

Anais do III Colóquio Literatura & Utopia

LIBELLUS



III Colóquio
Literatura & Utopia
Mosus 500 anos

**Analice Leandro
Ednelson João Ramos e Silva Júnior
Felipe Benicio
Marcos Paulo Ventura
Thayrone Ibsen
(Orgs.)**

**Maceió
2016**

Faculdade de Letras
Universidade Federal de Alagoas

Anais do III Colóquio Literatura & Utopia

Libellus

Analice Leandro
Ednelson João Ramos e Silva Júnior
Felipe Benicio
Marcos Paulo Ventura
Thayrone Ibsen
(Orgs.)

Expediente (Libellus – 2016)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

Reitora: Maria Valéria Costa Correia

Vice-reitor: José Vieira da Cruz

Diretor da Edufal: Osvaldo Batista Acioly Maciel

Conselho Editorial Edufal

Osvaldo Batista Acioly Maciel

(Presidente)

Fernanda Lins de Lima (Secretária)

Adriano Nascimento Silva

Ana Cristina Conceição Santos

Cid Olival Feitosa

Cristiane Cyrino Estevão Oliveira

Janayna da Silva Ávila

Maria Cristina Soares Figueiredo Trezza

Nilton José Mélo de Resende

Ricardo Carvalho Cabús

Talvanes Eugênio Maceno

Tania Marta Carvalho dos Santos

Comissão Organizadora

Ildney de Fátima Souza Cavalcanti - Coordenação (UFAL)

Amanda Priscila Santos Prado (UFAL)

Ednelson João Ramos e Silva Júnior (UFAL)

Fabiana Gomes de Assis (UFAL)

Marcus Vinicius Matias (UFAL)

Richard Plácido Pereira da Silva (UFAL)

Comissão Científica

Ana Claudia Aymoré Martins (UFAL)

Maria Gabriela Cardoso Fernandes da Costa (UFAL)

Amanda Priscila Santos Prado (UFAL)

Fabiana Gomes de Assis (UFAL)

Comissão de Apoio Técnico

Aline Maire de Oliveira Gomes (UFAL)

Arnaldo Henrique Souza Torres (UFAL)

Breno Souza Torres (UFAL)

Elizângela Silva dos Santos (UFAL)

Catarina Alves Coelho (UFAL)

Janaina Maria Gama Vila Nova (UFAL)

Maria Luiza da Silva (UFAL)

Pedro Fortunato de Oliveira Neto (UFAL)

Ringo Star de Holanda Cavalcante (UFAL)

Rúben Costa dos Santos (UFAL)

Silvia Afonso de Sousa (UFAL)

Comissão do Concurso de Poesia

Marcus Vinícius Matias (UFAL)

Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (UFAL)

Felipe Benicio de Lima (UFAL)

Periodicidade da publicação: Bianual

Editor: Grupo Literatura & Utopia

Autor Corporativo: Edufal

Ano: 2016

Coordenação Editorial: Fernanda Lins de Lima

Organizadores: Analice Leandro, Ednelson João Ramos e Silva Júnior, Thayrone Ibsen

Revisão Ortográfica: Ildney Cavalcanti e Analice Leandro

Diagramação: Thayrone Ibsen e Marcos Paulo Ventura

Bibliotecário responsável: Cláudio Cesar Galvino

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	6
CARTOGRAFIA DE LUGARES IMAGINÁRIOS: A INSULARIDADE NAS UTOPIAS	7
CORPO, DISCURSO E POESIA EM AUTORAS NEGRAS CONTEMPORÂNEAS: LINGUAGENS ECO(DIS)TÓPICAS.....	19
DISTOPIAS FUTURÍSTICAS: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS ENTRE 1984 DE G. ORWELL E V DE VINGANÇA DE ALAN MOORE E DAVID LLOYD	34
A DESCOBERTA DO BRASIL ENCANTADO: CONFLUÊNCIAS CULTURAIS E LUGARES MÁGICOS NO IMAGINÁRIO MÍTICO E UTÓPICO DO TAMBOR DE MINA.....	40
DA URBE DESOLADA AO OLHAR COM ESPERANÇA: RESISTÊNCIA E UTOPIA EM “O FILHO DA RUA”, DE IZABEL BRANDÃO.....	55
A ILHA DE MORE E OUTRAS ILHAS.....	66
ENTRE QUESTÕES DE GÊNERO, TRADUÇÃO E DISTOPIA UMA LEITURA DE “THE PADWAN AFFAIR”, DE TESS WILLIAMS	78
NOMES DO PAI: REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA E DISTOPIA EM <i>KNODONTAS</i>	87
CRÔNICA, CIDADE & UTOPIA: UMA LEITURA DE “O HOMEM SITIADO”, DE LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO	99
A INTERTEXTUALIDADE ENTRE <i>1984</i> E <i>BATTLE ROYALE</i> : DISTOPIAS DO MEDO	108
A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM CAIO FERNANDO ABREU E ANDRÉ SANT’ANNA.....	118
A BÍBLIA NA FORMAÇÃO DA <i>UTOPIA</i> , DE THOMAS MORE.....	130
A IRMÃ MAIS MORTA: REPRESENTAÇÕES DISTÓPICAS DA MORTE EM A <i>DESUMANIZAÇÃO</i> , DE VALTER HUGO MÃE.....	145
A UTOPIA DE MARK MILLER EM SUPERMAN: ENTRE A FOICE E O MARTELO.....	158
MIRAGEM DA ILHA CONFIGURAÇÕES DA UTOPIA NA POESIA DE CARLOS MOLITERNO.....	166

APRESENTAÇÃO

Nesta edição de 2016, o **III Colóquio Literatura & Utopia, Morus 500 anos** homenageia a obra *Utopia*, do escritor inglês Thomas More, e celebra seu aniversário de 500 anos. Será um momento de trânsitos de ideias, discussões e recriações a partir de releituras deste livro que tanto impacto vem provocando em nossos universos culturais desde a sua primeira publicação, datada de 1516, em Latim, em Lovaina, Bélgica. Nos séculos que seguiram, os ecos e desdobramentos – nas literaturas e em outras expressões culturais – decorrentes deste volume marcam constantemente os retornos da utopia, numa dinâmica que suscita o olhar curioso e a atenção por parte de estudiosas/os, pesquisadoras/es e leitoras/es com *backgrounds*, áreas de atuação e interesses variados.

Tal impacto levou, no âmbito acadêmico, à formação de centros, redes e grupos de pesquisa, motivando a realização de cursos, a criação de sociedades, a publicação de estudos, séries e periódicos especializados, numa dinâmica transnacional – notavelmente crescente nas últimas décadas. Situamo-nos, então, no nascer de uma área de pesquisa que vem se consolidando em torno dos Estudos Críticos da Utopia, em diálogo com os Estudos Literários, os Estudos Culturais, os Estudos de Gênero e os Estudos *Queer*; e buscando formas de explorar, experimental e criativamente, os textos culturais em modos interdisciplinares de leitura, sempre privilegiando as interfaces entre o estético e o político.

Como parte deste movimento, o **III Colóquio Literatura & Utopia, Morus 500 anos**, acolhido pelo PET Letras em sua 9ª Semana de Letras, enfocará as utopias e distopias da cultura por meio de conferência, mesa-redonda, mini-curso, comunicações orais, exibição de filme, lançamentos de livros, performances poéticas e, de forma muito significativa para esta data comemorativa, a realização do I Concurso Poesia e Utopia. Esperamos que a ocasião visibilize ainda mais os retornos da utopia na cultura, este fenômeno que nos impulsiona adiante nas várias esferas de experiência. No distópico presente em que vivemos, discutir as possibilidades estéticas e políticas da utopia faz-se pauta importante, local e globalmente. Agendem-se e participem deste momento conosco!

Equipe do Grupo Literatura & Utopia

CARTOGRAFIA DE LUGARES IMAGINÁRIOS: A INSULARIDADE NAS UTOPIAS

Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (Fale/Ufal/PPGLL)

Boa noite a todas e a todos. Antes de tudo, devo dizer que foi com uma imensa satisfação que atendi ao convite da organização do Colóquio Literatura & Utopia 2016, através da querida amiga Profa. Dra. Ildney Cavalcanti, para este encontro. Além disso, pelo fato do Colóquio homenagear uma efeméride fundamental, a dos quinhentos anos de surgimento das utopias modernas, com a publicação, em 1516, da *Utopia* de Thomas Morus. Ainda, a alegria de retomar uma viagem por lugares imaginários, retrazendo a cartografia que me mobilizou tanto e tão profundamente durante quatro anos de trabalho, que resultaram na tese de doutoramento concluída em 2003 (e depois mais algum tempo dos necessários aprimoramentos até sua edição em forma de livro, em 2007). E, sobretudo, a gratidão em saber que esse estudo que me é tão caro é hoje referência para alguns de vocês: as ideias em seu propósito, de serem compartilhadas, repensadas e criticadas.

Pretendo aqui, mais do que somente resumir o livro, apresentar e discutir as motivações e inquietações que traçaram o percurso desse texto, sua cartografia. Antes de tudo, queria esclarecer, pois considero isso um dado fundamental, que a primeira coisa que surgiu e que se manteve inalterada nesse trabalho durante todo o processo foi o título. “Morus, Moreau, Morel”: decidi batizar meu projeto, depois minha tese e mais tarde o livro com esse título porque foi exatamente dessa forma que o problema se afigurou para mim – como uma recorrência de nomes (do nome latinizado do primeiro grande utopista da Era Moderna, que inspira o batismo de dois personagens literários, de H. G. Wells e Adolfo Bioy Casares, respectivamente) que, por sua vez, se espelha numa recorrência espacial (da ilha como *locus*, por excelência, da utopia). Essa repetição, por sua vez, conduzia a um enigma a respeito do caráter da utopia, de sua função interpretativa e dos aparatos discursivos com que se reveste, sobretudo aqueles que criam efeitos de verossimilhança e persuasão, de modo a estabelecer um jogo com o leitor que perpassa

não apenas a apreciação estética da obra, mas também seus apelos intelectuais, éticos e emocionais, capazes de uma reatualização constante até nossos dias, já tão embrutecidos pelas guerras, pelos genocídios, pela miséria de povos inteiros, pelas injustiças, pela violência e pelas desigualdades, atuando ainda, de forma persistente, sobre os corações e mentes que ainda se deixam mover pelo “sonho desperto” (BLOCH, 2005).

Sem dúvida, o *leitmotiv* – da ilha como espaço da utopia – é o fio condutor dessa história, o ponto em comum entre todos os textos analisados. Não é difícil encontrar muitos outros com essa mesma orientação espacial e também voltados para a perspectiva utópica na longa tradição literária do pensamento ocidental, e alguns são mesmo citados, ou até brevemente analisados, no decorrer do livro. Isso nos mostra que estamos diante de uma *figura* literária fundamental, como nos esclareceu Ettore Finazzi-Agró em um de seus artigos (FINAZZI-AGRÓ, 1993, p. 94), ou seja, espaço de projeção e interpretação alegórica de concepções políticas, morais e ideológicas. Trazendo a reboque uma carga simbólica – que se consolidou no decorrer da Era Moderna e teve seu auge no Romantismo, mas que tem suas origens na Antiguidade – de lugar de refúgio e isolamento, de origem e de centro, de refundação do contrato social e, sobretudo, de microcosmo (ou seja, um lugar que estabelece uma ruptura física com tudo o que não seja ele mesmo), a ilha pôde se tornar o espaço por excelência onde a imaginação utópica recria, ressemantiza, critica, extrapola ou inverte a realidade.

Embora o utopismo seja, por excelência, um produto moderno, herdeiro do caráter especulativo do pensamento renascentista, suas raízes se encontram na encruzilhada da escatologia judaico-cristã com a herança clássica, sobretudo platônica. É natural, portanto, que nossa escolha tenha recaído sobre Platão quando se tenta posicionar as origens da utopia, situando suas raízes clássicas. No entanto, neste estudo, no primeiro capítulo, propositadamente deixei de lado o texto platônico mais exaustivamente trabalhado como utopia – a *República* – para centrar minha análise nos diálogos *Timeu* e *Crítias*, que tratam da suposta civilização proto-histórica da Atlântida, de uma guerra que teria ocorrido entre atlantes e atenienses arcaicos e, finalmente, do destino catastrófico da ilha que abrigava tal império, tragada pelo oceano (PLATÃO, 1977). Tal escolha, devo frisar, foi proposital mas não arbitrária. Uma série de elementos me levaram a privilegiar a análise destes dois curtos diálogos em detrimento da *República*: em primeiro lugar, pelo óbvio motivo de, neles, Platão de fato *descrever* uma sociedade utópica (no molde das utopias modernas), e não apenas conjecturar sobre ela, estabelecê-la numa ilha e, ainda,

chegar à sofisticação de imaginar sua corrupção, a perda de *virtu* que a levou de utopia a distopia, e que justificou seu triste fim e a ascensão da Atenas ancestral; em segundo lugar, porque a leitura de *Timeu* e *Crítias* possibilitou-me investigar as estratégias discursivas de verossimilhança utilizadas pelo autor, que encontrarão eco em toda a produção utópica posterior, e que creio serem fundamentais para se estudar a utopia como modo literário (como a descrição geográfica, a construção de uma narrativa pseudo-históriográfica, o apelo a argumentos de autoridade, a insistência num caráter “testemunhal” da obra, a “ocultação das provas”); finalmente, porque a Atlântida platônica constitui, na minha opinião, num desses extraordinários casos em que a criação literária se desgarrava de seu contexto original e alcança larga autonomia, transformando-se em mito. Assim, mesmo que torçamos o nariz para a longa relação de visionários, pseudocientistas, esotéricos e charlatães de todo tipo que afirmaram a existência literal da Atlântida, não podemos ignorar fatos mais expressivos como a legendaria e malfadada expedição do coronel Fawcett no coração da selva brasileira em busca da civilização perdida, o que mostra o incrível poder de persuasão do mito platônico (o qual, diga-se de passagem, nenhuma outra utopia literária conseguiu igualar).

Foi, sem dúvida, a força do legado platônico revalorizado no renascimento, somado à “radical experiência de ruptura”, às imensas transições e novidades experimentadas pelos europeus da época (incluindo aí o excepcional alargamento do mundo conhecido e o encontro de novas culturas no contexto dos Descobrimentos), um dos fatores que mais contribuiu para a reativação do manancial utópico e, em particular, para a escritura da *Utopia* de Thomas Morus (na verdade, uma obra intitulada, bem de acordo com o gosto da época por títulos desmesuradamente longos *Sobre a melhor constituição de uma república e a nova ilha de Utopia, um livrinho de ouro, divertido e não menos edificante, de autoria do Ilustríssimo e sumamente eloquente Thomas Morus, cidadão e xerife da famosa cidade de Londres*), primeiro texto que demarca a tríade apresentada há pouco (MORE, 1999). Não podemos ver, no entanto, a *Utopia* de Morus simplesmente como uma paráfrase ou de uma mera atualização de Platão, pois busca atender às inquietações e incertezas de um autor extremamente consciente de que toda uma arquitetura de poder e de convicções morais e religiosas (da qual, inclusive, ele próprio fazia parte) ruía definitivamente, e que as mudanças que se desenrolavam ao seu redor eram a base para a constituição de novas formas de organização social (novas, mas não necessariamente melhores ou mais benéficas para a maioria). Portanto, ao contrário

do que pode parecer, a imaginação utópica é apenas raramente evasiva ou delirante: produzir uma utopia requer de seu autor, pelo contrário, uma tremenda dose de realismo, de observação atenta e sensível aos problemas, embates, limites e questões de sua própria época, muitas vezes ignorados ou minimizados por boa parte de seus contemporâneos.

As releituras da utopia de Morus foram, sempre, ao longo da minha trajetória acadêmica, e sobretudo no desenrolar desse estudo, uma fonte de variadas surpresas. A cada leitura, o texto do humanista inglês me parecia menos óbvio e menos plano, elaborado em diferentes e conflitantes níveis de discurso, transitando por diversos gêneros literários, povoado de inversões críticas e de desconcertantes ambiguidades, com traços expressivos de ironia e de sátira. Foi, portanto, essa a tônica que procurei dar ao capítulo que trata do texto de Morus, numa tentativa de contribuir para a quebra dos estereótipos que assombram as análises corriqueiras, anacrônicas e banalizantes da sociedade e do pensamento político renascentistas, e frequentemente reduzem a *Utopia* a um panfleto (embora com o mérito do pioneirismo) proto-socialista. É verdade que, como nos mostra Quentin Skinner na sua obra fundamental *Fundações do pensamento político moderno* (SKINNER, 1996), a *Utopia* é uma produção literária que, entre outras coisas, responde ao caráter “anti-humanista” do humanismo italiano, sobretudo o maquiavélico, pondo em destaque, como pressuposto fundamental, o preceito (cristão, por excelência) da *bondade natural do ser humano* - o qual servirá como base, mais tarde, para toda uma vertente mais idealista de reflexão que inclui o próprio socialismo: como todos sabemos, na ilha imaginada por Morus não há propriedade privada e os habitantes professam um total desprezo à riqueza, tudo é produzido para o bem comum e partilhado igualmente por todos, e a vida social parece funcionar em total harmonia e sem grandes dissensões. Mas, ao longo da leitura, até o entusiasmado narrador Hitlodeu deixa escapar, em momentos diversos, que esse “estado de bem-estar público” é garantido, entre outras coisas, pelo colonialismo, pela escravidão e pela cuidadosa supressão de todas as expressões individuais indesejadas (como a cobiça, a luxúria, os vícios, a agressividade), e sua permanente submissão a um esfumado, mas poderoso, autoritarismo - a ponto de, em nenhum momento na longa descrição da ilha presente no Livro II, o tema da liberdade ser posto em questão, mesmo porque, na Utopia “todos estão sob o olhar vigilante dos demais” (MORE, 1999, p. 101). A Utopia só é possível como exercício contínuo de autoritarismo e suspensão das liberdades, ao ponto máximo de supressão da história, da insularização definitiva como única forma de se alcançar a desejada estabilidade

(lembramos do detalhe revelador, logo no início do Livro II, de que a ilha de Utopia era “originalmente uma península” (MORE, 1999, p. 72), cortada do continente através da abertura de um canal artificial, por ordem de seu primeiro conquistador), da redução da república ideal a uma espécie de “presente contínuo”, através do qual a possibilidade do “bom lugar” (*eutopia*) teria que se contrapor, necessariamente mas também de forma paradoxal, à sua impossibilidade como sociedade histórica: a *outopia*, o “não-lugar”.

Em termos especificamente literários, os dilemas da Utopia moriana revelam-se de forma significativa através de dois procedimentos formais principais. O primeiro deles é o da alternância da voz narrativa. Há, como sabemos, dois narradores na *Utopia*: o narrador “Thomas Morus”, que apresenta o seu “livrinho de ouro”, a princípio, como um híbrido de livro de aconselhamento (gênero de escrita política bastante em voga na época, da qual faz parte *O Príncipe*, de Maquiavel) e relato autobiográfico, remetendo, nos primeiros parágrafos do Livro I, a uma missão diplomática em Flandres da qual, de fato, o autor fez parte; e o narrador Rafael Hitlodeu, o navegador português que primeiro se apresenta como personagem do Livro I, desperta a atenção de todos os presentes, e se torna o narrador da quase totalidade do Livro II, sendo o verdadeiro porta-voz do discurso panegírico sobre os utopianos. A estratégia narrativa de Morus é, sem dúvida, assim como nos textos platônicos, também depositária de efeitos de verossimilhança que desafiam o leitor: alternância entre realidade e ficção; uso de personagens reais (como o humanista flamengo Peter Gilles, a quem ele dedica e dirige o texto) que poderiam “dar fé e testemunho” aos fatos relatados; descrição exaustiva de usos, costumes, elementos naturais e arquitetônicos; uso de elementos paratextuais, como o mapa e o alfabeto da Utopia; explicação para os lapsos da narrativa, como a localização precisa da ilha (na carta a Gilles que antecede o texto).

Mas, ao mesmo tempo em que a construção narrativa da Utopia encontra-se permeada de elementos diversos que buscam (com nítida insistência) apontar para sua veracidade, outros procedimentos operam em sentido contrário, provocando sucessivas quebras e decepções. Na contraposição entre os narradores, a nota final - o célebre “desejaria, posto que não espere” (MORE, 1999, p. 185) - traz uma perspectiva fortemente pessimista e melancólica, atirando todos os projetos e mudança e felicidade social de Hitlodeu contra o pesado muro do ceticismo. Em termos estilísticos, como já apontado por outros autores e autoras, essa ambiguidade aparece no amplo uso de *litotes*, ou duplas negações, no texto moriano (algo nem sempre facilmente identificável, porque

frequentemente suprimido, nas traduções). Essa construção urobórica, em incessante processo de autodevoração, também se revela nos vieses satíricos da obra. Quase que sem exceção, todas as personagens, títulos, grupos sociais e referências geográficas utopianas (sem falar do próprio nome da ilha, a que já fizemos referência) são batizadas de forma satírica: Amaurota (cidade nebulosa), Anidro (rio seco), Ademos (príncipe sem povo) e, *last but not least*, Hitlodeu - “falador de disparates” (e deles Morus faz referência explícita numa jocosa correspondência trocada com Gilles pouco tempo depois da primeira publicação do livro). Seriam esses apenas os traços de um gosto juvenil do autor por brincadeiras (como atestou Erasmo, ao lembrar que Morus era um aficcionado leitor de Aristófanes e Luciano), ou a chave de uma interpretação da *Utopia* como anti-proposta que, na perspectiva de um católico fervoroso, grande proprietário e membro da elite intelectual e política da Inglaterra do século XVI, demonstraria sua fraqueza não apenas na realidade empírica, mas até como modelo de organização social, uma sociedade insuportável para as necessidades de afirmação do individualismo, da propriedade e da liberdade aspiradas por essa elite renascentista?

De toda forma, sabemos que nenhuma obra literária resume-se às intenções do autor. O vasto manancial utópico aberto por Morus, hoje, 500 anos depois, é, ainda, fonte de debates e fluxo para pensarmos o *Noch-Nicht-Erfahrung* (“ainda-não-experimentado”) de que nos fala Bloch, mesmo assumindo as inquietações, e até os riscos, da esperança, o último (e enigmático) elemento da caixa de Pandora.

Dando um grande salto do início do século XVI ao final do século XIX, nossa cartografia de lugares imaginários passa de Morus a Wells e de uma forma híbrida a uma ficção romanesca. No Capítulo 3 do livro relacionei, sobretudo, o romance *A ilha do Dr. Moreau* (WELLS, 1996) à profunda desconfiança da sociedade do *fin de siècle* nas metanarrativas progressistas, civilizatórias, positivistas e científicas, o que se expressa, entre outras coisas, pelo desenvolvimento e debate em torno das teorias darwinistas (e pelas suas vulgarizações no âmbito do chamando darwinismo social) e freudianas. É com esse cenário de perda de confiança no futuro como uma utopia realizável que dialoga o

livro de Wells publicado em 1896, o qual, além de ser uma das obras literárias pioneiras da *science fiction*, também pode ser lida como conversão do ideal utópico no contramodelo da *distopia*.

De fato, A ilha do dr. Moreau consiste numa espécie de paródia literária das teorias de um dos mais conhecidos darwinistas sociais da época, o biólogo T. H. Huxley (às quais, na época, Wells filiava-se, direta e publicamente), dramatizadas no espaço até então ocupado pelas utopias positivas: a ilha. Em sua distopia, Wells explora, principalmente, dois temas centrais, que serão bastante caros às ficções distópicas posteriores - a bestialidade humana e o autoritarismo. O primeiro consiste, sem dúvida, no núcleo semântico central do romance, a história das infelizes criaturas do Dr. Moreau, animais humanizados através de longos e dolorosos processos cirúrgicos, que pouco a pouco retomam suas origens selvagens, inarticuladas e irracionais, até matarem brutalmente seu próprio criador, e que também instalam em Prendick, o narrador-protagonista, única testemunha que sobrevive ao trágico devir do Povo-Fera, a incerteza do que significa, afinal, a condição humana: salvo da morte na ilha, reinstalado na civilização, Prendick (assim como o Gulliver do clássico romance de Swift), não consegue fugir à percepção que a sociedade humana assemelha-se assustadoramente às infelizes criaturas de Moreau - “Eu sentia como se o animal estivesse prestes a surgir de dentro deles” (WELLS, 1996, p. 183). Torna-se um incurável misantropo, perde a fé na sanidade do mundo, na justiça das instituições, na capacidade humana em superar os instintos irracionais e guiar-se unicamente pela luz da racionalidade; então, o mundo como um todo tinge-se das cores sombrias da mata densa insular.

O segundo tema central, na verdade, deriva do primeiro: tendo como pressuposto a impossibilidade do controle dos instintos destrutivos e anárquicos unicamente pela racionalidade ou por uma natural tendência à harmonia do contrato social, as criaturas de Moreau precisam ser controladas através de uma autoritária “educação moral”, na fundação e divulgação de uma religião repressora, tendo o próprio cientista no papel de um Deus criador, provedor e juiz (“Mão que fere e cura”), e baseada numa série de normas de comportamento a serem cumpridas fielmente pelas criaturas (como não andar de quatro, não sorver água, não comer carne, não arranhar as árvores e não caçar humanos), sob pena dos castigos rigorosos na “casa da dor” (o laboratório do cientista).

Levando-se em consideração a intensa reação e as críticas severas de seus contemporâneos quando da publicação de seu livro, podemos perceber que, na verdade,

o maior “ultraje” de Wells à sociedade inglesa vitoriana e, por extensão, à Europa finissecular, é sua recusa em aceitar as distinções convencionais entre o humano e o animal e, conseqüentemente, sua percepção da fragilidade e parcialidade da Razão. Em mais de uma ocasião, ao longo de sua prolífica obra literária e ensaística, Wells insiste nessa premissa: até mesmo em um dos prefácios escritos para *Dr. Moreau*, o autor enfatiza que o livro teria sido escrito para “dar a ideia mais vívida [da] concepção dos homens como feras amputadas, confusas e atormentadas” (KEMP, 1996, pp. 4-5). Assim, as criaturas de Moreau, animais aperfeiçoados segundo o modelo humano, representariam, de forma especular, os mergulhos inevitáveis da humanidade civilizada no animal interior. Essa inversão especular, que aparece e se desdobra inúmeras vezes ao longo da narrativa, culmina numa das passagens mais significativas do romance, no encontro definitivo e derradeiro entre o herói, Prendick, e seu duplo, o Homem-Leopardo: “Pode parecer uma estranha contradição [...] mas agora, vendo a criatura numa atitude perfeitamente animal, com a luz brilhando em seus olhos e sua face imperfeita distorcida de terror, percebi novamente o fato de sua humanidade [...]. Saquei meu revólver abruptamente, mirei entre seus olhos apavorados e atirei” (WELLS, 1996, p. 131). Prendick, que domina a voz narrativa, justifica a execução do Homem-Leopardo como um ato de misericórdia; mas poderíamos também nos perguntar se o tiro na testa não poderia significar, também, a estratégia imperfeita de tornar impossível seguir a ver o rosto agora desfigurado e, assim, tentar esquecer o que ele traz à lembrança - quebrar o espelho em mil pedaços, de modo a ocultar o reflexo de si próprio.

Finalmente, nossa cartografia de lugares imaginários se encerra com a ilha imaginada pelo escritor argentino Adolfo Bioy Casares em *A invenção de Morel* (CASARES, 2006), seu romance mais conhecido (publicado em 1940). Em comum com as obras de Morus e Wells, encontram-se, aqui, basicamente dois pontos de contato: a escolha da ilha como espaço da narrativa e o fato de podermos encontrar, também nesse romance, uma visão acerca da utopia. No entanto, mais do que servir como temática central, o livro de Bioy Casares amplia a leitura da utopia pra o interior da própria

construção narrativa, rompendo com a necessidade de responder aos postulados (mais ideológicos que literários) que concebem a utopia ou como um projeto a ser realizado ou como um sonho vazio de significado.

Amigo próximo e parceiro literário de Borges, Bioy Casares compartilha com o autor de *O Aleph* o gosto pelo fantástico e a habilidade em tecer narrativas com múltiplos níveis de leitura, repletas de falsas referências e encabeçadas por narradores não confiáveis, que convidam o leitor a quebrar todas as expectativas de um sentido unívoco e, por extensão, questionar a própria consistência do que chamamos de “realidade” (a propósito, lembremos que Bioy Casares é a personagem central de um dos contos mais desafiadores de Borges, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”).

A invenção de Morel trata, principalmente, da tensão entre *a realidade como prisão* e *a utopia como liberdade* (tema que o autor argentino irá desenvolver em produções posteriores, como o romance *Plano de evasão*), podendo ser lida como uma *utopia do simulacro*. A harmonia do amor romântico - irrealizável na realidade, pois a mulher amada pelo naufrago está morta e a atualização de sua existência resume-se à sua cíclica projeção holográfica na ilha - só pode ser encenada através de um esforço patético de performance, sobreposições e ilusionismo: “Representei bem: um espectador desprevenido pode imaginar que não sou um intruso. Isto é o resultado natural de uma laboriosa preparação, quinze dias de ensaios e estudos contínuos. Infatigavelmente, repeti cada um de meus atos. Estudei o que disse Faustine, suas perguntas e respostas. Muitas vezes intercalo com habilidade alguma frase; parece que Faustine me responde. Nem sempre a sigo: conheço seus movimentos e consigo caminhar à frente. Espero que, no geral, possamos dar a impressão de sermos amigos inseparáveis, de nos entendermos sem necessidade de falar” (CASARES, 2006, p. 150-151). Portanto, o ato final do herói (pois a gravação de si próprio na máquina inventada por Morel, como ele sabe, implica na deterioração e morte do corpo físico), sendo um ato de libertação impulsionado pelo desejo (não nos esqueçamos do detalhe de que o narrador-protagonista é um fugitivo da prisão), é também uma solução imperfeita, desconectada e incompleta, pois só existe como imagem e representação. Além disso, consiste numa intervenção posterior que interfere e, em larga medida, destrói o “paraíso vulnerável” do inventor Morel, já que este também pretendia, com sua máquina de gravação holográfica, eternizar sua presença junto a Faustine, a quem amava sem ser correspondido. Portanto, se a invenção de Morel produz e projeta incessantemente os artefatos de uma clausura da representação, legando

de forma opressiva e totalizante a presença do passado sobre o presente, o narrador torna-se aquele que transgride e desestabiliza essa dimensão cerrada, modificando o passado desde o futuro. O tom melancólico do final do romance de Bioy Casares relaciona-se justamente a esse caráter espectral da inferência do futuro sobre o passado - o qual só alcançaria uma utopia imperfeita, artificial, irrealizável: “Ao homem que, baseando-se nesse informe, invente uma máquina capaz de reunir as presenças desagregadas, farei uma súplica. Procure-nos, a Faustine e a mim, e faça-me entrar no céu da consciência de Faustine. Será um ato piedoso.” (CASARES, 2006, p. 155)

O protagonista do romance de Bioy Casares parece remeter e atualizar, aqui, a sombria confissão do narrador moriano: “*desejaria, posto que não espere*”. Seria este, afinal o fim de toda utopia, o de projetar eternamente uma esperança esgarçada na direção de uma remota possibilidade futura? A princípio, esta parece ser a única saída ao limite imposto pela narrativa de Bioy Casares. Contudo, ao mesmo tempo em que aponta esse problema, o autor já o ultrapassa. Ao fixar sua utopia em imagens que não possuem mais seu equivalente na realidade - que não podem possuí-lo -, abole os desvios metafóricos e revela a utopia como imagem, no sentido que a liga à imaginação e, por fim, ao fazer literário: se a utopia é o “lugar nenhum”, aí está o lugar do escritor literário, em sua tarefa isolada e solitária de traduzir em palavras a imaginação, os medos e os desejos, um compulsivo construtor de utopias. Em Bioy Casares, a ideia de uma vida idílica na ilha isolada é tornada irrealizável, a menos que exista no interior da narrativa. Sob essa perspectiva, o diálogo entre vida e utopia seria como a sobreposição de cenas na máquina de Morel, onde atuam simultaneamente, embora sem se tocar, dois âmbitos distintos. Relação precária e opaca, na fronteira entre o vivido e a representação, fabulação, engano, mas também a ficção por excelência, expressa no próprio título do romance: ato e resultado do poder criativo do inventor que espelha, por sua vez, a escritura e o resultado na forma acabada do livro. Da invenção de Morel chega-se necessariamente à invenção de Bioy, o testamento de uma esperança utópica inconclusa e incerta.

Hoje, como sabemos, vivemos tempos difíceis para as utopias - que forma ainda mais presente e mais aguda do que quando esse livro foi originalmente concebido. Assistimos a um recrudescimento dos preconceitos classistas, racistas e de gênero, da xenofobia, da intolerância religiosa, do reacionarismo político, da perseguição às minorias, dos nacionalismos ufanistas, dos projetos excludentes e hierarquizadores, das propostas de extinção de direitos sociais, políticos e humanos conquistados em décadas (na verdade, muitos em mais de um século) de lutas. Mais ainda, nos vemos diante do abismo da “cidade infernal” temida pelo Kublai Khan de Ítalo Calvino em *As cidades invisíveis*. Talvez, portanto, a única saída para se pensar as possibilidades da utopia num cenário de desmantelamento das utopias seja observarmos, sempre, com determinação e insistência, o conselho sábio do navegante veneziano: “O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.” (CALVINO, 1990, p. 150)

REFERÊNCIAS:

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Vol. 1. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ/Contraponto, 2005.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASARES, Adolfo Bioy. **A invenção de Morel**. Trad. Samuel Titan Jr. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. **A invenção da ilha**. Típica literária e topologia imaginária na descoberta do Brasil. *Remate de males*. n. 13, Campinas, 1993.

KEMP, Peter. **H.G. Wells and the culminating ape**: biological imperatives and imaginative obsessions. London/ New York: MacMillan Press/ St. Martin's Press, 1996.

MORE, Thomas. **A utopia**. Trad. Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PLATÃO. **Diálogos**. Volume XI: Timeu/ Crítias/ O segundo Alcebíades/ Hípicas Menor. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1977.

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. Trad. Renato Janine Ribeiro e Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WELLS, H.G. **The island of Doctor Moreau**. New York: The Modern Library, 1996.

**CORPO, DISCURSO E POESIA EM AUTORAS NEGRAS
CONTEMPORÂNEAS: LINGUAGENS ECO(DIS)TÓPICAS¹**

Izabel F. O. Brandão

trying to convince myself
i am allowed
to take up space
is like writing with
my left hand
when i was born
to use my right
[...]

rupi kaur

A escritora caribenha Grace Nichols tem sido foco de minhas pesquisas há mais de vinte anos. Em 2016, revisitei o seu primeiro livro *i is a long memoried woman* (1983), para uma mesa redonda sobre utopias e distopias contemporâneas. O livro trata da diáspora africana para o Caribe, enfocando o que aconteceu com as mulheres inseridas no processo de escravidão. O poema “Ala”, em especial, trata de uma escrava que comete o infanticídio. A cruel conexão da temática da violência, em sua representação na literatura de autoras contemporâneas, com a realidade histórica, foi o que me levou à poesia da escocesa Jackie Kay e da brasileira Conceição Evaristo, entre outras. Minhas inquietações em relação ao que diziam os poemas, não eram simplesmente voltadas para a denúncia da violência. A análise comparativa realizada para aquele trabalho sobre utopias e distopias contemporâneas, mostrou que o poema de Nichols apresentava-se como uma fronteira entre essas duas situações.² Já nos poemas de Kay e Evaristo tem-se

¹ Este artigo é uma ampliação da palestra apresentada no III Colóquio Literatura e Utopia, na 9ª Semana de Letras da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Alagoas, coordenado pela colega Ildney Cavalcanti, em comemoração aos 500 anos da publicação da *Utopia*, de Thomas More, em setembro de 2016. A versão aqui publicada foi apresentada durante 13º Mundo de Mulheres e 11º Seminário Internacional Fazendo Gênero, em 2017, na Universidade Federal de Santa Catarina, na mesa redonda: “‘Não’ é a palavra mais selvagem”: poéticas e políticas sexuais e de gênero na contemporaneidade” com o mesmo título. O artigo deverá ser publicado em livro em breve.

² Cf. “O corpo como travessia: o canto da resistência de Grace Nichols” (BRANDÃO 2006). Esse trabalho foi a base para a construção do comparativo aqui apresentado. Cf. referências completas ao final do ensaio.

uma visão mais pesada em relação ao contexto da utopia, prevalecendo a referência distópica. A ambivalência do conceito de utopia permite a nomeação desse lugar como eco(dis)tópico, cuja linguagem pode desvelar ressonâncias positivas ou não, no seu discurso sobre o corpo, aqui em sua ontologia relacional, conforme estabelece a ecocrítica feminista.³ É isso o que revelam os poemas, como poderemos observar.

A problematização dos poemas pode ser demarcada através dos processos de resistência, presentes em cada instância de opressão vivida pelo sujeito que ocupa o lugar de oprimido/a (no caso aqui, as mulheres), que o leva a buscar por espaços alternativos, conhecidos como o “bom lugar” (*eu-topos*), nos estudos voltados para a utopia.⁴

A busca desse espaço alternativo, do “bom lugar”, iniciado dentro do espaço de opressão às mulheres, é o que me parece levar à presença da esperança no poema de Nichols, primeiro a ser trazido aqui. “Ala” nem é inteiramente distópico nem completamente utópico. Nichols usa um meio termo, uma fronteira onde utopia e distopia se entrecruzam. A crua realidade mostrada no poema é necessariamente distópica, mas a busca de uma ação concreta leva o poema para o espaço utópico, em busca do “bom lugar”. Nesse aspecto, os poemas de Conceição Evaristo e de Jackie Kay contrapõem-se ao de Nichols, por apresentarem uma visão distópica, como espero mostrar.⁵

O poema de Nichols, “Ala”, insere-se em uma coletânea que trata do processo de escravidão da África para as Américas, e, além de mostrar poeticamente a dura realidade política vivida pelas mulheres escravas, traz elementos que podem ser vistos como parte da busca utópica, em seu aspecto negativo. Pela perspectiva distópica, o corpo de Uzo, que está preso em estacas, “arms and legs spread-eagle”, também apresenta a condição distópica de “enquadramento”.⁶ Como a escrava é uma mulher rebelde deve servir de exemplo para que, nunca mais, as outras mulheres cometam semelhante ato, ou seja, o infanticídio, destruindo o que, para o colonizador, significa mercadoria e lucro.

³ Cf. Opperman (2013a e b) e Gaard (2010 e 2013).

⁴ Cf. Cavalcanti (2003, p.339) para esclarecimentos a respeito dos espaços de opressão vinculados às distopias e à busca do “bom-lugar” (*eu-topos*) como alternativa.

⁵ E numa outra ponta, há a visão utópica também possível em poemas de Helena Parente Cunha, do livro *Impregnações na floresta – poemas amazônicos* (Mulheres, 2013). Essa gama de possibilidades parece indicar que as poetisas contemporâneas transitam em múltiplas percepções. Cf. Brandão (2017) em ensaio sobre poetisas brasileiras contemporâneas.

⁶ A questão do “enquadramento” do corpo das mulheres na perspectiva da utopia e da distopia feminista pode ser aprofundado em Cavalcanti (2005).

Entre as formas de rebeldia e insurgência no período da escravidão estão o aborto e o infanticídio e as mulheres na condição de escravas recorriam a essas práticas de resistência, para impedir que seus filhos crescessem na crueldade da escravidão. Isso revela o nível de profundidade da ferida para a mãe rebelde do poema de Nichols, mas acaba por suavizar essa dor, pois o ato significa o preço da busca da liberdade para o filho morto. É a partir da morte do corpo que a alma se liberta. A mãe envia “(...) the little-new-born/ soul winging its way back/ to Africa – free”. Da distopia, pode-se dizer, nasce a possibilidade da liberdade.

A necessidade do exemplo marca visualmente o nível de crueldade a que o opressor poderia chegar. “[The] fate for us all rebel/ women” é “the slow and painful/ picking away of the flesh/ by red and pitiless ants”. O corpo mutilado e punido socialmente não é, contudo, suficiente para destruir o território livre da mente imaginativa que, ao se sentir presa do “mau-lugar”, vai em busca do “bom-lugar”, ainda que esse lugar esteja no país do “sonho diurno”, de que fala Bloch, ou do devaneio (de que fala Bachelard) que acende o desejo de liberdade. Desejo este que nasce a partir da visão do inferno, cruamente exposto no poema com a imagem do corpo mutilado de Uzo. O desespero, nesse caso, cede lugar à esperança que, para Bloch (1995, p.112), “destrói o medo” (e busca a felicidade): “esperança não é apenas o conceito oposto de ansiedade, mas também, em que pese o seu caráter emocional, de memória”.⁷ Assim, “A esperança projetou-se exatamente do lugar da morte, como algo que busca a luz e a vida, como algo que não permite o fracasso como última palavra; (...) definitivamente[, a esperança] tem o conteúdo intencional. Ainda há resgate no horizonte” (Bloch: 1995, p.112).

Os versos de Nichols também levam à ideologia platônica que, segundo Badinter (1985), era muito comum e aliada à pedagogia do século XVII: “para salvar uma alma, não hesitamos em castigar o corpo” (p.59). Uzo matou o filho, mas salvou-lhe a alma. Esse é também o componente que leva o poema a representar uma utopia de retorno, de caráter mítico,⁸ pois a alma do pequenino ser retorna à mãe África.

Bloch (1995, p.98) fala na vontade de se chegar ao fim da viagem: “para o fim onde tudo termina bem [que] sempre permeia a consciência utópica”. É assim que o

⁷ Todas as traduções, exceto quando indicadas diferentemente, são de minha autoria.

⁸ Há uma distinção entre utopia mítica e utopia concreta, de ação, que mais se aproxima da percepção de Bloch em seu referencial teórico sobre a utopia contemporânea. Parte do poema de Nichols leva para a utopia mítica. Agradeço a Ildney Cavalcanti a informação.

poema, mesmo com a percepção idealista de mandar a alma do pequenino ser de volta para o país onde sua mãe (e conseqüentemente todos os escravos) era feliz, tem uma projeção de futuro, pois as imagens são para ele projetadas (BLOCH, 1995, p.99). O conceito de emoção esperançosa é pertinente na compreensão do salto distópico para o retorno ao “bom lugar”: sua intenção “aponta para frente, o ambiente temporal de seu conteúdo é o futuro (...). Mesmo as emoções esperançosas com conteúdo negativo no tocante à autopreservação, como ansiedade e medo, podem da mesma forma tornar-se paixões, não menos do que esperança” (Bloch: 1995, p.108).

Essa intenção aparece quando as mulheres, ao lamentarem a morte de Uzo, invocam os mitos ancestrais da velha África:

O Ala
 Uzo is due to join you
 to return to the pocket
 of your womb

Permit her remains to be
 laid to rest – for she has
 died a painful death

Retomo mais uma vez a fala de Bloch (1995, p.112) a respeito da presença da esperança no espaço onde o medo é também foco. Ele cita o poeta Hölderlin, do romantismo alemão: “Onde há perigo, cresce também o resgate” e argumenta que esse verso “indica a virada dialética positiva na qual o medo do lugar da morte desaparece”. É exatamente isso o que ocorre no poema de Nichols.

No tocante aos poemas de Evaristo e Kay, que dialogam com o de Nichols, o corpo pode ser percebido como um lugar de identidade relacional e histórica, como “texto cultural” (BORDO, 1993, p.288), uma parte da natureza que desvela não apenas as contradições sociais, mas permite às poetisas retecer essa conexão através de imagens que embora tratem de uma longa história de opressão, também pode mostrar formas de escapar delas.

Esse lugar – o espaço corporal – deve ser compreendido como um território existencial, mas também um espaço “transcorpóreo” (ALAIMO, 2010), que transita entre

o que é material e também discursivo.⁹ Nesse sentido, citando Serpil Oppermann (2013, p.77), “Em um contexto ecocrítico feminista, os corpos das mulheres... são também sites complexos de relações de poder, discursivas, ecológicas e ideológicas, por meio das quais somos estimuladas a repensar a materialidade dos corpos interconectados com suas formações discursivas”.

Conforme já pontuado, o poema de Nichols trabalha numa fronteira, num limiar que o coloca num diálogo entre utopia e distopia, sendo o foco da esperança situado no simbólico. O poema de Conceição Evaristo, “Da menina, a pipa”, tem uma perspectiva que o crava no contexto distópico através da referência da violência. O conceito de violência é bastante amplo, mas seu caráter de desafio inscreve a ambivalência e a dubiedade como pontos de referência:

[...] atos agressivos ou cruéis só serão definidos como atos de violência (apesar de violentos) de acordo com quem os comete e com quem os sofre[...].

Nesse sentido, entendo a violência como uma espécie de linguagem cuja expressão indica que houve algum tipo de falha nas relações sociais de convívio e que o uso da razão foi superado pelo uso do instinto (MATIAS, 2015, p.286).

Essa percepção pode ser associada às discussões feministas sobre o conceito de violência. Donna Haraway (1991) e Karla Armbruster (1998), por exemplo, apontam para a possibilidade de colaboracionismo presente em situações as quais envolvem violência. A filósofa brasileira Helleith Saffioti (2001), ao problematizar a questão da violência de gênero, tem uma perspectiva que é complementar à percepção das pensadoras norte-americanas. Para Saffioti, a violência se estabelece para quem do contexto da consciência das mulheres. Seguindo tal entendimento é possível dizer que “as mulheres se submetem à violência não porque ‘consintam’: elas são forçadas a “ceder” porque não têm poder suficiente para consentir” (SANTOS; IZUMINO, 2005, p.150).

Esse contexto permite dizer que, em sua escrevivência, Evaristo fala da “crueldade do cotidiano dos excluídos. A mescla de violência e sentimento, de realismo cru e ternura,

⁹ Aqui caberia uma discussão mais aprofundada sobre questões que hoje são parte de um debate-chave dos chamados “novos feminismos” (OPPERMANN 2013), onde se situa o chamado feminismo material, cujas relações com o meio ambiente não podem ser excluídas, mas a discussão extrapola o escopo deste ensaio. Cf o instigante ensaio “Feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza”, de Stacy Alaimo, publicado na sessão Debate da *Revista Estudos Feministas*, vol 25 (2017) e também do comentário que escrevi sobre o texto, nessa mesma sessão.

revela o compromisso e a identificação da intelectual afrodescendente com os irmãos colocados à margem do desenvolvimento” (DUARTE; CAMPOS, 2011, p. 208). Seu poema “Da menina, a pipa” é apenas uma amostra desse retrato implacável da vida de meninas pobres que vivem à margem da sociedade brasileira, nos não-lugares que circundam as grandes cidades onde a natureza é representada pelo descaso desalentador (político e de outra natureza) pela vida humana, tratada como lixo e sujeita a violência. A natureza enquanto espaço formal não aparece no poema, mas o corpo violentado da menina funciona distopicamente como uma metonímia da própria natureza e da sua desagregação do resto da sociedade. Seu corpo é concebido como terra de ninguém, e assim sendo, sua violação é socialmente permitida, ainda que escondida pela anonimidade daqueles que sobrevivem na periferia da civilização, o que parece confirmar a visão de Saffioti acerca do desempoderamento da menina, para consentir ou não, com o ato de violência contra ela cometido. Talvez nesse espaço anônimo possamos retomar a questão instintual de que fala Matias: a sociedade que permite a ocorrência da violência age através de sujeitos, cujas pulsões instintuais poderiam conectá-los ao mundo animal que exclui o contexto da racionalidade. Esse mundo desvelado por Evaristo, no qual crescer expõe a profunda ferida que, ironicamente, pressagia um futuro sem futuro, uma heterotopia “distópica”: se se nasce menina, até mesmo seus brinquedos – uma pipa de seda, uma boneca – se tornam metáforas da crueldade contra seu corpo, presa da violência masculina:

um barbante áspero
 másculo cerol, cruel
 rompeu a tênue linha
 da pipa-borboleta da menina.

O resultado é “dor/ e o abandono”. O futuro sombrio revela o trauma resolvido com mais violência:

E depois, sempre dilacerada,
 a menina expulsou de si
 uma boneca ensanguentada
 que afundou num banheiro
 público qualquer.

A complexidade da temática do aborto gera a necessidade de uma problematização mais ampla, que vai da natureza política e ideológica à religiosa, o que não é possível neste momento. Retomo apenas o que diz Badinter em relação ao infanticídio: nenhuma violência cometida contra crianças é de fácil digestão. No caso do poema de Nichols, o ato de violência cometido por meio do infanticídio leva à simbólica libertação da alma do infante. No poema de Evaristo, o que temos é uma infância destruída, no caso da menina especificamente, e o seu batismo em uma tal realidade devastadora expõe um nervo da cultura para nós. Evaristo inflige em nós um choque de realidade: até quando pessoas como a sua menina do poema, marginalizadas em todos os níveis, sofrerão? Essa é a mensagem para nós e para as instituições cujo descaso pelos desfavorecidos os torna responsáveis por toda a sorte de violência cometida. Nós, mais do que espectadoras/es, beiramos a convivência com tal realidade.

Darling (2007), de Jackie Kay, traz poemas escolhidos de oito coletâneas, incluindo poemas para crianças. O poema “Inside” (“Dentro”) trata da ferida aberta da violência, tema recorrente em Kay. Essa violência que emerge no seu discurso poético, da mesma forma que a tratada nas poetisas anteriores, é tanto física quanto a psíquica.¹⁰ Em “Inside” como em outros poemas do livro, a violência física que se expressa no corpo promove dores no psiquismo cuja regeneração é uma necessidade, embora o poema não descortine nenhuma brecha de esperança, como o de Nichols. Entretanto, a palavra escrita é uma forma de exorcismo poético para trabalhar o contexto da dor visando a uma resolução dos males sociais que afligem o mundo ocidental – global –, sem ter qualquer relevância o lugar físico onde o sujeito esteja.

Percebo nesse poema de Kay elementos complementares ao de Evaristo. Não se trata da violência de rua, uma vez que aqui, o problema desenha-se como doméstico. A oralidade dos versos é capaz de nos emocionar e também de nos indignar, tendo em vista que qualquer contexto em que a violência sexual age contra as mulheres, o psiquismo destas é atingido fundamente. A voz poética que Kay usa, soa como um pedido de socorro, num contexto em que o espaço é a casa e o familiar torna-se estranho e brutal.

Inside I'd say, don't please.
Grit my teeth. Bite the pillow.
You pulled me to the place

¹⁰ Cf. Barretto, 2009.

where everything went numb, hollow.

 You, underneath my skin.
 That smell, that voice, that hollow.
 My own heart, broken like bones.

A persona poética cujo corpo grita, fala dos dentes trincados, da dor e da paralisia que anestesia a violência, traduzindo o entranhamento da dor provocada através de uma imagem cuja materialidade transforma o coração num tecido duro, como ossos, mas com a resistência quebrada pela violência.

“Inside” tem ressonâncias em um poema da indiana canadense rupi kaur, cujo livro *milk and honey* foi recentemente traduzido no Brasil.¹¹ Sem nome, o curto poema tem apenas quatro versos, quase um aforisma:

it is your blood
 in my veins
 tell me how i'm
 supposed to forget

Esse poema de kaur integra a primeira parte – “the hurting” (a dor) – do livro e mostra a conexão pesada do significado da violência sexual para quem a sofre no espaço doméstico. No poema de Kay, a voz lírica diz: “You, underneath my skin”, remetendo à música “I’ve got you under my skin”, que fala de amor. O verso fala de violência entranhada no ser. É o mesmo sentido dado no poema de kaur: “it is your blood/ in my veins”. Esse sentido é, também, duplo: quem cometeu o ato de violência, além de provocar o seu entranhamento no ser na vítima, é alguém da família.

No poema de Kay o corpo fala tanto psíquica quanto fisicamente: a vítima pede que o opressor/estuprador não a violente: “Inside I’d say, don’t please”, repetido outra vez, como se essa contenção da palavra fosse resolver o problema. Nesse espaço de sete versos, há a voz que fala e o corpo que grita: ela “Grit[s her] teeth. Bite the pillow”, verso também repetido três linhas depois. No movimento da ação violenta, o opressor a puxa “to the place/ where everything went numb, hollow.” A partir daí, ela perde a voz e, com ela, a fala, o poder de expressão que poderia ajudá-la a se livrar da situação. O lado externo fica, agora, restrito ao olhar que observa “High on the wall [...] your shadow/ turn

¹¹ O título do livro em português, já em sua 4ª edição, é *outros jeitos de usar a boca* e foi publicado pela editora Planeta, com tradução de Ana Guadalupe.

against me – shape of a storm”. A vítima resume seu estado: nada lhe resta senão perceber o coração “broken like bones”, verso também repetido na última linha do poema. Na primeira vez, a expressão do desejo – vontade – de que a noite passe logo e o amanhã possa lhe trazer algo bom: “I’d wish [...] for tomorrow/ when I might wash you away and sorrow/ would leave me alone”. Esse desejo é vão porque a dor está no íntimo do ser: “You underneath my skin”; e o resultado é a dor psíquica “Nothing washed you away”; é “That smell, that voice, that hollow”, a corrente do fantasma que vai persegui-la sempre.

Aqui o corpo mostra que a violência cometida contra ele pelo familiar, transformando num espaço distópico, sem saída. Exorcizar esse tipo de dor é algo que o sujeito, por mais que tente, pode nunca conseguir. O psiquismo traz a violência como o fantasma invisível de que fala Derrida em *Specters of Marx*, cuja função é assustar o sujeito ao reaparecer sempre, em momentos inesperados em que esse sujeito não tem condições de recusar sua presença: “É preciso observar, em primeiro lugar, aquilo que não se deixa ver[...]. Assim, pensar o corpo sem um corpo desta invisibilidade invisível [significa que] o fantasma já está tomando forma” (DERRIDA, 1994, p.6-7). A ação do fantasma também ocorre no poema de Nichols, mas lá, a memória que se constrói é dupla: para a mãe, o infanticídio libertou o filho e a lembrança desse fantasma é boa. Mas sua ação levou a outra, reativa, por parte do opressor, que foi a tortura física. E, nesse caso, o fantasma pode trazer a memória do ato como ruim devido à tortura geradora de morte para a mulher. Em Kay, não há saída. O corpo é presa de uma tortura que foi física e que acabou, mas cujos traços parecem irremovíveis no psiquismo. Por isso o contexto da distopia é muito mais forte aqui. E é tão forte quanto no poema de Evaristo, porque as consequências do estupro lá estão visíveis na presença de uma gravidez indesejada que resulta no aborto, na “boneca ensanguentada/ que afundou num banheiro/ público qualquer”. São dores profundas. O bom lugar aqui não existe; a utopia, na sua expressão mais clara, está ausente desses poemas.

Para concluir esta análise falarei brevemente do poema “Vitória Régia” de Helena Parente Cunha, cuja identificação com valores espirituais podem ser associados tanto às questões da utopia quanto à ecocrítica feminista. O que me mobiliza a usar esse poema aqui, nesta conclusão, é a sua carga de esperança que nos leva de retorno ao princípio da utopia, com seu impulso mobilizador de vida, qualidade por excelência do que é poético na obra dessa autora e poeta contemporânea. Sua poeticidade é um “abrir para o futuro,

abrir para frente, projetar sempre no outro aquilo em que ela crê”.¹² Sua “cosmovisão”, para usar o termo de Angélica Soares (2010, p.110), entretece a natureza humana e não humana. Ela “não separa o ser humano da natureza, pelo contrário, considera que o ser humano é natureza, está inserido nela, assim como os outros elementos”.

Impregnações na floresta – Poemas amazônicos, publicado em 2013, após uma viagem à floresta amazônica, mostra poemas acerca de uma “excursão místico-ecológica”, organizada por uma comunidade conhecida como “Comunidade Unindo Corações.” Essa comunidade é definida pela poeta como “um dos centros dedicados à prática e difusão da nova espiritualidade... [que é] a busca do Divino em nós e da prática do amor incondicional. Ou seja, a busca do ‘Ser Profundo’, como diz Fernando Pessoa, no poema ‘Iniciação’...”. (CUNHA, 2013, p.26-27). Essa jornada foi, então, para a poeta, “uma imersão no meu mundo interior” (CUNHA, 2013, p.28), mas também, acrescentaria com Soares, um engajamento “com questões pertencentes à ordem planetária” (2010, p.114). Essa viagem interior pode ser plenamente associada ao contexto utópico da ilha dos sonhos.¹³

O poema “Vitória Régia” traduz, dessa viagem, a conexão com o corpo que chega via uma habitante da floresta amazônica – uma índia – um ser arcaico e primitivo (uma *anima mundi?*), cujo corpo é convertido numa espécie de flor-de-lotus (i.e, a Vitória Régia). Isso integra tudo que está na natureza, organismos vivos, criaturas e o divino em (ou dentro) de nós/da natureza:

uma índia enamorada
foi ao encontro da lua
refletida em alvo brilho
no fundo espelho das águas
no profundo das retinas

Ao recorrer a um ser arcaico, a poeta mostra a necessidade de paz, amor e comunhão com o todo. Quer utopia maior do que essa? Nas águas vivas da floresta (o inconsciente), ela busca a lua: “mergulhou.../ atrás da intacta morada”, sem conhecer o caminho para a “medida perfeita/ de se fazer uma estrela”. O verso termina com uma interrogação, que aponta para a necessidade de integração. Essa é a razão pela qual

¹² Soares depoimento, p.107, formas.

¹³ Aqui não se trata de estabelecer o contexto étnico/racial, mas desvelar o contexto da utopia que sempre busca a esperança.

[...]a índia enamorada
 mudada em flor da lagoa
 é mandala desdobrada
 em outras muitas mandalas

Uma imagem de transformação e totalidade como essa responde à necessidade para uma forma superior de consciência que pode unificar terra e céu, humano e mais-que-humano, revelando a comunhão de diferentes elementos:

vestindo o corpo das águas
 acolhendo em seus redondos
 o etéreo redondo da lua

A índia transformada “desabrocha o branco viço/ sob as pétalas do luar”: assim, uma torna-se a outra, uma conjunção alquímica perfeita; “a índia enamorada/ agora flor e estrela” nasce na água, desse modo desvelando que tudo na natureza está interligado. O amanhecer anuncia o nascimento, uma esperançosa nota para o futuro.

O que une os poemas deste trabalho quando lidos através da lente eco(dis)tópica é a forma como abordam o corpo, aqui compreendido como um texto discursivo que vê cultura-e-natureza como interdependentes, interconectadas e em permanente interação. A percepção de Nichols, Kay, Evaristo e Cunha acerca do corpo como um lugar onde se pode construir pontes, que borram as fronteiras entre humano e mais-que-humano e suas imagens, põe em perspectiva aquilo que Oppermann (2013b, p.69) concebe como as “complexas interconexões de gênero, sexualidade e ideologia que têm impacto sobre o corpo das mulheres”.

O poema de Nichols longe de representar apenas a idealização do retorno utópico à terra mãe África, de onde Uzo e seus descendentes foram arrancados, representa o medo do colonizador diante da ação concreta – o infanticídio – de uma rebelde que se recusou a aceitar sua condição de escrava, com todas as implicações que isso carrega. As mortes de Uzo e de seu filho, se não alteraram a realidade para melhor – a liberdade dos povos escravizados –, o que tornaria o poema numa utopia concreta, pelo menos, mostram a ação como mais uma dolorosa trincheira de resistência por onde as mulheres escravas foram forçadas a passar. Essa trincheira junta-se a outras polêmicas formas utilizadas pela

poeta Nichols em sua obra. Aqui, podemos vê-la na crueza de um ato de dor que abre as portas para o retorno à tão sonhada liberdade.

Cabe ainda acrescentar que a visão de Nichols apresenta o privilégio e o benefício relativos ao tempo da escrita do poema, pois, como autora contemporânea, pôde revisar situações históricas de referência opressiva poeticamente, colocando a situação de opressão a partir da perspectiva feminista do realinhamento dialógico: o presente dialoga com o passado e revisa o possível, fazendo com que nós leitoras contemporâneas percebamos o poema como uma forma de reescrita do passado, fazendo, por assim dizer, justiça, ainda que simbólica.

A percepção de Evaristo acerca do corpo trazida em seu poema trata da ideia de que o poder masculino na sociedade estabelece a brecha que oprime e domina aqueles que são hegemonicamente desempoderados – mulheres, crianças, pessoas negras – enquanto ela acrescenta raça/etnia e componentes de classe à análise ecocrítica feminista. Ainda podemos acrescentar também que o discurso da natureza pertence ao universo da opressão sobre o qual Evaristo fala.

Já o poema de Kay, a referência ao espaço da violência como o doméstico chama nossa atenção para o silêncio que ainda é o norte das inúmeras situações que muitas vezes nem percebemos ao nosso redor. Como “Inside” não fecha a questão relativa à raça/etnia, podemos, de certo modo, universalizar a opressão sexual que paralisa tantas filhas/mulheres no interior das casas onde tantas famílias habitam. Essa percepção que vemos como distópica, do ser que foi agredido ao ponto da paralisia, parece deixar a porta fechada para uma visão de libertação. Ainda assim, percebo um caminho de saída positivo, quando penso que, enquanto leitoras, a leitura do poema, a sua verbalização no discurso poético é geradora de um reposicionamento do meu olhar diante do ocorrido: enquanto leio, analiso e se assim o faço, posso repassar o meu sentimento sobre o que li. Esta é, parece-me, a única utopia possível permitida pelo poema de Kay, extensivo ao de Evaristo também.

Finalmente, a leitura do corpo no poema de Helena mostra a evasão do conflito que separa humanos e natureza com todas as suas criaturas. De modo geral, pode-se dizer que seus poemas mostram um movimento rumo a eudaimonia ou felicidade. Ecocríticas feministas trabalham uma prática que propõe o cultivo de “uma vida virtuosa da mente, do corpo e da alma”, na qual a “pessoa precisa praticar ser generosa, compassiva, solidária, gentil e racional até que essas qualidades passem a integrar sua natureza”

(LOCKWOOD, 2012, p.134). Essa também parece ser a esperançosa compreensão que Helena tem do planeta e daqueles que fazem parte dele. Seu “ativismo”, se se pode dizer dessa forma, aponta para um retecimento das atitudes humanas para com o universo, aqui observado em termos de sua experiência amazônica, na qual uma índia, mais do que uma representante do coletivo de mulheres de uma forma essencialista, convida a uma conexão com o todo. Por isso, seu apelo rumo à eudaimonia está a caminho. Um apelo utópico, sem dúvida.

REFERÊNCIAS

ALAIMO, Stacy. “Trans-corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature”. In ALAIMO, Stacy; HECKMAN, Susan (eds.) **Material Feminisms**. Bloomington: Indiana University Press, 2008, p.237-263.

ALAIMO, Stacy. “Feminismos transcórpóreos e o espaço ético da natureza”. **Revista Estudos Feministas** vol.25 no.2 Florianópolis. Disponível em:< <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n2p961>> mai./ago.2017.

ARMBRUSTER, Karla. ““Buffalo Gals, Won’t You Come out Tonight?”: A Call for Boundary-Crossing in Ecofeminist Literary Criticism”. In GAARD, Greta; MURPHY, Patrick D. (Eds.). **Ecofeminist Literary Criticism** – Theory, Interpretation, Pedagogy. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1998, p.97-122.

BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistador** - o mito do amor materno. Tradutor: Walsenir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradutor: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BLOCH, Ernst. **The Principle of Hope**. V.1, tradutor Nevile Plaice et al. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995.

BORDO, Susan. “Feminism, Foucault and the Politics of the Body”. In: PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit, eds. **Feminist Theory and the Body: A Reader**. New York: Routledge, 1999. p. 246-57.

BARTKY, Sandra L. **Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression**. London: Routledge, 1990.

BRANDÃO, Izabel. “Brazilian Women Poets on Gender, Nature and the Body”. In: PARHAM, J.; WESTLING, L. (eds.). **A Global History of Literature and the Environment**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, p.393-406.

BRANDÃO, Izabel. A propósito de “Feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza”, de Stacy Alaimo”. **Revista Estudos Feministas** vol.25 no.2 Florianópolis 961-974, mai./ago.2017.

BRANDÃO, Izabel et all (orgs). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis e Maceió: Mulheres, Edufal e EdUFSC, 2017.

BRANDÃO, Izabel. **Corpos que falam: máscaras da violência na poesia de Jackie Kay**. Trabalho apresentado no Corpos que (se) importam: II Congresso Nacional e I internacional literatura e gênero 8-11/09/2015, Unesp, Campus S.J. Rio Preto (inédito).

BRANDÃO, Izabel. A Vênus negra: poder e resistência na representação do corpo grotesco feminino em duas autoras contemporâneas. In: MOTA, Mailce Borges et all (orgs). **Língua e Literatura na Época Da Tecnologia**. Florianópolis: EdUFSC, 2015, v.1, p. 109-120.

BRANDÃO, Izabel. “O corpo como travessia: o canto da resistência de Grace Nichols”. In: MONTEIRO, M. Conceição; LIMA, Tereza Marques de O. (Orgs.). **Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras**. Florianópolis: Mulheres, 2006, p. 163-176.

CAVALCANTI, Ildney. “A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura”. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (orgs.). **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis/ Santa Cruz do Sul: Mulheres/Edunisc, 2003, p.336-360.

CAVALCANTI, Ildney. “You’ve been framed: o corpo da mulher nas distopias feministas”. In: BRANDÃO, Izabel (org.). **O corpo em revista: olhares interdisciplinares**. Maceió: Edufal, 2005, p.83-98.

CUNHA, Helena Parente. **Impregnações na floresta – poemas amazônicos**. Florianópolis: Mulheres, 2013.

DERRIDA, Jacques. **Specters of Marx The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International**. Tradução Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.

DUARTE, Eduardo de Assis; CAMPOS, Consuelo Cunha. “Conceição Evaristo”. In: _____ (Org.). **Literatura e afro-descendência no Brasil: antologia crítica**. V.2. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011, p.207-226.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nadyala, 2008.

FOUCAULT, Michel. **The History of sexuality**. Vol.I: *An Introduction*. Trans. R. Hurley. New York: Pantheon, 1978.

GAARD, Greta. “New Directions for Ecofeminism: Toward a More Feminist Ecocriticism”. **ISLE - Interdisciplinary Studies in Literature and Environment** (2010), pp.1-23.

GAARD, Greta; OPPERMANN, Serpill; ESTOCK, Simon (eds.). **International Perspectives in Feminist Ecocriticism**. New York, London: Routledge, 2013.

GIFFORD, Terry. **Green Voices** - understanding contemporary nature poetry. Manchester: Manchester UP, 1995.

HARAWAY, Donna. **Simians, Cyborgs, and Women: The reinvention of nature**. New York: Routledge, 1991.

KAUR, Rupi. **Milk and Honey**. Andrews McMeel Publishing, 2015.

KAY, Jackie. **Darling**. Northumberland: Blodaxe Books, 1991.

LAWSON WELSH, Sarah. **Grace Nichols**. Horndon: Northcote House Publishers Ltd., 2007.

LOCKWOOD, Jeffrey. "Afterword: Ecofeminism, The Ironic Philosophy". In: VAKOCH, Douglas; ADAMS, Vicky (Org.). **Feminist Ecocriticism: Environment, Women, and Literature**. Lanham: Lexington Books, 2012, p.123-134.

MATIAS, Marcus Vinicius. "A gênese do mal: distopia e violência na ficção detetivesca". In: CORDIVIOLA Alfredo; Cavalcanti, Ildney. (Org.). **Os retornos da utopia: histórias, imagens, experiências**. Maceió: Edufal, 2015, v. 1, p. 285-314.

NICHOLS, Grace. **i is a long memoried woman**. London: Karnak Books, 1983.

OPPERMANN, Serpill. Feminist Ecocriticism. A Posthumanist Direction in Ecocritical Trajectory. In: GAARD, Greta; OPPERMANN, Serpill; ESTOCK, Simon (eds.). **International Perspectives in Feminist Ecocriticism**. New York, London: Routledge, 2013a, p.19-36.

OPPERMANN, Serpill, "Feminist Ecocriticism: the New Ecofeminist criticism". **Feminismo/s** 22, diciembre 2013b, p.65-88.

SAFIOTTI, Helleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

SANTOS Cecília Macdowell; IZUMINO, Wânia Pasinato. "Violência contra as Mulheres e Violência de Gênero: Notas sobre Estudos Feministas no Brasil". **E.I.A.L.**, Vol. 16 – No 1, 2005. pp.147-64.

SAWICKI, Jana. Foucault, Feminism, and Questions of Identity. In: GUTTING, G. (ed.). **The Cambridge Companion to Foucault**. Cambridge: CUP, 1994, p. 286-313.

SOARES, Angélica. "Depoimento". In: Fonseca; Boaventura and Hoisel (eds.). **As formas informes do desejo** – Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2010.

**DISTOPIAS FUTURÍSTICAS: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS
ENTRE 1984 DE G. ORWELL E V DE VINGANÇA DE ALAN MOORE E
DAVID LLOYD¹⁴**

Fernando Guilherme S. Ayres

Os homens podem viver sem justiça - e geralmente tem de aceitar a situação - mas não podem viver sem esperança.
(HOBBSBAWN, E. J)

Do ponto de vista social, cultural e político, o desenvolvimento acelerado de, entre outras, tecnologias avançadas de informação e comunicação características da modernidade contribuiu tanto para o fortalecimento de estruturas repressivas de poder, características da organização capitalista moderna e de regimes autoritários, quanto para a criação e ampliação de instrumentos instigadores de sua própria crítica e questionamento. Ocorre no decorrer da Revolução Industrial e durante todo o século XX o surgimento e consolidação de uma poderosa indústria cultural de massa, associada a uma lógica de poder e de consumo, vista por muitos teóricos como desumanizadora e alienante, mas que também possibilitou, como aponta Walter Benjamin (1985), uma via de acesso a bens e instrumentos culturais inimaginável em outras sociedades e em momentos anteriores. Neste processo de conquista e desenvolvimento, também a literatura¹⁵, anteriormente relacionada a uma elite ilustrada, é absorvida pela indústria cultural de massa e sofre transformações e adaptações significativas, o que leva ao surgimento de gêneros e veículos que permitem fortalecer, entre outros, o elo entre o

¹⁴ Esta comunicação é uma versão resumida do capítulo homônimo da coletânea *Os retratos da utopia: histórias, imagens, experiências*. CORDIVIOLA, Alfredo; CAVALCANTI, Ildney (Org.). Maceió: EDUFAL, 2015, p. 237 – 264.

¹⁵ Na verdade, é importante ressaltar que, como coloca Terry Eagleton (2006), não apenas não é a literatura um assunto imutável e de fácil fixação, como desejavam alguns críticos e algumas críticas, como também as “reações literárias” estão profundamente arraigadas no indivíduo social e histórico.

erudito e a popularização (ou vulgarização) característica da sociedade industrial e da cultura de massa por ela instaurada.

Possuindo uma linguagem que interage com variadas expressões comunicativas específicas do século XX, como o rádio, o cinema, a fotografia, a televisão, entre outras, a história em quadrinhos assume cada vez mais uma dimensão e maturidade que a distanciam do preconceito e menosprezo característicos de sua origem, quando eram vistas como “gênero inferior” e/ou destinado a um público tipicamente juvenil. As histórias em quadrinhos tornaram-se, nas últimas décadas, uma forma de arte influente, capaz de fornecer questionamentos e conteúdos adequados para a reflexão e crítica.

Assim, é possível identificar, a partir do exercício de releitura e atualização que as histórias em quadrinhos realizam, alguns elementos que podem ser generalizados como presentes em textos literários distópicos, demonstrando sua importância e diálogos com outros gêneros artísticos. Embora esses elementos possam ser identificados em vários exemplos do subgênero da literatura distópica e de história em quadrinhos, que denominamos, apenas como referencial para a presente discussão, *histórias em quadrinhos distópicas futurísticas*¹⁶, procuramos, neste trabalho, nos concentrarmos em duas obras contemporâneas importantes: o romance distópico *1984*,¹⁷ de George Orwell, e a história em quadrinhos *V de Vingança*, de Allan Moore com ilustração de David Lloyd.

São os elementos principais destas distopias: 1) a existência referencial de um *tempo futuro pós-apocalíptico*, cronologicamente datado ou não, fruto de hecatombes bélicas, desordens sociais e/ou desastres naturais globais. Neste *tempo futuro*, incerto ou inexato para seus habitantes, ocorre a emergência de um *topos* fechado, *reacionário e repressivo*, configurado na presença de um Estado Totalitário (ou de figuras despóticas), onde o arbítrio ditatorial, a perda efetiva da liberdade e submissão social estão presentes

¹⁶ Podemos citar como exemplos algumas histórias em quadrinhos publicados em português, presentes em nosso acervo pessoal: *A trilogia Nikopol* (A feira dos imortais/ A mulher armadilha/ Frio equador; 2012), de Enki Bilal; *Mundo sem fim* (1992), de Jamie Delano e John Higgins; *Tempos de Guerra* (1992), de Leo Durval; *Camellot 3000* (1988), de Mike W. Barr; *Marshall Law* (1988) de Patt Mills e Kevin O’Neil; *Sarvan* (1991), de Jordi Bernet e Antônio Segura; *Druuna* (1997) de Paolo Serpieri e *Barbarella* (1969), de Jean Claude-Forest e Eric Losfed, sendo estas três últimas protagonizadas por personagens femininas. A lista cresceria imensamente se fossem acrescentados títulos de filmes, séries televisivas, RPG’s e desenhos animados.

¹⁷ No original em inglês (publicado em 1949), o ano do título do romance é grafado por extenso: *Nineteen eighty-four*. Fazemos referência, contudo, à sua tradução para o português, listada nas referências.

e mantidos por meios ideológicos ostensivos, pela violência e terror que se utilizam de tecnologias avançadas. A população destes *topos* é submetida à falta de liberdade, à injustiça, à massificação e/ou a uma desumanização moral e física expressiva; 2) o desenvolver da ação narrativa (ou de uma narrativa-icônica) se dá a partir de um personagem central *descontente com o sistema em que está inserido*, que tem sua diferenciação consolidada por uma espécie de “educação política” comum à submissão reinante. Seu *confronto* subversivo com o sistema opressor, bem sucedido ou não, em um processo que inclui a *prisão*, *submissão* ou *afirmação*, ou ainda, *exílio* e/ou *sacrifício final* da personagem. A estes pode ser adicionado um último e essencial elemento comum: 3) a definitiva *manutenção* ou *destruição* do sistema a que o personagem se opõe. Em algumas leituras menos críticas o destino do personagem passa representar o “critério” de definição do próprio texto.

A linguagem das histórias em quadrinhos mescla principalmente (embora nem sempre) imagem e narrativa de forma a construir uma amálgama que lhe é específica e significativa (SPIEGELMAN, 1998). Tal processo singular, que tanto “ajuda a construir um novo tipo de sociedade” (ANSELMO, 1975, p. 25), leva a uma nova modalidade de leitura que se distancia do padrão literário tradicionalmente estabelecido, possibilitando, inclusive, sua reconfiguração (KLAWA; COHEN *apud* ANSELMO, 1975, p. 26). Por sua ligação com várias linguagens e expressões artísticas, as histórias em quadrinhos devem ser lidas de maneira específica (o que não afasta a possibilidade da leitura crítica, evidentemente).

Tanto as utopias quanto as distopias partem do nosso mundo como referência¹⁸. Suas projeções ou desencantos para o futuro situam interpretações, conscientes ou não, do que nos é desejável ou do que nos é assustador em nossa experiência e situação histórica. As distopias, através do assombro, do terror acentuado por suas visões, buscam indicar as “tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade” (JACOBY *apud* BRASIL, 2009, p 4) e neste exercício, possibilitam um reconhecer e um participar notadamente humano. Do ponto de vista de nossas angústias, o pesadelo distópico, exemplificado em *1984* e *V de Vingança*, possibilita tanto um tipo de *catarse* aristotélica

¹⁸ “Distopias são narrativas e textos que, ao isolarem e exacerbarem problemas existentes e tendências negativas, criam mundos que são piores do que aqueles que conhecemos, localizando-os algures no futuro ou numa terra distante” (SAMPAIO, 2010, p. 67-69).

aos leitores e leitoras, quanto o despertar de um desespero atordoante, de profundidade ôntica.

Tanto o universo de *1984*, publicado em 1949, quanto o de *V de Vingança*, publicado em 1989, são frutos amargos de uma hecatombe nuclear de origem incerta. Seus *topoi* estão situadas em uma factível Londres (em *1984*, “cidade principal da Pista N. 1, por sua vez a terceira entre as mais populosas das províncias da Oceania”) (ORWELL, sd, p. 7). Espacialmente decadente e sufocante, a descrição e a visão da cidade nos causa impacto imediato, oferecendo um misto de estranheza e sutil reconhecimento, de uma cidade que é materialmente reconhecida justamente por sua inexistência no agora.

Sob o peso terrível de sistemas autoritários semelhantes, o INGSOC, no primeiro, e a Chama Nórdica, no segundo, situam-se em um futuro próximo, referenciado pelo surgimento das obras e que já nos ultrapassou, mas permanece como que sombra. Neste universo, o sistema é onipresente e onipotente, de maneira efetiva em *1984* e de maneira frágil em *V de Vingança*, já que este governo termina desabando, como uma simbólica trilha de dominós montada no início da trama, diante das invectivas iniciadas por V.

Nestas sociedades o mínimo detalhe do espaço da vida privada é orientado e controlado por instrumentos tecnológicos próximos. Olhos e ouvidos estão tanto nas telas, nos microfones e nos recursos da temida polícia do pensamento (*1984*) e nas câmeras e escutas do *Ouvido*, *Nariz* e do *Olho*, e nas propagandas da *Boca* controladas pelo Líder Susan, da *Cabeça*, e o computador Destino, personagem onisciente e onipresente semelhante ao Grande Irmão. A tecnologia e a ciência existem exclusivamente para suprir o sistema e seus mecanismos de repressão e guerra. O indivíduo submete-se à massa e ao orientar constante da voz que lhe comanda. A destruição da cultura, as mentiras hipócritas dos líderes, a supressão da liberdade e do amor, são negações que fazem parte de um jogo de cartas marcadas, com início, meio e fim definidos desde a primeira página em ambos os textos.

Todavia, ao contrario do final trágico do romance de Orwell, em *V de Vingança* mostra-se a libertação individual conseguida por V, Evey, Sr. Finch, e alentada no jovem e inseguro policial que Evey salva da fúria da multidão revoltada. Mesmo culminando na morte do personagem mascarado, o Estado é destruído completamente, oferecendo a possibilidade e a responsabilidade absolutas das próprias escolhas como alternativa também à população. V, sob o manto acracista, propõe a liberdade completa e o

rompimento com os grilhões da dependência. Ao assumir a identidade de V e completar a destruição da *Cabeça* no apoteótico funeral incendiário de V, Evey dirige-se ao povo prestes a se revoltar dizendo: [...] “Hoje vocês irão escolher entre uma vida própria ou o retorno aos grilhões. Escolham com cuidado. Adieu”. Neste mundo, o sistema é destruído, sob a égide da Anarquia, mas o espaço da obra (como toda obra literária) não se fecha completamente, deixando para o silêncio as possibilidades de (re) construir o futuro na liberdade. Em *1984* esta liberdade prometida é apenas burla e fadada ao fracasso desde antes de se por em marcha. Assim, as duas distopias seguem por caminhos diferentes, uma de esperança ao futuro e outra de um eterno pesadelo distópico.

CONCLUSÃO

A literatura distópica se configura como gênero literário que é apropriado pela história em quadrinhos e outras formas de representação artística e de comunicação características da atualidade. Elementos tópicos comuns, que ressaltam mais semelhanças formais do que distanciamentos e que situam política, tempo e lugar humanos, são visíveis tanto nas histórias em quadrinhos quanto em obras literárias. Eles incluem a relação temporal-espacial futurística na qual o enredo se desenvolve; a presença constante de sistemas políticos despóticos; a figura de uma personagem central marcada pela rebeldia que termina por enfrentar a submissão, exílio e/ou sacrifício; e, finalmente, a manutenção ou destruição do sistema opressor.

Estes traços são comuns nas obras literárias e de história em quadrinhos sobre o tema, conforme exemplificado na análise comparativa entre *V de Vingança*, de Alan Moore e David Lloyd, e *1984* de Orwell, indicativa de um diálogo entre ambas. A História em Quadrinhos, neste caso, apresenta uma capacidade criativa de releitura e atualização, que termina por fortalecer os próprios textos com que dialogam, bem como permitem afirmação de uma identidade artística própria.

REFERÊNCIAS

ANSELMO, Zilda Augusta. **História em Quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

BENJAMIN, W. **Magia, técnica, arte e política**: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras escolhidas – volume I. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985,

BERLIN, I. **Limites da Utopia**: capítulos da História das Idéias. Tradução Valter Lelis Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BRASIL, Manuela Salau. (2009) **Utopia e o século XXI**: novas controvérsias. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://starline.dnsalias.com:8080/sbs/arquivos/25_8_2009_21_49_29.pdf>. Acesso em 05 de jun. 2010.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução Waltensir Dutra. 6° ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOORE, Alan; LLOYD, David. (1989/1990) **V de Vingança**. [Minissérie em 5 edições]. São Paulo: Globo, 1989/1990.

ORWELL, George. **1984**. Tradução Wilson Veloso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, sd.

SAMPAIO, Sofia. **Recordando Animal Farm e Nineteen Eighty-Four**: Notas sobre o Anti-utopismo de George Orwell. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6582.pdf>>. Acesso em 12 jul. 2010.

SPIEGELMAN, Art. (1998) **Quadrinhos, Ensaio, Gráficos e Fragmentos**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

**A DESCOBERTA DO BRASIL ENCANTADO: CONFLUÊNCIAS CULTURAIS
E LUGARES MÁGICOS NO IMAGINÁRIO MÍTICO E UTÓPICO DO
TAMBOR DE MINA**

Analice Leandro

Rei Sebastião, Guerreiro militar
Rei Sebastião, Guerreiro,
militar
Rei Xapanã, ele é pai-de-
terreiro
É encantado dentro da guma reá

Rei , rei, rei
Rei Sebastião
Quem desencantar Lençol
põe abaixo o Maranhão¹⁹

OS ANÉIS DA COBRA GRANDE: MUITOS POVOS, MUITOS REINOS, UMA FÉ.

O documentário “A Descoberta do Brasil pelos Turcos encantados” (2005), do diretor Luís Arnaldo Dias Campos, apresenta a narrativa da união entre encantados nativos, portugueses, turcos e africanos para a formação do Tambor de Mina. Ao narrar a fundação desta manifestação religiosa, não deixa de contar também outra história: a do descobrimento e colonização da Amazônia. Esse entrelaçamento de informações justifica-se pela própria voz do narrador: “a história da Mina e a história da Amazônia é uma só”.

Narrado por Luiz Tayandô, o curta é conduzido por uma linha narrativa que entrelaça depoimentos, encenações dos acontecimentos da narrativa mítica, fatos históricos e performances do culto Tambor de Mina – uma das mais importantes manifestações da encantaria brasileira – que tem lugar principalmente, no Pará, Maranhão e no Amazonas.

A fundação do Tambor de Mina é contada por meio de três ciclos narrativos: os anéis da cobra grande. Cada anel representa uma aliança entre encantados de várias origens para alcançar um objetivo em comum que é a criação desta religião.

¹⁹ Pontos de Tambor de Mina em Domínio Público. Ambas aparecem no documentário, respectivamente, em 32:40’ e 30:31’.

A narrativa inicia-se com o percurso das três princesas turcas e de sua chegada ao Brasil. Impelidas pela iminente derrota de seu pai, o sultão Toy Dar Salaam, para os soldados da cruz nas cruzadas de 1099. De acordo com o narrador, o Sultão acuado pelos inimigos, “resolve por a salvo a grande preciosidade de seu sultanato, suas três filhas –, Mariana, Jarina e Herundina – enviando-as para um reino aliado situado na Mauritânia.” No entanto, ao passarem pelo estreito de Gibraltar, um portal envolto em encantos, as princesas ficam perdidas em outra dimensão tempo-espacial, aportando no Brasil, nas proximidades da Ilha Grande de Joanes (atual Ilha de Marajó), onde encontram uma índia tapuia. Em uma das passagens de maior relevo emocional do filme, dá-se a entrada das princesas no território do Grão-Pará, recepcionadas pela nativa “que ainda chora pelos seus parentes que foram levados através das águas” (4:13-5:05’). O rio é seu pranto e ela, encantada na pororoca²⁰, representa a barreira de defesa contra os estrangeiros que chegam a Amazônia, mas permite a entrada das princesas. Aqui temos o primeiro encontro entre culturas. As turcas e a tapuia têm em comum algo tristemente importante: são sobreviventes do massacre de seus povos. As princesas que, seguirão um percurso de aclimação e “ajuremação”, representam a entrada da família real da Turquia na encantaria brasileira. O Sultão, acompanhado de seu grão-vizir Ludogan, é obrigado a partir da Turquia deixando o povo com a promessa de seu regresso. Também encantou-se, passando pelo estreito de Gibraltar em busca de suas filhas, sendo recepcionado pelos índios, foi coroado por eles como rei Marajó. Com a aliança estabelecida entre turcos e índios, fecha-se o primeiro anel.

Ao serem iniciados na encantaria, os turcos logo são apresentados a outros encantados reais. Dentre eles, Rei Sebastião – Senhor da encantaria de Lençóis – que, une-se à Jarina, a mais moça das princesas mouras.²¹ Estabelece-se, assim uma aliança entre encantados mouros e cristãos, fechando o segundo anel da cobra grande. No decorrer do curta nos é explicado que a encantaria é um lugar de reconciliações, onde inimigos terrenos se unem pela “oportunidade de participar da construção de um mundo melhor” (CAMPOS, 2005, 32:35’) Com a chegada dos negros escravizados à Amazônia, chegam também as entidades negras. Dentre essas entidades está Verequete, o líder, o

²⁰ Encantamento aqui é o processo pelo qual um ente matéria pode transforma-se num ente espiritual e, em circunstâncias especiais, em elementos da própria terra.

²¹ Nas palavras do narrador: “Por uma ironia da história, as três princesas turcas, entram no reino da encantaria pelos domínios de Rei Sebastião inimigos dos mouros”

sempre subversivo, que reúne os encantados nativos e nobres estrangeiros, reconhecendo-os em pé de igualdade, firmando, com todos, uma aliança. Unificando a pajelança, o culto aos encantados nobres e às entidades africanas recém-chegadas. Fecha-se assim a terceira volta da cobra grande, está criado o Tambor de Mina com todas as suas características sincréticas.

Essa bela história de fundação do culto religioso revela uma riqueza cultural impressionante, numa amálgama de culturas e povos que amargaram as mesmas dores e se irmanaram pelas próprias lágrimas. Como sentencia Luiz Tayandô, “a descoberta da Amazônia pelos turcos encantados é uma das mais belas histórias do Tambor de Mina. Não é lenda, não é mito, não é folclore. É o relato de como as coisas se passaram”. A bela narrativa mítica de um povo que acredita que “a história dos homens e dos deuses é a mesma”, que acredita “na pujança das entidades e nos deuses que sabem dançar”.

UM UNIVERSO CHAMADO ENCANTARIA

As religiões que cultuam a chamada “encantaria” e que povoam o Brasil surgem a partir dos nativos e passam, ao longo do tempo, por alterações em seu panteão, simbologia e ritualística. Tendo sido atravessadas pelos processos colonizatórios, pela urbanização e pela formação de uma moral religiosa hegemônica (que muitas vezes é disseminadora de preconceitos), essas religiões se modificaram e resistiram aos tempos e suas mudanças, guardando em sua cosmologia preciosos tesouros culturais que são relatos da formação dos Brasis e de suas identidades culturais. Além disso, essas religiões construíram um território de esperança para o povo, inscrito pela fé e pela poesia no mapa geo-místico do país.

Através de portais espaço-temporais é possível para o religioso acessar toda essa riqueza. Mas, para nós, meros visitantes é preciso adquirir a capacidade de se ver vozes (ressignificando a metáfora de Oliver Sacks). Pois é por meio das vozes dos crentes da encantaria (pelas quais está inscrita nossa bela, pouco conhecida e, por vezes, triste trajetória no continente americano) que, respeitosamente, podemos acessar a parte menos divulgada de nossa própria criação enquanto nação e das mitologias que fundaram nossas crenças. De acordo com Souza e Andrade Júnior (2013, p. 7):

A “Encantaria” está presente em significativa parte dos cultos afro-luso-indígenas no Nordeste, os Encantados são entidades que segundo a tradição, não morreram, mas antes, se transformaram noutra forma de

vida, material ou espiritual. Comum no Maranhão a Encantaria está repleta de personagens das mais diferentes regiões, são brasileiros, turcos e outras nacionalidades. Experiências de “encantamento” são relatadas também na Jurema, muitos Mestres não experimentaram a morte, pois ainda em vida “encantaram-se na flor da jurema”.

A narrativa do encantamento é uma constante que faz parte do arcabouço mítico dessas religiões. Este ente mágico, não estando entre os vivos e nem entre os mortos, tem no trânsito entre mundos, em sua relação diversa com o tempo e têm em seus poderes místicos suas principais características. Dentre esses seres há uma grande quantidade de figuras cujos nomes e histórias remetem à realeza são reis encantados ou encobertos.

Encantado, segundo a definição do dicionário²², é adjetivo que denota algo ou alguém que foi 1. Vítima de encantamento; 2. Que se deixou enlevar; arrebatado, deslumbrado, maravilhado, seduzido [...] ou substantivo de aceção religiosa que remete à “REL. *s.m.* 1 Qualquer entidade ou espírito de ancestrais indígenas que se cultua nos terreiros de candomblés de caboclo. 2 Qualquer dos seres que se supõe ter poderes sobrenaturais na crença indígena ou cabocla. A apresentação do substantivo *encantado*²³, com sinalização para sua significação religiosa já revela a presença do conceito no imaginário e, conseqüentemente, no repertório linguístico do brasileiro. Se o que é dito está vivo, a simples presença deste verbete nos dicionários já aponta para a vivacidade da crença nestas entidades no exercício religioso destas manifestações populares.

Algumas características atribuídas aos encantados (e mais notadamente sua capacidade de trânsito entre-mundos) foram elencadas pela pesquisadora Mundicarmo Ferreti (2008, p.1), de maneira bastante didática, como pode-se constatar na citação que segue:

“Os encantados [...] portanto classificados como santos, anjos, demônios e nem como espíritos de mortos. São representados [...] como:

1) seres invisíveis à maioria das pessoas ou algumas vezes visíveis a certo número delas; 2) que habitam as encantarias ou “incantes”,

²² Fonte: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=encantado>

²³ Acho importante sinalizar que a palavra *encanto*, em sua origem do latim (*in + cantare*), traz consigo a referência ao ato de cantar, com o sentido de “lançar feitiço por meio da palavra”. Essa percepção se coaduna com a maneira como são realizadas as sessões de Jurema/Tambor de Mina e religiões afins. Nessas manifestações os encantados são invocados/homenageados e as Cidades são descritas no e por meio do canto (também chamado de linhas/pontos ou chamadas) performático cujo principal instrumento é a voz da poética popular.

situados “acima da Terra e abaixo do céu”, geralmente em lugares afastados das populações humanas; 3) que tiveram vida terrena e desapareceram misteriosamente, “sem morrer”, ou que nunca tiveram matéria; 4) que entram em contato com algumas pessoas em sonhos, fora de lugares públicos (na solidão do mar, da mata, por exemplo) ou durante a realização de rituais mediúnicos em salões de curadores e pajé, barracões de mina, umbanda, terecô (religiões afro-brasileiras) e em outros locais onde são chamados.

No Nordeste, o vocábulo encantado, dá muitas vezes lugar ao seu sinônimo, “envultado”. Em suma, as entidades, *encantadas* ou *envultadas*, são espíritos humanos (não necessariamente sob forma humana), que passam a existir no plano espiritual. Essa existência se dá não através do processo de desencarne, mas por uma espécie de arrebatamento mágico/místico, que os leva para uma dimensão espaço-tempo, diferente da do plano físico. Não estão mortos, tampouco estão vivos. São espíritos em trânsito, agindo nesse entre-lugar espiritual, denominado Cidades de Jurema (para as religiões nordestinas), encantos ou encantos (para as religiões do norte do Brasil) para a melhoria do mundo físico, prestando também, assistência a seus discípulos. Essa assistência se desvela na forma de trabalhos espirituais de cura, resolução de contendas, problemas afetivos, financeiros, etc.

OS ÁTRIOS, AS TERRAS E OS REIS:

É dito dessas entidades que habitam lugares mágicos/míticos do plano espiritual que se conectam com o mundo físico, através de médiuns em sessões religiosas ou por meio de passagens que se apresentam em lugares a que se atribuem a característica de portais. Essas conexões com os encantos são bastante conhecidas na literatura popular, são praias (como Tambaba, Lençóis), Ilhas (Ilha de Marajó, Itamaracá), matas e sítios (Catucá/Matas de pitanga II, Acais), cachoeiras (como Paulo Afonso, Kukenan), rios (como o rio Negro, São Francisco, Rio Ipanema) ou mesmo cavernas, árvores e outros sítios naturais (estreito de Gibraltar, triângulo das Bermudas, Juazeiro, o próprio pé-de-jurema, etc.). Ainda citando Ferreti (2008, p.4):

Os locais de encantaria são descritos pelos médiuns como lugares de muita energia, de muito poder, de uma força inexplicável ou como lugares de muito mistério, de muita “mironga”²⁴, de muito segredo. Afirma-se que nos principais passam muitas correntes espirituais. Em

²⁴ Força mágica, poder de encantamento.

vários deles existem encontros de águas (do mar com água doce), de rios e matas, e em muitos deles existem pedreiras. Os lugares mais isolados, intocados, virgens concentram mais força. É por isso que se afirma que o turismo e o afluxo de pessoas para aqueles locais pode ser prejudicial [sic].

A descrição das Cidades encantadas ou encantos “remete aos paraísos naturais, às descrições bucólicas [...] do bom lugar, de natureza generosa, onde fartura e tranquilidade são imperativos” (LEANDRO, 2015, p.9). As *Cidades* ou *encantos*, apesar de paradisíacas, não são um lugar de descanso ou ventura para os bons mortos como apresentam-se os paraísos de outras tradições religiosas. Antes, são povoadas por espíritos temperados por diversos tipos de caráter. Constituem fendas na contemporaneidade; uma espécie de descontinuidade no espaço-tempo comum que permite gozar de poderes místicos de trânsito em um espaço-tempo suspenso, mítico e a-histórico.

Para fazer uma leitura pelo viés utópico da mitologia do Tambor de Mina é necessário entender esses lugares como ilhas interditas. Elas são acessíveis apenas a alguns e com certas condições e restrições. Convém citar novamente Mundicarmo Ferreti (2008, p. 4):

Ao contrário do que ocorre com os locais ligados à vida ou a aparições de santos e almas milagrosas, *a aproximação de encantarias só é permitida a poucas pessoas*, as que recebem encantados de lá e foram autorizados por eles. E quem se aproxima de lugares encantados (nas águas ou nas matas) para fazer uma oferenda ou buscar algo solicitado pelos guias espirituais (como pedra, areia etc. para assentar um terreiro etc.), *costuma sair de lá sem olhar para trás*, pois fala-se que muitos dos que viram encantados ficaram doentes ou morreram logo depois. *Adverte-se também que intromissões, curiosidades e profanações de encantarias são severamente punidas*, pois quem não pertence às suas linhas é rejeitado pelos donos do lugar. (grifos meus)

Não por acaso, os portais para esses lugares são secretos e isolados e “Em vários deles existem encontros de águas (do mar com água doce), de rios e matas e [...] pedreiras. Os lugares mais isolados, intocados, virgens [,] concentram mais força.” (FERRETI, 2008, p.4). A dificuldade de acesso protege de invasores e inimigos e, também, da banalização da sacralidade daquele lugar. O encanto cumpre também a função de fonte ou reserva de energia, por isso, deve ser protegido do grande fluxo de pessoas. Essa é uma das características da espacialidade utópica: ser um topo quase inacessível. O

viajante/visitante tem de ser convidado. Sua presença ou é solicitada para o cumprimento de alguma tarefa ou permitida pelos “donos do lugar” por ter o viajante características ou atitudes que lhe revestem desse direito. Além disso, nas palavras de Luiz Tayandô (CAMPOS, 2005, 5:35’)²⁵: “A encantaria é uma região tridimensional, onde quem entra jamais pode voltar”.

Explorando ainda a geografia mítica dessas Cidades, podemos voltar nossa atenção a sua estrutura social, por assim dizer. Um dado bastante revelador desta estrutura é que existem conjuntos de Cidades que são denominados Reinos e Estados. Nisto verifica-se uma referência a algum tipo de organização social-política. Essa referência se confirma em inúmeras descrições das cidades recolhidas por pesquisadoras/es²⁶ que, geralmente, remetem aos governantes destas *Cidades e encantos*. Para ilustrar este fato, me valho do trabalho de Oliveira *apud* Ferreti (2008, p.3), no qual consta uma lista dos encantos maranhenses com sua respectiva geografia no plano físico e seus governantes:

[...] 1) Dom Luís, que comanda a ilha de São Luís, tem sua corte encantada na Baía de São Marco e domina de Ponta d’Areia até a Ilha do Medo; 2) Rei Sebastião, cuja encantaria fica na Praia dos Lençóis, domina do Boqueirão ao Itaqui; 3) Dom José Floriano domina o Boqueirão e a “cerca” de Alcântara; 4) Rei da Bandeira (João da Mata ou Rei da Boa Esperança), encantado na pedra de Itacolomi; 5) Dom João Soeira (Rei de Minas ou Rei do Juncal), domina a praia do Calhau; 6) Dom Pedro Angassu, comanda as matas do Codó.

A referência às figuras da realeza histórica e de figuras importantes na história do velho continente é constante e abundante. Rei Salomão, Rei Sebastião/Rei Sabá, Mestre/Rei Tertuliano, Rei Heron, Dom Luís, Sultão Toy Darsalam e suas filhas, as princesas, Mariana, Herundina e Jarina, entre outras figuras nobres, habitam os Reinos e Cidades e, na maioria das vezes, ocupam o papel de governantes.

DESENHADO PELO DESEJO, ENCOBERTO PELA ESPERANÇA:

Um dos mais destacados dentre esses entes reais é Rei Sebastião, figura histórica, polêmica e popular. Sua trajetória é apresentada por Silva (2010, p.31) Da seguinte maneira:

²⁵ Relato narrado no Filme “A descoberta do Brasil pelos turcos encantados”, *cf.* Campos (2005).

²⁶ Câmara Cascudo (1978), Mário de Andrade (1983), Sandro Salles, (2004) etc.

Século XVI d.C. - Portugal espera um rei ardentemente. O desejado nasce, e o reino não cai em mãos espanholas. Aos 24 anos, na África, numa batalha contra os mouros, o rei perece, tornando-se “o Encoberto”, e só resta a Portugal voltar a sonhar com o seu retorno, para a fundação do Quinto Império. Metrópole e colônias constroem e passam a alimentar *o mito do ocultamento*, propagando-o através de narrativas orais, trovas, cantos, cartas, sermões e relatos da vida e da morte do rei. (grifo meu)

Incontáveis estudos foram feitos sobre a história de Rei Sebastião, o monarca que representava mais que autoridade real, mas a esperança de um povo, pois, como nos esclarece Marcio Honorio de Godoy, “ele já existia antes de nascer [...]encarnando as expectativas e vontades de uma nação ávida por manter seu papel especial entre as outras nações do mundo” (2009, p. 18). Recebendo, por isso, o primeiro epíteto que lhe é atribuído: o desejado. As circunstâncias de seu nascimento acabam “por significar um momento no qual, mesmo sendo relâmpago, consegue fazer coincidir, novamente, os desejos da coroa portuguesa com os do povo”. (*Idem*, p. 19) Sebastião materializa a esperança do povo, tornando-se o depositário da adoração e da afeição sincera dos portugueses.

Poucos personagens históricos, desde sua primeira aparição nas páginas da literatura, sejam estas crônicas supostamente fidedignas à realidade ou textos poéticos, proféticos e relatos que compõem os mitos, se ligam tão, francamente, à utopia. Mais uma vez, recorrendo a Godoy, concordo que, El rei D. Sebastião

[...] formou sua personalidade, tanto histórica quanto mítica, agindo (em sua existência histórica) sendo reinventado (em moventes textos da cultura) muito pelos impulsos emanados dos adjetivos que foram se acoplando a ele, e acompanhando sua pessoa. (2009, p.17)

É possível afirmar que a característica mais, proeminentemente, utópica de rei Sebastião é seu eterno porvir. Pois, “enquanto existir no homem a vontade de tornar-se algo além o seu estado atual, algo que o torne mais potente que sua condição presente, Dom Sebastião retorna eternamente renovado” (*idem*, 2009, p. 18). Além disso, a morte não o alcança, o rei é dado por desaparecido, aos 24 anos²⁷ em batalhe e seu corpo jamais é encontrado, assim “sua trajetória permanece inacabada enquanto há o desejo no homem

²⁷ Batalha de Alcácer Quibir- Marrocos, norte da África, 1578.

de se alçar sobre si mesmo, em busca da proximidade com o encantamento do mundo e com o sagrado” (*ibidem*). No entanto, a força de sua lenda, não diminuiu com o passar dos tempos e do viajar pelas colônias. No Brasil, a lenda do rei encoberto, vai ecoar em diversas manifestações culturais, literárias e religiosas. Câmara Cascudo relata em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, uma das versões da narrativa mítica de D. Sebastião

Na praia dos Lençóis, em Cururupu, Maranhão, nas noites de sexta-feira, não havendo luar, aparece um grande touro com uma estrela resplandecente na testa. Quem estiver na praia será tomado de pânico irresistível. Quem estiver no mar ouvirá o canto das açafatas, entoado do fundo das águas, onde está a cidade encantada d'El Rei D. Sebastião. Quem tiver a coragem de ferir o touro na estrela radiante, vê-lo-á desencantar-se e aparecer El-Rei D. Sebastião. A cidade de São Luís do Maranhão sumergir-se-á totalmente, e diante da praia dos Lençóis emergirá a Cidade Encantada, onde o rei espera o momento de sua libertação. Da praia dos Lençóis é proibido pelos pescadores levar-se qualquer recordação local que tenha sido colhida na praia ou n'água do mar, conchas, estrelas, búzios, algas secas, etc. Tudo pertence a El-Rei D. Sebastião e é sagrada sua posse. (CASCUDO, 1972, p.875)

Essa crença, tanto cristã quanto herética, do rei que jamais morreu, pode ter origem nas histórias de cavalaria que já se mostram desde o rei Arthur. No Nordeste, essas histórias vão inspirar inclusive movimentos rebeldes²⁸. Herdeiros desta tradição são muitos, desde a literatura de cordel aos eventos em torno da Pedra do Reino. As manifestações sebastianistas são visíveis e ainda vivas na cultura, música, literatura²⁹ (tanto canônica quanto, principalmente, popular), no cinema e na história da política. Enlevando as esperanças do povo e as assentando sobre movimentos milenaristas e proféticos como Canudos-BA e a Pedra do reino ou Pedra Bonita-PE, histórias que vão da utopia à distopia, passando pelas raias da loucura e do beatismo. Mas, a repercussão do sebastianismo no Nordeste não pode ficar restrita às lembranças dessas tragédias,

²⁸ “Os movimentos populares e rebeldes, tidos por heréticos ou messiânicos, A guerra do Contestado, Canudos, entre outros, vão ser o teatro/espço do drama, e a presença dessas duas vertentes [o milenarismo e o sebastianismo] se compatibilizam no Novo Mundo. Em tudo isso é preciso considerar a força de tradições assentadas na oralidade, de Portugal ao Brasil. Há também de pensar o colonizador em sua diversidade e também proveniente das classes populares, depositário de uma rica tradição oral, que se perpetua aqui em condições de isolamento”. (FERREIRA, 2002, p. 67)

²⁹ Vide, João Cabral de Melo Neto; os Cordéis de Leandro Gomes de Barros; as músicas de Cordel do fogo encantado, Rita Ribeiro, Marienne de Castro; e o filme Deus o *Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha; entre outras obras conhecidas.

embora seja impossível abordar o tema sem fazer referência à existência desses movimentos político-religiosos utópicos-distópicos.

Tal qual uma representação de um messias, líder social e religioso, D. Sebastião, expressão de desejo, alcança para sempre o imaginário português. A importância de seu promissor papel político, encorpada pelos traços carismáticos dos relatos populares acerca de sua figura, passa a alimentar a tradição utópica oral e escrita na literatura lusitana.

A história que se pretende oficial nos fala de um nobre D. João de Castro cuja luta pelo resgate da soberania lusitana é destacada. Esse nobre teria sido o responsável por descobrir, reproduzir e comentar em 1603, as trovas de título *Paraphrase et Concordancia de Alguas Propheçias de Bandarra Çapateiro de Trancoso*, que teriam sido escritas por volta de 1530 a 1540 (GODOY, 2009, p. 24). Este texto poético e profético de caráter messiânico foi amplamente editado e reproduzido desde então. Ainda de acordo com Godoy:

A partir de sua [de D. João de Castro] interpretação, surge, enfim, um sebastianismo que ressalta contornos milenaristas, utópicos, escatológicos, transformando esse texto na bíblia do sebastianismo, como bem observou João Lúcio de Azevedo em seu conhecido livro *A Evolução do sebastianismo*. (GODOY, 2009, p. 24)

Assim com o processo colonizatório, chega ao Brasil, junto com o povo português, a ardente crença no rei encoberto. Através de cidadãos degredados, alguns deles exatamente por espalhar em terras lusas as profecias de Bandarra, rei Sebastião chega às novas terras. Deste modo, O mito do encoberto, “como texto da cultura passa a fazer parte de uma rede de transmissão e recepção que permite sua viagem pelo tempo-espaço”. (GODOY, 2009, p. 29). Num solo de descobrimentos e de promessa de liberdade e recomeço. As terras recém-achadas eram um ambiente propício para o alastramento do mito.

D. Sebastião português mistura-se com as tradições e mitos das matrizes culturais que se embatem no novo território. Tornando-se uma amálgama longeva que se reitera e se atualiza a cada voz que o invoca. O encoberto se revela e se renova na performance e nas cores das terras e povos que dele se servem como alegoria de esperança, tornando-se

a materialização do *vir-a-ser* (BLOCH, 2005). Uma esperança que não recebe senão reticências no imaginário e na poética popular.

a figura de D. Sebastião comparecerá em movimentos populares rebeldes e religiosos do Sertão nordestino [...] E hoje ainda vive com forte presença no antigo território do Grão-Pará em narrativas de lendas transmitidas oralmente e em manifestações da religiosidade afro-brasileira do Tambor de Mina e da Pajelança, sofrendo transformações constantes em sua viagem virtual. (GODOY, 2009, p. 30)

No Tambor de Mina e em sua narrativa fundante, rei Sebastião exerce um papel importante, assumindo um novo reino, um reino encantado, a partir do qual, traça alianças e governa seu povo. Muitas narrativas de figuras de realeza nas religiões de encantaria apresentam trajetória semelhante, entrando para o panteão sincrético pela mesma via que rei Sebastião, o encantamento ou encobrimento, como é referido nas pesquisas sobre sebastianismo. Um sem número de reis, príncipes, princesas e outros integrantes da nobreza surgiram povoando as manifestações religiosas da encantaria e também o imaginário popular. São entidades que se irmanam e confraternizam, que dançam, curam, aconselham. São reis a serviço dos súditos e de suas demandas.

O MOLDE DO MUNDO: A PALAVRA E O MITO

A palavra mito recebe significações múltiplas a depender do uso. Aqui, o uso da palavra mito refere-se exclusivamente a narrativa fundante sagrada. Não utilizo a acepção que liga mito a fantasia ou lenda. Primeiro, por que se trata de um ideário religioso e tal acepção, poderia parecer uma forma de diminuir a crença das pessoas que professam fé nas religiões dos encantados. Em segundo lugar, por que as conjecturas levantadas pelo trabalho não passam pela questão da ficção, até porque a dicotomia ficção/realidade é o centro de vasta discussão e polêmica que não pode, a meu ver, ser resolvida de forma cabal. A própria história oficial é senão uma perspectiva de determinado grupo, movido por determinados interesses sobre fatos que se desenvolveram em certo tempo e lugar. Não há como se excluir seu caráter narrativo. Fato ou ficção ao serem narrados por sujeitos e atravessados por ideologia, podem acabar não se distinguindo um do outro facilmente. Considero a linguagem mítica um acontecimento em si. A narrativa mítica

inscreve, cria, materializa, fundindo palavra e coisa. Em se tratando do conceito de mito, entendo, junto com Eliade (1991, p.11) que:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o fabuloso tempo do 'princípio'. Em outros termos o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir. Seja como uma realidade total, o Cosmos, ou apenas fragmento: 'uma ilha, uma espécie de vegetal, um comportamento humano, uma instituição'. É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação'; ele relata de que modo algo foi produzido e começou a 'ser'.

A narração desses encontros, figuras e lugares e do próprio surgimento dessa manifestação religiosa são parte intergante da doutrina e da cosmovisão dessa religião. “Assim, a enunciação de uma construção de mundo, a expressão da cosmovisão do imaginário utiliza a poesia oral [e a narrativa] como elemento [s] ou meio[s] de materialização de seu repertório imagético, e conseqüentemente, de seu inventário mitopoético” (LEANDRO, 2015, p.5). Através da voz (contando ou cantando) os mundos se encontram e os mitos se transfiguram em narrativas e/ou poesias. Contar, cantar e encantar tornam-se sinônimos, motores de um universo mítico cuja função é operar

uma realidade, sua finalidade é ter eficácia, produzindo um mundo pela narrativa. Por isso se sustenta de atemporalidade e universalidade. Sua geografia também é outra. [...]. Pode-se então falar em termos de uma coletividade mítica ou sociedade mítica em que as ações de seres sobrenaturais acontecem numa temporalidade e espacialidade não humanos. A mitopoética funde esses mundos para que o homem possa sentir-se parte de uma esfera numinosa, maior que ele e suas forças (SILVA, 2010, p.48).

Portanto, o mito articula por meio da palavra o ideário religioso e constrói as (e é construído pelas) bases do mundo da encantaria e suas manifestações. A palavra aproxima homens e mulheres do mundo dos encantos e dos encantados. Ata-os às suas práticas, explicando suas origens, reforçando suas regras, rememorando e celebrando sua sacralidade. Ao explorar a localização encantada de seus reinos, reafirmam suas próprias identidades, contando para o mundo: nós sabemos quem somos.

UTOPIA COSENDO MUNDOS, COSENDO HOMENS

O pensamento utópico tem sido o viés utilizado para analisar em diversos tipos e gêneros textuais aquilo que Bloch convencionou chamar *o impulso utópico* e que é a presença de um bom lugar – neste caso na construção discursiva, formal e imagética –, de um *topus* que seja, ao menos, melhor do que este em que nos encontramos. O *bom lugar* denota em suas formas e motivações a expressão de um melhor horizonte, outra perspectiva, contrapondo-se, geralmente, à realidade imediata de quem o concebeu³⁰. O termo Utopia torna-se conhecido em (1516), quando Sir Thomas Morus nomeou seu romance político com esse neologismo, partindo de um jogo linguístico sagaz (o bom/não lugar) que abre as possibilidades de se pensar o conceito de utopia e problematizar a escrita desses bons lugares criados ou veiculados pela linguagem. No caso das religiões de encantaria, esses bons lugares são as cidades, reinos ou encantos.

No entanto, ao focar a figura do encantado rei Sebastião nas manifestações do Tambor de Mina nos deparamos com um movimento em que a utopia atravessa a análise, ao menos de três formas. a) Através da figura do monarca que é constituído discursivamente, na narrativa e no imaginário popular, como a materialização do desejo do povo; b) através dos encantos que ele habita e sua representação como o *bom lugar* entre-mundos; c) e por meio do movimento conciliatório que se articula entre reis, notadamente inimigos, para a criação do tambor de Mina – uma manifestação de sincretismo e integração com os pares e com a natureza, irmanando culturas e apaziguando desentendimentos terrenos.

A figura de rei Sebastião (e de outros encantados com trajetórias semelhantes como Sumé e Toy Dar Saalam) traz consigo o iminente, aquilo que está por vir, não como uma possibilidade, mas como uma certeza, *uma esperança objetiva* que move os crentes e permeia a narrativa mítica. Sua função é utópica é sempre iminente, sua aplicabilidade nunca passa, está sempre transcendendo as épocas e os espaços, pois,

a função utópica é a única transcendente que restou, e a única que é digna de permanecer: uma função transcendente sem transcendência. Seu esteio e correlato é o processo que ainda não resultou no seu conteúdo mais imanente, o qual está sempre a caminho de se realizar –

³⁰ O que pode ser ressignificado por quem lê. Ilustro este comentário com alguns aspectos da própria Utopia de More que para certo público pode apresentar cores distópicas (penso, nesse momento, nas limitações de gênero presentes na obra, sendo lidas por mulheres ocidentais na contemporaneidade como exemplo).

logo, o qual existe, ele próprio, em esperança e em intuição objetiva do que-ainda-não-veio-a-ser como de algo que ainda-não-se-tornou-bom. (BLOCH, 2005, v.1, p.144)

Além disso, é preciso levar em conta que a experiência do rei encantado que transcende territórios e séculos, não é só figurativa da transcendência pelo seu *vir-a-ser*, mas também porque a permanente projeção do homem/rei no tempo é uma vitória contra a própria morte que seria o fim de qualquer possibilidade utópica. A utopia da encantaria é, para usar os termos de Bloch, sempre o *novum*. Enquanto no cristianismo, o fim (*ultimum*) remete sempre ao início (*primum*). A figura de rei Sebastião tem vivido e sempre viverá (me arrisco dizer) num presente-futuro contínuo, um tempo que é, está sendo e estará sendo, enquanto existir alguém que conte/cante sua história e reitere sua promessa. Um tempo sempre projetado, esperado e perseguido que impulsiona as ações, por meio da esperança do povo em sua figura, e que escorre sobre um território que encobre o homem, enganando a morte. Rei Sebastião habita, na encantaria, um espaçotempo que é (e está sendo) em relação a nós, ao nosso espaçotempo terreno, pois o panteão da encantaria apresenta deuses/entidades, cujo poder de atuação é voltado para as necessidades populares. De certo modo, estando nessa dimensão mágica que são os encantos, é como se o rei tivesse sido enviado para as franjas do futuro, para explorar o lá adiante. Da posição de vanguarda, de onde é capaz de ver o que *ainda-não-é*, ele está apto a atuar (a qualquer tempo e quando for mais necessário) por quem nele deposita sua esperança.

O mundo melhor que está sempre ali adiante, não é, no universo da encantaria, uma simples espera. É a confiança de que neste mundo outro, intimamente conectado com o nosso, grandes esforços estão sendo despendidos, alianças estão sendo construídas, conhecimentos estão sendo transmitidos para a eterna transformação do nosso espaçotempo em algo melhor. Uma utopia fundamentada na confraternização que está sempre, camaleônica, em direção ao horizonte sem (ainda bem) jamais alcançá-lo, forjando um mundo que nunca acaba, um mundo que segue em frente, sempre, a caminho de si.

REFERÊNCIAS

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. V1. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ/ Contraponto, 2005.

CAMPOS, Luiz Arnaldo. **A descoberta da Amazônia pelos turcos encantados**. Brasil/Pará. Duração: 55 min. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=xjSABZwn4O4>>. Acesso: 18 ago. 2016.

CÂSCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Ediouro, 1972.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. 3. Ed. São Paulo: perspectiva, 1991.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Marcas medievais**: Textos e promessas. *Léngua & meia*: Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, n°1, 2002, p. 64-69.

FERRETI, Mundicarmo. **Encantados e Encantarias no Folclore Brasileiro**. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufma.br:8080/jspui/handle/1/198>>. Acesso em: 18 set. 2016.

GODOY, Marcio Honoro de. **O desejado e o encoberto**: potências de movimento de um mito andarilho. In: *Revista Usp*, São Paulo, n.82, p.16-31, junho/agosto 2009

LEANDRO, Analice. **Ecos de Utopia na Jurema**: a mitopoética e o bom lugar na encantaria do Nordeste. Disponível em:
<http://200.17.141.110/senalic/VI_senalic/textos_VISENALIC/Analice_Leandro.pdf>. Acesso em: 18 set. 2016.

OLIVEIRA, Jorge Itaci. **Orixás e Voduns nos terreiros de Mina**. São Luís: VCR, 1989.

SOUZA, André L.N; ANDRADE JR, Lourival A. **Nordeste Encantado, o culto a encantaria**. Disponível em:
<http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/36672088/1364660679_ARQUIVO_NordesteEncantado_semResumo.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1471481163&Signature=XYnpUCbOAZd5%2FutHDC26N2PKrpk%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DNordeste_encantado_o_culto_a_encantaria.pdf>. Acesso: 18 set. 2016

DA URBE DESOLADA AO OLHAR COM ESPERANÇA: RESISTÊNCIA E UTOPIA EM “O FILHO DA RUA”, DE IZABEL BRANDÃO

Arenato da Silva Santos
Ildney de Fátima Souza Cavalcanti

Ao inscrever-se sobre as interfaces dos Estudos Literários e os Estudos Críticos da Utopia, a proposta deste trabalho objetiva discutir sobre as reconfigurações das utopias/distopias na poesia contemporânea produzida em Alagoas, tendo como ponto de partida a poesia de Izabel Brandão. O estudo analisa um de seus poemas, “O filho da rua”, publicado na coletânea de poemas *As horas da minha alegria*, obra lançada pela Editora Mulheres, de Florianópolis, em 2013.

Desde a graduação, com as atividades de iniciação científica³¹, tenho centrado o foco de meus estudos acadêmicos sobre a poesia alagoana, e neste sentido, com um interesse voltado mais especificamente para as relações entre poesia e utopia nas produções poéticas contemporâneas de poetas alagoanos/as, ou de autores/as eventualmente radicados/as em Alagoas. Muitas foram (e ainda continuam sendo) as razões pelas quais fui motivado a querer dar continuidade e aprofundamento às reflexões iniciadas com o referido estudo para minha dissertação de mestrado³². Uma dessas motivações diz respeito, por exemplo, à grande lacuna por parte da crítica literária no âmbito acadêmico com relação às pesquisas sobre autores/as locais,³³ o que leva a

³¹ O projeto (PIBIC) intitulado “Dimensões utópicas em poemas de Marlon Silva” foi um estudo que realizei como parte das atividades de iniciação científica vinculada, por sua vez, ao projeto Utopismos brasileiros: um inventário cultural, desenvolvido no diretório de pesquisa Literatura e Utopia (UFAL/PPGLL), sob orientação da profa. Dra. Ildney Cavalcanti.

³² Intitulada “Topografias para um inventário cultural: dimensões utópicas em poemas de Izabel Brandão, Bruno Ribeiro e Marlon Silva”, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, sob orientação da profa. Dra. Ildney Cavalcanti.

³³ Na Graduação e no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras/UFAL, por exemplo, não há ofertas de disciplinas (obrigatórias ou eletivas) que se debrucem especificamente sobre a produção literária em Alagoas, fator que não apenas incide diretamente sobre o desconhecimento e silenciamento de autores/as e obras, bem como impossibilita à comunidade acadêmica (no tocante ao ensino e a pesquisa) um contato vivo com questões que se liguem diretamente à nossa identidade e memória cultural em suas construções literárias. Há pesquisas pontuais sobre alguns/mas autores/as como Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Ledo Ivo, Lucy Brandão, Rosália Sandoval, Beto Leão, José Geraldo Marques, entre outros. Nota-se, porém, que ainda há uma lacuna no que concerne a trabalhos dedicados a refletir sobre as produções

literatura produzida em alagoas e, principalmente, as produções contemporâneas não só ao ostracismo, ao esquecimento, mas, sobretudo, e neste caso, com respaldo de uma perspectiva, geralmente, centrada no cânone tradicional, a existirem apenas às margens da cultura – condição que reflete o lugar da poesia alagoana na contemporaneidade – de invisibilidade e apagamento –, lugar esse “indescritivelmente doloroso”, no dizer de Terry Eagleton (2010).

Por essa razão, foi percebendo, juntamente com Edilma Acioli Bomfim (2007), que o conhecimento da história literária alagoana “é de fundamental importância para a consciência e o reconhecimento de nossa própria identidade” – nossa memória cultural, portanto –, que me propus a estudar a poesia alagoana contemporânea, uma vez que “construída em uma tradição literária inegável, as produções literárias de poetas alagoanos precisam ser descobertas, apresentadas, lidas e cultuadas” (BOMFIM, 2007, p. 13). Partindo desse princípio, “ao resgatar o que a cultura ortodoxa empurrou para as margens”, com o estudo das produções poéticas locais, busco, por intermédio delas, divulgar a poesia alagoana contemporânea na tentativa de criar um espaço de visibilidade, ainda que de forma mínima, para que “o descartado e o ignorado possa encontrar uma língua, uma fala” (EAGLETON, 2010, p. 28).

Orientando, inicialmente, uma reflexão sobre a poesia de Izabel Brandão, antes da análise literária de seu texto poético, faz-se necessário traçarmos um breve perfil biográfico da autora, para contextualização de sua obra, uma vez que há pouquíssimos críticas e estudos sobre sua poesia³⁴, por se tratar de uma poeta contemporânea.

Izabel Brandão é escritora, poeta, crítica literária, pesquisadora e professora titular da Universidade Federal de Alagoas, onde atua como docente tanto na graduação quanto nos cursos de mestrado e doutorado em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação de Letras e Linguística da Faculdade de Letras. Nascida na cidade mineira de Pedra Azul, mas radicada em Maceió/Alagoas, cidade escolhida como seu “porto de chegada”, a

locais dos/as poetas alagoanos contemporâneos/as, o que torna a sua produção desconhecida, tanto pela ausência de uma crítica sistemática no âmbito acadêmico, quanto pela dificuldade muitas vezes de circulação das próprias obras, geralmente publicadas em pequenas tiragens.

³⁴ No levantamento que fiz de sua fortuna crítica, as reflexões em torno de sua poesia resumem-se apenas a resenhas, orelhas, prefácios, e alguns artigos de opinião publicado em jornais.

autora lançou três livros de poesia. *Espiral de fogo*, primeiro livro de poemas de Brandão, lançado pela Edufal em 1998, marca sua estreia na literatura. Após o intervalo de cinco anos, publicou pela mesma editora sua segunda coletânea de poemas – *Ilha de olhos e espelhos* (2003). Já o mais recente projeto poético de Brandão, *As horas da minha alegria*, foi lançado pela Editora Mulheres, de Florianópolis, em 2013. Além de suas publicações autorais, vale lembrar que, enquanto pesquisadora, a poeta mineira-alagoana assina a autoria de vários trabalhos críticos acadêmicos (ensaios e artigos científicos) publicados em revistas especializadas no Brasil e no exterior, como também contribuiu ainda com a organização de alguns livros de crítica literária, frutos de sua atividade de pesquisadora nos trabalhos em conjunto desenvolvidos com outros/as pesquisadores/as.

Essa breve apresentação biográfica que recupero da poeta Izabel Brandão, parece-me relevante como uma forma de reivindicar o seu lugar tanto na poesia brasileira quanto entre os nomes de outros/as poetas alagoanos/as contemporâneos/as que, embora muitos/as deles/as sejam desconhecidos/as em seu próprio estado de origem, continuam e seguem trazendo importantes contribuições, cada um/a com seu estilo próprio, para o trânsito e fortalecimento da cultura artística local.

Enquanto escritora em pleno domínio e amadurecimento de seu ofício com a escrita literária, Brandão é uma dessas vozes contemporâneas que merece ser lida, estudada e divulgada para tantos quantos se disponham à apreciação crítica e ao conhecimento da leitura de suas obras. Trazendo com as publicações de seus livros uma voz poética que permite múltiplos olhares sobre a linguagem, sua poesia incorpora ainda, de forma perceptível, um arguto olhar sobre as questões culturais, pois “é também uma voz coletiva, atenta às injustiças e às dores do mundo”, contudo, vale dizer que, em sua atividade de escrita poética, Brandão “não ignora que o poema é, antes de tudo, um ato de linguagem”, no dizer de Luzilá Gonçalves Ferreira (2003, p. 15).

Considerando, nesse sentido, a relação orgânica entre vida e arte na produção poética de Brandão e, mais que isso, percebendo, juntamente com Lincoln Villas Boas (2014, p. 3), que sua poesia reconfigura-se poeticamente “à margem ou além dos ismos”, ou seja, como uma forma de elaboração poética que se recusa a uma classificação rigidamente fechada, podemos dizer que os versos de Brandão inscrevem uma poesia muito marcada pelo trânsito, deslocamento, descentramento de vozes e imagens condensadas em experiências múltiplas e plurais, reconhecendo, desse modo, com Italo Calvino, que “o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos

saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (CALVINO, 1990, 127). Este parece ser o caso dos poemas de Brandão em *As horas da minha alegria*.

Segundo Vera Romariz, neste livro:

A crítica literária Izabel Brandão cede lugar à poeta lírica [...] e, em um à vontade atraente, brinca com os gêneros e formas literárias, tangenciando o autobiográfico como matéria, o épico como porto que logo abandona para firmar-se em sua lírica madura. É um livro que, no fundo, sai do individual para representar a grande viagem do ser humano e sua decorrente perplexidade ante o enigma da existência, ao lado de contradições fundamentalmente humanas, tão atuais quanto doloridas (ROMARIZ, 2014, p. 4).

Com riqueza de detalhes e notável poder de síntese, Romariz nos oferece a chave (ou seria o fio de Ariadne?), para que possamos adentrar o labirinto poético tecido por Brandão em *As horas da minha alegria*, labirinto entendido aqui pelas formas de adensamento de uma poética que se elabora a partir do diverso, ou seja, por trazer como um traço característico de sua obra a multiplicidade de temas, formas, gêneros, dado o vasto campo de possibilidades de elaboração textual de seus poemas, bem como suas variadas referências a escritores/as, poetas, tempos, culturas e línguas. Em *As horas da minha alegria*, a poeta mineira-alagoana traz ainda uma poesia com estilo sóbrio e muito marcada pela leveza e inventividade. Trata-se de uma poesia que se reveste pelo rigor e vigor de linguagem, características estéticas da escrita literária da autora: a construção de uma poética que prima pelo despojamento e economia de expressão, evidenciada “pela máxima concentração da poesia e do pensamento”, conforme preconiza Calvino em suas lições americanas³⁵.

Investigar como o poema “O filho da rua” de Izabel Brandão reconfigura, em seus versos, as utopias e distopias da cultura a partir de uma perspectiva que insere sua poesia em um diálogo com a contemporaneidade, é o que agora proponho discutir.

A partir da primeira leitura, o poema de Brandão chamou minha atenção pelo fato de ser uma poética em cujos aspectos formais percebi de certo modo o uso de uma linguagem crua, ousada e, sobretudo, contundente, destacando-se, além disso, por um viés

³⁵ Cf. a obra *Seis propostas para o próximo milênio* de Italo Calvino, uma reunião de cinco conferências (Leveza, Rapidez, Exatidão, Visualidade e Multiplicidade) denominadas pelo autor de “Lições americanas”, em cuja reflexão Calvino se volta estritamente para um olhar ético-estético (e filosófico) sobre a literatura e os valores que orientou sua atividade de ficcionista.

fortemente político na crítica sensível e universalizada em relação à condição humana e às tensões existenciais de sua realidade circundante; de maneira que, em Brandão, a proposta de crítica cultural se apresenta claramente como um dos traços sugestivos de sua arte. Neste sentido, estabelecendo uma coerência entre forma e conteúdo, a poesia de Izabel Brandão não só transmite em “O filho da rua” uma visão de mundo notadamente distópica da realidade, como também projeta em seus versos uma espécie de escritura na qual a distopia engendra-se a partir da configuração de um contexto sociopolítico marcado, sobretudo, pela representação das injustiças sociais traduzidas no cotidiano de meninos e meninas de rua desponderados economicamente e condenados à invisibilidade de suas subjetividades humanas enquanto sujeitos sociais. Vale ressaltar ainda que, numa percepção crítica mais ampla, o poema expõe também a configuração de um cenário urbano contemporâneo cujo esvaziamento, decadência e violência simbólica das relações humanas apresenta-se em sua expressão mais negativa, degradante, opressora e, portanto, distópica.

Desde o título, misto de um desencanto e de uma visão autocrítica da cultura, o poema “O filho da rua” de Izabel Brandão, para dizer com as palavras de Manuel Bandeira, consegue “fazer o leitor satisfeito [e a leitora satisfeita] de si dar o desespero³⁶” pela contundência de suas imagens e, mais que isso, pela negatividade lírica com que Brandão acena para o contexto de opressões, injustiças, misérias – males que a sociedade e o poder hegemônico ainda não conseguiram suplantar –, explicitadas na reconfiguração contemporânea de uma realidade que aponta para um horizonte sombrio, cuja percepção das relações humanas, assim como a do cenário urbano contemporâneo, parecem seguir rumo a uma realidade distópica. Eis o texto:

Chove sobre o filho da rua
a fralda molhada que lhe cobre o corpo
esfria a fome do estomago

As feras da rua olham o corpo da jovem mãe
e querem comê-la viva

³⁶ Alusão ao poema “Nova poética”, do poeta Manuel Bandeira. Na visada metalinguística de Bandeira, a poesia – metaforizada enquanto “nódoa no brim” – deve, entre outras funções, provocar, desestabilizar, “fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero”, tirando-o da zona de conforto. O referido poema foi publicado no livro *Belo Belo*, incluso na coletânea de poemas *Estrela da vida inteira*, 1993.

o bebê é sobremesa na rua escura

Os semáforos piscam amarelo-e-vermelho-amarelo-e vermelho-
amarelo-
-e-vermelho sem parar.

História de um país sem história
uma Roma com seus monumentais monumentos
e o circo do coliseu a céu aberto cercado da turba-turista

Enquanto isso o dia some na chuva
a moça caminha predestinando a sua falta de sorte presentindo o medo
na boca do estômago
há leões soltos pela rua
e nenhum deles comeu nada o dia inteiro.

A praça do poder com suas altas palmeiras ri do sobressalto menino
tudo escuro, não há segurança em alerta
até a mãe com o bebê no colo será roubada e qualquer um pode ir às
feras

Não há nenhuma esperança à vista.
os deuses não parecem querer estar por aqui
há cinzas cobrindo o fogo divino dos altares

o menino do feijão verde
chama a mãe e bebê para perto de si
ergue os olhos e agradece a alma da rua que lhe escorregou a moeda na
mão.

O pequeno gladiador veste a roupa da rua
e tem nas mãos a força do olhar de fé
e é nele que a vida deve seguir.
(BRANDÃO, 2013, p. 87-88)

Em “O filho da rua”, de uma maneira quase que papável, haja vista a força sinestésica que os seus versos suscitam, podemos observar como a representação das imagens de injustiça e da violência nos oferece a visão de uma sociedade pós-moderna marcada e dominada por negativos índices socioculturais em que um problema como a fome, por exemplo, ainda ameaça à extinção de alguns setores da população menos favorecidas. O poema não fala apenas da situação de injustiça social na qual se encontra “o menino do feijão verde” acompanhado da mulher que perambula “predestinando a sua falta de sorte” (ambos alijados da civilização) e que, sob o anonimato de suas vidas marginais, precisam muitas vezes dos sinais de trânsito para resistir à perversidade de seus contextos sociais cheios de privações.

Com ironia cortante – e por que não dizer agressiva –, num sentido mais amplo e profundo, a poesia de Brandão em seus alinhamentos estéticos e políticos desmascara e desnuda a engrenagem de um modelo de sistema social e econômico que, ao longo dos tempos, condicionam historicamente as populações que ainda vivem em condições de sobrevivência sub-humanas. A consciência política dessas práticas histórico-culturais é o que leva a *persona* poética de Brandão à resistência/negação de seu cotidiano contemporâneo que, percebido de forma mais estrutural, numa clara demonstração alegórica do Brasil dos dias atuais, revela as facetas de uma cultura política às voltas de um negativo contexto social, conforme notamos nas seguintes estrofes:

História de um país sem história
 uma Roma com seus monumentais monumentos
 e o circo do coliseu a céu aberto cercado da turba-turista

Essa atitude de desencanto e, no entanto, de repúdio e contestação a essa realidade degradante, é o que vai fazer com que o eu-lírico exponha um latente pessimismo: a negação da esperança.

Não há nenhuma esperança à vista.
 os deuses não parecem querer estar por aqui
 há cinzas cobrindo o fogo divino dos altares

Desse modo, a poesia de Brandão nos apresenta, sob um olhar de oposição e resistência em relação ao *status quo*, várias nuances de uma poética em cujos versos temos a recriação de um mundo, ou a representação de uma realidade que, colocados sob uma lente de aumento, revelam o tempo presente, o aqui e agora, como uma das piores alternativas sociais, ou seja, como uma distopia. Essa representação distópica vai mais além se considerarmos, por exemplo, os aspectos formais do poema e a coerência semântica que cada um deles realiza enquanto elementos significantes de conteúdos, formas e funções da utopia e/ou distopia. Além do jogo criativo de algumas metáforas críticas (“feras da rua”, “leões soltos”, para citar algumas) que sugerem esse diálogo com a distopia, observo que a representação da cidade no poema se dá pelo viés da metonímia: “semáforos”, “praça do poder”, “rua escura”. Não é por acaso que a topografia do espaço urbano recorrentemente se autoreferencia pelo uso do substantivo “rua” associado, algumas vezes, ao adjetivo “escuro/a”; há nessa repetição um elemento formal, palco ou

cenário, vamos dizer assim, dessa urbanidade distópica que o poema projeta: a rua é apresentada como um lugar onde há violências, misérias e onde as pessoas passaram a inspirar um sentimento de medo e insegurança.

Por conseguinte, e não menos importante, outro procedimento formal igualmente denso de função distópica diz respeito à tonalidade meio sombria com que Brandão metaforiza a cidade como um ambiente “escuro” (lembrando a Maceió mal iluminada de Luiz da Silva, do livro *Angústia*, de Graciliano Ramos). Vejamos:

As feras da rua olham o corpo da jovem mãe
e querem comê-la viva
o bebê é sobremesa na rua escura

Os semáforos piscam amarelo-e-vermelho-amarelo-e-vermelho-
amarelo-
-e-vermelho sem parar.
(...)
Enquanto isso o dia some na chuva
a moça caminha predestinando a sua falta de sorte
pressentindo o medo na boca do estômago
há leões soltos pela rua
e nenhum deles comeu nada o dia inteiro.

A praça do poder com suas altas palmeiras ri do sobressalto menino
tudo escuro, não há segurança em alerta
até a mãe com o bebê no colo será roubada
e qualquer um pode ir às feras (BRANDÃO, 2013, p. 87-88, grifos meus).

São bastante pungentes as imagens em que a cidade, o espaço urbano, projeta-se como um lugar simbolicamente sufocante, hostil, violento, onde as relações humanas, esvaziadas de solidariedade – “as feras da rua olham o corpo da jovem mãe/ e querem comê-la viva” –, dão vazão às cegas a um individualismo elevado ao limiar da desumanidade, em que o canibalismo aponta-se como ação iminente que ameaça, autofagicamente, a existência da própria espécie humana: “o bebê é sobremesa na rua escura”. Como uma fotografia desse tempo pós-moderno, os versos de Izabel Brandão, sem rodeios, nos colocam diante de um cotidiano dominado e marcado por uma desconcertante expressão distópica da violência onde “qualquer um pode ir às feras”. Por esses e outros aspectos, podemos dizer que o poema de Brandão catalisa em seus alinhamentos estéticos e políticos os contornos de uma poética distópica, mas que pode

agir numa função de antecipação utópica com vistas a uma “autodeterminação humana”, no dizer de Moylan:

ao passo que as distopias críticas dão voz e espaço a esses sujeitos destituídos e negligenciados (e, eu adicionaria, aqueles diminuídos e privados pelas concomitantes reconfigurações econômicas), elas seguem a explorar meios de mudar o atual sistema, de modo que tais grupos marginalizados cultural e economicamente não apenas sobrevivam, mas também tentem se movimentar para criar uma realidade social que seja moldada por um impulso em direção à autodeterminação humana e à saúde ecológica, em lugar de uma realidade social constringida pela lógica restrita e destrutiva de um sistema cujo propósito é apenas o aumento da competição no intuito de ganhar mais lucro para um grupo seletivo (MOYLAN, 2016, p. 143).

Da forma pela qual percebo, “O filho da rua” é um poema que age numa função de antecipação utópica justamente na medida em que seus versos apresentam uma forma de resistência simbólica em relação ao cotidiano contemporâneo de meninos e meninas de rua, condicionados social e economicamente a uma vida de pobreza, miséria e desigualdade. Nos versos do poema, essa forma de resistência à opressão do *status quo* se estabelece não apenas em sua temática, mas também e, num plano mais profundo, em seus procedimentos formais. Partindo desse ponto de vista, e considerando as palavras de Moylan, os versos de Brandão nos convidam a ler a sua distopia crítica guiando-nos com um “horizonte de esperança”, conforme sugerem os versos a seguir:

O pequeno gladiador veste a roupa da rua
e tem nas mãos a força do olhar de fé
e é nele que a vida deve seguir.

É com esse olhar esperançoso, mas sem deixar de ser autocrítico com relação aos problemas socioculturais representados ao longo do poema, que o sujeito lírico de Izabel Brandão finaliza sua reflexão em “O filho da rua”.

Segundo Ruth Levitas (2001), a utopia nasce da falta, ou seja, de uma situação de experiência lacunar. Para ela, a utopia ao “inspirar a busca por um mundo transformado, a fim de incorporar a esperança em vez de simplesmente incorporar o desejar”, realiza com essa dimensão a sua função mais crítica e mais concreta, “porque capaz de catalisar a mudança”. Em sua poesia, Brandão exprime através do desejo utópico do sujeito do poema a necessidade de uma mudança histórica alternativa em que “O pequeno gladiador”, por exemplo, com “a força do olhar de fé” possa levar uma vida com mais

dignidade humana, sem diferenças de oportunidades. Assim sendo, a poesia de Brandão, ao contribuir para a construção de um olhar desautomatizado em relação a um horizonte crítico-utópico da cultura, é uma necessidade urgente e, em todos os aspectos, universal, de expressar as distopias de seu tempo, revelando suas lacunas e as principais angústias das sociedades urbanas contemporâneas e, deste modo, nos alertando sobre aquilo que não gostaríamos de ver existindo no futuro.

REFERÊNCIAS

ACIOLI BOMFIM, Edilma. “A literatura em Alagoas: um percurso lírico e histórico”. In:

Poesia alagoana hoje. Maria Heloisa Melo de Moraes (org.). Maceió: Edufal, 2007.

BANDEIRA, Manuel. “Nova poética”. In: **Estrela da vida inteira**. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BRANDÃO, Izabel. **Espiral de fogo**. Maceió: Edufal, 1998.

_____. **Ilha de olhos e espelhos**. Maceió: Edufal, 2003.

_____. “O filho da rua”. In: **As horas da minha alegria**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

CALVINO, Italo. “Rapidez”. In: **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Campanha das letras, 1990.

_____. “Multiplicidade”. In: **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Campanha das letras, 1990.

EAGLETON, Terry. “A política da amnésia”. In: **Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. “A joia multicolor”. In: BRANDÃO, Izabel. **Ilha de olhos e espelhos**. Maceió: Edufal, 2003.

LEVITAS, Ruth. “For utopia: the (limits of the) utopian function in late capitalist society”. In: GOODWIN, Barbara ed. **The Philosophy of Utopia**. London: Frank Cass, 2001.

MOYLAN, Tom. **Distopia: fragmentos de um céu límpido**. Edição de Ildney Cavalcanti e Felipe Benicio. Tradução de Felipe Benicio, Pedro Fortunato e Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016.

ROMARIZ, Vera. **A geografia imprecisa de Izabel Brandão**. *Campus*, Alagoas, 30 de Mar. 2014.

VILLAS BOAS, Lincoln. **A sustentável leveza do ser.** *Campus*, Alagoas, 30 de Mar. 2014.

A ILHA DE MORE E OUTRAS ILHAS

Breno Souza Torres³⁷
Ildney Cavalcanti³⁸

Welcome to Jurassic Park.

(Jurassic Park, 1993)

Utopias e distopias vêm sendo um tema recorrente na literatura, (re)aparecendo em vários tipos de mídia, tais como, além da literatura (romances, contos, poemas), filmes, quadrinhos/mangás, jogos e canções. Este trabalho enfoca as metáforas de ilhas utópicas/distópicas não como a representação de um mero ponto geográfico, como afirma Martins: “Situada entre existente e o imaginado, a figura da ilha não se reduz, portanto, à mera apreensão realista de um meio geográfico” (MARTINS, 2007, p. 22), mas sim como um *topos*, usando como base a obra *Utopia*, escrita por Thomas More³⁹.

O termo utopia surgiu, primeiro, na obra homônima de Thomas More, publicada em 1516. A ilha retrata um *não lugar* histórico. Trata-se de uma ilha utópica que funciona como crítica à Londres da época em que o livro foi publicado. Desde então, vêm surgindo na cultura representações de *não lugares* que provocam/sugerem uma crítica a um determinado povo, lugar, tempo histórico, por meio da figuração de um bom lugar (utopias) ou de um lugar ruim (distopias).

Há diversos estudos sobre esses *não lugares* ficcionais que, às vezes, espelham nossa realidade, e nós como leitores/as da literatura (inclusive literaturas não canônicas, tais como filmes, quadrinhos etc), e outras representações utópicas (artes plásticas, arquitetura etc), buscamos por eles, como aponta Umberto Eco em seu livro *Histórias das Terras e Lugares Lendários*: “Mas existem também os lugares ficcionais inspirados em lugares reais, onde os leitores tentam encontrar vestígios dos livros que amam...” (ECO,

³⁷ Graduando em Letras Inglês na Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

³⁸ Professora e pesquisadora da Faculdade de Letras (FALE) na Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

³⁹ Thomas More nasceu em 7 de fevereiro de 1478 e faleceu em 1535, em Londres. Foi diplomata, advogado e escritor. Dentre suas obras está a *Utopia*, obra publicada em 1516.

2013, p. 7). E os bons lugares que visitamos em pensamento, lugares que desejaríamos visitar, como afirma Manguel, no livro, *Dicionário de lugares imaginários*:

A nação-fortaleza da Atlântida, a Ilha Misteriosa, a comunidade distante de utopia e a Cidade das Esmeraldas de Oz são lugares que visitamos em pensamento mas não na realidade, embora sejam necessários para aquilo a que chamamos a condição humana. (MANGUEL, 2013, p. 10)

Oscar Wild afirma que a utopia é “o único país que sempre foge ao nosso alcance” (*apud* MOYLAND, 1954, p 34), embora seja algo que sempre buscamos. E expressamos esses desejos por não lugares por muitas vezes com a criação de não lugares fantásticos que podem ser encontrados em filmes, canções, livros etc.

Dentre esses não lugares, nos é apresentada a Isla Nublar, de *Jurassic Park* (1990) do autor, Michael Crichton. Esta é uma ilha que, mesmo realizada na ficção, desperta o desejo de alguns/mas na realidade, mas está totalmente fora de nosso alcance.

Jurassic Park é uma obra de ficção científica publicada pela primeira vez em 1990. O livro começa abordando o tema dos avanços genéticos no século XX, principalmente no que concerne à clonagem. A empresa de genética apresentada na obra mantém suas principais criações em uma ilha na Costa Rica, chamada de Isla Nublar. É descrita como um espaço de difícil acesso por estar em uma área com muita neblina impossibilitando-a de ser vista e ter uma forte corrente de ar ao seu redor:

A ilha fica a 160 quilômetros da costa oeste. É muito inclemente e fica em uma área do oceano em que a combinação de vento e corrente a deixa quase que perpetuamente coberta em neblina. Chamavam-na de Ilha das Nuvens. Isla Nublar. Pelo visto, os costa-riquenhos ficaram pasmados que alguém a quisesse⁴⁰ (CRICHTON, 2015, p. 60).

⁴⁰ Citação do original: The island is a hundred miles off the west coast. It's very rugged, and it's in an area of ocean where the combinations of wind and current make it almost perpetually covered in fog. They used to call it Cloud Island. Isla Nublar. Apparently the Costa Ricans were amazed that anybody would want it (CRICHTON, 1990).

Vale salientar que o difícil acesso aos *não lugares* são uma das comuns características das utopias. Sendo assim, pode acontecer de o/a viajante precisar de um objeto ou um guia que já conheça o local para conseguir acesso, ou apenas chegar por puro acidente ao se perder em sua busca por algo ou por novos lugares. Na ilha de Utopia, é preciso ter alguém que conheça as águas, pois a entrada da ilha é perigosa, o que pode fazer naufragar as embarcações desconhecidas: “A entrada do porto é perigosa devido à presença de muitas rochas de um dos lados, e bancos de areia do outro” (MORE, 2009, p. 80). Na Isla Nublar, há um porto, mas o acesso a ilha é feito através do uso de um helicóptero, e sua aterrissagem é perigosa por conta dos ventos, o que requer que o piloto tenha que conhecer bem a área e manejar a aeronave de forma precisa. Não é falado como se dá o acesso pelo porto, embora talvez seja necessário ter conhecimento das águas para se chegar lá por conta da névoa que, como já foi apontado, fica ao redor da ilha.

O espaço insular é apresentado de diversas formas no decorrer da narrativa, sendo Nublar praticamente uma ilha secreta; e, nesse sentido, as atividades lá desenvolvidas, são fortemente mascaradas. O conhecimento da ilha em si, por parte das pessoas que virão a explorá-la, mostra-se precário. O personagem principal, o paleontólogo Alan Grant, chega a comentar: “Essa sua ilha para onde estamos indo... Eu nunca ouvi nada sobre ela antes. É algum segredo?”⁴¹ (CRICHTON, 2015, p. 95). Quando dito isso, podemos começar a ver os traços da utopia. Um lugar pouco explorado, desconhecido ante a visão da maioria, e como citado a cima, também difícil de se chegar. Ela é apresentada, em sua ordem na narrativa, como: Ilha tropical, laboratório de pesquisa genética (FC⁴² que tem um grande peso na obra), *resort*, reserva biológica, ponto turístico e, por fim, parque de diversões.

Essas facetas são apresentadas conforme as informações sobre a ilha vão aparecendo, assim como sua real função, o real motivo pelo qual ela fora projetada. E o seu verdadeiro valor vai sendo, gradualmente, revelado, tanto para os personagens quanto para o/a leitor/a. E essas descrições partem da voz narrativa do principal idealizador da ilha, John Hammond, possuidor de grande ambição fazendo uso da mesma.

⁴¹ Citação do original: This island of yours that we're going to – I haven't heard anything about it before. Is it some kind of secret? (CRICHTON, 1990)

⁴² Ficção Científica. Tema recorrente em Jurassic Park.

John Hammond, é o grande sonhador utópico da obra. Seu sonho realizado com sucesso é recriar animais pré-históricos. Fundador da “InGen” (International Genetic Technologies), que é a responsável pela criação das espécies, via manipulação genética, faz da ilha tropical um laboratório para sustentar suas pesquisas. Mesmo com atrasos, ele consegue realizar seu sonho e transforma a ilha em um *resort*, com uma reserva biológica única para servir de ponto turístico durante as atividades do parque de diversões, o Jurassic Park. E, como acontece em toda utopia, ela pode não vir a agradar a todos, e uma equipe é montada para inspecionar o local, entre eles está o paleontólogo Alan Grant, a bióloga Ellie Sattler, o matemático Ian Malcolm, o advogado, Donald Gennaro, e os netos de Hammond, Tim e Lex.

Em suas primeiras impressões, todos ficam encantados com o local ao se depararem com uma ilha totalmente modificada para (re)criar um habitat perfeito para seus hóspedes (os dinossauros que resultam do experimento genético). Eis uma pequena descrição da ilha:

A página seguinte era um mapa topográfico. Ele mostrava a isla Nublar como uma gota invertida, larga ao norte e estreitando-se ao sul. A ilha tinha quase 13 quilômetros de comprimento e o mapa a dividia em várias grandes seções. [...] E cada divisão era separada da estrada por um fosso de concreto. No exterior de cada fosso, havia uma cerca com um raiozinho ao lado⁴³ (CRICHTON, 2015, p. 81, 82).

A ilha possui quinze espécies de dinossauros. “Todos fêmeas”, para evitar a reprodução, e fazer com que se tenha o controle de tudo. Trata-se, assim, de uma utopia altamente controlada pelos seus idealizadores. Pelo menos é que se esperava por parte deles no início do enredo. Eis que surge então o personagem que representa a introdução do elemento distópico, ou pelo menos, seu conhecimento sobre tal, o matemático Ian Malcolm.

⁴³ Citação do original: The next page was a topographical map. It showed Isla Nublar as an inverted teardrop, bulging at the north, tapering at the south. The island was eight miles long, and the map divided it into several large sections. [...] And each division was separated from the road by a concrete moat. Outside each moat was a fence with a little lightning sign alongside it (CRICHTON, 1990).

Ian Malcolm é um matemático que usa as hipóteses da Teoria do Caos⁴⁴ para comprovar suas ideias e suas afirmações de que a Isla Nublar não é um lugar seguro, que aquela utopia é na verdade um local que vai fugir ao controle humano; e que ela pode vir a se tornar um ambiente distópico em uma fração de segundos. Sobre a teoria do caos ele argumenta:

A teoria do caos diz duas coisas. A primeira é que sistemas complexos, como o clima, têm uma ordem subjacente. A segunda é o contrário disso: que sistemas simples podem produzir comportamento complexo. [...] o fato é que você não pode prever mais do que alguns poucos segundos do futuro⁴⁵ (CRICHTON, 2015, p. 108).

Essa questão gera vários embates entre Hammond e Malcolm, que podem em minha visão, ser tratados como uma tensão entre a utopia *versus* a distopia: pensamento de ordem *versus* o pensamento do caos. Neste ponto, a obra sugere que parece ser da natureza humana achar que tem o direito de controlar tanto a vida quanto as ações naturais do mundo (clima, natureza etc) e isso vem a gerar o caos que resulta em situações drásticas. No ambiente distópico descrito por Malcolm, Hammond é aquele que o desafia. Mas todos sofrerão as consequências da fragmentação da utopia, pouco a pouco.

Desde a chegada de Malcolm, fica clara sua posição quanto à ilha. Ele a vê como um lugar que não tem como dar certo. Isso é perceptível em vários dos diálogos entre Malcolm e outros personagens. Em um deles, por exemplo, o questionamento de Genarro: “Seu trabalho conclui que a ilha de Hammond está fadada a fracassar?”⁴⁶ Enquanto Hammond sempre afirma que não há possibilidade de o Jurassic Park falhar, trata-

⁴⁴ Teoria do Caos: é uma das leis mais importantes do Universo, presente na essência de quase tudo o que nos cerca. A ideia central da teoria do caos é que uma pequenina mudança no início de um evento qualquer pode trazer consequências enormes e absolutamente desconhecidas no futuro. Por isso, tais eventos seriam praticamente imprevisíveis. (Redação Mundo Estranho, 2016)

⁴⁵ Citação do original: Chaos theory says two things. First, that complex systems like weather have an underlying order. Second, the reverse of that-that simple systems can produce complex behavior. [...] But in fact, it turns out you can't predict more than a few seconds into the future. (CRICHTON, 1990)

⁴⁶ Citação do original: Your paper concludes that Hammond's island is bound to fail? (CRICHTON, 1990)

se de uma ilha segura, defendendo-se ao insistir que é um erro dizer que a ilha vai dar errado, considerando como provas apenas algumas de sistema que vêm surgindo (o controle da quantidade de animais que estão na ilha é feito através de sensores de movimento que os quantificam nos computadores), como quando se descobre que os animais estão procriando ao encontrarem cascas de ovos (o que, de acordo com o geneticistas da ilha Henry Wu, é impossível por serem todas fêmeas, conforme já apontado). Hammond afirma: “Um absurdo total. Deve ser um ovo de pássaro. É tudo o que *pode ser*. (...) Um erro. Foi o que *eu pensei*”⁴⁷ (CHRCHTON, p. 215, 218). É a partir de fatos como este que começam os descontroles da ilha, levando a uma mudança na linha do enredo.

Com a prova de que os animais vinham reproduzindo-se na ilha, começam as preocupações dos/as visitantes, dos/as investidores/as da ilha e de seus trabalhadores/as (menos de Hammond, que culpa o geneticista da ilha, Wu, pelas falhas como a já citada reprodução dos animais). Com essa informação surge também a seguinte pergunta: se animais estariam saindo da ilha? E Lex vê, com o auxílio de um binóculo noturno, velociraptores no navio que estava ancorado, voltando para a costa por conta de uma tempestade que se aproximava. Temos aí, a evidencia de que a utopia não era tão perfeita e nem “blindada”. Cada capítulo é aberto por uma frase dita por Ian Malcolm, com referência à teoria do caos; e o capítulo quatro do livro, mais especificamente, inicia ironicamente com a frase: “Instabilidades subjacentes inevitavelmente começam a surgir” (CRICHTON, 2015, p. 237)⁴⁸, que é quando o caos começa a prevalecer na Isla Nublar.

Dentre as ocorrências inesperadas que intensificam o conflito, saliento uma relativa à ambição humana. Dennis Nedry, um dos empregados de Hammond, que tem como função atualizar o sistema e retirar bugs dos computadores e deixar o parque sem falhas, tem sua própria ambição na narrativa: ganhar dinheiro vendendo os embriões de dinossauros para uma empresa rival. Com isso em mente, ele causa uma pane no sistema para conseguir entrar no freezer e roubá-los. Como resultado, todas as cercas elétricas do parque são desligadas. Os carros elétricos de passeio que levavam os viajantes ao redor da ilha param em frente à cerca do maior predador terrestre da história, o Tiranossauro

⁴⁷ Citação do original: Absolutely absurd. It must be a bird egg. That's all it can be. [...] An error. I thought so (CRICHTON, 1990).

⁴⁸ Citação do original: Inevitably, underlying instabilities begin to appear (CRICHTON, 1990).

Rex. É a partir deste ponto na narrativa que começam as inversões de valores. A humanidade sempre quer ter o controle de tudo. Personagens como Hammond e Arnold consideram os dinossauros sua patente, seus por direito, afinal, foram feitos a partir de “nossa criação” e “nossa tecnologia”, uma interferência humana no processo natural das coisas, como afirmado por Arnold, o engenheiro chefe da ilha: “Olha, dr. Grant, não faz sentido ficar deslumbrado com esses animais. É importante que todos lembrem-se de que esses animais foram *criados*. Criados pelo homem⁴⁹” (CRICHTON, 2015, p. 176). Mas esses animais criados já foram reis, e a partir daí, vão mostrar que ainda podem reinar, pois têm vontade própria, não são escravos e muito menos mero entretenimento para os humanos. O Tiranossauro rompe a cerca e aquela utopia tão bela, imaginada pelo senhor Hammond, começa a se desfazer. O pânico instaura-se, primeiro naquele ponto, onde todos da equipe de inspeção (Allan, Malcolm, Tim, Lex e Gennaro) têm o choque ao se depararem com algo maior que eles. E, nesse momento Malcolm afirma: “Sabe, em momentos como esse a pessoa sente que, bem, talvez animais extintos deversem continuar extintos. Você não tem essa sensação agora?”⁵⁰ (CRICHTON, 2015, p. 248)

O medo é um elemento temático recorrente nas distopias, e, em *Jurassic Park*, quando aquela ilha foge ao controle de seus idealizadores, o que era bom vem a se tornar ruim; o que despertava encanto, vem a suscitar pavor. O desejo utópico de Hammond era ter uma ilha com animais extintos recriados para angariar lucros. Posso dizer que, para os dinossauros, a inversão significa a retomada do poder. Para os animais, viver aprisionados era uma distopia, em liberdade eles têm a sua utopia. Caçar é o mundo deles. A utopia vem a se tornar distopia, como afirma Malcolm na abertura do quinto capítulo: “Agora, as falhas no sistema se tornarão severas⁵¹” (CRICHTON, 2015, p. 349)

Durante grande parte da narrativa, nota-se uma personificação da ilha. Ian Malcolm refere-se a tudo que pode dar errado naquele ambiente não por conta de ser um parque perigoso, pois, a reestruturação de um ambiente natural faz com que ele sempre aponte que a ilha pode dar errado:

⁴⁹ Citação do original: Look, Dr. Grant, there's no point getting starry-eyed about these animals. It's important for everyone to remember that these animals are created. Created by man (CRICHTON, 1990).

⁵⁰ Citação do original: You know, at times like this one feels, well, perhaps extinct animals should be left extinct. Don't you have that feeling now? (CRICHTON, 1990)

⁵¹ Citação do original: Flaws in the system will now become severe. (CRICHTON, 1990)

Eu sempre declarei que essa ilha seria impraticável – disse Malcolm. – Previ isso desde o início. [...] Não, isso é totalmente desnecessário. Os detalhes não importam. A teoria me diz que a ilha começará a se comportar de modo imprevisível com rapidez. [...] Existe um problema com aquela ilha. Ela é um acidente esperando para acontecer⁵² (CRICHTON, 1990, p. 105).

Embora todo esse caos tenha se instaurado no parque, na Isla Nublar, sempre há resquício da esperança. Como afirma Levitas:

A função mais forte da utopia, a pretensão de ser importante, em vez de uma questão de fascínio esotérico e encanto, consistiu sua capacidade de inspirar a busca por um mundo transformado, a fim de incorporar esperança em vez de simplesmente incorporar o desejo (LEVITAS, 2005, p. 28).

É mantida a esperança de fazer a ilha dar certo. De o parque funcionar sem erros. De que em toda aquela confusão, todos saiam bem, embora haja várias perdas humanas no decorrer da narrativa. Hammond, mesmo com todo seu desejo de lucrar, tem a esperança de contruir um mundo melhor, pois ele encara o Jurassic Park como um lugar real em nosso mundo: “Bem, queremos que o Jurassic Park seja um ambiente tão real quanto possível, tão autêntico quanto possível [...]”⁵³ (CRICHTON, 2015, p. 154). Em seus planos, a ilha seria um lugar em que as crianças poderiam ver e tocar em alguns dos animais, sem animatronics, um lugar em que elas poderão ver um mundo que há muito já havia sido perdido. O grande sonho utópico do Jurassic Park, sonho esse que, no final da narrativa, é perdido.

Hammond que ficara furioso por seus avaliadores terem reprovado seu parque, sua ilha, acaba por se distrair, enquanto balbuciava reclamações aleatórias, cai de um

⁵² Citação do original: I always maintained this island would be unworkable," Malcolm said. I predicted it from the beginning." No. That is quite unnecessary. The details don't matter. Theory tells me that the island will quickly proceed to behave in unpredictable fashion. There is a problem with that island. It is an accident waiting to happen (CRICHTON, 1990).

⁵³ Citação do original: Well, we want Jurassic Park to be as real an environment as possible-as authentic as possible... (CRICHTON, 1990)

barranco, sendo conseqüentemente devorado pelos dinossauros chamados de procompsógnatos⁵⁴, com isso, é claro, seu sonho tem fim. E quando todos deixam a ilha, ela é totalmente bombardeada pela Força Aérea da Costa Rica, não restando qualquer vestígio daquele lugar. É o fim do Jurassic Park, e mais uma vez, os dinossauros veem seu fim pelo fogo, desta vez em versão ficcionalizada.

Jurassic Park faz críticas em certos pontos do nosso presente histórico, o que é comum nas utopias. Podemos ter uma visão ruim dos dinossauros durante a leitura, afinal eles estão matando pessoas. Mas será que é certo olhá-los como vilões? Como grande leitor da obra e fã de dinossauros, eu os entendo. No livro eles são recriados em uma diferença de 65 bilhões de anos. Esse não é mais o lugar deles, eles já tiveram sua vez. Então por que nos achamos no direito de brincar com algo tão poderoso, brincar de sermos Deus?

São claras as críticas ao capitalismo, à grande ambição não só pelo poder, mas pela vontade de lucro financeiro com a venda daquele “produto” para quem puder pagar. E os seres humanos fazem muito isso pela sua vaidade.

As grandes propriedades em Jurassic Park são simbolizadas pela ilha de Hammond. Seu luxo é seu dinheiro e o poder é representado pela posse dos dinossauros. Ele sempre teve o interesse monetário no local, como evidenciado nos seguintes trechos:

E jamais podemos nos esquecer do objetivo supremo do projeto na Costa Rica: ganhar dinheiro – disse Hammond, olhando pelas janelas do jato. – Montes e montes de dinheiro. [...] Esse é o nosso triunfo, este parque. Fizemos aquilo que nos propusemos a fazer. E, você se lembra, nossa intenção original era usar a nova tecnologia emergente da engenharia genética para fazer dinheiro. Muito dinheiro⁵⁵ (CRICHTON, p. 92).

⁵⁴ Procompsognathus: são dinossauros pequenos, os carniceiros da época. Semelhantes aos chacais da nossa. (CRICHTON, 2015, p.154)

⁵⁵ Citação do original: And we can never forget the ultimate object of the project in Costa Rica-to make money, -Hammond said - staring out the windows of the jet. Lots and lots of money. [...] This is our triumph, this park. We have done what we set out to do. And, you remember, our original intent was to use the newly emerging technology of genetic engineering to make money. A lot of money. (CRICHTON, 1990)

Hammond, olhando pelas janelas de seu jato particular, parece estar sonhando alto com sua ilha, vislumbrando seu mundo magnífico e cabe aqui a reflexão Bloch de que: “a maior parte das pessoas na rua parece estar imersa em pensamentos sobre algo mais. Esse algo mais é, predominantemente, dinheiro, mas também o que poderia ser transformado em dinheiro” (BLOCH, 1986, p. 33). No caso do protagonista de Crichton, usar as crianças e o grande interesse e curiosidade que elas têm pelos dinossauros, para que seus pais os levassem a gastar muito dinheiro para saciarem o desejo delas de verem os animais de verdade, sem a influência de animatrônica.

Arnold, o engenheiro chefe do parque, sustenta que a ideia de grandes atrações, e até cidades, funcionam como parques de diversões. Seu pensamento é perceptível através da voz narrativa no seguinte trecho:

Seu emprego contínuo em parques acabou dando-lhe uma visão um tanto distorcida da realidade. Arnold afirmava, meio brincando, meio a sério, que o mundo inteiro era cada vez mais descrito pela metáfora do parque temático, “Paris é um parque temático”, anunciou ele, após um período de férias, “embora seja caro demais e os empregados do parque sejam desagradáveis e carrancudos.”⁵⁶(CRICHTON, 2015, p. 187-188)

Cada vez mais, coisas são criadas com o intuito de entretenimento e da ganância de conseguir ainda mais dinheiro. A viagem à cidade é cara, e certamente, os/as empregados/as carrancudos/as sejam os/as próprios/as cidadãos franceses, marcados pelos estereótipos. E o Jurassic Park é um parque totalmente ambicioso voltado para o lucro através do entretenimento, como afirma Arnold: “Você tem que perceber que, do ponto de vista da engenharia, o Jurassic Park é, de longe, o parque temático mais ambicioso da história”⁵⁷ (CRICHTON, 2015, p. 188). Mas o entretenimento modifica e muito a realidade, ele a destrói, como afirma Henry Wu: “Você mesmo disse, John, que este

⁵⁶ Citação do original: His continuous employment at parks had eventually given him a somewhat skewed view of reality. Arnold contended, only half jokingly, that the entire world was increasingly described by the metaphor of the theme park. "Paris is a theme park," he once announced, after a vacation, “although it's too expensive, and the park employees are unpleasant and sullen. (CRICHTON, 1990)

⁵⁷ You've got to realize that, from an engineering standpoint, Jurassic Park is by far the most ambitious theme park in history. (CRICHTON, 1990)

parque é entretenimento – continuou Wu. – E entretenimento não tem nada a ver com a realidade. Entretenimento é a antítese da realidade”⁵⁸ (CRICHTON, 2015, p. 167).

Destruindo a realidade na qual estamos imersos, as possibilidades de erros tornam-se inquestionáveis. Diante de um mundo transformado, espera-se a perfeição. Mas quando mudamos a ordem natural, a perfeição se perde no processo e se cria apenas a ilusão de que essa mudança é algo que dará certo, que é belo, que é magnífico, que é à prova de erros.

A ilha de Jurassic Park encanta por ser a promessa de um ambiente um ambiente há muito perdido e moldado pelo ser humano; cega pelos seus moradores peculiares, os dinossauros) que despertam total interesse; manipula com sua ideia inovadora de seu idealizador tão sonhador e ambicioso e dá um choque de realidade, tanto na narrativa quanto em nós como leitores ao mostrar quem está no controle daquele ambiente.

Existem algumas nuances comparáveis entre a *Utopia* de More e a narrativa utópica de Crichton, como mostradas no quadro a seguir, e discutidas no decorrer deste trabalho:

Utopia de More	Utopia de Crichton
Difícil acesso a estrangeiros.	Difícil acesso.
Trânsito limitado.	Trânsito controlado.
Não há propriedade privada.	A ilha é propriedade privada.
Todos os habitantes têm acesso e direito aos prazeres da vida.	Somente quem puder pagar terá o acesso e o direito.
Não se importam com ouro/joias.	Possuem grande interesse em dinheiro.
De modo geral, apreciam a natureza em sua ordem natural.	Mudam a ordem natural.
Admiram o que Deus fez.	Brincam de ser Deus.

⁵⁸ Citação do original: You said yourself, John, this park is entertainment," Wu said. "And entertainment has nothing to do with reality. Entertainment is antithetical to reality. (CRICHTON, 1990)

Jurassic Park é um ótimo texto literário de motivação utópica para suscitar reflexões tanto sobre o desejo humano que leva a coisas boas, a um *bom lugar* (utópico); quanto a coisas ruins (distópicos), mas com esperança de melhora do que pode custar esse mundo desejado. A utopia para um certo eu, pode não ser a utopia para outro. As visões sobre bons e mal lugares são bem diferentes para cada pessoa e variam de acordo com suas crenças e convicções sobre a vida.

REFERÊNCIAS

BLOCH, Ernst. **The principle of hope**. Vol. 1. Translation Neville Plaice, Stephen Plaice and Paul Knight. Cambridge; Massachusetts: MIT Press, 1986.

CRICHTON, Michael. **Jurassic Park**. Tradução Marcia Men. São Paulo: Aleph, 2015.

CRICHTON, Michael. **Jurassic park: A novel**. Vol. 1. Ballantine Books, England 1990. [Disponível em: <http://www.ompersonal.com.ar/OMFIRST/JurassicPark-MichaelCrichton.pdf>. Acesso em: 13 de julho de 2016.]

ECO, Umberto. **Histórias das terras e lugares lendários**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

LEVITAS, Ruth. **For Utopia: The (Limits of the) Utopian function in late capitalist society**. In: GOODWIN, Barbara (ed). *The Philosophy of Utopia*. London and Portland: Frank Class, 2001.

MARTINS, Ana Claudia Aymoré. **Morus, Moreal, Morel: A ilha como espaço da utopia**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

MORE, Thomas. **Utopia**. Organização George M. Logan, Robert M. Adams. Tradução Jefferson Luiz Camargo, Marcelo Brandão Cipolla. – 3ª ed. – São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2009.

MANGUEL, Alberto; GIANNI, Guadalupi. **Dicionário de lugares imaginários**. Tradução de Pedro Maia Soares. – São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2013.

ENTRE QUESTÕES DE GÊNERO, TRADUÇÃO E DISTOPIA UMA LEITURA DE “THE PADWAN AFFAIR”, DE TESS WILLIAMS

Catarina Coelho
Maria Luiza Silva
Ildney Cavalcanti

A literatura como uma postura crítico-feminista pode levar um debate além das fronteiras acadêmicas, transformando gênero em discussão de interesse de toda uma sociedade. Segundo Judith Butler (2013), “Se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo que esse alguém ‘é’”. É necessário que a discussão permeie a sociedade para que haja uma reflexão sobre o que somos de verdade, para que possamos fugir do binarismo recorrente e das poucas opções de modos de ‘ser’.

Muitos fatores também indicaram o quanto a mulher foi considerada sexo de segunda classe; que pouquíssimas eram aquelas que tinham acesso ao universo simbólico da escrita. No conto “The Padwan Affair”, que foi escrito pela autora Tess Williams e faz parte de da antologia intitulada *She's Fantastical*, publicada na Austrália, em 1995, percebe-se um novo horizonte para os Estudos de Gênero e da Distopia na literatura de autoria feminina. Essa antologia inclui histórias de ficção científica escritas por mulheres.

O texto estudado traz como tema principal a gravidez de um piloto terráqueo e as consequências deste fato para sua vida pessoal e profissional. Por meio dos relatos de seu dia a dia após descobrir que esperava um bebê, a autora traz à tona as problemáticas enfrentadas em nossa sociedade pelas mulheres quando estão em situação semelhante. O conto aborda alguns temas relacionados à discriminação e à opressão impostas às mulheres pelo patriarcado, utilizando-se da estratégia narrativa da inversão de papéis entre homem e mulher. O que seria considerado “normal” e “aceitável” para as mulheres (como decisões relacionadas ao seu corpo e sua vida pertencer ao Estado e não mais a si mesmo) para o piloto é uma situação de completo estranhamento, ou seja, representa a fuga do convencional. Situações que não são consideradas “comuns” para os homens.

BEAMO, O HOMEM GRÁVIDO

O personagem Beamo, piloto interplanetário, decide parar em sua rota até o planeta Lagussa para ter um pouco de diversão no planeta Padwan, após ter relações sexuais com os seres de Padwan, engravida acidentalmente e, perdendo seus privilégios de "homem livre", assume, compulsoriamente, os cuidados com uma criança. Beamo é informado de que não existe a possibilidade de realizar aborto nem de entregar a criança para adoção, ou seja, mesmo sendo uma gravidez indesejada, ela terá que ser mantida. Em diversos trechos da história, nota-se o controle que o patriarcado mantém sobre a vida das pessoas, o Estado interfere no modo como as pessoas vivem, no modo em que as pesquisas são feitas e em que escala de importância as pessoas grávidas se encontram.

Confuso, Beamo perguntou o que ele deveria fazer. A OSA achou que fosse óbvio que a prole de Beamo iria precisar de cuidados e a responsabilidade parecia bastante clara. Beamo abriu a boca para protestar, fechando-a em seguida, e saiu. Com satisfação, a OSA anotou no arquivo de Beamo que, apesar de ser um pouco ingênuo, ele estava entendendo o sistema. (WILLIAMS, 1995, p. 245)⁵⁹

No conto, pode ser observada claramente uma situação atípica, na qual o homem é quem é o oprimido pela sociedade. As personagens femininas pertencem a um alto escalão do poder, enquanto que Beamo é tratado de forma indiferente e a situação gira em torno de como ele se sente e se comporta perante todos os problemas que aparecem junto à gravidez indesejada. Assim como o que acontece com as mulheres em nossa sociedade contemporânea, o protagonista agoniza perante uma sociedade patriarcal, pois mesmo Beamo sendo homem, no conto, ele apresenta todo o comportamento e características de uma “mulher” grávida. Neste trabalho, há uma crítica feita ao patriarcado, ainda que este esteja presente no conto, então mesmo tratando-se da ficcionalização de uma sociedade na qual, apesar dos papéis invertidos entre homens e mulheres, a organização social ainda é patriarcal e hegemônica.

⁵⁹No original: Bewildered, Beamo then asked what he was supposed to do. The SAO thought that was obvious as Beamo's offspring was going to need looking after, and the responsibility line seemed pretty clear. Beamo opened his mouth to protest, then shut it again and left. With satisfaction, the SAO noted in Beamo's file that, although he was a little naïve, he was learning the system. (WILLIAMS, 1995, p. 245)

De acordo com Cavalcanti (2003):

Um subgrupo de distopias feministas faz uso do estranhamento ao configurar uma ‘nova’ organização sexual, na qual as relações de poder entre os sexos encontram-se invertida: a inversão dos papéis sexuais conseguida pela derrocada do domínio masculino reinstaura a violência (cometida pelas mulheres transformadas em dominadoras).

No conto estudado, uma distopia feminista, os personagens femininos estão numa “nova organização sexual”, são os opressores enquanto que o personagem masculino, Beamo, é tratado como um ser inferior que pode ser diminuído, oprimido e aniquilado, se assim for necessário. Além da insatisfação com o fato de ter de aceitar uma gravidez indesejada e criar uma criança, Beamo ainda tem que sofrer com as consequências negativas, ligadas ao seu estado. No decorrer do enredo, o personagem perde direitos considerados básicos, tais como: o direito de ir e vir; de trabalhar; de ser independente; e de ter controle sobre o próprio corpo. Ele é desligado da empresa onde trabalhava, empresa que não assume que de fato um de seus funcionários engravidou, pois, a gravidez de um empregado é dada como algo vergonhoso, a ser evitado a qualquer custo. Beamo é isolado do convívio com outras pessoas, passando a ter que morar definitivamente em Padwan, em uma comunidade apenas para homens grávidos, sob os custos do governo Terráqueo.

Em um trecho mais adiante, já próximo ao fim da narrativa Beamo, revoltado, faz perguntas à OSA (Oficial Sênior de Ajustes):

Por que não havia regras para prevenir múltiplos desastres reprodutivos? Ele reivindicou à OSA. Onde estava o programa de educação para jovens pilotos de foguete? Por que não havia ainda sido desenvolvida nenhuma forma confiável de contracepção? A esterilização obrigatória já havia sido levada em consideração? Por que não havia melhores instalações em outros lugares? Ela não percebeu que o número de bebês luminosos deve ter um aumento inversamente proporcional ao desaparecimento da auto-estima masculina? Ela não percebeu que homens tinham alguns direitos? Direitos sobre seus próprios corpos! E sobre suas carreiras? Homens tinham o direito de

viver sem esse problema, e ela parecia não ter dado o devido valor, apenas por causa de sua biologia! (WILLIAMS, 1995, p. 245)⁶⁰

Beamo demora a perceber que está sendo perseguido e manipulado pelo “sistema”. E somente depois de certo tempo ele procura a OSA e questiona o porquê de não haver contracepção, nem educação para pilotos jovens como ele não engravidarem e reivindica seus direitos. O protagonista continua a expressar sua insatisfação com o sistema em diversos momentos, por exemplo, no trecho citado acima.

GÊNERO E O CORPO DISTÓPICO

A narrativa é uma sátira sobre imposições que são feitas às mulheres, ao não poder decidir por si mesmas sobre os seus próprios corpos, sobre como é possível em um grande avanço em tantas áreas, a sociedade ainda permanecer tão misógina e sempre culpar as mulheres por atos de que elas são as vítimas.

Butler (2013) afirma: “O gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo como o sexo”. Nessa construção há a determinação de quem é superior e inferior, o que oprime e o que será oprimido, tornando-se binário. É importante destacar que no patriarcado há o binarismo dos gêneros: ou se é homem ou se é mulher. E, além desse binarismo, há também a hierarquia do gênero, na qual há o dominador – homem – e o dominado – mulher. Esse binarismo está por todo o lugar, ainda há uma resistência aos Estudos de Gêneros, pois, através deles, propõe-se que a sociedade reflita sobre o patriarcado e sobre a maneira pela qual vivemos. Então, ainda não há debates suficientes acerca deste assunto, bem como ainda não há muita pauta perante a sociedade como um todo, não se vê uma

⁶⁰N. do T.: No original: Why weren't there rules to prevent multiple reproductive disasters? he demanded of the SAO. Where was the education programme for young rocket jocks? Why hadn't some form of reliable contraception been developed yet? Had enforced sterilization ever been considered? Why weren't there better facilities out there? Didn't she realize the numbers of luminous offspring must increase in inverse proportion to disappearing masculine self-esteem? Didn't she realize men had some rights? Rights over their own bodies! And what about their careers? Men had the right to live without this problem, which she seemed to take for granted, just because of their biology! (WILLIAMS, 1995, p. 245)

discussão ampla sobre o assunto na mídia, ficando as discussões trancafiadas dentro das salas daqueles que estudam o assunto.

De acordo com Cavalcanti (2003), a crítica feminista agiria de modo a fundamentar uma relação de igualdade para homens e mulheres e não de hegemonia e opressão entre os sexos. Tom Moylan (2003) argumenta sobre a importância do trabalho criativo e crítico das mulheres no engajamento político no mundo da ficção científica, dando destaque às utopias críticas e à ficção científica feminista.

Ademais, Tom Moylan (2000) ainda afirma que “a distopia propõe uma expressão de recusa à sociedade moderna. A distopia vem, então, quebrar com o conceito de normalidade da sociedade, responsabilizando essa como a fonte de todo o mal produzido”. O conto se passa num lugar alternativamente gendrado, onde homens podem tornar-se grávidos, onde homens sofrem com a maternidade assim como as mulheres sofrem em terras “terranas”. Fugindo do “cotidiano” e do “normal”, e altera o corpo de determinado homem como também altera toda a sua vida.

Segundo Elisabeth Grosz (2000), ao abordar o tema feminismo e corpo, ela ressalta que:

O pensamento misógino frequentemente encontrou uma auto-justificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior de corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente. A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado. (GROSZ, 2000, p. 67).

De acordo com Grosz (2000), o corpo distópico seria uma metáfora para o pensamento misógino cercado por nossa sociedade. O cultural sobressai, o controle do corpo não pertence mais ao indivíduo e sim à sociedade que impõe os limites que cerceiam a história de vida de uma pessoa.

Para Grosz (2000), quando o corpo é discutido, ele é conceitualizado em termos dicotômicos, estreitos e problemáticos. Havendo assim um corpo ideal pré-definido para homem e para a mulher, sendo que as mulheres são as principais protagonistas do

juízo feito pela sociedade. Essa joga com todas as armas para poder manipular e subjugar aquelas mulheres que tentam sair fora do padrão.

"THE PADWAN AFFAIR" E A TRADUÇÃO

A tradução de um conto desse tipo - uma distopia que aborda questões de gênero - pode servir para diversos propósitos. Primeiramente, é possível identificar nesse trabalho a oferta ao público falante da língua portuguesa a possibilidade de acesso à literatura oriunda de outras culturas - no caso deste trabalho, especificamente, da Austrália.

Em segundo lugar, a quase inexistente fortuna crítica sobre esta narrativa fortalece a necessidade da realização da tradução, não apenas para o país onde o conto foi escrito, como também para o público receptor da tradução. Objetiva-se, da mesma forma, dar maior visibilidade às mulheres que se dedicam à literatura, também ressaltando a importância da autoria feminina em seu trânsito internacional.

Desde o século XIX há importantes registros da atividade de tradução dentro desse âmbito, inclusive no Brasil. Nísia Floresta foi uma das primeiras pensadoras a dedicar-se ao Estudos de gênero *avant la lettre*. Além do fato de ser uma mulher que se destaca na atividade de escrita, em pleno século XIX, seu primeiro livro, *Direito das mulheres e injustiça dos homens* (1932) foi muito importante para a fundação do feminismo no Brasil.

É fato vastamente difundido que este tratado feminista seja uma "tradução livre" da obra *A Vindication of the Rights of Woman* [Uma Reivindicação pelos Direitos das Mulheres], da britânica Mary Wollstonecraft (1759-1797), originalmente publicado em 1790. Tal informação foi, inclusive, publicada na edição de 1989 do livro, consultada para este estudo.

Entretanto, tanto Duarte (2003) como Campoi (2011), sendo que esta última faz referência à pesquisa de Pallares-Burke⁶¹ (1996), indicam que Nísia Floresta não havia se inspirado apenas em *A Vindication* para a composição de seu texto. De acordo com as

⁶¹ Segundo Campoi (2011), Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke (1996) aponta que a publicação brasileira era na verdade uma tradução do livro *Woman not inferior to man* de Mary Wortley Montagu. Ela ainda chama a atenção para a prática comum do plágio no contexto literário do século XVIII.

críticas, Nízia Floresta também inspirou-se no artigo da *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* [Declaração dos direitos da mulher e da cidadã] (1791), de Olympe de Gouges (1748-1793), bem como no texto *Woman not inferior to man* [Mulher não inferior ao homem] (1739) de Sophie - pseudônimo de Mary Wortley Montagu (1689-1762) - , que, por sua vez, fora inspirada, com indícios de plágio em alguns trechos, no livro *De l'égalité des deux sexes* [Da igualdade dos dois sexos], de François Poulan de La Barre (1647-1725), originalmente publicado em 1673. Apesar dessas incertezas, o fato é que a obra de Nízia Floresta é um ótimo exemplo de como a tradução tem sido usada a serviço do movimento feminista.

Essas trocas mostram-se, no mínimo, favoráveis para ambas as culturas: para a do texto original, pois divulga o trabalho da autora em questão, e para a do texto traduzido, pois serve de fontes teóricas com as quais a cultura alvo pode se utilizar para criar e/ou fundamentar suas próprias correntes de pensamento.

Para Simon (1996), a tradução é uma atividade socialmente e culturalmente significativa às mulheres ao permitir a promoção de causas sociais através das trocas literárias entre nações. A chamada "virada cultural" tornou possível visualizar a atividade de tradução com outros olhos. Se antes o que preocupava os/as teóricos/as era a forma como se deveria traduzir, a partir da mudança do foco dos estudos, passou-se a dar importância ao papel das traduções e como elas circulam no mundo e podem influenciar culturas. É importante perceber que não se trata de ignorar o processo de tradução em si, mas em enxergá-lo além do "simples" traduzir, trazendo para análise questões culturais que envolvam a obra, bem como a importância em se traduzir, para uma língua em específico, algum texto específico.

Ainda de acordo com a autora, a tradução tornou-se uma forma de aprendizagem da escrita durante os séculos XIX e XX, nos quais muitas obras foram traduzidas do francês, russo e alemão por mulheres. A tradução também foi importante para as mulheres como forma de expressão de suas convicções políticas. Elas acreditavam que os movimentos de trocas literárias eram vitais para a vida democrática de qualquer nação. Simon também destaca que a tradução teve um importante papel nos movimentos sociais

nos quais as mulheres tiveram participação, tais como a chamada primeira grande onda feminista⁶².

Segundo Flotow (1997), a atividade de tradução, há muito tempo, vem sendo um meio de descrever o que as mulheres fazem ao entrar na esfera pública: traduzir sua linguagem particular, sua forma especificamente feminina de discurso, desenvolvida como resultado de exclusão gendrada sobre alguma forma de código patriarcal dominante. Por meio da metáfora do homem grávido em "The Padwan Affair", sua tradução ressalta a necessidade de trazer para discussão o corpo e a gravidez e promover as políticas sociais do movimento feminista.

Ainda de acordo com Flotow, além das diferenças entre homens e mulheres como desejo a serem minimizadas, os movimentos feministas dos anos 1960 e 1970 também tinham como foco diminuir as diferenças entre as próprias mulheres, enfatizando suas experiências em comum e cooperações entre si. No caso do conto estudado, com claras heranças desse período, sua tradução possibilita ao público o acesso a um texto cuja ênfase é dada a questões que vem sendo vastamente debatidas na contemporaneidade, que passa pela discussão acerca da maternidade, de modo a vê-la como algo social – e não natural, levantando questões como o aborto e direitos sobre os corpos.

Funck (1998) argumenta que a linguagem como prática discursiva é onde há contradição e "luta" e é o lugar onde subjetividades são construídas, ela se torna necessariamente central ao processo de mudanças políticas visto que a linguagem – e a literatura – não devem ser vistas como um reflexo neutro da realidade social. Ao contrário, elas se tornaram instrumento de manutenção ou alteração do *status quo*. Portanto, a tradução e estudo de "The Padwan Affair", um conto de viés feminista, mostra-se de fundamental importância para os estudos de gênero.

Nesse trabalho, de realização de tradução cultural, observa-se como a tradução influenciou as duas culturas: a do texto original, pois divulga o trabalho da autora selecionada; a do texto traduzido, num contexto de troca de informações entre culturas em que a tradução assume um papel de promoção de visões mais críticas em relação a políticas de gênero, ao fornecer material de suporte e reflexão sobre questões pontuais

⁶² Segundo Funck (1998), a primeira grande onda do movimento feminista ocorreu no final do século 19 e início do século 20 e teve, entre outros objetivos, o direito de voto das mulheres. A segunda onda, que ocorreu entre as décadas de 60 e 70, visava à igualdade de gêneros.

relativas ao feminismo e aos papéis de gênero, que, no conto estudado, tenta desconstruir a maternidade e os (não-)desejos das mulheres em serem mães.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CAMPOI, Isabela Candeloro. O livro "Direito das mulheres e injustiça dos homens" de Nísia Floresta: literatura, mulheres e o Brasil do século XIX. **História**, São Paulo, v. 30, n.2, p. 196-213, ago/dez, 2011.

CAVALCANTI, Ildney. A Distopia Feminista Contemporânea: um Mito e uma Figura. In: Brandão, I; Muzart, Z. (Orgs.) **Refazendo Nós: Ensaio sobre Mulher e Literatura**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

_____. Feminismo, Literatura e Utopia: reflexões sobre uma "Fotografia". **Leitura - Literatura e Utopia**, n. 32. jul./dez., 2003.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, 2003.

FLORESTA, Nísia. **Direito das mulheres e injustiça dos homens**. São Paulo: Cortez, 1989.

FLOTOW, Luise von. **Translation and gender: translating in the "Era of feminism"**. United Kingdom: Ottawa Press, 1997.

FUNCK, Susana Bornéo. **Feminist literary utopias**. Florianópolis: UFSC, 1998.

GROSZ, Elizabeth. Corpos Reconfigurados. **Cadernos Pagu** (14) 2000: 45-86.

MOYLAN, Tom. Utopia e Pós-modernidade: seis teses. Tradução: Ari Denisson da Silva, Cleusa Barbosa e Ildney Cavalcanti. **Leitura- Literatura e Utopia**, n. 32. 2003.

MOYLAN, Tom. **Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia**. Westview Press, 2000

PALLARES-BURKE, M. L. G. **Nísia Floresta, o carapuceiro e outros ensaios de tradição cultural**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

SIMON, Sherry. **Gender Translation: Cultural identity and Politics of Transmission**. London: Routledge, 1996.

NOMES DO PAI: REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA E DISTOPIA EM *KNODONTAS*

Edson José da Silva⁶³

1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é abordar a construção alegórica da personagem paterna e opressora no filme *Knodontas* (2009), do cineasta grego Yorgos Lanthimos⁶⁴. Talvez seja necessário apontar, à guisa de apresentação, alguns pontos do filme de Lanthimos, ainda pouco conhecido do público brasileiro; para tanto, abordaremos algumas análises da sua já considerável fortuna crítica dentro e fora dos meios acadêmicos europeus; certamente seria importante apontar, inda que de relance, o lugar específico do filme dentro das suas relações sincrônicas com outros filmes do seu país e, diacronicamente, com a série histórica específica a qual pertence; desta forma, podemos abordá-lo dentro do seu *locus* histórico específico – a crise devastadora da Grécia – como aponta-lo no contexto do cinema grego contemporâneo, na esteira daquilo que a crítica aponta como a “new wave” do cinema deste país.

Knodontas [Dente canino, na tradução portuguesa], lançado em 2009, é o segundo longa metragem do grego Yorgos Lanthimos⁶⁵; o filme trata da vida de três jovens (Irmã Mais velha, Irmã Mais Nova e Irmão) que vivem, ao lado da Mãe, isolados em uma casa, expostos ao controle do Pai, figura que concentra o poder familiar; também ocupando um espaço superior na hierarquia de uma fábrica, o Pai chama uma de suas empregadas, Cristina, para iniciar sexualmente o Irmão; porém, esta figura estrangeira à casa e à vida cerceada dos jovens, oferece outras experiências à Irmã Mais Velha, gerando, uma possibilidade de extrapolar os limites do poder paterno, uma vez que, na história criada

⁶³ Mestrando em Estudos Literários pelo PPGLL da Universidade Federal de Alagoas

⁶⁴ Nascido em Atenas (1973) Yorgos Lanthimos (Γιώργος Λάνθιμος) estudou Direção de Audiovisual na Stavrakos Film School, na mesma cidade onde nasceu; iniciou sua carreira na TV, produzindo comerciais, clips e curtas-metragens; estreou como diretor de longa-metragem com *Kinneta* (2005); além de *Knodontas* (2009), foi realizador também de *Alpes* (2011); em 2015 estreou no circuito de cinema anglófilo, com *The Lobster*, contando com a estrela Colin Farrell e se consolidando como um dos jovens cineasta mais bem sucedido da cena europeia.

⁶⁵

pelo Pai, somente após a queda do dente canino, o filho pode sair de sua casa. Na abertura para esta rebeldia, esta utopia criada pela personagem e os dispositivos de controle que a distopia paterna lança mão é que a narrativa de Yorgos Lanthimos se desenrola, gerando, na representação de uma família despótica, o estranhamento, o desvelamento, a negatividade ou como se queira chamar esta particularidade da experiência estética autêntica.

O filme projetou seu realizador na geopolítica do cinema, embora sendo uma obra fora do mainstream, vencendo diversos festivais (Cannes, Dublin, Sarajego, Lisboa, Montreal) e indicado ao prêmio de maior audiência dos negócios cinematográficos, o Oscar. A obra provocou teve boa repercussão por parte da crítica especializada encravada nos jornais ou nos blogs, como também gerou múltiplas reflexões no campo acadêmico.

Como já fora dito, abundam os trabalhos acerca do filme; à guisa de exemplo, pode-se apontar alguns acerca do problema da alegoria, da concepção lacaniana de Pai ou no estudo da distopia paterna. O estudo de Eugenie Brinkema (2012), pesquisadora do MIT, que, ao analisar o deslocamento entre símbolo e referente no jogo do controle paterno, aponta o problema da alegoria e da opressão através do pensamento de Walter Benjamin: “Dogtooth constitutes itself around this primary allegorical disjunction: any person, any object, any relationship can mean absolutely anything else” (BRINKEMA, 2012, p. 2).

A repercussão de *Knodontas* contribui à consolidação do cinema grego contemporâneo, marcado pela falência econômica do país e a criatividade dos jovens cineastas que lançam mão de uma estética cinematográfica para trazer à baila as contradições do sistema social grego, através da representação da família e seu papel dentro da formação das relações sociais. “Dogtooth’s success strongly affirmed the merits of international exposure in prestigious film festivals prior to a film’s opening in Greece”, afirma Papadimitriou (2014, p. 3), no *Journal of Greek Film Studies*.

A imprensa britânica apontou como brilhantes o filme de Lanthimos e a realização da também jovem cineasta Rachel Tsangari, *Attenberg* (2010) e aponta para o que chama de *weird wave of Greek cinema*⁶⁶. O Cahier du Cinema também atesta esta “manière grecque”, a nova onda do cinema deste país em profunda crise. O abalo dos jovens realizadores gregos na face do mundo cinematográfico contemporâneo também pode ser

⁶⁶ Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>> acesso em 01 set. 2016.

observado pela enorme quantidade de prêmios nos festivais internacionais, conforme enumera a crítica supracitada:

Panos Koutras's *Strella/A Woman's Way* (2009, Berlin), Filippos Tsitos's *Akadimia Platonos/Plato's Academy* (2009, Locarno) and Adikos Kosmos/*Unfair World* (2011, San Sebastian), Athena Tsangari's *Attenberg* (2010, Venice), Syllas Tzoumerkas's *Hora Proelefsis/Homeland* (2010, Venice), Lanthimos's *Alpeis/Alps* (2011, Venice), (Lydia Papadimitriou 2014, p. 3)

Embora esta movimentação do cinema grego, pela multiplicidade de olhares que possui, não é o que poderia se chamar de “escola estética” aos moldes da historiografia que engessa a complexidade dos seus elementos, no entanto, alguns pontos comuns podem ser levados em consideração para tentar abarcar a riqueza deste momento de florescimento de uma onda representações da nação grega em crise. Esta *new wave* do cinema grego, como aponta sua conterrânea Afroditi Nikolaidou (2014), vai muito além do simples sucesso de crítica e de finanças do mundo dos negócios do cinema que aglutinam a atenção dos festivais, dos jornais, da academia ou do público, mas também pode ser apresentado como uma “postura estética” de uma geração de realizadores formados dentro de um contexto social específico, próprio de um país periférico do jogo econômico do capitalismo contemporâneo, “In this sense, aponta a crítica, this performative aesthetic should be further contextualized within the recent economic and cultural environment in terms of its formation and specific form” (NIKOLAIDOU, 2014: 40). Esta mesma estudiosa grega aponta para a deformação dos corpos “mutilated, deformed, ailing, clumsy, over-gestural body” que percorre a estética da representação absurda da nação grega em crise.

O trabalho de Maria Komnino e Yannis chama atenção para o caso do “Weird Wave” do cinema Grego, constrói uma análise de filmes como *Stella* (Koutras 2009), *Knodontas* (LANTHIMOS, 2009) e *Attenberg* (TSANGARI, 2011) e demonstrando as diferenças entre o cinema dos jovens cineastas e o Cinema Novo Grego da década de 1970, das narrativas centradas nos problemas edipianos, como no caso de Theo Angelopoulos, figura central deste período. Os críticos apontam para o desafio que os filmes gregos desta “weird wave” lançam sobre a narrativa dos mitos gregos presente na

narrativa moderna de um Ageolopoulos acerca da família grega; enquanto neste realizador há uma síntese entre a narrativa do mito e do período histórico, através de uma meta-narrativa de cunho marxista; ainda segundo Komnino e Yannis, que seguem o pensamento de Lyotard sobre o fim das meta-narrativas no pós-modernismo, a nova onda do cinema grego apresenta uma revisão à narrativa edipiana, abordando, em *Knodontas*, o aspecto de quebra da meta-linguagem controlada pelo Pai, por parte da heterogeneidade introduzida pela personagem Cristina.

Ainda na esteira da projeção do fenômeno do cinema grego contemporâneo no mundo acadêmico, é importante observar o trabalho de Olga Kourelou, Mariana Liz & Belén Vidal (2014), que lança uma reflexão que analisa o cinema contemporâneo dos países em crise, escrito na 12ª edição do *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, no artigo multinacional, intitulado “Crisis and creativity: The new cinemas of Portugal, Greece and Spain”, cada contexto dos países atingidos de maneira drástica pela agonia da *Eurozona* é apresentado para entender a produção dos jovens cineastas nas conjunturas dramáticas oferecidas pela crise, o artigo observa o papel de protagonista de *Knodontas* na ascensão da estranha onda do cinema grego.

Como é possível observar nesta mirada panorâmica sobre a ativa recepção, *Knodontas* é texto que oferece uma pluviosidade de interpretações, instiga debates e reflexões sobre questões da distopia, do patriarcado ou falocentrismo, do poder do Estado e seu reflexo na família etc. Nossa proposta é observar o texto de Lanthimos como uma alegoria cinematográfica sobre o poder paterno, um sistema de metáforas que, a partir do Pai, lança críticas sobre os outros tipos de poder, como a Indústria, o Pai enquanto Patrão, no Pai enquanto Tradutor do mundo; Enfim, *Knodontas* enquanto alegoria da própria sociedade grega representada através de uma distopia encarnada pelo Pai.

2. A ALEGORIA E O CINEMA

Antes de definir *Knodontas* como um “filme alegórico”, será bem-vinda uma rápida reflexão sobre o problema mesmo da “alegoria”. De fato, esta vem sendo tratada desde a Antiguidade; etimologicamente, o termo é a soma do vocábulo grego *αλλος* (*allos*), que significa “outro”, com o termo *αγορευειν* (*agoreuein*), que quer dizer “falar em público”; no latim, foi grifada como *alegoria* e estudada pelos principais gramáticos do Império; apesar das diferenças entre os gramáticos da Antiguidade, pode-se observar que, de

maneira geral, a alegoria pode ser entendida como um deslocamento entre o termo que se diz uma coisa e seu significado semântico, quer dizer, diz-se uma coisa por meio de outra.

Um elucidativo e introdutório artigo do Professor Marcos Martinho (2008), que desvela as concepções de Cícero e Quintiliano sobre o tema. Cícero pensou este recurso da oratória em seu famoso *De Oratore*, definindo-a como um sistema de metáforas, uma vez que está última está isolada entre dois termos, numa transposição de sentido, enquanto a alegoria apresenta-se de forma mais ampla, cobrindo múltiplas expressões ou estruturando o texto como um todo, em uma constelação de termos que se inter-relacionam. No entanto, o gramático romano também insiste na diferença entre a alegoria e a incógnita, o texto demasiado hermético ou obscuro; para Cícero, a alegoria está centrada em uma correlação entre quem a escreve e seu leitor, abrindo possibilidades para uma leitura trilhada pelo conjunto de metáfora que forma a alegoria em um texto. Seguindo Cícero, Quintiliano, no seu tratado *Institutio oratória*, outrossim aponta para as características centrais do recurso alegórico, como a metáfora continuada e o dizer uma coisa apontando outra, separando o vocábulo de seu significado. Martinho assim revela a concepção de Cícero:

Alegoria, pois, seria o torneio pelo qual se diz o caso a que as palavras são apropriadas e se entende o caso a que as palavras são transferidas; tal seria, pois, o caso que se demonstra pelas palavras, e tal, o caso que se demonstra pela sentença (MARTINHO, 2008, p. 253)

No entanto, a especificidade do discurso fílmico requer um deslocamento do sentido de alegoria proposto por Cícero e Quintiliano para os textos escritos; isso não significa descaracterizar a alegoria enquanto sistema de metáforas, mas mostrar como, dentro de um texto cinematográfico, este recurso é utilizado. Em um interessante texto acerca do estatuto da personagem de ficção no cinema, Salles Gomes aponta para a importância desta categoria à construção do discurso fílmico, “A estrutura do filme, freqüentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens. (SALLES, 1971 p. 103)

Em *Knodontas*, a narração se desenrola na representação mesma da distopia orquestrada pelo Pai e das relações que as outras personagens assumem perante seu

controle; as relações entre as personagens e os jogos de foco narrativo (close-up, plano americano ou panorâmica) estão unidos em processo de montagem de sucessivas imagens que desvelam a distopia familiar e a estrutura alegórica em que a trama organiza suas personagens.

Esta abordagem panorâmica acerca do problema da alegoria e sua caracterização como sistema de metáforas e de dizer uma coisa por meio de um termo distinto, embora seja uma reflexão limitada, pode apontar uma linha de leitura ao filme de Yorgos Lanthimos, uma vez que o Pai é uma personagem que, também enquanto poder paterno, ocupa outros lugares hegemônicos, como Patrão em uma fábrica e, alegoricamente, pode ser apontando também como a representação do Estado opressivo. O Pai é representado como um controlador simbólico, uma vez que cria o espaço semântico dos referentes, já no início do filme, palavras como “carabina”, “estrada” ou “mar”, que podem apontar uma subversão ou um escapismo do ambiente distópico familiar são re-significadas. O poder paterno também insere uma narrativa, onde somente após perder o dente canino, o filho poderá abandonar a casa. O Pai em *Knodontas* também assume o papel de tradutor das músicas estrangeiras, oferecendo aos filhos uma experiência estética controlada pela distopia. Ele também é responsável pelo papel sexual dos filhos, seja na iniciação sexual do homem, seja na permissão do incesto como forma de adensar seu controle. Outro papel atribuído ao Pai é a construção do Outro, do inimigo contra quem a família precisa lutar para manter sua integridade; o gato, que invade a casa e, por isso é visto como inimigo, o grande outro de uma família que age como cães, conforme o Pai deseja.

Ao possuir o controle sobre a casa, o Pai, no jogo de metáforas fílmicas de Lanthimos, também assume outros poderes dentro de uma alegoria do poder paterno, ele torna-se o controlador simbólico e libidinal, torna-se também o redator das narrativas, coordenando o imaginário dos filhos e da mulher, enfim, o Pai é visto como um Superego distópico através das suas várias funções, que, vistas como metáforas das diversas formas de disciplinas, é a figura alegórica que centra as opressões, o controle, a disciplina, a punição.

Neste sentido de analisar as personagens dentro do discurso alegórico os trabalhos Rosane Kaminski (2014) e Ismail Xavier (2005) oferecem reflexões sobre como a estrutura alegórica aparece dentro de um filme. Kaminski analisa a alegoria no filme *Guerra dos pelados* (BACK, 1971), a autora chama atenção para o caráter próprio da imagem no texto fílmico, apontando para a alegoria no sentido em que a imagem revela

sempre outros significados que estão fora da sua própria representação imagética, quer dizer, mostra outra coisa ao mostrar-se, daí o sentido alegórico que encontra-se no cinema, sendo assim sua concepção de alegoria e cine “parte do entendimento de que as imagens evocam múltiplos sentidos ao serem analisadas diante de seu contexto cultural e histórico de produção, o que implica levar em conta seus valores semânticos, estéticos e políticos” (RAMINSKI, 2014,p. 13). Sendo assim, a alegoria está voltada para uma relação entre texto e leitor, entre o filme e sua interpretação, pensando desta forma, pode-se também apontar, através da interpretação do filme de Lanthimos o quanto a imagem e os atos do Pai contribui para a construção de múltiplos sentidos, sistema de metáfora que evoca os diferentes controles em uma sociedade falocêntrica.

Já o trabalho de Ismail Xavier (2005) aponta para uma análise mais detida sobre o binômio alegoria/cinema, o autor faz um apanhado sobre o problema da alegoria desde os gramáticos Antigos e aponta para a persistência do tema na contemporaneidade, como no caso da obra de Walter Benjamin e sua análise do Barroco e do mundo moderno. Xavier insiste na dimensão do leitor no processo de decodificação da obra alegórica e aponta para uma série de textos fílmicos que insistem no recurso da alegoria na representação da nação, deixando claro a persistência da alegoria no nosso tempo e da sua importância à crítica cinematográfica, através da leitura da alegoria, pod-se “ajudar a clarificar de que modo o cinema pode intervir em debates culturais e políticos” (XAVIER, 2005, p. 379); neste sentido, a leitura de um filme como *Knodontas*, como uma alegoria do poder falocêntrico em uma nação em profunda crise, como no caso da Grécia, pode apontar pontos importantes no debate sobre temas como nação, alegoria, cinema, falocentrismo etc. Ainda para Xavier, a crítica “precisa explicar a estrutura e identificar as origens da abordagem alegórica (dados os modelos, iconografias e estruturas narrativas disponíveis) e deveria também efetuar uma análise histórica” (XAVIER, op. cit. 379).

É justamente nesta reflexão entre estrutura da obra alegórica centrada na figuração do Pai e a conjuntura de crise política, econômica e social grega que se pode pensar os desdobramentos da crítica ao falocentrismo presente em *Knodontas*, numa análise que aponte o papel do Pai como um controlador de diversos aspectos, sendo um sistema metafórico do poder falocentrico, pode-se ler esta figura paterna numa ampla rede metáfora, uma alegoria sobre a nação grega. Voltando ao texto de Xavier, podemos

perceber o poder da alegoria para formar uma narrativa que represente o contexto histórico nacional.

Esta abordagem panorâmica acerca do problema da alegoria e sua caracterização como sistema de metáforas e de dizer uma coisa por meio de um termo distinto, embora seja uma reflexão limitada, pode apontar uma linha de leitura ao filme de Yorgos Lanthimos, uma vez que o Pai é uma personagem que, também enquanto poder paterno, ocupa outros lugares hegemônicos, como Patrão em uma fábrica e, alegoricamente, pode ser apontado também como a representação do Estado opressivo. O Pai é representado como um controlador simbólico, uma vez que cria o espaço semântico dos referentes, já no início do filme, palavras como “carabina”, “estrada” ou “mar”, que podem apontar uma subversão ou um escapismo do ambiente distópico familiar são re-significadas. O poder paterno também insere uma narrativa onde somente após perder o dente canino o filho poderá abandonar a casa. O Pai em *Knodontas* também assume o papel de tradutor das músicas estrangeiras, oferecendo aos filhos uma experiência estética controlada pela distopia. Ele também é responsável pelo papel sexual dos filhos, seja na iniciação sexual do homem, seja na permissão do incesto como forma de adensar seu controle. Outro papel atribuído ao Pai é a construção do Outro, do inimigo contra quem a família precisa lutar para manter sua integridade; o gato, que invade a casa e, por isso é visto como inimigo, o grande outro de uma família que age como cães, conforme o Pai deseja.

Ao possuir o controle sobre a casa, o Pai, no jogo de metáforas fílmicas de Lanthimos, também assume outros poderes dentro de uma alegoria do poder paterno, ele torna-se o controlador simbólico e libidinal, torna-se também o redator das narrativas, coordenando o imaginário dos filhos e da mulher, enfim, o Pai é visto como um Superego distópico através das suas várias funções, que, vistas como metáforas das diversas formas de disciplinas, é a figura alegórica que centra as opressões, o controle, a disciplina, a punição.

3. DISTOPIA E ALEGORIA DO PAI EM KNODONTAS

Ao perceber o papel do Pai na trama de Lanthimos como uma figuração alegórica de diversos tipos de controle e ao observar o filme dentro de um contexto histórico específico, chega-se ao problema da distopia em uma determinada organização social, uma vez que o Pai assume o papel de defensor irrestrito do corpo social, delimitando, inclusive, as possibilidades de subversão ou de utopia aos seus filhos, o fato da Filha Mais

Velha conseguir sair da casa através da história criada pelo Pai, quer dizer, quebrando literalmente o dente canino, deixa claro o quanto a distopia delimita o perímetro dos tipos de utopia ou escapismos.

Diversas são as concepções de distopia, uma vez que este assunto é bastante debatido nos circuitos acadêmicos, seja para pensar os regimes totalitaristas ou para refletir acerca do controle nas sociedades do capitalismo neoliberal. Para esta reflexão, utilizou-se a categoria de distopia segundo o pensamento de Margareth Conavan (2000), que estuda o totalitarismo e seu controle distópico através da mirada de Hanna Arendt:

Instead of referring to a political system of a deliberately structured kind, “totalitarianism” in Arendt’s sense means a chaotic, nonutilitarian, manically dynamic movement of destruction that assails all the features of human nature and the human world that make politics possible. (CONAVAN, 2000, p 26)

Entre a alegoria do Pai e da sua distopia, o filme de Lanthimos leva a termo uma representação de uma família falocêntrica, baseada em um forte controle simbólico e imaginário por meio da figura paterna. As personagens que estão dentro do circuito de comportamentos definidos pelo Pai, que executa sua opressão para manter a integridade do corpo social. Porém, longe de mostrar somente uma distopia familiar, *Knodontas* é um discurso alegórico que aponta os vários nomes do Pai (patrão, inventor de histórias, mitos, controlador simbólico e libidinal etc.) em uma sociedade fundamentalmente falocentrica e em profunda crise.

Para Lacan, o problema do Pai está muito além do espaço doméstico e dos romances edipianos; para o psicanalista francês, o Pai assume o papel de totem dentro de uma organização social e pode aglutinar, ao redor de si, diversos nomes e ocupando a função de organização primordial do espaço social. Lacan busca associar o conceito de totem e do Pai primordial freudiano às pesquisas da antropologia estruturalista de Lévi-Strauss para apontar a sua recorrência e os desdobramentos na classificação deste elemento de controle social. Neste sentido, em Lacan, o Pai ocupa um lugar que antecede e organiza a estrutura simbólica e imaginária com o qual um determinado grupo social defronta-se com o Real.

No seu famoso artigo *Os nomes do Pai*, Lacan insiste na precedência do Pai primordial em relação a os tipos de disciplina social:

O pai primordial é o pai anterior ao interdito do incesto, anterior ao surgimento da Lei, da ordem das estruturas da aliança e do parentesco, em suma, anterior ao surgimento da cultura. Eis por que Freud faz dele o chefe da horda, cuja satisfação, de acordo com o mito animal, é irrefreável. Que Freud chame esse pai de totem adquire todo sentido à luz dos progressos introduzidos pela crítica estruturalista de Lévi-Strauss, sobre a qual vocês sabem que põe em relevo a essência classificatória do totem (LACAN, 2000: 73)

O Pai é o elemento onde o poder primordial irradia para desenvolver outros mecanismos como as proibições de incesto dentro de um clã, a estrutura legal ou qualquer tipo de organização social. Neste sentido, o Pai é entendido como os diferentes nomes dados a estrutura de controle e está, como já fora dito, muito além do simples chefe de família, de fato, seu poder ultrapassa o doméstico e é o próprio solo onde medra a própria cultura.

A definição do Pai como metáfora e centralização do poder desde o período das hordas pode oferecer uma mirada importante para uma sociedade contemporânea fundamentalmente falocêntrica, onde o gênero masculino é visto como hegemônico e o Pai pode ser entendido como totem; dentro desta perspectiva da figura paterna enquanto centro do poder distópico, pode-se pensá-lo como uma alegoria, no sentido que seu nome se desata em outros âmbitos como a Lei ou o Estado.

O próprio nome da personagem torna explícita a figuração alegórica, o sujeito tem sua identidade definida pelo seu papel em um determinado jogo social, o fato dos outros membros da família serem também chamado pelo seu papel (Mãe, Irmão Mais Velho, Irmã Mais Nova e Irmã Mais Velha), veja-se que somente Cristina, personagem que entra no seio familiar e, como peça estrangeira, abre espaço para o desvio ao modo programado pela distopia orquestrada pelo Pai. Outro fator importante na construção da personagem é seu aspecto carrancudo, sua forma de falar com os filhos e a mulher é autoritária, ele busca sempre organizar os movimentos dos entes familiares e manter a economia cerrada dos objetos e do espaço simbólico.

No entanto, seu poder não somente limita-se a casa, pois o Pai também ocupa um lugar de destaque em uma fábrica; neste outro espaço, ele também ordena os movimentos

de seus subalternos, chegando a agenciar uma funcionária (Cristina) para iniciar sexualmente seu filho; nesta relação entre fábrica e família o Pai e o Patrão aparecem como elementos do jogo alegórico articulado no filme.

Mas a alegoria não somente está entre a fábrica e a família, mas o poder de uma sociedade arquitetada pelo poder distópico também se expressa no controle exercido pelo Educador de cães na formatação do comportamento do animal que iria integrar a família, uma vez que um gato invadiu o local e foi morto pelo Irmão Mais Velho. O controle é exercido em diversos espaços seja a família, a empresa ou a escola; desta forma, o discurso fílmico, através da figura do Pai, constrói sua alegoria da nação grega, baseada na concorrência do neoliberalismo (O Pai incita competições entre os filhos), na família patriarcal, das ricas famílias encerradas nos seus condomínios e, no decorrer do filme e com o desvios e subversão a distopia, mostra também esta estrutura sendo corroída, como o própria crise que devasta a nação grega desde 2008, não por acaso, *Knodontas* foi lançado no ano seguinte, para compor a alegoria nacional e denunciar o totalitarismo (no sentido pensado por M. Conovan e Arendt apontados acima) e a distopia exercida e arquitetada pela figura paterna enquanto elemento centralizador do poder.

4. CONCLUSÃO

Como apontou Xavier, o estudo sobre a alegoria, além de desvelar a estrutura formal do texto, deve também permitir discursões acerca dos problemas culturais e sociais; de fato, o filme de Lanthimos apresenta uma grande crítica ao processo de controle distópico e leva sua crítica aos pilares da sociedade do seu país em crise; através da sua alegoria, cria um assustador panorama dos poderes da Família, do Estado, do Mercado, da sociedade como um todo e suas balizas de autoridade, centrada ainda na naturalizada opressão patriarcal.

Porém, *Knodontas* não é somente um desenho alegórico da opressão patriarcal societária, mas é também uma espécie de utopia, no sentido em que apresenta também a crise da distopia familiar, através da chegada de Cristina e da subversão da Irmã Mais Velha; a narrativa apresenta uma possibilidade de quebrar de alguma forma o controle, embora demonstrando que o ponto de injunção está inteiramente dentro do perímetro agenciado pela própria distopia; a Irmão Mais Velha acaba por ressignificar a narrativa padrão e causa uma rasura no tecido social que forma a família.

Mesmo *dentro* da distopia da crise que devasta seu país, Lanthimos e seus jovens cineastas gregos buscam apresentar *Knodontas* como uma rasura nas formas padronizadas de dizer o mundo ao denunciar o poder dilacerante do regime de opressão, neste sentido, através dessa “negatividade” a arte pode apresentar-se sempre como uma provocação desconcertante frente ao poder distópico.

REFERÊNCIAS

BRINKEMA, E. E.g., **Dogtooth**. *World Picture 7: Autumn* (2012), <http://hdl.handle.net/1721.1/77965> acesso em 10/10/2016

CONAVAN, M. Arendt’s theory of totalitarianism: a reassessment. In: **The Cambridge Companion To Hannah Arendt**, Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 25-43

KNODONTAS. (Diretor: Yorgos Lanthimos, Roteiro: Efthymis Filippou e Yorgos Lanthimos). Grécia: Produção e distribuição: Boo Productions, Greek Film Center, Horsefly Productions, 2008, 94 min, dolby digital, cor.

KOMNINOS M. & LAMBROU Y. **Textuality, Language, and the Family in the Era of Post-Modernism The Case of Greek Weird Wave Cinema**. Disponível em: http://www.academia.edu/20117082/Textuality_Language_and_the_Family_in_the_Era_of_Post-Modernity_The_case_of_Greek_Weird_Wave_Cinema acesso em 10/10/2016.

LACAN, Jacques. **Nomes-do-pai**. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

MARTINHO, Marcos. A definição de alegoria segundo os gramáticos e rétores gregos e latinos. **Classica-Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, São Paulo, v. 21.2, p. 252-264, 2013.

NIKOLAIDOU, Afroditi. The Performative Aesthetics of the ‘Greek New Wave’. **Journal of Greek Film Studies**, Atenas, v. 2, p. 20-44, 2014.

PAPADIMITRIOU, Lydia. Locating contemporary Greek film cultures: Past, present, future and the crisis. **Filmicon: Journal of Greek Film Studies**, Atenas, v. 2, p. 1-19, 2014.

SALES, G. A Personagem cinematográfica. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976. P. 103 – 120.

Xavier, I. A alegoria histórica. In: **Teoria contemporânea do cinema 1**, São Paulo: Senac, 2005. p. 339-379.

CRÔNICA, CIDADE & UTOPIA: UMA LEITURA DE “O HOMEM SITIADO”, DE LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO

Felipe Benicio de Lima

INTRODUÇÃO

A cidade sempre esteve presente na literatura, e sempre de formas muito variadas, seja em representações históricas, futurísticas ou realistas. Isso se dá muito provavelmente porque ela, a cidade, como afirma Italo Calvino, é um símbolo capaz de “expressar a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das experiências humanas” (1990, p. 85).

A cidade na literatura é uma cidade construída com palavras. Assim, ao falar da cidade, atribui-se a ela um valor, ela é caracterizada, mas ao mesmo tempo escapa, se distancia de uma definição, pois, como afirma Renato Cordeiro Gomes, “a sua leitura se dá por aproximações, tentativas, rascunhos” (1994, p. 24). Contudo, as escolhas lexicais ecoam posições ideológicas e referências históricas que constroem os sentidos a ela atribuídos por ficcionistas e poetas. A partir da leitura de “O homem sitiado”, Luís Fernando Veríssimo, objetivamos analisar esta cidade de palavras, observando aspectos específicos do gênero crônica e as implicações ideológicas da utopia na construção deste texto.

CRÔNICA

Dentre os gêneros literários, a crônica é, por assim dizer, o mais cidadão, justamente pelo fato de que o seu veículo de circulação tradicional é o jornal. Carlos Bonfim elege o cronista como observador privilegiado dos acontecimentos cidadãos, uma vez que ele, o cronista, é um “passeante que constrói seus textos a partir de ‘textos’ (usos, práticas, percursos, experiências, etc) escritos pelos demais cidadãos e por ele mesmo” (BONFIM, 2006, p. 23).

A origem etimológica da palavra *crônica* é grega: *khronus*, que significa “tempo”. Daí, um dos primeiros sentidos atribuídos a essa palavra, de acordo com Massaud Moisés, era de “uma listagem de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, uma sequência cronológica” (MOISÉS, p. 101). Dentre os romanos, a crônica assume um feitiço que é mais próximo dos anais, usada pelos monges para gravar os principais fatos litúrgicos do ano. Posteriormente vieram os crônicas, os nobiliários e as hagiografias, que, por assim dizer, eram formas de escrita ainda muito voltadas para os interesses da nobreza.

Somente no século XIX, na França, surge o *feuilleton* (folhetim), que é a forma mais próxima da concepção de crônica que temos hoje. De acordo com Leandro e Benício (2011, p. 12),

No início do século XX, a modernização da imprensa brasileira, o aprimoramento dos cadernos, o enxugamento das folhas e a redução do espaço dedicado à literatura fez com que nascesse daquela escrita europeia uma nova: um texto mais curto, dotado de certa leveza poética, voltado para reflexões de aspecto cotidiano, num formato e feito com essa qualidade e diferencial apenas aqui.

Para Afrânio Coutinho, a crônica que se faz no Brasil tem estreita relação com o ensaio “do tipo familiar, coloquial, informal”, mas vai além desse, uma vez que “ligada à vida cotidiana, ela tem que apelar frequentemente para a linguagem falada [...], adquirindo inclusive certa expressão dramática no contato da realidade da vida diária” (2008, p. 106-7).

Numa tentativa de sistematizar as nuances da crônica, Coutinho a divide em subgêneros. São eles: a *crônica narrativa*, na qual é contada uma história, o que faz com se aproxime do gênero conto; a *crônica metafísica*, em que é comum serem usados fatos do cotidiano para, a partir deles, refletir filosoficamente; a *crônica-poema em prosa*, que é um texto de conteúdo lírico, mais voltado para as particularidades de quem o escreve, pois escolhe o quê e como narrar determinada coisa, livre de compromissos com a objetividade; e a *crônica-comentário*, em que se comenta os acontecimentos da semana, de forma geral, sem nenhuma restrição de conteúdo ou estilo. No entanto, essa distinção

não implica em uma separação, uma vez que mais de uma característica pode ser encontrada em um mesmo texto.

“O homem sitiado”, de Luís Fernando Veríssimo, enquadra-se no que Afrânio Coutinho chama de *crônica narrativa*. Podemos afirmar que as historietas cômicas são já uma característica de Veríssimo e que, em muitos casos, ele lança mão deste artifício para flertar com ou fazer pastiches de diversos gêneros literários, como as histórias de detetive, a ficção científica e a literatura fantástica.

Marandola Jr. (2010), em sua leitura da obra de Veríssimo, afirma que “a casa é o lugar doméstico, de comiseração e de não entendimento. [...] É o universo feminino e, como a leitura de Veríssimo é masculina, este é mais hostil do que acolhedor. [...] O único lugar da casa de domínio masculino é a biblioteca/escritório. Ele é seu refúgio, onde se entrincheira e se protege, como em *O homem sitiado*” (2010, p. 343). As bibliotecas de Veríssimo parecem ser uma herança borgiana, uma vez que o cronista é admirador confesso do escritor argentino, o que em certos textos leva a um efeito de caráter metafísico, como poderá ser observado mais adiante.

CRÔNICA & CIDADE

Carlos Bonfim afirma que a crônica é um espaço privilegiado para a observação do humor e da cidade, uma vez que nela “estão retratados os usos dos espaços públicos, nossos problemas com o vizinho de assento no ônibus, com o caixa do banco, no comércio etc.”, e também porque mesmo que “as proporções” se mostrem “exageradas, desproporcionais, deformadas e ridículas”, ainda assim, nos reconhecemos (2006, p. 21).

Em “O homem sitiado”, de fato, temos uma história na qual reconhecemos um tipo já muito comum no universo literário e no imaginário cultural: um homem que se sentia “mais à vontade entre os livros do que entre os homens, e à medida que o tempo passava ia introvertendo-se cada vez mais” (VERISÍSSIMO, 1997, p. 70). Ao longo da crônica, são elencadas algumas razões que levaram este personagem à reclusão total a que virá a submeter-se ao fim do texto:

Morava numa casa em Botafogo, a mesma casa onde tinha nascido e que agora era a última casa da rua, espremida entre dois grandes

edifícios, na frente de um terceiro maior ainda, atrás de outro ainda maior.

Costumava dar longas caminhadas pelo bairro. Ia buscar o jornal e o pão, olhar as pessoas, exercitar as pernas [...]. Depois do sétimo assalto, desistiu de dar suas longas caminhadas [...].

Ainda experimentou caminhar na calçada em frente à casa, à tardinha. Desistiu depois que uma moto, dirigida por um jovem obviamente dopado, subiu na calçada e quase o imprensou contra uma parede.

Passou a caminhar no jardim dos fundos da casa. Mas não gostava de ser observado das áreas de serviço dos edifícios em volta.[...] Uma vez uma lata de refrigerante passara rente ao seu nariz. Desistiu de caminhar no jardim.

Também desistiu de ficar na sala da frente da casa, depois que houve uma mudança no trânsito e pesados ônibus começaram a passar na sua rua. O chão tremia, as velhas vidraças tremiam, o ruído era de enlouquecer.

Recuou para a biblioteca (1997, p. 70).

Observemos que neste processo de reclusão, a maioria dos fatores citados como causa disso, está ligada à vida urbana – aos perigos e às constantes modificações do espaço urbano. Aos olhos deste personagem, a cidade é um inimigo que avança de forma rápida e violenta.

Nesse sentido, é importante ressaltar que a própria tessitura do texto mimetiza esse movimento de alívio e proteção sentidos pelo protagonista em sua biblioteca. São descritos de forma minuciosa, em parágrafos curtos, os vários incidentes que fizeram esse personagem recuar cada vez mais, e essa sequência explicativa termina com um parágrafo de uma única oração – “Recuou para a biblioteca”. Essa frase simples, direta, ao mesmo tempo em que quebra a lógica argumentativa criada nos parágrafos anteriores, releva o limiar de recuo espacial deste personagem e, ao mesmo tempo, encerra em si uma condensação de significação que, perceberemos posteriormente, está intimamente ligada a trajetória deste homem sitiado.

O protagonista mostra-se em descompasso com as mudanças na cidade, haja vista o fato de que a sua casa é a única entre edifícios enormes. A casa, neste caso, é um ruído nesta nova paisagem urbana composta por arranha-céus. Sobre essas mudanças na geografia urbana, David Harvey afirma:

o capital constrói uma paisagem geográfica à sua própria imagem, num dado momento do tempo, simplesmente para ter que destruí-la adiante afim de acomodar sua própria dinâmica de interminável acumulação do capital, amplas mudanças tecnológicas e implacáveis formas de lutas de classe (2009, p. 233).

Analisando o livre mercado, Harvey estabelece uma estreita relação entre o capital e a cidade, sendo esta última a materialização do primeiro. Trazendo esta reflexão para a leitura da crônica de Veríssimo, podemos afirmar que a crescente demanda por habitações e a falta de espaços para construção de mais casas, fizeram com que os urbanistas optassem pela construção de edifícios, sendo as casas agora quase obsoletas em alguns bairros, assim como as ruas foram modificadas para acolher e viabilizar a circulação das novas formas de locomoção. A cidade, então, modificou-se para abrigar as novas tecnologias e demandas de moradia urbanas. Porém, o personagem da crônica de Veríssimo não acompanhou essas modificações e, pior, vê nelas uma ameaça constante.

Além das mudanças físicas, há “a tenebrosa ameaça da violência inexplicável” (HARVEY, 2011, p. 17). Como a cidade é espaço de constante fluxo de pessoas e de veículos, também o é, por conseguinte, de capital. Assim, assaltos e acidentes acabam se tornando frequentes nos centros urbanos. A cidade é palco de conflitos e colisões.

A única forma que o personagem da crônica encontra para se proteger das ameaças do além-porta é ficando em sua biblioteca, rodeado de livros, absorto em suas leituras. E aqui enfatizamos uma dicotomia que permeia toda a crônica: vida *versus* literatura. Em dado momento, temos:

Nunca chegou a pensar na frase, mas, comparando a vida com os livros, coisa que fazia sempre, poderia dizer que a vida era realista demais. Mal estruturada, com uma linha narrativa caótica, personagens mal resolvidos, situações de péssimo gosto, cenas chocantes (1997, p. 72).

Lendo este fragmento em paralelo com as considerações feitas por David Harvey acerca das relações entre modernismo, pós-modernismo – sobretudo no que concerne à urbanidade –, podemos afirmar que a situação em que se encontra esse personagem revela um conflito entre o pensamento moderno e o pós-moderno. Este homem sitiado ainda está preso às noções de planejamento urbano modernista da cidade controlada, do

funcionalismo arquitetônico, assim como às metanarrativas. Essa vida “mal estruturada”, de “personagens mal resolvidos” da qual reclama é “a fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança em todos os discursos universais” (HARVEY, 2011, p. 19) que caracterizam o pensamento pós-moderno.

Assim, se não consegue interagir de forma harmoniosa com o universo que o cerca, o personagem “cria” para si um espaço de proteção que é um meio de cisão com a realidade incômoda, e neste espaço protetor tudo acontece de forma que lhe apraz:

Já nos seus livros tudo fluía como ele queria. Mesmo porque, só lia os livros que já conhecia e amava. As grandes sagas de família do século XIX. Sabia o nome de todos os personagens de cor, desde o patriarca até o mais humilde cocheiro. *Aquele era o seu mundo*, intocado pelo tempo (1997, p. 72, grifos nossos).

Seu mundo, então, era o da ficção, o da imaginação, e não o mundo material.

Partindo das categorizações de práticas espaciais de Henri Lefebvre, sobre as quais discorre Harvey, podemos afirmar que na relação que o personagem estabelece com a cidade há grande ênfase nos *espaços de representação*, que “são invenções mentais [...] que imaginam novos sentidos ou possibilidades para as práticas espaciais”, e do qual fazem parte os “planos utópicos”, as “paisagens imaginárias”, os “espaços de desejo” (HARVEY, 2011, p. 201-3). Essas recriações ficcionais ou projeções alternativas da cidade são uma forma de reapropriação, ressignificação do espaço urbano. Em “O homem sitiado”, o protagonista nega a geografia que o circunda – pelas razões já citadas – e, através dos romances que lê, projeta a sua existência em um universo ficcional, outra cidade, porém, no passado.

Profundamente em descompasso e insatisfeito com o seu entorno, para fugir da hostilidade exterior, a saída do protagonista é uma fuga. Fuga em forma de reclusão – lembremos do “cada vez mais introspectivo” do início da crônica –, que vai da “poltrona mais funda da biblioteca, no canto mais longe da rua, onde o barulho do trânsito só chegava como um ronco abafado” para dentro de um livro.

É uma imagem meio labiríntica, meio especular: temos um livro – *O nariz e outras crônicas* –, no qual há uma história chamada “O homem sitiado”; nesta história, o protagonista vive recluso em sua biblioteca e, certo dia, de forma inexplicável, vai parar dentro de um livro do século XIX. Dentro deste livro – agora no segundo nível ficcional

–, o personagem divide seu tempo entre as conversas com os personagens que já conhece de longa data e as leituras em uma biblioteca da casa de campo em que mora agora.

CRÔNICA, CIDADE & UTOPIA

No que concerne à narrativa, é praticamente impossível chamar de “utópica” essa realidade imaginária na qual o personagem vai parar, uma vez que não nos são fornecidas informações suficientes para tanto; no entanto, sendo extremamente simplistas quanto gênero criado por Thomas More no século XVI, podemos caracterizar o espaço do segundo plano da ficção como uma utopia, pensando nele ao mesmo tempo como um “bom lugar” – em oposição à hostilidade do centro urbano –, e como um “não-lugar” – porque já não faz parte do primeiro plano da ficção. Ademais, é típico das utopias a suspensão ou anulação do tempo, porque para que tudo esteja sob controle nada deve evoluir ou modificar-se, e como o personagem da crônica está dentro de uma narrativa da qual sabe o começo e o fim, tudo para ele é imutável, estagnado, preso a um tempo que não flui, enfim, sem surpresas.

Para Ruth Levitas, a utopia “tem, potencialmente, três funções: compensação, crítica e mudança” (2009, p. 28). Em “O homem sitiado”, podemos observar que há essas funções. No entanto, tendo em vista que a mudança é, neste caso, uma fuga, é importante problematizar o caráter ideológico desse movimento utópico.

Tom Moylan (2000), com base na discussão de Søren Baggesen sobre Ernst Bloch, distingue duas formas de pessimismo: um utópico e outro anti-utópico. O primeiro seria uma forma de pessimismo militante, que vê no mundo possibilidades de mudança; o segundo, ao contrário, seria um pessimismo resignado, que vê o mundo sem alternativas de mudança. Com base nisso, podemos afirmar que a fuga do protagonista é uma forma de sucumbir, ao invés de fazer frente, à hostilidade urbana. E havendo algo de utópico nesta fuga é, sem dúvida, de uma utopia resignada e não militante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se por um lado, temos a resignação da fuga, por outro, temos apenas variação de uma tendência da configuração urbana, a qual se refere Rafael Argullol da seguinte forma: “Um dos eixos principais em torno do qual se estruturam certas arquiteturas atuais, é o da configuração de um tipo de subcidade regida pelo isolamento, a verticalidade e a claustrofilia” (1994, p. 60). Ou seja, essa fuga metafísica do personagem não é senão uma metáfora da claustrofilia dessa subcidade a que se refere Argullol, ao mesmo tempo em que é uma continuação desse princípio de verticalidade e isolamento proporcionados pelos prédios ao seu redor.

A crônica termina da seguinte forma: “Ainda não ouviu o ruído que em breve o acordará. São traças. Traças gigantescas, maiores do que ele, que já devoraram as estrebarias, os parques, toda uma ala do casarão e 17 personagens e em breve chegarão ao seu pé” (1997, p. 72). Apenas nos últimos parágrafos do texto, o pronome *ele* aparece nas orações. Anteriormente, este era sempre utilizado de forma oculta, como sujeito implícito das orações, o que indiretamente já apontava para o fato de que o protagonista já não fazia parte daquele primeiro plano diegético.

Outro aspecto relevante na construção textual é transição dos tempos verbais. Na primeira parte da crônica, há a predominância de verbos no passado, e as frases – como já citamos anteriormente – refletem a insatisfação do personagem face às transformações ameaçadoras da cidade. No fim da crônica, os verbos estão no presente, e o texto se dedica a informar o atual estado do protagonista: “Ele vive, feliz, ”; “Mora numa enorme casa”; “Nada o surpreende, nada o ameaça” etc. Essa mudança no tempo verbal coincide com a utilização do pronome *ele* de forma explícita, o que aponta para uma presentificação deste personagem nessa parte do texto. Por fim, os verbos das últimas orações da crônica estão no futuro, e este se mostra incerto e ameaçador – mesmo que o protagonista ainda não o saiba.

O homem sitiado termina a crônica em um mundo de ficção, dentro de uma obra literária. A literatura, porque existe enquanto palavra, depende de seu suporte material – o livro. E o livro no qual o homem foi parar está ainda em sua biblioteca, no primeiro plano ficcional. Lá o espaço urbano continua hostil e os fantasmas da realidade – agora, as traças – vêm mais uma vez ao encalço do personagem principal, o que mostra que a

sua fuga foi apenas uma medida paliativa e não foi suficiente para resolver os problemas urbanos de cunho material.

REFERÊNCIAS:

ARGULLOL, Rafael. A cidade turbilhão. Tradução de Javier Rapp. **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**, Brasília-DF, n. 23, p. 59-68, 1994.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BONFIM, Carlos. Olhares sobre a cidade: humor e crônica urbana. **Leitura**: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – UFAL, Maceió, n. 37-38, p. 15-27, jan./dez. 2006.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HARVEY, David. **Espaços de esperança**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2009.

_____. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2011.

LEANDRO, Analice; BENICIO, Felipe. Brasilidade crônica. In: CAVALCANTI, Ildney; MATIAS, Marcus (Orgs.). **Caderno de literatura e jornalismo**. Maceió: Edufal, 2011.

LEVITAS, Ruth. For utopia: the (limits of the) utopian function in late capitalist society. In: GOODWIN, Barbara. (Org.). **The philosophy of utopia**. London, New York: Routledge, 2001.

MARANDOLA JR., Eduardo. Tempo e espaço cotidiano – crônicas de um tecido inacabado. In: MARANDOLA JR., Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista. (Orgs.). **Geografia e literatura**: ensaios sobre geofricidade, poética e imaginação. Londrina: EDUEL, 2010.

MOISÉIS, Massaud. **A criação literária**: prosa II. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

MOYLAN, Tom. **Scraps of the untainted sky**: science fiction, utopia, dystopia. Boulder, Colorado: Westview, 2000.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. O homem sitiado. In: _____. **O nariz e outras crônicas**. São Paulo: Ática, 1997. (Para gostar de ler, volume 14).

A INTERTEXTUALIDADE ENTRE *1984* E *BATTLE ROYALE*: DISTOPIAS DO MEDO

Heitor Manrubia Monteiro dos Santos
Ildney Cavalcanti

INTRODUÇÃO

Publicado dois meses antes de *1984* (1949) completar 50 anos, *Battle Royale* (originalmente バトル・ロワイアル, 1999), dialoga com a obra de Orwell, ao tratar de temas distópicos relevantes, como o temor das personagens em confiar nas pessoas que as circundam e as complicações surgidas no combate contra o regime totalitarista estabelecido. As relações sociais de uma turma de ensino médio asiática são exploradas na obra de Takami, numa trama que suscita reflexão sobre pontos também presentes na distopia de Orwell, como a vigilância permanente das personagens – em *1984*, por aparelhos de televisão, enquanto em *Battle Royale*, os estudantes são monitorados por colares, que as localizam geograficamente no mapa da ilha em que eles estão confinados. Contudo, nas obras estudadas, o medo não ceifa o espírito libertário e as personagens possuem uma pré-disposição para o enfrentamento do sistema, sendo um comportamento perceptível em ambas as sociedades distópicas.

OS AUTORES

Com o pseudônimo George Orwell, Eric Arthur Blair, nasceu em 1903, na Índia, onde seu pai trabalhava para o império britânico, e estudou em colégios tradicionais da Inglaterra. Ele foi jornalista, crítico, romancista, e é considerado um dos maiores escritores do século XX, tendo publicado *A Revolução dos Bichos* (*Animal Farm*, 1945) e *1984* (*Nineteen Eighty-Four*, 1949), *Dias na Birmânia* (*Burmese Days*, 1939), e outros títulos, como, ensaios, como, “Politics and the English Language, 1946”, entre outras obras romanceadas, poesias, biográficas e ensaísticas. Lutou na guerra civil espanhol

contra o governo do general Francisco Franco. Participação em que ele recebeu um tiro que prejudicou suas cordas vocais. Essas experiências foram transpostas na obra *Lutando na Espanha (Homenage to Catalonia, 1938)*. Morreu de tuberculose, no ano seguinte à publicação de 1984, em 1950.

Autor de *Battle Royale*, Koushun Takami nasceu em 1969 em Amagasaki, perto de Osaka e cresceu na província de Kagawa, na ilha de Shikoku, onde reside atualmente. Formado pela Universidade de Osaka em licenciatura em literatura, ele trabalhou entre os anos de 1991 a 1996 para a empresa de notícias da prefeitura Shikoku, informando sobre vários campos, incluindo política, relatórios policiais, e economia. *Battle Royale*, concluída após Takami deixar a empresa de notícias, foi rejeitada na fase final de um concurso literário patrocinado por uma grande editora devido à controvérsia crítica que provocou entre os membros do júri. Após sua publicação no Japão em 1999, porém, *Battle Royale* recebeu apoio generalizado, particularmente de jovens leitores, e tornou-se um best-seller. *Battle Royale*, em 2000, foi adaptado de forma serializada como mangá (história em quadrinho japonesa) e posteriormente adaptado em dois longas metragens, *Batalha Real (バトルロワイアルとは, 2001)* e *Battle Royale 2: Requiem (バトル・ロワイアル I I 【鎮魂歌】 , 2003)*. Sem publicar nenhum romance desde o lançamento de *Battle Royale*, Koushun Takami continua trabalhando em seu segundo romance.

GUERRA É PAZ/ LIBERDADE É ESCRAVIDÃO/ IGNORÂNCIA É FORÇA

Na obra de George Orwell, *1984*, vivendo em um regime totalitarista, Winston Smith sente-se aprisionado nas engrenagens de uma sociedade coletiva, mas que isola seus habitantes. Ele sente a necessidade de escrever um diário, e para isso, ele conta com um pequeno ponto cego em sua residência. Na Oceania, todas as casas tem uma teletela, que serve, entre outras coisas para transmitir noticiários do “Grande Irmão” e fiscalizar o que os cidadãos estão fazendo em casa. Smith teme que seu ato de escrever seja descoberto. Não que fosse proibido, pois não havia lei, mas isso era crime de pensamento, e crime de pensamento era a morte.

Além de tomar cuidado para não ser descoberto pela “Polícia do Pensamento”, Smith precisava se preocupar com as pessoas ao seu redor, pois, elas poderiam acusá-lo de traição. A família vizinha, Os Parsons, tinha duas crianças, e elas já estavam sendo treinadas para serem espiões. Smith se assustou quando o menino mais velho acusara de ser traidor. Pouco tempo depois, o Sr. Parsons foi acusado pela própria filha.

Crescia em Smith, um forte sentimento de inquietude em relação a seu trabalho, a sua vida. O governo racionava a alimentação, que era extremamente sofrível para aqueles que não faziam parte da alta cúpula do partido. O sexo no casamento que ele teve, era mero compromisso com o partido. Smith sentia-se torturado por essa obrigação mecânica de tentar procriar. Em relação ao trabalho, ele era funcionário do Ministério da Verdade, que tinha como função manipular as informações de modo que o partido precisasse, sem importar-se com quantas vezes fosse necessário mudá-lo. Sendo reescrita a história, e a língua, que é chamada de Novilíngua. Smith era fascinado pela figura de O’Brien, ele não conseguia ter a certeza se ele era seu amigo ou inimigo.

Acreditava que por ter escrito, ele já era um homem morto. Por trabalhar no Ministério da Verdade, Smith tinha o conhecimento de que os inimigos nem sempre eram os mesmo do dia anterior. Quando a Eurásia ou a Lestásia eram inimigas no dia anterior, elas poderiam passar a serem amigas da Oceania, a depender da posição da ordem do dia.

Smith sentia que a única forma do governo cair, seria com o movimento de insurgentes das proles. Ele sabia que as proles eram a maioria, e que eles não tinham noção do seu poder, e de como eles poderiam usar isso para mudar de posição. É sob o domínio do espaço físico das proles, que Smith sente-se melhor.

Instigado pela possível existência de uma confraria, Smith encontra em Julia, uma alma companheira na luta contra o regime totalitarista. Eles passam a se encontrar amorosamente. O sexo surge para Smith como algo além do cumprimento de dever com o partido. Eles passam a alugar um quarto em cima de um antiquário. E, em uma dessas passagens pelo local, eles são detidos por crime sexual.

Separados, Smith é torturado no Ministério do Amor. Lá ele descobre que estava sendo monitorado há tempos, e que O’Brien não era, na verdade, seu amigo. Torturado, Smith não cedia ao desejo de trair para acabar com o sofrimento, até que se usa um rato, Smith tem fobia a ratos, e ele desesperadamente trai Julia para se salvar. Liberado da tortura, Winston reencontra Julia, e em um encontro desconcertante, eles confessam que

se traíram. No final, destruído, Smith, faz-se perceber que tudo o que passou foi um equívoco e que amava Grande Irmão, com isso, ele lograva vitória sobre si mesmo.

EM QUEM VOCÊ PODE REALMENTE CONFIAR?

Na obra de Takami, *Battle Royale*, somos apresentados à turma B do nono ano do ensino fundamental da escola “Shiroiwa”, que viaja de ônibus para uma excursão. O aluno Shuya Nanahara percebe que os seus amigos, que há poucos minutos estavam agitados de animação, começam a entrar em estado de sonolência, e que Shogo Kawada estranhamente tentava quebrar a janela de vidro do ônibus, e antes que ele compreenda aquela situação, Nanahara desfalece. Shuya Nanahara desperta em uma carteira de sala de aula. Ele olha ao redor e percebe que seus amigos estão na mesma situação, todos estão despertando, e principalmente, todos estão com uma coleira metálica. Os quarenta e dois estudantes (21 homens e 21 mulheres) estavam com coleiras. Surge diante dos estudantes a figura de poder, que se apresenta com o nome de Kinpachi Sakamoto, que explica que os estudantes estão em uma ilha para participar do programa do governo chamado de Battle Royale. Programa que consistia em um jogo de sobrevivência, em que os estudantes teriam de se enfrentar, e que cada estudante receberá um kit de sobrevivência como água, pão, mapa, bússola, e uma arma, que pode ser desde um palmtop a uma metralhadora, no final, quando só restasse um estudante, ele se consagraria vencedor do programa e receberia como prêmio, a foto autografada do Supremo Líder da República da Grande Ásia Oriental. Consciente do que representa o jogo, os alunos entram em desespero. Sakamoto tira de uma sacola, o corpo professor que viajava com o grupo.

A turma entra em choque. Yoshitoki Kuninobu se levanta e direciona comentários contra Sakamoto que autoriza três guardas a matá-lo. Noriko Nakagawa se posiciona para tentar e recebe um tiro na perna. A estudante Fumiyo Fujiyoshi grita e Sakamoto arremessa uma faca e a mata. O coordenador Sakamoto, volta a avisar sobre o jogo, ele explica que os estudantes terão que ficar atento às suas localizações, pois, a cada período, um território se tornará proibido e aqueles que estiverem ali serão automaticamente explodidos pelo colar. Com tranquilidade, ele chama o nome de cada aluno, dá o kit a

cada um e pede que eles partam. Kazuo Kiriyama consegue combinar uma reunião de sua gangue.

Antes de sair da sala, Nanahara decide que irá esperar por Nakagawa, pois ela está ferida. Depois de encontrar Nakagawa, Nanahara recebe ajuda de Kawada, que explica que formar um grupo pequeno é o melhor jeito para eles permanecerem vivos. Ele conta que planeja para sair da ilha, mas que os dois terão que confiar nele, que só poderá contar quando só sobrarem os três. Apesar de demorar a crer na lealdade de Kawada, pois ele não quer explicar qual é o plano, Nanahara passa a confiar em Kawada.

Enquanto o programa está acontecendo, alguns estudantes formam grupos com aqueles que eles tinham mais afinidades. A gangue de Kiriyama é abatida pelo próprio líder, que decide participar ativamente do jogo. Durante a obra, grupos são criados e desfeitos. Geralmente os grupos são desfeitos quando um dos componentes suspeita da lealdade do outro e terminam com assassinatos. O programa revela o pior de alguns participantes. Kiriyama se encarrega de eliminar grande parte dos personagens. Ele sente-se liberado para mostrar a sua psicopatia. Apesar de ser considerado um bom amigo pela maioria dos estudantes, Nanahara, para encontrar Shinji Mimura, se separa por um momento da trama de seu grupo, e é alvo de desconfiança. Ao encontrar outros alunos, ele tenta se manter neutro, mas é atacado, e em um desses ataques, o seu oponente acaba se ferindo gravemente. Isso ocasiona em um problema posteriormente, pois Yuko Sakaki só vê a parte em que Nanahara tenta tirar o machado do rosto de seu oponente.

Em outro território da ilha, Mimura tem um plano de desligar os colares através de uma rede de sistema remoto via celular, porém, ao contar seu plano para o amigo Utaka Seito, o seu plano é abortado pelo governo antes de conseguir desligá-lo, e desconfia que o colar tenha escuta. Eles começam a trocar mensagens através de papel e caneta. Pouco depois surge Keita Iijima, que era um amigo de Mimura. Não confiando em Iijima, Mimura pede que ele vá embora. Eles brigam, e Mimura mata-o. Seito não aceita e enquanto eles discutem, Kiriyama encontra o esconderijo e mata os dois. Nanahara, atraído pelos tiros e explosões, encontra Kiriyama, mas antes que consiga fugir, ele é ferido com gravidade, caindo numa ribanceira. Sho Tsukioka entra em território proibido e seu colar explode matando-o.

Nanaharra é socorrido pelo grupo da representante da classe Yukie Utsumi, que estavam protegidas no farol da ilha. Ele acordou com seus ferimentos tratados. Ele contou

toda a história até aquele momento para Utsumi que demonstrou alívio. Nanahra não compreendeu. Utsumi retirou-se para contar ao grupo a história de Nanahara. Antes de sair do quarto, ela reposicionou a arma que estava em sua posse. O grupo continha seis alunas, e Sakaki fazia parte desse grupo. Sakaki estava nervosa com a ideia de elas estarem com Nanahara no mesmo recinto. Fingindo ter aceitado a história, Sakaki aproveitou o descuido das outras garotas e colocou veneno na sopa que iria ser entregue a Nanahara. Sentindo o cheiro da comida pronta, Yuka Nakagawa, que vigiava o farol, surgiu e acabou provando da sopa, morrendo pouco tempo depois de envenenamento. Uma discussão se iniciou, e nervosas, elas começaram a desconfiar umas das outras. Em seguida houve um tiroteio que terminou com a morte de cinco garotas, só sobrando Sakaki e Nanahara no quarto. Assim que Nanahara consegue sair do quarto e presencia a tragédia, ele se dirige a Sakaki, que diante de toda a dor que causou, comete suicídio, ao pular do alto do farol.

Mais mortes acontecem na ilha até que Shuya Nanahara volte a encontrar Noriko Nakagawa e Shogo Kawada. No último dia do programa, restavam quatro concorrentes: Shogo Kawada, Shuya Nanaraha, Noriko Nakagawa e Kazuo Kiriya. Com um truque, Kiriya descobre a posição do último grupo e parte para o embate. Kawada troca tiros com Kiriya, que morre. Como ainda restam três estudantes, o jogo não está finalizado. Nanahara e Nakagawa, que estavam de posse, cada um, de coordenadas caso Kawada morresse, perguntam como vão para sair da ilha, e Kawada pede para que os dois o sigam para o cume da montanha da ilha. Assim que chegam no cume, Kawada saca a arma e pede para eles virarem em direção do arquipélago, Noriko e Shuya parecem não acreditarem que eles foram traídos. Shogo Kawada diz que eles não deveriam ter confiado cegamente em um concorrente. Ele já tinha participado de outra edição, e vencido, e estava pronto para vencer novamente. Ouve-se dois disparos, os colares que além de monitorar geograficamente, funcionar como escuta, também monitora os batimentos cardíacos dos participantes, emite o sinal de quem só restava um estudante.

Dentro do barco, Shogo Kawada é parabenizado por Kinpachi Sakamoto e recebe seu cartão autografado pelo Supremo Líder. Sakamoto confronta Kawada para entender a tática de jogo. Ele conclui que aquela frieza com que ele matou os aliados, não estava condizente com seus atos, e que entre os tiros e as mortes detectadas pelos colares de Nanahara e Nakagawa, o tempo de um minuto se passou. Sons de tiros são ouvidos de fora da cabine do barco. Kawada avança sobre Sakamoto, e tiros são disparados.

Sakamoto morre. Poucos instantes depois, Nanahara e Nakagawa surgem molhados e com metralhadoras em punho. Os três comemoram a vitória. Kawada informa como comandar o barco e a quem eles devem procurar em terra firme. Nanahara e Nakagawa ficam desolados em notar que Kawada estava ferido mortalmente. Juntos, Nanahara e Nagakawa partem para a clandestinidade sonhando em derrubar o Supremo Líder da República da Grande Ásia Oriental.

A INTERTEXTUALIDADE NAS DISTOPIAS CRÍTICAS

Battle Royale, assim, como *1984* apresentam um mundo sombrio, que a sua sociedade está vivenciando sob os comandos de regimes totalitaristas. Em *Battle Royale*, os cidadãos que criticam o governo ou os parentes responsáveis pelos participantes do programa *Battle Royale* são sumariamente executados.

Para Moylan (2003), a distopia crítica é dotada de pessimismo militante, é épica e possui um final aberto. Como podemos analisar *1984*, ilustra claramente os apontamentos de Moylan. A sociedade estática de *1984* apresenta pessimismo militante. No trecho a seguir, O'Brien conta a Smith sobre o mundo em que eles vivem, e qual é a finalidade esperada daquela sociedade.

Está começando a ver que tipo de mundo que estamos criando? Exatamente o oposto das tolas utopias hedonistas imaginadas pelos velhos reformadores. Um mundo de medo, traição e tormento. [...] Cortamos vínculos entre pais e filhos, entre homem e homem, e entre homem e mulher. Ninguém mais se atreve a confiar na mulher ou no filho ou no amigo. (ORWELL, 1949)

O intuito de O'Brien é mostrar que todo aquele sentimento desafiador apresentado por Smith seria ineficaz, visto que o partido estava criando um mundo de tormentos que quebrariam os espíritos daqueles que insurgissem. O discurso de O'Brien dialoga com o discurso de Kinpachi Sakamoto, em *Battle Royale*.

Raciocine comigo: por que você acha que a mídia local transmite a imagem do vencedor? É claro que os telespectadores devem sentir pena dele ou dela, achando que o pobrezinho possivelmente nem queria participar do jogo, mas não teve escolha a não ser lutar contra os outros. Em outras palavras, todos acabam concluindo que não se deve confiar em ninguém, concorda? Isso deve eliminar qualquer esperança dos cidadãos se unirem e executarem um golpe de estado contra o governo. E assim a República da Grande Ásia Oriental e seus ideais subsistirão eternamente. (TAKAMI, 1999)

Como podemos constatar, o discurso O'Brien reverbera no discurso de Sakamoto. Eco que acentua a intertextualidade entre a obra de Orwell e a obra de Takami. Se acreditarmos que o apêndice de *1984*, apresenta um estudo de uma possível queda do partido, podemos apontar que houve uma resistência e que ela possivelmente eclodiu os ideais fascistas do Grande Irmão. Em *Battle Royale*, o desfecho também pressupõe que eclodirá uma força resistente para derrubar o Líder Supremo.

O medo é perceptível em ambas às obras. Tanto Orwell quanto Takami narraram histórias em que o medo era representa um fator preponderante nas tomadas de decisões das personagens.

Em *Battle Royale*, Takami usa o medo dos estudantes como um casulo. Esse casulo representa a segurança de alguns, que o usam para se proteger, pois o medo exerce um poder de sobrevivência, e para outros, o casulo serve para ser rompido, e conseqüentemente, romper com o que ceifa o espírito libertário dos indivíduos.

Quando Orwell inicia com Smith escrevendo o diário, já demonstra que a personagem não reluta mais em enfrentar o poder dominante e que, mesmo que Smith ainda não tenha consciência de que está rompendo com o medo, ele se condiciona em pequenos atos para confrontar o medo que o paralisava.

Ocorre que nas obras, o medo, apesar de seu caráter paralisante em determinadas situações, tem a função de ser uma barreira a ser superada pelas personagens, e aquelas que conseguem romper a casulo do medo, começam a viver de forma mais reflexiva e menos reativa.

Nas obras analisadas, entre os diálogos das narrativas, podemos apontar dois importantes instrumentos de controle externo sobre os corpos das personagens. Em *1984*, a teletela funciona, assim como o colar em *Battle Royale*, como instrumentos mortais.

A teletela é importante no controle do estado sobre os habitantes da Oceania. Além de transmitir as informações que do governo, a teletela pode gravar o que estiver em sua frente. Smith tem seu corpo constantemente fatigado por uma teletela. Ao não permitir que a desliguem ou por impor exercícios.

“Shuya tocou no pescoço com a mão direita. Sentiu algo gélido. Não havia dúvida de que o mesmo colar envolvia seu pescoço. Quando seu deu conta disso, sentiu-se sufocado. Coleiras! Coleiras, merda, como se fôssemos cães!” O colar, em *Battle Royale* é um instrumento letal que, inicialmente, é explicado pela personagem Kinpachi Sakamoto, como um aparelho de localização geográfico com explosivo. Os estudantes não sabiam que dentro continha escuta. Com o auxílio da escuta, o representante do governo poderia ter domínio do destino do estudante.

Intertextualidade, basicamente, pode ser definida como enunciados/textos em relação a outros enunciados/textos. Assim, mesmo dentro de um único texto não pode ser, por assim dizer, um "diálogo" contínuo entre o texto dado e outro texto/enunciados fora dele, literários e não literários: ou dentro desse mesmo período de composição, ou em séculos anteriores. (WALLES, 1989)

Podemos notar que há diálogos de intertextualidade entre as obras analisadas. Há uma presença salutar de *1984* em *Battle Royale*. Em ambas as obras, as personagens mesmo enfrentando adversidades, como terem seus corpos dominados, vigiados, ou submetidos a severos abusos físicos, são capazes de continuarem lutando.

CONCLUSÃO

A análise permitiu estabelecer diálogos de intertextualidade entre a obra *1984*, de George Orwell e *Battle Royale*, de Koushun Takami. Além de focar em pontos significantes das distopias críticas, e refletir sobre o medo nas sociedades distópicas.

Comprendemos que os ecos de Orwell estão em Takami, e que Takami se apropria devidamente de ferramentas narrativas, e com isso, não desaponta aquele que pelo viés distópico, busca um novo olhar sobre o gênero distópico na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

KRISTEVA, Julia. **Tales of Love**. Tradução Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1987.

MOYLAN, Tom. **Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia**. Westview Press, 2000

ORWELL, George. **1984**. Tradução Alexandre Hubner, Heloísa Jahn. São Paulo: São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TAKAMI, Koushun. **Battle Royale**. Tradução Jefferson José Texeira. São Paulo: Globo, 2014.

WALES , Kate. **A Dictionary of Stylistics: *Studies in language and linguistics***. New York: Routledge, 2014

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM CAIO FERNANDO ABREU E ANDRÉ SANT’ANNA

Luiz Felipe dos Santos
Marcus Vinícius Matias

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Através do mapeamento de contos brasileiros contemporâneos, objetiva-se analisar a estética do novo realismo e, assim, contribuir para os estudos literários acerca das distopias, unindo-os às reflexões provenientes deles. Foram propostas atividades de análise de narrativas brasileiras, entre elas o conto “Creme de Alface” (2002), de Caio Fernando Abreu, que se tornou um dos contos eleitos para a análise neste artigo. O desenvolvimento dessa análise, teve como base teórica as obras de Karl SchØllhammer (2000), Elizabeth Rondelli (2000) e Renato Cordeiro Gomes (2012).

Por meio da análise serão trabalhados pressupostos conceituais que englobam a literatura de violência – realismos, distopias e os, já mencionados, novos realismos. Desse modo, poder-se-á levantar reflexões sobre suas distinções e particularidades. Foram proporcionados os materiais produzidos pelos estudiosos dos âmbitos literários – Ângela Dias (2004), Jacques Hassoun (2002), Clément Rosset (1988) -, objetivando esclarecer os conceitos que acercam o novo realismo e a estética da violência em obras literárias brasileiras.

A DISTOPIA E A MINIMIZAÇÃO DA UTOPIA

Os contos observados são “Creme de Alface” (1975) e “A Lei” (2007), de Caio Fernando Abreu e André Sant’Anna, respectivamente. Conhecido como “fotógrafo da fragmentação contemporânea”, Abreu deixou como marca estilística o apelo à morte, ao sexo e à violência. Já André Sant’Anna faz parte de uma geração mais nova de autores e, por isso, torna-se relevante para essa análise, visto que assim será possível traçar as

similaridades e diferenças entre a representação da violência da década de 70 e a do começo deste século.

Tanto em “Creme de Alface” quanto em “A Lei”, os personagens se encontram em um ambiente distópico: um lugar que não lhes propicia oportunidades de evasão, todos os caminhos, indubitavelmente, desfecham-se no caráter intrínseco e cruel da realidade. Nas palavras de Moylan (2000)

[...] o típico texto distópico é um exercício em uma forma politicamente carregada de textualidade híbrida, ou o que Raffaella Baccolini chama de ‘gênero hibridizado’. Embora todos os textos distópicos ofereçam uma apresentação detalhada e pessimista da pior das alternativas sociais, alguns se afiliam com uma tendência utópica ao manterem um horizonte de esperança (ou, pelo menos, convidam leituras que o façam), enquanto outros apenas parecem ser aliados distópicos da Utopia, ao conservarem uma disposição antiutópica que previne toda possibilidade transformadora, e ainda outros negociam uma posição mais estrategicamente ambígua em algum lugar ao longo do continuum antinômico. (MOYLAN, 2000, p. 147 apud MATIAS, 2013, p. 135)

No conto de Abreu é justamente a terceira opção, apontada na citação acima, que parece mais perceptível, uma vez que o espaço, mental e exterior, em que se encontra o protagonista, é caótico e resistente a qualquer romanticismo. Como se fosse uma extensão do interior da personagem, as ruas e as pessoas refletem o caos nesse espaço dúbio: “[...] havia só os corpos, centenas deles indo e vindo pela avenida, ela roçando contra as carnes suadas, sujas, as gosmas nas lentes dos óculos, como se não bastasse a tia Luiza agora que nem criancinha, mijando nas calças, brincando de boneca, dá licença, minha senhora, [...]” (ABREU, p. 128). A falta de pontos finais parece ser um recurso que contribui para a desconstrução da fronteira entre o caos mental e o exterior.

No conto “A Lei”, esse lugar distópico é mais descomedido do que em “Creme de Alface”. Constata-se na narrativa de Sant’Anna um dos traços da distopia, o da “[...] representação decadente ou pessimista em relação aos sistemas sociais e seus contextos, principalmente, urbanos e futuristas” (MATIAS, 2013, p. 135). O protagonista se vê em um lugar que “[...] só dá três tipos de gente, a gente: bandido, polícia e otário” (SANT’ANNA, 2007, p 34), e ainda mais: “[...] e os otários são o resto, são os bonzinhos

que são covardes, os mais covardes de todos, são os trabalhadores que ganham uma merreca de salário [...]” (SANT’ANNA, 2007, p 35). É por meio da ineficiência estatal, do descaso social, que arruína e corrompe os sujeitos, que a distopia se revela no conto de André Sant’Anna. Nesta análise, entendo utopia e utopista como aquele que

[...] não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades atualmente existentes: sonha, antecipa, projeta, experimenta. É justamente esse ato de desacordo que dá vida à utopia. Ela nasce quando na consciência surge uma ruptura entre o que é, e o que deveria ser; entre o mundo que é, e o mundo que pode ser pensado” (SZACHI, 1972, p. 12/13).

Percebe-se no narrador-personagem o desejo utópico de “melhorar” a sua vida, quando ele diz que devia se tornar traficante, acreditando que “[...] não precisa ser tão mau que nem a polícia e ainda come umas mulheres melhores, sem precisar amarrar a mulher, nem arrancar o intestino dela pra fora, pelo cu” (SANT’ANNA, 2007, p 43). Mais adiante ele desfaz o sonho utópico porque “[...] do jeito que eu dou azar, os cara vão acabar liberando essa porra de maconha e, aí, maconha vai ser uma coisa besta, até careta, e aí acabou essas porra de vanguarda” (SANT’ANNA, 2007, p 43). Ou seja, sob o arquétipo da distopia, no conto, os suspiros utópicos são breves e interrompidos pelo caráter atroz da realidade. A distopia, dessa maneira, está em “Creme de Alface” e “A Lei” como uma atmosfera totalitarista que acentua o cunho violento do novo realismo e situa-o num ambiente despótico.

O NOVO REALISMO NOVO

Tratar da representação da violência na literatura brasileira significou durante muito tempo a abordagem às narrativas regionalistas do início da década de 30, ainda no século passado. O cenário nacional retratado nas narrativas era aquele proveniente do descaso estatal, o governo era incapaz de garantir a dignidade àqueles que viviam na zona rural. Longe da vistoria governamental, crimes relacionados à vingança, à honra e à

defesa dos próprios direitos eram comuns. Com a intensa urbanização do país, a literatura que retratava o cenário campestre foi substituída por uma literatura voltada à vida conturbada nas grandes cidades.

A urbanização desenfreada foi responsável pela configuração social e política característica das metrópoles brasileiras: a inexistência de saneamento básico, a poluição, o tráfego caótico e a falta de moradia. A grande demanda por assistência social é ainda hoje um dos maiores desafios para a sociedade, pois produz diferenças sociais que resultam numa contínua reciclagem da violência. A respeito da relação entre a literatura contemporânea e esse contexto social, geográfico e político, Schøllhammer esclarece:

Na literatura contemporânea, a experiência urbana se escreve revelando, simultaneamente, a lógica estrutural da cidade e o caos que brota e prolifera à margem da ordem. Esse confronto se articula no nível da subjetividade do cidadão, no qual se percebe o limite da liberdade de ação que ele experimenta diante da complexa realidade urbana e, ao mesmo tempo, o exercício de uma outra apropriação literária do espaço simbólico da cidade através da escrita. Aqui, na literatura urbana, a nostalgia da cidade se articula como saudade da cidade orgânica, como procura de uma realidade mais “autêntica”, em que a cidade oferece um cenário privilegiado para a procura de uma nova expressividade (2000, p. 253).

O novo realismo, assim como a literatura realista do século XIX, apoia-se na realidade para a construção de narrativas que denunciam os aspectos mais atroz da natureza humana. No entanto, seria errôneo apontar o realismo provindo da década de 70 como um legítimo retorno ao realismo de Aluísio Azevedo, Machado de Assis e Eça de Queirós. Os novos autores continuam apoiando as suas narrativas sob os prismas da realidade, mas as suas obras não possuem a mesma preocupação com a verossimilhança e nem com a objetividade que marcaram os textos realistas do século XIX. Nas obras de escritores como Marcelino Freire, André Sant’Anna, Fernando Bonassi e Marçal Aquino – alguns dos autores que representam a nova vertente do realismo –, a realidade é praticamente colocada em segundo plano, assumindo mais um caráter referencial do que um modelo a ser espelhado pela literatura. Schøllhammer entende que

Discutindo um realismo que não se pretende mimético nem propriamente representativo, o problema ameaça tornar-se um paradoxo, uma vez que o compromisso representativo da literatura historicamente surge com a aparição do fenômeno realista. De que realismo falamos então, se não o representativo? Diríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora (2011, p. 54).

Usando outras palavras, para elucidar melhor o que foi exposto no parágrafo anterior: o novo realismo não se trata do ressurgimento do realismo canônico e machadiano, pois se diferencia dele em muitos quesitos: não há mais a preocupação com a precisão narrativa a fim de tornar a obra o mais próximo possível do real, por exemplo. A evidência das diferenças entre aquele e esse realismo nos permite chamar de O Novo realismo novo a releitura contemporânea do período literário realista, porém, sem seguir os mesmos caminhos do primeiro. A leitura atual do realismo inclina-se a conciliar a estrutura da narrativa com a codificação linguística que ela carrega. É o mesmo que dizer que a forma do texto completa os sentidos existentes no próprio texto. Desse modo, recursos como a fragmentação, as trocas de narradores durante a narrativa, o imediatismo provocado pelas frases curtas ou até mesmo a falta de pontos finais em frases que ocupam um parágrafo inteiro, associam-se e aludem à uma “literatura testemunhal, escrita por pessoas normalmente excluídas do meio literário – criminosos, prostitutas, meninos de rua, presos e ex-presos, por pessoas que desenvolveram trabalhos nos grandes presídios e instituições do país” (SCHØLLHAMMER, 2015, p. 58). Abaixo, um trecho do conto “Perícia” (1989), do escritor Fernando Bonassi:

Escuro. 4 x 6. Num canto: colchão, travesseiro, cobertor e lençol revirados. Westclox. A TV sobre a própria caixa de papelão reforçada com isopor. O corpo diagonal. Decúbito do ventre. Cortina de tafetá. Carpete cinza melado de sangue e gosma. Ita-carpet & Nylon. Ferimento cutâneo revela lesão produzida por instrumento perfuro-cortante atingindo as vísceras maciças. Hemorragia. Contusão do abdome – fratura de bacia. Porrete. Língua macerada (ao que tudo

indica) pela própria vítima. Dentada. Um faz a foto, outro mexe na bolsa (p.29).

Organiza-se um cenário inteiro a partir de frases curtas e separadas por pontos finais, uma estratégia narrativa que parece listar enunciados que objetivam transmitir quaisquer informações. Algumas das frases sequer possuem mais do que uma palavra. No entanto, através da fragmentação do texto em unidades menores, constroem-se informações suficientes para compor uma narrativa ambientada em um cenário de crime violento. Maurício Silva nomeia o estilo seco e direto de Bonassi como minimalista, pois “encontramos deslocamentos que sugerem uma linearidade narrativa mínima, promovendo algumas desarticulações estruturais capazes de levar à construção de singulares enredos instantâneos [...]” (SILVA, 2006, p. 50).

O NOVO REALISMO EM CAIO FERNANDO ABREU E ANDRÉ SANT’ANNA

Tratando da construção estética desses contos, configuram-se mudanças de tons narrativos. A voz narrativa em “Creme de Alface” ora está em primeira pessoa ora está em terceira pessoa. Após um longo período de predominância da primeira pessoa do discurso, dando voz a protagonista do conto, o leitor se depara com o seguinte trecho, narrado pela terceira pessoa:

Quando ia começar a rir alto na parada da esquina, viu a bilheteria do cinema, a franja da Jane Fonda, imaginou a temperatura amena, o escuro macio na medida exata entre o seco e o úmido e pelo menos, decidiu olhando o relógio, ainda dá tempo, os crediários podem esperar, pelo menos duas horas santas limpas boas de uma outra vida que não a minha, a tua, a dela, a nossa, uma vida em que tudo termina bem (ABREU, 2002, p. 130).

Através da troca de narradores, evidencia-se uma construção narrativa dualística. Enquanto na terceira pessoa, o texto aproxima mais o leitor do que se passa na narrativa,

quando está na primeira pessoa há um considerável distanciamento da realidade relatada no conto. Esse jogo de vozes me remete às estratégias narrativas do escritor russo Nikolai Leskov, sobre o qual Walter Benjamin (1985, p. 197) faz uma reflexão instigante a respeito dos narradores, que, para ele, podem desaproximar os leitores do real textual. Ele diz que

Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele.

Desse modo, levando o leitor para dentro e para fora da mente da personagem, ao colocá-lo diante de narradores que o aproxima e o distancia da realidade escrita por Caio Fernando Abreu, constata-se que o mundo interior da protagonista está mesclado à realidade que a rodeia, pois a degradação do mundo interfere na sua vida. Digo degradação porque o mundo ao qual a narradora pertence é violento e atroz, corroborando para a sua personalidade inescrupulosa. Renato Cordeiro Gomes (2012, p.82) aponta que já faz parte da atual ficção brasileira a impossibilidade de fuga das personagens que se encontram imersas em uma realidade cruel. Assim, por meio da oscilação de vozes narrativas revela-se o caráter irrefutável da violência e, essa oscilação, ainda reafirma que “[...] aquilo que acontece está acontecendo para o sujeito com uma tal força que remove a oposição entre o interno e o externo, entre a subjetividade e o mundo, revelando, desse modo, um plano de imanência na recepção que desmonta a premissa representativa” (SCHØLLHAMMER, 2011, p.66).

No conto “A Lei”, o narrador-personagem, um policial corrupto e desonesto, tece a narrativa sob a autorreflexão. Como policial, ele se reconhece como nocivo, inepto e truculento. A descrição que faz de si próprio é tão visceral que suscita a impressão de que é feita por um olhar exterior e não de dentro para fora, ou seja, pelo próprio personagem. É como se o autor diminuísse, nos momentos de autorreflexão do protagonista, o papel narrativo da personagem e, talvez, fosse o próprio autor ficcionalizado na voz da terceira pessoa, a descrevê-lo e assumindo o papel de narrador, o desautorizando de sua função, momentaneamente. A seguir, um trecho do conto em que o policial se descreve: “[...] Mas

eu não sei nada disso, porque eu sou falso, eu não existo, eu sou apenas um personagem na primeira pessoa, um personagem muito estranho, que é burro, é da polícia” (SANT’ANNA, 2007, p.35).

É possível dizer que a autorreflexão da personagem alude ao conceito de metaficção, quando o texto demonstra autoconsciência a respeito da criação “[...] artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim de sua produção” (REICHMANN, 2008, p.1).

Pode-se, com isso, levantar a hipótese de um paradoxo no conto de André Sant’Anna. Como, mesmo se declarando fictício, criar o efeito de realidade? Seria, dessa maneira, enfatizado o caráter real do conto ao humanizar o personagem? Tratando desse paradoxo, (RUTCHEON *apud* REICHMANN, 2008, p.2) explana que “O papel do leitor, por outro lado, é paradoxal, pois assim como é forçado a reconhecer o artifício da arte no que está lendo, é ainda compelido como co-criador no processo de construção da narrativa”. Vejo, então, na metaficção de “A Lei”, quando o leitor é obrigado a reconhecer que o texto é ficcional, uma maneira de reforçar o real do texto, pois o leitor trará para a sua leitura elementos da realidade e da sua experiência de vida. Assim, fundir-se-á a ela um texto declaradamente fictício, resultando numa espécie de real-ficcional — que é, ao mesmo tempo, os dois e não é inteiramente nenhum. Além de que, como foi explicitado no início deste trabalho, a realidade nas obras dos autores contemporâneos é colocada em segundo plano, já que

Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios (SCHØLLHAMMER, 2011, p.54).

À vista disso, ao discorrer sobre a metaficção no conto de André Sant’Anna, é possível atestar que ela não anula o real, mas o reforça. Confrontando a variação de focos narrativos nos dois contos, verifica-se que em “A Lei” a mudança narrativa é intensificada ao ponto de causar a impressão de que personagem e autor se fundem em uma construção textual híbrida que une o real ao fictício:

[...] É que o autor deste texto, que sou eu, mas não sou eu porque eu sou burro da polícia igual a todos os outros burros da polícia já que na polícia todo mundo é burro e é violento e é corrupto e é covarde, está, ele, o autor, que é legal, fazendo uma experiência. Ele está escrevendo literatura experimental, livre associações, esses recursos, sabe? Vanguarda. Metalinguagem. Essas porra [...] (SANT'ANNA, 2007, p. 36).

Em “Creme de Alface”, a mudança de foco na narração revela a riqueza narrativa do conto, que desfaz a impressão de distanciamento entre o leitor e a realidade textual, apontado por Walter Benjamim em *Magia e Técnica, Arte e Política* (1985), ao dispor de mais de uma visão para os mesmos fatos, tornando esse um recurso que enfatiza o real no conto de Caio Fernando Abreu, assim como a metaficção o faz em *A Lei*.

Ela ergueu a perna direita e, com o joelho, pelo estômago, jogou a menina contra a parede. A menina escorregou gritando cadela filha da puta rica nojenta vai morrer toda podre. Mas tantos carros passando e tanto barulho, mas tanto, tanto justificaria depois, à noite, na mesa do jantar, bem natural, servindo a sopa ainda não decidira se de ervilhas ou de aspargos, sabem, hoje me aconteceu uma coisa que, tudo vibrando tanto, tudo girando tanto, tudo se movendo tanto, esse arame atravessado na minha testa, uma coroa de espinhos. Certeira, com a ponta fina da bota acertou várias vezes as pernas da menina caída. Alonga e contrai e bate e volta e alonga e contrai e bate e volta: exatamente como numa dança, certo talento, todos diziam (ABREU, p. 131).

O exaustivo uso do conectivo “e” no final do trecho acima torna repetitiva e, por isso, duradoura, a conduta agressiva da protagonista. Mais do que a simples violência, manifesta-se no desejo de repetição do ato de açoitar a criança, a crueldade com que se dispõe a agressora. Trata-se, sobretudo, de uma vingança cega. A protagonista revida a frustração pessoal que carrega, o fato de nunca ter se tornado uma dançarina, remetendo, dessa forma, à uma violência que

[...] exprime-se pela indiferença, pela incapacidade da perda e do desejo. O dano narcísico que sustenta o melancólico funda-se na falta de amor a um objeto primeiro que não soube ou não foi capaz de doar-

se. Por isso, o melancólico é um enlutado sem a experiência do luto. Apenas capaz do remorso e da culpa por um crime malogrado e sempre recomeçado, já que visa um objeto ausente (DIAS, 2005, p. 93-94)

Subentende-se, neste trabalho, que a crueldade propriamente dita seja “aquela intrínseca à realidade nua e crua, em seu caráter inelutável, imediato, que se apresenta sem mediação, que a torne palatável e apaziguadora” (GOMES, 2012, p.80). Em “A Lei”, a representação da crueldade se manifesta por intermédio da linguagem descritiva sem adornos de André Sant’Anna. A violência nas passagens em que é praticada é intensificada pela despretensão com que o narrador a relata, pois a violência já foi, para ele, vulgarizada.

No trecho em que o narrador descreve o *modus operandi* da polícia quando encontra uma mendiga, ressaltando a satisfação que têm de bater em mulheres, revelando o machismo do personagem, o polissíndeto também aparece, assim como no conto de Caio Fernando Abreu. A repetição do conectivo “e” traz a mesma percepção de reciclagem do ato violento, demonstrando o prazer que o policial sente em machucar o outro: [...] tem a buceta também, onde a gente pode enfiar umas coisas, pode enfiar o cano do revólver, pode enfiar garrafa quebrada, pode enfiar faca, enfiar e tirar, enfiar e tirar, enfiar e tirar e ir rasgando tudo e fica saindo sangue e a gente, que é da polícia, fica rindo [...] (p. 38/39).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constata-se uma literatura que se apropria de recursos linguísticos e narrativos que remetem à violência encontrada no caráter irrefutável do real, e sem o compromisso de mimetizá-lo, conforme explana Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea (2011)*. Associando os preceitos teóricos de Erik Schøllhammer aos dos autores Walter Benjamin, em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1994)* e Linda Hutcheon, em *Narcissistic narrative: the metafictional paradox (1980)*, nota-se que a metalinguagem em “A Lei” não nega seu vínculo com a tradição realista do

conto, pois ele é composto por uma construção narrativa e autorreflexiva que alude à estética do novo realismo.

Em “Creme de Alface”, a oscilação das vozes narrativas reafirma o caráter inexorável da violência, apontado por Renato Gomes, em *Novos Realismos* (2012). Ao comparar as duas obras, verifica-se a estética e a forma do novo realismo em cada uma, por intermédio do cenário distópico e das configurações textuais (mudança dos narradores, repetição de palavras, frases curtas, escassez de pontos finais e descrições viscerais dos atos violentos). Em “A Lei”, por conta da linguagem autorreflexiva, há uma maior evidência do realismo contemporâneo, pois se intensifica, nesse conto, a desobrigação de ser análogo à realidade. Mas não significa dizer que “Creme de Alface” o seja. Através da montagem textual voltada às alternâncias narrativas, fluxos de pensamentos e as configurações citadas acima, o texto também se direciona ao caráter referencial da atual literatura do real.

Assim, conclui-se que a representação do novo realismo nas produções brasileiras parece estar se encaminhando, de maneira cada vez mais acentuada, a uma estética que une o real ao fictício em uma forma textual híbrida.

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. **Ovelhas negras**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BONASSI, Fernando. **O amor em chamas** (Pânico, horror & morte). São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

DIAS, Ângela Maria. *As cenas da crueldade: ficção brasileira contemporânea e experiência urbana*. In: _____. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, nº 26. Brasília, p. 87-96, jul./dez. 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. “Por um realismo brutal e cruel”. In: MARGATO, Izabel; Gomes, Renato Cordeiro. (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 71-89.

MATIAS, Marcus V. **Cicatrizes urbanas: narrativas da violência na ficção detetivesca**. 2013. 160 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2013.

REICHMANN, Brunilda T. **O que é metaficção?** Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon. Disponível em: <<http://uniandrade.br/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf>>. Acesso em 7 ago. 2015.

SANT'ANNA, André. **Sexo e amizade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

SCHØLLAMMER, Karl Erik. **Linguagens da violência**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes).

_____. **Ficção brasileira contemporânea**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes).

SILVA, Maurício. "A narrativa minimalista de Fernando Bonassi". **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.º. 28. Brasília, julho-dezembro de 2006, pp. 47-5.

SZACHI, Jerzy. **As Utopias**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

A BÍBLIA NA FORMAÇÃO DA *UTOPIA*, DE THOMAS MORE

Pedro Fortunato

INTRODUÇÃO

Utopia, do diplomata britânico Thomas More (1478-1535) é o livro que inaugura a moderna noção de utopia que tanto vem influenciando a cultura ocidental nos últimos cinco séculos, seja na área dos estudos literários ou das culturas, seja na teorização política ou em tentativas de formações comunitárias intencionais (SARGENT, 1994). A obra é dividida em dois livros. O primeiro livro toma a forma do diálogo filosófico, onde um narrador homodiegético, o próprio Thomas More ficcionalizado, junto com seu amigo Peter Giles, também uma figura histórica ficcionalizada, conversam com um viajante português chamado Rafael Hitlodeu sobre algumas questões específicas da Inglaterra da época. O discurso de Hitlodeu é bastante crítico, utilizando tanto da *República* de Platão como de passagens bíblicas para condenar diversos aspectos da sociedade inglesa. Além das críticas diretas, Rafael Hitlodeu também fala de uma ilha chamada Utopia, à qual ele teria viajado, em que, em sua opinião, haveria costumes melhores do que os das sociedades europeias da época no que tange à organização social e, até mesmo, a conformidade com o ensino cristão. Já o segundo livro começa com o formato do relato de viagem do próprio Hitlodeu, que se torna, portanto, narrador autodiegético ao fazer a descrição da ilha, de suas cidades, costumes e organização social, narrando assim, praticamente o livro II inteiro, com exceção dos três últimos parágrafos, quando a voz narrativa volta a ser a da personagem Thomas More, que encerra a obra afirmando que, embora não concordasse com todos os costumes utopianos, desejava que alguns se tornassem realidade em seu próprio país, sem, contudo, esperar que isso fosse ocorrer.

Quando se discute acerca da formação de *Utopia*, geralmente são enfatizadas duas tradições culturais fortemente visíveis na obra, que são a tradição cristã e a tradição clássica grega e latina. Essas duas tradições fizeram parte da formação de Thomas More, pois ele tanto foi um advogado erudito e humanista da Renascença, versado tanto em grego como em latim, que exerceu o cargo diplomático no governo do rei Henry VIII, como foi também um católico piedoso tendo chegado a viver como leigo entre monges,

enquanto considerava uma vida de total devoção monástica (LOGAN; GREENBLATT, 2005). O foco deste trabalho está na influência da tradição cristã na obra, de modo que as várias citações e referências à tradição clássica grega e latina não são abordadas.

Embora se possa averiguar uma vasta influência da tradição católica romana sobre a sociedade utopiana, presente na descrição de suas instituições e costumes, no livro II de *Utopia* – como, por exemplo, na crença da imortalidade da alma, da vida após a morte e em um criador beneficente – é apenas na primeira parte da obra que More utiliza o texto bíblico de forma direta, citando-o para formar os argumentos de suas personagens no grande diálogo que estrutura toda essa parte de *Utopia*. Portanto, visto que objetivo, com o presente artigo, a análise da intertextualidade entre *Utopia*, de Thomas More, e a bíblia, de modo a destacar o uso direto do texto bíblico na obra, para, assim, demonstrar como ele é utilizado e, ainda, teorizar como poderia, possivelmente, se relacionar com o contexto histórico da época em que foi escrito, o presente artigo analisa exclusivamente o texto do livro I de *Utopia*.

UTOPIA E O UTOPISMO CRISTÃO

Considerando que o foco deste trabalho versa sobre a influência cristã na obra *Utopia* de More, é mister que, antes de demonstrá-la diretamente no texto da obra, tanto em citações diretas da bíblia como na influência de sua teologia de católico e intelectual humanista, se faça uma exposição sobre a importância da bíblia e da tradição cristã ao utopismo presente *A Utopia*. Lyman Tower Sargent afirma que: “Enquanto a palavra utopia foi cunhada por More, a ideia já tinha uma história longa e complexa”⁶⁷ (SARGENT, 2010, p. 4). A ideia de um lugar melhor, de uma condição de vida melhor, sempre esteve ligada a insatisfação das pessoas com suas vidas e sociedades. Dessa insatisfação surgem desejos e sonhos, e esses desejos e sonhos foram representados de diversas formas nas culturas ao redor do mundo, mesmo antes da utopia de More. Por

⁶⁷ No original: “While the word 'utopia' was coined by More, the idea already had a long and complex history.” Todas as traduções do inglês são minhas, excetuando-se os casos nos quais os/as tradutores/as estão listados/as nas referências.

isso Sargent defende que há o fenômeno social generalizado que ele chama de utopismo, definido como sendo um “sonhar social”⁶⁸ (SARGENT, 1994, p. 3). Sobre a relação entre o utopismo ocidental e o cristianismo, Sargent argumenta que, embora as utopias não sejam um produto do ocidente cristão, a utopia como um gênero literário possui certas características formais típicas do ocidente cristão, isso porque Thomas More era uma pessoa do ocidente cristão (SARGENT, 1994, p. 2); e também que “O Cristianismo foi a fonte do utopismo ocidental”⁶⁹ (SARGENT, 2010, p. 86). Considerando a gigantesca presença do cristianismo sobre a cultura ocidental, ao ponto do crítico literário Nortrop Frye defende que “A Bíblia certamente é um elemento da maior grandeza em nossa tradição imaginativa, seja lá o que pensemos acreditar a seu respeito” (FRYE, 2004, p. 18), não é de se surpreender que Sargent faça afirmações tão categóricas.

Talvez as expressões mais conhecidas do utopismo cristão, no sentido de sonhar com um lugar melhor, sejam a descrição do Jardim do Éden, uma referência a um passado perdido, e a Nova Jerusalém, uma esperança futura. Ambas narrativas constituiriam, juntamente com outras narrativas greco-romanas de uma *Era de Ouro* e de uma *cidade ideal*, a “pré-história da utopia”⁷⁰ (KUMMAR, 1987, p. 20). Dentro da teologia cristã, ambas servem tanto para fazer refletir sobre aquilo que há de errado com o mundo como apontam para um mundo melhor: o Éden mostra que a criação era originalmente perfeita, conforme registrado no livro de Gênesis, capítulo 1, verso 31, e a Nova Jerusalém mostra que ela voltará a ser perfeita, conforme dito no livro de Apocalipse, capítulo 21, verso 4. O problema seria o aqui e o agora, que está entre esses dois mundos melhores, o que se perdeu e o que está por vir. Contudo, o problema, o agora, seria transitório, e isso poderia alimentar o utopismo social em uma esperança por uma vida melhor, mesmo que esta fosse apenas no pós-morte.

Dentro do contexto de uma Inglaterra altamente cristã e cheia de problemas sociais graves, More foi certamente influenciado pela fé católica, e, especialmente, pelos ensinamentos do humanista católico Erasmo de Roterdã. Em seu ensino religioso, Thomas More chegou a pregar uma série de sermões públicos sobre a importante obra *A Cidade de Deus* (LOGAN; GREENBLATT, 2005), escrita pelo bispo Agostinho de Hipona (354-430 d.c.), também ela uma obra que pode ser considerada como parte do utopismo cristão

⁶⁸ No original: “social dreaming”.

⁶⁹ No original: “Christianity was the fount of Western utopianism”.

⁷⁰ No original: “‘pre-history’ of utopia”.

(VIEIRA, 2010). Portanto, More não apenas utilizou diretamente passagens bíblicas na construção textual de *Utopia*, mas foi também influenciado por um fenômeno social relacionado a sonhos e desejos por uma vida melhor, o utopismo, e, em seu contexto social e histórico particular, o utopismo da tradição cristã.

AS CITAÇÕES BÍBLICAS NO LIVRO I DE *UTOPIA*

No primeiro livro de *Utopia*, Thomas More dá voz à personagem Rafael Hitlodeu, que, em forma de diálogo, conta algumas de suas experiências e faz críticas ao Estado inglês, como já foi apontado anteriormente. Na construção de seu texto, algumas passagens bíblicas são citadas, sendo que nem todas são parte do discurso direto de Hitlodeu. Boa parte das citações é usada por outras personagens com quem Hitlodeu interagiu, sendo, portanto, falas apenas reportadas por ele na construção de seu discurso. Segundo Julia Kristeva, “Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1986, p 64). Essas passagens, que serão analisadas adiante, são, portanto, citadas, absorvidas e transformadas no texto de More, tendo objetivos que servem para dar base tanto aos argumentos de Hitlodeu em seu discurso, como aos argumentos de outras personagens.

A primeira passagem bíblica citada diretamente é dita pelo próprio Rafael Hitlodeu, sendo o famoso mandamento que proíbe que se mate outra pessoa, retirada do livro de Êxodo, capítulo 20, verso 13⁷¹ “Deus disse 'não matarás'; deveríamos nós matar tão prontamente, pelo simples furto de algumas moedas?” (MORE, 2004, p. 21)”. Hitlodeu conta a More da vez em que esteve na Inglaterra, na casa do cardeal Morton⁷², e discutiu com um homem sobre a pena de morte nos casos de roubo, elogiada por este

⁷¹ O mandamento “não matarás” tem sido alvo de polêmica na história do cristianismo, visto que se levanta o questionamento da pena de morte, que existia na lei mosaica. O fato é que a mesma lei dos judeus, que dizia para não matar, também legitimava a pena de morte em casos específicos, como no caso de pessoas que oferecessem sacrifícios para outros deuses, conforme o livro de Êxodo, capítulo 20, verso 20, das pessoas que praticassem feitiçaria, conforme o livro de Levítico, capítulo 20, verso 27, dentre outros. Por isso, há várias teorizações de que o mandamento não impediria a pena de morte aplicada pelo Estado, mas, apenas, era uma proibição para o assassinato entre os cidadãos. A argumentação de Hitlodeu é específica contra a pena de morte em casos de roubo, para os quais, não haveria base nem na lei do Antigo Testamento e nem na lei de Cristo.

⁷² Mais uma figura histórica ficcionalizada na obra, o cardeal John Morton (1420-1500) foi mentor de Thomas More na juventude.

último. Na opinião de Hitlodeu, tal pena não apenas seria injusta, desproporcional, visto que a vida humana vale mais do que bens materiais, mas seria ineficaz, ou, pior, ao invés de reprimir o crime, causaria o efeito contrário

Aí está por que recuso tal código de justiça que condena o simples ladrão à morte. Todos sabem o quanto essa punição indiscriminada do assassinato e do roubo é absurda e mesmo prejudicial ao bem comum. Se o ladrão sabe que corre o mesmo risco ao cometer um furto ou ao praticar um homicídio, ele é induzido a matar aquele a quem pretendia apenas roubar uma vez que, no caso de ser preso, o perigo de ser enforcado é o mesmo e o assassinato lhe oferece maior segurança porque, não havendo testemunhas, há mais esperança de que a autoria do crime permaneça ignorada. Portanto, ao invés de afastar os ladrões do crime, com a ameaça de um castigo terrível, estamos, na verdade, induzindo-o a matar gente inocente (MORE, 2004 p. 22).

A argumentação contra a pena de morte seria uma crítica direta ao governo de Henry VIII, que provocou a morte de milhares de pessoas durante seu reinado. Na opinião expressa na crítica feita por Rafael Hitlodeu, tirar a vida de uma pessoa por causa de um roubo era desproporcional e absurdo. O mandamento *não matarás*, seria, portanto, uma base direta de ataque contra a prática. Deve-se pontuar que a laicidade do Estado ainda não era uma realidade como o é na maioria dos países ocidentais atuais; e, portanto, a influência da bíblia para argumentar contra ou a favor das leis era ainda maior do que na atualidade.

Mas a argumentação de Hitlodeu não para apenas na citação do mandamento bíblico. Ele adianta uma possível resposta de seu adversário que pudesse defender que o mandamento em questão não deveria ser aplicado para o caso da pena de morte.

Talvez se possa dizer que esta proibição divina do assassinato não se estende aos casos em que é a lei da sociedade humana que prevê a pena capital. Mas, então, o que impede os homens de produzirem leis que legalizem o estupro, o adultério ou o perjúrio? (MORE, 2004, p. 21)

O argumento de que o mandamento não se aplicaria por causa da lei humana abriria um precedente para legalizar outras práticas condenáveis tanto pela lei de Deus como pelas leis inglesas da época, o que não seria desejável em uma sociedade cristã como aquela.

Para finalizar sua crítica contra a pena de morte, utilizando o mandamento bíblico como base, Hitlodeu retoma a recepção do texto do êxodo:

Acrescento que a lei de Moisés, por mais impiedosa e dura que possa ter sido - e ela foi feita para um povo escravizado e teimoso - punia. O roubo com uma multa ou compensação, e não com a pena capital. Não deveríamos supor que Deus, na sua nova lei cheia de piedade, que nos trata com a doçura de um verdadeiro Pai, nos permita tratar uns aos outros com essa crueldade. (MORE, 2004, p. 22).

No contexto de recepção da lei de Moisés, segundo a tradição judaica, o povo de Israel havia acabado de sair da escravidão do Egito, motivo pelo qual é chamado de escravizado, e tinha demonstrado dificuldades em obedecer a liderança de Moises, daí ser chamado de teimoso. Na lei mosaica, o furto não era punido com a morte, portanto, seria um absurdo que um estado cristão utilizasse esse tipo de pena, visto que, na interpretação cristã, a Igreja vivia sob o tempo da graça de Cristo e da revelação de Deus como pai. Daí advém o uso do termo nova lei de misericórdia, diferente do povo de Israel, que teria vivido sob uma lei mais severa e de uma revelação de Deus como um Senhor. O término do argumento compara as duas leis, a de Moisés, que, na teologia católica do período, significaria uma aliança inferior do povo de Israel com Deus; e a lei de Cristo, que simbolizaria a aliança superior da Igreja com Deus.⁷³

Após a resposta de Hitlodeu sobre a ineficácia e injustiça da pena de morte, uma pessoa questiona o que se deveria fazer dos velhos e doentes, como manteriam alguma renda, ao que o bobo da corte⁷⁴ responde “Eu decretaria uma lei pela qual todos os mendigos seriam distribuídos pelos conventos beneditinos, onde se tornariam irmãos leigos, como são chamados, enquanto as mendigas seriam todas freiras” (MORE, 2004, p. 26-27).

A resposta causa um misto de sentimentos. O cardeal Morton e um frade, que também era teólogo, riem, enquanto outros tomam o que o bobo diz com seriedade. O frade então, continua a conversa, respondendo com outra piada, comparando todos os frades a pedintes: “Não conseguireis livrar-vos dos mendigos, observou um certo frade presente à reunião, a menos que vos livreis também de nós frades.” (MORE, 2004, p.

⁷³ Essa era, por exemplo, a posição defendida por Erasmo de Roterdã, que dividia a história em três períodos, da lei natural, da lei de Moisés e da lei dos evangelhos de Cristo (MARKISH, 1986, p. 7).

⁷⁴ O bobo da corte era praticamente uma classe profissional da época (HALL, 1990, p. 80).

27). É nesse ponto que o bobo da corte dá uma resposta que causa certa confusão, e o emprego de algumas passagens bíblicas, para atacar e defender o caráter dos envolvidos, aparece. Ele responde chamando o frade de vadio: “O Cardeal já decidiu admiravelmente esse problema; ele não aconselhou, para os vadios, a reclusão e os trabalhos forçados? Não sois, vós, os maiores vadios do mundo?” (MORE, 2004, p. 27), o que acaba gerando a ira do frade que passa a utilizar a bíblia para ofender o bobo “Ofendido, dirigiu-se ao histrião com palavras como ordinário, caluniador, hipócrita, difamador e filho da perdição, alternando-as com anátemas, as mais terríveis que pode encontrar nas Santas Escrituras.” (MORE, 2004, p. 27).

Embora não haja ainda a citação direta de uma passagem bíblica, o termo “filho da perdição” aparece na literatura bíblica em duas ocasiões. No evangelho de João, capítulo 17, verso 12, Jesus assim chama o apóstolo Judas, o traidor; e na segunda epístola aos tessalonicenses, capítulo 2, verso 3, o apóstolo Paulo adverte que, antes da volta de Cristo, haveria uma grande apostasia e a revelação do filho da perdição, uma figura que iria se opor a Deus⁷⁵. Portanto, o frade compara o bobo às duas piores figuras humanas da tradição cristã, Judas Iscariotes, traidor de Jesus, e o anticristo, que traria a perdição de muitas pessoas pouco antes do segundo advento de Cristo.

As palavras do frade ao bobo da corte são pesadas, mas este consegue continuar utilizando do sarcasmo, ao citar uma passagem bíblica para continuar sua chacota à figura do frade “Meu bom frade, disse ele, não vos encolereis! Não está escrito que 'é na paciência que dominarás tua alma'?” (MORE, 2004, p. 28) A resposta do bobo é a citação de um versículo contido no evangelho de Lucas, capítulo 21, verso 19, parte de um sermão proferido por Cristo antes de sua crucificação. No sermão, Cristo adverte seus apóstolos em relação aos sofrimentos que viria sobre os judeus quando da queda de Jerusalém, o que de fato ocorreu pela invasão romana no ano 70 d.C. Todavia, o sermão também aponta para um sofrimento escatológico, que viria a seus seguidores pouco antes de sua segunda vinda (CHAMPLIN, 2001, p. 203). A paciência que garantiria a salvação da alma não era mera paciência no sentido de não se irritar com as chacotas e provocações alheias, mas a “paciência” no sentido de perseverar na fé mesmo em face das perseguições que haveriam de vir. O bobo, porém, tira o termo paciência de seu contexto original, dando a

⁷⁵ Essa figura que se opõe a Deus é entendida pelo catecismo da Igreja Católica Romana como o Anticristo. Cf o catecismo da igreja católica, Parte 1, Seção 2, Capítulo 2, artigo 7, verso 678, disponível em http://www.vatican.va/archive/ccc_css/archive/catechism/p1s2c2a7.htm#675.

entender que o frade iria perder sua salvação caso não tivesse paciência com suas brincadeiras. Se considerarmos que o frade comparou o bobo com o filho da perdição, que faz com que as pessoas percam a salvação, percebemos a genialidade da resposta do bobo, pois escolher assumir a identidade que o frade lhe dera, de filho da perdição, e com ela brinca como se ele fosse capaz de fazer o frade perder sua própria salvação. Assim, o frade usa um termo escatológico para atacar o bobo, que usa uma pequena porção do principal sermão escatológico de Cristo para se defender, demonstrando tanto conhecimento das escrituras como capacidade de sua manipulação para dela tirar ainda mais a paciência do frade, de maneira sagaz e sarcástica.

A resposta do bobo gera uma nova réplica do frade, que novamente se utiliza de uma passagem bíblica a fim de justificar sua própria impaciência perante as brincadeiras e ofensas recebidas: “O frade então respondeu, e eu cito, textualmente, suas palavras. Não estou zangado, seu patife ou, ao menos, não estou cometendo pecado pois, como diz o Salmo: 'antes indignar-se do que pecar'.” (MORE, 2004, p. 28). A réplica do frade utiliza o salmo 4, verso 4, um dos salmos escritos por Davi, que, segundo a bíblia, foi rei de Israel e um homem segundo o coração de Deus⁷⁶. Boa parte dos salmos de Davi clamam por livramento contra os inimigos, visto que Davi, antes de ser coroado, fora duramente perseguido pelo rei Saul, e, depois de coroado, teve de enfrentar várias nações inimigas⁷⁷. O uso do salmo pelo frade é bastante hipócrita pois seu comportamento é o exato oposto do que o salmo de Davi recomenda: mesmo que uma pessoa se ire, ela não deve pecar. A ira por si só, como um sentimento humano, não é considerada pelo salmista como um pecado, mas os atos realizados por causa da ira, sim (CHAMPLIN, 2001). Assim, o frade constrói um discurso sobre si mesmo como um homem religioso e piedoso, mas revela-se apenas como mais um iracundo. Há ainda uma ironia na situação, pois o frade chama o bobo de “filho da perdição”, condenando-o, simbolicamente, ao inferno, e, assim,

⁷⁶ No primeiro livro do profeta Samuel, capítulo 13, verso 14, o profeta profere ao rei Saul as seguintes palavras: “Mas agora seu reinado não permanecerá; o Senhor procurou um homem segundo o seu coração e o designou líder de seu povo, pois você não obedeceu ao mandamento do Senhor”. Desde então, Davi vai ficar conhecido como um rei segundo o coração de Deus, o que é confirmado pelo apóstolo Pedro, em seu discurso registrado no livro de Atos dos Apóstolos, capítulo 13, verso 22.

⁷⁷ O rei Davi foi tão marcado como um rei guerreiro que, segundo o texto de 1 Crônicas, capítulo 22, versos 8 e 9, Deus o proibiu de lhe edificar um templo, pois Davi “Derramou muito sangue na terra”. A tarefa, contudo, ficou para seu filho sucessor, o rei Salomão, de modo que o primeiro templo dos judeus é conhecido como o templo de Salomão.

fazendo o contrário do que sua função de frade ordena, que é a de seguir o exemplo de Cristo e ajudar às pessoas a conseguirem a salvação.

A réplica do frade chega a incomodar o cardeal Morton, anfitrião na ocasião, que o pede gentilmente para que se acalme “O Cardeal convidou, brandamente, o frade a moderar seus impulsos” (MORE, 2004, p. 28). O frade, contudo, ignora o conselho do cardeal, demonstrando tanto rudeza quanto desconsideração para com a alta posição de seu anfitrião na hierarquia da igreja, respondendo-o com duas citações bíblicas

Monsenhor, se assim falo é apenas pelo zelo, que é meu dever. Até os santos tiveram esses furores, pois está escrito: 'o zelo de tua casa me consome'. Nas nossas igrejas canta-se: 'Aqueles que zombaram de Eliseu, subindo à casa do Senhor, experimentaram a cólera do homem calvo...' Assim como a sofrerá, seguramente, este que zomba, este louco endiabrado, este devasso... (MORE, 2004, p. 28).

Dessa forma, o frade continua a utilizar textos bíblicos para justificar sua ira e atacar o bobo da corte.

O primeiro texto é uma porção do salmo 69, verso 9, também de autoria de Davi. Este é um salmo em que Davi alega sentir-se sozinho por causa de seu próprio zelo religioso. O contexto do verso 9, do zelo pela casa de Deus que o devora, é feito pelo verso 8, que diz: “Sou um estrangeiro para os meus irmãos, um estranho até para os filhos da minha mãe”; ou seja, o salmista seria tão zeloso pelas questões religiosas que isso teria feito até mesmo sua família abandoná-lo. A utilização do salmo faz com que o frade se compare com o próprio Davi, que escolhe a Deus, mesmo que a família o abandone. Tal utilização desse texto, neste contexto, é ilegítima, pois suas ações não demonstram zelo por Deus e sim orgulho ferido pela ofensa de um simples bobo da corte, tanto é que o cardeal não reprime este último, que em nada ofendera a Deus, mas pede que o frade se acalme.

O segundo texto traz uma das histórias mais sangrentas envolvendo os profetas do Antigo Testamento. Em uma passagem do segundo livro dos Reis, capítulo 2, versos 23 e 24, um grupo de jovens zomba do profeta Eliseu por este ser careca. Ao ouvir a zombaria, Eliseu amaldiçoa os jovens e, em seguida, duas ursos saem dos bosques e despedaçam 42 daqueles jovens. O frade diz que aqueles que zombaram de Eliseu sofreram os efeitos de seu zelo. Considerando o contexto textual de pena de morte que tinha sido discutido por Hitlodeu e o homem leigo antes da aparição do bobo, o contexto

histórico do grande número de decapitações durante o governo de Henry VIII e a aparente comparação que o frade faz entre si mesmo e figuras religiosas proeminentes do Antigo Testamento, Davi e Eliseu, fica parecendo que ele deseja que o bobo seja decapitado por causa da insolência de sua brincadeira, tal qual os jovens foram despedaçados pelas ursos pelo mesmo motivo de zombar de uma autoridade religiosa.

Após essa fala do frade, o cardeal tenta, novamente, apaziguar a situação, desta vez apelando para o bom senso do frade: “Talvez estejais certo, disse o Cardeal, mas parece-me que seria uma atitude mais piedosa, pelo menos mais prudente, se não opusésseis vossa sabedoria à de um bufão, deixando a tarefa aos comediantes profissionais.” (MORE, 2004, p. 28), ao que o frade novamente responde utilizando mais uma passagem bíblica, desta vez para tentar justificar a “sabedoria” dos seus atos: “Monsenhor, não creio que fosse mais prudente calar-me. Até Salomão, o mais sábio de todos os homens, dizia: 'Responderás ao louco de acordo com sua loucura'. É o que faço neste momento.” (MORE, 2004, p. 28). O uso do provérbio no livro de Provérbios, capítulo 26, verso 5, tradicionalmente de autoria atribuída ao rei Salomão, modelo bíblico de sabedoria, é usado para dar a legitimidade da sabedoria aos seus atos, sendo uma resposta direta contra o cardeal que havia sugerido que seria mais sábio não discutir com um bobo profissional. O provérbio de Salomão ensina a responder o tolo de acordo com sua própria tolice, mas isso não é o que o frade, de fato, fez.

Por fim, ainda afirma que tudo fizera por compaixão ao bobo, para impedir-lhe de um destino horrível, como o dos jovens que caçaram do profeta Eliseu:

Procuro mostrar a este louco o abismo em que cairá, se não tomar cuidado. Aqueles que zombavam de Eliseu, que era apenas um pobre homem calvo, sentiram a sua cólera. O que acontecerá, então, a este homem que se ri dos frades, que são calvos e que são em grande número? Temos uma Bula Papal, em virtude da qual todos aqueles que escarnecerem de nós serão excomungados. (MORE, 2004, p. 28-29)

Este é claramente um discurso de autoritarismo religioso intolerante, alimentado por um sentimento contrário à doutrina de amar o próprio inimigo, conforme ensinada por Cristo em seu famoso sermão da montanha, registrado no evangelho de Mateus, capítulos 5 a 7. O frade defende a excomunhão, que, para a teologia católica, seria o mesmo que condenar uma alma ao inferno, visto que a doutrina católica na época, não

via possibilidade de salvação fora da Igreja⁷⁸, e isso por causa do orgulho ferido diante de uma brincadeira de um bobo da corte.

O relato de Hitlodeu sobre essa querela entre o frade e o bobo claramente coloca o frade em uma posição de uma reação exagerada perante a algo que não devia ter tanta significância. Tanto é que, após perceber que o frade não iria parar, o cardeal simplesmente manda o bobo embora e muda de assunto, demonstrando a insignificância e o absurdo dos argumentos do frade: “O Cardeal, vendo que a discussão prolongar-se-ia indefinidamente, despediu o bufão com um gesto e desviou, prudentemente, a conversa. Pouco depois, levantou-se da mesa e despediu-nos, para dar audiência àqueles que tinham alguma demanda” (MORE, 2004, p. 29).

Após a análise destas passagens bíblicas citadas no livro I de *Utopia*, é importante destacar o papel do bobo da corte na Europa do século XVI, visto que a maioria das passagens bíblicas analisadas até aqui se relacionam com esta figura. Como os/as comediantes atuais, os bobos da corte faziam comentários cínicos e políticos (HALL, 1990, p. 81). Por essa razão, Erasmo de Roterdã escreve que os bobos eram privilegiados por poder dizer a verdade com sinceridade: “Notai, de passagem, o privilégio que têm os bobos de poderem falar com toda a sinceridade e franqueza” (ERASMO, 2002, p. 27). Portanto, a personagem do bobo na narrativa de *Utopia* é bastante simbólica, pois, a sua maneira, utiliza do texto bíblico para fazer uma crítica ferrenha à classe religiosa da época.

A crítica possui, também, um forte elemento irônico, visto que, nessa situação, o bobo acaba falando algo de verdadeiro, enquanto o frade constrói um discurso contraditório, apenas para justificar sua reação exagerada e iracunda a um comentário frívolo. O comentário do bobo, embora seja um exagero típico do humor, tem algo de verdadeiro pois, embora não seja certo afirmar que todos os frades eram vagabundos, é certo de que muitos poderiam apresentar um comportamento corrupto, gozando do título sustentado pela influente Igreja Católica da época, enquanto o discurso do frade é exagerado e contraditório ao próprio ensinamento de amor e tolerância pregado por Cristo. Mais uma ironia é que, nesse caso, uma piada acaba revelando algo de verdadeiro,

⁷⁸ O dogma católico *Fora da Igreja não há salvação*, em latim *Extra ecclesiam nulla salus*, apare no ocidente nos escritos de Cipriano, bispo de Cartago, e no oriente com o Orígenes, bispo de Alexandria, simultaneamente no século III. (BOARDMAN, 2015). A fórmula é polêmica e tem sido contestada e interpretada de diversas formas no decorrer da história do cristianismo.

enquanto que os textos bíblicos citados pelo frade só revelam o quão irascível ele é. Sobre a ironia, é pertinente lembrar a argumentação de Linda Hutcheon: “a ironia consegue funcionar taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses” (HUTCHEON, 2000, p.26-27), pois, nesse diálogo entre o bobo e o frade, as posições são invertidas e uma forte crítica política é feita, de modo que o discurso intolerante que a religião por vezes adota é revelado como reprovável.

Após o episódio envolvendo o frade e o bobo da corte, restam ainda duas passagens no livro I que possuem intertexto com a bíblia. A primeira é quando Hitlodeu usa a imagem do pastor para repreender a liderança política europeia:

Suponha também que eu dissesse que os homens escolhem um rei para o benefício deles e não do próprio rei e que, portanto, por seu empenho e esforço eles deveriam viver em paz e em segurança. Esta é a razão porque eu diria que são encargos do príncipe cuidar mais do bem-estar de seu povo do que de si mesmo, da mesma forma que é responsabilidade do pastor zeloso primeiro cuidar de alimentar seu rebanho e só depois, de si mesmo (MORE, 2004, p. 35-36)

A afirmação de que o rei deve cuidar mais do povo do que de si em comparação com o pastor que deve alimentar mais o rebanho do que a si, remete à linguagem profética do Antigo Testamento. Vários profetas do Antigo Testamento comparam a liderança política de Israel com a figura do pastor, sendo uma metáfora tanto para falar dos líderes tribais antes do período dos reis, como para falar dos próprios reis. No livro do profeta Ezequiel, a liderança de Israel é confrontada “Filho do homem, profetize contra os pastores de Israel; profetize e diga-lhes: ‘Assim diz o Soberano Senhor: Ai dos pastores de Israel que só cuidam de si mesmos! Acaso os pastores não deveriam cuidar do rebanho? (BÍBLIA, A.T., EZEQUIEL, 34:2). Assim, hitlodeu usa a linguagem profética do Antigo Testamento para relembrar a obrigação do rei em cuidar do povo até acima de si mesmo, algo que não acontecia no reino da Inglaterra de sua época.

O segundo intertexto com a bíblia é quando Rafael Hitlodeu repreende a própria cristandade de sua época por causa de seus costumes perversos e contrários aos mandamentos de Cristo

Se devêssemos deixar de lado, como inapropriado ou absurdo, qualquer coisa que os costumes pervertidos dos homens tivessem tornado

incomum, deveríamos deixar de lado a maioria dos ensinamentos de Cristo, mesmo numa comunidade de cristãos. Queria Cristo que seus preceitos fossem mantidos em segredo, ele, que recomendava a seus discípulos proclamarem bem alto o que lhes murmurara nos ouvidos (MORE, 2004, p. 40).

A passagem na qual Jesus ordena que seus discípulos preguem seus ensinamentos abertamente está no evangelho de Lucas:

Nesse meio tempo, tendo-se juntado uma multidão de milhares de pessoas, a ponto de se atropelarem umas às outras, Jesus começou a falar primeiramente aos seus discípulos, dizendo: "Tenham cuidado com o fermento dos fariseus, que é a hipocrisia. Não há nada escondido que não venha a ser descoberto, ou oculto que não venha a ser conhecido. O que vocês disseram nas trevas será ouvido à luz do dia, e o que vocês sussurraram aos ouvidos dentro de casa, será proclamado dos telhados. (BÍBLIA, N.T., LUCAS, 12:1-3)

A crítica de Jesus é contra os fariseus, uma das seitas religiosas de maior proeminência em sua época. Rafael Hitlodeu usa esta passagem para criticar a comunidade de cristãos, reconfigurando a repreensão de Cristo a seu próprio contexto histórico e, assim, demonstrando a atualidade do texto bíblico, escrito cerca de quinze séculos antes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após analisar as citações de passagens bíblicas utilizadas na construção do texto do livro I de *Utopia*, pode-se observar que Thomas More as empregou de maneiras diversificadas, trazendo as citações bíblicas através de diferentes personagens com pontos de vistas divergentes. Ou seja, a própria forma como foram empregadas demonstra como o texto de autoridade religiosa pode ser incorporado em diversos tipos de discurso, possuindo, assim, uma possibilidade de usos bastante plural e uma grande flexibilidade. Isto é, contudo, algo comum dentro da história do uso da bíblia pelas diversas correntes e movimentos cristãos no decorrer dos últimos dois milênios, visto a diversidade de interpretações da bíblia no decorrer da história do cristianismo⁷⁹.

⁷⁹ Uma discussão aprofundada sobre as questões de unidade e diversidade de interpretações da bíblia, já nos primórdios do cristianismo, se encontra em James Dunn (1977).

O texto *A Utopia* é claramente crítico, possuindo a capacidade de expor e confrontar as maiores figuras de autoridade da época de More, o rei e a Igreja, criando uma narrativa oposta aos discursos hegemônicos da época. Essa oposição à cultura dominante é uma das características mais destacadas nas narrativas utópicas por diferentes estudiosos e estudiosas do fenômeno utópico. Sendo assim, Tom Moylan argumenta:

Produzida através do poder fantasiador da imaginação, a utopia opõe-se à cultura afirmativa mantida pela ideologia dominante. A utopia nega a contradição em um sistema social forjando visões do que ainda não foi realizado seja em teoria ou na prática. Em gerar tais figuras de esperança, a utopia contribui com o espaço aberto da oposição.⁸⁰ (MOYLAN, 1986, p. 1)

O texto utiliza bastante citações bíblicas para tal, porém, não apenas como uma pregação religiosa. Há passagens do livro I de *A Utopia*, que certamente parecem um discurso religioso, mas a inserção da querela entre o frade e o bobo dá um aspecto cômico e irônico ao texto, que, além de demonstrar genialidade narrativa, funciona para tornar o texto mais leve do que se esperaria de um sermão filosófico baseado em uma teologia moral rígida como a do catolicismo da do século XVI.

A Utopia é uma obra escrita por um cristão, em um contexto no qual a separação entre Igreja e Estado ainda não era uma realidade. Seu utopismo é influenciado pela tradição católica da qual ele fazia parte, e, embora possamos ver que ele não poupa a classe religiosa de sua crítica, fica claro que a bíblia e a teologia católica, sobretudo a humanista renascentista, é fortemente presente na obra, seja em citações diretas de passagens bíblicas, sejam em ideias que a permeiam.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada – nova versão internacional**. Tradução da Sociedade Bíblica Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2000.

⁸⁰ No original: “Produced through the fantasizing power of the imagination, utopia opposes the affirmative culture maintained by dominant ideology. Utopia negates the contradictions in a social system by forging visions of what is not yet realized either in theory or practice. In generating such figures of hope, utopia contributes to the open space of opposition.”

BOARDMAN, Alex Graminho. **Extra ecclesiam nulla salus percurso histórico e atualidade do axioma**. 2015. 111f. (Mestrado em teologia) - Faculdade de Teologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2015.

CHAMPLIN, Russel. **O antigo testamento interpretado versículo por versículo**. 2ª Ed. São Paulo: Hagnos, Vol. 1, 2, 4, 2001.

_____. **O novo testamento interpretado versículo por versículo**. 2ª Ed. São Paulo: Hagnos, Vol. 4, 2001.

DESIDERIO, Eramos. Elogio da loucura. Disponível em:
<http://www.cairu.br/biblioteca/arquivos/Filosofia/Elogio_Loucura_Hume.pdf>.

DUNN, James. **Unity and diversity in the new testament: an inquiry into the character of the earliest christianity**. Philadelphia: Westminster Press, 1977.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos: a bíblia e a literatura**. Tradução Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GREENBLATT, Stephen; LOGAN, George. Sir Thomas More (1478-1535). In: ABRAMS, Meyer Howard, GREENBLATT, Stephen. (eds) **The Norton anthology of English literature**. New York: W. W. Norton & Company, Inc. 2006, p. 518-590.

HALL, Noeline. Henry Patenson - **Sir Thomas More's fool**. Disponível em:
<<http://www.thomasmorestudies.org/moreana/Moreana101-102pages75-86.pdf>>.
Acesso em 3 de out. 2016.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KUMAR Krishan. **Utopia & Anti-utopia in modern times**. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

MORE, Thomas. **Utopia**. Tradução Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

MOYLAN, Tom. **Demand the impossible: science fiction and the utopian imagination**. New York: Methuen, 1986.

SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. **Utopian studies**, Pennsylvania, v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994.

_____. **Utopianism: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2010

VIEIRA, Fátima. The Concept of Utopia. In: CLAEYS, Gregory (Ed.) **The Cambridge companion to utopian literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 3-27.

A IRMÃ MAIS MORTA: REPRESENTAÇÕES DISTÓPICAS DA MORTE EM A DESUMANIZAÇÃO, DE VALTER HUGO MÃE

Richard Plácido Pereira da Silva

que vantagem existia, na verdade, em não ter morrido também.
(Valter Hugo Mãe, *a máquina de fazer espanhóis*)

INTRODUÇÃO

Em entrevista concedida à revista "vida simples", em 2015, Valter Hugo Mãe declara que em seus romances ele busca o entendimento do que seria a morte e uma possível cura para este mal que acomete todos. A esse respeito, nota-se que a representação da morte faz parte de sua poética narrativa, como podemos observar, por exemplo, no romance cuja epígrafe abre este trabalho. Após a morte de sua esposa, o senhor Silva, personagem-narrador do romance *a máquina de fazer espanhóis* (2010)⁸¹, é internado em um asilo aos 84 anos. A partir desses acontecimentos, e apesar da tentativa de isolamento, as pessoas do asilo tentam uma aproximação. O senhor Silva acaba conhecendo um homem que seria "sem metafísica" e que diz ter sido a inspiração para a criação do poema "Tabacaria", de Álvaro de Campos. O mote da narrativa é a experiência de um idoso que está chegando ao fim de sua vida e que não vê vantagem em tê-la prolongada, principalmente depois da morte da mulher, tendo que aprender a conviver com diversas perdas.

Valter Hugo Mãe, que também é poeta, artista plástico e cantor, nasceu em 1971, na cidade de Saurimo, Angola. Não conheceu seu irmão mais velho, falecido antes de seu nascimento, e o pai, hipocondríaco, sempre falava ao menino Valter Hugo Lemos, nome de registro de Mãe, que iria morrer de um "cranco" antes da terceira idade, o que de fato aconteceu. Mãe, que também achava que ia morrer cedo, tentava adivinhar em qual momento da vida isso aconteceria: primeiro aos 18 anos, depois aos 33 e, por fim, aos 41. Na intitulada "tetralogia das minúsculas"⁸², onde o escritor abandona o uso das

⁸¹ Ano da primeira publicação, em Portugal. A edição consultada foi publicada no Brasil em 2011.

⁸² As obras que fazem parte da "tetralogia das minúsculas" são: *o nosso reino* (2004), *o remorso de baltazar serapião* (2006, Prêmio Literário José Saramago 2007), *o apocalipse dos trabalhadores* (2008) e *a máquina*

maiúsculas a fim de criar uma igualdade entre as palavras, há como linha temática a representação da morte, que continua sendo tema de interesse do autor em obras posteriores:

Eu quis escrever a tetralogia para viver tudo rápido. Pensei assim: vou direto da vida de uma criança até a de um homem de 84 anos e percorro a trajetória humana. Assim, terei enganado um pouco a morte. (MÃE, 2015, p. 32).

Com o romance *o remorso de baltazar serapião* (2006), ganhou notoriedade internacional quando da entrega do Prêmio Literário José Saramago, em 2007, ocasião em que o próprio Saramago afirmou que aquela narrativa se tratava "de um verdadeiro tsunami literário", e que "por vezes, [teve] a sensação de assistir a um novo parto da Língua portuguesa". Em 2015, pela Porto Editora, Mãe lançou o livro de contos intitulado *Contos de cães e maus lobos*. Em setembro de 2016, também pela Porto Editora, publicou seu novo romance, *Homens imprudentemente poéticos*.

No romance *A desumanização* (2013)⁸³, objeto deste estudo, acompanhamos a trajetória de Halla, uma criança de 11 anos, que vive com seus pais em uma pequena comunidade rural da Islândia, e que começa a ser considerada "a irmã menos morta" quando da morte de sua irmã gêmea, Sigridur. A partir da leitura da obra, observo o modo como a irmã falecida se faz presente na narrativa e os reflexos dessa presença em Halla, analisando os traços e procedimentos narrativos que sugerem um possível diálogo entre a distopia e a representação da morte na obra. Contribuem para estas reflexões os estudos de Michel Foucault (2013), sobre a utopia do corpo; de Tom Moylan (2016), sobre a distopia; e do historiador Philippe Ariès (2014), sobre a história da morte no ocidente.

Inicialmente, discuto, a partir do livro *Distopia: fragmentos de um céu límpido* (2016), as principais características das narrativas distópicas do século XX, relacionando-as com o objeto de estudo deste trabalho. Logo em seguida, observo o caminho que Sigridur percorre na narrativa buscando uma possível relação entre as representações do corpo e da morte, a partir das contribuições teóricas de Michel Foucault (2013) e Philippe Ariès (2014). Por fim, retomo as discussões acerca das narrativas distópicas, propondo um olhar diferenciado sobre as distopias críticas, partindo da possível leitura de A

de fazer espanhóis (2010, Prêmio Portugal Telecom de Melhor Livro do Ano 2012 e Prêmio Portugal Telecom de Melhor Romance 2012). Os anos citados referem-se às primeiras publicações, em Portugal.

⁸³ Ano da primeira publicação, em Portugal. A edição consultada foi publicada no Brasil em 2014.

desumanização (2014) se configurar como uma distopia individual, numa tentativa de fomentar novos significados para os Estudos Críticos da Utopia.

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE AS NARRATIVAS DISTÓPICAS

No prefácio do livro *Distopia: fragmentos de um céu límpido* (2016), traduzido⁸⁴ recentemente no Brasil, Tom Moylan fala da necessidade de os leitores "não adotarem esses termos [os do livro] e características e nem os aplicarem de forma displicente a trabalhos que estejam fora de sua esfera temporal e cultural" (MOYLAN, 2016, p. 23, *grifos meus*). O recorte de Moylan para estes estudos foi feito a partir de obras norte-americanas de ficção científica do final do século XX. Ele justifica que estava "trabalhando a partir da [sua] posição nos Estados Unidos e das [suas] preferências de leitura dentro [do] universo da ficção científica" (MOYLAN, 2016, p. 24, *grifos meus*), e recomenda aos leitores e às leitoras que:

[...] entendam o paradigma crítico oferecido aqui; depois, no momento seguinte, leve para o novo contexto do seu estudo em questão; e, finalmente, critique e mude o paradigma original na produção dessa nova análise, para que assim ele, o paradigma, possa dialogar, de forma precisa e eficiente, com a condição e com o ponto de vista da sua nova situação. (MOYLAN, 2016, p. 24).

Comparados aos referenciais teóricos de língua inglesa, as teorizações abordando os Estudos Críticos da Utopia no Brasil ainda são incipientes. Sendo assim, estudar os traços da distopia em obras literárias contemporâneas de língua portuguesa é um desafio, principalmente quando estes textos não têm como temática a ciência especulativa ou, explicitamente, críticas aos problemas da sociedade pós-moderna.

Moylan, no capítulo "A guinada distópica", faz um panorama sobre as características principais da distopia e do seu alcance no século XX. O autor comenta que um dos aspectos de um texto distópico é que ele "normalmente começa diretamente no terrível mundo novo" (MOYLAN, 2016, p. 80-81). Em *A desumanização* (2014), não há uma mudança tempo-espacial na narração, porém, existe uma ruptura significativa na

⁸⁴ Tradução feita por integrantes do grupo de pesquisa Literatura & Utopia (UFAL).

rotina da narradora-personagem, pois, já no início do romance, sua irmã Sigridur está morta, e o mundo para Halla se torna terrivelmente assustador:

Foram dizer-me que a plantavam. Havia de nascer outra vez, igual a uma semente atirada àquele bocado muito guardado de terra. A morte das crianças é assim, disse a minha mãe. O meu pai, revoltado, achava que teria sido melhor haverem-na deitado à boca de deus. Quando começou a chover, as nossas pessoas arredadas para cada lado, ainda vi como ficou ali sozinho. Pensei que ele escavaria tudo de novo com as próprias mãos e andaria montanha acima até o fosso medonho, carregando o corpo desligado da minha irmã. (MÃE, 2014, p. 9).

Ao longo da narrativa, percebemos que não foi apenas Halla que sentiu a perda de Sigridur, mas toda a comunidade (a quem Halla chama de "as nossas pessoas") também sentiu essa ausência, porém, a transferiu para ela, e, conseqüentemente, Halla se viu aprisionada neste espaço opressor, tendo a responsabilidade de representar a irmã falecida, além de carregar a culpa de estar viva.

Para Moylan, "o típico texto distópico é um exercício em uma forma de textualidade híbrida politicamente carregada, ou o que Raffaella Baccolini chama de hibridismo de gênero (BACCOLINI, 2000)" (MOYLAN, 2016, p. 79-80). Apesar de morta, Sigridur movimenta-se na narrativa, seja através da possível representação em Halla, ou aos olhos das pessoas de sua comunidade. O romance *A desumanização* (2014) se situa em uma posição ambígua em relação a esse hibridismo de gênero:

Embora todo texto distópico ofereça uma apresentação detalhada e pessimista da pior das alternativas sociais, alguns afiliam-se como uma tendência utópica quando mantêm um horizonte de esperança (ou pelo menos convidam leituras que o façam), enquanto outros apenas parecem aliados distópicos da Utopia à medida que retêm uma disposição antiutópica que exclui toda possibilidade de transformação; **e ainda outros negociam estrategicamente posições ambíguas em algum lugar ao longo do *continuum* antinômico.** (MOYLAN, 2016, p. 80, *grifos meus*).

O percurso impreciso das irmãs gêmeas na narrativa, por vezes distópico, por vezes utópico, e que se alterna a cada capítulo, é um aspecto da posição ambígua discutida por Moylan e Baccolini. Desde o início do romance, Sigridur já está morta, o que já seria um motivo para afirmar que não haveria um horizonte de esperança para ela. No entanto, Halla conta que ao enterrar Sigridur eles a plantaram, com isso, sua irmã permanece viva

aos olhos de “suas pessoas”, ao mesmo tempo em que se inicia um processo de apagamento de Halla, em oposição, com a possibilidade de retorno à vida da irmã falecida.

Ao longo da narrativa, percebemos que o processo de apagamento também se dá em Sigridur, pois Halla deseja libertar-se da obrigação de representar a irmã morta e de seguir as promessas feitas a Sigridur, como, por exemplo, não se envolver com Einar, ou seja, há um efeito ambíguo do processo de desumanização das duas personagens: os dois papéis se invertem entre o momento em que se mantém um horizonte de esperança e o de uma disposição antiutópica. Ao final da narrativa, Halla acaba seguindo o caminho de uma possível esperança, enquanto que o processo de apagamento de Sigridur é concluído: "Fugi. As montanhas interdidas pelo inverno, extensas, lentas. [...] Os fantasmas recuaram e o caminho era só vento e o frio do costume" (MÃE, 2014, p. 151).

Ressalta-se que há uma diferença entre as distopias clássicas e as novas distopias do final do século XX. As distopias clássicas, que tiveram como um dos textos iniciais a novela "The machine stops", de 1909, do escritor Edward Morgan Forster, e obras canônicas, como *Nineteen Eighty-Four*⁸⁵ (1949), de George Orwell, possuem como mote olhar "duramente para as condições específicas de ascensão do Estado totalitário e da economia capitalista instrumentalizante, e criticamente exploraram o impacto dessa complexa matriz de macropoder sobre o indivíduo" (MOYLAN, 2016, p. 130). Tom Moylan, ao refletir sobre as novas distopias, intituladas por ele como distopias críticas, diz que:

Não mais colocando-se em repúdio nas fronteiras da modernidade do século XX, as distopias de FC ("distopias simples" de Suvin) eram expressões na realidade, e da realidade social que as distopias clássicas temiam e criticavam. [...] Operando no ventre da besta, elas se concentraram mais frequentemente em experiências da vida cotidiana em sociedades cada vez mais moldadas por uma refinada imbricação de economia e cultura. Em comparação com suas primas clássicas [...], tendem a ser menos conduzidas por extremos de celebração, e mais encorajadoras de novos *riffs* de manobras pessoais e políticas. (MOYLAN, 2016, p. 130-131).

⁸⁵ A tradução de *1984* mais recente foi feita por Heloisa Jahn e Alexandre Hubner e saiu em 2009 pela Companhia das Letras.

Diante dessa reflexão sobre as distopias críticas, e também diante da discussão levantada por Moylan e Baccolini sobre o hibridismo de gênero, observo a seguir os procedimentos narrativos que sugerem um diálogo entre a obra estudada e os traços preponderantes das narrativas crítico-distópicas, buscando uma nova configuração, com base no romance estudado. Além disso, será discutido o ambíguo apagamento do corpo de Halla e o processo de desumanização de Sigridur, com a contribuição crítico-teórica de Michel Foucault, em *O corpo utópico; as heterotopias* (2013), e de Philippe Ariès, em *O homem diante da morte* (2014).

A DESUMANIZAÇÃO DE SIGRIDUR

Em seu sentido dicionarizado, humanização é ação ou efeito de se tornar humano, humanizar-se. O prefixo "des" dá o sentido de ação contrária. Portanto, desumanização seria o ato ou efeito de se transfigurar, de metamorfosear uma possível humanidade. Em Kafka, a metamorfose foi uma espécie de animalização do homem. Como se daria esse processo de desumanização na obra de Valter Hugo Mãe? Quem estaria desumanizando-se ou quem estaria desumanizando quem? Talvez, para esta breve análise, interessem mais as perguntas que as respostas. No entanto, proponho uma reflexão sobre a possibilidade de a morte ser esse processo de desumanização, pois, com base na ciência, morrer significa o fim da evolução e do desenvolvimento do corpo, um completo desligamento.

O enfoque dá-se na personagem Sigridur, a partir do ponto de vista da narração de Halla, e são analisados os aspectos narrativos que sugerem como, ao longo do romance, Sigridur entra em um processo de desumanização e de apagamento do corpo. Mesmo morta, a personagem era vista pela comunidade como um reflexo da imagem de Halla, uma vez que eram gêmeas. Seu apagamento dá-se a partir do momento em que Halla busca humanizar-se. Foucault (2013), em "O corpo utópico", comenta que:

Não, verdadeiramente não há necessidade de mágica nem do feérico, não há necessidade de uma alma nem de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa: para que eu seja utopia, basta que eu seja um *corpo*. Todas aquelas utopias pelas quais eu esquivava meu corpo encontravam muito simplesmente seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, encontravam seu lugar de origem no meu próprio corpo. Enganara-se,

há pouco, ao dizer que as utopias eram voltadas contra o corpo e destinadas a apagá-lo: elas nascem do próprio corpo e, sem seguida, talvez, retornem contra ele. (FOUCAULT, 2013, p. 11).

Para tratar coletivamente das questões do corpo é necessário partir da própria experiência de mundo, individualizada, de como o seu corpo age no espaço em que ele se movimenta. No romance, não há a tentativa de trazer elementos mágicos ou feéricos. A representação da realidade, identificada nas descrições minuciosas das cenas, faz com que o apagamento da irmã viva sugira um efeito de realidade. O desejo da comunidade seria que Sigridur, a irmã gêmea morta, continuasse viva dentro do corpo de Halla. Porém, o que se tornaria uma utopia, o "corpo, *topia* implacável" (FOUCAULT, 2013, p. 7), acaba tornando-se uma prisão para as duas, principalmente para Halla, que continua viva, mas é considerada "a irmã menos morta".

Halla trata do corpo da irmã como uma espécie de máquina, a própria narradora inicia a tentativa de humanizar Sigridur a partir de uma experiência negativa: o seu falecimento. A morte é, cientificamente, o fim, o desligamento daquele corpo, porém, existe uma negação do apagamento de Sigridur, pois Halla via-se agora incompleta: “Éramos gêmeas. Crianças espelho. Tudo em meu redor se dividiu por metade com a morte.” (MÃE, 2014, p. 9). Para o historiador Philippe Ariès, no livro *O homem diante da morte* (2014), a negação da morte é uma característica da humanidade, uma tentativa de reconciliá-la com a felicidade e com a esperança, mesmo que não seja de forma metafísica. Ariès (2014) comenta:

Querem conservar uma morte necessária, mas aceita e não mais envergonhada. Mesmo que recorram à experiência das antigas sabedorias, não se trata de voltar atrás, de reencontrar o Mal, abolido de uma vez por todas. **Sempre se propõe reconciliar a morte com a felicidade.** A morte deve apenas se tornar a saída discreta, mas digna, de um vivo sereno, de uma sociedade solícita e que não esfacela nem perturba demais a ideia de uma passagem biológica, sem significação, sem esforço nem sofrimento e, finalmente, sem angústia. (2014, p. 826-827, *grifos meus*).

Trazendo essa reflexão para *A desumanização* (2014), as pessoas da comunidade querem que Halla suporte Sigridur como parte dela, é uma tentativa de reconciliação da morte com a felicidade, ou até mesmo de se manter feliz apesar da perda. Porém, eles não têm empatia pela situação de Halla, que está angustiada com a perda e com a

responsabilidade de carregar a irmã morta, sem entender a motivação desta incumbência e nem o que deveria ser feito para cumprir o que deseja a comunidade e a sua família.

No ensaio já mencionado, Foucault (2013) descreve que “O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma.” (FOUCAULT, 2013, p. 14). Em *A desumanização* (2014), o corpo é o centro da narrativa, é ele que carrega a voz narrativa para o jogo ficcional. É a perda da irmã gêmea, a perda do filho, do pai de Einar e automutilação da mãe. Todos esses aspectos são centrais na narrativa, e todos eles são elementos corpóreos. É a utopia maior, o corpo, porém, desfigurado, o que poderíamos indicar como uma distopia. Não há alegria nesses corpos, nem ao menos uma esperança de libertação, pois a irmã morta está livre do corpo, mas é carregada pela outra:

Começaram a dizer as irmãs mortas. **A mais morta e a menos morta.** Obrigada a andar cheia de almas, eu era um fantasma. O Einar tinha razão. As nossas pessoas olhavam-me sem saber se viraria santa ou demónio. Os santos aparecem, os demónios assombram. (MÃE, 2014, p. 13, *grifos meus*).

Halla começa a ser chamada pelas pessoas de sua comunidade de "a irmã menos morta", enquanto que Sigridur, de "a irmã mais morta". Isso acontece por causa da negação à morte de Sigridur. Se Sigridur está morta, infere-se que Halla também esteja, ou seja, que a irmã gêmea carregue um pouco de seu corpo desligado para a irmã viva. Halla pede para não crescer, para ser uma espécie de bonsai e continuar com a mesma fisionomia de Sigríur. Ela começa a ter consciência do desenvolvimento natural do seu corpo, e percebe que a partir daí não serão mais gêmeas idênticas:

Gostava que pudesse aparar o meu corpo também. Ficar eternamente criança por vontade, nem que desse muito trabalho. Ser sempre assim, igual ao que fora a minha irmã. **O único modo de continuarmos gêmeas.** Sabes, pai, se eu crescer e não crescer a Sigridur vamos ficar desconhecidas. Faz de mim um bonsai. Peço-te. **Corta o meu corpo, impede-o de mudar.** Bate-lhe, assusta-o, obriga-o a não ser uma coisa senão a imagem cristalizada da minha irmã. (MÃE, 2014, p. 11-12, *grifos meus*).

A experiência de mudança do corpo não é positiva, e Halla percebe que para continuar a ser gêmea de Sigridur, o corpo dela teria que passar por um processo doloroso de transição, com sofrimento e mutilação. Foucault (2013) reflete que:

É o cadáver, portanto, o cadáver e o espelho que nos ensinam que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar. (FOUCAULT, 2013, p. 15).

O humano, por vezes, esquece que tem um corpo. Alguns elementos (o espelho, por exemplo) o fazem lembrar que ele possui um corpo. Porém, ter contato com um cadáver em um velório, ver que naquele corpo não existe vida, talvez seja uma das experiências mais significativas para que o ser humano se reconheça como matéria. Também se aprende a lidar com o corpo através da doença, pois a partir do momento em que determinadas áreas, normalmente automatizadas, são afetadas, começa-se a reconhecê-lo, a senti-lo. Apesar de não ser o enfoque deste trabalho, não são apenas as irmãs gêmeas que passam por esse processo de aprendizado frente aos seus corpos. A mãe de Halla também demonstra certa obsessão pela violação do corpo do outro, até mesmo o dela, a partir de uma experiência dolorosa de mutilação:

Naquela noite, o meu pai saíra no barco. Fomos à largada para lhe dizer adeus. Nunca o fazíamos. Estávamos ridículas. Ele não partia, apenas trabalhava. Depois, ela sentou-se num banco pequeno. Tinha a faca afiada na mão, julguei que me mataria tão distribuída quando uma ovelha. Contava que o meu sonho de esculpir as crianças sementes estava muito certo. Queria retirar um ovo da minha pele também. Queria que, como no peito dela, se visse o meu coração. Não fez mais nada. Deixou-me dormir no susto. Esmagada por tanta tristeza e tanto medo. (MÃE, 2014, p. 14-15).

Halla tem que lidar com o desejo utópico de sua comunidade em detrimento de sua vida, de seu corpo. No fragmento acima, ela ainda deseja recuperar a irmã, que é simbolizada por uma árvore, "a irmã mais morta" também é a irmã plantada. Porém, Halla só começará a se libertar de todo esse ambiente distópico quando iniciar seu envolvimento com Einar. Antes de morrer, Sigridur havia pedido que a irmã não namorasse Einar. Entre os vários motivos, há o fato de ela o considerar estranho, feio e sujo. Mais uma vez, o corpo é colocado como elemento simbólico na narrativa, mas Halla quebra a promessa

que fez a irmã e se apaixonou por Einar, deixando de lado, inclusive, a visão negativa que tinha em relação ao corpo dele.

O Einar, ao afundar, fazia barulho como as crianças distraídas ou eufóricas. A água parecia acordar do seu próprio sono. [...] Eu, agarrada ao peito, a tapar o tecido breve que me escondia o mamilo e a parte da cicatriz, não respondia. [...] Ele repetia cada graça e esforçava-se para que eu correspondesse, e tornava-se mais impaciente. Recusava-me olhar, porque ele ia de calções curtos, era um malcriado e não parecia limpo. Nunca passava sabão. [...] **A minha irmã, acerca do Einar, estava de esperteza toda. Não era homem para nós.** (MÃE, 2014, p. 34-35, *grifos meus*).

Apesar de Halla dizer que Sigridur estava correta, ela se banhava no rio com Einar e estava se envolvendo. O amor a libertaria das amarras desse ambiente distópico. Para Foucault, "O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia de nosso corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e a sela" (FOUCAULT, 2013, p. 16). O corpo é o lugar utópico onde Halla pode quebrar o seu silêncio, onde se tem acesso, por conta da voz narrativa, a seus sentimentos e reflexões sobre o mundo. É a partir do corpo, onde se inicia a sua prisão, ao representar a irmã morta, que ela se liberta da obrigação de carregar Sigridur, que possui um corpo desligado, e, portanto, uma falta de horizonte, um caminho antiutópico.

A DESUMANIZAÇÃO: UMA DISTOPIA INDIVIDUAL

Não admitia que dissesse que estávamos mortas uma da outra. Precisava, outra vez, que eu representasse a vida da Sigridur. Era imperioso que eu fosse a Sigridur também. Ela dizia: não tinhas este sinal. Quem tinha este sinal era a tua irmã. Aqui, no pé do pescoço. Aqui. Estás a ver. Eu fazia que sim com a cabeça. Calada. Ela parava de me bater. (MÃE, 2014, p. 70)

Retomando os estudos de Moylan (2016) sobre as distopias, e lembrando o que ele propôs acerca do cuidado na utilização de suas reflexões, na tentativa de trazer um novo olhar aos Estudos Críticos da Utopia, acredito que em *A desumanização* (2014) há

uma distopia individual. Cada personagem possui um impulso utópico que não condiz com o desejo utópico do outro, e há nisso certo egoísmo, até mesmo da parte de Halla, que pensa bastante em seus pais, na irmã morta, em suas pessoas, mas, no fim das contas, também procura a sua saída utópica do ambiente distópico que tenta aprisioná-la. Halla busca um horizonte de esperança em detrimento do desejo utópico do outro, libertando-se da responsabilidade de representar Sigridur, e até mesmo sacrificando o amor de Einar. No fim da narrativa, Halla vai embora da vila onde vivia, sozinha, sem Einar. Esta análise, no entanto, enfoca o movimento de Sigridur na narrativa, até o momento do apagamento completo da irmã mais morta. Sobre as narrativas contemporâneas, Moylan comenta que:

O fato de as distopias recentes serem forte e autorreflexivamente "críticas" não sugere a aparição de uma forma genérica inteiramente nova, mas antes uma recuperação e uma reestruturação das possibilidades mais progressivas inerentes à narrativa distópica. Os novos textos, portanto, representam um movimento criativo que é ao mesmo tempo uma continuação de longa tradição distópica e uma nova e distinta intervenção. (2016, p. 142).

Apesar desse aparente individualismo das personagens, característica preponderante do pós-modernismo, há uma crítica social densa ao próprio individualismo, às relações sociais e ao modo como a sociedade se comporta diante do ser humano, não respeitando a individualidade do outro e de seu corpo. As novas narrativas distópicas não abandonaram as características das narrativas distópicas clássicas, elas se utilizam de outros recursos, de uma ambiguidade textual, de uma abertura ao final do texto. Para Moylan, talvez essa "abertura (por meio de resistência, enclaves ou mesmo ambiguidade textual) já esteja presente nas distopias clássicas e nas FC distópicas [...], ela é ao mesmo tempo formal e, politicamente, posta em primeiro plano nas obras recentes" (2016, p. 143).

É por meio da narração de Halla que conhecemos toda a problemática do romance. Enquanto tenta ser silenciada e ter seu corpo maculado, Halla nos descreve tudo, quebrando o silêncio através da palavra escrita, por meio de seu monólogo interior, onde só leitor terá acesso. Moylan (2016) traz para o seu trabalho a reflexão de Ildney Cavalcanti (1999) sobre o ato da escrita como resistência, e afirma que:

Apontando para a autorreflexividade das utopias críticas, Cavalcanti observa ainda que uma parte inerente da resistência textual crítico-distópica reside no próprio ato de escrita "como um ato de esperança por si próprio", ao passo que ele incorpora a crítica da narrativa distópica e a afirmação utópica que é retomada no ato de leitura (1999, p. 202). (MOYLAN, 2016, p. 148).

Até o momento, o romance *A desumanização* (2014) pouco se diferenciou das características e reflexões trazidas por Moylan (2016) em "A distopia crítica". Porém, há uma divergência relevante, e talvez seja por isso que o autor nos alerta para um cuidado necessário na utilização de seus estudos. Ao mencionar o filme *The Truman Show* (1998), ele explica que "há pouco 'pensamento crítico' e apenas um indivíduo escapa, e o faz apenas para uma pessoa amada que está no mundo real" (MOYLAN, 2016, P. 150). Tanto nesse filme quanto no romance estudado, há o enfoque no indivíduo, e a personagem escapa para se livrar daquele ambiente distópico. Moylan continua argumentando que:

Nenhum desses dois filmes [*The Truman Show* e *Dark city*] possui as qualidades progressistas formais ou políticas que poderiam torná-lo uma distopia crítica. De fato, eu poderia afirmar que ambos são exemplos da sensibilidade resignada, fechada, anticrítica, pseudodistópica associada à persuasão antiutópica. (MOYLAN, 2016, P. 150, *grifos meus*).

À primeira vista, parece não haver crítica social no romance, porque o amor foi o impulso utópico para a possível libertação de Halla. Mas é mesmo um problema que o amor seja este impulso utópico? Para Foucault, "O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia de nosso corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e a sela" (FOUCAULT, 2013, p. 16). Assim como não podemos descartar a importância das narrativas distópicas clássicas, também não é interessante descartar o impulso utópico causado pelo amor romântico. De fato, há de se ter cuidado para não cair na obviedade clichê de narrativas menos trabalhadas.

É com base nessa argumentação de Moylan que afirmo que *A desumanização* (2014) não é uma narrativa de cunho crítico-distópico. Apesar de ter vários elementos narrativos que corroboram para isso, trata-se de uma distopia individual, na qual cada personagem está presa em seu ambiente distópico e, para que haja um horizonte de esperança, há também a necessidade de aprisionar o outro em detrimento de seu impulso utópico. Há, portanto, um hibridismo de gênero ainda mais complexo e dinâmico,

mesclando elementos das distopias clássicas e das distopias críticas do final do século XX, com a problemática da pós-modernidade, com os humanos procurando uma individualidade em detrimento da coletividade.

Ao final da narrativa, Halla vai até o local onde está enterrado o corpo de Sigridur e descreve a sua descrença com a necessidade de usar a voz e, portanto, consuma-se aí o apagamento completo da irmã mais morta na narrativa:

Fora ao pé da Sigridur para me queixar. Não dizia nada. Não acreditava mais na necessidade de usar a voz [...] e a Sigridur haveria de estar notando a minha ausência. A morte, ainda que possivelmente inteligente, não teria força contra sentir-se a falta de alguém. (MÃE, 2014, p. 135)

Para Sigridur não há escapatória, enquanto que, para Halla, este é o momento de maior libertação de seu corpo. Está aí a ambiguidade da narrativa: onde uma encontra um horizonte de esperança e, a outra, fecha-se totalmente em sua antiutopia, sem escapatória. "A irmã mais morta" agora é a única irmã morta: corpo e espírito desligados e apagados.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. Cinco variações sobre quatro temas. In: _____. **O homem diante da morte**. Tradução Luiza Ribeiro. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2014, p. 811-827.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico. In: _____. **O corpo utópico; as heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo, SP: n-1 Edições, 2013, p. 7-16.

MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2014.

_____. **a máquina de fazer espanhóis**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MOYLAN, Tom. **Distopia: fragmentos de um céu límpido**; CAVALCANTI, Ildney; BENICIO, Felipe (eds.); tradução Felipe Benicio, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen. Maceió, AL: Edufal, 2016.

ZANELATO, Débora. A memória que permanece. In: **revista vida simples**. São Paulo, SP: Ed. novembro 2015, p. 31-33.

A UTOPIA DE MARK MILLER EM SUPERMAN: ENTRE A FOICE E O MARTELO

Thuane Ingrid Azevedo Barbosa,
João Paulo Moreira Lins Silva⁸⁶
Ildney de Fátima Souza Cavalcanti⁸⁷

1. INTRODUÇÃO

A origem do Superman já foi bastante explorada pela cultura pop⁸⁸. Na maior parte de suas histórias, ele é retratado como um cidadão norte-americano, que luta por paz e igualdade, sendo o ícone máximo da justiça. Em decorrência disso, é comum que histórias que quebrem essa já conhecida estrutura narrativa atraiam uma atenção especial. Contudo, antes de partirmos para a narrativa de Mark Miller, é interessante lembrarmos de Krypton, o planeta natal do Superman.

Em sua essência, Krypton é uma utopia cuja principal característica é a paralisação. O planeta já atingiu o máximo de seu desenvolvimento, com séculos de paz que fazem os líderes do planeta sequer acreditar em que aquela civilização poderia vir a ser destruída. Porém, por um problema natural, o planeta é destruído. No entanto, Superman é enviado por seus pais para o planeta Terra onde cai nos Estados Unidos.

Mark Miller, na *graphic novel* Superman: entre a foice e o martelo, inova ao contar uma história do popular herói da DC Comics. A história inicia-se na década de 30, com uma impressionante reviravolta narrativa, pois Superman, que surgiu como um líder norte-americano, é apresentado como um cidadão soviético. Em decorrência disso, ele absorve os ideais comunistas e traça como meta a transformação da Terra em uma grande utopia.

⁸⁶ Discentes do curso de Letras Português da Universidade Federal de Alagoas, bolsistas do Programa de Educação Tutorial – PET

⁸⁷ Orientadora

⁸⁸ Superman foi criado em 1930 e desde então vem sendo readaptado para as diversas plataformas. Sua primeira aparição live-action fora em 1948, numa série intitulada *Superman*. A partir disso, já houve cinco intérpretes na TV e três no cinema.

A guerra fria teve seu fim em 1991 e a *graphic novel* foi escrita em 2003. Não é de se surpreender, portanto, que, após o fim da guerra, o comunismo⁸⁹ tenha sido associado a utopia, ao considerarmos a utopia como um ideal de sociedade. Claeys e Sargent (1999) afirmam que a utopia é impulsionada pela necessidade de uma vida melhor, ainda que a sociedade esteja razoavelmente satisfeita.

O objetivo desse trabalho é fazer uma relação entre os conceitos de utopia e de comunismo, mostrando como o autor subverteu a clássica história do Superman e do comunismo para criar a sua visão de sociedade perfeita. Além disso, explicitaremos, a partir da leitura deste texto, o dualismo existente entre utopia e distopia.

Na *graphic novel* temos três cenários: o primeiro é a utopia observada na URSS; o segundo, é a distopia observada nos EUA, que ocorre ao mesmo tempo que a utopia soviética; e o terceiro é uma nova utopia ocorrida após o fim do comunismo e que se inicia com a reestabilização econômica dos EUA.

2. ANÁLISE DA UTOPIA COMUNISTA REPRESENTADA NA *GRAPHIC NOVEL*

Entre as diversas características da utopia, uma das mais presentes é a que se encontra também na obra homônima escrita por Tomas Morus (1516) na figuração de um país sem propriedade privada, cuja população tem como uma das maiores preocupações o bem-estar coletivo da sociedade. O comunismo também apresenta esta mesma característica, a ideia de uma sociedade sem classes, com o estado livre de qualquer tipo de opressão, onde todas as decisões devem ser tomadas democraticamente.

Na narrativa de Mark Miller, o comunismo é apresentado de forma deturpada. Primeiro, pelo fato de não ter ocorrido graças a uma revolução proletarizada, mas sim por imposição de um ser mais poderoso. Em decorrência disso, não há democracia nas decisões tomadas, pois o Superman, que assumiu o poder da URSS após a morte de Stalin, acredita saber o que é melhor para as pessoas. Portanto, a utopia comunista apresentada na *graphic novel* não é tal qual descrita por Karl Marx (2014).

⁸⁹ O comunismo é um termo reutilizado em *O capital*, de Karl Marx, para fazer referência à proposta de uma reestruturação social baseada na luta de classes entre a burguesia e o proletariado, resultando uma sociedade igualitária.

Porém, mesmo com essa aura ditatorial, a sociedade ideal proposta pelo Superman começa a dar certo e, em pouco tempo, a fome e a violência são erradicadas. Superman, mesmo que de um jeito contraditório, acreditava na revolução que estava fazendo e, principalmente, que aquela era única forma do planeta encontrar uma verdadeira paz. Levitas (2008) afirma que a utopia é uma expressão do desejo por uma melhor forma de ser. E isso é observado nesta versão do Superman, que não abandona seus ideais, como podemos verificar na seguinte fala: “Não, não deve haver mortes, Pyotr. Você pode comandar a KGB, mas sou eu quem governa o país. A utopia não vai ser erguida sobre os ossos de meus oponentes. Essa era a maneira de agir de Stalin, não a minha⁹⁰” (MILLER, 2003, p. 68).

Superman age como um deus: ele é onisciente e onipotente. Com seus superpoderes, ele consegue detectar qualquer ameaça, até mesmo se esta vier dos EUA. Não é à toa que qualquer tentativa de derrubar seu governo dá errado. Nesse ponto, os EUA tornam-se antagonistas da história, tentando acabar, a todo custo, com o Superman.

Mesmo a URSS apresentando-se como uma utopia, em algumas passagens da narrativa, percebemos que surgem marcas distópicas associadas a alguns personagens, como é o caso do Batman⁹¹, que surge para combater o regime ditatorial. Apesar de ser pouco explorado, o Batman é apresentado como um clássico protagonista de narrativas distópicas, porque ele é o único que percebe o que está realmente acontecendo na União Soviética, pois enquanto a sociedade vivia anestesiada com os grandes feitos do Superman, ele buscava minar toda a estrutura daquele governo e revelar para a população que aquele não era o melhor jeito de se viver.

A União Soviética era uma congregação muito frágil quando Superman subiu ao poder, **duas décadas depois**, o mundo inteiro é nosso aliado. Apenas os Estados Unidos e o Chile preferiram permanecer independentes; as duas últimas economias capitalistas na terra e ambas à beira do colapso social e fiscal. O resto do mundo aceitou de bom grado entregar o controle ao Superman e assistiu maravilhado nosso governante reconstruir suas sociedades, cuidando de seus assuntos mais

⁹⁰ Original: “No, there must be no killing, Pyotr. You might run the K.G.B., but I’m the one who runs the country. This utopia will not be built one the bones of my opponents. That was comrade Stalin’s way. Not mine.”

⁹¹ Batman é um personagem criado pela *DC Comics* e que, normalmente, aparece também nas histórias em quadrinho do Superman.

eficientemente do que poderia qualquer humano. A pobreza, a doença e a ignorância foram virtualmente eliminadas dos estados do pacto de Varsóvia. A desobediência ao partido foi **praticamente anulada**.⁹² (MILLER, 2003, p.98, grifo do autor)

Superman, ao comentar sobre o Batman (Miller, 2003, p. 98, grifo do autor), diz “eu lhes ofereci a **utopia**, mas eles lutavam pelo direito de viver no **inferno**.”⁹³ Isso demonstra como Superman não conseguia compreender totalmente a humanidade. Batman não queria o direito de viver no inferno, pois ele acreditava que já estava vivendo em um. O que ele queria, de fato, era a liberdade negada pela utopia comunista imposta pelo Superman.

3. ANÁLISE DA DISTOPIA AMERICANA NA *GRAPHIC NOVEL*

Com o sucesso do comunismo não só na URSS, mas também em todo o mundo, os EUA começam a enfraquecer economicamente e socialmente, com uma guerra civil instaurada. Isso porque o governo norte-americano destina todos os seus recursos na tentativa de derrubar a União Soviética.

Lex Luthor, famoso inimigo do Superman nas narrativas tradicionais do herói, torna-se o representante dos EUA. Ele é um grande cientista, sendo considerado o mais inteligente do planeta. Contratado pelo governo, o antagonista passa a construir máquinas e a elaborar inúmeros planos. Lex refere-se ao Superman nos seguintes termos: “resolver problemas é simplesmente como **comer e respirar** para mim, e este super-homem, que tanto preocupa vocês, é apenas mais um problema. Fique tranquilo, entrarei em contato quando tiver solucionado”⁹⁴ (MILLER, 2003, p. 13, grifo do autor).

⁹² Original: “The Soviet Union was just a fragile assembly when Superman first came to power. Two decades later and the whole world is our ally. Only the United States and Chile choose to remain independent; the last two capitalist economies on Earth and both on the brink of fiscal and social collapse. The rest of the world was glad to volunteer total control to Superman and watched in awe as he rebuilt their societies. Running their affairs more efficiently than any human could.”

⁹³ Original: “I offered them utopia, but they fought for the right to live in hell.”

⁹⁴ Original: “Solving problems is just like eating or breathing for me and this Superman you’re all so worried about is just another problem. Rest assured I’ll be touch when I’ve cracked it.”

Os Estados Unidos, que eram uma superpotência econômica, rapidamente vão afundando socialmente e o caos começa a tomar conta de todo o país. Nesse momento é instaurada uma distopia, diferente da que acontecia na união Soviética, porque nesse caso sequer existia o disfarce. A sociedade é caracterizada por condições de vida insuportáveis. Violência, morte, destruição e fome são apenas algumas das consequências do governo norte-americano.

Nesse cenário, é instaurada uma distopia nos EUA. A sociedade norte-americana é caracterizada por condições de vida insuportáveis, tendo como consequências a violência e a fome, ao contrário dos países comunistas, que viviam uma aparente utopia.

Durante boa parte da narrativa o/a leitor/a é levado/a a acreditar que o grande vilão é o Luthor, por ele sempre está articulando contra Superman e, por muitas vezes, parecer obcecado. Além disso, há o claro direcionamento narrativo e dos jogos de imagem ao longo da *graphic novel* para que o comunismo de Superman revele-se como perfeito e o fato da narrativa se centrar mais no regime comunista do que mostrar o que se passa na única parte capitalista que sobrou.

Luthor, que se torna presidente por parecer o único capaz de restaurar a força norte-americana, arma um plano levando a história ao clímax. Lex consegue mostrar ao Superman que ele é apenas um ditador controlando a vida de todos. Ele traz como argumentos o fato de que o ser humano precisa da liberdade de escolha, liberdade esta que Superman não dá. É notável também que, apesar das boas intenções, a forma pela qual ele trouxe a paz não era favorável à humanidade, pois a população não participava desse processo. Com a absorção de tudo que foi dito por Lex Luthor, Superman percebe os erros que cometera e decide abdicar de seu cargo como presidente da União Soviética, desaparecendo.

Após esse acontecimento, o então presidente dos EUA consegue colocar em ação seus planos econômicos, começando com a reestruturação americana. Assim, a nação logo volta a crescer e se torna uma superpotência. Sem a presença de um líder, a União Soviética desfaz-se e aceita as propostas de Lex, abandonando, enfim, o regime comunista.

4. ANÁLISE DA UTOPIA PÓS-COMUNISMO NA *GRAPHIC NOVEL*

Com o fim do comunismo e a melhora da qualidade de vida nos Estados Unidos, surge uma nova utopia, um novo regime intitulado Luthorismo, idealizado por Lex Luthor, que abarca todo o planeta.

O **câncer** não tardou a desaparecer e a **AIDS** a ser guardada nos livros de história. A **diabetes**, a **cegueira** e todas as formas hereditárias de doenças foram **erradicadas** por um homem que inventou a pílula que permitiu aos seres humanos não terem mais que dormir. Em seu aniversário de setenta e cinco anos, Luthor aposentou os políticos convencionais e criou um governo mundial composto de artistas, escritores, filósofos e cientistas... Aos seus cento e vinte anos, todo o sistema solar havia sido colonizado, a **tríade** havia substituído o casal e um homem comum poderia viver incríveis cento e oitenta anos. (MILLER, 2003, p.142, grifo do autor)⁹⁵.

Nesse novo regime, o planeta passa a ser governado por uma geração de Luthors que, por possuírem o mesmo gene de Lex Luthor, permanece a qualidade de serem os mais inteligentes entre a humanidade. O planeta mergulha, então, em uma paralisação temporal. A humanidade não sente mais a necessidade de avançar e paralisa, acreditando que nada poderá quebrar o equilíbrio. A situação a qual a Terra se encontra é muito parecida com o planeta natal de Superman, Krypton.

De forma brilhante, Mark Miller termina essa narrativa do mesmo modo pelo qual inicia a história “padrão” do Superman. Nos últimos quadrinhos vemos um dos Luthors, Jor-L, transtornado por não ter conseguido convencer o Conselho Político de que a Terra está prestes a ser engolida pelo Sol. Em um ato desesperado, na esperança de salvar a humanidade, ele envia seu filho, um bebê, de volta ao passado, esperando que a humanidade não cometa o mesmo erro.

– Idiotas! Nós somos governados por **idiotas**, Lara. – O que aconteceu Jor-L? O conselho científico não deu ouvido aos seus **alertas**? – **Ouvidos**? Aqueles cretinos arrogantes nem mesmo olharam meus **registros**. Eu lhes dei **evidências firmes e bem fundamentadas** de que a terra está à beira de mergulhar em nosso próprio sol e eles me dizem que o planeta está apenas alterando sua órbita. É quase como se não tivessem mais nada a fazer a não ser morrer, mas eu me recuso a

⁹⁵ Original: “Cancer was gone before too long, AIDS consigned to the history books. Diabetes, blindness and every inherited form of illness was bradicated by a man who invented a pill which meant human beings didn’t even need to sleep anymore. By the age of a hundred and twenty, the entire solar system had been colonized, the triple had replaced the couple and the average man would live for an incredible eight hundred years.

permitir que o **desencanto** deles cause mal a **Kal-L**. Por que você tem que sofrer por ter nascido num mundo ao qual nada resta a conquistar?⁹⁶ (MILLER, 2003, p. 145, grifos do autor).

Temos, então, uma clássica característica das viagens temporais apresentadas nas ficções científicas, ou seja, a representação de um ciclo vicioso, pois na experiência da leitura, temos a impressão de um *déjà vu*, de estarmos lendo algo que irá se repetir continuamente. Além disso, pode-se observar uma forte e sugestiva alegoria religiosa no ato de Jor-L enviar seu único filho ao passado para salvar a humanidade.

CONCLUSÃO

A utopia surge no Renascimento como um tratado reformista central do humanismo. Em uma *graphic novel* de 2003, percebemos o ideal de transformação da sociedade na utopia criada por Mark Miller. O gênero ressurgiu influenciado pelo significado do comunismo, este que, desde a Guerra Fria, é constantemente associado à ideia de perfeição. E esta última, por sua vez, é geralmente associada à utopia.

Além disso, a utopia constantemente apresenta alegorias poéticas, filosóficas e religiosas. Essas alegorias são observadas ao longo da narrativa, como, por exemplo, no fato de o Superman ser considerado um deus por muitos; e no desfecho do romance, que se relaciona à história bíblica, pois em ambas as narrativas um pai na tentativa de salvar a humanidade envia seu único filho ao passado. No luthorismo percebemos uma alegoria filosófica quando Luthor aposenta todos os políticos e quem governa o mundo são os artistas, os cientistas e os filósofos, remetendo à República de Platão.

Ao mesmo tempo em que Miller desenvolve a utopia na URSS, ele cria uma distopia nos EUA, gerando uma subversão na história. A arte, portanto, navega com a história, o que é perceptível isso no decorrer da narrativa. A utopia e a distopia são

⁹⁶ Original: “Idiots! We’re governed by idiots, Lara! –What happened, Jor-L? Didn’t the Science Council listen to your warnings? –Listen? Those over-satisfied fools didn’t even look at my readings. I gave them firm, substantiated evidence that the Earth is on the brink of collapsing into our own sun and they tell me their planet’s merely shifting it’s orbit. It’s almost like they’ve nothing left to do but die, but I refuse to let their emptiness bring any harm to you my little Kal-L. Why should you have to suffer for being born into a world with nothing left to conquer?”

observadas por toda a *graphic novel*, sendo dita nas falas dos personagens e transmitidas em seus pensamentos.

Nos EUA, ao contrário da URSS, há desordem. Trata-se de uma extrapolação do presente e uma contraposição em relação à sua nação rival. Enquanto que na primeira, a população está imersa em uma guerra civil e seu governo gasta todos os recursos na destruição do Superman, a segunda encontra-se financeira e socialmente equilibrada.

Assim, verifica-se, portanto, que a *graphic novel* escrita por Mark Miller funciona constantemente em movimento dual: EUA X URSS, utopia X distopia, ordem X desordem, revistando e destrinchando as diversas formas de utopia e/ou distopia, corrompendo alguns conceitos para o universo da narrativa, mas sem perder as características principais do gênero.

REFERÊNCIAS

CLAEYS, Gregory; SARGENT, Lyman Tower. **The Utopia Reader**. New York: New York University, 1999.

LEVITAS, Ruth. **A utopia não interessa?** Trad. Luciana Peixoto. Via Panorâmica: Revista Eletrônica de Estudos Anglo-Americanos/Anglo-American Studies Journal 2ª ser. 1 (2008): 14-19. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt>>. Acesso em: 10 set. 2016.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

MILLER, Mark. **Superman**: entre a foice e o martelo. Estados Unidos: DC Comics, 2003.

MIRAGEM DA ILHA CONFIGURAÇÕES DA UTOPIA NA POESIA DE CARLOS MOLITERNO

Victor Mata Verçosa

A Ilha é a principal obra literária do escritor e ensaísta maceioense Carlos Moliterno (1912-1998), tendo sido publicada originalmente ano de 1969 e atualmente em sua terceira edição, lançada pela Editora da Universidade Federal de Alagoas em 1997, um ano antes do falecimento do autor. A obra em questão, composta por 59 sonetos, foi adaptada para os palcos em duas ocasiões (1976 e 1998) e em versão cinematográfica (1977, o filme foi perdido em função de um acidente doméstico). Tendo o *topos* literário da ilha como temática comum a todos os sonetos que compõem a obra, o poema de Moliterno é um texto aberto a leituras múltiplas que, infelizmente, ainda são pouco frequentes tanto entre o público leitor em geral, visto que *A Ilha* é uma obra relativamente pouco conhecida fora dos restritos círculos de leitores da literatura produzida em Alagoas, e ainda menos entre os estudiosos da academia, que apenas esporadicamente debruçaram-se sobre Moliterno e sua obra.

Apesar de seu trânsito por entre os círculos culturais de Maceió durante o século XX e tendo sido contemporâneo de outros autores alagoanos tais como Jorge de Lima, Graciliano Ramos e Lêdo Ivo, cujas produções atingem expressivo alcance nacional e são objeto de fortuna crítica, Moliterno e sua obra não gozam ainda de semelhante projeção no âmbito acadêmico, mesmo tendo composto a bibliografia requisitada pelo exame vestibular da Universidade Federal de Alagoas em 1998, ano de falecimento do autor.

É, portanto, com o objetivo de trilhar caminhos de leituras por esta “ilha desconhecida” que buscamos as relações possíveis entre a obra de Carlos Moliterno e as possibilidades de interpretação deste texto sob os estudos da utopia através das imagens presentes nos sonetos e nos atos enunciativos do eu-lírico que cria, inventa, busca, recorda e deseja a presença desta ilha.

Uma vez que é ainda pouco discutido por acadêmicos, *A Ilha* é um texto cuja análise dentro das perspectivas teóricas dos estudos das utopias revela profundas significações e relações intertextuais com as narrativas utópicas, particularmente com a obra pioneira de Thomas Morus. Pelas imagens e temas dispostos de maneira não-linear, *A Ilha* é um experimento literário plasmado a partir de um lugar-comum de grande

significação mítica e mística através das literaturas ocidentais e que, a partir da obra de Morus, consolida-se nas literaturas ocidentais como espaço por excelência de novas experimentações de mundo:

Lugar de refúgio e isolamento, a ilha simboliza, portanto, a origem e o centro, o espaço ancestral do qual o homem é afastado para ser lançado no caos do mundo civilizado.[...] a ilha pode ser vista como um microcosmo, um mundo em miniatura, com a vantagem de, por seu isolamento, ser um espaço inacessível à maioria; portanto, um refúgio para os eleitos. (MARTINS, 2007, p.21)

O *topos* da ilha isolada é o laboratório ideal das experiências únicas, não contaminadas pela influência do mundo exterior. A ilha isolada representa um sistema fechado, cujo acesso restrito é capaz de preservar (ou ao menos retardar) as transformações sociais, biológicas, linguísticas, históricas e sociais. Tal *tendência à eternidade* e resistência ao contato com o mundo exterior estabelece o *topos* insular como elemento estruturante de narrativas de cunho religioso-escatológico, como é o caso das visões da revelação de São João exilado na Ilha de Patmos; no texto homérico, as ilhas também são ora porto seguro, ora cativeiro, espaços de deleite ou de terror; as Ilhas Afortunadas recebiam nos Campos Elísios os heróis e as almas eleitas para convívio dos deuses; nos imaginários britânico e irlandês, – e aqui nos aproximamos da geografia de Morus – a Ilha de Avalon, a fantasmagórica Insula Brasil de São Brandão e a própria Grã-Bretanha, descrita no *Milton* de Blake como a terra prometida para a Nova Jerusalém). O *corpo fechado* da ilha é, portanto, a extensão máxima de seu tempo e espaço: sua própria realidade solipsista.

Jameson (2005) propõe que tal fechamento dos sistemas utópicos é condição necessária para seu equilíbrio interno. É, pois, na topografia insular que as utopias viabilizam seus referenciais de inacessibilidade e, ao mesmo tempo, estendem-se para uma totalidade.

Na obra pioneira de Thomas Morus, *Utopia* é o projeto ideal que tem lugar na ilha criada artificialmente pelo projeto de um fundador mítico a partir de uma incisão na terra que dá origem à topografia insular onde é fundada a república. Separada do continente, Utopia pode experimentar e fazer prosperar seu sistema social sem qualquer interferência estrangeira. A formação da ilha da Utopia encontra eco nos versos de Moliterno pela

imagem deste ato criador evocado em uma variedade de sonetos, com destaque aqui para o Soneto 34:

Quando a Ilha fundou, fundou um reino
e a história começou era uma vez
um velho marinheiro sem navio
que uma Ilha fundou no próprio rosto.

Isolado ficou na Ilha intacta,
entre areias e búzios e sol e chão,
e o mar e os frutos e as águas nos seus olhos
e o corpo repousado sobre a relva.

O mundo desatado sobre a Ilha
era seu. Era sua geografia
daquele reino que fundara um dia,

na infância breve e logo consumida,
e era sonho e não era, porque sonho,
e o mistério do sonho é ser e não.

A ilha fundada pelo velho marinheiro é seu próprio universo, cuja invenção dá origem a um reino e a um tempo próprios. Tempo este que oscila entre o cronológico e o fantástico (a história começou era uma vez). É também separada das demais terras e sociedades que Utopia é dita livremente sua própria dinâmica. O corpo isolado da ilha no poema de Moliterno também sobrepõe as materialidades orgânica do marinheiro e geográfica da ilha em uma mesma existência: cada ser é sua própria ilha. Tal arranjo de paradoxos (e era sonho e não era, porque sonho,/ e o mistério do sonho é ser e não) não é estranho às contradições da própria Utopia: ilha circular cujo centro geográfico é um ventre de água (cf. MARIN, 1984 p. 102-103).

O aspecto contraditório da Utopia de Morus está ainda em outros versos da Ilha de Moliterno, tais como os que abrem o Soneto 22:

Ilha no mapa
Ilha sem mapa
sem rumo e rota
nos oceanos

Ilha no ar
talvez no rosto
talvez nas mãos

de litorais

Praias nos dedos
dunas nos olhos
e também porto

Golfos e rosas
areia e água
onde naufrago

A contradição da palavra Utopia, engenhosamente cunhada por Morus, guarda os significados de *bom-lugar* (eutopia) e *não-lugar* (outopia). Do mesmo modo, a ilha no mapa e também sem mapa dos versos de Carlos Moliterno referenciam as várias impossibilidades de concretização histórica e incongruências do projeto na ilha descrita pelo navegador Rafael Hitlodeu, visto que a república da Utopia é uma sociedade que não existe sem seus próprios sistemas legitimadores de desigualdades, os quais se mostram questionáveis mesmo do ponto de vista de uma sociedade europeia clássica cujo funcionamento o explorador português defende ser inferior ao do empreendimento utópico.

Em Moliterno, todavia, sem referentes concretos na experiência histórica, a ilha desmaterializa-se no ar, impregnando o corpo da voz poética através de seu rosto e de suas mãos, submergindo-o completamente. Também a ilha da Utopia existe para o mundo somente através do relato de experiência de Rafael Hitlodeu, seja enquanto testemunho, seja enquanto manifestação de uma intensa insatisfação com a realidade e desejo de transformações que se projetam – estes sim – na experiência humana, nos desejos individuais de felicidade, em manifestos, desenhos urbanos, teorias políticas, na ciência, nas artes e nas revoluções.

Neste sentido, Jameson (2005) comenta acerca da presença permanente dos utopismos na cultura, apesar da realização mal sucedida de grandes projetos utópicos que contribuíram para a falência das metanarrativas ao longo da história, sobretudo no século XX. Ainda assim, a utopia está presente, renovada e impregnada na humanidade enquanto impulso que governa todos os aspectos da vida que se projetam para as coletividades e para o futuro.

É pela análise do impulso utópico, conforme proposto por Ernst Bloch em seu *O Princípio Esperança*, que Jameson descreve uma hermenêutica da utopia que inicialmente orienta os desejos dos indivíduos em relação a suas próprias corporeidades

– ideais de aparência física, saúde que não se deteriora, longevidade – impulsos estes que se alongam através do tempo em desejos e projetos de bem-estar próprio que exercem influência (e apelo comercial) nas coletividades, partindo deste ponto para os fenômenos que se configuram socialmente em programas, projetos e teorizações sobre futuros ideais para as sociedades ou, mais frequentemente, somente para setores restritos dentro destas mesmas sociedades em experiências de vida alternativas ou, em sentido negativo, totalitárias.

Em Moliterno, é na impossibilidade da plena materialização do projeto da ilha que sua presença regride da representação cartográfica, gradativamente sublimando-se de volta ao estado original de impulso que dirige o corpo: rosto, mãos, dedos e olhos, sem jamais desaparecer. De fato, o impulso que gera a ilha é permanente, dinâmico e renovado a exemplo da imagem no Soneto 8:

Estendo sobre a mesa o mapa imaginário
e nele em vão procuro a Ilha concebida,
meus olhos vão correndo as praias e hemisférios
e a longa mancha azul dos fundos sete mares.

Cruzo na minha busca os longos meridianos
e o meu olhar devassa os pontos cardeais,
navego sem quadrante estranhas latitudes,
águas de sol e gelo, águas de várias cores.

Volvo o olhar então às longas cordilheiras,
aos montes onde o céu e a terra se confundem,
na ilusão da distância às vezes pressentida.

Navego em vão na busca, em direções diversas,
a Ilha não encontro entre os distantes mares
e invento a Ilha azul no mapa do meu rosto.

Se ao fim da busca a ilha não se encontra, é necessário inventá-la, posto que ela existe em estado de gestação prestes a eclodir. Entretanto, o regresso da ilha ao lugar do desejo é seu retorno cíclico ao espaço da transformação e da reinvenção. Neste ponto, é oportuno discorrer acerca da recorrência da noção de *invenção* no texto de Carlos Moliterno. Para isto, destaco a estrofe que abre o Soneto 1:

Invento a Ilha numa tarde clara

numa manhã de sol, de luz, de sal,
e das águas retiro espuma e algas
para formar seus vales e enseadas.

A noção da ilha enquanto produto do engenho humano referência, além do paralelo já mencionado com o texto de Morus, aos longos debates entre estudiosos do texto literário enquanto produto ora de *invenção*, ora de *criação*. Em Moliterno, estas noções estão presentes de maneira ambígua ao longo do poema, uma vez que o surgimento da ilha se dá pela convocação de elementos cosmogônicos tal qual a criação divina. Bonfim (1999) analisa de modo específico os aspectos demiúrgicos e telúricos presentes na criação/invenção em *A Ilha* a partir dos signos elementais da terra e da água que são operados através dos 59 sonetos da obra.

Embora não seja a matéria desta exposição tratar de uma cosmogonia em *A Ilha*, é a leitura de Bonfim através deste prisma que nos apresenta uma simbologia dos elementos que compõem a geografia insular: terra e água, ambos identificados como símbolos de feminilidade e fertilidade, com a distinção de que a terra apresenta uma fixidez que pode ser dinamizada (fertilizada/transformada) pela ação fluida e erosiva da água. A ilha é, portanto, plasmada e continuamente transformada pela ação mútua de duas fertilidades: uma predominantemente fixa – a terra – e a outra predominantemente dinâmica – a água. A antiga contenda criação/invenção literárias encontra paralelo nestes mesmos símbolos, posto que a perspectiva da obra como *objeto de criação* concebe a literatura como texto apresentado ao mundo como discurso-monumento finalizado, cujas interpretações seriam mais rigidamente delimitadas do que sob a noção de literatura como *objeto de invenção*, que pensa o texto permeado por (e permeável a) múltiplas vozes, constantemente transformado por leituras que tornam suas profundezas menos opacas, portanto, menos limitadas em relação ao que seriam interpretações canônicas destas obras.

No Soneto 1 do texto de Moliterno, o verbo *invento* sinaliza que a ilha seria um projeto humano cuja origem é racional, apesar de divinizada. No decorrer da obra, em busca do equilíbrio inatingível com esta ilha, o eu-poético confronta a impossibilidade de realizar seu desejo e deste impulso é inventada e reinventada a ilha, sempre nascida pela busca de um ideal, cujos contornos são permanentemente transformados, tal como a geologia móvel das praias (sobreposição de terra e água) que emolduram o espaço insular.

Aqui, Moliterno exercita novamente as noções de invenção e criação literárias compondo uma voz que investiga o mapa dos mares, mas reinventa subjetivamente uma ilha no mapa do rosto.

No nível mais estrutural da obra, a recorrência dos mesmos temas e movimentos de criação e invenção do espaço da ilha compõem um ensaio sobre a escrita literária e um extenso exercício em torno do ideal da ilha e da concisão poética, constantemente teorizada através da história da literatura. Ao mesmo tempo, a plasticidade desta ilha é o mesmo impulso utópico que não cessa de se renovar através da experiência humana e que, não raro, ganha suas primeiras materializações através de textos literários.

Não por acaso, a partir de Morus, a Utopia ressurge de forma constante como tema, ideia e projeto cujas formas ocorrem desde textos literários a manifestos políticos, passando pelas promessas publicitárias e pelas narrativas que nos lançam à expectativa entusiasmante de um futuro que superará o presente.

Em Moliterno, a ilha emerge das ideias para uma existência provisória, improvisada na cartografia. Somente neste entrelugar, seus contornos estão definidos. Na projeção deste mapa, vê-se suas formas e cores planejadas desde há muito tempo memória, mas a ilha não se alcança. Prestes a surgir, porém, o impulso da ilha cresce irreversivelmente no desejo.

O Soneto 51 reelabora e prefigura vários elementos expostos acima:

Fora do pensamento a Ilha existe.
Fora do mapa, não. Na cor do mapa
seu rosto é flor do trópico, imantada
na ponta dos meus dedos concluídos.

No mapa, relva e asas cortam praias
e são rios e velas revividos.
A flor no pensamento é uma memória
que remonta a antigas dinastias.

Desço no tempo pelas águas frias,
num fio de angústias renovadas,
na superfície de palavras velhas.

Peixes no mapa dormem nos abismos,
enquanto no meu rosto a Ilha cresce
como veia insular, jamais contida

É, portanto, em uma tradição de obras literárias e estudos que tomam como ponto de referência a Utopia de Thomas Morus que é possível iluminar alguns dos aspectos mais fundamentais da poesia de Moliterno. *A Ilha* carece, porém, de pesquisas que a investiguem exaustivamente e sob os diversos olhares teóricos, pois as leituras sobre Carlos Moliterno estão ainda em nível preliminar dentro dos círculos acadêmicos.

E, sendo uma obra poética adaptada mais de uma vez e por mais de uma linguagem artística, o que é raro mesmo para os mais celebrados textos literários de origem alagoana, não se justifica o silêncio dos estudiosos sobre uma poesia cujo valor é frequentemente assinalado entre os acadêmicos familiarizados com a produção literária no estado.

Curiosamente, desde a primeira publicação de *A Ilha*, seus momentos de destaque e celebração são intercalados por anos de silêncio que, até o momento, não se prolongaram o suficiente para fazer desaparecer o interesse na obra de Carlos Moliterno. Sob o olhar dos estudos críticos da utopia e através do método comparativo com a obra de Morus, *A Ilha* reemerge no panorama dos estudos literários como um raro exemplar de obra poética brasileira que se reúne em relação intertextual a uma longa tradição de textos cuja genealogia aponta para a obra pioneira de Morus, sem, com isso, ser um texto cliente da Utopia.

É talvez pelos ciclos da poesia permanente e evasiva de *A Ilha*, através de seus recuos e reaparições, que a obra de Carlos Moliterno emerge a novos públicos em diversas releituras, dinamicamente similar ao desejo utópico que ganha formas renovadas através dos tempos.

REFERÊNCIAS

BOMFIM, Edilma Acioli. **A ilha se fez verbo e habitou entre nós...: uma leitura da poética de Carlos Moliterno.** In: Seminário ABRALIC Norte/Nordeste, 1999, Salvador **Anais.** Salvador: EDUFBA, 1999. p 45-49.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** São Paulo: José Olympio Editora, 2012.

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the Future: the desire called utopia and other science fictions.** New York: Verso, 2005.

MARIN, Louis. **Utopics: spatial play.** New Jersey: Humanities Press, 1984

MARTINS, Ana Claudia Aymoré. **Morus, Moreau, Morel**: a ilha como espaço da utopia. Brasília: Editora UNB, 2007.

MOLITERNO, Carlos. **A ilha**. 3 ed. Maceió: Edufal, 1997.

PERRONE-MOISES, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. **Flores na escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p 100 – 110.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.