor Murray dirigiu várias observações profundas à sua gravata branca e ao jarro de água que se achava em cima da mesa, com um aparte humorístico, acompanhado por um piscar de olhos, ao candelabro de prata, à sua direita. Depois, sentou-se (...)*

(p. 62)

Ou então:

*(...) Olhando para dentro da caixa, o professor estalou os dedos várias vezes; do setor reservado à imprensa, ouviu-se que ele dizia, com voz persuasiva: - “Venha, então, lindo, lindo!”. Um instante depois, com um rumor de arrasto, chocalhante, um ser extremamente horrível e asqueroso apareceu do fundo da caixa, empoleirando-se na tábua lateral. Nem mesmo a queda inesperada do Duque de Durham no poço reservado à orquestra – queda esta que ocorreu neste momento – conseguiu desviar a atenção petrificada do vasto auditório.*

(p. 287)

Essa comicidade é explorada porque o romance de aventura é um gênero de literatura popular. Assim, fazer comédia justamente com as figuras de autoridade – nesse caso, os cientistas – e transformar aquilo que é muito sério e formal em algo risível e engraçado – ou de rir justamente dessa seriedade e formalidade, numa clara inversão de posições e hierarquias tão cara ao gosto popular – é um procedimento que atrai e diverte o leitor. Ou seja, em *Challenger*, há uma forma de paródia do ambiente científico, se virmos a paródia como uma inversão da seriedade da cultura oficial.

A comicidade na personagem do Professor Challenger está, assim, diretamente ligada à questão do gosto e das formas culturais de origem popular. O conceito de *realismo grotesco* de Bakhtin pode então fornecer alguma ajuda. Ao estudar a cultura popular na Idade Média e

no Renascimento e a obra de François Rabelais, Bakhtin associa o riso às fontes populares, ao carnaval e outras festas e manifestações da vida festiva, oposto à *cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal* (2008, p. 3), mas enfatiza que se tratava, naquela época, de um tipo de riso ambivalente: *alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente* (BAKHTIN, 2008, p. 10). Da mesma forma, tratava-se de uma forma de cultura popular universal, que abarcava todas as classes. Porém, diz ainda Bakhtin que, durante o Renascimento, começou já a surgir uma outra base estética, que recuperava as ideias da Antiguidade clássica a respeito da perfeição do corpo. Assim, a imagem do corpo grotesco ligado ao riso popular medieval deixaram de ser universais e públicas, deixaram de permear toda a sociedade: *a partir do século XVI as elites começaram a se separar radicalmente das tradições populares de que, até então, compartilhavam*, explica Maria Celeste Mira (1995, p. 135). O riso, a comédia, a paródia passam a ser vistas cada vez mais como uma atribuição das classes populares, enquanto as classes altas passaram a querer se identificar com formas de manifestação mais elevadas, sérias e refinadas. Assim, é nas manifestações populares da comédia – no circo, na feira – que essa imagem do riso e do corpo grotesco continuam existindo, contudo, de uma forma *atenuada e desnaturalizada* (BAKHTIN, 2008, p. 25):

*Nas formas mais altas do realismo grotesco e folclórico (...) a velhice está grávida, a morte está prenhe, tudo que é limitado, característico, fixo, acabado, precipita-se para o “inferior” corporal para aí ser refundido e nascer de novo. Mas, durante o processo de degeneração e desagregação do realismo grotesco, seu pólo positivo desaparece, isto é, a malha jovem do devir (...), e resta apenas um cadáver, uma velhice sem prenhez, pura, igual a si mesma, isolada, arrancada do conjunto em pleno crescimento no seio do qual ela se ligava à malha jovem seguinte, na cadeia única da evolução e do progresso.*

(BAKHTIN, 2008, p. 46)

Dessa maneira, é possível dizer que a comicidade de Challenger é, de certa maneira, herdeira do riso popular, diluído e atenuado desde a Idade Média até o século XX. O romance de aventura é, sem dúvida nenhuma, uma manifestação de massa, popular, por isso faz uso de procedimentos que evoquem o riso popularesco, a paródia que inverte posições de poder, que representem de certa maneira o corpo grotesco – veja-se a caracterização física estranha, animalésca, bruta e feia de Challenger. Mesmo o fato de ele ser um típico “cientista louco” e

de sua loucura provocar graça e riso se ligam ao cômico popular e ao *realismo grotesco*: o motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista ‘normal’, ou seja, pelas ideias e juízos comuns (BAKHTIN, 2008, p. 35). É, entretanto, importante lembrar que a comédia, o riso e o grotesco são reservados somente a Challenger (e quanto muito a Summerlee), já que é ele o polo cômico do romance. Se o corpo de Challenger é grotesco, se ele se caracteriza pela loucura risível, se ele é o elemento paródico do romance, os outros heróis, Roxton e Malone, são caracterizados por um corpo “clássico”, por uma personalidade heróica. Neles, *o corpo é algo rigorosamente acabado e perfeito* (BAKHTIN, 2008, p. 26).

É assim que aparece o outro cientista do grupo, Summerlee. Ele é em tudo oposto a Challenger: se este é baixinho e forte, o outro é alto e magro; se um tem uma voz de trovão, o outro tem uma voz de cacatua. A oposição das duas personagens em todos os aspectos é um elemento importante na construção da comicidade do romance. Ao longo da narrativa, as oposições físicas e mentais, e as discussões entre os dois cientistas espalham para todo o romance a comicidade com que ele ataca a seriedade, a formalidade e a presunção da Ciência acadêmica.

Estruturalmente, Jean-Yves Tadié aponta que o romance de aventura – que se caracteriza por momentos de grande tensão causados por sentimentos e *paixões humanas elementares*, como o medo, a coragem, o amor, o instinto da morte, o desejo de poder (TADIÉ, 1996, p. 9) – tem também necessidade de momentos de distensão, e, para isso, é necessária a personagem cômica, *comparsa cômico necessário ao romance de aventura, por permitir a alternância entre tensão e distensão* (TADIÉ, 1996, p. 97). As cenas de brigas entre Challenger e Summerlee cumprem esse papel.

Mas, como uma outra forma de crítica à Ciência vitoriana, Challenger e Summerlee têm modos de raciocinar totalmente diferentes. O relato de Challenger sobre o platô onde vivem dinossauros foi ridicularizado e qualificado como fraude. Também em outras obras de Arthur Conan Doyle com o professor Challenger, como *The Poison Belt* (1913) e *When the World Screamed* (1928), as suas teorias, deduzindo fatos a partir de indícios que os outros cientistas ignoravam, são alvo de zombaria ou de fúria. Isso porque a maneira de fazer Ciência e os resultados de Challenger não são os mesmos da Academia de seu tempo. Ele tem uma forma de pensamento desafiador dos padrões e métodos tradicionais – característica que está expressa já em seu próprio nome. Porém, Challenger está sempre certo: ele sempre chega a descobertas ou conclusões geniais, onde os outros cientistas falharam, não conseguiram entender os fenômenos ou nem mesmo se deram ao trabalho de investigar. Pois Challenger é

quem tem esse tipo de raciocínio necessário quando os outros métodos falham. Ele é especial, pois se baseia também num *modelo cognoscitivo ao mesmo tempo antiquíssimo e moderno* (GINZBURG, 2003, p. 169). É isso que aproxima Challenger de Holmes e o opõe a Summerlee.

Se Challenger usa o *paradigma indiciário* como modelo epistemológico, Summerlee é a personificação da Academia e da ciência tradicional. Ginzburg explica assim o paradigma indiciário: *O que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente* (GINZBURG, 2003, p. 152). Mas acrescenta: *esse paradigma permaneceu, como se disse, implícito – esmagado pelo prestigioso (e socialmente mais elevado) modelo de conhecimento elaborado por Platão* (GINZBURG, 2003, p. 155). E ainda:

*... a cesura decisiva neste sentido é constituída pelo aparecimento de um paradigma científico centrado na física galileana, mas que se revelou mais duradouro do que ela. Ainda que a física moderna não se possa definir como “galileana” (mesmo não tendo renegado Galileu), o significado epistemológico (e simbólico) de Galileu para a ciência em geral permaneceu intacto. Ora, é claro que o grupo de disciplinas que chamamos de indiciárias (...) não entra absolutamente nos critérios de cientificidade deduzíveis do paradigma galileano. Trata-se, de fato, de disciplinas eminentemente qualitativas, que tem por objeto casos, situações e documentos individuais, enquanto individuais, e justamente por isso alcançam resultados que tem uma margem ineliminável de casualidade (...). A ciência galileana tinha uma natureza totalmente diversa, que poderia adotar o lema escolástico *individuum est ineffabile*, do que é individual não se pode falar. O emprego da matemática e o método experimental, de fato, implicavam respectivamente a quantificação e a repetibilidade dos fenômenos, enquanto a perspectiva individualizante excluía por definição a segunda, e admitia a primeira apenas em funções auxiliares.*

(GINZBURG, 2003, p. 156)

A representação mais antiga do *paradigma indiciário* pode ser, segundo Ginzburg, aquela do caçador ajoelhado no chão observando pegadas e estudando vestígios a fim de descobrir para onde foi o animal que ele quer caçar; mas esse modelo de pensamento foi também a base epistemológica sobre a qual se construíram diversas ciências que surgiram ou ganharam força na segunda metade do século XIX: a paleontologia, a medicina diagnóstica ou

semiótica médica, a psicanálise. Se Holmes o usa para a solução de crimes geniais, Challenger, por sua vez, também utiliza o *paradigma indiciário* a favor da ciência: com esse método de investigação da realidade sensível, ele constrói uma ciência desafiadora de padrões, que encontra respostas revolucionárias e corretas para os problemas onde os métodos tradicionais (ou o paradigma “galileano”, nas palavras de Ginzburg) falharam.

Assim, Summerlee, com seu tradicionalismo do paradigma “galileano”, nunca aceita as teorias e hipóteses do desafiador Challenger e o *rigor flexível* (GINZBURG, 2003, p. 179) do seu pensamento indiciário. Summerlee está sempre errado, e Challenger está sempre certo. Dessa maneira, *O mundo perdido* tem um enredo fundamentado numa visão científica do mundo, sem que, contudo, a Ciência estabelecida seja abraçada completamente; por um lado, é uma protocrítica da ciência, já que a torna cômica e sugere uma metodologia diversa; por outro lado, é um romance que reflete de certo modo o ambiente científico de sua época, já que, é bom lembrar, as disciplinas indiciárias floresciam no mesmo período em que *O mundo perdido* foi escrito<sup>18</sup>. Com isso, o romance propõe um outro modo de pensamento, que começa a se afirmar nas ciências no fim do século XIX, mas cujas raízes são antiquíssimas (GINZBURG, 2003, p. 151), que fora ao longo de alguns séculos desacreditada e posta em segundo plano. Challenger, tal como Sherlock Holmes, é uma “máquina de pensar”, mas pensa com outros instrumentos – a leitura de indícios sensíveis e o raciocínio sobre eles – e, com isso, faz hipóteses que ninguém mais faria, conseguiria fazer ou teria coragem de fazer, e que, ao fim, se mostram sempre corretas. Talvez esteja até ligada a essa falta de tradicionalismo o seu comportamento temperamental, anti-social: à excentricidade e originalidade de seus raciocínios, corresponde a excentricidade e originalidade de sua personalidade. Até mesmo sua aparência estranha, animalésca (ao ser confrontado com os homens-macacos, Challenger causa espanto e diversão a todos, porque se parece muitíssimo, fisicamente, com esses seres meio humanos e meio animais): o paradigma indiciário e a intuição a ele ligada, diz Ginzburg, *une estreitamente o animal homem às outras espécies animais* (2003, p. 179), por mais que Challenger não queira aceitar esse fato.

Então, Challenger, este cômico cientista louco e genial, excêntrico e visionário, sempre certo e sempre seguro de si, segue incansável e inabalavelmente essas suas crenças, mesmo tendo, para isso, que enfrentar a descrença e a chacota de todos. O gênio e a fé, portanto, constituem o ponto forte de seu heroísmo. E, ao fim de tudo, ele é recompensado

---

<sup>18</sup> O autor, Arthur Conan Doyle, de certa forma viveu nesse ambiente científico renovado, já que era médico de formação. Não é por menos que Sherlock Holmes foi criado sob inspiração do professor de semiótica médica de Conan Doyle, o Dr. Joseph Bell.

com a comprovação de suas hipóteses, o reconhecimento de sua genialidade e a humilhação de seus críticos. Seguir hipóteses aparentemente improváveis, mas geniais, e que por fim se provarão corretas, em *O mundo perdido*, parece análogo a ter um tipo de fé. Para aqueles que acreditam, que têm fé, vem a descoberta e a recompensa; para aqueles que não tem fé, a medíocre ausência de aventuras<sup>19</sup>.

Dessa maneira, aquilo que no romance de cavalaria estava no âmbito do sagrado (a fé), passa, no romance de aventura, para a Ciência, para a inovação do objeto e do método científico. De modo geral, no romance de aventura, o Sagrado perde a autoridade. Poucas vezes é levado a sério, e, quando o é, é usado como instrumento de conquista. Às vezes, surge nas crenças dos colonizados, mas aí é qualificado como superstição, credice, e por isso, desacreditado. Outras vezes ainda, ela se torna uma arma: em *As minas do rei Salomão*, os ingleses se utilizam do medo que os nativos tinham do eclipse solar para transformá-lo numa mensagem divina, aterrorizar os antagonistas e vencer a guerra. Em alguns romances, um dos heróis brancos é visto pelo povo do território como um deus ou um ser sobrenatural – como Challenger, ou John Good em *As minas do rei Salomão* ou Dan Dravot em *O homem que queria ser rei* – e evidentemente se aproveita dessa situação.

Em *O mundo perdido*, Challenger demonstra total descrédito pela Igreja, e mesmo na religião e em Deus. Eric Hobsbawm (2005, p. 375) afirma que a partir da segunda metade do século XIX já era fácil expressar publicamente a descrença em Deus, diante dos avanços das ciências sociais, históricas e naturais, que desacreditavam os dogmas religiosos. E acrescenta ainda que *Deus estava não apenas descartado, mas sob ferrenho ataque* (HOBSBAWM, 2005, p. 376), e é isso que o romance de aventura – sobretudo aqueles romances que envolvem mais de perto a Ciência – vem demonstrar. A genialidade científica substitui a fé, a descoberta científica substitui a relíquia e os cientistas são *os grandes deuses do Olimpo* (p. 66) e os profetas. Challenger é o cavaleiro merecedor, puro de coração e que tem fé, e sabe reconhecer os sinais, não de Deus, mas da Natureza, do mundo e da Ciência. Da mesma forma

---

<sup>19</sup> Essa relação entre o romance de aventura e o romance de cavalaria está evidenciada no filme *Indiana Jones e a Última Cruzada*, que pode atribuir parte de seu sucesso ao fato de mobilizar uma série de temas, convenções e estruturas de gêneros narrativos muito populares. Nesse filme – nitidamente uma transferência do gênero romance de aventura para o cinema, veículo fundamental da cultura de massa no século XX, em parte substituindo o livro e o folhetim do século XIX – o herói, um cientista abnegado que não procura glória pessoal, mas que entra em aventuras inimagináveis à caça de artefatos arqueológicos porque *eles deveriam estar em um museu*, é posto em situações que remetem diretamente ao romance de cavalaria. A começar pela sua busca pelo tesouro do filme, o próprio Santo Graal (objeto por excelência da busca arturiana); depois, as formas de combate de seus inimigos, que lembram as justas dos cavaleiros medievais; ainda, as provas e saltos de fé que precisa cumprir para chegar ao Graal; e finalmente a noção de ser astuto e puro de coração o suficiente para mostrar-se merecedor dele. Assim, o herói da narrativa de aventura cinematográfica reencontra seu antepassado, o cavaleiro medieval romanesco.

são Roxton e Malone, que, cada um a seu modo e por suas próprias razões, tem a mesma crença de Challenger na existência do mundo perdido. Summerlee, esse são Tomé que precisou ver para crer, é o cavaleiro de pouca fé. Não é por acaso que Summerlee é um herói “de segunda classe”: por um lado, ele tem traços de coragem, parte para a aventura, tem capacidades físicas e mentais; por outro, é o reclamão que quer sempre voltar para casa, é mais frágil e mais covarde que os outros, tem que ser salvo da morte pelos companheiros...

Enfim, qual é a recompensa que esses heróis viris, cavaleiros com fé na hipótese científica extravagante, alcançam? Heroísmo, reconhecimento, comprovação. Posse e conquista. Mas há um outro elemento. O romance deixa para a última cena a revelação de que o platô abriga uma grande mina de diamantes, e que, por conseguinte, os seus conquistadores estão ricos e recompensados. As características da mina na Terra de Maple White fazem referência às minas De Beers em Kimberly, na África do Sul – emblemática (e problemática) colônia britânica. A descoberta da mina e a partilha de um punhado de diamantes entre os quatro exploradores são narradas como um fato casual que tão somente coroa o sucesso da expedição. O tesouro, tema polissêmico e mítico (TADIÉ, 1996, p. 63) surge como um acaso inesperado, um efeito colateral muito bem-vindo da perigosa aventura, uma recompensa imprevista – mas justa e merecida – pelos esforços. Pode-se dizer então que o motivo econômico, na posse do território, não deixa de ser mencionado. Mas, sobretudo, que, quando ele é mencionado, o romance de aventura o transforma num mítico tesouro que será a recompensa aos cavaleiros de fé, aos heróis que acreditam em si e em suas crenças e que vão contra todos para comprová-la.

## Guerra

A segunda arma é a própria Guerra. No romance de aventura, a Guerra pode ser considerada uma forma de *anticonquista*, representada como uma guerra em nome da justiça, em favor dos fracos, dos necessitados. Sempre que existem, é uma convenção desse gênero romanesco que sejam guerras contra a torpeza, a corrupção, a usurpação, representadas pelos vilões caracterizados por um mal absoluto e indiscutível. São guerras em nome do Bem, e não de Poder. Em *O mundo perdido*, é assim também. A guerra contra os homens-macacos é o combate pela defesa dos Accala, um grupo fraco e indefeso, mas valente e bravo, necessitado

da ajuda dos heróis mais fortes, capazes e evoluídos. Também é a guerra pelo estabelecimento da Ordem humana, em detrimento do Caos da Natureza vilanizada e corrompida.

Nesse sentido, os heróis de *O mundo perdido* e de outros romances de aventura remetem à noção do *super-homem de massa*, discutida por Umberto Eco. Entre eles, certamente Roxton é o que mais claramente encarna o *super-homem* – noção que Gramsci (1978, pp.125-9) detecta no romance-folhetim da primeira metade do século XIX, sobretudo no *Conde de Monte Cristo* de Alexandre Dumas, e que Eco (1991) desenvolve, afirmando que, antes de Edmond Dantès, esse tipo de personagem surge no Rodolphe de Gerolstein de *Os mistérios de Paris* de Eugène Sue. Segundo Eco, o *super-homem* é a configuração que assume o herói no romance popular-democrático de folhetim. Ele surge, nas páginas do romance popular populista e democrático, como portador de uma solução autoritária (paternalista, autogarantida e autoalicerçada) para as contradições da sociedade, e atuando, sobranceiro, acima da cabeça de seus membros passivos (ECO, 1991, p. 91). Eco define assim o *super-homem*:

*O que os caracteriza a todos é o fato de decidirem por conta própria o que é bom para as plebes oprimidas e como devem elas ser vingadas. Jamais o super-homem é sequer aflorado pela dúvida de que a plebe possa e deva decidir por conta própria e, portanto, jamais é levado a esclarecê-la e consultá-la. Em sua incontinência de virtude ele a rechaça constantemente para o seu papel subalterno, e age com uma violência repressiva tanto mais mistificada quanto mais se dissimula sob a máscara da Salvação.*

(ECO, 1991, p. 95)

Assim, o *super-homem* do romance popular, para o qual Rodolphe de Gerolstein serve de modelo, é o herói populista e paternalista, carismático, que gratuitamente salva os fracos, necessitados e oprimidos, e que pune os maus, corruptos e opressores, por amor ao bem e à justiça. É um herói que resvala no mítico, no fantástico, e até no divino, imune, portador de soluções mirabolantes e infalíveis. *Juiz e justiceiro, benfeitor e reformador fora da lei* (ECO, 1993, p. 191), é o vingador, o semideus punitivo ou o flagelo de deus, que sempre salva, como um *Deus ex-machina*, os que precisam. Por isso, pode ser visto como um herói assistencialista. Como diz Mary Louise Pratt (1999, p. 125), o humanitarismo, essa forma de assistencialismo, é um mecanismo de anticonquista.

No *romance-folhetim popular democrático*, termo que Eco utiliza para se referir a *Os mistérios de Paris* de Eugène Sue, o *super-homem* carrega algo da luta de classes, pois surge num tipo de narrativa que delinea dramas entre oprimidos e opressores, já que esse romance-folhetim, fruto da industrialização e da urbanização, tinha *um novo público de leitores, pequeno-burguês e também artesão-operário* (ECO, 1991, p. 83), significação social que está ausente no romance de aventura. Mesmo assim, o próprio Eco enfatiza que o *super-homem* não tem uma atitude revolucionária, mas sim tipicamente reformista, *que consiste em desejar que alguma coisa mude a fim de que tudo continue como está* (ECO, 1993, p. 189). O *super-homem*, em sua atitude que faz com que ele *se ocupe de uma infinidade de pequenos problemas, mas mantenha a ordem fundamental das coisas* (ECO, 1993, p. 10), constrói sua heroicidade com pequenas reformas superficiais e periféricas, que resolvem problemas isolados, mas nunca evoca soluções que cheguem à raiz das estruturas sociais que originam os problemas, evocando uma forma de moralidade compensatória e ingênua.

Assim, Lorde John Roxton, o homem de guerra, caçador e aristocrata de *O mundo perdido*, recupera essa imagem do *super-homem* do *romance-folhetim popular*. Roxton é o estereótipo do aventureiro, esportista, caçador, guerreiro, líder de guerra. Em Londres, ele é o próprio solteirão, rico, elegante. Vive num elegante apartamento em Albany<sup>20</sup>, é um pouco excêntrico, algo vaidoso:

(...) *Algumas lâmpadas, brilhando através de abajures coloridos, como que inundavam o salão inteiro à nossa frente, com uma rutilância avermelhada. Encontrando-me na soleira da porta de entrada, e olhando ao meu redor, tive uma impressão geral de extraordinário conforto e inequívoca elegância, tudo combinado com uma atmosfera de máscula virilidade. Por toda parte se mesclavam as evidências do luxo do homem rico e de bom gosto com a descuidada negligência do solteiro. Ricas peles e estranhas alfombras iridescentes, compradas em algum bazar oriental, espalhavam-se pelo assoalho. Quadros e estampas, que até os meus olhos desprovidos de prática podiam reconhecer serem de grande preço e incontestável raridade, pendiam, apinhados, das paredes. Esboços de pugilistas, de dançarinas e de cavalos de corrida se alternavam com um sensual Fragonard, um Girardet marcial, e um Turner sonhador. Mas em meio a esses variados ornamentos, semeavam-se troféus que trouxeram*

---

<sup>20</sup> Albany Court Yard é um exclusivíssimo condomínio no centro de Londres, na Piccadilly, próximo à Regent Street, a St. James's Square e a Pall Mall. Até 1919, mulheres eram proibidas de morar em seus apartamentos. No século XIX, os espaços das cidades são sexualizados, defende Michelle Perrot (2005, p. 461). Há espaços exclusivamente masculinos até no que se refere aos prédios residenciais.

*fortemente de volta à minha lembrança o fato de Lorde John Roxton haver sido um dos esportistas e atletas mais completos de seus dias. Um remo azul escuro cruzava-se com outro, de cor de cereja rosada, por cima da lareira, recordando o antigo oxoniano e o homem de Leander; ao mesmo tempo, os floretes e as luvas de pugilismo, uns por baixo, outros por cima dos remos, constituíam utensílios de um homem que havia conseguido supremacia em cada um dos gêneros de ação por tais peças representados. Como uma guarnição, demarcando a mesma altura das paredes todas da sala, via-se a linha saliente formada pela série de cabeças de grandes animais de caça; eram as melhores de sua espécie; procediam de todas as partes do mundo; e o rinoceronte branco, do enclave do Lado, deixava cair o seu lábio soberbo por cima de todos aqueles troféus.*

(pp. 74-5)

Já na selva, ele é o líder guerreiro nato. Tem treinamento militar, é ótimo atirador, sabe caçar, sabe defender-se e salvar seus amigos dos menores e dos maiores perigos. Já esteve em Uganda, na Somália, na Escócia, no Peru... Momentos antes de atacar a vila dos homens-macacos e iniciar a guerra, Malone declara:

*...(Roxton) nasceu com o dom do comando. À medida que o perigo aumentava, suas maneiras secas se acentuavam, sua fala se tornava mais vigorosa, seus olhos frios passavam a luzir de vida ardente, e o seu bigode, à maneira do de Dom Quixote, tremulava de jubilante exaltação. O amor que ele nutria para com o perigo, o apreço que ele sentia para com o drama e para com a aventura, ainda mais intensos por estarem reprimidos firmemente – o seu consistente ponto de vista segundo o qual todo perigo, na vida, constitui uma forma de esporte, uma contenda decisiva entre a gente e o destino, tendo a morte por penalidade – faziam dele um companheiro maravilhoso, em horas como aquela (de guerra). Se não fosse o nosso medo quanto ao destino dos nossos dois companheiros, teria sido uma alegria autêntica o ato de eu me lançar, com semelhante homem, naquele empreendimento.*

(p. 220)

É autossuficiente, confiante, cheio de certezas sobre si mesmo e sobre suas decisões. Nunca falha na guerra e nem nas suas escolhas, é o mais forte dentre os seus companheiros; imune, nunca se fere, salva os necessitados e os próprios amigos de viagem. É o justiceiro que trava guerras pessoais em nome e em defesa dos valores e da justiça assistencialista. Roxton já se

define desde o início como o *super-homem* de *O mundo perdido*. Em seu primeiro encontro com Malone, ele conta uma das guerras que travou no passado, guerra essa que antecipa aquela que o oporá aos homens-macacos:

- (...) *Este é o rifle que usei contra os arrebanhadores peruanos de escravos, três anos atrás. Fui o Flagelo de Deus, lá por aquelas bandas, digo-lhe eu, embora o senhor não encontre essa notícia em nenhum livro da Coleção Azul. Há ocasiões, meu rapaz, em que cada um de nós tem de lutar uma batalha em prol dos direitos humanos e da justiça, sob pena de nunca mais se sentir decente e limpo. Esta é a razão pela qual eu fiz uma guerra minha, pessoal. Eu mesmo a declarei; eu mesmo a combati; eu mesmo lhe pus fim. Cada uma destas marcas assinala um assassino de escravos... uma boa quantidade deles... não acha? Esta marca grande lembra Pedro Lopez, o rei deles todos, que eu matei nas águas represadas do rio Putomayo*<sup>21</sup>.

(pp. 80-1)

Roxton se considera nitidamente defensor dos indefesos, age por si, fora ou à margem da lei, criando ele mesmo suas próprias leis. Segundo Eco:

*Portador de uma lei e de uma moralidade que a sociedade ainda não conhece ou a que a sociedade se opõe, o Herói não escolhe para impô-las o meio habitual aos heróis revolucionários, isto é, aos intérpretes das exigências populares: não recorre ao povo para pedir que ratifique com seu consenso e sua participação ativa a nova lei e a nova moralidade. Decide impô-las por meios ocultos – visto que o poder oficial a que se opõe não aceita a justiça, e o povo, pelo qual combate, não é chamado a com ele partilhar da responsabilidade.*

(ECO, 1991, p. 86)

---

<sup>21</sup> Diz-se que a personagem de Roxton foi criada com base em dois amigos de Conan Doyle, o cônsul Roger Casement e o aventureiro Percy Fawcett. Casement foi cônsul do Reino Unido no Brasil e investigou um caso de escravidão indígena no Peru em 1910, a que Roxton faz referência neste trecho de *O mundo perdido*. Casement, que logo assumiu uma postura anti-imperialista, se envolveu mais tarde com o movimento independentista irlandês de 1916, e foi punido com a pena de morte em agosto desse ano. Michael Taussig alude a Roger Casement e seu “Relatório do Putamayo”, em *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem* (1993). Já Fawcett é famoso por suas várias viagens à Amazônia e ao Mato Grosso, entre 1906 e 1925. Seu desaparecimento durante sua última viagem, em 1925, no Mato Grosso, é um mistério. Conan Doyle manteve com ele uma correspondência acerca justamente dessas viagens.

Roxton, que se descreve como o defensor dos índios escravizados, também age como super-herói ao ser o vingador e matar Gomez, vilão do mundo perdido e antigo escravizador de índios no Peru. E por fim, Roxton é o super-homem ao decidir a guerra de extermínio dos homens-macacos. Assim, os quatro viajantes vão se tornando pouco a pouco super-homens como Roxton, com relação aos Accala:

*Desde quando ocorreu o seu decidido triunfo sobre os homens-macacos, os índios passaram a considerar-nos super-homens que traziam a vitória dentro do cano de armas estranhas; acreditavam eles que, enquanto fôssemos conservados em sua companhia, a boa sorte lhes seria favorável.*

(p. 259)

Assim, se o narrador constrói uns como *super-homens*, ele também constrói o Outro como grupos debilitados, passivos, incapazes de resolver os seus problemas por si. Os heróis são recebidos por estes como salvadores, e isso é parte importante da constituição do herói do romance de aventura:

*... constituiu revelação para mim o fato de verificar a agitação que era causada, devido à presença (de Roxton), no seio dos nativos ribeirinhos, que olhavam para ele como quem olha para o seu campeão e protetor. As façanhas do Chefe Vermelho, como os nativos o denominavam, se haviam transformado em lendas, para aquelas populações; mas a verdade é que os fatos reais, até o ponto em que me foi possível verificá-los, foram realmente extraordinários.*

(p. 90)

Esses Outros se arrastam aos pés dos heróis:

*... ouvimos rumores de passos, e, a seguir, um gemido leve, choroso, que vinha do lado de fora da nossa porta de entrada. Lorde Roxton correu para a frente, de rifle na mão, e abriu a porta. Lá, prostrados, de borco, jaziam as pequenas figuras vermelhas dos quatro índios sobreviventes, a tremer de medo, e, ainda assim a implorar a nossa proteção. Com um gesto expressivo e amplo de suas mãos, um dos índios apontou para as árvores, ao redor, e indicou que toda a floresta se encontrava repleta de perigos. Depois, correndo para a frente, atirou os braços ao redor das pernas de Lorde John, repousando o rosto nelas.(p. 226)*

Eco associa então o *super-homem*, no *romance-folhetim popular*, a um sentimento de consolação, de apaziguamento, que acaba por reafirmar, ao invés de questionar, problematizar ou contestar a moral e a estrutura social lá representada. Mas há uma diluição do *super-homem* no romance de aventura. Em *O mundo perdido*, ele surge não mais no contexto de uma luta de classes da década de 1840, como aconteceu no caso de *Os Mistérios de Paris*, mas sim no embate racial da colonização e do imperialismo. Se Rodolphe de Gerolstein, o *super-homem* de *Os Mistérios de Paris*, era o juiz e o justiceiro dos pobres, populista e paternalista com as classes trabalhadoras da Paris do século XIX, Roxton o é igualmente para os índios do labirinto da selva, contra seus escravizadores mestiços e seus opressores semi-animais, os homens-macacos. Contudo, o *super-homem* de Eugène Sue, embora reformista, conseguia ainda expressar alguma insatisfação social da parte do autor. O *super-homem* do romance folhetim pode ser uma versão embrionária de crítica social. Já em *O mundo perdido*, o *super-homem* não traz nada dessa intenção de contestação que surge no *romance-folhetim popular democrático* de 1840. No romance de aventura, o *super-homem* colonialista jamais contesta a própria ordem imperialista; ao contrário, ele surge justamente para argumentar que ela é necessária para o próprio conquistado; é um mecanismo que transforma o conquistador em benfeitor. Roxton é exatamente o oposto de Rodolphe de Gerolstein, nesse sentido: ele é o *super-homem* que defende a ordem colonial, o controle e a conquista. Se *O mundo perdido* é uma forma ficcional de elogio à colonização, o herói viril, com características de *super-homem*, surge aqui para legitimar o colonizador. Em Roxton, o *super-homem* é um mecanismo de consolação ainda mais apaziguador, e até persuasivo, pois defende que o colonizador é necessário para o colonizado, criando o sentido de incapacidade e passividade deste último.

A figura do herói como *super-homem*, portanto, reforça o laço do gênero romance de aventura com o imperialismo e com uma forma de evolucionismo social, segundo o qual grupos mais evoluídos devem agir como protetores daqueles menos evoluídos. Não por acaso a Guerra como *anticonquista* engendra a própria conquista: a face humanitarista dos heróis viris não se sustenta muito e os Accala logo descobrem que devem ter medo e receio dos seus próprios defensores: *A vitória dos índios e a aniquilação dos homens-macacos assinalaram o ponto da reviravolta do nosso destino. Dali por diante, passamos a ser os verdadeiros senhores do planalto, pois os nativos olharam para nós com um misto de medo e de gratidão...*(p. 250).

Albert Memmi fala do colonizador como um usurpador, e da colonização como uma usurpação, e afirma que, para sustentar esse processo, é preciso *demonstrar os méritos*

*eminentes do usurpador, tão eminentes que pedem uma recompensa (...); ou insistir nos deméritos do usurpado, tão profundos que só podem suscitar uma desgraça (...). E esses dois esforços são inseparáveis* (MEMMI, 2007, p. 90). Assim, o romance de aventura – dentre eles *O mundo perdido* – parece ser um discurso de *usurpador* (MEMMI, 2007, pp.42-3), o discurso daquele que, por saber que está usurpando algo, precisa criar mecanismos que justifiquem essa usurpação. E o *super-homem*, no romance de aventura, pode ser visto como um desses mecanismos.

## Palavra

Em terceiro lugar, depois da Ciência de Challenger e Summerlee e da Guerra de Roxton, o narrador Edward Malone, com seu ímpeto narrativo apresenta aquela que parece ser a forma e o veículo de *anticonquista* por excelência, a Palavra:

*Aconteceram-nos as coisas mais maravilhosas, e continuamente nos estão acontecendo. Todo o papel que possuo consiste em cinco velhos livros de notas e em grande quantidade de retalhos; encontra-se comigo o único lápis estilográfico; mas enquanto eu puder mover minha mão, continuarei a fazer assentamentos relativos às nossas experiências e às nossas impressões, porquanto, visto que somos os únicos homens, de toda a espécie humana, a ver tais coisas, é de enorme importância que eu as registre enquanto elas se encontram ainda frescas na memória, e antes que esse destino, que parece estar constantemente na iminência de consumir-se, nos faça, realmente, sucumbir. Seja que Zambo possa, por fim, levar estas cartas ao rio; seja que eu, pessoalmente, por algum processo miraculoso, consiga levá-las de volta comigo; ou finalmente, seja que algum explorador arrojado, calhando da nossa pista e gozando, talvez, da vantagem de um monoplane aperfeiçoado, venha a encontrar este pacote de manuscritos, posso perceber, em qualquer caso, que o que estou escrevendo se destina à imortalidade, como uma página clássica de aventura verídica.*

(pp. 148-9)

O jogo entre a vida e a narrativa, entre o viver e o contar é uma tônica dominante na personagem de Malone, tanto pelo fato de ele ser o narrador em primeira pessoa do romance,

quanto pelo fato de ele ser um homem de letras (é jornalista de profissão), e finalmente por ser uma representação da autoria, do autor e do ato de escrever dentro da narrativa. O seu desejo apaixonado pelo narrar remete aos *homens-narrativas* das *Mil e uma noites*, como descritos por Todorov: *A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte* (2006, p. 128). Não é por acaso que Malone acredita que sua narrativa, por vários motivos, lhe conferirá a imortalidade. Para ele, *esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver* (TODOROV, 2006, p. 127). Nesse sentido, ele também remete ao ideal da cavalaria e do cavaleiro, para quem contar e cantar as histórias de antigos heróis guerreiros romanescos era uma forma de rememorar seu exemplo, aprendê-lo e segui-lo, o que transformava esse cavaleiro já morto em alguém imortal por meio da memória. Assim:

*Todo ano, a partir de 1º de maio, reuniam-se no século IX os homens livres do Império carolíngio, que deviam prestar o treinamento militar; à noite (...) ouviam a canção. (...) De modo que a Canção (de Roland) acaba nos trazendo duas lições de história, a dos eventos que de fato ocorreram (...) e a da obra de arte que, recordando o heroísmo do par de França, fez nascerem outros comportamentos heróicos séculos afora.*

(RIBEIRO, 1983, p. 57)

Ao ser cantado pelos cavaleiros na Idade Média, Rolando, o herói medieval da *Canção de Rolando*, que, sob o comando de Carlos Magno, luta contra os sarracenos pela Península Ibérica e é morto pelos inimigos e pela traição de outro cavaleiro, se immortaliza e alimenta o imaginário dos seus admiradores; da mesma maneira, Malone se alimenta de relatos de aventureiros anteriores a ele – chega a mencionar Richard Burton, Henry Stanley e Robert Clive<sup>22</sup> – e também sonha em alcançar a imortalidade por meio do seu relato. Mesmo que ele morra em plena aventura, tal qual Rolando, que tombou em Ronceval na guerra contra os sarracenos, Malone sabe que o que está escrevendo *se destina à imortalidade*.

Todavia, Malone sobrevive à aventura, o que o leva a uma outra noção, complementar àquela discutida por Todorov, onde é preciso contar para viver. Sobreviver à aventura, vencer a morte, leva o herói ao sentimento de que ele sobreviveu justamente para contar: uma vez

---

<sup>22</sup> Richard Burton é o célebre viajante e explorador inglês do século XIX, que viajou pela Índia, pelo Oriente Médio, pela África, pela América do Sul, entre outros lugares; foi soldado, espião do Império Britânico, tradutor de obras literárias e cônsul; é considerado o primeiro europeu a peregrinar até Meca, fez parte de expedição para descobrir a fonte do rio Nilo e traduziu para o inglês o *Kama Sutra*, as *Mil e uma noites* e *Os lusitadas*, entre outras obras. Henry Stanley era um jornalista anglo-americano que fez uma viagem pela África Central em busca do Dr. David Livingstone, então considerado “perdido”. Robert Clive, ou Clive das Índias, foi um militar de fundamental importância para a posse da Índia pela Inglaterra.

concedido o direito de viver, o herói tem uma missão quase sagrada de narrar a aventura. Parece ser por isso que, em *O homem que queria ser rei*, de Rudyard Kipling, Peachey Carnehan retorna a Bombaim, com a cabeça cortada de Dan Dravot nos braços, para narrar o acontecimento ao seu amigo jornalista; narrada a história, aí sim ele pode morrer em paz pelas ruas como um vagabundo doente. Mais ainda, em *Moby Dick*, de Herman Melville, o narrador-personagem com nome de personagem bíblica, Ishmael, parece, de início, simplesmente narrar a sua aventura marítima na caça da baleia branca; entretanto, ao fim, ele revela ter sido o único a sobreviver ao naufrágio do *Pequod* após o confronto com Moby Dick; sobrevivência que pode até parecer uma casualidade; mas, no fundo, Ishmael parece mais ter sido o único sobrevivente para executar o ato sagrado de narrar a história. Também para Malone, então, narrar é uma obrigação, uma missão, após ter retornado vivo e salvo da aventura.

Mas, e com relação a Malone, que tipo de narrador ele é e que tipo de narrativa ele constrói? *O mundo perdido*, romance cuja personagem principal narra suas aventuras numa expedição científica aos confins do mundo, é uma decorrência e uma forma ficcionalizada, romanceada, daquilo que Mary Louise Pratt chama de *relato de viagem sentimental*. Esse tipo de discurso, que floresceu a partir do século XIX, é em geral um relato em primeira pessoa, em que o viajante conta uma viagem verídica, mas assumindo um ponto de vista pessoal, emotivo, subjetivo, leigo (diferente dos relatos de viagem anteriores, de cunho científico ou burocrático-administrativo). Seu sucesso está, portanto, baseado na empatia e na identificação entre o narrador-protagonista e o leitor. O *relato de viagem sentimental*, cujo exemplo dado por Pratt é *Travels in the Interior Districts of the Niger*, em que o viajante escocês Mungo Park conta, de forma bem pessoal, sua viagem ao longo do Rio Níger, modificou grandemente a forma de representar a viagem, os lugares, os povos e o próprio viajante. Assim, ele parece ser um passo do relato verídico da viagem em direção à narrativa ficcional de viagem. E é, ele mesmo, um herdeiro daquele tipo de relato que Pratt chama de *literatura de sobrevivência*: relatos de casos verídicos *em primeira pessoa retratando naufrágios, naufragos, motins, abandonos e (especialmente na versão terrestre) cativos* (PRATT, 1999, p. 155). Pratt afirma que, nos séculos XVIII e XIX, as narrativas e relatos de viagem oscilavam entre dois pólos: a emotividade e a objetividade burocrático-científica (PRATT, 1999, p. 79). Assim, enquanto havia, por um lado, uma literatura científica sobre os novos continentes e terras recém-descobertas, escritas por cientistas e administradores coloniais, havia também, por outro lado, o *relato de viagem sentimental*, que toma o caminho do sentimentalismo e da narratividade, ao recontar as experiências do viajante na zona de contato, em detrimento das

análises e descrições de cunho científico. O *relato de viagem sentimental* busca estimular a simpatia sentimental do leitor, a dramatização em termos humanos das situações, a heroicização dos protagonistas, o que está em concordância com a ascensão do indivíduo e do individualismo burguês, e, conseqüentemente, da linguagem sentimental e pessoal que caracteriza a esfera privada, do desejo e das emoções. Por isso:

*Tanto no relato de viagem quanto na literatura imaginativa, o sujeito doméstico do império encontrava-se preparado para partilhar novas paixões, identificar-se com a expansão de uma nova forma, por meio da empatia com heróis/heroínas-vítimas individuais. Não inesperadamente, tais retóricas subjetivistas e perpassadas pela empatia eram vistas como estando em disputa com a autoridade da ciência.*

(PRATT, 1999, p. 157)

O romance de aventura, assim, se fundamenta nessas mesmas premissas presentes já no *relato de viagem sentimental*. Contudo, ao discutir o *relato sentimental Travels in the Interior Districts of Africa*, de 1799, do escocês Mungo Park, que conta sua viagem cheia de percalços ao longo do Rio Níger, Pratt afirma que esse relato se baseia sobre aquilo que ela chama de *mística da reciprocidade* (PRATT, 1999, p. 144): relações que parecem ser de troca igualitária – trocas de olhar, inversões de pontos de vista e de posições de poder, negociações de compra e venda. Essa *mística da reciprocidade* é um procedimento narrativo segundo o qual o narrador quer fazer o leitor acreditar que as formas de comunicação entre o viajante e os habitantes da terra foram mútuas e igualitárias, e que, portanto, não só o viajante observou os habitantes, mas como também foi observado por eles; não só falou sobre eles, mas também foi objeto do discurso deles etc. Desse modo, esse narrador acaba criando uma aparente igualdade entre viajante e habitantes. Contudo, como em todas as formas de *anticonquista*, essa *mística da reciprocidade* acaba também garantindo a posse e o poder ao colonizador.

Em *O mundo perdido*, o narrador cria um movimento constante de vai e vem, no sentido de admitir, mas logo rechaçar tal *mística da reciprocidade*. Veja-se como o narrador Malone constrói uma inversão de olhares: aquele que, a princípio, observa, passa a ser observado; o viajante europeu, homem, se vê na posição de objeto do olhar dos Accala – e, o que é ainda pior para ele, das mulheres Accala:

... Devo assinalar que Challenger parecia exercer um fascínio especial e muito pronunciado, no espírito das mulheres índias, e que ele sempre levava consigo um grande ramo de palmeira, bem esparramado, com o qual as afastava de si, como se fossem moscas, quando as solicitações delas se tornavam excessivamente prementes. Vê-lo caminhar, como um sultão de ópera cômica, com o seu emblema de autoridade na mão, a barba negra a projetar-se adiante do seu corpo, os pés, apontando para a frente a cada passo (como se se tratasse de passo de bailarino), e atrás dele uma fila de moças índias, todas de olhos arregalados, cobertas apenas por uma tanga escassa, feita de pano preparado de casca de árvores, constituía um dos espetáculos mais grotescos que conseguirei levar de volta ao meu país em minha memória.

(p. 261)

Há nesse caso uma inversão de posições: se, no texto científico, o cientista-naturalista é o observador que investiga as populações sob o ponto de vista da ciência, no *relato de viagem sentimental* e em *O mundo perdido* essas posições se invertem, e então o viajante e o cientista é que se veem inesperadamente objetos do olhar dos habitantes, e, mais ainda, um olhar que não é científico, mas sim emotivo, sensorial, sensual, cômico. Essa inversão é motivo de constrangimento para o viajante e o cientista de *O mundo perdido*, ao mesmo tempo em que produz uma cena cômica. Ou seja, *muito da comédia repousa na inversão paródica das relações de poder e normas culturais eurocentradas, especialmente normas de ver e ser visto* (PRATT, 1999, p. 149).

Contudo, diferente do escocês Mungo Park na África, que se colocava voluntariamente nessa posição de inversão e que, em seu relato, na posição de narrador, faz chacota de si mesmo, em *O mundo perdido* esse lugar é ocupado somente pelo bufo Professor Challenger, a personagem fundamentalmente cômica do livro, que é o único alvo dessa inversão; às outras personagens, Roxton e Malone, é reservado o lugar de sempre, de observador superior que não se mistura ao objeto observado. Diferente de Park, para Malone e Roxton não há mensurabilidade, comparação ideológica, equivalência ou reciprocidade entre os viajantes e os habitantes.

Pratt afirma ainda:

*Todo relato de viagem tem sua dimensão heteroglóssica; seu conhecimento advém não apenas da sensibilidade e dos poderes de observação do viajante, mas da interação e experiência usualmente dirigida e gerenciada por “viajados”*

(travelees) *que agem em conformidade com a sua própria compreensão de mundo e do que são e devem fazer os europeus.*

(PRATT, 1999, p. 234)

Porém, Malone é um narrador que parece fazer de sua narrativa um discurso “monoglóssico”, ao tentar anular a voz do Outro (seja esse Outro representado no mestiço Gomez, no negro Zambo, nos índios Cucama, ou nos animaisescos homens-macacos). A única vez em que há um aparente discurso direto de um Accala é o discurso do jovem líder Maretas exortando seus homens à guerra. Porém, mesmo quando Malone dá voz e palavra a Maretas, o narrador nos conta aquilo que afirma ter entendido (ou quis entender, ou inventa ter entendido), e não aquilo que o Accala de fato disse: *o nosso jovem amigo, o índio chefe, procedeu a uma arenga ferosa; empregou expressões fisionômicas tão eloquentes, e gestos tão consentâneos, que nos foi possível entender tudo o que ele disse, com tanta clareza como se conhecêssemos o idioma dele.* (pp. 240-1). De resto, os Accala são mantidos numa posição de submissão na ordem colonial, o que os confina, discursivamente, a uma situação de dependência com relação aos seus novos conquistadores. Na prática, então, os Accala tão somente trocaram de conquistadores: de uns descritos como brutos perversos para outros que se descrevem como iluminados benfeitores, e continuam sem voz, sem discurso.

Mas Malone, como narrador, deixa uma brecha para a *heteroglossia* – e justamente no ponto em que os Accala se mostram mais maliciosos e voluntariosos: Malone afirma que os Accala não queriam que os estrangeiros partissem e se recusavam a ajudá-los no caminho de volta. Por quê? Seria porque queriam a eterna proteção desses viajantes? Porque achavam que eles lhes traziam sorte? Ou porque não queriam que suas terras e o caminho até elas fossem jamais revelados ao mundo? E quanto a Maretas, o jovem que ensina a Malone o caminho de saída do platô, por que ele é o único a ajudar os viajantes a partirem? Simples amizade? Interesses de ver os estrangeiros partirem? São ambiguidades na representação dos Accala sobre as quais Malone não fecha interpretações e que ficam disfarçadamente sem resposta. Um furo no enredo, talvez não percebido pelo autor, introduz a ambiguidade do Outro e da representação do Outro, e é aí que a dimensão heteroglóssica encontra espaço e se insinua.

Contudo, além da filiação com o relato de viagem sentimental, Malone pode ser ainda melhor descrito como o *monarca-de-tudo-o-que-vejo*, denominação que Mary Louise Pratt utiliza para discutir os exploradores britânicos vitorianos, tais como Richard Burton e John Speke. Diz ela: *os vitorianos optaram por uma marca pictórica verbal, cuja função maior era a de reproduzir para a audiência de seu país de origem os momentos culminantes em que*

'descobertas' geográficas eram 'vitórias' para a Inglaterra.(PRATT, 1999, pp. 339-40), atitude sempre atribuível também às personagens de *O mundo perdido*. Não é por menos que, logo no início do romance, Gladys, a jovencinha por quem Malone é apaixonando, convence-o a se tornar aventureiro evocando a figura de Richard Burton o *monarca-de-tudo-o-que-vejo* mais simbólico da Inglaterra vitoriana.

A escrita do *monarca-de-tudo-o-que-vejo* é marcada por três características (PRATT, 1999, pp. 343-4). Em primeiro lugar, a ênfase no olhar, na estetização da paisagem, que é descrita como uma pintura, e a exploração do prazer estético. O olhar, por si só, já garante a posse, e é uma metonímia da conquista colonial. Em segundo lugar, a densidade semântica da paisagem, à qual se liga uma grande riqueza de características e atributos, expressa na abundância de adjetivos e locuções adjetivas, expressando qualidades e características. A descrição, assim, expressa de modo persuasivo o posicionamento do observador, que atribui sentidos, significados e valores àquilo que ele observa. Em terceiro lugar, a relação de domínio de quem vê sobre o que é visto, um olhar onipotente, autoritário e cheio de certezas sobre aquilo que se vê. Esse viajante é aquele que fecha significados, e que tem certeza sobre o que diz; ele tem autoridade não só sobre seu discurso, mas também sobre a paisagem que observa, e se considera uma expressão da verdade.

Não é por acaso que, não raro, esse olhar é uma *visão de promontório*, a partir de cima, de um ponto elevado, de um observador que é senhor da paisagem, dominador e seu interpretador: os observadores *estão lá em cima, comandando a vista, estabelecendo seu valor, olvidados das limitações de suas capacidades perceptuais e de suas relações de privilégio perfeitamente naturalizadas* (PRATT, 1999, p. 365), não só observando e atribuindo sentidos às suas possessões, mas também forçando uma tradução, que eles desejam que seja indubitável, para seus leitores. A visão do promontório aparece também em *O mundo perdido* quando Malone sobe numa árvore altíssima para mapear a Terra de Maple White:

*(...) continuei subindo, até que cheguei tão alto, que o ramo extremo, lá no topo, começou a curvar-se sob o meu peso. Ali, situei-me numa forquilha conveniente, e, equilibrando-me com firmeza, vi-me a contemplar o mais maravilhoso panorama, que se desenrolava lá embaixo, da estranha terra em que nos encontrávamos.*

*O sol achava-se apenas acima da linha do horizonte ocidental, e o anoitecer se fazia particularmente luminoso e claro; dessa forma, tornava-se visível, por baixo de mim, toda a extensão do planalto. Este tinha, quando contemplado de*

*tamanho altura, um contorno oval, com o comprimento de uns cinquenta quilômetros e a largura de aproximadamente trinta. A forma geral da topografia era a de um funil raso, com todos os lados descendo para um lago de proporções consideráveis, que havia no centro. Este lago poderia ter uns dezesseis quilômetros de circunferência, e espalmava-se, verde e lindo, à luz da tarde; possuía a espessa franja de caniços em suas margens; sua superfície era interrompida por vários bancos de areia, que luziam com a cor do outro, à branda e macia luz do sol. Havia, estendida às orlas destas faixas de areia, uma certa quantidade de objetos longos e escuros, objetos estes que eram muito grandes para serem aligátors, e excessivamente compridos para serem canoas. Por meio do binóculo, foi-me possível notar que tais vultos estavam vivos; mas não conseguia imaginar qual poderia ser a sua natureza.*

(pp. 183-4)

É uma descrição em que se podem encontrar as características que Pratt descreve no discurso do *monarca-de-tudo-o-que-vejo*. Mas o próprio platô em si, um ponto alto em meio à Amazônia, já serve de promontório a partir do qual Malone reforça a América do Sul como território colonial – independente, mas ainda assim ideologicamente colonial:

*... nos encontramos de pé, em cima da pequena plataforma gramada, que media uns oito metros de cada lado, e que constituía o cume.*

*A primeira impressão que recebi, logo depois de recuperar a normalidade da minha respiração, foi relativa à extraordinária vista que dali se descortinava, por cima do território que havíamos atravessado. Toda a planície brasileira parecia estender-se abaixo de nós, prolongando-se para longe, bem para longe, até terminar em brumas de um azul pálido, na mais longínqua fimbria do horizonte. No primeiro plano, via-se o longo aclive, semeado de rochas e pontilhado de fetos arborescentes; mais adiante, a meia distância, olhando por cima da colina em forma de sela, eu conseguia apenas ver a massa amarela e verde dos bambus, através da qual havíamos passado; depois, gradativamente, a vegetação aumentava, até acabar formando a gigantesca floresta que se estendia até onde os olhos podiam ver, algo mais do que três mil quilômetros, por ali, além.*

(p. 137)

Portanto, algumas características do relato de viagem verídico, dos relatos dos viajantes vitorianos, aparecem também no discurso ficcional do romance de aventura, em especial aqui, em *O mundo perdido*.

O *monarca-de-tudo-o-que-vejo*, entretanto, sabe que não basta ver; é também necessário contar o que se viu. *O Verbo é apanágio dos que exercem o poder. Ele é o poder. Ele vem de Deus. Ele faz o homem*, diz Michelle Perrot (2005, p. 318), ao discutir o silêncio das mulheres e sua interdição à palavra pública. A Palavra sempre completou a descoberta e a conquista. Os navegadores dos séculos XV, XVI e XVII, os cientistas das expedições do século XVIII, Humboldt na passagem do século XVIII para o XIX, e os viajantes dos relatos sentimentais do século XIX, os vitorianos no fim do século XIX e, por que não?, os neo-colonialistas e os pós-colonialistas do século XX e XXI, todos eles sempre souberam que a viagem se completa com o relato. Assim como viajantes anteriores, também Malone – uma ficcionalização dessas figuras históricas – sabe que seu prestígio, fama e riqueza dependem de seu relato de viagem. Por isso, a Palavra é a mais forte das armas de conquista. Sob sua alegação de desejar contar as maravilhas vividas para a posteridade, consolida a conquista:

*Algum dia, quando eu tiver uma escrivadinha melhor do que uma lata de carne em conserva, e instrumentos mais adequados do que um toco já bem gasto de lápis, e do que um último e já bem maltratado livro de notas, escreverei um relato mais completo dos índios Accala – da nossa vida entre eles – e também do que notamos a respeito das estranhas condições existentes na maravilhosa Terra de Maple White. (...) Quando chegar o tempo, descreverei esta maravilhosa noite de luar por cima do grande lago; nesta noite, um jovem ictiossauro (...) emaranhou-se numa rede armada pelos índios e quase virou o nosso barco (...) Descreverei, igualmente, aquela enorme coisa noturna, de cor branca (...) que vivia num pantanal imundo (...) Direi também de uma ave gigantesca, que, certo dia, perseguiu Challenger até que ele se abrigasse por cima das rochas (...)*

*Tudo isso eu algum dia escreverei, com muito maior inteireza (...)*

(pp. 256-7)

É Malone, portanto, que consolida a conquista, por meio de seu discurso e na posição de narrador. É ele quem constrói a heroicidade dos viajantes, o caráter quase mítico da guerra civilizadora, a submissão dos Accala, a vilanização dos homens-macacos, a grandiosidade da viagem. Os atores que constituem a conquista são construídos pelo seu discurso, pela sua narrativa, e, assim, é ele quem forma as representações. Malone, então, com seu nobre ímpeto

da Palavra, com sua inocência quase infantil, sua imagem de pouca experiência, de aprendiz pouco conhecedor, de menino artemista mas indefeso, sua aparente impotência, é na verdade aquele que arremata e efetiva a conquista e a posse. Pois é ele que as divulga e legitima diante dos leitores. É ele o mais persuasivo e o que melhor e mais sutilmente convence. Ao narrar, ele assegura o poder do conquistador.

Neste segundo capítulo, falamos sobre a Ciência, a Guerra e a Palavra, armas de conquista que, a seu modo, garantem a hegemonia dos heróis viris sobre o território. No terceiro capítulo, refletiremos sobre as poucas personagens femininas do romance. Além disso, discutiremos o aspecto masculino do gênero romance de aventura, tanto com relação ao escritor quanto ao seu público alvo, e seus antagonismos com as escritoras, as leitoras e a literatura denominada “feminina”. Assim, se na perspectiva destes dois primeiros capítulos, o herói viril pode hoje ser caracterizado como eurocêntrico, burguês e imperialista, no terceiro capítulo lhe será acrescentado o termo androcêntrico. Mas, de início, será preciso voltar um pouco à Natureza, para abordar nela esse outro elemento, o Feminino.

## Capítulo 3 –

### As antagonistas do herói viril

*Romãzeiras, amendoeiras, ciprestes e murta,  
imóveis como árvores de bronze,  
alternavam-se ao longo do caminho;  
o chão, pavimentado de seixos azuis,  
estalava sob os passos, e rosas desabrochavam e pendiam do alto,  
formando como que um caramanchão.  
Chegaram diante de um orifício oval, protegido por uma grade.  
Matô, apavorado com o silêncio, disse então a Spendius:  
- É aqui que se misturam as Águas doces com as Águas salgadas.  
(Gustave Flaubert, Salambô)*

Malone é, antes de tudo, um apaixonado. O motivo mais imediato e mais explícito pelo qual ele empreende a sua grande aventura é seu amor por Gladys. É ela que o leva a procurar aventuras, conquistas, grandeza... É ela que o convence de que há heroísmos ao nosso redor, que surgem para aqueles que estão disponíveis. É ela que lhe faz uma defesa do heroísmo. Ela deseja ter ao seu lado um grande homem, enérgico, perseverante, que não se detenha por nada. Ela quer que seu amor seja uma recompensa pela bravura dele. Dessa maneira, é Gladys quem primeiro acende a pulsão aventureira no espírito do ingênuo Malone:

*E foi assim que me vi, naquela brumosa tarde de novembro, a correr atrás do bonde de Camberwell, com o meu coração resplandecendo, e com a ansiosa determinação segundo a qual nem mais um dia deveria transcorrer sem que eu encontrasse algum empreendimento a realizar e que fosse digno da minha dama. Entretanto, quem, em todo este vasto mundo, poderia jamais imaginar a forma incrível que esse empreendimento estava para assumir, ou, então, os passos estranhos por meio dos quais eu fui, afinal, conduzido à sua concretização em fatos?*

(p. 14)

Um cavaleiro andante buscando aventuras e vitórias para dedicar à sua inacessível musa, é o que aparece nos sonhos românticos de Malone.

Mas esse sonho dura pouco. Logo, Malone vê a si mesmo esquecido por Gladys e seu amor e sua cortesia traídos. Ao retornar de sua aventura, pronto para oferecer sua vitória à sua dama, Malone aprende o que é a decepção amorosa...

## O Feminino como antagonista

Alguns romances de aventura descrevem os territórios conquistados com imagens análogas ao corpo feminino. Em *As minas do rei Salomão*, de H. Rider Haggard, todo o trajeto é uma viagem por paisagens descritas, no mapa, como partes de um corpo feminino, figuradamente o da Rainha de Sabá. As perigosas, gélidas e mortais montanhas são seus seios; vencido esse obstáculo, os aventureiros chegam a seu ventre, lindas e férteis planícies tranquilas e cheias de vida, uma recompensa pelos perigos corridos. Mas uma recompensa ainda maior – as minas de diamantes – estão além, no cerne, nas profundezas desse corpo, como se fossem seu sexo: paisagem que deve ser conquistada pelos heróis assim como o Rei Salomão conquistou a rainha de Sabá.

Também em *Ela*, do mesmo H. Rider Haggard, os três viajantes *seguem por uma paisagem de pesadelo, atravessando pântanos e desertos, ‘charcos cheios de emanções e canais estagnados... como uma paysage moralisé freudianamente feminina* (SHOWALTER, 1993, p. 121) até chegarem a Kôr, para, no seu âmago, encontrar Ayesha, novo avatar do feminino arcaico (que terá um humilhante fim, ao ser vencida por Leo e Holly) o que cria uma identidade entre a terra e sua habitante mais mítica.

Numa obra que não é um romance de aventuras, como *Salambô*, o francês Gustave Flaubert também põe no cenário das batalhas as marcas de um corpo feminino sexualizado. Ao planejarem a luta contra Cartago, Matô e Spendius decidem invadir o templo sagrado da deusa Tanit para lhe roubar o véu, relíquia que protege a cidade. A narração da silenciosa e furtiva invasão do templo, plena de imagens de fertilidade e maravilhas sensuais, remete ao ato sexual, assim como a entrada do templo se assemelha aos órgãos sexuais femininos. O *fin-de-siècle*, como se vê, é obcecado pela imagem desse corpo feminino, com uma sexualidade perigosa, indomada, vampiresca, ambivalentemente desejado e repudiado na mesma medida.

Também em *O mundo perdido* a terra se caracteriza metaforicamente como o corpo feminino. Nesse aspecto, é muito significativa a via de acesso a essa terra a ser descoberta:

*Era, com efeito, um lugar maravilhoso. Tendo chegado ao sítio assinalado por meio de juncos verde-claros, empurramos, à vara, as nossas duas canoas através deles, ao longo de umas centenas de metros; a certa altura, emergimos num curso de água, plácido e raso, que corria, claro e transparente, por cima de um fundo de areia. Talvez tivesse uns vinte metros de largura; e, de ambos os lados, era marginado por uma vegetação extremamente viçosa. Ninguém, que não*

*tivesse observado que, ao longo de uma breve distância, os caniços haviam tomado o lugar dos arbustos, teria podido, talvez, adivinhar a existência daquele curso de água, nem sonhar com a terra de conto de fadas que ficava por ali adiante.*

*Terra de conto de fadas é o que aquilo era – a mais maravilhosa que a imaginação do homem poderia conceber. A vegetação densa encontrava-se por cima, formando uma pérgula natural; pelo túnel de verdura assim feito, numa atmosfera de dilúculo dourado, fluía o rio, verde e transparente, lindo em si mesmo, mas tornado ainda mais maravilhoso devido aos estranhos matizes projetados pela luz vívida, que vinha de cima, filtrada e amaciada em seu percurso. Claro como cristal, imóvel como uma lâmina de vidro, verde como a aresta de um iceberg, o rio estendia-se à nossa frente, por baixo da sua arcada de folhas; e cada golpe dos nossos remos fazia correr milhares de pequenas ondas através de sua superfície rutilante. Aquilo era uma avenida bem adequada para conduzir a gente a uma terra de maravilhas. Todos os sinais da presença de índios já haviam desaparecido; agora, porém, a vida animal se fazia mais frequente; e a mansidão dos seres encontrados revelava que eles nada sabiam quanto a caçadores. Macacos pequenos, ágeis, negros como veludo, com dentes alvos como neve, e olhos rutilantes e matreiros, pareciam querer tagarelar conosco enquanto nós passávamos. (...)*

(pp. 108-9)

Esta imagem quase sugere a descrição de uma relação sexual. Aqui, está o espanto prazeroso dos heróis ao percorrerem este túnel verdejante, lindo e cheio de vida, cuja entrada secreta e oculta não se mostra a qualquer um, mas somente a seu desbravador; aqui está a umidade do riacho raso, calmo e transparente, que facilita a navegação, margeado por uma exuberante vegetação: terra virgem desconhecida pelos homens e mesmo assim plena de vida em seu interior, sendo deflorada pelos heróis viris. Uma terra que se caracteriza pela passividade, ao receber o herói viril, marcado pela sua ação. Diz Elizabeth Badinter: *a identidade masculina está associada ao fato de possuir, tomar, penetrar, dominar e se afirmar, se necessário pela força* (BADINTER, 1993, p. 99).

A terra é, então, como uma amante, uma terra comparável ao corpo feminino sexualizado, virgem ao ser deflorada pelo seu conquistador. Michelle Perrot lembra: *o direito do esposo (...) se apodera de sua mulher na noite de núpcias, verdadeiro rito de tomada de*

*posse* (PERROT, 2007, p. 65). Da mesma forma como o corpo feminino, possuído pelo marido na noite de núpcias, também a terra se tornará posse do herói viril.

Contudo, vimos anteriormente que a terra a ser conquistada tem uma dupla representação; alterna amor e ira, entrega e repulsa, languidez e violência, doçura e horror. Nesse sentido, ela se aproxima das imagens das deusas arcaicas, deusas ctônicas, intimamente ligadas à terra, unindo a fecundidade feminina e a fertilidade da terra; deusas que vêm da terra, vivem na terra e têm na terra o seu templo. Imagens que corporificam o feminino arcaico, dentre as quais Lilith parece ser a mais simbólica. Em sua origem, Lilith pode ser bela e doce:

*Foi criada bela como um sonho, a primeira de seu sexo, a tanto desejada. Apareceu (a Adão) no Jardim do Éden à sombra de uma alfarrobeira ou de um sicômoro, ornamentada com preciosos colares, tantos quantos aqueles citados em Isaías.*

(SICUTERI, 1985, p. 32)

Mas ela logo assinala perigo:

*Lilith é certamente a sedutora, aquela que mais tarde, em épocas vindouras (...) será considerada o instrumentum diaboli. Lilith é aquela que sussurra e geme (...) e é a mulher que oferece ao homem o fruto suave; e ele está perturbado, está abatido.*

(SICUTERI, 1985, p. 33)

Até se tornar uma imagem de horror:

*(...) Lilith se transforma: não é mais a companheira de Adão. É o demoníaco manifesto, está rodeada por todas as criaturas perversas saídas das trevas. Está num lugar maldito, onde se produzem espinhos e abrolhos (Gen. III, 18); mosquitos, pulgas, moscas malignas infectam os seres; urtigas e cardos ferem o pé, covis de chacais se confundem com as pedras, cães selvagens se encontram com hienas e os sátiros se chamam uns aos outros em lascivas seduções orgiásticas (Isaías, XXXIV, 13-15).*

(SICUTERI, 1985, p. 39)

Do mesmo modo é a terra por onde viajam os heróis de *O mundo perdido*: se ela oferece imagens amorosas de beleza, oferece também imagens quase demoníacas:

*(...) O lugar para o qual olhávamos era um enorme poço, e pode ter sido, em épocas primevas, um dos menores orifícios de erupção vulcânica do planalto. Tinha forma de tigela, e, no fundo, a cerca de uns cem metros do ponto em que nos encontrávamos, viam-se poças de água estagnada, coberta de escumalha verde, e cercada de partazanas. Aquele era, por si mesmo, um lugar fantástico; mas os seus ocupantes faziam com que ele se nos afigurasse uma cena tirada dos Sete Círculos de Dante. O lugar era um ninho de pterodáctilos. Havia ali centenas destes animais, reunidos, ao alcance da vista. Toda a área do fundo, ao redor da poça, se animava com a presença dos filhotes, bem como com a de suas mães hediondas, a chocarem seus ovos, coriáceos e amarelos. Daquela massa, ora acorçada, ora esvoaçante, de obscena vida reptilária, subia o clamor impressionante que enchia o espaço; e também o cheiro metífico, horrível, râncido, que chegava a fazer com que nos sentíssemos mal. Entretanto, lá em cima, cada qual empoleirado sobre a sua própria pedra, sentavam-se os machos pavorosos, altos, cinzentos, encarquilhados, mais com a aparência de espécimes mortos e ressequidos, do que com a de seres ainda vivos e reais; lá estavam eles, absolutamente imóveis. (...)*

(p. 160)

Trata-se de imagens de um feminino arcaico ambivalente, que tem sua face nutriz e sua face feroz; Lua branca, cheia, fértil, e Lua negra, ausente, demônio obscuro (SICUTERI, 1985, p. 61); mãe generosa e senhora da morte, que dá vida, mas que também a toma de volta, traz a morte e zela pelos mortos. Bakhtin (2008), ao conceituar a sua idéia de *realismo grotesco*, dá um exemplo de representações de figuras femininas:

*Entre as célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservam no Museu l'Ermitage de Leningrado, destacam-se velhas grávidas cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda que, além disso, essas velhas grávidas riem. Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz. Não há nada perfeito, nada estável ou calmo no corpo dessas velhas. Combinam-se ali o corpo descomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida. A*

*vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório.*  
(BAKHTIN, 2008, pp. 22-3)

São imagens que reaparecem no romance de aventura, diluídas, menos intensas, mas que sugerem representações do feminino no território que retomam de uma ou de outra maneira as imagens do feminino arcaico.

Em *O mundo perdido*, essa ambivalência toma forma de um jogo amoroso, da mesma forma como acontece em *Ela*, de H. Rider Haggard: lá, Ayesha é irresistível aos seus amantes na mesma medida em que é mortal e cruel para com seus adversários. Esse movimento de ceder e resistir, que Ayesha, bem como a terra a ser conquistada, mostra aos heróis nada mais é que um jogo de sedução amorosa. A terra indomada, virgem, natural, tem algo de um Feminino malévolos para o herói viril; a Natureza o encanta e o enfeitiça, e pode dominá-lo, se ele não resistir e lutar. É uma ameaça que tem que ser vencida pelo herói viril. Não é por menos que Malone compara o amor com a guerra. Ao se preparar para cortejar sua amada Gladys e pedir sua mão, ele afirma:

*Por fim, fiquei a sós, com Gladys, e o momento do destino chegou! Tinha-me sentido, a tarde toda, como o soldado que espera pelo sinal que o deve mandar para um destacamento de assalto: tinha, no espírito, alternando-se, a esperança da vitória e o medo da repulsa.*

*Ela sentava-se, conservando aquele seu perfil, orgulhoso e delicado, como que recortado de encontro à cortina vermelha. Como ela era linda!*

(p. 8)

Da mesma forma que um soldado indo para a guerra, é assim que Malone se sente ao tentar conquistar sua amada Gladys. E da mesma forma, para conquistar Gladys, ele precisa conquistar a Terra de Maple White – e essa conquista será efetivamente uma guerra: guerra contra a terra, guerra contra os bichos, guerra contra os homens-macacos, guerra contra a Natureza.

Uma segunda imagem do Feminino na terra de *O mundo perdido* é o lago:

*O Lago Gladys – o meu lago pessoal – jazia, como um lençol de mercúrio, diante de mim, com uma lua refletindo-se e brilhando intensamente no meio dele. O lago era raso, porque, em muitos lugares, vi bancos de areia de pouca altura emergindo acima do nível da água. Por toda parte, à superfície quieta daquela*

*massa líquida, eu podia observar a existência de sinais de vida; esses sinais eram, por vezes, apenas círculos ou enrugamentos da água; outras vezes, a rutilância do flanco prateado de um grande peixe que pulava para o ar; outras, ainda, o dorso arqueado, cor de ardósia, de algum monstro que passava. De uma feita vi vaguear, bambaleando na orla de um banco amarelo de areial, um animal semelhante a um cisne gigantesco, dotado de corpo disforme, bem como de pescoço longo e flexível. A certa altura, a ave mergulhou, e, por alguns instantes, pude ver o pescoço encurvado e a cabeça pronta para o bote, a ondular por cima da água. Depois, o animal afundou, e não o vi mais.*

*Minha atenção foi logo afastada destas visões longínquas e concentrada, de novo, naquilo que se passava junto aos meus próprios pés. Dois seres, semelhantes a dois grandes tatus, haviam descido para o seu bebedouro.(...)*

(p. 196)

Esse lago, incrivelmente belo, sob a luz da lua, é um cenário de sensualidade, uma fonte de vida, ele mesmo pleno de vida em harmonia. Há aqui vários elementos femininos: a água, a lua, a noite, a origem da vida. O Lago Gladys, do modo como é descrito por Malone, evoca encanto, sedução, mistério. Há nessas águas algo mágico e místico, sublime e sensual, que evoca uma força primordial feminina.

Um dado fundamental nesse lago é o nome com que ele foi batizado por Malone:

*- Cabe ao senhor, jovem amigo, batizar o lago – disse (Roxton). – Foi o senhor quem o viu primeiro; e, por Deus!, se o senhor decidir denominá-lo “Lago Malone”, ninguém terá direito mais líquido. (...)*

*- Então – fiz eu, ruborizando-me; ousou dizê-lo como disse naquele momento – seja o lago denominado Lago Gladys.*

*- Não pensa o senhor que o nome Lago Central seria mais descritivo? – notou Summerlee.*

*- Eu preferiria Lago Gladys.*

*Challenger olhou para mim, com simpatia; depois, abanou a sua cabeça enorme, em sinal de fingida desaprovação.*

*- Meninos serão sempre meninos – disse ele. – Deixemos que seja Lago Gladys.*

(pp. 187-8)

Malone, o jovem romântico, ingênuo, o único herói romanticamente apaixonado do romance, homenageia assim sua musa feminina, ao dar o nome dela a essa paisagem tão maravilhosa. Ele percebe, aceita e mantém a feminilidade desse espaço. Por isso, quando ele escolhe o nome “Gladys”, seus amigos, homens mais velhos, maduros e experientes, sorriem condescendentes, como se pensassem nos arroubos da juventude, e em como eles são logo superados pela experiência e pela maturidade.

Malone é o único dentre os heróis que tem uma relação com o Lago Gladys baseada na fruição estética; ele é o único que observa apaixonado essa força feminina e sensual que irrompe no centro desse território, no âmago dessa terra, e que a domina, irradiando-se. Mas ele ainda é um aprendiz que conhece pouco do mundo. Os outros heróis têm com o lago uma relação bem diferente. Roxton caça, explora. Challenger e Summerlee o estudam e o descrevem cientificamente, recolhem espécimes e informações. O caçador e os cientistas não se deixam encantar pela beleza feminina do lago. Suas ações são, a bem da verdade, formas de domínio masculinas, sobre esse corpo de água feminino. Enquadram o Feminino por meio das classificações científicas, ou dominam-no pela força viril. Malone é o único sobre quem o Feminino ainda tem influência.

Mas não por muito tempo! Pois não muito mais tarde, ao fim da aventura, Malone, decepcionado com aquilo que descreve como a traição e a inconsequência de sua amada e cruel musa Gladys, terá que rebatizar o lago: *E Gladys – Oh, minha Gladys! – Gladys do lago místico, que agora vai ser batizado de novo, com o nome de Lago Central, porquanto ela nunca atingirá a imortalidade por meu intermédio* (p. 291).

A decepção amorosa, que, junto da viagem, da aventura e da guerra, faz parte do aprendizado de Malone (voltaremos a isso), o leva a rebatizar o lago. Mas o novo nome é significativo: ele substitui a feminilidade, a sensualidade e a fruição estética do antigo nome pela objetividade científica e referencialidade geográfica, desprovidas de qualquer traço de sentimento ou de poeticidade. O novo nome domina, subjuga o Feminino, que tem seu centro no lago. A terra é dominada, o Feminino é dessacralizado definitivamente, subjugado, dessexualizado. Com isso, Malone anula também a musa feminina, que cai em descrédito, ao mesmo tempo em que promove um desencantamento da terra e da Natureza. A despoetização do nome é também a desestetização, a dessexualização e a dominação do Feminino da terra.

A mesma observação poderia ser feita com relação ao nome escolhido ao território conquistado, Terra de Maple White. Vimos anteriormente como o batismo implica posse e fundação; mas posse e fundação por homens. A terra, um corpo feminino, animada pelo Feminino arcaico, identificada com ele, ao receber o nome de um homem, seu primeiro

deflorador, passa a ser um corpo agrilhado, pertencente a um conquistador, dessexualizado, domesticado. Como diz Michelle Perrot, *corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade* (PERROT, 2007, p. 76).

Há ainda uma terceira imagem que evoca o Feminino e o corpo da mulher em *O mundo perdido*, que narra como os viajantes conseguiram escapar do platô, por meio de uma caverna, *um lindo túnel, seco, com paredes cor de cinza, bem lisas, repletas de símbolos nativos, e com teto curvo, que se arqueava sobre a nossa cabeça. Aos nossos pés havia uma areia branca, reluzente* (p. 268):

*(...) Caminhamos talvez menos de uns trinta metros, quando vimos uma grande abertura negra desenhando-se na parede. Entramos nela, e verificamos que estávamos num corredor muito mais amplo do que o anterior. Com impaciência de tirar o fôlego, corremos várias centenas de metros ao longo desse corredor. Depois, de repente, na densa escuridão do arco à nossa frente, vimos uma luz pálida, de cor vermelha escura. Detivemo-nos, estupefatos. Um lençol de labaredas constantes parecia cruzar a passagem, barrando o nosso caminho. Apressamo-nos em sua direção.(...)*

*Era, com efeito, a lua cheia, que brilhava diretamente para dentro da abertura que desembocava no costado das penhas. Tratava-se de uma passagem estreita, do tamanho de uma janela, mas suficiente para os nossos propósitos. Assim que esticamos o nosso pescoço para fora dessa abertura, verificamos que a descida dali não era muito difícil, e que o chão plano não ficava a grande distância, para baixo, do ponto em que nos achávamos.*

(pp. 269-70)

Essa imagem parece remeter à saída do útero materno, a um nascimento, ou renascimento dos heróis para o mundo. A ideia do renascimento, em primeiro lugar, reforça o fato de que a terra a ser conquistada é um “outro mundo”, isolado, longínquo, desconhecido, para onde o herói se retira temporariamente para viver suas aventuras, saindo do mundo prosaico, normal. A partir daí, e em segundo lugar, leva a compreender que esse outro mundo é também um lugar ritual, heterotópico (na terminologia foucaultiana), e que a viagem é iniciática, significando a morte do antigo Eu para o renascimento de um novo herói, transfigurado, fortalecido, reanimado (voltaremos a isso).

Mas, em terceiro lugar, a simbologia do nascimento indica uma mudança, não só na imagem do herói, mas também na imagem da terra em si. Assim, na chegada dos heróis ao platô, a terra era uma amante a ser deflorada, questionadora, ameaçadora, um corpo jovem sexualizado, audacioso, feminino. Agora, na partida (ou na fuga) dos heróis da Terra de Maple White, após os embates com a terra, com os animais e com os homens-macacos, enfim, após a guerra contra a Natureza, essa mesma terra passa a ser a mãe. Portanto, por meio da aventura, da ação dos heróis viris, a terra passa por uma transformação. Da terra que era imagem de um feminino sexualizado arcaico, ambivalente, fértil e ao mesmo tempo feroz, que dá a vida e também traz a morte, que oferece amor e fúria, passa-se à imagem da terra que é mãe, ou seja, transformada num feminino dessexualizado, domado, subjogado, sublimado, inegavelmente bom e submisso ao herói viril.

## **A mulher como antagonista**

Não há mulheres aventureiras no romance de aventura.

Michelle Perrot chama atenção para a “dissimetria do vocabulário”, no que tange à aventura: *O aventureiro é o herói dos tempos modernos; a aventureira, uma criatura inquietante. A suspeita pesa sobre os deslocamentos das mulheres, principalmente das mulheres sozinhas* (PERROT, 2007, p. 136). Diz a autora que as mulheres se deslocavam e se movimentavam muito, porém, em grande parte, em movimentos migratórios: do campo para a cidade em busca de trabalho, de um país para o outro. Ou como missionárias religiosas, preceptoras ou ainda como turistas. Mas a *verdadeira viagem de aventura (...) era com certeza mais rara* (PERROT, 2007, p. 139), e essas mulheres viajantes eram minoria. (PERROT, 2007, pp. 136-40).

Em contrapartida, no século XIX, se acentua a identificação entre a mulher e a casa. Nesse período, o ideal diz que a mulher é sedentária: *As teorias antropológicas da segunda metade do século XIX, além disso, desenvolvem o tema da mulher sedentária, civilizadora, conservadora, em oposição ao homem nômade, guerreiro, caçador, predador, mas também descobridor e criador.*(PERROT, 1988, p. 219). Ou ainda que a *sedentaridade é uma virtude feminina, um dever das mulheres ligadas à terra, à família, ao lar. Penélope, as vestais, figuram seus antigos modelos, as que esperam e velam* (PERROT, 2007, p. 135), e acredita-se

portanto que a mulher *foi criada para a família e para as coisas domésticas. Mãe e dona de casa, esta é a sua vocação, e nesse caso ela é benéfica para a sociedade inteira* (PERROT, 1998, p. 9).

Assim, a autora lembra que, na Inglaterra oitocentista, a Rainha Vitória (que teve o reinado mais longo da história inglesa, e possivelmente também o mais “glorioso”) *fez da virtude doméstica um princípio de governo; seus numerosos filhos povoarão as cortes europeias* (PERROT, 1998, pp. 18-19); e não havia falta de mão de obra que demandasse a saída das mulheres de casa e sua participação na indústria. Nessa Inglaterra da segunda metade do século XIX, foi fácil o estabelecimento de um modelo de conduta feminino – o do anjo do lar.

Desse modo, explica-se a ausência total de aventureiras nos romances de aventura no fim do século XIX. O romance de aventuras exprime esse ideal do *fin-de-siècle* de uma mulher caseira, doméstica e sedentária. É assim que são as duas personagens femininas de *O mundo perdido* – Gladys, a amada de Malone, e Jessie, a esposa de Challenger: de certa maneira, elas são, deveriam ser ou fingem ser esse anjo do lar.

Gladys é a jovem por quem o herói e personagem principal do romance, Edward Malone, está apaixonado durante todo o romance. É na tentativa de agradar a ela que Malone entra na grande aventura da sua vida. Com isso, ele esperava satisfazê-la e conquistar o seu amor. É em Gladys que Malone pensa quando está em meio a suas maiores aventuras e atos de bravura. Quando descobre o lago no centro do território e ganha o direito de batizá-lo, é o nome dela que ele escolhe para ser eternizado. Assim, Gladys ocupa, para Malone, o lugar de musa feminina, para quem o herói-narrador dedicará uma relação de amor romântico, em que o desejo sexual, mesmo não explícito, está presente.

Gladys explica a Malone qual é o tipo de homem que ela idealiza e fantasia:

*(...) Seria um homem mais enérgico, mais perseverante, não tão pronto como você a adaptar-se ao tolo capricho de uma moça. Mas, acima de tudo, ele deverá ser um homem que possa fazer, que possa agir, que possa olhar para a morte, frente a frente, e não ter medo dela... Um homem de grandes realizações e de estranhas experiências. Não será nunca um homem que eu possa amar, mas um homem de quem amarei sempre as glórias que ele tiver conquistado, porque elas se refletirão sobre mim. Pense em Richard Burton! Quando li a vida dele, escrita pela esposa, é que pude bem compreender o amor dela. E Lady Stanley! Você já leu o maravilhoso último capítulo desse livro a respeito do marido dela? Esta é a espécie de homens que uma mulher poderia adorar com toda a sua alma, e ainda*

*ser maior, não obstante, devido ao seu amor, e homenageada pelo mundo inteiro, como sendo a inspiradora de nobres feitos.(...)*

*... as oportunidades estão todas ao seu redor. A característica da espécie de homem a que me refiro é a de que ele cria as suas próprias oportunidades. Ninguém consegue detê-lo. Nunca me encontrei com ele, e, contudo, tenho a impressão de o conhecer perfeitamente bem. Há heroísmos ao nosso redor, à espera de serem realizados. Cabe aos homens realizá-los, e às mulheres reservarem o seu amor, a título de recompensa, a homens dessa têmpera. Olhe para esse jovem francês que subiu ao espaço, na semana passada, em um balão. (...) Pense na mulher que ele ama, e imagine como as outras mulheres devem invejá-la! É disso que eu gostaria... de ser invejada devido ao meu homem.*

*- Eu teria feito aquilo para lhe ser agradável.*

*- Mas você não deveria nunca fazer isso meramente para me agradar. Você deveria fazer isso por não poder conter-se, por ser coisa natural em você... pelo fato de o homem que existe em você clamar por uma expressão heroica de si mesmo.*

(pp. 11-13)

É curioso que Gladys já faz, aí, uma certa descrição do herói viril como ele é idealizado no romance de aventura: sua energia, perseverança, arrojo; o enfrentamento do mundo, do desconhecido e da morte; o amor pela aventura, o desprendimento e o nomadismo; a ânsia de liberdade; o fato de não amar mulher nenhuma. E é também aparente que Gladys não ama Malone, e que o rapaz está apaixonado sozinho, sem compreender que não é e não será correspondido. Malone, ao tentar agradar Gladys, ao fazer as vontades dela para conquistá-la, causa o desinteresse dela e se afasta do ideal do herói viril.

Ao mesmo tempo, Gladys evoca a idéia de que o seu amor de mulher seja uma recompensa ao aventureiro que retorna de suas perigosas missões em terras longínquas. Também daí deve vir a noção de que os feitos heroicos desse aventureiro sejam oferecidos à dama em sua homenagem, e que ela seja, portanto, a musa que inspira tais feitos, eternizada por eles. Por isso Gladys menciona ainda as esposas de Richard Burton e de Henry Stanley, transformando esses casais em ideais da aventura masculina e do amor sedentário de espera feminino. Isabel Burton, por exemplo, logo após a morte do marido, escreveu a biografia dele, construindo e reforçando a imagem de heroicidade dele, mas também idealizando romanticamente a imagem de seu casamento (RICE, 2008) e inserindo o herói num contexto doméstico que não corresponde à representação masculina de heroicidade. Gladys, dessa

forma, exprime uma idealização dessas figuras, ao mesmo tempo em que deseja se tornar uma delas – imagem ambígua: tanto ela é um estímulo e uma recompensa para o herói, quanto também ela pretende pôr nele as amarras da civilidade doméstica.

Mas também aí, pode-se dizer que Gladys inverte, ou subverte, essa idéia. Malone, ao fim da narrativa, acaba sugerindo que ela é egoísta, vaidosa e inconsequente, ao desejar ter glória às custas dos perigos do seu amado, e mais ainda ao querer essa glória para ser invejada pelas outras mulheres – vilanização da personagem feminina sutilmente construída neste gênero romanesco que pode, hoje, ser qualificado como androcêntrico e até misógino. Não é de se estranhar que Gladys traia seu cavaleiro Malone, que tanto fantasiara o amor dela e a quem ela, ao que parece, não amava: quando ele retorna da aventura, após ter sobrevivido a todos os perigos e ter eternizado o nome de sua musa em sua maior descoberta, ele a encontra casada com um homem que é em tudo oposto àquele ideal que ela tanto tinha idealizado – seu marido é um homem pequeno, fraco, débil, segundo funcionário de escritório... e Gladys, aos olhos de Malone, é instável, volúvel, inconsequente, imprevisível e incompreensível.

Nesse sentido, é interessante a rápida comparação que Marcel Brion (BELLOUR & ALLI, 1968) faz entre *Viagem ao centro da Terra*, de Julio Verne, e *O mundo perdido*, ao estudar o primeiro sob o viés da viagem iniciática. Em *Viagem ao centro da Terra*:

*Todos os temas e todas as articulações da viagem imaginária se encontram aí: o enigma (...); as aventuras perigosas que conduzem à conquista da “dama”, o que faz com que o amor se converta assim em um dos estímulos da “aventura”, senão mesmo no estímulo maior, como em Percival e em Lancelot. O herói de O mundo perdido de Conan Doyle, iniciático a seu modo, encontrará casada, ao regressar de sua insensata exploração, a moça por cujo amor ele empreendera a viagem, mas Axel, o “cavaleiro” de Julio Verne, se casará com a linda Graüben, que não foi a causa, mas é a recompensa da coragem e audácia gastas no mundo subterrâneo. Porque é importante que a mulher esteja associada, exterior e acessoriamente, à aventura, como estímulo, solicitação, coroamento, conclusão, sem contudo tomar parte dela.*

(BELLOUR & ALLI, 1968, p. 68)

Assim, pode-se dizer que estas duas obras, tão parecidas uma com a outra, acabam exibindo relações opostas. Em *Viagem ao centro da Terra*, Axel, o novo cavaleiro oitocentista, é “forçado” à viagem por seu mestre iniciador, seu tio e professor Lidenbrock; Graüben, a mocinha que ele ama, não é a causa direta da aventura, mas um estímulo, e ao

longo de toda a viagem é na lembrança dela que Axel buscará forças para seguir em frente; finda a viagem iniciática de Axel, de volta a casa, o herói encontrará a recompensa no amor de Graüben e no casamento com ela. Em *Viagem ao centro da Terra*, a mulher é recompensa, e também é a conquista da maturidade do herói.

Também Grace, a mocinha de *Moonfleet*, de John Meade Falkner, a amada de John Trenchard segue um modelo parecido. Filha do vilão e assassino do romance, ela é a jovem angelical, pura e inequivocamente boa; apaixonada pelo ambicioso herói, ela se mantém fiel a ele, enquanto ele viaja pelo mundo em suas aventuras ou desventuras; como uma Penélope, ela espera anos a fio por John, observando o mar e aguardando o seu retorno, até que muitos anos depois, ele retorna para ela depois de muitas aventuras e lições de vida. Encontrando abrigo e recompensa nos braços de Grace, anjo de bondade e pureza, é com ela que John Trenchard contará para corrigir erros passados. Recompensa, Grace também é redenção a um herói que gira o mundo por ambição a um diamante de pirata, roubado e amaldiçoado.

Já em *O mundo perdido*, as relações são opostas. Aqui, é por causa da mulher, de Gladys, e não por uma razão “masculina”, que, curiosamente, Malone se lança à aventura e ao heroísmo. Ao contrário de Graüben e de Grace, que não têm vaidades, Gladys sonha com glória e fama para si mesma em troca de seu amor, já que ela as deseja para si – e ao fim, vemos que esses nem eram objetivos realmente importantes para ela, mas sim uma desculpa da boca para fora para afastar Malone. Mesmo assim, ela é a causa direta da aventura. Malone, herói nesse ponto oposto a Axel, termina suas peripécias sem a recompensa do amor de Gladys (ainda que encontre outras recompensas que, estas sim, valem mais e são mais confiáveis e reais), e com mais uma lição na vida: no amor e nas mulheres, não se deve confiar. É evidente que, ao longo de toda a sua aventura, Malone fantasiou um amor que não existia: Gladys não lhe prometera amor nem recompensa, nem era a figura angelical com a qual ele tanto sonhava. Com a decepção de Malone, *O mundo perdido* fala então de duas idéias que se interligam: primeiro, da rejeição do amor romântico; segundo, da crença de que numa relação entre homens e mulheres, as mulheres não devem deter nenhum tipo de poder, não podem exercer força sobre o homem, pois é ele quem deve tomar suas próprias decisões, restando a elas a única opção de aceitar. Estes são importantes aprendizados para Malone, este jovem ingênuo e inocente que vai aos poucos compreendendo o que é ser herói.

Não é por menos que o romance apresenta Gladys, essa pequena aprendiz de Lilith, como uma mulher fatal já em sua primeira aparição:

*Alguns a julgavam fria e insensível; mas esse pensamento era traição. Aquela pele delicadamente bronzeada, quase oriental na sua coloração – aqueles cabelos negros e lustrosos – os seus grandes olhos líquidos – os lábios cheios, mas requintados – tudo quanto constituísse estigma de paixão ali se encontrava. Todavia, eu me sentia tristemente cômico de que, até aquele momento, nunca descobrira o segredo de fazer com que tal paixão se manifestasse.(...)*

(p. 9)

A beleza “oriental” de Gladys, os cabelos negros, olhos líquidos, lábios sensuais, imagem da paixão e do mistério, evoca um perigo fatal para o herói; é uma beleza exótica, sexualizada e maliciosa, que a distancia da representação da mulher angelical plena de bondade.

O romance de aventura está pleno de imagens dessas mulheres perigosas. Em *O homem que queria ser rei*, de Rudyard Kipling, a noiva escolhida entre os kafires por Dan Dravot, além de causar brigas entre ele e seu fiel amigo Peachey Carnehan, ataca o noivo no dia do casamento, mordendo-o como uma vampira e tirando-lhe sangue, e levando Dan ao linchamento e morte. Em alguns romances de H. Rider Haggard, *Ela* e *As minas do rei Salomão*, as mulheres são bruxas ou demônios fatais. Ayesha é a bruxa jovem e sedutora, enquanto a terrível feiticeira de Lu é a bruxa velha e aterrorizante. Elas chegam a ser um *fantasma persecutório da Bruxa, da Diaba, ou mesmo da prostituta agressiva, da sedutora cãndida ou da mulher devoradora* (SICUTERI, 1985, p. 153), e certamente querem levar o herói à transgressão, à derrota, à emasculação, à morte.

Assim, em alguns romances de aventura, o amor é uma recompensa ao herói por sua bravura e uma prova de sua maturidade, sem contudo indicar jamais uma relação recíproca, já que a mulher não passa de um objeto submisso e um prêmio para o herói. Mas em um número maior de romances de aventura, o amor é um embate, quase uma guerra, terreno minado cheio de perigos, desconfianças, golpes e contragolpes. O próprio Malone admite:

*Os meus instintos são todos contra o fato de uma mulher ser excessivamente franca e estar excessivamente à vontade em relação a mim. Esse fato não constitui louvor a quem se considera homem. No ponto em que o verdadeiro sentimento sexual começa, a timidez e a desconfiança passam a ser suas companheiras; esta é uma herança dos velhos tempos pecaminosos em que amor e violência andavam frequentemente de mãos dadas. A cabeça inclinada, os olhos desviados, a voz trêmula, o comportamento retraído – estes, não olhar impávido e a resposta desenvolta – são os indícios verdadeiros da paixão. Apesar da*

*brevidade da minha existência, isso, pelo menos, eu aprendi – ou herdei esse conhecimento através dessa memória racial que nós denominamos instinto.*

(pp. 8-9)

Nesses romances, então, não há um anjo do lar, uma mocinha ingênua, inocente e inofensiva; ao contrário, ao fim de sua viagem iniciática, Malone percebe e confessa que, por mais que quisesse ver em Gladys um anjo amoroso, ele já antevia nela a decepção amorosa:

*Pois não via eu, sempre, uma ou outra fibra dura, nela? Não senti eu, até mesmo no momento em que me orgulhei de lhe obedecer à imposição, que devia ser, por certo, um amor muito pobre, aquele que tinha ânimo para impelir o ente amado a enfrentar a morte, ou o perigo dela? Nos meus pensamentos mais profundamente sinceros e recônditos, que sempre voltavam ao meu espírito, mas que eu sempre repelia, não conseguira eu ver para além da beleza do rosto dela? E, espiando para dentro de sua alma, não discernira as sombras gêmeas do egoísmo e da inconstância, desenhando-se no fundo do seu ser? Terá ela amado o heroico e o espetacular, pela virtude exclusiva da nobreza que nisso possa haver, ou pela glória que poderia, sem qualquer esforço, nem sacrifício, da parte dela, refletir-se na sua pessoa e no seu destino? Ou será que estes pensamentos constituem a vã sabedoria que chega depois do acontecido? Aquilo foi a surpresa da minha vida.(p. 291)*

Essa rejeição à figura feminina e a vilanização das personagens femininas por parte dos narradores em primeira pessoa, tem a ver com questões históricas e sociais. No fim do século XIX, é possível notar um enrijecimento das fronteiras sexuais, devido justamente às contestações e aos questionamentos a seu respeito. Surgiram diversas vertentes dos movimentos feministas, que se fortaleceram temporariamente, ao lado dos movimentos, grupos e lideranças sufragistas; aumentou o grau de profissionalização das mulheres (ao menos em áreas como a da saúde e da educação, sobretudo); houve reinvidicações pela entrada delas na universidade, e também em profissões de alto status tipicamente masculinas, tais como o direito, a medicina e o jornalismo; as mulheres tomam a palavra – sobretudo a escrita – publicamente, com um pouco mais de frequência, primeiro no romance-folhetim, depois também no jornalismo (que foi um apoio fundamental ao feminismo). Essa mudança de postura da parte de um certo número de mulheres (que podiam ser proporcionalmente poucas, mas que eram suficientemente significativas) forçou uma reação da parte do restante

da sociedade. *Quando a feminilidade muda – em geral, quando as mulheres querem redefinir sua identidade –, a masculinidade se desestabiliza*, conclui Elizabeth Badinter (1993, p. 11). A onda de afirmação feminina levou a uma crise da masculinidade e a um consequente fortalecimento de atitudes misóginas e androcêntricas.

Uma forma de reação, que podemos chamar de misógina e androcêntrica, é um tipo de “ciência sexual” que tentava estabelecer diferenças evolutivas entre homens e mulheres e que, dessa maneira, legitimava os papéis sociais de uns e outros em termos biológicos (SHOWALTER, 1993, p. 22). Michelle Perrot conta alguns questionamentos e respostas correntes da ciência do século XIX: *as mulheres são suscetíveis de criar? Não, diz-se frequente e continuamente (...). Alguns dão para essa deficiência um fundamento anatômico. Os fisiologistas do final do século XIX, que pesquisam as localizações cerebrais, afirmam que as mulheres têm um cérebro menor, mais leve, menos denso* (PERROT, 2007, p. 96). Badinter menciona as tentativas da época para demonstrar *a inferioridade ontológica da mulher*:

*A mulher está próxima do animal e do negro, sendo dominada por instintos primitivos – ciúme, vaidade, crueldade. Como tem alma infantil e recebeu da natureza o instinto maternal (que ela compartilha, aliás, com todas as fêmeas mamíferas), sua única vocação verdadeira é a maternidade.*

(BADINTER, 1993, p. 18)

Michelle Perrot continua:

*... esse velho discurso retoma no século XIX um novo vigor, apoiando-se nas descobertas da medicina e da biologia. É um discurso naturalista, que insiste na existência de duas “espécies” com qualidades e aptidões particulares. Aos homens, o cérebro (muito mais importante do que o falo), a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos.*

(PERROT, 1988, p. 177)

A suposta diferença logo se torna justificável também metafisicamente, pela filosofia:

*... também princípios de organização política enunciados pelos filósofos mais notáveis. Fichte: “Sua feminilidade proporciona preferencialmente uma aptidão*

*prática à mulher, mas em caso algum uma aptidão especulativa”. Por conseguinte, “as mulheres não podem ocupar cargos públicos”. Hegel fala da “vocação natural” dos dois sexos. “O homem tem sua vida real e substancial no Estado, na ciência ou em qualquer outra atividade do mesmo tipo. Digamos de modo geral no combate e no trabalho que o opõem ao mundo exterior e a si mesmo”. A mulher, pelo contrário, é feita para a piedade e o interior. “Se se colocam mulheres à frente do governo, o Estado se encontra em perigo. Pois elas não agem conforme as exigências da coletividade, mas segundo os caprichos de sua inclinação e seus pensamentos”. Auguste Comte vai ainda mais longe, já que fala da “inaptidão radical do sexo feminino para o governo, mesmo da simples família”, em virtude da “espécie de estado infantil contínuo” que caracteriza o sexo feminino. O doméstico não lhe poderia ser entregue sem controle; mas concorda-se em confiar às mulheres – dentro de certos limites – a família, a casa, núcleos da esfera privada.*

(PERROT, 1988, pp. 177-8)

Consequências desse tipo de pensamento aparecem em afirmações como a do historiador Michelet:

*Segundo ele, a oposição entre homem/cultura e mulher/natureza domina a história das sociedades e comanda as pulsões dos acontecimentos. Profundamente ambivalente, o princípio feminino deve ser respeitado. Tanto que a natureza tem dois polos: um maternal e benéfico, outro mágico, vermelho como o sangue, negro como o diabo, maléfico. Mães, as mulheres são benevolentes (...) Mas renunciem elas a esse papel, queiram usurpar o poder masculino – como Catarina de Médici, encarnação do mal e da infelicidade – deixem desencadear a violência, o gosto pelo sangue, a paixão noturna que nelas habita, e a história, tal como um rio selvagem que sai do seu leito, destruirá tudo à sua passagem.*

(PERROT, 1988, pp. 173-4)

Assim, o romance de aventura está contido nesse movimento, nesse esforço para estabilizar a identidade masculina hegemônica, para preservar os antigos papéis sexuais, opondo-se à mudança dos lugares femininos.

Por isso, *O mundo perdido* apresenta uma outra figura feminina, e um outro modelo de relacionamento entre homens e mulheres. Se Gladys é para Malone uma vilãzinha, representação misógina e ficcional da mulher potencialmente rebelde, Jessie, a esposa do

Professor Challenger, uma mulher vivaz, clara, de olhos negros, mais francesa do que inglesa quanto ao tipo (p.28), é a esposa dominada pela força e autoridade do marido, submissa diante dele, e cujas cenas de revolta sempre dão errado. Ela acredita na honestidade de Challenger, sabe o quanto ele é genial, mas também tenta sempre controlar e domar a impetuosidade dele, sua personalidade temperamental, rude e irascível, forçá-lo a uma domesticidade civilizada e polida, ao que ele responde:

*(...) Ele colocou sua mão gigantesca sobre o ombro dela. – Tudo o que você diz é perfeitamente verdade. Eu seria um homem muito melhor, se fizesse o que você aconselha; mas, então, eu não seria bem George Edward Challenger. Há, por aí, grande abundância de homens melhores do que eu, minha querida; mas há somente um G. E. C. Nestas condições, tire dele o maior proveito que puder. – De súbito, ele deu-lhe um beijo rumoroso, que me embaraçou ainda mais do que a violência que ele havia praticado. (...)*

(p. 38)

Mas, ao fim, é Jessie que é domada e submetida à disciplina e à obediência ao marido. Em uma briga do casal, testemunhada por Malone, que a narra, diante da tentativa de rebeldia da esposa, Challenger reage:

*- (...) Onde é que está sua dignidade, George?(disse Jessie)*

*- Que é que você me diz da sua, minha querida? (respondeu Challenger)*

*- Você me martiriza demais! Rufião... Rufião briguento e à-toa... É nisso que você acabou se transformando.*

*- Seja boazinha, Jessie.*

*- Valentão furioso e trovejante!*

*- Isso encheu a medida! Coluna de penitência! – disse ele.*

*Para minha estupefação, ele curvou-se; agarrou a mulher; ergueu-a e colocou-a, sentada, em cima de um alto pedestal de mármore preto, num dos ângulos do hall. A coluna tinha, pelo menos, dois metros de altura e era tão fina, que a esposa mal conseguia manter-se equilibrada no seu topo. Não me seria possível imaginar uma figura mais absurda do que a apresentada por ela, posta lá em cima, com o rosto contorcido pela raiva, os pés balançando e o corpo rígido, devido ao medo de uma cambalhota.*

*- Deixe-me descer! – gemeu ela.*

*- Diga “por favor”.*

- *Seu bruto, George! Desça-me daqui, nesse instante!*

- *Venha comigo ao estúdio, sr. Malone.*

- *Realmente, meu senhor...! – disse eu, olhando para a dama.*

- *Aqui está o sr. Malone pedindo por você, Jessie. Diga “por favor”, e para baixo você virá.*

- *Oh! você, bruto! Faz favor! Faz favor!*

*Ele desceu-a do topo da coluna, como se ela fora um canário.*

(pp. 37-8)

Jessie traz ao romance um ambiente calmo, doméstico, controlado, civilizado correspondente ao ideal da mulher sedentária em seu lar do século XIX. Em *The Poison Belt* (1913), o romance de Doyle que se segue a *O mundo perdido*, com as mesmas personagens, Jessie definitivamente assume a figura de anjo doméstico: submissa, obediente, manhosa, frágil, amorosa, devotada ao marido, dependente dele – já que era essa a atitude esperada da mulher burguesa da época. Em compensação, Challenger, aqui totalmente destituído de qualquer gentileza para com sua esposa, bem longe dos ideais de amor, é um caso bruto, cômico e caricatural do controle inquestionável do marido sobre a esposa.

Assim, Gladys e Jessie, as personagens femininas de *O mundo perdido*, bem como a comparação delas com as personagens mulheres de outros romances de aventura, explicitam as condições sociais e históricas acerca da condição feminina na passagem do século XIX para o século XX. Mas, mais do que falar das conquistas das mulheres nesse período, de suas lutas por autonomia, essas personagens atestam a reestruturação e reafirmação dos papéis masculinos nessa sociedade. A construção dessas personagens, a mulher perigosa e o anjo do lar, revela os medos e desejos que habitam o imaginário masculino a respeito da figura feminina e do novo papel das mulheres.

## **Autoras e leitoras como antagonistas**

Os elementos femininos são antagonistas do herói viril. O feminino arcaico que se manifesta na Natureza tem que ser domesticado e anulado pelos heróis do romance de aventura. As personagens femininas têm que ser subjugadas pelas personagens masculinas.

Mas também no nível da produção e do consumo dos romances de aventura fica marcado um antagonismo entre feminino e masculino.

Na história da leitura, mulheres e letras estiveram intensamente relacionadas. Contudo, nos séculos XVIII e XIX essa relação se intensifica e toma configurações particulares. Nesse período, o trabalho literário das autoras se solidifica, de modo a marcar seus nomes na memória literária: Jane Austen, Mary Shelley, as irmãs Brontë, Elizabeth Barrett Browning e George Eliot na Inglaterra; Mme. de Staël, a Condessa de Ségur, George Sand e Colette na França são exemplos. Mas também naquela literatura cujos nomes não ficaram gravados, as autoras fizeram número.

Tomando o exemplo dos relatos de viagem, é possível compreender como o cenário mudou do século XVIII ao século XIX. Mary Louise Pratt (1999) lembra que do século XV ao XVIII, o relato de viagem foi um terreno quase que exclusivamente masculino. O acesso da mulher (sobretudo da mulher burguesa ou aristocrata, que era aquela que escrevia) ao tipo de viagem de aventura era muito restrito. Assim, os relatos de viagem eram abundantes, mas jamais escritos por mulheres. Porém, já no início do século XIX, o cenário muda um pouco:

*Em 1826, um crítico irritado da Blackwood's Magazine reclamou da mediocridade do relato de viagem contemporâneo. O catálogo de culpados incluía “o moço inexperiente”, “o janota superficial” e “a mulher romântica, cujos olhos se restringem a meia dúzia de quartos de hóspedes e que tudo vê por intermédio da ficção poética”. Deve-se notar o fato, não o conteúdo da reclamação: em 1828, o número de escritoras de viagem européias com livros publicados já era suficiente para formar uma categoria que fosse objeto das reclamações de homens. Algumas delas estavam viajando além das fronteiras da Europa e estava emergindo uma literatura para criar relações especificamente femininas com o expansionismo norte-europeu, um sujeito doméstico feminino do império, e formas de autoridade imperial feminina na zona de contato.*

(PRATT, 1999, p. 292)

Pratt dá como exemplos os escritos de Flora Tristan e de Maria Graham, enquanto Miriam L. Moreira Leite (1997), estudando relatos de viagem a respeito do Brasil no século XIX, aumenta a lista de mulheres viajantes-escritoras, citando Rose de Freycinet, Langlet Dufresnoy, a Baronesa de Langsdorff, Ida Reyer Pfeiffer e Mary Robinson Wright.

Também no jornalismo a crescente presença feminina é um dado importante. O fato de que a alfabetização das mulheres progrediu rapidamente nas cidades do século XIX, e a

*leitura privada de romances e jornais modelou seu imaginário* (PERROT, 1988, p. 181) fez das mulheres leitoras importantes para esse mercado:

*Inicialmente (a imprensa) é um mundo masculino, de que as mulheres vão lentamente se apropriando. Não sem dificuldade. (...) as mulheres insinuavam-se no jornal pelos rodapés – a parte de baixo das páginas dos jornais – que lhes eram progressivamente reservados, sob forma de crônicas de viagens ou mundanas e sobretudo de romances-folhetins, cada vez mais femininos por suas intrigas, suas heroínas e até por sua moral.*

(PERROT, 1998, pp. 77-9)

E nessa época as mulheres também se tornaram produtoras de jornais:

*As mulheres começaram a escrever na Grã-Bretanha, mas também na França e na Itália, primeiro na imprensa de moda, como redatoras e até como diretoras. Ao lado da moda propriamente dita abrem-se outras rubricas: conselhos, narrativas de viagem, notícias... No século XIX, Le journal des Dames e Le journal des Demoiselles são autênticas revistas femininas, relativamente abertas e dotadas de correios das leitoras, que esboçam uma rede (...) um centro eficiente de consciência feminina. Antes de ser colonizado pelos cosméticos e pela publicidade, esse tipo de revista muitas vezes serviu de matriz e de tribuna para a expressão das mulheres.*

*Fazer um jornal tornou-se um modo de expressão do feminismo em quase toda a Europa.*

(PERROT, 1988, pp. 80-2)

Porém, é na ficção, no romance vitoriano, no romance-folhetim, popular e sentimental, que a presença das escritoras mais nos interessa por enquanto:

*À época do falecimento de George Eliot, as escritoras já compunham um grupo de rivais ameaçadoras no mercado literário. Nas décadas de 1870 e 1880, em grandes editoras inglesas como a Bentley's, quase a metade dos autores era do sexo feminino. Nos Estados Unidos, três quartos dos romances publicados nesse período foram escritos por mulheres. A irritação com a fecundidade da romancista de sucesso que tinha enorme produção de livros mal-amadurecidos,*

*porém de grande vendagem, vem à tona em diários pessoais bem como em histórias e ensaios críticos do período escritos por homens.*<sup>23</sup>

(SHOWALTER, 1993, p. 110)

Segundo Elaine Showalter, houve então uma reação da crítica e dos autores a respeito dessas autoras, dessa literatura escrita por mulheres, para mulheres, e de seus temas:

*(...) Depois do falecimento de George Eliot, em 1880, ciúmes profissionais masculinos irromperam em críticas violentas à influência emasculante das mulheres sobre o romance inglês. (...) Já na década de 90, as escritoras eram vistas como santarronas encarquilhadas, cuja influência prejudicava um gênero masculino e viril. Em seu estudo sobre o feminismo e a ficção na virada do século, Patrícia Stubbs lamentou que “no exato instante em que a literatura começava a se liberar da camisa-de-força moral da ideologia sexual vitoriana, o romance foi dominado pela primeira vez (...) por escritores do sexo masculino.”*

(SHOWALTER, 1993, p. 33)

*Essas mulheres autoras que o século XIX misógino tentará, em vão, limitar e conter, são, em geral, mulheres que, em sua maioria, são de origem aristocrática, com poucos recursos, e que tentam ganhar a vida de maneira honrosa com ‘a pena’* (PERROT, 2007, p. 32).

Surgiu então uma literatura de histórias românticas e açucaradas, com *enredo romântico do namoro, dos costumes e do casamento* (SHOWALTER, 1993, pp. 112-3), *domestic novels*, que aparecem:

*... na voz de romancistas como Mathilde Bourdon, Julia Bécour ou Joséphine de Gaulle, que compõem uma espécie de epopéia doméstica, onde se enfrentam o bem e o mal: as mulheres e os homens. Estes, pelo gosto do poder e do dinheiro, engendram o caos e a morte. As heroínas domésticas, pelos seus sofrimentos, sacrifícios e virtude, restabelecem a harmonia do lar e a paz da família. Elas têm o poder – e o dever – de agir bem.*

(PERROT, 1988, p. 181)

---

<sup>23</sup> Parece-me interessante lembrar que hoje, uns dos grandes fenômenos de vendas são romances leves dedicados a mulheres, formando um gênero de literatura de massa e um segmento do mercado editorial que recebeu o estranho nome de *chick-lit*, ou *chick literature*, ou, em português, *romance de mulherzinha*.

Ou então dramas de amor com conteúdo “picante” para a época, dramalhões familiares... Essa literatura, da qual os autores homens não ficavam de fora – veja-se o grande sucesso de folhetins como os de Xavier de Montépin e Ponson du Terrail (MEYER, 1996) – de apelo fortemente popular, muitas vezes de qualidade duvidosa, altamente consumido, é que se tornou alvo das críticas. E se adaptou ao público de leitoras:

*... O estrondoso sucesso do Petit Journal (um milhão de exemplares por volta de 1900) em larga medida se deve à atração dos seus folhetins sobre suas “fiéis leitoras”. (...) No entanto, olhando-se mais de perto, ele só conseguiu dar certo ao se adaptar ao gosto delas. Definitivamente, o folhetim só é moralista pelo seu final, que exclui os casamentos desiguais, faz com que os usurpadores morram, devolve o filho aos seus pais legítimos e desmascara os falsários. Suas peripécias, cheias de som e fúria, refletem uma violência singular.*

(PERROT, 1988, p. 208)

Ian Watt, ao falar das condições que favoreceram a ascensão do romance da Inglaterra ao longo do século XVIII, aponta também o público leitor do romance nascente, desde aquela época, como predominantemente feminino:

*As mulheres das classes alta e média podiam participar de poucas atividades masculinas, tanto de negócios como de divertimentos. Era raro envolverem-se em política, negócios ou na administração de suas propriedades; tampouco tinham acesso aos principais divertimentos masculinos, como caçar ou beber. Assim, dispunham de muito tempo livre e ocupavam-no basicamente devorando livros.*

(WATT, 1990, p. 41)

Ele ainda indica que não só as mulheres de classes altas e médias, mas também de algumas camadas populares, mulheres trabalhadoras urbanas (babás, governantas, camareiras, empregadas domésticas), consumiam com voracidade essa literatura. Ele mostra como, naquela época, esse tipo de romance popular sentimental era visto como um entretenimento de má qualidade, danoso aos espíritos dessas classes:

*(...) o romance constituía a principal atração e sem dúvida foi o gênero que mais contribuiu para ampliar o público leitor de ficção ao longo do século. Foi também a forma literária que suscitou o maior volume de comentários*

*contemporâneos sobre a extensão da leitura às classes inferiores. Dizia-se que essas “lojinhas de literatura” corrompiam a mente de escolares, lavradores, “criadas da melhor espécie”, e até mesmo de “todo açougueiro e padeiro, remendão e latoeiro nos três reinos”.*

(WATT, 1990, p. 41)

No que é apoiado por Anne Marie Thiesse, que reforça o fato de essa literatura ser considerada má e corruptora:

*Esponaneamente, o povo precipitar-se-ia sobre as más leituras e os maus espetáculos que seriam um veneno pior que o álcool: “Quem quer que contacte o povo observa que o romance em folhetim provoca no cérebro das mulheres exactamente os mesmos estragos, talvez mais graves até, que o álcool no dos homens”.*

(THIESSE, 2001, p. 367)

Ao longo do século XIX, então, condições sociais como a crescente urbanização, a expansão de uma escolarização mínima (isto é, saber ler), o início das campanhas pelo aumento do tempo livre dos trabalhadores urbanos e o desenvolvimento e a força cada vez maior da imprensa periódica – e portanto do romance-folhetim – criaram possibilidades para a formação de uma literatura de massa, popular, para um público leitor majoritariamente feminino. Marlyse Meyer evoca as memórias de Zélia Gattai, que relembra as tardes na casa de sua família em São Paulo, já no início do século XX, lendo apaixonadamente os fascículos de Xavier de Montépin e Carolina Invernizio:

*(...) havia também o gosto pelo folhetim:*

*“À tarde, não havendo outros compromissos, d. Angelina reunia em sua casa algumas vizinhas interessadas em romances de folhetim. Aproveitavam a ocasião para fazer tricô e crochê, enquanto ouviam a leitura dos fascículos novos. Encarregadas da leitura, as filhas mais velhas de d. Angelina sabiam como ninguém dar ênfase às frases no momento preciso. Quatro fascículos eram comprados por semana e as duas jovens se revezavam: dois para cada uma (...) algumas vezes ela mesmo lendo Expulsa na noite de núpcias ou Morta na noite de núpcias”.*

(MEYER, 1996, p. 338)

É em reação a esse contexto social da leitura e da produção de literatura, no último quarto do século XIX, que o romance de aventura surgiu para ser um tipo de produção que se autodenominava “para meninos”. Elaine Showalter vê, nessa literatura, cujos expoentes, na década de 1880, eram H. Rider Haggard e Robert Louis Stevenson, uma oposição a uma literatura considerada feminina:

*O ressurgimento da “aventura romanesca” na década de 80 foi uma revolução literária por parte dos homens com o objetivo de reconquistar o reino do romance inglês para os escritores do sexo masculino, para os leitores do sexo masculino e para histórias voltadas para homens. (...) no lugar do enredo romântico do namoro, dos costumes e do casamento que havia sido a especialidade das escritoras, os romancistas e críticos do sexo masculino enalteciam o “romance” masculino e homosocial da aventura e da procura, herdeiro da epopéia arturiana.*

(SHOWALTER, 1993, pp. 112-3)

De modo geral, os autores de romances de aventura dedicavam seus romances aos meninos. Em 1885, H. Rider Haggard escreveu na primeira página de *As minas do rei Salomão* a seguinte dedicatória: *Para os meninos grandes e pequenos que lerão estas linhas* (LYCETT, 2007, p. 334). É notável que o romance é dedicado tanto às crianças (do sexo masculino) quanto aos meninos grandes, crescidos, ou seja, os adultos, que reencontrariam, nas páginas desse livro, sua juventude, seus sonhos de infância, e sua energia jovial e criadora. Por isso, o romance de aventura, idealmente, era entretenimento tanto para meninos quanto para homens.

Também Robert Louis Stevenson, em *Kidnapped*, seu romance de 1886 sobre as Highlands escocesas e sobre Highlanders revoltosos, escreve a “Dedicatória” (*Dedication*) a um amigo, Charles Baxter:

*(...) Este livro não deve ficar na biblioteca de um erudito, mas sim servir a uma noite de inverno de um colegial, quando ele tiver terminado as lições de casa e enquanto ainda não tiver chegado a hora de ir dormir; e o grande Alan (Breck, personagem Highlander do romance), esse valentão implacável nos seus dias, tem neste seu novo avatar um objetivo igualmente desesperado, que é roubar a atenção de um jovem cavalheiro da leitura de seu Ovídio, carregá-lo por alguns*

*instantes para as Highlands do século passado, e conduzi-lo ao sono com algumas imagens agradáveis para se misturarem aos seus sonhos.*

*Quanto a você, meu caro Charles (...) me agrada lembrar dos vários dias em que fomos felizes e dos poucos (agora talvez igualmente agradáveis de se ter em mente) em que fomos tristes. Se para mim é estranho olhar para trás, à distância, tanto espacial quanto temporalmente, para essas aventuras de juventude passadas, deve ser ainda mais estranho para você, que caminha pelas mesmas ruas (...)*

(STEVENSON, 1994, pp. VII-VIII)

Assim como fizera Rider Haggard, Stevenson define seu livro como diversão tanto para meninos, *young gentlemen*, quanto para adultos, aqui representados pelo seu “caro Charles”, que, ao que tudo indica, é um amigo de infância do autor em Edimburgo. Além disso, Stevenson ressalta também que não tinha intenção de que seu romance fosse considerado literatura culta, já que diz que esse livro não deveria ficar em uma biblioteca erudita; ao contrário, ele dá a entender que sua pretensão é somente complementar o dia do menino que, depois de estudar seu Ovídio para a escola, poderá ler as aventuras de Alan Breck nas noites de inverno, antes de dormir, para repousar. Assim, o romance de aventura se apresenta como uma obra de diversão e entretenimento, portanto popular.

Da mesma forma, *O mundo perdido* surgiu de intenções similares da parte de Arthur Conan Doyle. Em 1889, no início de sua carreira literária, e empolgado com os romances *Ela* e *As minas do rei Salomão*, de H. Rider Haggard, Doyle comenta, numa carta enviada a sua mãe Mary Doyle, que esteja pensando em escrever um livro “para meninos”:

*(...) estou pensando em escrever um livro Rider-Haggardiano, chamado “O olho do inca”, dedicado a todos os meninos arteiros do Império dedicado a eles por um autor que lhes tem muito carinho. Acho que consigo escrever um livro desse tipo com amore. As experiências extraordinárias de John H. Calder, Ivan Boscovitch, Jim Horscroft e do Major General Pengelley Jones na sua busca pelo Olho do Inca.*

(LELLENBERG, STASHOWER & FOLEY, 2008, p. 260)

Aqui, Doyle já resvala na questão política e imperialista, ao evocar *os meninos arteiros do Império*. Implicitamente, ele supõe escrever para meninos que aprenderão preceitos do imperialismo e que, quando crescerem, os colocarão em prática, eternizando a grandeza do

Império. Fica clara, então, a discreta (ou nem sempre tão discreta assim) ligação entre o romance de aventura e o imperialismo. De todo modo, *The Inca's Eye* nunca foi escrito, mas em 1911, Conan Doyle começou a escrever *O mundo perdido*, que foi publicado em 1912. Em outra carta, de 2 de novembro de 1911, também para sua mãe, o autor volta ao tema do *boys' book*, assim qualificando *O mundo perdido*, e deixando claro, na dedicatória do romance, para que tipo de leitor a obra se destinava:

(...) *Ainda estou trabalhando em 'O mundo perdido', que está chegando ao fim. Será o livro mais "para meninos" que jamais escrevi.*

*'Terei atingido meu plano singelo*

*Se tiver dado um momento agradável*

*Ao menino que é meio homem*

*E ao homem que é meio menino*<sup>24</sup>

*Essa será minha dedicatória..*

(LELLENBERG, STASHOWER & FOLEY, 2008, p. 578)

Tais características do romance de aventura, não por acaso, já estavam presentes em alguns de seus antecedentes imediatos. É o caso por exemplo do *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, de 1719. Este célebre romance tanto serve de referência para os autores de romances de aventura que chega a ser mencionado pelas personagens dos heróis viris: em *Ao longo do Amazonas*, romance de aventura de W. H. G. Kingston, o herói Henrique declara que seu livro favorito era o *Robinson Crusoe*. Ítalo Calvino (2007) afirma que a época em que *Robinson Crusoe* foi publicado era *um momento em que as histórias de mar e de piratas faziam sucesso, e o tema do naufrago na ilha deserta já atraía o público* (CALVINO, 2007, p. 104), fator que seguramente tem a ver com o processo de “descoberta” e exploração de novas terras e das viagens a lugares até então desconhecidos ou pouco conhecidos. Diz Calvino que com *Robinson Crusoe* nasce uma matriz do romance moderno, que se diferencia da literatura culta inglesa, cujo ícone na época era o poeta Alexander Pope. Ele surge:

*... bem no meio do amontoado da produção livreira comercial, que se dirigia a um público de mulherzinhas, pequenos vendedores, garçons, camareiros, marinheiros, soldados. Mesmo visando reforçar os gostos desse público, tal literatura tinha sempre o escrúpulo, talvez não completamente hipócrita, de*

<sup>24</sup> No original: “I have wrought my simple plan / If I give an hour of joy / To the boy who's half a man / And to the man who's half a boy”

*promover a educação moral, e Defoe não era de modo algum indiferente a essa exigência.*

(CALVINO, 2007, p. 105)

Dáí pode-se depreender que *Robinson Crusoe* já antecipa algumas características do romance de aventura: seu caráter popular e de entretenimento e seu didatismo moral, além, é claro, da própria idéia de aventura.

Também Julio Verne – que, a partir da década de 1860, com suas *Viagens Extraordinárias*, começou a dar a forma definitiva ao romance de aventura – compartilha dessas mesmas qualificações. Michel Butor faz uma breve retrospectiva da história da literatura infanto-juvenil (BELLOUR, & ALLI, 1968, pp. 32-3): antigamente, diz ele, os livros para crianças eram os livros que se estudavam na escola. E os livros da escola eram os livros de idiomas e os clássicos greco-latinos. *A região da infância era a antiguidade* (BELLOUR & ALLI, 1968, p. 32). Mas, a partir do século XVIII, surge na França a crença de que esta não era uma boa literatura para crianças: ela falava demais sobre certas coisas, e falava de menos sobre outras. Nasce então um desejo por uma literatura mais adaptada para crianças. Curiosamente, porém, as obras que passaram a ser consideradas infantis não eram propriamente livros escritos com tal intenção: contos de Perrault, *As mil e uma noites*, *Viagens de Gulliver*, *Robinson Crusoe*. De todo modo, são livros que vão *constituindo uma espécie de corpus literário para a juventude, um conjunto de livros que todo menino bem educado deve ler fora da escola e que cumpre o papel de uma terceira educação* (BELLOUR & ALLI, 1968, p. 33).

Na segunda metade do século XIX, contudo, surge a obra de Julio Verne:

*Ao renunciar a fazer comédias para adultos, ao decidir-se a escrever “para a juventude”, no Magasin d’Éducation et de Récreation, é esse “resto do mundo” que Julio Verne decidiu explorar. Mediante um trabalho de enciclopedista, junta toda a literatura de viagens (descrevendo “mundos conhecidos” somente por certos adultos, ou permitindo-se imaginar “mundos desconhecidos” onde ninguém pisara, mas cuja existência, de fato, ninguém pode negar) para poder alimentar da maneira mais concreta possível no menino a representação de um mundo exterior ao dos seus pais, de um mundo “desconhecido” por eles.*

(BELLOUR & ALLI, 1968, p. 35)

Assim, em Julio Verne, encontram-se tais ideias: uma literatura para crianças, que diverte e entretém ao mesmo tempo em que ensina (não só moralidade, mas, agora, também geografia, história, ciências físicas, da natureza, da engenharia).

É possível, então, a partir dos casos acima, apreender características desses romances de aventura (e de seus antecedentes) que os diferenciam dos romances sentimentais femininos. Uma primeira característica diz respeito ao público alvo: os romances de aventura são dedicados tanto aos homens adultos quanto aos meninos. Para os adultos, *a leitura de romances masculinos tanto unia quanto rejuvenescia* (SHOWALTER, 1993, p. 114). Já para os meninos, eles servem de exemplo de conduta e têm, portanto, um caráter didático, pedagógico, educativo. Os romances de aventura eram considerados uma forma de aprendizado, que falava, seja de moral, seja de ciência, seja de força, bravura, conquistas, lealdade, e podiam tomar a configuração de fábulas universais sobre o heroísmo (SHOWALTER, 1993, p. 129).

Uma segunda característica é que o romance de aventura era (e continua sendo) um gênero voluntariamente popular, que não tinha de início pretensões de ser considerado literatura erudita ou culta. Sua intenção fundamental era divertir, entreter. Literatura popular de entretenimento; contudo, com o rótulo de qualidade. O romance de aventuras pretendia ser entretenimento de qualidade, pedagógico até, às vezes educando por meio do lazer edificante – mas sobretudo em oposição àquela literatura de baixa qualidade, rasa e fútil, entretenimento viciante e corruptor, desmoralizante e desviante, como era visto e descrito o romance sentimental feminino.

Dessa forma, para educar esse jovem leitor, o narrador se utiliza da estratégia de identificação com as personagens do livro. O jovem leitor se identificará com o jovem herói – *não há romance de aventura sem que haja também um herói preparado para nós* (TADIÉ, 1982, p. 9) – e assim passará junto com ele por todas as etapas da viagem, todas as descobertas e todo o aprendizado que esse herói conseguirá. O leitor, assim, tenderá a acreditar nos valores defendidos pelo romance de aventura, em suas crenças e seu código moral, valores esses aprendidos também pelo protagonista. Parece que o romance de aventura mirava não só estimular e encorajar os meninos de classe alta, estudantes de Eton, que depois seriam enviados para Cambridge ou Oxford, e que mais tarde seriam os líderes e dirigentes do país e do Império; talvez o romance de aventura se voltasse também aos filhos das classes média e trabalhadora, para que continuassem aceitando uma estrutura social, muitas vezes ficcionalizada nessas obras, legitimando-a e perpetuando-a. Daí o fato, talvez, de vários desses heróis serem heroicos plebeus: Malone, em *O mundo perdido*, é mais um irlandês do

interior tentando a sorte em Londres, onde ele era *uma unidade extremamente insignificante* (p. 15), Allan Quatermain, de *As minas do rei Salomão*, é um rude e pobre caçador de elefantes de Durban, e John Trenchard, de *Moonfleet*, e Jim Hawkins, de *A ilha do tesouro*, são provincianos meninos do interior.

Uma dentre as estratégias usadas pelos narradores para provocar a identificação entre o leitor e o protagonista (que, várias vezes, é o próprio narrador em primeira pessoa) é algo que se assemelha a uma cadeia, ou uma corrente de vozes, uma estrutura narrativa complexa que encadeia vozes de vários narradores, uma seguindo-se à outra, demonstrando assim que uma narrativa – um segredo – é contada e recontada de uma a outra personagem. Após uma prova de merecimento, passa-se *a narrativa adiante, numa cadeia ininterrupta de importância patriarcal, envolvendo tudo numa afirmação definitiva* (SHOWALTER, 1993, p. 143). É como se fosse uma “linhagem” de narradores, que transmitem segredos sobre tesouros, terras desconhecidas cheias de maravilhas, mas também de poderes, conquistas e heroísmo. Em *O mundo perdido*, o segredo fala da existência desse maravilhoso platô cheio de seres fantásticos, logo transformado por Challenger em descoberta científica, e que surpreendentemente se revela uma mina de diamantes.

A cadeia de narrativas é facilmente delineável neste romance: a voz oculta de Maple White (na forma de seu diário) conta a Challenger o segredo do planalto; Challenger o reconta a Malone; Malone, ao longo da viagem, escreve cartas ao Sr. McArdle, o editor do jornal, contando-lhe as suas aventuras e descobertas; McArdle as edita no jornal, e é o conjunto dessas reportagens recolhidas que nós leitores lemos (acrescida da reportagem de jornal escrita por outro jornalista, e da voz de Summerlee recontando, em meio a um capítulo, toda a viagem para os cientistas do Instituto Zoológico).

Em outros romances, a mesma sobreposição de vozes de narradores também acontece. Em *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson, o pirata Capitão Flint deixa um mapa do tesouro com um de seus marujos, o decrépito Billy Bones – segredo, ou mesmo maldição, que é conhecido pelo terrível e carismático Long John Silver e pelo louco Ben Gunn –; Bones, ao morrer, deixa o mapa – e o segredo – para o jovem Jim Hawkins, que vive a aventura da busca pelo tesouro do pirata e a reconta a nós. Em *Ela*, de H. Rider Haggard, Vincey deixa a seu filho Leo um manuscrito contando-lhe o segredo que cerca sua linhagem e que pode lhe causar perigos mortais; isso leva Leo, Holly e Job à sua grande aventura na África; ao retornar, Holly escreve um novo manuscrito, narrando a viagem, e o envia a um editor antes de partir para nova viagem, agora na Ásia Central; é esse editor que escreve um prefácio apresentando a narrativa a nós leitores. Em *Viagem ao centro da Terra*, de Julio Verne, o

Professor Lidenbrock lia um tratado científico quando encontrou dentro dele uma mensagem secreta do alquimista Arne Saknussemm, que descobrira o caminho para o centro do planeta; ele conta esse segredo a seu sobrinho e aprendiz Axel, que é o narrador da aventura que lemos. Em *O coração das trevas* e em *Juventude*, ambos de Joseph Conrad, há um narrador, cujo nome ou profissão nós não conhecemos, e que nos conta sobre serões que passava em iates de cruzeiro em companhia de amigos; dentre estes amigos, está sempre Charles Marlow, marinheiro experiente, que sempre narra suas histórias sobre sua primeira viagem à África, depois ao Sudeste asiático.

Não é por acaso que todos esses romances têm narradores-personagens. O narrador em primeira pessoa é fundamental neste caso, pois, em primeiro lugar, expressa com mais ênfase todos os momentos de medo e arroubos de coragem, fraquezas e valentias, pensamentos e percursos de aprendizado. *O público infantil ao qual o livro era inicialmente dedicado (...) podia assim se identificar duplamente, com o narrador e com o herói*, diz Jean-Yves Tadié (1982, p.120). Em segundo lugar, é justamente a narrativa em primeira pessoa que sustenta a estrutura da cadeia de narrativas; afinal, ela nada mais é do que um encadeamento de várias narrativas em primeira pessoa, culminando no livro que lemos. Em terceiro lugar, o narrador em primeira pessoa, por meio dessa cadeia de narrativas em que é o penúltimo elo (o último somos nós, os leitores), é quem fundamenta o ímpeto da Palavra, o desejo de imortalidade pela narrativa, fazendo com isso um exercício de metanarrativa, já que, de certa forma, tematiza o próprio ato de escrever/ de contar.

Em *O mundo perdido*, se Maple White é o primeiro elo, o último acaba sendo o leitor, receptor final da narrativa que passou por tantas vozes. Por isso é que tantas vezes Malone se dirige diretamente ao seu leitor:

*E agora, meus pacientes leitores, já não poderei mais dirigir-me aos senhores, diretamente. Daqui por diante (se, com efeito, qualquer continuação desta narrativa jamais chegar às suas mãos), isso só poderá dar-se através do jornal que represento. Nas mãos do diretor, deixo este relato dos acontecimentos que conduziram à realização de uma das mais notáveis expedições de todos os tempos, para o fim de que, se eu nunca mais voltar à Inglaterra, se possa dispor de algum registro (...)*

(p. 84)

Dessa maneira, o leitor se vê como parte dessa cadeia de narrativas, e é trazido para dentro dela pelo trabalho do narrador. Ao receber a narrativa do narrador-personagem, o leitor passa a conhecer então o segredo do qual todas as personagens da cadeia estão de posse. Ao ter acesso a esse segredo, o leitor passa a fazer parte, simbolicamente, desse seleto grupo de heróis merecedores e nobres. Deverá, conseqüentemente, compartilhar com eles de um código interno, implícito, e a aceitar, ou a ser convencido, de suas regras e normas, bem como de seus valores e crenças – aquilo que se pode descrever como o androcentrismo, o eurocentrismo e o imperialismo do romance de aventuras. Por isso, afirma Elaine Showalter:

*O que representava escrever para meninos? Em primeiro lugar, a ficção para meninos era a cartilha do colonialismo. Menininhos que leem irão tornar-se meninões que dominam, e a ficção de aventura representa um treinamento importante. “A literatura saudável para meninos deveria formar homens...” observou o crítico Edward Salmon, ele próprio um ardoroso imperialista. “Ao escolher os livros que os meninos deverão ler, é necessário lembrar que estamos escolhendo o alimento intelectual para os futuros chefes de uma grande raça”.*

(SHOWALTER, 1993, p. 114)

Assim, por esses vários motivos, a história é contada para um leitor, e não para uma leitora:

*Finalmente, escrever para meninos significava não escrever para meninas. O escudo dourado da aventura romântica masculina afastava as leitoras, descritas pelo jornalismo popular como antagonistas do artista viril. (...) As mulheres, além do mais, não eram consideradas qualificadas para julgar a obra de aventura masculina.*

(SHOWALTER, 1993, p. 115)

Isso enfatiza a exclusão feminina do romance de aventura, bem como de várias outras esferas do discurso e da vida. As mulheres não eram consideradas capazes de participar no intercâmbio de histórias presente no romance de aventura (SHOWALTER, 1993, p. 117).

Um terceiro aspecto importante no que se refere ao romance de aventura é sua forma principal de publicação, o folhetim. Contudo, é preciso especificarmos o que entendemos como *folhetim*. Marlyse Meyer (1996), ao estudar o romance folhetim, afirma:

*... o sucesso da fórmula vai também generalizar o modo de publicação de ficção, donde nova etiqueta que confunde: praticamente todos os romances passam a ser publicados nos jornais ou revistas em folhetim, ou seja, em fatias seriadas(...) Mas se todos os romances, em média, passam a ser publicados em folhetim, nem todos são romances-folhetim.*

(MEYER, 1996, pp. 59-60)

Assim, há um romance-folhetim num sentido mais estrito, que diz respeito não só ao esquema de produção e publicação, mas também a uma temática e uma forma narrativas, ou seja, a um gênero. Esse romance-folhetim propriamente dito, então, fala de histórias melodramáticas, românticas, dramalhões familiares com mocinhas sofredoras, filhos perdidos, casamentos forçados, famílias em desespero e salvadores super-homens, vilões desprezíveis... Marlyse Meyer nos dá alguns exemplos de títulos: *As duas rivais*, *A louca d'amor*, *As duas órfãs*, *A viúva milionária* e *O filho dos operários*, ou *A loucura de mãe*.

Em contrapartida, podemos falar do formato folhetim num sentido mais geral, como suporte de publicação em “fatias seriadas” – e é essa a acepção da palavra que nos interessa. Nele, um romance, não importa seu estilo ou sua temática, era publicado em partes, em episódios, em espaços específicos dos jornais e periódicos (os rodapés de páginas), logo conquistando espaços mais destacados e fascículos a serem colecionados. O formato folhetim marcou profundamente a produção de romances e contos no século XIX e início do século XX.. Na virada do século, a maior parte dos romances era publicada primeiramente nesse formato, e só depois de terminada a publicação seriada, dependendo do sucesso e da viabilidade econômica, era ou não editada num volume único. O folhetim como formato, suporte e meio de difusão, marcou a estética do romance de diversas maneiras. Basta lembrar os capítulos terminados num “gancho”, a redundância, as repetições que favoreciam o leitor esquecido (procedimentos ainda tão marcados, por exemplo, nas telenovelas). Alguns deles eram extremamente populares e chegavam a ser responsáveis pelo aumento da venda de jornais, e, em alguns casos, até mesmo pelo seu sustento. Além disso, o folhetim era em muitos casos o ganha-pão dos escritores. Folhetins de sucesso acabavam correndo o mundo. Grandes autores e autores menores passaram por ele. Honoré de Balzac, Eugène Sue, Alexandre Dumas, Charles Dickens, Joseph Conrad, José de Alencar e Machado de Assis surgiram nas páginas de jornais ou revistas de entretenimento. Os romances de aventura foram praticamente publicados em folhetins. *A ilha do tesouro*, de Stevenson, foi publicada na revista infantil *Young Folks*; *Ela*, de Rider Haggard, na revista *The Graphic*; *O coração das*

*trevas e Juventude – uma narrativa*, de Conrad, na famosa *Blackwood's Magazine*. Conan Doyle, em sua auto-biografia, conta como nasceu sua parceria com a grande companheira profissional de sua vida, a revista *The Strand*<sup>25</sup>, onde ele publicou quase todos os contos e romances de Sherlock Holmes e, diga-se de passagem, também *O mundo perdido* e os outros contos do Professor Challenger:

*Havia em circulação, por essa época, um bom número de revistas mensais, entre as quais se destacava The Strand – então, como hoje, sob a direção de Greenhough Smith. Examinando aqueles diversos periódicos, com suas histórias desconexas, ocorreu-me que um folhetim centrado num mesmo personagem poderia prender o leitor à revista – desde que prendesse antes a sua atenção. Por outro lado, há muito me parecia que o folhetim comum podia ser antes prejudicial do que benéfico para uma revista, pois, mais cedo ou mais tarde, o leitor perdia um exemplar, daí em diante desinteressando-se de vez. Era evidente que o meio-termo ideal estava num personagem unificador, que percorresse todos os episódios, mas episódios que fossem completos em si mesmos, de forma que o comprador pudesse desfrutar completamente sua revista. Creio que fui o primeiro a perceber isso, e The Strand Magazine a primeira a colocá-lo em prática.*

*Enquanto buscava o meu protagonista, percebi que Sherlock Holmes, já focalizado em dois pequenos livros, prestava-se facilmente a uma série de contos.*  
(DOYLE, 1993, p. 78)

Fica claro, neste trecho, como a imprensa e a literatura, tanto de massa quanto aquela que se considera erudita, eram dependentes uma da outra, como se alimentavam mutuamente. Não é de se espantar, portanto, que a imprensa e o jornal tenham uma importância tão grande não só na publicação como também no próprio enredo de *O mundo perdido*. Um dos traços cômicos de Challenger, por exemplo, é detestar a imprensa e os jornalistas, que zombam de suas descobertas – assim o jornal se torna sinônimo de senso comum, de mediocridade, da produção em série de notícias palatáveis e sem comprometimento, para a massa. Em contrapartida, Malone, o narrador-protagonista, é, ele mesmo, um jornalista – dessa forma o jornal se torna quase um agente da descoberta, e, certamente, o meio de divulgação dessa descoberta. Malone, o herói que possui o ímpeto da Palavra, faz com que esse ímpeto se

---

<sup>25</sup> A *The Strand Magazine* também teve como colaboradores H. G. Wells, E. W. Hornung (que era cunhado de Conan Doyle), Rudyard Kipling e Georges Simmenon; mas ficou realmente célebre por suas publicações das histórias de Sherlock Holmes; a serialização do romance *O cão dos Baskerville* fez as vendas da revista estourarem.

confunda com o trabalho jornalístico, e se manifeste por meio dele. O jornal, esse agente fundamental da modernidade, se torna agora a nova expressão, moderna, desse ímpeto da Palavra, assim como se torna suporte e também agente a expedição descobridora. O herói moderno usa o jornal (e não mais formas “antigas”, como as cartas, o diário, a narrativa autobiográfica, como fizeram Marco Pólo, Colombo, Cortez, Richard Burton...) para expressar seu heroísmo – e nisso, diferentemente dos outros romances, *O mundo perdido* consegue tematizar com muita força esse agente tão importante da modernidade. É o jornal que cria, a bem da verdade, os heróis nacionais que Challenger, Malone, Roxton e Summerlee se tornaram. A popularidade de que gozam ao chegar a Londres só acontece porque a aventura foi plenamente coberta e divulgada pela imprensa, por meio das cartas enviadas por Malone ao seu editor, o Sr. McArdle, contando da viagem e das aventuras. Nesse ponto, *O mundo perdido* explicita mais sentidos do gênero: em todos os romances de aventuras, os protagonistas são heróis viris, mas em *O mundo perdido* eles se tornaram, mais que isso, claramente heróis nacionais e midiáticos. Nos romances de aventura, o modo de vida e de pensamento eurocêntrico é visto como superior a todos os outros e disseminado, mas em *O mundo perdido* isso é expresso nos termos do Nacionalismo de Estado e do Nacionalismo Colonial. Nos outros romances, a viagem tem um caráter pessoal, individual, e é modestamente recontada pelo viajante que resolve escrever seu relato; em *O mundo perdido*, a viagem desde o início é um assunto público, popular, tratado pela mídia e que chega às massas. Assim, *O mundo perdido* exprime a importância da imprensa periódica tanto externa quanto internamente ao romance, tanto no âmbito da sua publicação, seus consumidores etc., quanto como seu tema.

É assim que o gênero romance de aventura se mostra um gênero narrativo masculino – ainda que sempre caiba questionar se os autores realmente alcançaram esse objetivo de afastar a leitora: será mesmo que uma mocinha, ontem ou hoje, não se identificará com Malone? Essa questão ficará aberta aqui, mas é sempre uma sugestão para reflexões futuras. Como e com que intenções as mulheres foram trazidas para o romance de aventura, como leitoras, autoras ou personagens, mais tarde? Como as mudanças no modo de vida da mulher no século XX interferiu nesse processo? São perguntas que por ora fogem do objetivo deste estudo. Vimos como a feminilidade é construída no romance de aventura; é preciso agora pensar sobre a masculinidade nesses heróis viris. Quem é o herói viril? Onde está sua virilidade?

## Capítulo 4 – Meninões que dominam

*Take up the White Man's burden  
Have done with childish days  
The lightly proffered laurel,  
The easy, ungrudged praise.  
Comes now, to search your manhood  
Through all the thankless years  
Cold, edged with dear-bought wisdom,  
The judgment of your peers.<sup>26</sup>*  
(Rudyard Kipling, The White Man's Burden)

Quando Malone deixa a Inglaterra em direção à América do Sul, rumo à grande aventura de sua vida, ele é pouco mais que um menino – ingênuo, inexperiente, sonhador. O contato com seus outros companheiros mais experientes, os perigos, as descobertas, os desafios, o enfrentamento de seus próprios medos e terrores, são um longo caminho de aprendizado para ele. Por meio da viagem, ele se transforma. Ao retornar a Londres, ele é outro homem.

Na reunião do Instituto Zoológico, ocasião em que os resultados da expedição são oficialmente relatados por Summerlee aos membros da classe científica – e ocasião que transforma os viajantes em heróis nacionais – conta-se que o presidente da mesa teria declarado:

*Ao que se afigurava, a época da aventura romântica não estava morta; havia um terreno comum, no qual as imaginações mais descabeladas do novelista poderiam ombrear com as investigações científicas mais rigorosas dos pesquisadores em busca da verdade. Ele apenas acrescentaria, antes de sentar-se, que se rejubilava – e todos os demais deveriam rejubilar-se – pelo fato de aqueles senhores haverem regressado sãos e salvos de sua missão difícil e perigosa (...)*  
(p. 278)

Assim, aprendemos que a aventura não acabou, que ainda há heroísmos ao nosso redor, que há descobertas a serem feitas e que existem coisas fantásticas e maravilhosas ainda desconhecidas no mundo, como a expedição de Challenger e seus amigos provou. Pouco

---

<sup>26</sup> Assuma o fardo do homem branco. Acabaram-se os seus dias de infância, as glórias suavemente oferecidas, os elogios fáceis e gratuitos. Vem, agora, o julgamento dos seus semelhantes, frio, forjado com uma sabedoria a custo conseguida, para exigir sua virilidade, ao longo de todos esses anos ingratos. (Tradução livre minha)

depois, os viajantes são aclamados pelo povo como heróis nacionais. Enfim, Malone encontrou aquilo que tanto desejava – uma missão cheia de aventura e perigo, onde pudesse mostrar toda sua coragem e heroísmo, para se mostrar um homem digno do amor de Gladys, e, além disso, para fazer dele um grande jornalista. Com isso, Malone passou por um grande aprendizado. A viagem e a aventura o transformam em um grande herói. E ser herói é, na nova concepção de Malone, a verdadeira, a legítima forma de ser homem.

## Jovens heróis

Uma boa parte dos romances de aventura tem como protagonistas heróis meninos e jovens. José Paulo Paes, usando o romance *A ilha do tesouro* como modelo, alude a essa meninice ou juventude do protagonista do romance de aventura:

*(...) o herói de A ilha do tesouro é um menino e o terror infantil diante da malignidade do mundo dos adultos, encarnada nos piratas Billy Bones e principalmente Long John Silver, é, muito mais do que a busca do tesouro da ilha, o tema do livro. Do mesmo terror partilhamos todos nós (...) seu pequeno herói vai aprendendo a avir-se com o medo e a descobrir meios de contorná-lo e vencê-lo – um duro aprendizado de vida, em que se põe de manifesto outra característica do romance de aventuras que o torna particularmente caro à sensibilidade do adolescente, à sensibilidade de alguém perto de iniciar-se na vida adulta.*

(PAES, 1987, p. 70)

Jim Hawkins, de *A ilha do tesouro*, é um menino do interior que se lança na aventura em busca de um tesouro de piratas. John Trenchard, de *Moonfleet*, também é um rapazinho provinciano que roda o mundo em busca do diamante amaldiçoado do legendário pirata. David Balfour, de *Kidnapped*, vendo-se de repente órfão e sozinho no mundo, encontra-se também jogado, pela vilania dos adultos, numa terra bruta e desconhecida, as Highlands escocesas, lutando, em suma, pela sua sobrevivência. As maldições familiares de Leo, de *Ela*, não o afligiram até então porque ele era um menino pequeno; agora, aproximando-se da maturidade, ele tem que combater essa força maligna que atormenta todos os homens de sua

linhagem. Axel, de *Viagem ao centro da Terra*, é o aprendiz de cientista que, dando assistência a seu mestre, conhece as profundezas do planeta. Livros como *Juventude: uma narrativa*, *A linha de sombra* e *O coração das trevas* têm sempre heróis debutantes: a primeira visita do marinheiro ao Oriente tão desejado e sonhado, a primeira viagem do rapaz como capitão de um navio, a primeira vez de um homem encarando a escuridão na África, na Europa e dentro de si mesmo.

Edward Malone certamente se inscreve neste elenco de jovens heróis. O narrador-protagonista de *O mundo perdido* é o mais jovem membro da expedição, o inexperiente, o romântico, o deslumbrado... Um dos seus objetivos de viagem é aprender com seus companheiros mais experientes:

*(...) Lorde John era um alpinista experimentado, e Summerlee havia praticado algumas ascensões difíceis, em épocas diversas; desta maneira, eu era, positivamente, o noviço, no trabalho em torno da rocha, desenvolvido pelo nosso grupo; mas a minha robustez e a minha atividade podiam compensar a minha falta de experiência.*

(p. 136)

Por isso, não raro, os seus colegas, sobretudo o Professor Challenger, tem para com ele uma atitude professoral, mas também condescendente: *(Challenger) tem uma forma de referir-se a mim, como se eu fora um menino de escola, de uns dez anos de idade* (p. 122). Sobretudo quando Malone se comporta como um menino arteiro:

*- (...) Aventuro-me a confiar em que teremos alguma oportunidade futura para um estudo mais perto dos carnívoros dinossauros. (disse Challenger)*

*- E eu aventuro-me a confiar em que não teremos essa oportunidade – observei eu.*

*O professor apenas ergueu suas grandes sobrancelhas, à maneira do mestre-escola que se defronta com uma observação destituída de importância, da parte de um menino traquinas.*

(p. 175)

Fica ainda muito clara sua posição de aprendiz, ou de noviço, que deve ser orientado e educado, pelos vocativos carinhosos usados por Challenger e Roxton: “my young friend”, “our young friend”, “young fellah”, “young-fellah-my-lad”, “sonny”, “sonny my lad”, “my

boy”<sup>27</sup> Assim, ao longo da viagem, Malone vai aprendendo a agir, a se portar durante a aventura. Aos poucos, vai superando a sua situação de menino ingênuo, inexperiente e necessitado da orientação dos mais velhos, para assumir uma postura cada vez mais ativa no grupo. Quando Malone encontra a solução para o problema do mapeamento da Terra de Maple White, escalando uma árvore e tendo uma visão privilegiada para fazer um rascunho de um mapa, ele é cumprimentado pelos companheiros de viagem:

*... me enchi de orgulho quando três homens, da categoria daqueles que eram meus companheiros, me apresentaram agradecimentos, por eu haver salvo, ou, em todo caso, desafogado grandemente, a situação. Por ser o mais moço do grupo, não somente em anos, mas também em experiência, em personalidade, em conhecimentos e em tudo quanto concorre para formar um homem, eu fora como que posto em penumbra, desde o começo. Agora, porém, eu estava afirmando-me.*  
(p. 189)

De modo que ao fim da viagem, de volta a Londres e prestes a ser aclamado herói nacional, Malone é assim descrito pelos jornalistas: *Quanto ao nosso representante, o muito conhecido atleta e jogador internacional de futebol de Rugby, E. D. Malone, afigura-se treinado ao máximo; enquanto ele passava os olhos pela multidão, um sorriso de satisfação bem-humorada lhe iluminava o rosto franco mas feio* (p. 277).

Para todos os viajantes de *O mundo perdido*, a viagem à Terra de Maple White foi uma experiência transformadora; mas para nenhum deles ela foi tão intensa e profunda como foi para Malone, para quem ela proporcionou a maturidade física, moral, mental e espiritual tão forte.

Assim, *O mundo perdido* não é só a história da descoberta e da conquista dessa fantástica terra perdida numa paisagem remota; ela é também a história da transformação de Malone, de um rapazinho bem intencionado em um adulto bem sucedido; de um mocinho ingênuo romântico e apaixonado em um homem experiente e fortalecido, de um jovenzinho qualquer em um herói do império.

Desse modo, há um dado fundamental, intuído por José Paulo Paes (1987) e diretamente apontado por Jean-Yves Tadié (1996): *o romance de aventura é também o romance de formação* (TADIÉ, 1996, p.120), que contam também sobre *a morte da juventude*

---

<sup>27</sup> Que podem ser traduzidos como: *meu jovem amigo, nosso jovem amigo, jovem companheiro, meu rapazinho, meu filho, meu rapaz, meu garoto...*

(TADIÉ, 1996, p. 10). O romance de aventura se caracteriza então como um romance de formação, ou um *Bildungsroman*. Segundo definição de Massaud Moisés, o *Bildungsroman* é:

*Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo da maturidade. Considera-se o pioneiro nessa matéria o Agathon (1766), de Wieland, e o ponto mais alto, o Wilhelm Meister (1795-1796), de Goethe.*  
(MOISÉS, 1978, p. 63)

O termo *Bildungsroman* tem contornos históricos bem marcados, entretanto. No seu sentido mais estrito, ele diz respeito a romances surgidos na Alemanha nas últimas décadas do século XVIII, sendo sua obra mais modelar *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister* (1795-6), de Goethe, em um período marcado pelo romantismo, pela ascensão da burguesia e pelo desenvolvimento (tardio, se comparado ao caso inglês, por exemplo) do romance como forma literária nesse país. Por isso, o *Bildungsroman* é considerado pela crítica um fenômeno ‘tipicamente alemão’, capaz de expressar o ‘espírito alemão’ em seu mais alto grau (MAAS, 2000, p. 13), pois exprime ânsias e desejos muito marcados por sua localização espacial e temporal:

*... a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção a sua emancipação política, processo que se reflete na busca pelo auto-aperfeiçoamento e pela educação universal. A par disso, cristaliza-se o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance realista.*  
(MAAS, 2000, pp. 22-3)

Daí a predileção por esse tipo de romance que fala da *formação do jovem de família burguesa, seu desejo de aperfeiçoamento como indivíduo* (MAAS, 2000, p. 13), que acaba sendo uma metonímia da formação da classe burguesa.

Contudo, é inegável que o *Bildungsroman*, muitas vezes referido como romance de formação (que parece ser um termo menos marcado), extravasa os limites da literatura germânica, e foi produzido em todas as literaturas ao redor do mundo. Foi tomando novas características, questionando a si mesmo, sendo subvertido e desconstruído, de modo que hoje é preciso vê-lo como um gênero flexível (MAAS, 2000, p. 62). Mais ainda, é claro também que o tema da iniciação ao mundo adulto, da passagem da infância para a maturidade que é

um tema caro a todas as culturas do mundo, não surge só no romance moderno de formação, ou no *Bildungsroman*, mas em muitas formas de narrativas e em histórias muito anteriores ao surgimento do romance. Assim, em certos casos, é coerente falar em uma narrativa de formação.

O *Bildungsroman* se define sobretudo por seu conteúdo temático, que se concentra na *história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo* (MAAS, 2000, p. 62), com algumas outras características importantes: o protagonista tem uma consciência mais ou menos clara de passar por um processo de aprendizado e de amadurecimento, comete enganos e equívocos que serão corrigidos ao longo de seu desenvolvimento, passa por iniciações no âmbito intelectual, amoroso e/ou sexual, profissional, e às vezes até público e político, sofre um afastamento da casa paterna e conta com a orientação de mestres ou mentores (MAAS, 2000, p. 62). Cristina Ferreira Pinto explicita ainda que, em sua forma mais tradicional, o *Bildungsroman* foi visto como um gênero tipicamente masculino, pois falava de um processo de desenvolvimento de um protagonista masculino: “o ‘*Bildungsroman*’ retrata, afinal, o processo durante o qual se aprende a ser ‘homem’” (PINTO, 1990, p.11). Daí inclusive o fato de o gênero ser subvertido e desconstruído constantemente na atualidade, e a própria crítica questionar o conceito, dando origem, só a título de exemplo, a estudos feministas sobre o *Bildungsroman* feminino, como o dessa própria autora.

Um outro aspecto do *Bildungsroman* que interessa aqui é o seu caráter didático, já presente na análise feita por Karl Morgenstern, que foi o primeiro crítico a usar essa expressão e defini-lo como gênero, nos anos 1820:

*Morgenstern entende sob o termo aquela forma de romance que ‘representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar determinado grau de perfectibilidade’. Uma tal representação deverá promover também a ‘formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance’.*

(MAAS, 2000, p.19)

O *Bildungsroman*, portanto, tem uma intenção pedagógica, didática, de modo a contribuir para a educação e aquisição de valores morais pelo leitor. Já vimos como esse é um dado importante também para o romance de aventura: ele deveria ser um tipo de entretenimento educativo e de qualidade, que ensinasse os valores morais e desse bons

exemplos de conduta, ao mesmo tempo em que divertia, o que era conseguido pela identificação entre o leitor jovem e o protagonista-menino do romance, opondo-se aos tipos considerados vulgares de entretenimento popular, de maus conteúdos, corruptores e contra-educativos. Com isso, deveria ser quase um treinamento e um alimento intelectual para futuros bons cidadãos do império, e até mesmo para seus líderes.

Marcel Brion (BELLOUR & ALLI, 1968, pp. 67-74), com sua breve análise de *Viagem ao centro da Terra*, de Julio Verne, também vê o romance de aventura como um romance de formação. Mais do que isso, ele põe ênfase no tema da viagem, afirmando que, neste romance, como em várias outras obras, é a viagem que dá ao romance o caráter iniciático:

*Os grandes poetas da Antiguidade, Sherazade ao contar a história de Simbá o Marujo, o autor das Viagens de São Brandão, sabiam muito bem que descreviam, sob a forma pitoresca e cativante da “viagem imaginária”, o processo de iniciação maior por que passa o indivíduo através dos numerosos planos de conhecimento e experiência. As novelas de cavalaria conservavam a preciosa lição e a fabulavam num âmbito cristão. Logo, a tradição, se não se perdeu de todo, se desviou. O que residia no consciente se dissolveu no inconsciente.*

(BELLOUR & ALLI, 1968, p. 67)

Viagem imaginária e ritual de iniciação estiveram intimamente ligados ao longo de séculos de tradição narrativa, e assim continuam até hoje; pois ainda que essa tradição tenha-se desviado, segundo o autor o romance de aventura é uma das manifestações dessa ligação:

*A narrativa e a elucidação das grandes viagens imaginárias concebidas como viagens iniciáticas nos conduziram através de milênios, seguindo uma linha ininterrupta desde as façanhas de Gilgamesh, a descida de Ishtar aos Infernos e a eterna busca de um Graal, sob aparências múltiplas, até chegar às mais recentes (...) entre as quais se conta Viagem ao centro da Terra, de Julio Verne.*

(BELLOUR & ALLI, 1968, p. 68)

Assim é em *O mundo perdido*. A viagem à Terra de Maple White e as aventuras lá vividas são uma viagem interior para todos os viajantes, mas, para Malone, que lá aprende a “ser homem”, ela é também uma viagem iniciática ao mundo adulto. Para ele, a viagem toma

ares de um ritual de iniciação. *O mundo perdido* põe seu jovem protagonista numa situação comparável a um rito de iniciação, ou, ainda, ficcionaliza um rito de passagem.

Portanto, da mesma maneira como Arnold Van Gennep pensava uma divisão em três fases do rito de passagem – a separação, a margem e a agregação – também Malone passa por estágios semelhantes. Claude Rivière resume a concepção de Van Gennep:

*... o folclorista Van Gennep (...) identificava determinados ritos de passagem (entre outros, nascimento, iniciação, casamento, morte) que, em geral, comportavam três fases:*

1. *Separação e ruptura em relação ao mundo profano.*
2. *Marginalização em um espaço sagrado e formação para uma nova maneira de ser.*
3. *Ressurreição simbólica e agregação solene na comunidade, com um estatuto superior.*

*Após uma morte simbólica que marca uma ruptura em relação ao passado (infância, ignorância), os noviços (...) são orientados por instrutores, antigos iniciados. Durante o período de reclusão, recebem a revelação de um saber (mitos, linguagem, costumes) sobre a sociedade que os acolhe. Adquirem novos esquemas de pensamento e comportamento através de uma aprendizagem dos ritos, provas de coragem e habilidade que os condicionam à resistência e observância de um código moral rigoroso. (...) A mudança de estatuto se manifesta – no momento de grandes festas nas quais participam todos os membros da sociedade circundante – por um novo nome, nova linguagem, escarificações, adereços, nova indumentária que são peculiares aos novos iniciados. Neste aspecto, Van Gennep associa o funcionamento dos ritos à sua utilidade social. O rito parece eficaz não pelo que exprime e significa, mas porque ele próprio opera uma mudança de forma real e não simbólica.*

(RIVIÈRE, 1996, pp. 42-3)

À primeira fase, a de ruptura e separação do mundo profano, ou prosaico, corresponde em *O mundo perdido* à saída da Europa, da Inglaterra, de Londres, em direção a terras selvagens e nunca dantes exploradas, que apontam para uma possibilidade, um risco e um enfrentamento da morte.

A estadia de Malone, acompanhado por seis companheiros-iniciadores, na Terra de Maple White equivale à segunda fase, de marginalização. Em *O mundo perdido*, contribuem

para isso o isolamento do platô em meio à floresta, o afastamento extremo em relação ao “resto do mundo”, a incomunicabilidade do território com seus arredores. Além disso, a Terra de Maple White é onde ocorrem acontecimentos que, como já vimos, se apropriam de características míticas: o nascimento da Civilização, a batalha contra o mal pelo predomínio da humanidade. A Terra de Maple White, portanto, tem um caráter que se aproxima do sagrado, heterotópico, na terminologia de Foucault (1986). Ou, ainda, a estadia no platô pode corresponder àquele estado que Victor Turner chama de liminaridade:

*Os atributos da liminaridade, ou de personae (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimoniais. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua.*

(TURNER, 1974, p. 117)

No estado de liminaridade, então, há uma suspensão temporária das regras e estruturas sociais, de modo que, na passagem do indivíduo de uma situação, ou de uma fase, da sua vida para outra, ele esteja, durante um certo período ritual, num limbo, fora do mundo prosaico, numa temporária ausência de status. Todavia, esse período de desordem, de suspensão de regras é, como se pode notar em *O mundo perdido*, de certa forma conservador: a ausência temporária da estrutura social tem como consequência o reforço, a reafirmação, a perpetuação ou a reprodução da estrutura, que se reinstalará ao fim do período ritual. A falta de regras e o caos reinante na Terra de Maple White podem, por um lado, agradar aos heróis conquistadores, mas só até certo ponto: por outro lado, logo é preciso combater esse caos da terra de ninguém e implantar uma ordem. De todo modo, Malone é a pessoa liminar, o noviço em fase de iniciação, enquanto os três companheiros de viagem são seus mestres iniciadores.

Finalmente, a terceira fase, de ressurreição simbólica, é bem clara em *O mundo perdido*. Já vimos como a fuga da Terra de Maple White faz lembrar um nascimento, e como o cenário em que ele acontece remete à saída do ventre materno. Além disso, o festivo e

mediático retorno a Londres é uma reintegração ao mundo normal. Porém, nessa reintegração, as personagens adquirem nitidamente um novo status. Para todos os quatro conquistadores da Terra de Maple White, a posição de heróis do império, saudados com louvor por todas as camadas da sociedade inglesa; para Malone, além desta, há também a aquisição de sua maturidade, a confirmação de sua virilidade: agora ele é de fato um homem. A viagem à Terra de Maple White é, pois, para ele, um ritual de *life crisis*, de transformação, de passagem de uma fase para outra de sua vida, de menino para adulto.

Uma imagem fundamental nesse sentido, em *O mundo perdido*, é aquilo que pode ser descrito como uma “viagem dentro da viagem”. Trata-se de um episódio, central no romance, em que Malone decide fazer uma excursão para explorar a Terra de Maple White, de noite, sozinho e sem avisar seus companheiros de viagem. Nesse passeio noturno, Malone tem que enfrentar não só os perigos do território, mas também os seus próprios medos, sem ajuda e proteção dos seus amigos mais velhos, seus mestres e iniciadores.

A viagem dentro da viagem é a exacerbação da viagem, levada ao extremo, carregada de simbolismo. Assim, se a saída de casa, de Londres, em direção a esse mundo desconhecido é uma partida para um mundo cheio de perigos, na viagem dentro da viagem o jovem herói desprende-se não só de casa, mas de seus próprios iniciadores. Se a viagem como um todo é sua iniciação ao mundo adulto, a viagem dentro da viagem é o núcleo, o centro desse metafórico ritual de iniciação. Nesse momento, todas as emoções causadas pela viagem são potencializadas: o encanto, o orgulho, a curiosidade, o desejo de autossuficiência, mas também o medo, o pavor, o pânico, o sentimento de morte. O jovem herói deve enfrentá-las sozinho: esse é seu aprendizado; por meio dessa solidão no enfrentamento dessas emoções é que ele aprende a ser senhor de si, como exige a imagem tradicional da masculinidade. Tem que deixar de ser uma criança, marcada pela dependência e pela passividade, e tornar-se o homem adulto, marcado pela ação.

Em sua viagem dentro da viagem, seu voluntário e temeroso passeio noturno e solitário, Malone decide sair do seu acampamento, e explorar o platô em busca de informações novas, até chegar ao seu encantador Lago Gladys. Às suas margens, ele vê lindas cenas de vida e exuberância; mas é justamente desse silêncio bucólico que surge o perigo. Subitamente, Malone se vê perseguido por um monstruoso animal carnívoro que tenta caçá-lo:

(...) *Com um grito de terror, virei-me e corri alucadamente pela trilha abaixo. Atrás de mim, a respiração espessa, arfante, daquele animal, ressoava cada vez*

*mais alto. O baque do seu passo pesado encontrava-se ao meu lado. A todo instante, eu esperava sentir suas garras caírem sobre as minhas costas. Então, de súbito, ouviu-se outro estrondo; senti-me vir caindo pelo espaço abaixo, e tudo, diante de mim, passou a ser escuridão e paz.*

*Quando emergi da minha inconsciência – que não poderia, ao que penso, ter durado mais do que alguns poucos minutos – tive a aguda percepção do mau cheiro mais horrível e mais penetrante. Estendendo a mão, na escuridão, dei com algo que me pareceu ser um enorme pedaço de carne, ao mesmo tempo em que a outra mão se fechou sobre um grande osso. Lá no alto, em cima de mim, vi um círculo de céu estrelado, que me revelou que eu estava deitado na base de um poço profundo. Devagar, consegui colocar-me de pé e apalpar o meu corpo todo. Senti-me rígido, dolorido, da cabeça aos pés; mas não havia membro que eu não pudesse mover, nem junta que eu não pudesse dobrar. Quando as circunstâncias da minha queda me voltaram ao cérebro confuso, olhei para cima, tomado de terror, no receio de ver aquela pavorosa cabeça recortada ao encontro do céu que empalidecia. Não havia sinal algum de monstro, entretanto; nem me era possível ouvir qualquer barulho, que se fizesse lá em cima. Comecei, pois, a caminhar, lentamente, em círculo, perscrutando em todas as direções, a fim de averiguar o que poderia ser aquele estranho lugar no qual eu havia sido precipitado tão oportunamente.*

*Era, como já disse, um poço, com paredes fortemente inclinadas e um fundo de chão nivelado, de uns seis metros de diâmetro. Este fundo encontrava-se coberto de grandes nacos de carne, os quais, na sua maior parte, estavam já no último grau de apodrecimento. A atmosfera era intoxicante e horrível. Depois de caminhar e tropeçar por cima de tais postas em decomposição, dei, de súbito, com alguma coisa dura; verifiquei que havia um poste, ereto, fixado, com inteira firmeza, no centro do vão. Era tão alto, que não pude alcançar a sua extremidade superior com a mão; e parecia estar coberto de gordura, ou de graxa.*

*(...) Tratava-se de uma armadilha – feita por mão de homem. O poste, no centro, com cerca de três metros de comprimento, era aguçado na extremidade superior, e se apresentava enegrecido, devido ao sangue seco dos animais que tinham sido empalados ali. Os restos espalhados pelo chão eram fragmentos das vítimas, que haviam sido cortados e jogados fora, no propósito de se desimpedir a estaca, para apanhar a fera seguinte que caísse na armadilha.*

(pp. 201-3)

Nessa viagem dentro da viagem, Malone tem que enfrentar não só o risco de morte, mas de fato uma morte simbólica. Sua queda é uma descida para o subterrâneo, morada por excelência dos mortos. Ela o leva a um lugar de morte: na verdade, uma armadilha para dinossauros, mas também um local de horror, de putrefação, com postas de carne morta, sangue e gordura podres, como numa imagem do inferno. Mesmo o seu desmaio, uma morte temporária, reforça essa simbologia. Em contrapartida, seu despertar e sua saída da armadilha subterrânea são também seu renascimento simbólico ou sua ressurreição. Pode-se dizer que, naquela queda, morreu o antigo Malone, o menino, para fazer nascer o homem feito.

Assim como nos ritos de passagem, este episódio de *O mundo perdido* está pleno de simbologias de morte e renascimento. O território é, simbolicamente, um túmulo, onde morre o antigo protagonista, e ao mesmo tempo um útero, onde ele se forma e de onde nascerá, reanimado e transfigurado. Em rituais de crise de vida, ou de passagem (e dentre eles o ritual de iniciação à vida adulta), assim como em vários romances de aventura, é preciso haver a morte do antigo Eu para o nascimento do novo Eu. Vários etnógrafos, ao estudarem os ritos de iniciação em diferentes povos tradicionais, os descrevem de modo semelhante. Manuel Ferreira Lima Filho (1994), por exemplo, estudou o ritual do Hetohokÿ (Casa Grande), a iniciação dos meninos Karajá (na Ilha do Bananal). Elisabeth Badinter (1993) também menciona dos ritos de iniciação dos meninos Baruya, Sabia e Bemi-Kuskusmin, de Papua-Nova Guiné (BADINTER, 1993, pp. 72-6). Pierre Clastres (1995 e 2003), que estudou a fundo os índios Guayaki, do Paraguai, também descreve a iniciação masculina (existe também uma iniciação feminina entre os Guayaki). Todos os três autores mencionam a imagem da morte, no ritual de iniciação:

*(...) Ao chegar aos 12 anos (...), o menino está apto para passar pelo Hetohokÿ. Neste momento, ele se transforma em ariranha, uma das representações mitológicas da grande morte para os Karajá. A própria reclusão dos jyre durante sete dias na Casa Grande pode exatamente significar a morte. Neste estágio, o menino continua a transitar entre o doméstico e o sagrado, entre a água e a terra, entre os homens e as mulheres.*

(LIMA FILHO, 1994, p. 165)

*(...) as crianças parecem ficar num estado de choque indescritível. Muitas delas, com o corpo sangrando, desmaiam ou ficam totalmente histéricas. É o momento escolhido pelos iniciadores para anunciar-lhes que estão prestes a morrer... Depois tratam deles, dão-lhes um nome masculino, enquanto continuam a fazer-*

*lhes com regularidade incisões nas têmporas. A despeito dos primeiros cuidados dos mais velhos, os noviços permanecem prostrados, em estado de desalento e medo.*

(BADINTER, 1993, p. 75)

*(...) tivermos a oportunidade de descrever a iniciação dos jovens guayaki, cujos dorsos, em toda a sua superfície, são escavados e revolvidos. A dor acaba sempre se tornando insuportável: sem proferir palavra, o torturado desmaia.*

(CLASTRES, 2003, p. 199).

Em todos esses três casos, dramatiza-se uma luta entre homens e mulheres. Num ritual de iniciação masculina, as mulheres, dentre elas as mães dos noviços, choram, gritam, brigam com os homens e exigem deles a devolução dos meninos – demanda que não será atendida. Serge Moscovici resume:

*(...) A iniciação separa ao rapaz de sua mãe, cuja cabana ele deve deixar. (...) o objetivo principal da cerimônia é substituir a mãe pelo grupo de homens, integrar o jovem no clã do pai. E às vezes, no decorrer do ritual, o pai desempenha o papel daquele que separa o filho da mãe. Os atores principais da iniciação – o grupo das mulheres e o grupo dos homens – seu objetivo – a transferência dos filhos machos do primeiro para o segundo grupo – a atmosfera – de antagonismo entre os sexos – o resultado – a vitória dos homens sobre as mulheres – estão claramente definidos.*

(MOSCOVICI, 1975, p. 264)

Dessa forma, por meio de sua dramática iniciação, Malone se torna um novo homem. Ao retornar ao seu acampamento, no amanhecer, porém, ele o encontra destruído. Durante a madrugada, enquanto ele escapava do monstro carnívoro, seus amigos eram atacados pelos homens-macacos. Todos foram capturados por eles, e Malone se encontra mais uma vez sozinho e sem saber se seus amigos estão vivos ou mortos, ou como salvá-los. Após um breve momento de desespero, Malone consegue contudo raciocinar como um herói e um homem feito:

*Depois de algum tempo, no qual estive sentado imobilizado pela estupefação, resolvi tentar alguma coisa e tratar de descobrir qual fora o infortúnio súbito que*

*ocorrera aos meus companheiros. O aspecto de completa desordem do acampamento mostrava que tinha havido uma ou outra forma de ataque (...)*  
(p. 206)

Até que Malone finalmente recebe a volta de Lorde Roxton, que conseguira fugir da cidadela dos homens-macacos e voltava ao acampamento com informações, e pronto para organizar um ataque aos ferozes inimigos e assim resgatar Challenger e Summerlee antes que seja tarde demais. Malone então se une a Roxton para iniciar a guerra contra os homens-macacos, que lhes dará o domínio da Terra de Maple White – guerra que, de modo geral, é um dos atributos principais do homem adulto. Portanto, o jovem se encontra então de posse dos segredos e das funções masculinas:

*Termina então para o garoto o tempo da inocência doméstica. Revelam-lhe segredos, ensinam-lhe as proibições, presenteiam-no com objetos de valor simbólico ou que têm um objetivo mágico. É o verdadeiro princípio de sua jovem existência, momento solene vivido com intensidade.*

(MOSCOVICI, 1975, p. 267)

A imagem do rito de iniciação à idade adulta que se encontra em *O mundo perdido* não é gratuita. O contexto sócio-histórico em que o romance de aventura floresceu, a Inglaterra vitoriana, também tem seus ritos de iniciação masculina. É assim que Elizabeth Badinter (1993) descreve as *boarding schools* inglesas e seu sistema rígido de educação, pois só ele poderia fazer dos jovens *homens dignos de dirigir o Império britânico. O regime das escolas inglesas era famoso por sua extrema severidade, pelos jogos de equipe obrigatórios, uma disciplina e um treinamento à moda militar, pouca alimentação, enfim, condições espartanas* (BADINTER, 1993, p. 78). E completa: *Mesmo na Inglaterra vitoriana, civilização que não se caracterizava pelo excesso, a masculinidade era uma produção artificial obtida por meio de um adestramento austero e de provas terríveis* (BADINTER, 1993, p. 78).

Essa autora ainda enfatiza que, na formação da masculinidade tradicional – como aquela que se tenta afirmar nessa passagem do século XIX para o XX – tais ritos de iniciação são um “processo educativo”, que exige a execução de provas e deveres. *A masculinidade é conquistada no final de um combate (contra si próprio) que não raro implica dor física e psíquica* (BADINTER, 1993, p. 70). E que *Bem ou mal, vencidas as provas, eis a*

*transmutação operada: os meninos sentem-se homens* (BADINTER, 1993, p. 71), como de fato acontece em *O mundo perdido* e no romance de aventura em geral.

Mas ao longo desse processo por que passa o jovem herói, outra personagem é fundamental: a do companheiro de viagem que servirá como iniciador, com quem manterá uma relação de aprendiz e mestre. Afinal, o jovem herói precisa ser guiado e orientado por uma pessoa mais experiente.

## **Musas Masculinas**

O romance de aventura é, de modo geral, marcado pela forte relação entre duas (ou mais) personagens masculinas. Exemplos não faltam: em *O homem que queria ser rei*, Dan Dravot e Peachey Carneham; em *Ela*, Leo e Holly; em *Moonfleet*, John Trenchard e Elzevir Block; em *Kidnapped*, David Balfour e Alan Breck; em *Volta ao mundo em oitenta dias*, Philleas Fogg e Passepartout; em *Viagem ao centro da Terra*, Axel e o tio Lidenbrock; em *A ilha do tesouro*, Jim Hawkings e Long John Silver; em *O coração das trevas*, Marlow e Kurtz; em *O lobo do mar*, Humphrey van Weyden e o Lobo Larsen; em *As minas do rei Salomão*, Henry Curtis, John Good e Alan Quatermain; em *Os tigres de Mompracem*, Sandokan e Yanez... Entre esses companheiros de viagem que enfrentam juntos a aventura um ao lado do outro, às vezes nascem sentimentos contraditórios, de amor e ódio, mas muito mais vezes prevalecem a amizade, a lealdade, a admiração, a fidelidade, até a devoção. Como já foi discutido, o romance de aventura é uma forma de fuga em vários níveis: da casa doméstica, sedentária e familiar; do enredo sentimental de namoro e casamento ou dos dramas de amor e família presentes nos folhetins femininos; das protagonistas, das autoras e das leitoras mulheres. Ao contrário, o romance de aventura é o elogio da virilidade aventureira, da força física, dos protagonistas masculinos, dos autores homens se afirmando e oferecendo bom entretenimento e alimento aos espíritos dos leitores meninos. Por isso, nada mais justificável que, no centro desses enredos, estejam os laços de amizade profunda entre protagonistas homens. É assim também em *O mundo perdido*, entre Challenger, Malone, Roxton e Summerlee.

Vimos como em vários desses romances o protagonista é um menino ou um jovem que, pela viagem e pela aventura, passa por algo comparável a um ritual de iniciação ao

mundo adulto. E que é quase sempre esse menino o narrador em primeira pessoa do romance, que conta aos jovens leitores como foi sua experiência iniciática (exceção feita a *Ela* e *O retorno de Ela*, em que o narrador não é Leo, mas seu pai adotivo Horace Holly). Mas, além disso, nesses casos, o grande companheiro de viagem desse jovem noviço é um homem mais velho e experiente, que lhe serve de mestre e iniciador, e que, direta ou indiretamente, ensina ao menino o que é a vida adulta. É assim em *Ela*, *Moonfleet*, *Kidnapped*, *Viagem ao centro da Terra*, *A ilha do tesouro*, *O lobo do mar*, e também em *O mundo perdido*. O romance de aventura parece falar daquilo que também Elisabeth Badinter diz sobre uma identidade masculina tradicional: “o homem não nasce homem, ele se torna homem” (BADINTER, 1993, p. 29). Já foi discutido aqui como o romance de aventura decorre de conjunturas sócio-históricas baseadas na crença da diferença natural e biológica entre homens e mulheres e na tentativa de prová-las cientificamente; mas, contraditoriamente, o homem tem que se tornar homem, se provar homem, por meio de testes e rituais de iniciação masculina. E esse ritual está presente ficcionalmente nos romances de aventura.

Talvez aí se explique a ausência de laços familiares desses jovens protagonistas. Eles não mencionam tais laços em suas narrativas, ou os perdem logo no início do romance. Os laços de sangue estão, portanto, rompidos de uma ou de outra maneira, no romance de aventura: Leo perde seu pai ainda bebê; John Trenchard é criado por uma tia detestável que só está interessada na pensão do menino; Jim presencia a morte do pai; David Balfour parte de seu vilarejo rumo a Edimburgo em busca de seu tio e de sua herança, justamente por ter acabado de perder seu pai e sua mãe; Axel é criado por seu tio e professor; e Edward Malone é um migrante em Londres que às vezes evoca sua Irlanda natal (uma mãe simbólica), mas jamais menciona sua família. A saída da casa familiar, a ausência da família, ou mesmo a perda dela é a indicação do fim da infância, da chegada e da necessidade de uma entrada no mundo adulto, e também a partida para conhecer, descobrir e até mesmo conquistar o mundo, o desconhecido, o outro.

Ao mesmo tempo, essa ausência de laços familiares transformam os protagonistas em filhos sem pai, que, ao estabelecerem a profunda relação de amizade, confiança e admiração com homem mais velhos, encontram neles pais sem filhos, formando assim uma relação pai-filho simbólica, adotiva, e não de sangue. Um exemplo bastante explícito é o romance *Moonfleet*, de John Meade Falkner. Nele, o jovem John Trenchard é um rapazinho órfão criado por uma tia que o odiava; já o contrabandista de whisky Elzevir Block era pai de David, um menino da mesma idade de John, que, num confronto com a polícia corrupta, é morto, deixando Elzevir com um grande sentimento de culpa. John, fugindo de casa, e

Elzevir, fugindo da polícia, se unem, assim, em busca do diamante amaldiçoado e perdido, do terrível pirata Barba Negra, rodando o mundo a sua procura. Ao longo do romance, das viagens, das aventuras e dos anos, Elzevir substitui o pai que John não tem, e John ocupa o lugar do filho que Elzevir perdeu. Ao fim do romance, no último perigo que eles têm de enfrentar antes de voltar para casa, Elzevir morre para salvar a vida de John, fazendo assim pelo seu filho posticho aquilo que não pudera fazer por seu filho legítimo muitos anos antes. Ou ainda, em *Ela*, de H. Rider Haggard, onde o intelectual Horace Holly é um misógino que nutre tamanho horror pelas mulheres que se recusa a se casar. O grande afeto de sua vida é seu belíssimo amigo Vincey. Quando Vincey morre, deixa para Holly a tarefa de criar seu bebê Leo. Holly é, então, explicitamente, um pai adotivo para o menino órfão. Até mesmo quando a relação entre esses protagonistas não se caracteriza como aquela de pai e filho, ela toma contornos de uma relação de irmão mais velho e irmão mais novo. É o caso de Dan Dravot e Peachey Carneham, em *O homem que queria ser rei*, e de David Balfour e Alan Breck, em *Kidnapped*.

Se pensarmos nos ritos de iniciação descritos pela literatura antropológica, veremos que também lá não é o pai o responsável pela iniciação do jovem. Ela é responsabilidade de um parente mais distante, de um homem respeitável e confiável da aldeia, às vezes auxiliado por rapazes um pouco mais velhos que os noviços. Elisabeth Badinter, ainda falando sobre a iniciação do jovem e da formação do homem na sociedade patriarcal, evoca Aristóteles e completa: *É o homem que engendra o homem* (BADINTER, 1993, p. 69). Por sinal, o afastamento da família e a saída da casa paterna ou materna é a primeira etapa da iniciação. Ainda Badinter: *São principalmente rapazes mais velhos ou homens adultos que se ocupam da masculinização dos mais jovens. Iniciado por um mentor ou pelo grupo dos veteranos, o jovem entra no mundo dos homens pela graça de outros que não o seu genitor* (BADINTER, 1993, p. 70). Também Serge Moscovici afirma a mesma idéia: *o ato de iniciação assume bastas vezes o aspecto dum parto: um homem apodera-se duma criança e a faz nascer homem, usando técnicas mágicas subtraídas às mulheres na noite dos tempos* (MOSCOVICI, 1975, p. 265).

Tanto Badinter quanto Moscovici acrescentam ainda que a mãe, e a mulher de modo geral, é descrita como contaminadora, efeminante, diabólica, afastando o rapaz da masculinidade e poluindo o rapaz com fluidos e características femininas. A mãe, se tem de fato algum papel no rito de iniciação, quase sempre é o de justamente chorar pelo afastamento e pela morte simbólica do menininho, ou implorar e lutar pelo retorno ou devolução dele à casa familiar. Assim, no romance de aventura, o rompimento dos laços familiares do jovem

herói e a substituição deles pela ligação com um pai ou um irmão mais velho simbólicos, com total ausência das personagens femininas, aproximam ainda mais esses episódios com os ritos de iniciação.

Em *O mundo perdido*, portanto, Malone se encontra nitidamente na posição de aprendiz diante de seus companheiros de viagem. Challenger e sobretudo Roxton ocupam a posição de seus mestres iniciadores. Esses dois heróis, além disso, trazem à tona dois tipos de personagens bastante característicos do gênero romance de aventura. Ambos os tipos compartilham de certas prerrogativas: primeiro, mais velhos e experientes, serão os iniciadores dos jovens heróis e serão os exemplos de conduta, heroicidade e virilidade para esses meninos; segundo, são exemplos não só de honra e de retidão, mas também de firmeza, decisão e segurança – sempre sabem fazer a escolha certa, têm certeza do que fazem, não vacilam, não têm medo, têm sempre a solução para os problemas e não se desesperam jamais.

O primeiro desses dois tipos é o do cientista. Personificação da Razão, do racionalismo, do pensamento científico, ele pode ser um naturalista, intelectual, erudito, engenheiro ou médico, como o tio Lidenbrock de *Viagem ao centro da Terra*, Horace Holly de *Ela*, Pierre Aronnax de *Vinte mil léguas submarinas* (e vários outros romances de Julio Verne). Às vezes está incluída uma visão cômica sobre essas personagens, que podem ser homens excêntricos, temperamentais e cheios de manias. Em outros casos, esses cientistas são a imagem da prudência e da serenidade. Em *O mundo perdido*, é Challenger que ocupa essa posição; mesmo explosivo, irascível, um pouco animalesco, ele demonstra o domínio do intelecto sobre as emoções, a coragem viril e a curiosidade aguçada em nome da ciência, que o faz superar o medo diante do perigo:

*Durante o dia todo, os tambores ruflaram e sussurraram, enquanto a sua ameaça se refletia no rosto dos nossos companheiros de cor (...). Fiquei sabendo, entretanto, naquele dia, e de uma vez por todas, que tanto Summerlee como Challenger possuíam esse tipo superior de coragem, que é a coragem do espírito científico. O espírito que eles revelavam era o mesmo que mantivera Darwin no meio dos gaúchos da Argentina, ou Wallace no seio dos caçadores de cabeças da Malásia. (...) Durante o dia todo, em meio àquela ameaça incessante e misteriosa, os nossos dois professores observaram todas as aves que voavam, e todos os arbustos que se encontravam à margem (...); mas não se notava qualquer preocupação maior, quanto ao perigo, nem se ouvia qualquer alusão mais acentuada aos índios tamboriladores, do que se os dois estivessem sentados, um*

*ao lado do outro, na sala de fumar do Clube da Sociedade Real, em St. James's Street, em Londres.*

(p. 106)

O segundo tipo de personagem em que pode ser classificado o mestre iniciador do romance de aventura é o homem de ação, tal como o revoltoso Highlander Alan Breck de *Kidnapped*, o contrabandista de whisky Elzevir Block de *Moonfleet*, o capitão Smollet de *A ilha do tesouro*, o oficial da marinha mercante inglesa John Good e o caçador de elefantes Alan Quatermain de *As minas do rei Salomão*. O homem de ação é, em geral, um soldado, um caçador, um marinheiro ou capitão de navio, e, ao longo do romance, vai ser o homem da guerra, ou aquele que tem um conhecimento sobretudo prático, não necessariamente científico, que lhe garante, por vias práticas, um domínio sobre a Natureza e os homens. Em *O mundo perdido*, esse lugar é ocupado por Lorde John Roxton.

Roxton, seja como o aristocrata urbano ou como o caçador na selva, é a própria personificação da hipervirilidade. Assim como Challenger evoca a masculinidade pela Razão, Roxton evoca a virilidade pela Ação, pelo corpo masculino, pela força física, pela coragem, pela bravura, e por um senso colonial de justiça que o transforma facilmente no *super-homem*. A hipervirilidade se constrói na figura de Roxton de várias maneiras. Elaine Showalter lembra que, no *fin-de-siècle*, houve uma *afirmação de valores viris em termos físicos, morais e culturais. Presenciamos o desenvolvimento dos esportes, os elogios aos atletas, os novos deuses dos estádios que exibiam seus belos corpos musculosos diante das espectadoras* (SHOWALTER, 1993, p. 25) – uma descrição que cai com perfeição para Roxton. Roxton e Malone, por sinal, conversam sobre esportes ao se conhecerem: ao saber que o jovem joga rugby, o aristocrata descreve o rugby como *o esporte mais viril que ainda existia*<sup>28</sup>. Há aí a ênfase no esporte ligado à virilidade, pois não raro o esporte se associava naquela época, e ainda hoje, às ideias, de um lado, de competição, de violência e agressividade, de enfrentamento da dor e do medo sem demonstrá-los – comportamentos que fundamentam a hipervirilidade –, e de outro lado, de colaboração, trabalho em grupo, lealdade e companheirismo – atitudes que estão na base do código de valores dos heróis viris.

É importante notar que, mais que Challenger, é Roxton quem ensina a Malone o que é de fato ser homem: a dureza, a frieza, a bravura, a objetividade, a racionalidade, a liderança, a guerra, como essências da virilidade, ou, como diria Elisabeth Badinter sobre a masculinidade tradicional, *a preocupação de ser forte, independente, duro, cruel, polígamo, misógino e*

<sup>28</sup> No original em inglês, “the manliest game we have left” (DOYLE, 1995, p. 43)

*perverso* (BADINTER, 1993, p. 48). Pois é junto de Roxton que Malone exerce suas funções masculinas ao grau máximo: é Roxton que o leva à guerra, que lhe ensina a lealdade aos amigos e o introduz ao amor à guerra. Não por acaso, o objeto que melhor caracteriza Roxton é seu rifle:

*Um a um, o lorde tirou uma sucessão de lindos rifles; descanhotou-os e voltou a fechá-los, com um rangido, seguido por um ruído seco; a seguir, acariciou-os, tornando a colocá-los no mesmo renque, com a mesma ternura com que uma extremosa mãe cuidaria de uma criança.*

(p. 80)

Em *O mundo perdido* as armas de fogo tem uma grande importância – símbolos por excelência da masculinidade androcêntrica e, por que não?, um significativo símbolo fálico. Alegoricamente, Roxton analisa qual é o nível da virilidade de Malone, quando lhe pergunta:

- Sabe o senhor atirar?

- Acima da média, padrão territorial.

- Bom Deus! Tão mal assim? Atirar é a última coisa que os senhores, moços, pensam em aprender. Os senhores todos se transformam em abelhas sem ferrão (...) *Que arma tem o senhor? (...) Verei o que lhe poderei proporcionar, tirando da minha própria bateria – disse ele.*

(pp. 79-80)

Não espanta que seja Roxton que dá a Malone o rifle que ele usará na sua viagem de iniciação. Se saber usar a arma é um símbolo de virilidade, aprender a atirar muito bem é uma valorização dessa hipervirilidade, o que acontece, para Malone, por meio de Roxton. E não é ainda casual, do ponto de vista imperialista, que a arma de fogo seja evocada tão frequentemente. Ela é não só um símbolo da virilidade, mas também da força e do poderio político-militar do colonizador. Em *O mundo perdido*, a arma de fogo é que garante a vitória sobre os homens-macacos: *De certa feita, os nossos aliados se deram por vencidos, sob pressão; e se não fosse o belo trabalho realizado pelos nossos rifles, eles teriam, por certo, fugido dali.* (p.246). O mesmo discurso pode ser encontrado nos relatos oficiais das colonizações. Só a título de exemplo, Hernan Cortéz também não deixa de mencionar a importância de seu poder de fogo na sua conquista do México:

*... Coloquei em terra três tiros grossos de ferro. Como restava daquele ponto da calçada até a cidade apenas meia légua, estava tudo repleto de gente. Mandei então disparar os tiros, fazendo muito dano no inimigo. Resolvi me estabelecer ali naquele ponto, tendo mandado uma embarcação a Cuyoacán buscar mais pólvora. À meia-noite veio contra nós uma multidão pelas calçadas e por água, mas como estávamos atentos os combatemos, embora surpresos, pois eles nunca haviam lutado durante a noite. Com o poder de fogo dos bergantins conseguimos desbaratá-los e evitar que chegassem perto de nós.*

(CORTÉZ, 1996, p. 119)

Malone conhece seu Eu mais profundo e verdadeiro – o herói viril – e é iniciado a esse mundo por meio da batalha que luta ao lado de Roxton por lealdade a Challenger e Summerlee (não por acaso, logo depois de seu passeio noturno e sua morte e renascimento figurados):

*Existem estranhas profundidades vermelhas na alma do homem mais lugar-comum possível. Sou, por natureza, de coração terno (...). Todavia, a sede de sangue se desencadeou, daquela feita, dentro de mim. Eu vi-me de pé, descarregando primeiro um pente de balas, depois outro, para, em seguida, dobrar o rifle e tornar a carregá-lo, deflagrando outra vez, ao mesmo tempo em que gritos e exclamações, expressando pura ferocidade e intensa alegria de massacrar, se evolavam de mim. Com os nossos quatro rifles, nós dois, Lorde John e eu, procedemos a uma horrenda devastação.*

(p. 225)

Tanto é que, decepcionado amorosamente, é realmente em Roxton que Malone encontra conforto. Ao retornar a Londres e encontrar Gladys casada com outro homem, Malone desiste do amor e se volta para a aventura viril, ao lado de Roxton, que se torna, definitivamente, seu principal mestre, amigo e companheiro de aventuras. Na cena final do romance, quando os heróis, agora enriquecidos pela descoberta da mina de diamantes na Terra de Maple White Malone se decide:

*- Empregarei a minha parte – disse Lorde John Roxton – em equipar uma expedição bem formada, e em dar uma nova olhadela ao nosso querido e velho*

*planalto. Quanto ao senhor, jovem colega, o senhor, naturalmente, empregará a sua parte em casar-se.*

*- Não é bem isso ainda – declarei eu, com um sorriso embaraçado. – Penso que, se o senhor quiser a minha companhia, eu preferirei fazer parte do novo grupo.*

*Lorde Roxton não disse palavra; mas uma forte mão morena estendeu-se para mim, vindo do outro lado da mesa.*

(p. 296)

Quer dizer que, definitivamente, é esta relação de amizade masculina que é sincera. Isso fica evidente num detalhe na descrição física de Roxton feita por Malone: seus olhos. É válido comparar os olhos de Roxton com os de Gladys, mencionados no capítulo anterior. Se Malone vê na moça olhos líquidos, misteriosos, perigosos, o jovem narrador usa o mesmo elemento, a água, de maneira oposta, para descrever os olhos de Roxton: *olhou para mim, fixamente, durante longo tempo, com aqueles seus olhos estranhos, piscadores e impiedosos; olhos de luz fria, da cor de um lago congelado.*(p. 75)<sup>29</sup> – olhos frios, controlados, inteligentes, francos, seguros, sólidos...

A relação entre mestre e aprendiz, entre Roxton e Malone pode ser caracterizada como aquilo que Elaine Showalter chama de *musa masculina*:

*... a musa passou de figura feminina para masculina. Escritores homens forjaram um novo mito da criatividade em que a obra de arte resultava da união masculina e da inspiração masculina, com total independência, mesmo no nível metafórico, da fertilização feminina. Por vezes a musa masculina surgia em alguma figura da fantasia (...). Com maior frequência, a musa era um amigo ou companheiro de trabalho cujo exemplo inspirava o jovem escritor a criar.*

(SHOWALTER, 1993, p. 112)

A *musa masculina* surge, todavia, não só no processo de criação do autor, mas também dentro do próprio romance de aventura. Em *O mundo perdido* há uma substituição da musa feminina pela *musa masculina* muito claro. A musa feminina – Gladys – evoca uma relação baseada no sentimento de amor e no desejo erótico e sensual do herói pela mulher, real ou imaginário,

---

<sup>29</sup> Também em outro episódio o narrador de *O mundo perdido* usa os olhos para indicar a relação do protagonista com as outras personagens. Sobre os olhos dos homens-macacos, ele diz: *Olhando para cima, vi uma face pavorosa, com uma luz fria, inexorável, nos olhos azuis, a olhar para baixo, para os meus olhos. Havia algo de hipnótico naquelas pupilas terríveis. Eu já não podia mais lutar* (p. 236).

atingível ou não. Porém, no universo do romance de aventura, esta é uma relação pouco confiável, tendendo à traição, à ausência de honestidade e de lealdade, e até mesmo perigosa e arriscada para o herói viril – como já deixaram claro Malone e os heróis dos outros romances (como *Ela, O homem que queria ser rei...*). Assim, quando Malone sofre sua desilusão amorosa, é entre seus amigos e companheiros de viagem – Challenger, Summerlee e sobretudo Roxton – que ele encontra consolo e conforto. É nesse momento que se torna definitivo o abandono da musa feminina para a adoção da *musa masculina*. A *musa masculina* porta uma relação concreta e realizada, baseada no amor fraterno, na profunda amizade, lealdade e fidelidade entre homens. Opõe-se à musa feminina, pois a *musa masculina* é a única realmente confiável, leal, eterna, aquela que é realmente honesta e sincera. É pelo contato profundo entre homens, por vínculos de extrema lealdade e amizade entre mestres e noviços, entre irmãos de aventura, que eles descobrem aquilo que acreditam ser sua verdadeira essência, e que descobrem o verdadeiro sentido de sua existência. Se a musa feminina trai o herói viril, à *musa masculina* o herói pode confiar sua vida. Assim, eles são capazes de morrer por amor ao outro: em *Moonfleet*, Elzevir dá sua vida para salvar a de John Trenchard; em *Kidnapped*, David Balfour é incapaz de abandonar seu novo amigo, o “procurado vivo ou morto” Alan Breck, por mais que ele saiba que é mais prudente fazê-lo, e que ele tenha medo das consequências. Também em *O mundo perdido*, esse sentimento de amizade, amor fraterno e honra se manifesta. Quando, por exemplo, Roxton exorta Malone a irem em busca dos companheiros aprisionados pelos homens-macacos:

- Bem. O que temos a fazer é voltar e ir buscá-los. (...) nós temos o compromisso de honra de voltar e libertá-los, ou ficar na companhia deles, e enfrentar o que vier. Assim, o senhor pode ir preparando a sua alma, caro e jovem colega; porque será uma coisa ou outra antes do cair da noite.

(p. 219)

Portanto, são relações profundas, extremas e eternas, que caracterizam as ligações entre esses amigos e companheiros de viagem e aventura, entre Mestre e Discípulo, entre esses que são simbolicamente pai e filho, irmão mais velho e irmão mais novo. O misógino *fin-de-siècle* europeu parece valorizar esse amor superior e viril entre homens. Não só o romance de aventura, mas várias outras obras são também marcadas por essa relação. Em *Salambô*, de Gustave Flaubert, encontra-se o par Mato-Spendius. Simbólica também é a parceria Sherlock-Watson, do próprio Conan Doyle. Em *O médico e o monstro*, de Robert

Louis Stevenson, toda a trama passa pelas relações entre homens – Jeekyll/Hyde, Utterson, Lanyon. Em romances desse período, não só a mulher é uma presença perigosa, traidora, às vezes emasculadora e até mortal, como também ela representa o terrível risco de pôr em perigo e de romper esse sentimento muito mais verdadeiro que é o amor viril dos amigos.

Foram, assim, discutidos aqui os heróis viris da viagem e da aventura e seus diversos tipos. Falamos do jovem herói e da sua viagem como seu rito de iniciação à vida adulta, e também de seus mestres e iniciadores, homens de ciência ou de ação. Mas, de fato, quem é, de modo mais geral, o herói viril? E qual é o mundo que ele constrói, que ele deixa atrás de si após sua aventura? Na iniciação, a que mundo o jovem herói é apresentado, em que mundo ele aprende a viver, qual é o segredo que ele recebe de seus tutores?

## **O mundo encontrado**

Entre os heróis dos romances de aventura, há algo em comum: o amor incondicional à aventura. Jean-Yves Tadié enfatiza que narrar a aventura é o objetivo primeiro desse gênero romanesco, e que tanto o romance quanto a personagem se definem então em função dos acontecimentos, das ações, ou seja, da aventura:

*Um romance de aventura não é só um romance onde há aventuras; é uma narrativa cujo objetivo primeiro é contar aventuras, e que não pode existir sem elas. A aventura é a irrupção do acaso, ou do destino, na vida cotidiana, onde ela introduz uma reviravolta que torna a morte possível, provável, presente, até o desenlace onde triunfamos – ou onde não triunfamos. Alguma coisa acontece a alguém: tal é a natureza do acontecimento; narrado, ele se torna romance, mas de tal modo que “alguém” depende de “alguma coisa, e não o inverso, que levaria ao romance psicológico.*

(TADIÉ, 1996, p. 6)

Georg Simmel, por sua vez, tenta uma definição da aventura, concluindo que ela é o acontecimento que escapa à continuidade e ao contexto da vida:

... Quando, de duas vivências cujos conteúdos especificáveis não são diferentes em nada, uma é considerada como “aventura” e a outra não, o que está em jogo, para conferir a uma tal significado e negá-lo à outra, é essa diversidade em relação com o todo de nossa vida.

Tal é, certamente, a forma da aventura no sentido mais geral: o que se desprende do contexto da vida.

(SIMMEL, 1988, p. 11)

Definição essa que coincide com a representação da aventura em *O mundo perdido* e nos outros romances do gênero. Já discutimos como a aventura dos heróis viris é uma ausência temporária do mundo normal, da vida prosaica, da estrutura social; como ela é uma visita a um território isolado e incomunicável, sagrado, no sentido em que é um espaço ritual; e como os acontecimentos extravasam as ações cotidianas, comuns e objetivas, para atingir contornos de ritual de passagem e de mito cosmogônico. A aventura é uma ilha em nossas vidas, diz Simmel (1988, p. 13), heterogênea com relação ao antes e ao depois, sem continuidade no desenrolar do tempo e dos acontecimentos; e se assim é, não espanta que, nos romances de literatura, a ilha é um cenário privilegiado. *Robinson Crusoe*, antepassado bem próximo do romance de aventura, é fundador de uma linhagem, que inclui *A ilha do tesouro* e *A ilha misteriosa*, sem contar outros livros, filmes, seriados de televisão. Também *O mundo perdido*, curiosamente, é nesse sentido uma *robinsonade*, ainda que sua ilha não emergja em meio ao oceano cercada por água, mas se erga em meio à floresta circundada por ar.

José Paulo Paes também explica a aventura, e encontra nela algumas significações:

... de um lado, as de futuro, imprevisibilidade, surpresa, e, de outro, as de perigo, risco, azar; como se vê, ideias em tudo e por tudo opostas ao estatuto convencional da vida do dia-a-dia no que esta possa ter de rotina, mesmice e segurança. A semântica da palavra “aventura” converge, portanto, em última instância, para um ponto de fuga que outro não é senão a morte.

(PAES, 1987, p. 71)

Nesse sentido, ele remete à relação entre aventura e morte, que recupera de Tadié: *O que dá à aventura sua carga ao mesmo tempo de sedução e de repulsão, tanto para a personagem quanto para o leitor, é a morte* (TADIÉ, 1996, p.53). A aventura é então um desafio à morte, e o aventureiro romanesco é aquele que a enfrenta, e também ao medo que possa sentir dela; e seu primado é o controle que ele tem sobre seu medo, e mesmo seu arrojo

ao se atirar em direção à morte – imagem até hoje recorrente, na composição das personagens aventureiras que “riem da morte”. Momento em que o herói viril exhibe sua força espiritual e sua masculinidade, ao *mostrar a todos a sua coragem, às vezes a sua impassibilidade diante da dor e sempre o seu desprezo pela morte. O confronto com a morte, representada pela dor física e pelo sentimento de solidão, marca o final do estágio da infância (...) e o ingresso no mundo antitético dos homens* (BADINTER, 1993, p. 74).

Esse desafio da personagem diante do perigo de morte se espelha também no leitor, para quem a leitura tem uma função empática e catártica. Tadié estabelece claramente a diferença entre viver a aventura e ler a aventura, e parece querer atribuir uma superioridade a esta última atividade:

*O leitor (a leitora) encontra aqui a sua recompensa e a sua frustração. Ao vivermos a aventura, conhecemos sobretudo o medo, às vezes a angústia; o prazer desaparece rapidamente, não reaparece senão no fim, e entre os profissionais, os “aventureiros”, a aventura é tão somente um emprego como qualquer outro: o aventureiro produz aventuras como o padeiro produz pães. Ao lermos a aventura, conhecemos sobretudo o prazer, e o medo é somente um jogo. Sofremos o choque angustiante do acontecimento, sabendo que ele não nos aconteceu de fato. Mas será que ele acontecerá?*

(TADIÉ, 1996, p. 7)

Se a aventura remete à morte, ela se liga também intimamente, no romance de aventura, à guerra, e a uma apologia à guerra justa. Malone, pronto para enfrentar os homens-macacos em batalha, se descobre de repente um amante do combate guerreiro:

*... O amor que (Roxton) nutria para com o perigo, o apreço que ele sentia para com o drama e para com a aventura, ainda mais intensos por estarem reprimidos firmemente – o seu consistente ponto de vista segundo o qual todo perigo, na vida, constitui uma forma de esporte, uma contenda decisiva entre a gente e o destino, tendo a morte por penalidade – faziam dele um companheiro maravilhoso, em horas como aquela. Se não fosse o nosso medo quanto ao destino dos nossos dois companheiros, teria sido uma alegria autêntica o ato de eu me lançar, com semelhante homem, naquele empreendimento.*

(p. 219-20)

Malone exprime aqui dois sentimentos: o amor à batalha e o amor ao seu companheiro de viagem. Mais que isso, ama-se a batalha justamente porque ela é lutada ao lado do irmão tão amado, sentimento em tudo semelhante àquele expresso na literatura medieval:

*... Jean de Bueil, no Jouvencel (segunda metade do século XV), fala da irmandade entre os guerreiros: “É coisa alegre, a guerra... Tanto se ama o camarada na guerra. Quando se vê que a disputa é justa e que os do sangue lutam com bravura, vêm lágrimas aos olhos. Um grande sentimento terno de lealdade e pena enche-nos o coração ao vermos o amigo tão valorosamente expondo o seu corpo, executando e cumprindo os mandamentos do Criador. E então preparamo-nos e vamos para morrer e viver com ele. E daí resulta tal deleite que quem o não saboreou não é capaz de descrever uma delícia assim. Julgais que um homem que tal sente tem medo da morte? De modo algum; porque ele sente-se tão fortalecido, tão exaltado, que nem sabe onde está. Verdadeiramente, não sente medo de nada”.*

(RIBEIRO, 1983, pp. 37-8)

É a viagem que possibilita a aventura. O romance de aventura diz que a viagem, a aventura e o enfrentamento dos perigos leva o herói a testar seus próprios limites, a descobrir capacidades desconhecidas em si mesmo. Pela viagem, o herói conhece seu Eu mais profundo e verdadeiro. (Não espanta que hoje continue sendo esse o discurso que justifica as viagens de aventureiros e esportistas, e que até certos tipos de turistas descrevam assim seus pacotes de férias rumo à Natureza...). Contudo, no romance de aventura, a viagem para outro lugar é também uma viagem interior, da qual o herói sai espiritualmente melhor; ou, como diz Elaine Showalter, *os romances de aventura são viagens alegóricas para dentro do eu* (1993, p. 117). Malone, em *O mundo perdido*, explicita esse sentimento:

*E assim, com o espírito humilde e agradecido, encerro esta narrativa. Os nossos olhos viram grandes maravilhas, e a nossa alma está purificada pelo que tivemos que sofrer. Cada um de nós, à sua maneira, é, agora, um homem melhor, dotado de mais profundidade.*

(pp. 271-2)

Georg Simmel completa ainda:

*O que caracteriza o conceito de aventura (...) é o fato de que algo isolado e acidental possa responder a uma necessidade e abrigar um sentido (...) que uma configuração claramente delimitada por um começo e um final incorpore de alguma maneira um sentido significativo e que apesar de toda a sua acidentalidade, de toda a sua extraterritorialidade frente ao curso contínuo da vida, se vincule com a essência e a determinação de seu portador em um sentido mais amplo, transcendente aos encadeamentos racionais da vida e com uma misteriosa necessidade.*

(SIMMEL, 1988, p. 14)

A verdadeira aventura, portanto, é aquela plena de significados, da qual os heróis retornam renovados, transfigurados e iniciados a novos conhecimentos e segredos. Ela é capaz de mudar a vida do aventureiro, provocar nele um salto espiritual. Ideia que é reforçada por Cristina Ferreira Pinto, pois ela vê no *Bildungsroman* (gênero ao qual os romances de aventura muitas vezes pertencem, como já discutimos) uma narrativa de uma viagem espiritual:

*... o Bildungsroman apresenta as consequências de eventos externos sobre o herói, registrando as transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre. Há uma ênfase, portanto, no desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua interação com o mundo exterior: 'le Bildungsroman demeure une sorte de récit d'un voyage spirituel: la distance intérieure percorue donne la mesure du progrès accompli' (...)*

(PINTO, 1990, p. 10)

Em *O mundo perdido* o herói viril se forma ou se completa em contato com a Natureza. É na Natureza que ocorre a aventura, o enfrentamento da morte, a viagem interior e a iniciação. Não com a Natureza bucólica e campestre, do campo cultivado, dos animais e plantas domesticados, mas, ao contrário, é a terra inculta, selvagem, que permite a apoteose do herói viril. Keith Thomas estuda como, ao longo dos séculos XVI e XVII, paisagens não cultivadas, como *charnecas, montanhas e pântanos não lavrados eram o símbolo vivo do que merece ser condenado* (THOMAS, 1988, p. 302), ou eram uma *'vastidão estéril' necessitando urgentemente ser cultivada*, e que *o aprimoramento e a exploração agrícolas não eram apenas economicamente desejáveis; constituíam imperativos morais* (THOMAS, 1988, p. 302). Nesse período, a terra selvagem e inculta era repelida, não desejada, e precisava

ser domesticada. No século XVIII, entretanto, explica Thomas, a percepção e a sensibilidade inglesas e europeias passaram por uma mudança. No envolvimento com a sensibilidade romântica, da filosofia de Rousseau, da ciência de Alexander Von Humboldt, no fim do século XVIII, entre as classes médias educadas e urbanas, o gosto pelo campo cultivado declina e cresce o interesse pela paisagem incivilizada, selvagem e romântica:

*Em fins do século XVIII, o apreço pela natureza, e particularmente pela natureza selvagem se convertera numa espécie de ato religioso. A natureza não era só bela; era moralmente benéfica. O valor da terra inculta não era apenas negativo; ela não proporcionava apenas um lugar de privacidade, uma oportunidade de auto-exame e de devaneio íntimo (ideia antiga, esta); tinha um papel mais positivo: exercia um salutar poder espiritual sobre o homem (...). O sentimento de pavor, terror e exultação (...) gradualmente ia sendo transposto ao cosmos em constante expansão, revelado pelos astrônomos, e aos objetos mais sublimes descobertos pelos exploradores da Terra: montanhas, oceanos, desertos e florestas tropicais.*

(THOMAS, 1988, p. 309)

Thomas vê como uma das razões para tal mudança de sensibilidade o crescimento urbano e o maior conforto na vida cotidiana, que tornava as provações mais árduas – desde que ocasionais –, mais atraentes para as classes médias em férias; um certo grau de risco entrava nos atrativos (THOMAS, 1988, p. 310)

Essa percepção da Natureza, que surge no século XVIII e se prolonga pelo século XIX e adiante, se manifesta também em *O mundo perdido*. Para Malone, a Natureza, selvagem, inculta, em estado bruto, revigora e masculiniza o homem. O contato e a vivência com a Natureza rústica seja para enfrentá-la, para guerrear com ela (como acontece no combate com os animais perigosos, com os homens-macacos), seja para provar-se capaz de domá-la, viriliza o homem. A relação do herói viril de *O mundo perdido* com essa Natureza incivilizada, portanto, vai além da percepção romântica: ela não é uma relação de contemplação e admiração; e se Malone alimentava tais sentimentos, ele logo vai aprender, ao longo de sua aventura, que sua função é outra. O herói viril tem uma relação sobretudo de enfrentamento com a Natureza, de embate com ela, para medir forças com ela e sair vencedor. Não é por menos que é no contato com a Natureza selvagem que ocorre, para o herói viril, o encontro do Eu – daquilo que ele descreve como seu verdadeiro Eu, sem vernizes sociais, suas profundezas vermelhas –, sua iniciação.

Nesse sentido, o ambiente urbano e o lugar selvagem também se opõem, para prejuízo do primeiro. Em *O mundo perdido*, apesar de todas as personagens serem homens urbanos, a cidade é, implicitamente, vista como um lugar emasculador, que os torna moles, que impõe limites às possibilidades do herói viril. Suas regras rígidas e moralizadoras, seus costumes envernizados condicionam o Eu, que, de outra forma, seria agressivo e másculo; tornam o homem lento, indolente; domesticam-no e o degeneram. Assim, a fuga da cidade, o contato com a Natureza selvagem, inculta e bruta reacende a sua virilidade; a aventura é uma maneira de formar e regenerar o homem e o herói viril. Isso fica claro na discussão entre o marido de Gladys – um homenzinho de escritório, pequeno, mirrado, fraco e ridicularizado pelo romance – e Malone, recém chegado de sua aventura, forte, másculo, vitorioso e celebrado como herói:

- *Gladys!* – exclamei – *Que é que se passa com você? É você a minha Gladys, ou não é... a pequena Gladys Hungerton?*

- *Não* – disse ela. – *Eu sou Gladys Potts. Permita que lhe apresente meu marido.*

*Como é absurda a vida! Curvei-me mecanicamente e troquei um aperto de mão com um homem de baixa estatura, de cabelos cor de gengibre que se encontrava todo encolhido sobre si mesmo na fofo cadeira de braços que, outrora, fora sagrada ao meu uso exclusivo. Nós nos inclinamos e sorrimos um para o outro.(...)*

*Ele riu como um idiota, enquanto eu tomei o caminho da porta.*

*Eu já havia transposto a soleira, quando me sobreveio um súbito impulso fantástico; voltei, pois, ao meu rival mais bem sucedido, que olhava nervosamente para o comutador elétrico.*

- *Poderá o senhor responder-me a uma pergunta?* – indaguei eu.

- *Bem, dentro dos limites razoáveis* – respondeu ele.

- *Como foi que o senhor conseguiu? Andou à procura de tesouros ocultos? Descobriu algum pólo? Ou foi, em algum tempo de sua vida, um pirata? Ou sobrevoou o canal da Mancha? Ou o que é que o senhor fez? Onde é que está o seu fascínio romântico? Como foi que o senhor conseguiu?*

*Ele fitou-me, com uma expressão desesperançada no rosto vazio, pequeno, bondoso e raquítico.(...)*

- *Que é que o senhor é? Qual é a sua profissão?*(gritei)

- *Sou empregado num escritório de advocacia* – explicou ele. – *Sou segundo homem na firma Johnson & Merival, no número 41 da Chancery Lane.*

*- Boa noite! – disse-lhe eu; e desapareci, como todos os heróis desconsolados e de coração partido, dentro da escuridão, levando a dor, a raiva e a gargalhada, tudo trepidando dentro de mim, como se eu fora uma chaleira a ferver.*

(DOYLE, 1987, pp. 292-4)

O enfrentamento da Natureza é então uma forma de construção do Eu do herói viril no romance de aventura. Mas subjugar a Natureza é também subjugar aqueles grupos de pessoas que fazem parte da Natureza, ou que estão mais próximos dela, a saber: os colonizados, as “outras raças”; as mulheres; os trabalhadores, no romance representados como criados, serviçais, carregadores, guias. É, assim, uma forma de construir o Outro, em oposição ao Eu. Nessa construção, o herói viril reduz o Outro a estereótipos, como já se discutiu, da mesma forma como acredita ser capaz de abarcar toda a realidade desse Outro. O herói viril expressa certezas suas a respeito dele. Dessa maneira, ele age de modo a estabelecer uma diferença e uma separação intransponíveis entre ele e os outros. Ou seja, o romance de aventuras levanta, reforça e tenta impermeabilizar fronteiras raciais, sexuais e sociais.

Em *O mundo perdido*, ao fim das aventuras e batalhas, “o reinado do homem ficou assegurado para sempre à superfície da Terra de Maple White” (p. 249). Mas, em primeiro lugar, o “reinado do homem” é, na verdade, o reinado do europeu, branco colonizador, sobre a terra, a Natureza e os outros povos. Elaine Showalter menciona a Guerra dos Cípiaios, que ela chama de Motim Indiano, de 1857, e os sentimentos gerais dos ingleses em relação a esse acontecimento:

*No período que se seguiu ao motim, intensificaram-se sentimentos de antagonismo racial. Os britânicos chegaram à conclusão de que governavam por terem uma superioridade racial sobre o povo indiano emotivo, supersticioso e depravado. Considerando-se “a encarnação da austeridade, da coragem e do autocontrole”, eles se sentiam quase como eleitos divinos em suas pretensões ao império (...). Somente o jovem inglês tem o discernimento, o caráter e o intelecto que “são necessários para governar os homens”.*

(SHOWALTER, 1993, p. 131)

Em *O mundo perdido*, o mesmo sentimento aparece: os viajantes britânicos é que têm o conhecimento, as armas e a capacidade superior para garantir a vida da população humana ainda inferior e pouco desenvolvida, os Accala. É devido à ação dos britânicos que os Accala,

acuados num estágio primitivo, segundo o herói, poderão se tornar uma Civilização. Eric Hobsbawm afirma que, no fim do século XIX:

*(...) para muitos que acreditavam no ‘progresso’ e observavam comunidades e culturas (...) estas não eram diferentes por natureza, mas representativas de um estágio anterior da evolução no caminho da civilização moderna. Elas eram iguais à infância na vida do indivíduo. Isso implicava uma teoria de estágios.*  
(HOBSBAWM, 2005, p. 369).

E assim os Accala, para os heróis, *representavam um estágio anterior da evolução biológica ou da evolução sócio-cultural, ou então de ambas* (HOBSBAWM, 2005, p. 370), e por isso, *aqueles que representavam o estágio da infância ou adolescência no desenvolvimento da civilização eram de fato ‘infantis’ e precisavam ser tratados como crianças pelos seus ‘pais’ maduros* (HOBSBAWM, 2005, p. 369), sendo que esses “pais”, superiores, evoluídos, civilizados, eram os viajantes europeus. Mas *O mundo perdido* trabalha sempre com exemplos e contra-exemplos. Os Accala são exemplos (ainda que ambíguos desde logo) de aliados obedientes aos conquistadores, por isso protegidos por eles; já os homens-macacos, resistentes à conquista e rebeldes contra os conquistadores, são rapidamente exterminados por eles.

Em segundo lugar, o “reinado do homem” significa um reinado de homens mas jamais de mulheres. Mais uma vez, Showalter fala da concepção que existia no *fin-de-siècle*, a respeito das mulheres:

*... as mulheres eram por tradição consideradas símbolos da desordem, “transgressoras em potencial de todos os tipos de sistemas delimitadores masculinos”. A marginalidade social ou cultural das mulheres parece colocá-las à margem da ordem simbólica, tanto na “fronteira entre os homens e o caos”, quanto como perigosas partes do próprio caos, habitantes de uma zona desregrada, misteriosa e assustadora, fora dos limites da cultura patriarcal.*  
(SHOWALTER, 1993, p. 21)

Da mesma forma que os povos colonizados, também a mulher era considerada mais próxima da Natureza. A ordem do “reinado do homem” de *O mundo perdido* é, por isso, uma ordem masculina, androcêntrica, que anula o Feminino no território, que rejeita as personagens femininas. Challenger, Malone, Roxton e Summerlee, bem como os heróis de outros

romances, criam mundos que são similares à “Clubelândia” londrina (SHOWALTER, 1993, p. 26), a rede de *gentlemen’s clubs* existentes na Inglaterra, formados por homens com interesses comuns, para discussão e difusão de ideias, diversão e contatos sociais. A adesão de um novo membro ao clube depende da aprovação dos outros membros; mulheres não são aceitas. A maçonaria, a ciência, o exército, a marinha mercante, a universidade, o escotismo, o esporte, bem como a viagem e a aventura colonial eram (e alguns ainda são...) extensões desse espírito que dá base à *Clubelândia*. A misoginia de *O mundo perdido* e do romance de aventura de sua época se explicita em momentos como este, do conto *When the World Screamed*, quando o Professor Challenger precisa contratar um técnico para um estudo científico ultra-secreto:

... - *Você é casado?*

- *Não, senhor.*

- *Então há alguma chance de que você consiga guardar um segredo.*

(DOYLE, 1995, p. 441)

E é reiterado em *Memórias e Aventuras*, a autobiografia do autor, na qual o autor comenta sobre os segredos militares britânicos na Primeira Guerra Mundial:

... *Confesso que me pareceu muito natural que um grande homem com fatos tão vitais em sua mente, num momento de crise mundial hesitasse em confienciá-los a vinte homens e, provavelmente, a vinte esposas – cada uma delas representando um vazamento em potencial.*

(DOYLE, 1993, p. 306)

Também nesse caso, ainda, há o exemplo e o contra-exemplo entre as personagens femininas do romance: Gladys é a vilãzinha desleal, inconsequente, imprevisível e traidora do herói, que, como uma punição, acaba retirando dela a glória que ele lhe havia consagrado; enquanto Jessie é a esposa quase anônima, que ao fim de tudo se submete e obedece ao marido, mesmo quando pensa que ele está errado.

Em terceiro lugar, as classes trabalhadoras urbanas em fins do século XIX passam por um processo de crescimento, enquanto uma série de crises sociais e econômicas as transformam numa classe perigosa, que passa a ser considerada uma ameaça:

*Também nas relações entre as classes sociais havia uma grave crise. Ao final da década de 1870, a Inglaterra e a Europa Ocidental em geral foram atingidas por uma depressão econômica, e na década de 1880 foi cunhado o termo “desemprego”. No centro da cidade vivia o ‘resíduo’ dos miseráveis crônicos e dos desempregados contumazes. Considerava-se que esse submundo vivia em cortiços, gerando a doença, a ignorância, a loucura e o crime, problemas que alguns eugenicistas reputavam tão intratáveis que a reprodução não deveria ser permitida aos pobres. A teoria da degeneração urbana ainda sustentava que a pobreza levava a uma deterioração geral da raça.*

(SHOWALTER, 1993, p. 18)

Nos romances de aventura, quase todos os heróis são acompanhados por seus empregados, homens simplórios, supersticiosos, pouco racionais, medrosos, de modo que também com relação a esses proletários europeus, o Senhor-herói é descrito como superior. Em *O mundo perdido*, Zambo é o exemplo do bom empregado obediente e que espera os patrões; Gomez, em contrapartida, é o empregado infiel, por isso punido com a morte por Roxton.

Entretanto, ao lado das fronteiras sexual, racial e social (SHOWALTER, 1993), o romance de aventura se apoia também nas fronteiras nacionais, defendendo-as firmemente. A conquista da Terra de Maple White é descrita pelo narrador como uma glória do Império, e assim o romance de aventura tem como mais uma característica ficcionalizar as questões do nacionalismo de Estado, do nacionalismo colonial e das nacionalidades em conflito, muito importantes na sua constituição. Ao voltarem a Londres, depois de desbravarem a Terra de Maple White, os viajantes se tornam heróis nacionais, ou heróis do Império:

*Num instante, quatro figuras foram erguidas por cima da multidão.(...) “Regent’s Street! Regent’s Street!”, clamavam as vozes.(...) Numa densa falange, tomando a rua de lado a lado, a turba começou a mover-se tomando o caminho da Regent’s Street, do Pall Mall, de St. James’s Street e de Piccadilly. (...) Por fim, foi somente bem depois da meia-noite que os quatro exploradores se viram soltos pela multidão à entrada dos aposentos de Lorde John Roxton, em Albany; a seguir, a turba exuberante, após cantar, em coro “Eles são magníficos rapazes”<sup>30</sup>, concluiu o seu programa cantando o Deus salve o Rei. Assim terminou uma das noitadas mais notáveis a que Londres já assistiu, desde um tempo considerável. (p. 289)*

---

<sup>30</sup> Trata-se da canção popular “They are Jolly Good Fellows”.

O Nacionalismo, assim, faz parte do romance de aventuras; é importante notar que há uma forte correspondência entre o Nacionalismo colonialista e o romance de aventura, mais ainda porque o auge da produção desse gênero romanesco equivale à época em que Eric Hobsbawm aponta os processos de *invenção em massa das tradições nacionais* (HOBSBAWM & RANGER, 2006, p. 271) e que Lênin chama de *imperialismo como fase superior do capitalismo*. Isso porque o romance de aventura compartilha de características desse processo de invenção de tradições nacionais. Talvez não se possa dizer que ele mesmo seja uma tradição inventada no sentido dado pelos autores, mas ele certamente se nutre dos mesmos ímpetos, dos mesmos desejos. Hobsbawm, Ranger e outros autores discutem algumas tradições deliberadamente inventadas pelos Estados Nacionais com objetivos dados; o romance de aventura, ao contrário, assim como seus autores, foram já convencidos por essas tradições. David Cannadine (HOBSBAWM & RANGER, 2006, pp. 130-48), ao discutir as tradições do cerimonial da monarquia britânica, defende que, no período de 1877 (quando houve o coroamento da Rainha Vitória como Imperatriz da Índia) e 1914 (início da Primeira Guerra Mundial), houve um crescimento da popularidade dos monarcas britânicos e um notável desenvolvimento e refinamento no cerimonial, na ritualização e na pompa dos acontecimentos que cercam a família real inglesa. O mesmo período, segundo Cannadine, foi também uma fase de conflitos internos no âmbito político e social, decorrentes do processo de crescimento urbano, industrial, das massas, das lutas de classe, bem como de crises externas, já que *não pode haver dúvidas de que durante este período a Grã-Bretanha estava sendo cada vez mais desafiada por novas potências mundiais rivais, tanto econômica quanto colonialmente e politicamente* (HOBSBAWM & RANGER, 2006, p. 135). O fim do século XIX, que é às vezes descrito como o apogeu do poderio britânico, pode também ser descrito como o início de seu declínio (HOBSBAWM & RANGER, 2006, p. 135). Assim, o esplendor, o luxo e aparente tradicionalismo das apresentações reais são, nesse último quartel do século XIX e início do século XX, uma forma de auto-afirmação da nação e do império colonial, e uma tentativa de compensação, de demonstração de força por um poder em crise tanto interna quanto externamente. *A invenção em massa das tradições nacionais* é, então, uma busca de um reforço da imagem nacional.

Ao mesmo tempo, o romance de aventura faz parte desse mesmo ímpeto de reafirmar e enfatizar o poderio britânico. Ao louvar os feitos heróicos de exploradores e conquistadores na ficção, é inevitável que ele esteja falando também das conquistas e posses coloniais britânicas, ficcionalizando-as, romantizando-as justamente no momento em que o poderio imperial inglês deixa de ser uma hegemonia inquestionável. É interessante ainda lembrar que,

como diz Hobsbawm, *toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal* (HOBSBAWM & RANGER, 2006, p. 21), algo que o romance de aventura também faz com maestria. Ele heroiciza seus protagonistas fazendo referências à linhagem de heróis exploradores, como Burton, Stanley e Clive (pp. 12-13), ou, ainda mais longe, aproximando-os indiretamente da imagem idealizada dos antepassados dos heróis viris, os cavaleiros medievais.

Assim, se em meados do século XIX a Inglaterra não tinha concorrentes à altura de seu poderio imperial, no fim desse século sua hegemonia passa a se ver em perigo devido a outras potências que se fortificam ou que surgem nessa época. Lênin (2005), ao definir o imperialismo como *fase superior do capitalismo*, argumenta que a transição do capitalismo de livre concorrência para o capitalismo financeiro, ou capitalismo de monopólio, significou também a exportação de capital das potências capitalistas e seus grupos financeiros (Inglaterra, França, Estados Unidos, Alemanha...) em direção a regiões periféricas e coloniais. Isso levou à partilha do mundo entre esses países exportadores de capital e entre os cartéis internacionais. O capitalismo da passagem do século, diz ele, estabeleceu:

*... determinadas relações entre os grupos capitalistas com base na partilha econômica do mundo, e que, ao mesmo tempo, em ligação com isso, se estão estabelecendo entre os grupos políticos, entre os Estados determinadas relações com base na partilha territorial do mundo, na luta pelas colônias, na luta pelo território econômico.*

(LENINE, 2005, p. 75)

E ainda:

*... o traço característico do período que nos ocupa é a partilha definitiva do planeta, definitiva não no sentido de ser impossível reparti-lo de novo – pelo contrário, novas partilhas são possíveis e inevitáveis –, mas no sentido de que a política colonial dos países capitalistas já completou a conquista de todas as terras não-ocupadas que havia no nosso planeta. Pela primeira vez, o mundo já se encontra repartido, de tal modo que, no futuro, só se poderão efetuar novas partilhas, ou seja, a passagem de territórios de um proprietário para outro, e não a passagem de um território sem proprietário para um dono.*

(LENINE, 2005, p. 77)

Lênin afirma então que a fase de ascensão do capitalismo monopolista corresponde ao *enorme ascenso de conquistas coloniais, que exacerba até um grau extraordinário a luta pela partilha territorial do mundo* (LENINE, 2005, p. 78), e a localiza justamente a partir da década de 1870, analisando dados até em torno de 1914, período em que *todos os Estados capitalistas se esforçaram por adquirir colônias, o que constitui um fato universalmente conhecido da história da diplomacia e da política externa* (LENINE, 2005, p. 79).

Mais uma vez, e não por acaso, Lênin está falando exatamente do período em que floresceu o romance de aventura aqui estudado. Como se pode notar, o romance de aventura não é um gênero exclusivamente inglês (basta ver o caso do francês Julio Verne, ou do americano Jack London), mas foram os britânicos que o desenvolveram até sua melhor forma e o levaram ao ápice. Assim, é possível dizer que os romances de aventura ingleses, dentre os quais figura *O mundo perdido*, por meio da fantasia, dos desejos e do imaginário, têm um ímpeto de, em primeiro lugar, afirmar a hegemonia ameaçada do Império Britânico, compensando assim essa crise de poder; em segundo lugar, de confirmar a superioridade britânica na conquista imperialista, num momento em que os Estados capitalistas lutavam pela partilha definitiva do mundo.

Em consequência disso, um outro modo como o Nacionalismo se mostra, em *O mundo perdido*, é na construção das personagens. Maple White, por exemplo, é o aventureiro e viajante americano, o pioneiro da Terra de Maple White. Esta personagem é aquele tipo de personagem “ausente”: nunca está dentro da ação, mas está sempre presente pelos indícios que deixa. Esse tipo de personagem também é uma convenção do romance de aventuras – veja-se o pirata morto Billy Bones, de *A ilha do tesouro*, cujas pistas levam Jim ao tesouro; o perverso Barba Negra, de *Moonfleet*, morto há séculos, que leva John Trenchard ao diamante; Vincey, de *Ela*, que deixa de herança ao filho uma carta que o leva à aventura em busca de Ayesha; os viajantes moribundos que deixam mapas, informações e relatos que indicam o caminho para as minas a Allan Quatermain em *As minas do rei Salomão*. Maple White é, assim, o primeiro elo na cadeia de narrativas que perpetua o segredo da Terra de Maple White. Ele é seu primeiro narrador, o desbravador, que abre os caminhos e possibilita o ato conquistador de Challenger e seu grupo; porém, pode-se dizer que, por mais heroico e simpático que ele nos pareça, por mais honras que Challenger e seu grupo lhe rendam, Maple White não é senão um herói incompleto, dentro da concepção do heroísmo segundo o romance de aventura, pois morre no meio da viagem e não completa sua conquista. Além disso, em oposição a Challenger e Summerlee, que são grandes cientistas, a Roxton que é um aristocrata, homem de guerra e aventureiro bem-sucedido, e até a Malone, que está em vias de

se tornar um grande repórter, Maple White é um artista errante barato, pintor de aquarelas perdido na vida, poeta de segunda categoria, boêmio sem raízes, em tudo oposto ao cavalheirismo britânico de seus sucessores. Pode-se dizer que ele é quase um perdedor. Ou que é um meio-herói. Seria até interessante perguntarmos se o romance, ao pôr como herói de segunda classe um artista, não quereria hierarquizar a Arte num patamar abaixo ao da Guerra e ao da Ciência... Mesmo porque, oposto à Ciência, baluarte da Razão viril, e da Guerra, lugar privilegiado da força física viril, a Arte está para o domínio das Emoções, associadas ao Feminino (como vimos anteriormente).

Mas parece também haver aqui uma ficcionalização do conflito entre os Estados-nações em torno de hegemonias políticas e econômicas. A falha do americano e o sucesso dos ingleses pode subentender uma crença na superioridade inglesa, a defesa da hegemonia política, econômica e imperialista inglesa, ao mesmo tempo em que é um ataque a uma potência em ascensão e uma reação defensiva ao seu crescimento, denegrindo a imagem do potencial adversário. Basta mencionar que o final do século XIX, fase em que o romance de aventuras floresceu com mais força, é, como estamos discutindo, o auge do imperialismo, dentre eles o britânico destacadamente, e que o século XX, que se iniciava na época da publicação de *O mundo perdido*, foi marcado pela hegemonia norte-americana, em substituição àquela européia e, mais especificamente, inglesa. Assim, diante do surgimento dos Estados Unidos, de uma potencial ascensão de seu imperialismo, *O mundo perdido* encontrou uma resposta como essa. A Maple White, o norte-americano medíocre e mal-preparado, bruto e sem classe, artista e boêmio pobre, do outro lado das fronteiras nacional e social, vindo ainda por cima de uma ex-colônia britânica, Conan Doyle contrapõe o inglês racional, gentleman, brilhante e capaz, que de fato consegue ser bem-sucedido naquilo a que se propõe. Essa defesa inglesa, em detrimento dos Estados Unidos, aparece também em outras obras de Arthur Conan Doyle; por exemplo, *Um estudo em vermelho*, romance de estréia de Sherlock Holmes e Watson. Nesse romance policial, os maiores vilões são os mórmons, religiosos instalados no centro dos Estados Unidos qualificados lá como radicais, irracionais e supersticiosos, em oposição à máquina de pensar, ápice da racionalidade ordenadora do mundo, que é o inglês Sherlock Holmes. Já em outro romance de aventura, dessa vez o francês *Vinte mil léguas submarinas*, de Julio Verne, também acaba surgindo a questão nacionalista. A voz da verdade, da Razão, da prudência é o cientista francês Pierre Aronnax. O indiano (portanto colonizado) Nemo, ainda que genial, é um tipo de anti-herói, apaixonante mas vingativo, tomado por paixões e sentimentos violentos, e usa sua ciência e seu gênio para propósitos questionáveis. No fim de tudo isso, há sim uma crítica ao colonialismo, já que foi a

colonização que destruiu a vida do nobre príncipe indiano. Mas que colonialismo é esse? O inglês. Portanto, mesmo quando critica o colonialismo, o romance de aventura francês critica o colonialismo de seus rivais maiores, os ingleses.

Finalmente, um terceiro detalhe que aponta para a defesa da hegemonia e do imperialismo da Inglaterra é o fato de o narrador-personagem, um dos heróis e protagonistas da história, ser um irlandês:

- *Cabeça redonda – murmurou o professor (Challenger). – Braquicéfalo, olhos cor de cinza, cabelos negros, com uma sugestão de negroide. O senhor é céltico, ao que presumo.*

- *Sou irlandês, meu senhor.*

- *Irlandês irlandês?*<sup>31</sup>

- *Sim, senhor.*

- *Isso naturalmente explica o caso. (...)*

(p. 41)

Esse diálogo marca uma fronteira racial que se estabelece entre Malone e Challenger, da mesma maneira daquela que se estabelece entre os europeus e os sul-americanos: os comportamentos, para Challenger, são determinados biologicamente pelas origens “raciais”, como defendiam as teorias raciais do século XIX. Por isso, como homem do povo, Malone sempre vê com admiração o aristocrata Roxton; como leigo, vê com admiração os cientistas Challenger e Summerlee; e finalmente como irlandês – colonizado – ele vem trabalhar em favor dos ingleses. É importante lembrar que as relações da Irlanda com a Inglaterra foram uma relação colonial, e que *O mundo perdido* resvala nessa questão ao colocar um irlandês como personagem principal<sup>32</sup>. É significativo que Malone seja irlandês e que tantas vezes enfatize sua origem e características estereotipadas do “sangue irlandês”. Por um lado, expressa um certo exotismo irlandês, um amor bucólico pela paisagem, pelo povo, pela “personalidade irlandesa”. Por outro, sugere também uma imagem do colonizado que aceita, admira e segue o seu colonizador, que colabora com ele e que o vê como seu mestre. Dessa maneira, *O mundo perdido* apazigua ficcionalmente um conflito sério pelo qual passava o

<sup>31</sup> Challenger parece estar querendo saber se Malone é um irlandês de origem céltica – habitantes mais antigos da ilha – ou de origem anglo-normanda – “colonizadores” da Irlanda a partir do século XIII, segundo a descrição feita pelo senso comum da história irlandesa.

<sup>32</sup> A Irlanda é por vezes descrita como a colônia mais próxima, mais duradoura e também mais rebelde da Inglaterra. No momento da publicação desse romance, a Irlanda vivia um período de ebulição política, militar e revolucionária, que levaria ao Levante da Páscoa de 1916, à formação do Sinn Féin, do IRA, do Dáil Éireann (o Parlamento irlandês) e finalmente à independência da República da Irlanda em 1921 pelo Tratado Anglo-Irlandês, seguida de uma guerra civil.

Império Britânico, anulando-o, omitindo-o, favorecendo assim a hegemonia inglesa, acomodando o irlandês definitivamente como membro do Império.

A ação do herói viril e a relação dele com seus Outros toma logo a forma, então, de missão civilizatória. O herói viril civilizador protege aqueles que considera indefesos. Também limpa e pacifica territórios antes corrompidos e perversos. Ensina uma forma superior e legítima de se viver, trazendo a Civilização onde antes só havia selvageria. Ordena o Caos e a desordem da Natureza, e estabelece uma ordem, superior, racional e evoluída. Garante o aperfeiçoamento do território e dos povos que se encontram sob sua conquista. Quando necessário, mantém sob sua guarda e seus cuidados aqueles que não poderiam cuidar de si sós sem o risco de se degenerarem ou de darem vazão a sua natureza selvagem, primitiva ou irracional. O herói viril, civilizador, recebe então o fardo do homem branco de educar, proteger e dar assistência às outras raças, às mulheres, às classes proletárias, mesmo que todos estes se mostrem mais tarde ingratos. Em sua visão de mundo, ele é necessário aos Outros.

Assim, o herói viril tende sempre a ser a imagem do homem europeu, branco, burguês, colonizador. É um aventureiro, amante do perigo, da justiça e das batalhas pelo Bem, extremamente hábil e preparado para enfrentar o mundo. Ou é um amante da Ciência e do intelecto, engenhoso, capaz de vencer os obstáculos que o mundo e a Natureza põem em seu caminho. Exemplar da Civilização e da Cultura, é um conquistador de terras, povos e tesouros, estendendo assim a luz da Humanidade e da Ordem por onde passa. É o *homem duro* (BADINTER, 1993, pp. 133-4), imagem da masculinidade tradicional, forte, firme, que elimina todos os traços considerados femininos de sua constituição; ambiciona mostrar-se mais forte, superior, mais poderoso e, não raro, mais violento que todos os seus pares; quer se provar independente, contar com si só e não precisar da ajuda de ninguém.

O herói viril é habitado por sentimentos que ele julga nobres. Seus afetos são seus bons e fieis companheiros de aventura. Os heróis viris nutrem entre si relações de amor fraterno, lealdade e fidelidade plenos de honra.

O heroísmo viril expõe e estabelece cisões e dicotomias. Assim, ele contrapõe Natureza e Cultura. Contra o Sentimento, ele expõe a Razão; contra a Sensibilidade, a Mente; contra a Passividade, a Ação; contra o Feminino, ele afirma o Masculino. Contra a Selvageria, o Caos e a ambiguidade, ele propõe a Civilização, a Ordem, as certezas.

O romance de aventura pode então ser descrito como o elogio do herói viril. Os protagonistas dos vários romances do gênero são todas variações desse herói. Os mestres iniciadores são assim; os jovens heróis noviços vão aos poucos aprendendo a ser um deles também – é esse o segredo que a aventura iniciática lhes ensina.

## Passagem

*Saber-mo-nos nômades uma única vez já é suficiente para nos convenceremos de que partiremos novamente, de que a viagem mais recente não será a última* (2007, p. 123), diz Michel Onfray na *Théorie du Voyage – Poétique de la géographie*. Da mesma maneira, o fim deste estudo é, na verdade, a possibilidade de iniciar muitos outros, e por isso estas considerações finais têm muito mais o caráter de um ponto de passagem do que de uma conclusão.

O estudo do romance de aventuras aponta para vários percursos possíveis de pesquisa. Por isso, é o caso de perguntar: para onde vai o romance de aventura?

Há quem diga que ele morreu, que ele acabou – interpretação claramente equivocada. Muito mais coerentes são as leituras que veem como os temas e as convenções do gênero foram retomados por outros gêneros. A ficção científica – que também tem como centro a viagem a longínquas terras desconhecidas – fala ainda do contato (às vezes, do conflito) com o Outro. O romance de espionagem está para o contexto da guerra fria assim como o romance de aventura está para o contexto de colonização – assim, esse gênero posterior continua falando do Nacionalismo de Estado.

Contudo, parece claro que o romance de aventura, em si mesmo, continua firme e forte – ele tão somente mudou de suporte. É importante lembrar que o romance de aventura é um gênero de narrativa de massa, de literatura popular, e, dessa forma, migrou do suporte do folhetim e do livro para outras formas de entretenimento – o cinema, a televisão, a história em quadrinhos. O que dizer de *As Aventuras de Tintim*, de Hergé? Mesmo Challenger, Malone, Roxton e Summerlee têm novas representações televisivas, onde, pasmem!, ganharam mocinhas companheiras de viagem: *O mundo perdido* virou uma série de televisão de relativo sucesso. Ao mesmo tempo, *A guerra dos mundos* e *Viagem ao centro da Terra* tiveram mais uma versão cinematográfica cada um só nesta década, além das várias adaptações com que já contavam. No cinema dos anos 50 e 60, o romance de aventuras tomou a forma do *fareast* inglês: *Lawrence da Arábia*, *O homem que queria ser rei*, *A ponte do Rio Kwai*. E no faroeste americano, o *cowboy* é uma outra personificação evidente do herói viril, mais sério, mais amargo, mais solitário. No fim do século XX e início do século XXI, grandes *blockbusters* hollywoodianos, como *Indiana Jones*, *A múmia* e *Piratas do Caribe*, manifestações emblemáticas da indústria do entretenimento, dão continuidade às convenções do gênero

romance de aventura – e aqui é interessante se perguntar a respeito das mudanças que o gênero sofreu um século mais tarde, e como e por que ele continua tão apreciado.

Ou ainda, há o relato de viagem atual, como narrativas de esportistas, aventureiros, navegadores, cientistas em contato próximo com a Natureza e com outros povos, que tomam forma de documentários, *reality shows*, livros, recriando os temas do gênero romance de aventura. Alguns tomam o rumo do discurso do empreendedorismo, do arrojo, da autoajuda. Outros estão mais envolvidos pelo espírito contracultura. Um caso é o do livro-reportagem *Na natureza selvagem* (1998), de Jon Krakauer, em que o jornalista (e ex-montanhista) relata a história do jovem de classe média americano que sai de casa, foge da família, abandona tudo o que tem, muda de nome, viaja por toda a América do Norte até atingir seu objetivo, que é passar uma temporada sozinho no Alasca, de onde pretendia voltar como um “novo ser humano”. Porém, acaba morrendo acidentalmente, por uma intoxicação alimentar. *Na Natureza selvagem* foi adaptado com sucesso para cinema, utilizando-se muito bem da estratégia comercial do “veja o filme, leia o livro, ouça a trilha sonora”, e ainda revestindo-se da aura de filme alternativo, independente. E é um ótimo exemplo desse tipo de relato pós-contracultura, que fala do contato com a Natureza, o questionamento das convenções sociais burguesas, da sociedade urbana, industrial, de consumo – mas que também retoma temas do romance de aventura, já que lá está a fuga do ambiente doméstico, a viagem iniciática para um lugar selvagem, a busca pelo próprio Eu, os rituais, o encontro com a Natureza e o desejo de sobreviver a ela.

Um outro caminho é pensar sobre como o romance de aventura colonial é recriado no mundo pós-colonial. Como são escritos hoje os relatos e as narrativas de viagem? Como os viajantes das atuais hegemonias contam seus encontros com outras terras e outros povos? Que obras dão continuidade ideológica no século XX e XXI ao romance de aventura colonial? O fato de o termo *pós-colonial* ter sido cunhado de modo algum quer dizer que as relações de forma do colonialismo tenham desaparecido. Ao contrário, outras formas de hegemonia surgiram, mantendo as diferenças entre classes, povos, países e gêneros. Que formas literárias refletem, legitimam e dão suporte a essa configuração que dá continuidade ao colonialismo? E, do colonialismo ao pós-colonialismo, os discursos terão mudado substancialmente?

Em contrapartida, no mundo pós-colonial certamente surgiram novas vozes, novos discursos e novas narrativas. Se o romance de aventura se liga a um contexto colonial, como o gênero será retrabalhado pelos autores de países que foram antigas colônias e agora são independentes? Que obras subvertem as convenções do romance de aventura colonial? Em alguns casos, o gênero romance de aventura é amplamente desconstruído, e seus temas e

convenções, questionados. Assim, a desconstrução do gênero é também o questionamento das estruturas geopolíticas e sociopolíticas colonialistas. A subversão do gênero, incorporando esses questionamentos formais e temáticos e novas reflexões, torna-se uma busca pelas novas identidades culturais, inevitavelmente híbridas, desses novos países. Para mencionar só dois exemplos da literatura contemporânea pós-colonial em língua portuguesa, podem-se evocar os romances *Nove noites*, do brasileiro Bernardo Carvalho, e *Os papéis do inglês*, do angolano Ruy Duarte de Carvalho. O século XX e o século XXI, veem nascer autores *hifenizados*, como diz Mary Louise Pratt (1999, p. 367), ou que fazem parte de uma *cultura híbrida*, como diz Stuart Hall (1999, p. 89). Como é possível deixar de lado esse fator ao discutir autores como Albert Camus, Hanif Kureishi, Brendan Behan, Kim Lefevre ou Kazuo Ishiguro? Parece ingênuo esquecer o fato de que alguns dos maiores autores da contemporaneidade sejam franco-argelinos, anglo-indianos, anglo-irlandeses, franco-afegãos, luso-angolanos, hispano-americanos, franco-vietnamitas, afro-americanos, afro-franco-caribenhos... Todorov dá um emocionante testemunho, dizendo:

*... é o exilado o que melhor encarna, hoje em dia, desviando-o de seu sentido original, o ideal de Hugues de Saint-Victor, assim formulado no século XII: “O homem que acha a sua pátria agradável não passa de um jovem principiante; aquele para quem todo solo é como é como o seu próprio já está forte; mas só é perfeito aquele para quem o mundo inteiro é como um país estrangeiro” (eu, que sou um búlgaro morando na França, colho essa citação em Edward Said, palestino que vive nos Estados Unidos, que, por sua vez, encontrou-a em Erich Auerbach, alemão exilado na Turquia).*

(TODOROV, 1991, pp. 245-6)

Por isso, parece-me que tem razão Ricardo Piglia, que vê na viagem um dos temas maiores e fundadores da literatura. A viagem é o encontro do Outro, bem com é o encontro de si mesmo; a viagem é a origem do híbrido e do hífen; e, em tempos de pós-colonialismo, pós-modernismo e mundialização, ela é um tema cada vez mais privilegiado para a literatura e a reflexão. A viagem, para onde quer que se viaje, continua estimulando nossa narratividade. Cada vez mais, ela vai abrindo alternativas, possibilidades, formas de contanto entre o Eu e o Outro, entre o Eu e o mundo. Mesmo porque as viagens não têm fim.

## Bibliografia

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ALMEIDA, Marco Antônio de. A literatura de aventuras e a expansão do Ocidente. *Revista de Ciências Sociais (UFC)*, Fortaleza/ UFC, v. 29, n. 1-2, p. 120-132, 1998.
- \_\_\_\_\_. Elementar, meu caro Durkheim! Reflexões sobre sociologia e romance policial. *Revista de Ciências Sociais (UFC)*, Fortaleza/ UFC, v. 22, n. 1/2, p. 77-104, 1991.
- ARENDT, Hannah. *As origens do totalitarismo – Anti-semitismo, Imperialismo, Totalitarismo*. Trad.: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro – Relações entre homens e mulheres*. Trad.: Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *XY – Sobre a identidade masculina*. Trad.: Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabellais*. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 2008.
- BELLOUR, Raymond & ALLI . *Verne: un revolucionario subterráneo*. Trad.: Noe Jitrik. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1968.
- BENJAMIN, Walter . O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas, volume 1*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, p. 197-221, 1994.
- \_\_\_\_\_. A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura - Obras escolhidas, volume 1*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, p. 54-60, 1994.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.
- CAILLOIS, Roger . O sagrado de transgressão: Teoria da Festa. O homem e o sagrado. Trad.: Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Edições 70, p. 95-124, 1988.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad.: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz / Publifolha, 2000.
- CASTRO, César (Org.). *Evolucionismo cultural – Textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Trad.: Mari Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad.: Carlos S. Pereira. Porto: Poveira, 1971.
- CLASTRES, Pierre. Gente grande. In: *Crônica dos índios Guayaki – O que sabem os Aché, caçadores nômades do Paraguai*. Trad: Tânia Stolze Lima e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, p. 914-118, 1995.
- \_\_\_\_\_. Da tortura nas sociedades primitivas. In: *A sociedade contra o Estado – Pesquisas de antropologia política*. Trad: Theo Santiago. São Paulo: Cosac & Naify, p.195-204, 2003.
- COMTE, Auguste. Discurso sobre o espírito positivo. In: *Os pensadores – Auguste Comte, Émile Durkheim*. São Paulo: Abril Cultural, p.49-100, 1973.
- DELLEUZE, Gilles. Causas e razões das ilhas desertas (Manuscrito dos anos 50). In: *A ilha deserta e outros textos*. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, p. 17-22, 2006.
- DESCARTES, René. Discurso do método. Trad.: Enrico Corvisieri. In: *Os Pensadores – Descartes*. São Paulo: Nova Cultural, p. 35-100, 1999.
- DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens – Do amor e outros ensaios*. Trad.: Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad.: Sandra Castello. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- ECO, Umberto. Elogio ao Monte Cristo. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad.: Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira p.140-51, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O super-homem de massa*. Trad.: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Apocalípticos e Integrados*. Trad.: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FEBVRE, Lucien. *O aparecimento do livro*. Trad.: Henrique Tavares e Castro. São Paulo: UNESP/ Hucitec, 1992.
- FERRO, Marc. *História das colonizações – Das conquistas às independências – Séculos XIII a XX*. Trad.: Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Of other spaces*. (1987). Disponível em: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>. Acesso em 7 de fevereiro de 2010.

- GARRAND, Greg. *Ecocrítica*. Trad.: Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.
- GINZBURG, Carlo. Sinais – Raízes de um Paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais – Morfologia e História*. Trad.: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, p. 143-79, 2003.
- GRAMSCI, Antonio . *Literatura e vida nacional*. Trad.: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HOBBSAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Trad.: Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A era do capital – 1848 – 1875*. Trad.: Luciano Costa Neto. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A era das revoluções – Europa 1789 – 1848*. Trad.: Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 2006a.
- \_\_\_\_\_. *A era dos impérios – 1875 – 1914*. Trad.: Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2006b.
- HOBBSAWN, E. & RANGER, T. *A invenção das tradições*. Trad.: Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. São Paulo: Publifolha / Brasiliense, 2000.
- KRYSINSKI, Wladimir. Discurso de viagem e senso de alteridade. In: *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva, p. 182-202, 2007.
- LEITE, Miriam L. Moreira. *Livros de viagem (1808 – 1900)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- LENINE, V. I. *O imperialismo, fase superior do capitalismo*. Trad.: Leila Prado. São Paulo: Centauro, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário – Razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Hetohokj – Um rito Karajá*. Goiânia: Ed. UCG, 1994.
- MAAS, Wilma P. M. D. *O cânone mínimo – O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.
- MANGUEL, Alberto & GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador*. Trad.: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim – uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MIRA, Maria Celeste. O masculino e feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de & BELELI, Iara, (Orgs.), *Cadernos Pagu. Olhares alternativos*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Circo eletrônico – Silvio Santos e o SBT*. São Paulo: Loyola/ Olho d'água, 1995.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MORAES, Eliane Robert. *Sade: a felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX – O espírito do tempo I: Neurose*. Trad.: Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MOSCOVICI, Serge. *Sociedade contra natureza*. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1975.
- ONFRAY, Michel. *Théorie du Voyage – Poétique de la géographie*. Paris: Le Livre de Poche, 2007.
- PAES, José Paulo. As dimensões da aventura. In: ZILBERMAN, Regina (Org.) *Os preferidos do público: Os gêneros da literatura de massa*. Petrópolis: Vozes, p. 65-75, 1987.
- PAZ, Octavio. Literatura de fundação. In: *Signos em rotação*. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, p. 125-31, 1976.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história – Operários, mulheres e prisioneiros*. Trad.: Denise Bottman. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Mulheres públicas*. Trad.: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- \_\_\_\_\_. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad.: Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Minha história das mulheres*. Trad.: Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.
- PINHEIRO, Ana Lucia de Godoy. *Da imensidão selvagem às áreas protegidas: inventando naturezas, criando lugares*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica – São Paulo, 1999.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino – quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

- PINTO, Julio Pimentel. A pista e a razão: o gênero policial em Ricardo Piglia. In: TRAVAGLIA, Luiz Carlos (Org.). *Encontros na linguagem. Estudos linguísticos e literários*. Uberlândia: EDUFU, p. 167-174, 2006.
- PORTER, Roy. Os ingleses e o lazer. In: CORBIN, Alain (org.). *História dos tempos livres – O advento do lazer*. Trad.: Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, p. 21-57, 2001.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império – Relatos de viagem e transculturação*. Trad.: Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999.
- RIBEIRO, Renato Janine. *A etiqueta no Antigo Regime – Do sangue à doce vida*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RIVIÈRE, Claude. *Os ritos profanos*. Trad.: Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1996.
- SAID, Edward. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad.: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SHOWALTER, Elaine. *Anarquia Sexual – Sexo e cultura no fin-de-siècle*. Trad.: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith – A lua negra*. Trad.: Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SIMMEL, Georg. La aventura. In: *Sobre la aventura – Ensayos filosóficos*. Trad.: Gustau Muñoz. Barcelona: Ediciones Península, p.11-26, 1988.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le roman d’aventures*. Paris: Quadrige/PUF, 1996.
- TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- THIESSE, Anne-Marie. Organização dos lazeres dos trabalhadores e tempos roubados (1880-1930). In: CORBIN, Alain (org.). *História dos tempos livres – O advento do lazer*. Trad.: Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, p. 366-91, 2001.
- THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural – Mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500 – 1800)*. Trad.: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. A origem dos gêneros. In: *Os gêneros do discurso*. Trad.: Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A conquista da América – a questão do outro*. Trad.: Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- \_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004a.
- TURNER, Victor W. *O processo ritual*. Trad.: Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.
- WATT, Ian. *A Ascensão do romance*. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- WEBER, Max. Os três tipos de dominação legítima. In: COHN, Gabriel (Org.). Trad.: Amélia Cohn e Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, p.128-41, 2006.
- WERNECK, Mariza M. F. *O livro das noites – Memória escritura melancolia erótica*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica – São Paulo, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Mito e experiência: operadores estéticos do pensamento de Claude Lévi-Strauss*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica – São Paulo, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- ZILBERMAN, Regina. Quem se importa com os gêneros da literatura de massa? In: ZILBERMAN, Regina (Org.) *Os preferidos do público – Os gêneros da literatura de massa*. Petrópolis: Vozes, p. 100-107, 1987.

### **Romances estudados:**

- BARNES, Julian. *Arthur & George*. Trad.: Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BLIXEN, Karen. *Sombras na relva*. Trad.: Maria Luiza Newlands. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A fazenda africana*. Trad.: Claudio Marcondes. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Os papéis do inglês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CONRAD, Joseph. *Heart of darkness*. London: Penguin, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Juventude: uma narrativa; e O parceiro Secreto*. Trad.: Valeria Medeiros. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- \_\_\_\_\_. *The shadow-line*. New York: Vintage Books, 2007.

- CORTÉZ, Hernan. *A conquista do México*. Trad.: Jurandir Soares dos Santos. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Trad.: Flavio P. de F. e Costa Neves. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- DOYLE, Sir Arthur Conan. *O mundo perdido*. Trad.: Raul de Polillo. São Paulo: Melhoramentos /Clube do Livro, 1987.
- \_\_\_\_\_. *The Lost World & Other Stories*. Ware: Wordsworth, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Exploits and Adventures of Brigadier Gerard*. New York: The New York Review of Books, 2001.
- \_\_\_\_\_. *The White Company*. New York: Dover Publications, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Sherlock Holmes – Edição Completa: Romances & contos*. Trad.: Louisa Ibañez et alli. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O escudeiro heróico (Sir Nigel)*. Trad.: Hulda Chaves Lenz César. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- DUMAS, Alexandre. *Os três mosqueteiros*. Trad.: Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- \_\_\_\_\_. *O conde de Monte Cristo*. Trad.: André Telles e Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- FALKNER, John Meade. *Moonfleet*. Trad.: Heloisa Seixas. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FLAUBERT, Gustave. *Salambô*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- HAGGARD, Henry Rider. *Ela*. Trad.: Heloisa Seixas. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Ayesha – A volta de Ela*. Trad.: Heloisa Seixas. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *As minas do Rei Salomão*. Trad.: Eça de Queiroz. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Cruzada – no reino do paraíso*. Trad.: Samuel Dirceu. São Paulo: Geração Editorial, 2005.
- HERGÉ. *As aventuras de Tintim – Tintim no Congo*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HOPE, Anthony. *The Prisoner of Zenda*. London: Penguin, 2007.
- KRAKAUER, Jon. *Na natureza selvagem*. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- KIPLING, Rudyard. *O homem que queria ser rei*. In: O homem que queria ser rei e outros contos selecionados. Trad.: Luciana Salgado. São Paulo: Landmark, p. 168-207, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O livro da selva*. Trad.: Vera Karam. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Kim*. London: Penguin, 1994.
- LEM, Stanislaw. *Solaris*. Trad.: José Sanz. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- LONDON, Jack. *O chamado da floresta*. Trad.: Luiza Helena Martins Correia. São Paulo: Ática, 1993
- \_\_\_\_\_. *Caninos brancos*. Trad.: Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O lobo do mar*. Trad.: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- KÄSTNER, Erich. *Aventuras do Barão de Münchhausen*. Trad.: Pedro de A Briese. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- KINGSTON, W. H. G. *Ao longo do Amazonas*. Trad.: Júlio César da Silva. São Paulo: Ed. Nacional, 1984.
- MAISTRE, Xavier de. *Viagem ao redor do meu quarto*. Trad.: Armindo Trevisan. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- MEGALE, Heitor (Org.). *A demanda do Santo Graal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick, ou A baleia*. Trad.: Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- SALGARI, Emilio. *Os tigres de Mompracem*. Trad.: Maiza Rocha. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Trad.: Alberto Löfgreen. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- STEVENSON, Robert Louis. *A ilha do tesouro*. Trad.: Alves Callado. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O médico e o monstro – Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Trad.: José Paulo Golob, Maria Ângela Aguiar e Roberta Sartori. Porto Alegre: L & PM, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Kidnapped*. London: Penguin, 1994.
- VERNE, Julio. *Viagem ao centro da Terra*. Trad.: Renata Cordeiro. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Volta ao mundo em oitenta dias*. Trad.: Antonio Caruccio-Caporale. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A ilha misteriosa*. Trad. e adaptação: Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

\_\_\_\_\_. *Vinte mil léguas submarinas*. Trad.: José Gonçalves Villanova. São Paulo: Martin Claret, 2007.

WELLS, H. G. *A máquina do tempo*. Trad.: Daniel Piza. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

\_\_\_\_\_. *A guerra dos mundos*. Trad.: Marcos Bagno. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

### **Biografias, autobiografias, cartas:**

DOYLE, Sir Arthur Conan . *Memórias e aventuras – Autobiografia*. Trad.: Marcia Serra. São Paulo: Marco Zero, 1993.

LELLENBERG, Jon; STASHOWER, Daniel & FOLEY, Charles. *Arthur Conan Doyle – A Life in Letters*. London: Harper Perennial, 2008.

LYCETT, Andrew. *Arthur Conan Doyle – The Man Who Created Sherlock Holmes*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2007.

RICE, Edward. *Sir Richard Francis Burton: O agente secreto que fez a peregrinação a Meca, descobriu o Kama Sutra e trouxe As mil e uma noites para o Ocidente*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

### **Web sites consultados:**

[www.sherlockholmesonline.org](http://www.sherlockholmesonline.org) – consultado em 12 de junho de 2009

<http://silentmoviemonsters.tripod.com/TheLostWorld/LWNOVEL.html> - consultado em 12 de junho de 2009

<http://www.fordham.edu/halsall/mod/kipling.html> - consultado em 20 de janeiro de 2010

[http://www.gutenberg.org/wiki/Main\\_Page](http://www.gutenberg.org/wiki/Main_Page) - consultado em 18 de novembro de 2009

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)