

**Anais do IV Colóquio
Literatura & Utopia**

LIBELLUS



**MOVÊNCIAS
INTERDISCIPLINARES
DA UTOPIA**

**Analice Leandro
Felipe Benicio
Marcos Paulo Ventura
Thayrone Ibsen
(Orgs.)**

**Maceió
2018**

Libellus

Anais do IV Colóquio Literatura & Utopia

Libellus

**Amanda Prado
Analice Leandro
Felipe Benicio
Marcos Paulo Ventura
Richard Plácido
(Orgs.)**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
Campus A. C. Simões - Rd. BR 101 Norte, s/n - Cidade Universitária.
MACEIÓ/AL, CEP 57072-000**

Libellus



**MOVÊNCIAS
INTERDISCIPLINARES
DA UTOPIA**

Maceió, 26 a 30 de maio de 2018

Expediente (Libellus – 2018)

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)

Ana Claudia Aymoré Martins (UFAL)

Analice da Conceição Leandro da Silva (UFAL)

Fabiana Gomes de Assis (UFAL)

Felipe Benicio de Lima (UFAL)

Izabel de Fátima de Oliveira Brandão (UFAL)

Marcus Vinicius Matias (UFAL)

Maria Gabriela Cardoso Fernandes da Costa (UFAL)

Richard Plácido Pereira da Silva (UFAL)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
Campus A. C. Simões - Rd. BR 101 Norte, s/n - Cidade Universitária.
MACEIÓ/AL, CEP 57072-000

Libellus

Verônica Teixeira Marques (Unit-AL)

Comissão Científica

Ana Claudia Aymoré Martins (UFAL)
Ana Cláudia Romano Ribeiro (Unifesp)
Elton Luiz Aliandro Furlanetto (Uninove/USP)
Fábio Fernandes da Silva (PUC-SP)
Fernando Guilherme Silva Ayres (UFAL)
Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (UFAL)
Izabel de Fátima de Oliveira Brandão (UFAL)
Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB)
Marcus Vinícius Matias (UFAL)
Maria Gabriela Cardoso Fernandes da Costa (UFAL)

Comissão de Apoio Técnico

Nayara Macena Gomes (UFAL)
Pedro Rieger (UFAL)
Thathiana Valesca Leite Ferreira Belo (UFAL)

Comissão do Concurso de Poesia

Ildney Cavalcanti (FALE/UFAL)
Amanda Prado (Doutoranda/PPGLL/UFAL e coordenadora da Ofélia)
Felipe Benicio (Doutorando/PPGLL/UFAL e coordenador da Ofélia)
Richard Plácido (Mestrando/PPGLL/UFAL e coordenador da Ofélia)

Periodicidade da publicação: Bianual

Editor: Grupo Literatura & Utopia

Autor Corporativo: Edufal

Ano: 2018

Coordenação Editorial: Fernanda Lins de Lima

Organizadores: Amanda Prado, Analice Leandro, Marcos Paulo Ventura e Richard Plácido

Revisão Ortográfica: Ildney Cavalcanti, Felipe Benicio e Analice Leandro

Diagramação: Amanda Prado e Marcos Paulo Ventura

Bibliotecário responsável: Cláudio Cesar Galvino

APRESENTAÇÃO

O **IV Colóquio Literatura & Utopia Libellus: I Congresso Nacional Movências Interdisciplinares da Utopia - MINUTO 1 e**, que ocorreu entre os dias 26 e 30 de maio de 2018, em Maceió-Alagoas, organizado pelo grupo de pesquisa Literatura & Utopia e o PPGLL (Fale/Ufal), em parceria com o SOTEPP (Unit-AL), teve como proposta pensar a utopia em tempos distópicos, uma tarefa empreendida por acadêmicas/os, pesquisadoras/es e ativistas espalhadas/os pelo globo na contemporaneidade.

O evento representou um momento de partilhas intelectuais, culturais e artísticas, possibilitando a suas/seus participantes a oportunidade de dialogar sobre as múltiplas expressões que compõem o campo dos utopismos, com foco em textualidades (verbais e não verbais) que pontuam o percurso histórico da humanidade desde a Antiguidade até os nossos tempos. Uma vez que o escopo dos utopismos abrange uma grande quantidade de áreas de conhecimento, às/aos profissionais que participaram do evento foi proporcionada a oportunidade de ampliar os seus conhecimentos através da abordagem geralmente (mas não necessária e unicamente) interdisciplinar dos Estudos Críticos da Utopia. As/Os participantes do evento tiveram acesso às teorizações sobre os utopismos por meio de conferências, mesas-redondas, minicursos, exibição de filme, oficinas etc. proferidas, ministradas ou coordenadas por pesquisadoras/es renomadas/os no âmbito nacional e internacional desse amplo campo de estudos. Além disso, as sessões de comunicação oral e de pôster foram pensadas como um espaço de diálogo e ofereceram uma amostra de como os utopismos (sobretudo em manifestações utópicas e distópicas) estão sendo trabalhados, discutidos e problematizados por alunas/os e professoras/es de diferentes instituições do país.

Considerando que este foi o primeiro fórum nesta área realizado em nível nacional, ressaltamos a importância de pesquisas oriundas não só dos Estudos Literários, mas também dos Estudos de Gênero, Estudos *Queer*, Psicanálise, Estudos Pós- e Descoloniais, Filosofia e Ciências Sociais, entre outros âmbitos do pensamento que também constroem olhares críticos sobre o presente a partir de uma revisão constante do passado e, dessa forma, entreveem futuridades possíveis. Iniciou-se, assim, uma rede de diálogo interdisciplinar sobre as utopias e distopias da cultura, abrindo caminho para novas parcerias e projetos interinstitucionais; fomentando o debate sobre os métodos, teorias e objetos sob a perspectiva dos Estudos Críticos da Utopia; compartilhando conhecimentos e planejando ações de ensino, pesquisa e extensão. De modo mais amplo, pretendeu-se consolidar e expandir ações acadêmicas centradas na retomada do conceito de utopia (via Ernst Bloch) não como ideal estático ou modelo a ser seguido, mas em seu potencial crítico, com vistas à construção de saberes diversos, em diálogo, e voltados para a crítica e transformação do mundo distópico em que vivemos neste início do século XXI.

Libellus

Disponibilizamos, por meio desta publicação, os textos que circularam no evento, organizados em sessões de comunicações orais e de pôsteres. Acreditamos que a divulgação do conhecimento científico de nossa área de estudos pode contribuir para a renovação das reflexões acerca dos utopismos, o que, neste momento, constitui-se, simultaneamente, como uma necessidade e um desafio. Agradecemos a todos/as que fizeram desse encontro, com suas presenças e contribuições, um espaço heterotópico de esperança e de transformação do pensamento acadêmico.

**Amanda Prado
Analice Leandro
Felipe Benicio
Marcos Paulo Ventura
Richard Plácido
(Orgs.)**

Libellus

SUMÁRIO

O SUJEITO E O CORPO ENTRE O HUMANO E O CIBORGUE: <i>HE, SHE, AND IT</i> , DE MARGE PIERCY, E <i>SYNNERS</i> , DE PAT CADIGAN	9
<i>Amanda Pavani</i>	
A (DES)CONSTRUÇÃO DA UTOPIA EM “O EX-MÁGICO DA TABERNA MINHOTA”, DE MURILO RUBIÃO	213
<i>Amanda Priscila Santos Prado e Josefina Maria dos Santos</i>	
NEFELOCOCÍGIA: A UTOPIA DE ARISTÓFANES EM AS AVES	331
<i>Ana Maria César Pompeu</i>	
IMAGENS DE ESPERANÇA E UTOPIA: AS TRILHAS UTÓPICAS DE PERSÉFONE EM “SEGUNDO PORTO AGORA É DAS ALEGRIAS”, DE IZABEL BRANDÃO	39
<i>Arenato Santos e Ildney Cavalcanti</i>	
O ESFACELAR DO FUTURO PELOS OLHOS INFANTIS EM <i>THE BUTCHER BOY</i> , DE PATRICK McCABE	51
<i>Bruno Rafael de Lima Vieira</i>	
UTOPISMO E EDUCAÇÃO: CONTRIBUIÇÕES DA LITERATURA QUEER PARA UMA EDUCAÇÃO EMANCIPATÓRIA	531
<i>Caroline Gleyce do Nascimento de Oliveira, Antonio Henrique Coutelo de Moraes e Bárbara Felix Correia</i>	
UTOPIA CORPÓREA: POSSIBILIDADES DO SONHO NO POEMA “ROSA DE HIROXIMA” PERFORMADO POR NEY MATOGROSSO	69
<i>Cecília de Lima Silva e Maria Gabriela Fernandes da Costa</i>	
ECOS URBANOS, REALIDADES INVISÍVEIS: A DISTOPIA DE CAROLINA MARIA DE JESUS	77
<i>Gabriela Hollanda, Maria Eduarda Ribeiro e Rosana Quintela</i>	
VIGILÂNCIA E PUNIÇÃO NO EPISÓDIO DISTÓPICO NOSEDIVE DA SÉRIE BLACK MIRROR	85
<i>Herbert Luan Lopes da Silva e Ildney de Fátima Souza Cavalcanti</i>	
MUNDOS EM RUÍNAS: A DISTOPIA NA INVESTIGAÇÃO SOCIOLÓGICA	95
<i>Ícaro Yure Freire de Andrade</i>	
O IMPULSO DISTÓPICO EM <i>THE LAST MAN</i> DE MARY SHELLEY	11149
<i>Janile Pequeno Soares</i>	
ASPECTOS UTÓPICOS/DISTÓPICOS NA NARRATIVA <i>UMA MULHER QUE AMAMENTA</i> , DE SIMONE TEODORO	12112

Libellus

José Antonio Santos de Oliveira; Luiz Felipe Verçosa da Silva e

Amanda Ramalho de Freitas Brito

A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA REALIDADE DISTÓPICA DE *CHILDREN OF MEN*:
QUESTÕES SOBRE A ECOCRÍTICA FEMINISTA E A TEORIA FEMINISTA DO CINEMA

13112

Letícia Romariz, Magna Falcão e Thathiana Belo

FICÇÃO UTÓPICA E VIDA SOCIAL: MATERNIDADE SOCIAL E MATERNIDADE
COMPULSÓRIA EM *HERLAND*, DE CHARLOTTE P. GILMAN E NOS DEBATES
CONTEMPORÂNEOS

147

Luísa Bérgami Fernandes

A *VIDA NO CÉU*: METÁFORAS UTÓPICAS DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

159

Maria de Fátima Costa e Silva e Ildney de Fátima Souza Cavalcanti

REAVIVANDO A DISTOPIA?: FICÇÃO DISTÓPICA NO SÉCULO XXI

167

Melissa Cristina Silva de Sá

UTOPIAS E DISTOPIAS EM *FLAGELADOS DO VENTO-LESTE*, DE OVÍDIO MARTINS

175

João Paulo Moreira Lins Silva, Raul Guilherme Cândido da Silva, Thuane Ingrid Azevedo

Barbosa e Maria Gabriela Cardoso Fernandes da Costa

UTOPIA SOB O SOL: A PRESENÇA DO IDEAL UTÓPICO NA CONSTRUÇÃO DO
ROMANCE *VIDAS SECAS* (1938), DE GRACILIANO RAMOS

183

Júlia Cunha Alves Cavalcante e Maria Gabriela Cardoso Fernandes da Costa

UMA ANÁLISE DA SIMBÓLICA CONSTRUÇÃO UTÓPICA EM “UM SONHO DE MIL
GATOS”, DE NEIL GAIMAN

191

Luciano Mendes Duarte Júnior e Marcus Vinícius Matias

O ESPAÇO FICCIONAL E SUA CONTRIBUIÇÃO NA FORMAÇÃO DA TRAMA EM “UM
CASO DOLOROSO”, DE JAMES JOYCE

208

Natalina Lopes de Menezes

EUGENIA LIBERAL, BIOTECNOLOGIAS E O INFERNO GENÉTICO: UMA ANÁLISE
SOCIOLÓGICA DO CINEMA DISTÓPICO

219

Natanael de Alencar Santos

O GÓTICO FEMININO E O ESPAÇO DO AMOR UTÓPICO EM *O MORRO DOS VENTOS*
UIVANTES, DE EMILY BRONTË

238

Paulo Silva e Cleusa Salvina Ramos Maurício Barbosa

MANIFESTAÇÕES UTÓPICAS EM *OS FLAGELADOS DO VENTO LESTE*

25112

Renildo Ribeiro

“O PAÍS DOS CEGOS”: NUANCES DE DISTOPIA E FANTÁSTICO TODOROVIANO NA
NARRATIVA DE H. G. WELLS

26112

Libellus

Tháíse Gomes Lira

UMA FUGA EM BUSCA DE IDENTIDADE: UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM ANITA NO
ROMANCE *CORDILHEIRA*, DE DANIEL GALERA 276

Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva; Renildo Ribeiro

O SUJEITO E O CORPO ENTRE O HUMANO E O CIBORGUE: *HE, SHE, AND IT*, DE MARGE PIERCY, E *SYNNERS*, DE PAT CADIGAN

Amanda Pavani (NEUFIC/UFMG)¹

Resumo: Entre os questionamentos sobre a relação entre a humanidade e a tecnologia, diversos romances de ficção científica contemporânea podem ser indicados como desafiadores de limites. Não se trata mais apenas de perguntar onde termina o humano e onde começa a tecnologia, mas também de perguntar qual o papel do corpo, do ser físico e de como isso pode inscrever relações de gênero e relações sexuais na literatura. Em *He, she, and it*, de Marge Piercy, o ciborgue Yod se apresenta como uma expressão humana de tecnologia. Por outro lado, em *Synners*, de Pat Cadigan, Visual Mark, um humano que se torna parte de uma matriz consciente da sua própria existência, mostra a perspectiva do corpo como um atraso, como um impedimento para experiências puras. Este trabalho busca investigar os contrastes entre as representações de corpo e de relação com o mundo experiencial através da análise do percurso desses personagens liminais e híbridos, que desestabilizam o senso comum do ciborgue, da humanidade e do gênero. A metodologia e a fundamentação teórica da discussão incluem, mas não se limitam a, Donna Haraway e seu “Manifesto Ciborgue”, o conceito de Scott Bukatman de identidades terminais (*terminal identities*), incluindo a crítica das duas obras dentro de um contexto utópico/distópico por Tom Moylan, em *Scraps of Untainted Sky*. Entre as ideias desestabilizadas diante da análise, é possível destacar o conceito de vida e de pessoa – Yod se considera vivo por sentir dor e prazer, consumir nutrientes e energia, e por defender seu status de ser vivo ao se afirmar “Não como uma pessoa humana, mas uma pessoa”, além do valor diverso dado nas duas obras ao pertencimento a um corpo – ou uma mera “carne”, como advoga Visual Mark.

Palavras-chave: Ficção científica, corpo, ciborgue.

Introdução

Um dos debates da ficção científica, em todos os momentos da sua história, é a variedade de definições de humanidade. As conotações associadas ao conceito de humano variam mesmo dentro do senso comum, abrangendo o sentido de “humano” como alguém de boa índole ou uma pessoa conhecida por sua empatia. Da mesma forma, o humano também está relacionado

¹ Mestra e Doutoranda em Estudos Literários pela UFMG, na área Literaturas em Inglês; doutoranda visitante na Universidade de Limerick, vinculada ao Ralahine Centre. Co-fundadora do Núcleo de Estudos de Utopismos e Ficção Científica, editora da Revista discente *Em Tese*, também da UFMG. E-mail: mandiepavani@gmail.com

à racionalidade, ao poder de elaborar com a linguagem e de desenvolver tecnologias. Para além do senso comum, a ficção científica, através de sua história, aborda o humano sob perspectivas que evidenciam, muitas vezes, uma visão naturalista do humano conforme ele entra em conflito com o desenvolvimento de novas tecnologias, de comunicações, ou mesmo com espécies extraterrestes. Esses conflitos evidenciam, também, visões potencialmente distópicas para as relações futuras dos seres humanos com essas identidades sem precedentes.

As obras discutidas neste trabalho são dois exemplos da complexidade dessas representações de humanidade na ficção científica. Em *He, She, and It* (1991), escrito por Marge Piercy, e em *Synners* (1991, de autoria de Pat Cadigan, temos representações complexas das relações que os personagens híbridos têm com seus corpos: enquanto a corporalidade do ciborgue Yod é um dos marcadores de seu *status* como pessoa híbrida, o abandono da carne por parte de Visual Mark indica uma prevalência da simulação, do cerebral, sobre o corpo, associado a um lado animalesco e “impuro” da experiência. O contraste dessas representações, com ocasionais comentários sobre outros personagens híbridos dos dois romances, é feito com base em preceitos do “Manifesto Ciborgue” de Donna Haraway (1991), nas ideias de Scott Bukatman (1993) sobre identidades terminais e nas críticas literárias de Tom Moylan (2000) e Jenny Wolmark (1993) acerca de ambos os romances. Com a análise, é possível perceber a formação de espectro de humanidades em detrimento de uma representação unívoca, seja ela essencialista ou assimilatória, na relação entre sujeitos e seus corpos na ficção científica contemporânea. Nos ambientes distópicos projetados pelas duas escritoras, foi também possível observar como compreender as subjetividades híbridas, ao invés de se pautar pela total artificialidade ou pelo total naturalismo, é peça central na recuperação de sociedades que caem no mito da informação e da tecnologia como valores por si só.

He, She, and It, de Marge Piercy, foi publicado em 1991. Ele tem como protagonistas Shira e Yod: Shira é uma técnica de engenharia digital que está no meio de uma batalha de custódia por seu filho com o ex-marido. Yod é um ciborgue criado pelo cientista Avram para proteger a pequena cidade-estado onde Shira nasceu, Tikva, e para onde volta ao perder o emprego. Avram contrata Shira para ensinar Yod a se comportar como humano porque grandes corporações proíbem a criação de inteligências artificiais – assim, ser crível como humano era essencial para evitar detecção pelos inimigos da cidade. Yod, em sua construção como personagem, tem relações intertextuais com a criatura de Frankenstein, compartilhando com aquele seu esforço de se enturmar com humanos, e com o mito judeu do Golem, descrito em

capítulos alternados com sua narrativa, em sua criação para proteger uma comunidade vulnerável. Yod, programado para agradar aos humanos, acaba tendo um relacionamento romântico com Shira e chega a lutar para ser reconhecido como cidadão e como pessoa, ainda que não “uma pessoa humana” (PIERCY, 1991).

Já *Synners*, publicado em 1991 também e escrito pela Pat Cadigan, envolve a invenção de implantes craniais para imersão total na internet. Os personagens são programadores, *hackers* e criadores de conteúdo midiático (músicas, vídeos, entretenimento em geral). Um desses criadores, Visual Mark, se sente tão à vontade ao projetar toda a sua consciência na internet, que gradativamente abandona seu corpo e passa a existir apenas no âmbito do virtual, onde ele chega a se fundir à inteligência artificial dessa mesma rede que, por sua vez, desenvolve uma própria consciência. Uma frase que Visual Mark repete durante todo o romance é que a humanidade deveria “Mudar para as máquinas” (CADIGAN, 1991, p. 105),² entregar-se à emergência do meio (a internet, a simulação) para atingir uma existência mais pura. De imediato, é possível suspeitar que esses dois personagens, Yod e Visual Mark, expõem visões de humanidade híbrida: um ciborgue que tenta ser o mais humano possível e um humano que quer abandonar qualquer relação de corporalidade – para ele, o virtual é a existência superior.

1 Um ciborgue que está vivo

Dentre os preceitos teóricos no qual essa análise é ancorada, salta aos olhos a relevância do “Manifesto Ciborgue” de Donna Haraway, um marco teórico tanto para o campo da ficção científica quanto para o feminismo. Em seus trechos iniciais, ela indica o ciborgue como “um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura da realidade social bem como uma criatura de ficção”³ (HARAWAY, 1991, p. 5). Ela não está, com isso, se referindo apenas a robôs com inteligência artificial: o ciborgue como ideia é também tratado no texto como uma metáfora para a tendência em direção à hibridização da nossa própria espécie. Ela indica como os próprios indivíduos contemporâneos ao final do século XX e início deste século XXI se configuram como híbridos de várias formas, seja com óculos ou lentes, *smartphones*, implantes, próteses, remédios; além disso, ela aponta a hibridização em formas mais metafóricas, em termos de construtos sociais, como gênero, raça, nacionalidade. Essa

² No original, “Change for the machines”. Todas as citações feitas ao longo deste artigo foram retiradas de livros e artigos em inglês e suas traduções fornecidas aqui foram feitas por mim.

³ “A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction”.

tendência também dispara um conflito com a noção de corporalidade. Haraway acrescenta que o ciborgue não está preso à mitologia de uma utopia naturalista, muito pelo contrário, argumentando que, pela união da máquina e do organismo, ele se cria: “[d]iferentemente das esperanças do monstro de Frankenstein, o ciborgue não espera que seu pai o salve através de uma restauração do jardim do Éden, ou seja, pela fabricação de um parceiro heterossexual, através de uma completude em um todo fechado” (HARAWAY, 1991, p. 9).⁴ Isso se aplica aos dois romances de maneiras complementares.

Yod, em primeiro lugar, não é só um ciborgue, mas ele tem gênero: masculino. Quando Shira pede que o ciborgue a chame apenas pelo nome, ele replica que se sente na necessidade de explicar que ele é “anatomicamente masculino, como [Avram] me fez”⁵ (PIERCY, 1991, p. 77-78). Surpresa, Shira se volta para o cientista e pergunta por que fazer questão de criar um ciborgue feito para ser uma arma como masculino. “Eu achei que quanto mais ele parecesse um ser humano, menor a chance de ele ser detectado. [...] Eu não vi motivo para criá-lo... Mutilado” (PIERCY, 1991, p. 78).⁶ Assim, Avram se apresenta como a ideia inteiriça, naturalista, do ser humano, que enxerga a masculinidade uma característica vital para que Yod seja um simulacro bem-sucedido. Além disso, Avram vê exposto seu valor machista da mulher como um ser “mutilado”, incompleto, divergente do natural. Isso é irônico não só vindo do suposto “cientista”, cujo arquétipo é ligado a uma visão secular do mundo, como também ecoa a discussão de Haraway do feminismo e da luta feminista simbolizada pela ideia do ciborgue. Para ela, “as histórias feministas sobre ciborgues têm a tarefa de re-codificar comunicação e inteligência para subverter comando e controle” (HARAWAY, 1991, p. 56).⁷ Yod vai além de apenas se apresentar como masculino anatomicamente: ele é percebido como masculino pela sociedade de Tikva, tanto que uma amiga de Shira chega a flertar com ele durante uma festa comunitária (PIERCY, 1991, p. 123). Além disso, ele se considera vivo:

Eu tenho consciência da minha existência. Eu penso, eu planejo, eu sinto, eu reajo. Eu consumo nutrientes e extraio energia deles. Eu cresço mentalmente, mas não fisicamente, mas será que a incapacidade de engordar me faz menos

⁴ “Unlike the hopes of Frankenstein’s monster, the cyborg does not expect its father to save it through a restoration of the garden—that is, through the fabrication of a heterosexual mate, through its completion in a finished whole.”

⁵ “Anatomically male, as you created me”.

⁶ “I felt the more closely he resembled a human being, the less likely it would be detected. [...] I could see no reason to create him... mutilated”.

⁷ “Feminist cyborg stories have the task of recoding communication and intelligence to subvert command and control.”

vivo? Eu sinto o desejo de companhia. Eu não posso me reproduzir, mas muitos humanos também não podem (PIERCY, 1991, p. 93)⁸.

Por todo o livro, Yod se posiciona como vivo. Todavia, ele não busca conquistar o *status* de humano, mas sim o de cidadão, ciente de sua natureza híbrida, porém compelido a buscar a aproximação e a satisfação dos humanos ao seu redor devido à sua programação. Se o ciborgue não busca ser visto como humano, diferentemente do clássico filme de ficção científica *O homem bicentenário* (1999), mas sim como vivo e como cidadão de uma democracia, por que suas reivindicações causam tal estranheza? Estar vivo, tanto na literatura como nas relações cotidianas entre humanos e inteligências artificiais, é um conceito associado apenas a seres orgânicos. Na ideia orgânico-naturalista de “estar vivo” reside também um retorno à superação da ideia que o humano seria superior – e não parte – ao animal, indicada por Haraway, inclusive, como estímulo para movimentos de defesa dos animais (HARAWAY, 1991, p. 10), mas esse retorno à valorização do animalesco do ser vivo também reforça que o artificial, por exclusão, não pode jamais adentrar aquela categoria. Conforme seres como Yod começam a sair do campo do imaginário, com o avanço das tecnologias de aprendizado de máquina, a incerteza sobre conceitos de vida ou de humanidade se espalha, com o arremate de Haraway, ao comentar que “[n]ossas máquinas são perturbadoramente animadas, enquanto nós nos vemos assustadoramente inertes” (HARAWAY, 1991, p. 11).⁹ Ainda que a anatomia de Yod seja diferente em origem e em composição da dos humanos, isso não lhe impede de se ver como possuidor de um corpo e de buscar reconhecimento como tal.

Esse apelo por reconhecimento por aqueles próximos de si, que perpassa toda a trajetória de Yod no romance, pode ser, inclusive, visto como um eco da busca da criatura de Frankenstein por companhia e por sua infundável frustração com seu corpo disforme, que repele humanos. A criatura se afeiçoa à família DeLacey, ouvindo suas leituras e refletindo sobre sua própria natureza. Ao narrar sua trajetória até a aproximação trágica da família, a criatura descreve sua identificação com o Adão de *Paraíso Perdido*, que não se sustenta, já que ele “viera das mãos de Deus como uma criatura perfeita, feliz e próspero, protegido pelos cuidados especiais de seu Criador”, ao passo que ele seria “desgraçado, desamparado e sozinho” (SHELLEY, 1818

⁸ “I’m conscious of my existence. I think, I plan, I feel, I react. I consume nutrients and extract energy from them. I grow mentally, if not physically, but does the inability to become obese make me less alive? I feel the desire for companionship. If I can’t reproduce, neither can many humans”.

⁹ “Our machines are disturbingly lively, and we ourselves frighteningly inert”.

[2006], p. 111).¹⁰ A criatura se aproxima do único personagem cego, buscando uma compreensão de seus sentimentos que ignorasse a vileza de seu corpo, com o final trágico de sua fuga e a posterior tentativa de coagir Frankenstein a criar-lhe uma companheira. Como Yod, a criatura se enxerga como viva e busca estabelecer laços; porém, diante do horror que seu corpo causa a quem o vê, sua esperança residia em quem: 1) não pudesse vê-lo; 2) sofresse da mesma condição que ele. No primeiro caso, a criatura busca negar sua corporalidade assim como Visual Mark; no segundo, ele tenta infringir sua condição de corpo indesejável a outro ser, tal era seu desespero por companhia.

Essa segunda opção ecoa na resolução final de Shira, no encerramento de *He, She, and It*. Em uma investida definitiva contra a corporação que ameaça a independência de Tikva, Yod sacrifica-se, matando junto de si seu criador, Avram, para evitar que ele criasse outro ser atormentado por sua condição – também em uma referência ao conflito entre criatura e Dr. Frankenstein. Shira torna-se controladora da base de Tikva com a viagem de Malkah e tem acesso aos planos e esquemas para a criação do ciborgue. Colocada na posição de quem busca companhia, Shira considera criar outro Yod, Kaf (seguindo a lógica do alfabeto hebraico que guiara experimentos anteriores), programado para se sentir satisfeito com a posição de parceiro e amante.

Será que o ciborgue seria, de fato, Yod? Yod fora o produto de tensões entre Avram e Malkah e seus objetivos desesperados, bem como o produto de seu software e hardware. Se um ciborgue criado como um soldado se rebelara e quisera ser um soldado, o que impediria um ciborgue criado como um amante de desejar ser um celibatário ou um assassino?

[...]Ela não conseguiria criar um ser para servi-la, mesmo no amor. (PIERCY, 1991, p. 428)¹¹

Em sua recusa de se tornar outra criadora de um ser frustrado, Shira toma a direção oposta de Frankenstein, reconhecendo a autonomia do ciborgue. Por outra perspectiva, ao se ver sozinha, como a criatura se encontrava, Shira recusa-se a “manufaturar” sua companhia, também tomando decisões diferentes da criatura. Ela destrói os planos e os materiais que poderiam criar outro ciborgue definitivamente.

¹⁰ “He had come forth from the hands of God a perfect creature, happy and prosperous” e “but I was wretched, helpless and alone”.

¹¹ “Would the cyborg really be Yod? Yod was the product of tensions between Avram and Malkah and their desperate aims as well as the product of their software and hardware. If a cyborg created as a soldier balked and wanted to be a lover, might not a cyborg created as a lover long to be a celibate or an assassin?” e “She could not manufacture a being to serve her, even in love”.

No romance, o sexo entre Shira e Yod destaca-se entre outras relações sexuais de ficção científica contemporânea em dois aspectos: no ato sexual voltado para o prazer da mulher e ao descrever a relação entre os dois personagens como carinhosa e emocionalmente carregada, indo contra a expectativa associada ao robô ou ao ciborgue que participam de cenas de sexo (o contraste com Rachel de *Blade Runner* (1982) salta aos olhos).

Ao falar sobre os corpos virtuais, no segundo capítulo do livro *How we became posthuman* (1999), N. Katherine Hayles indica uma pressão contemporânea para a “desmaterialização” das experiências, inclusive do corpo. Para a autora, essa pressão, exercida nos corpos literários e nos livros propriamente ditos, terá duas consequências: “a mudança no corpo (o substrato material) e uma mudança na mensagem (os códigos de representação). A conectividade entre essas mudanças é, como se diz na indústria de computador, massivamente paralela e altamente interdigital” (HAYLES, 1999, p. 29).¹² Todavia, o sexo entre Yod e Shira, ainda que alterado pela condição híbrida do ciborgue, não parece se render a essa desmaterialização: muito pelo contrário, as alterações parecem prolongar o contato dos corpos.

Ele a tocava como se tivesse todo o tempo do mundo. Obviamente, ele não sentia a fadiga do corpo; seu desejo não era baseado em qualquer pressão física; ele não dormia. Ele a acariciava como se pudesse fazê-lo a noite toda, e provavelmente poderia, mesmo. [...] Ele obviamente gostava de ser tocado, de ser acariciado, mas ela não sentiu que alguma parte em particular fosse mais sensível do que outra, muito embora ela ainda estivesse muito tímida para tocar suas partes genitais. (PIERCY, 1991, p. 169)¹³

Dizer que o sexo entre Yod e Shira não diverge de um que ocorresse entre dois humanos não é cabível, já que o ciborgue não se cansa e não parece ter impulsos falocêntricos; Shira, ciente dessas diferenças, hesita de forma literal e simbólica, o que é notável pela narrativa, ao se referir ao pênis de Yod como “genital” – a protagonista, não apenas o ciborgue, se esforça para compreender o desenvolvimento híbrido do parceiro. Por outro lado, Yod não é feito ou programado para exercer favores sexuais. Conforme ele aprende comportamentos, ele participa de atos sexuais de sua escolha; sua capacidade de escolher é, inclusive, questionada por Shira, que acredita que seus comportamentos românticos voltados para ela sejam “uma fac-símile falando” (PIERCY, 1991, p. 130). Yod argumenta que “o desejo é o mesmo” (*idem*),

¹² “a change in the body (the material substrate) and as a change in the message (the codes of representation). The connectivity between these changes is, as they say in the computer industry, massively parallel and highly interdigitated”.

¹³ “He touched her as if he had all the time in the world. Of course he did not experience bodily fatigue; his desire was not based in any physical pressure; he did not sleep. He caressed her as if he could do it all night, and probably he could. [...] He obviously liked to be touched, to be caressed, but she did not sense that any particular part seemed more sensitive than any other, although she was shy to touch his genitals yet”.

comparando o desejo que ele sente por Shira ao sugerido pelo ex-namorado da protagonista. “Eu quero fazer com você exatamente o que ele quer. Mas eu posso fazer melhor. Eu prometo” (*idem*).¹⁴ Uma discussão sobre o livre arbítrio de Yod passa pelas relações do ciborgue com o simulacro, o que diverge do tema deste artigo¹⁵, porém cabe apontar que, a certa altura da narrativa, Shira aceita que Yod toma decisões a partir de comportamentos aprendidos dentro de um leque de possibilidades – não tão diferentemente do que ela mesma faz.

Assim, cabe concluir que o corpo de Yod, um híbrido pós-humano, constrói sua identidade terminal ao longo do romance: ele se posiciona como cidadão de Tikva e como parceiro de Shira. Os conflitos internos causados por sua programação dissonante resultam no sacrifício de seu corpo. Shira, após alcançar a compreensão da identidade complexa do ciborgue, nega-se a tomar o poder e o papel de criadora, interrompendo as experiências com ciborgue que buscassem emular a humanidade a todo custo.

2 A IA e o abandono da carne

Visual Mark, de *Synners*, por sua vez, abandona todo e qualquer sentido de corpo ao se misturar gradativamente à net. Conforme ele fica mais tempo plugado e menos tempo “em seu corpo”, ele vive uma certa euforia e expressa muito desprezo com relação a seu corpo, não só masculino, como totalmente humano de nascença.

Ele perdeu toda a consciência da carne que tinha sido sua prisão por quase cinquenta anos, e o alívio de se livrar daquele fardo foi tão grande quanto ele mesmo. [...] A sensação de ter tanto espaço para se esticar... um bebê emergindo do útero depois de nove meses deve ter sentido a mesma coisa, ele pensou. (CADIGAN, 1991, p. 251)¹⁶

Comparado com Yod, Visual Mark não tem um problema com a forma como ele foi criado; o personagem se vê como totalmente desconectado de seu corpo, achando que a “carne” é algo inerentemente negativo e ultrapassado, bem como sua sexualidade: ele está consciente, ao formar um híbrido com uma inteligência artificial, que ele estava abrindo mão de sexo definitivamente. Todavia, isso não é uma preocupação, pois ele sempre dá a entender que suas experiências mais puras são aquelas ligadas à criação de música e vídeos.

¹⁴ “This was a facsimile talking”, “The wanting is the same”, “I want to do with you exactly what he wants to. But I can do it better. I promise”.

¹⁵ Essa tangente é explorada mais a fundo no artigo “The Man-Machine and the Machine-Man: *Frankenstein*, *Synners*, and *He, She and It*”, a ser publicado na revista *Foundation* no outono de 2018.

¹⁶ “He lost all awareness of the meat that had been his prison for close to fifty years, and the relief he felt at having laid his burden down was as great as himself. [...] The sense of having so much space to spread out in – a baby emerging from the womb after nine months must have felt the same thing, he thought”.

Inclusive, em amplo contraste com a cena de sexo entre Shira e Yod em *He, She, and It*, o ato entre Visual Mark e sua amiga de longa data, Gina Aiesi, é posterior a uma cena em que ele extrai as imagens de seu cérebro para criar um clipe musical dentro da simulação; o ato sexual é representado como uma busca pelo antigo e pelo familiar, ainda que um familiar no qual ele não se encaixasse confortavelmente: “Ele se levantou e enlaçou os braços em volta dela. Essa nunca tinha sido a parte fácil. Eles não eram melosos, não funcionava daquele jeito, nem pra ele nem pra ela” (CADIGAN, 1991, p. 231).¹⁷ Talvez para confirmar a tendência de Visual Mark de privilegiar o midiático, a narração inclui Gina assistindo as imagens conforme elas saem pelo implante cranial de Visual Mark. Só depois de produzir o conteúdo ele se aproxima dela:

Ela não tinha certeza no começo do que ele estava fazendo, ou mesmo se ele sabia o que fazia. Então ela já estava ajudando Mark a tirar o macacão sensível, arrancando o seu próprio. Sua urgência a surpreendeu, e a dele a surpreendeu ainda mais. Eles poderiam ser duas crianças ansiosas, com pressa de roubar um momento naquele espaço de privacidade incerta. (CADIGAN, 1991, p. 237)¹⁸

Além de ter uma relação diferente com o ato sexual do que a maioria das pessoas à sua volta, o corpo de Visual Mark é descrito como “magro” e “ossudo” mais de uma vez no romance. A constituição dos corpos de Yod e Mark também indica a posição que ambos tendem a tomar em um certo espectro de humano híbrido. No livro do Scott Butatkman, *Terminal Identities* (1993), o autor analisa esses deslocamentos de relações com o corpo em sf, mas mais especificamente em cyberpunk. Para ele, a relação dos sujeitos com o corpo nessa literatura expressa de fato o conflito que os humanos têm com essa dualidade natureza e máquina:

Nos planos de interseção do ciberespaço, o corpo é recolocado e a autonomia do sujeito ressurge. Mas apenas até certo ponto: em *Neuromancer* e em *Catspaw*, de Joan Vinge, os sistemas de dados se fundem em um organismo fantasticamente complexo no qual humanos operam como células ou meras unidades de dados. A mente artificial se transforma em um corpo próprio (ainda que um corpo não corpóreo), transformando mais uma vez a experiência humana em algo supérfluo. (BUKATMAN, 1993, p. 16)¹⁹

¹⁷ “He stood up then and wrapped his arms around her. This was never the easy part. They weren’t smooch-faces, it didn’t work that way, for her or for him”.

¹⁸ “She wasn’t sure at first what he was doing, or even if he was sure. Then she was helping him strip away his jumpsuit, tearing off her own. Her urgency surprised her, and his surprised her even more. They might have been two frantic kids, hurrying to steal a moment in some space of uncertain privacy”.

¹⁹ “Within the intersecting planes of cyberspace, the body is re-placed and the subject’s autonomy is resurrected. But only to a degree: in *Neuromancer* and Joan Vinge’s *Catspaw*, the data systems merge into a fantastically complex organism in which humans operate as cells or mere units of data. The artificial mind becomes a body on its own (albeit a noncorporeal one), rendering the human superfluous once more.”

Essa autonomia parcial é visível tanto em Yod quanto em Visual Mark: de um lado, Yod constantemente se lamenta por ter seu destino preso à Tikva, como mostrado anteriormente. A autonomia de uso ou de abandono dos corpos também está nos contrastes entre as duas cenas de sexo mencionadas anteriormente. Yod e Shira começam uma parceria, enquanto Gina e Visual Mark efetivamente se despedem; as duas mulheres acabam por atravessar um período de readaptação: suas interações com esses corpos de identidades terminais acabam resultando em uma compreensão do híbrido.

Tom Moylan, em *Scraps of Untainted Sky*, discute o tópico, argumentando que o maior ato de autonomia de Yod é sua auto-destruição:

Ao passo que Shira vive para reencontrar Ari [seu filho] e se torna supervisora da base de dados em Tikva, Yod tem a sabedoria ética e política não apenas de se autodestruir como também de matar Avram, para que aquela criação científica e militar em particular não se repetisse (MOYLAN, 2000, p. 258).²⁰

Com Visual Mark, por outro lado, muito embora a decisão de abandonar o corpo e se tornar um com a net seja dele, é importante lembrar que ele não toma aquele poder de ninguém da forma como Yod precisa destruir seu criador junto consigo mesmo. Visual Mark abandona seu corpo porque, quanto mais tempo ele passa plugado, mais vídeos e músicas ele faz – mais lucro ele gera –, o que faz com que a empresa que o contrata e seus médicos façam de tudo para não o incomodar. A autonomia de Visual Mark não é tomada de alguém, e sim exercida sem impedimentos por causa dos lucros que gera.

Jenny Wolmark, no seu capítulo sobre cyberpunk em *Aliens and Others*, também indica essa liberdade de Visual Mark como uma estratégia de marketing:

Depois de receber o implante craniano experimental, o sucesso de Visual Mark ao transmitir as imagens que ele visualiza foi o suficiente para encorajar a venda em massa dos implantes. Isso também deu a Mark a oportunidade de atingir seu sonho urgente de se juntar à realidade da matriz, provocando sua decisão de ficar online definitivamente. (WOLMARK, 1993, p. 125)²¹

Ao resgatar os comentários de N. Katherine Hayles (1999), sobre a pressão para a desmaterialização do sujeito na contemporaneidade, cabe enxergar essa suposta autonomia de Visual Mark por duas perspectivas: antes de imergir definitivamente na internet e tornar-se um com o próprio meio, confirmando a hipótese de Hayles sobre as mudanças no corpo alterarem as mudanças no próprio meio de representar, o personagem passara décadas usando diversas substâncias que alterassem a sua consciência e lhe permitissem “acessar as imagens” que ele desejava. Assim, ele pode ser lido tanto como um personagem que cede às pressões contemporâneas ou como aquele que usa das ferramentas disponíveis para se tornar quem ele quis ser desde o início.

²⁰ “Yet while Shira lives to be reunited with Ari and becomes a base overseer in Tikva, Yod has the political and ethical wisdom not only to self-destruct but also to kill Avram so that this particular scientific and military creation will never be repeated

²¹ “After he has been fitted with an experimental brain socket, Visual Mark's success at transmitting the images he visualises are enough to encourage the mass marketing of the sockets. It also gives Mark the opportunity to achieve his burning desire to join the reality of the matrix and provokes his decision to go permanently on-line”.

Conclusão

Muito embora Yod e Visual Mark sejam muito diferentes, ainda que as relações entre os gêneros e a maneira como o sexo é retratado nos dois livros seja bastante diferente, ambos os personagens indicam uma tendência para o híbrido, uma contestação à ideia de pureza, de naturalismo na espécie humana. Como Donna Haraway lembra, os humanos contemporâneos já são ciborgues em um nível ou outro: a tendência ao híbrido não significa necessariamente a desmaterialização ou o abandono total do corpo, como Visual Mark faz. Ele chega a afirmar: “Se eu estiver offline, chame o departamento médico. Quer dizer que eu morri” (CADIGAN, 1991, p. 297),²² além de repetir diversas vezes como ele não vê praticamente nenhum uso para o corpo de carne: “Se você não pode trepar com aquilo, se aquilo não dança, é pra comer ou pra jogar fora” (CADIGAN, 1991, p. 373).²³

Cadigan projeta em Visual Mark um funcionalismo para o corpo que, ao ser deposto ou questionado no próprio desenlace do romance, expõe a fragilidade do culto ao racionalismo da fase didática da ficção científica, desconstruindo a antiga visão da utopia tecnocrático-digital a ser implantada em um futuro no qual a existência superior é a da mente e o lado animalesco do humano, o mortal, o falho, deveria ser descartado. Todavia, tanto o abandono do corpo (em Visual Mark) quanto a resistência em reconhecer a identidade crescentemente complexa de ciborgue (em Yod) expõem as limitações da visão positivista da tecnologia e da humanidade. Grosso modo, em ambos os romances a humanidade sobrevive ao trabalhar em conjunto com essas identidades terminais. Mesmo após se fundir com a inteligência artificial nascida na internet, Visual Mark consegue evitar as mortes em massa que seriam causadas por seu derrame ao trabalhar com humanos e com a inteligência artificial. O ponto de vista da narração salta rapidamente de personagem para personagem (Visual Mark, Gina, Gabe Ludovic, Sam etc.) para demonstrar as diversas colaborações, dentro e fora da internet, para evitar o colapso da sociedade digital criada por Cadigan. Em *He, She, and It*, a invasão de Tikva também é evitada por ações dentro e fora da internet, muito embora o momento decisivo inclua o sacrifício de Yod, mencionado anteriormente. A ficção científica contemporânea traz, dessa maneira, instâncias de colaboração entre seres híbridos – o que pode ser lido como um argumento por uma utopia das diferenças como o instrumento para evitar um apocalipse digital.

²² “If I’m offline, call Medical. It’ll mean I’m dead”.

²³ “If you can’t fuck it, and it doesn’t dance, eat it or throw it away” (373)

A visão do corpo nos dois romances pode ser uma busca por um equilíbrio entre essas tensões. Assim como Yod argumenta no conselho da cidade, “Sou um ciborgue, como Avram disse a vocês, mas eu também sou uma pessoa. Eu penso e sinto e tenho uma existência assim como vocês” (PIERCY, 1991, p. 375).²⁴ Os dois romances levam o leitor a considerar a possibilidade que a categoria de “pessoa” não inclui apenas humanos, conforme a categoria “humano” e sua ligação com alguma capacidade de empatia ou racionalidade perdem força. A injustiçada criatura de Frankenstein, incapaz de conviver com seu corpo ou de estabelecer relações, é resgatada nessas expressões.

A ideia que sintetiza a conclusão a ser tirada sobre as políticas de identidades terminais e as ansiedades humanas com a ampla dispersão de tecnologias e o lugar o sujeito entre elas é trazida por Cadigan, na conclusão do romance, e colocada na perspectiva de Gina Aiesi. Depois que os personagens, com a ajuda de Visual Mark, conseguem impedir o colapso dos sistemas de informação em Los Angeles, Gina conversa com outro personagem, Gabe Ludovic, que acaba por se tornar seu novo parceiro. Ele diz que os implantes cerebrais deveriam ser proibidos, ao invés de serem reformulados e devolvidos ao mercado. Gina sorri e replica: “A porta só abre para um lado. Uma vez fora da caixa, é sempre grande demais pra voltar para dentro. Não dá pra enterrar a tecnologia. Tudo que podemos fazer é prestar atenção e se manter bem por cima do que está rolando” (CADIGAN, 1991, p. 475).²⁵ O argumento de Gina é por uma responsabilização dos cientistas criando tecnologia e das agências reguladoras, e não pela contenção das descobertas, ou por uma valorização do “puramente humano”. A visão de Gina sinaliza uma consciência da multiplicação de tecnologias, o que por sua vez indica uma multiplicação das expressões de seres híbridos, dentro do já mencionado “espectro de humanidades”. Dessa maneira, ao invés de “Mudar para as máquinas”, como Visual Mark advoga, as visões de Yod e de Gina Aiesi indicam a necessidade de uma responsabilidade e consciência ao lidar com tecnologias e suas influências na subjetividade: melhor seria, assim, “Mudar *com* as máquinas”.

Referências

BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Los Angeles: Warner Brothers, c1991.

²⁴ “I’m a cyborg, as Avram has told you, but I am also a person. I think and I feel and have existence as you do”.

²⁵ “The door only swings one way. Once it’s out of the box, it’s always too big to go back in. Can’t bury that technology. All we can do is get on top of it and stay the fuck on top”.

BUKATMAN, Scott. *Terminal Identities: the Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham e Londres: Duke University Press, 1993.

CADIGAN, Pat. *Synners*. Londres: Orion, 1991.

HARAWAY, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialism-Feminism in the Late Twentieth Century." *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Nova Iorque: Routledge, 1991, p. 149-181.

HAYLES, N. Katherine. *How we became posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1999.

HOMEM Bicentenário, O. Direção: Chris Columbus. Los Angeles: Columbia Pictures, c1999.

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

PIERCY, Marge. *He, She and It*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1991.

SHEELEY, Mary. *Frankenstein*. [1818] Londres: Media Circus Publications, 2006.

WOLMARK, Jenny. *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism, and Postmodernism*. Londres: Harvester Wheatsheaf, 1993.

A (DES)CONSTRUÇÃO DA UTOPIA EM “O EX-MÁGICO DA TABERNA MINHOTA”, DE MURILO RUBIÃO

Amanda Priscila Santos Prado (UFAL)²⁶

Josefina Maria dos Santos (IFAL)²⁷

Resumo: Mais antiga que o próprio termo utopia, inaugurado por Thomas More em sua *Utopia* (1516), a idealização de espaços alternativos sempre esteve presente na cultura como uma forma de projetar para o plano do sonho aquilo que falta no mundo. Assim, a imaginação surge como uma poderosa arma contra as sombras do presente – e nada mais propício para a criação de imagens utópicas que o terreno da literatura. Em “O ex-mágico da Taberna Minhota” (1947), conto de Murilo Rubião, a capacidade imaginativa aparece como um aspecto negativo, que faz o protagonista desejar tanto a morte quanto a própria inserção num ambiente burocrático e capaz de privá-lo das habilidades mágicas. Enquanto as pessoas ao redor da personagem enxergam a mágica como algo engraçado e positivo, a própria personagem é completamente insatisfeita e infeliz. O desejo utópico dela é, portanto, a destruição daquele mundo mágico, permeado pelo sobrenatural. No entanto, quando a personagem consegue se livrar das habilidades mágicas, ela se mostra ainda mais insatisfeita com sua condição e passa a fantasiar as habilidades que possuía, como uma fuga de sua realidade. As narrativas do gênero fantástico, ao oferecerem um mundo cotidiano palpável e apenas ligeiramente transgredido pelo sobrenatural, conforme teoriza David Roas (2014), questionam o absurdo da condição humana. O conto de Murilo Rubião parece desconstruir todas as possibilidades de esperança e utopia – aqui entendida como um “bom lugar” – dentro de um mundo abarcado por incertezas para, enfim, questionar a maneira como a ausência de projetos utópicos nos leva à desesperança e ao cansaço. Assim, com o presente trabalho, pretende-se demonstrar que, ao encenar essa insatisfação com o mundo, seja ele mágico ou burocrático, a narrativa de Rubião reafirma a necessidade de um projeto utópico.

Palavras-chave: Murilo Rubião, Utopia, Fantástico.

“O ex-mágico da Taberna Minhota”, conto de Murilo Rubião, foi publicado inicialmente em 1947, em obra intitulada *O ex-mágico*, com a qual venceu, no ano seguinte, o prêmio Othon Lynch Bezerra de Melo, promovido pela Academia Mineira de Letras. Em 1987, o referido conto foi adaptado para a linguagem audiovisual, em curta-metragem dirigido por Rafael Conde que parece explorar, mais do que as habilidades mágicas da personagem, uma espécie de linguagem do cansaço. O curta começa em tons de azul e preto, como se desenhasse na tela a

²⁶ Doutora em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFAL.

²⁷ Graduanda em Letras-Português pelo IFAL.

vaga ideia da ausência de um passado por parte do protagonista. Além disso, o chiado inicial do curta também evidencia um recorte temporal de contornos indefinidos. E justamente essa indefinição, esse caminhar em círculos da narrativa, o que remete a uma linguagem do cansaço, conforme mencionado acima. A esse respeito, convém citar a obra do escritor contemporâneo Amilcar Bettega, cujo título – *Deixe o quarto como está: estudos para a composição do cansaço* – remete à falta de esperança e à incapacidade de agir por parte da personagem do conto, como ocorre também com a de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, foco desta análise.

No conto de Rubião, o mundo mágico que se faz possível pelo gesto da personagem surge como uma possibilidade de contato com a fantasia e com um lugar melhor. Antonio Candido, em “O direito à literatura” (1988²⁸), argumenta que a fantasia, em qualquer nível, é uma necessidade universal que “confirma o homem [e a mulher] na sua humanidade” (p. 177). Ele assim explica:

Não há povo e não há [indivíduo] que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos e entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independentemente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, causo, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta no devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance (CANDIDO, 2017, p. 176-177).

Não apenas no “mundo escrito”, para utilizar o termo de Italo Calvino (2002), mas também no “mundo não escrito”, o contato com a fantasia é da ordem do humano e, entre outras coisas, nos coloca em contato com visões de mundo diversas, enriquecendo nossa maneira de perceber o mundo e as pessoas.

No conto de Rubião, as habilidades mágicas servem de fuga à falta de esperança e de ação daquele espaço. Esse alcance de um espaço ideal, por sua vez, se dá por meio da linguagem, que será sugestiva da imagem, sem fechá-la. Ao contrário, de ordem aberta, a narrativa convoca também o leitor para o papel de imaginar esse outro lugar junto com aquela

²⁸ Ano referente à conferência original. A edição consultada é de 2017.

personagem. Por outro lado, conforme nos lembra Leyla Perrone-Moisés, a palavra é incapaz de suprir a falta do mundo:

Inventar um outro mundo mais pleno ou evidenciar as lacunas desse em que vivemos são duas maneiras de reclamar da falta. Mas aí chegamos ao grande paradoxo que funda o fazer literário. A literatura empreende suprir a falta por um sistema que funciona em falta, em falso: esse sistema é a linguagem. Os signos verbais são substitutos das coisas, seu uso repousa numa mera convenção de correspondência: tal coisa será representada por tal signo. Assim, dizer as coisas é aceitar perdê-las, distanciá-las e até mesmo anulá-las. A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104).

Talvez por isso, por essa incapacidade de suprir sua falta por meio da linguagem, a personagem se veja sem saída. Acontece que a personagem do conto é, ela própria, uma falta, um ser de linguagem que se põe em conflito com sua condição de mágico. E é justamente pela palavra que a personagem vai traçando o caminho da desconstrução de seu mundo mágico.

Para Leyla Perrone-Moisés, “[a] palavra não presentifica as coisas, ela as torna irremediavelmente ausentes. Mas, nessa ausência, pode-se ler o desejo de uma outra realidade, desejo suficientemente forte para repercutir num real insatisfatório e, indiretamente, colaborar para sua transformação.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 90).

O conto, que começa revelando a amargura e o tédio da vida dessa personagem que se encontra aprisionada ao serviço público, já parte de uma falta de saída:

Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior.

Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores.

Tal não aconteceu comigo. Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude.

Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele, sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo (RUBIÃO, 2010, p. 21).

Já nas primeiras linhas do conto temos acesso a uma insatisfação por parte da personagem, que menciona a ausência de um passado: “Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude” (p. 21). A vida da personagem do conto é de um vazio que revela, em seu recorte, o próprio caráter ficcional da narrativa a que temos acesso. Sem infância, sem pais, sem passado,

ela se encontra aprisionada aos limites do presente, que nos remetem aos limites do conto como gênero literário. É como se nós, leitores, em determinado ponto, assistíssemos à personagem subir num trem em movimento e, depois, seguido o seu percurso, a víssemos descer em outro ponto: como em qualquer narrativa breve, o que acontece dentro desse trem do momento em que a personagem sobe até o momento em que ela desce é o conto a que temos acesso. Acontece que, nesse percurso, a própria personagem também só conhece o que acontece dentro dos limites de sua passagem pelo trem. A metáfora do trem é cara à literatura e, especialmente, ao gênero conto. Especificamente em relação ao conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, esse recorte cronológico percebido pela própria personagem é sugestivo da natureza ficcional da narrativa. Nesses termos, ocorre o desnudamento de sua ficcionalidade.

O texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta agora, entretanto, sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse. Assim se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. (ISER, 2002, p. 972-973, *grifos do autor*).

Ocorre que numa narrativa irrompida pelo elemento fantástico já é esperado que o leitor perceba (e, em função do pacto ficcional, ignore o fato de) que aquela narrativa funciona em um *como se*. A própria personagem, em fragmento citado anteriormente, não se espanta com os elementos mágicos que é capaz de inserir na narrativa, seja a retirada do dono do restaurante de seu bolso ou o que ocorre nas suas primeiras apresentações no Circo-Parque Andaluz, onde havia conseguido emprego como mágico:

A plateia, em geral, me recebia com frieza, talvez por não me exibir de casaca e cartola. Mas quando, sem querer, começava a extrair do chapéu coelhos, cobras, lagartos, os assistentes vibravam. Sobretudo no último número, em que eu fazia surgir, por entre os dedos, um jacaré. Em seguida, comprimindo o animal pelas extremidades, transformava-o numa sanfona. E encerrava o espetáculo tocando o Hino Nacional da Cochinchina. Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob o meu olhar distante (RUBIÃO, 2010, p. 22).

Se por um lado, antes das apresentações, a plateia o recebia com indiferença, por outro, após o espetáculo, era justamente o protagonista quem devolvia a indiferença ao público. Para ele, a condição de mágico era motivo de tristeza e desesperança. Em diversos momentos, inclusive, tal habilidade chegava a lhe causar problemas com as autoridades.

Quase sempre, ao tirar o lenço para assoar o nariz, provocava o assombro dos que estavam próximos, sacando um lençol do bolso. Se mexia na gola do paletó, logo aparecia um urubu. Em outras ocasiões, indo amarrar o cordão do sapato, das minhas calças deslizavam cobras. Mulheres e crianças gritavam. Vinham guardas, ajuntavam-se curiosos, um escândalo. Tinha de comparecer à delegacia e ouvir pacientemente da autoridade policial ser proibido soltar serpentes nas vias públicas.

Não protestava. Tímido e humilde mencionava a minha condição de mágico, reafirmando o propósito de não molestar ninguém” (RUBIÃO, 2010, p. 23).

A condição de mágico a que a personagem se vê presa é motivo de profundo incômodo e insatisfação, o que acaba por revelar também a sua inquietude diante das coisas do mundo. Como afirma David Roas (2014), a literatura fantástica só pode funcionar com a presença do elemento sobrenatural, que será aquele elemento responsável pela transgressão das leis responsáveis pela organização do mundo real: “A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interroga-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p. 31).

Baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro, em relação direta com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade. Assim, a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e tranquilidade. Em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar (ROAS, 2014, p. 32).

As narrativas do gênero fantástico, ao oferecerem um mundo cotidiano palpável e apenas ligeiramente transgredido pelo sobrenatural, conforme teoriza David Roas (2014), questionam o absurdo da condição humana. Assim, o conto de Murilo Rubião parece desconstruir todas as possibilidades de esperança e utopia – aqui entendida como um “bom lugar” – dentro de um mundo abarcado por incertezas para, enfim, questionar a maneira como a ausência de projetos utópicos nos leva à desesperança e ao cansaço.

Urgia encontrar solução para o meu desespero. Pensando bem, concluí que somente a morte poria termo ao meu desconsolo.

Firme no propósito, tirei dos bolsos uma dúzia de leões e, cruzando os braços, aguardei o momento em que seria devorado por eles. Nenhum sinal fizeram. Rodearam-me, farejaram minhas roupas, olharam a paisagem, e se foram.

Na manhã seguinte regressaram e se puseram, acintosos, diante de mim.

– O que desejam, estúpidos animais?! – gritei, indignado.

Sacudiram com tristeza as jубas e imploraram-me que os fizesse desaparecer:

– Este mundo é tremendamente tedioso – concluíram. (RUBIÃO, 2010, p. 23).

Em desespero por não poder utilizar a mágica para escapar da própria angústia através da morte, a personagem busca maneiras alternativas, como é possível observar no fragmento abaixo, que nos remete à primeira oração do conto (“Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior” (p. 21).

Uma frase que escutara por acaso, na rua, trouxe-me nova esperança de romper em definitivo com a vida. Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos.

Não me encontrava em solução de determinar qual a forma de suicídio que melhor me convinha: se lenta ou rápida. Por isso empreguei-me numa Secretaria de Estado. (RUBIÃO, 2010, p. 24).

Ao invés de oferecer a liberdade esperada, o contato com o serviço público e, conseqüentemente, com as pessoas, foi, pouco a pouco, retirando da personagem a capacidade de fazer mágicas. Com um ano de trabalho, já não restava mais nada.

1930, ano amargo. Foi mais longo que os posteriores à primeira manifestação que tive da minha existência, ante o espelho da Taberna Minhota.

Não morri, conforme esperava. Maiores foram as minhas aflições, maior o meu desconsolo.

Quando era mágico, pouco lidava com os homens – o palco me distanciava deles. Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam.

O pior é que, sendo diminuto o meu serviço, via-me na contingência de permanecer à toa horas a fio. E o ócio levou-me à revolta contra a falta de um passado. Por que somente eu, entre todos os que viviam sob os meus olhos, não tinha alguma coisa para recordar? (RUBIÃO, 2010, p. 24-25).

Diante do vazio que permeia a sua vida, a personagem passa a reclamar para si aquilo que nunca teve: um passado. No entanto, esse passado não existe dentro dos limites ficcionais da narrativa. Nenhum passado é possível para ela. O eu que narra se encontra aprisionado à própria existência, sem possibilidade de saída de sua condição: ele não pode morrer e também

não pode mais ser mágico e encontrar consolo na fantasia. De narrativa circular, o texto começa e termina revelando essa insatisfação com o presente, o que reverbera, a princípio, na falta de escolha por parte da personagem a respeito de suas habilidades mágicas. O final do conto, por sua vez, revela outra impossibilidade de fuga: o serviço público e o desconsolo que ele trouxe para a personagem.

Hoje, sem os antigos e miraculosos dons de mago, não consigo abandonar a pior das ocupações humanas. Falta-me o amor da companheira de trabalho, a presença de amigos, o que me obriga a andar por lugares solitários. Sou visto muitas vezes procurando retirar com os dedos, do interior da roupa, qualquer coisa que ninguém enxerga, por mais que atente a vista.

Pensam que estou louco, principalmente quando atiro ao ar essas pequeninas coisas.

Tenho a impressão de que é uma andorinha a se desvencilhar das minhas mãos. Suspiro alto e fundo.

Não me conforma a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico.

Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a Terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas (RUBIÃO, 2010, p. 26).

O final do conto, como um retorno à necessidade da imaginação para suprir uma falta existente no mundo da personagem, funda uma nova possibilidade de utopia, razão pela qual o título desse trabalho optou por percorrer a ambiguidade: o conto tanto desconstrói uma utopia, quando o narrador se vê cansado do mundo mágico, como a reconstrói, ao final, quando a projeta como uma possibilidade de escape da realidade pela via da fantasia. Assim, ao encenar, por meio da linguagem, seu dom de mago, a personagem recria a possibilidade de uma utopia, reconstruindo seus limites. Se, para a personagem, a narrativa se fecha como uma prisão, para o leitor, aquilo que é encenado pela personagem se torna uma fuga da desesperança e da angústia através da fantasia. O elemento fantástico se torna linguagem e passa a existir como possibilidade na imaginação do leitor, que será capaz de enxergar na personagem que se movimenta contra o vazio aquilo que ela não consegue realizar dentro dos limites do ficcional.

Referências

BETTEGA, Amilcar. *Deixe o quarto como está: Estudos para a composição do cansaço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CALVINO, Italo. Mundo escrito e mundo não escrito. In: _____. *Mundo escrito e mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. (1988). O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

O EX-MÁGICO da Taberna Minhota. Direção de Rafael Conde. Belo Horizonte: Filmegraph Cinema & Vídeo, 1987. 1 vídeo (34 min.). Disponível em: <<https://vimeo.com/13167389>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RUBIÃO, Murilo. O ex-mágico da taberna minhota. In: _____. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NEFELOCOCCÍGIA: A UTOPIA DE ARISTÓFANES EM AS AVES

Ana Maria César Pompeu²⁹ (UFC)

Resumo: Em *As Aves*, de 414 antes de Cristo, Aristófanes expõe a fuga de Pisetero e Evélpides da conturbada Atenas para uma vida tranquila entre os pássaros em Nefelococcígia, cidade dos cucos nas nuvens, que impedirá os deuses de se deliciarem com a fumaça dos sacrifícios dos homens, que então cultuarão as Aves, herdeiras da soberania do universo, por serem mais antigas do que os deuses olímpicos, de acordo com Pisetero, que faz os pássaros forjarem uma nova cosmogonia. Na parábase, interlúdio coral da comédia antiga grega, depois de apresentar uma nova cosmogonia, onde Eros, o deus alado, nascido de um ovo de vento e unido ao alado Caos noturno no Tártaro, chocou a raça das aves, e só depois os deuses tendo nascido, as aves convidam os espectadores a virem conviver com elas, dizendo que as coisas proibidas por lei na terra dos homens, são naturais na terra das aves. Esta comunicação apresentará a invenção de Aristófanes em *As Aves* como uma utopia, muito antes da criação de Thomas Morus, e a fantasia de Nefelococcígia será apresentada como fruto das distopias da real cidade de Atenas, alvo da crítica aparentemente silenciada do poeta cômico. A peça *As Aves* foi produzida em um período conturbado da política ateniense, quando, em guerra com os Peloponésios, Atenas ainda se teria lançado a conquistar mais espaço na expedição contra a Sicília, no ano anterior. Verificaremos que o poeta cômico deixa na peça os sinais da vida real da Atenas daquele ano, apesar de *As Aves* aparecer como uma obra de fuga da realidade, destoando de suas demais peças. Os textos de Silva (2012), Duarte (2000), Bowie (1993), Strauss (1993), entre outros, fundamentarão nosso estudo.

Palavras-chave: Utopia, Nefelococcígia, Aristófanes

No prólogo de *Aves* dois velhos cidadãos atenienses desgostosos com a vida na cidade procuram o lendário homem transformado em pássaro, Tereu, para saberem dele de um lugar pacífico onde pudessem morar. Evélpides, o Esperançoso, explica aos espectadores que eles estão saindo de Atenas não por odiarem sua cidade pelo que ela é, pois é grande por natureza, feliz e comum a todos que pagam taxas, mas porque os atenienses levam a vida nos tribunais. Os dois encontram Tereu, a poupa, e lhe explicam o motivo de o estarem procurando. Ouvindo sobre a vida tranquila dos pássaros, Pisetero, o Persuasivo, convence Tereu de que eles, os pássaros, poderiam ser reis do universo, se fundassem uma cidade no espaço entre o céu e a terra, impedindo os deuses olímpicos de terem acesso aos sacrifícios oferecidos pelos homens.

Tereu convoca os outros pássaros, que formam o coro, para que Pisetero fale de seus projetos. Mas, como inimigos naturais dos homens, os pássaros querem matar os dois velhos.

²⁹ Professora Associada da Universidade Federal do Ceará. Doutora em Letras Clássicas.

Pisetero não tem necessidade dos disfarces sofisticados de Eurípides utilizados por Diceópolis em *Acarnenses*. Tereu, no entanto, é um veículo mítico retirado da tragédia homônima de Sófocles, segundo o próprio Aristófanes (*Aves* v. 100). É ele quem convence os pássaros a ouvir os visitantes, com o argumento de que são os inimigos que ensinam a ter precaução.

O corifeu pede, então, a Pisetero que fale por que veio. Este mostra a sua habilidade oratória, argumentando que os pássaros foram reis antes dos deuses. Os pássaros creem na conversa do persuasivo homem e constroem uma cidade nas nuvens, para controlarem os deuses, que, sem os alimentos dos sacrifícios humanos, morrerão de fome. Pisetero orienta os pássaros a construírem um muro em redor de todo o ar e do espaço, fortificando a cidade dos cucos. Só então é que os dois homens se identificam, e recebem asas para que possam conviver com os pássaros.

Na parábase, interlúdio coral direcionado ao público, depois de apresentar uma nova cosmogonia, onde Eros, o deus alado, nascido de um ovo de vento e unido ao alado Caos noturno no Tártaro, chocou a raça das aves, e só depois os deuses tendo nascido, as aves convidam os espectadores a virem conviver com elas, dizendo que as coisas proibidas por lei na terra dos homens, são naturais na terra das aves. Depois louvam as asas, pela facilidade de locomoção que elas permitem, até no próprio teatro, elas serão úteis.

Pisetero nomeia a nova cidade, sugerindo o nome de Esparta, antes de se decidir por Nefelococcígia. Ordena que o arauto dos pássaros avise aos homens para sacrificarem agora às aves e, em segundo lugar, aos deuses, atribuindo a cada um destes a ave conveniente. Cumprem-se os ritos da fundação da cidade, e surgem os primeiros visitantes. Do grupo que visita a nova cidade, o Poeta é o primeiro, que louva Nefelococcígia através de seus cantos, mas está interessado mesmo em ganhar roupas. Em seguida vem um intérprete de oráculos, que também pede roupas a Pisetero, e que é tratado por este de forma semelhante a que Trigeu tratou o mesmo personagem em *Paz*: competindo com ele nos oráculos, tratando-o de charlatão, expulsando-o, com pancadas; o próximo é Metão, o geômetra, que comparado a Tales, é depois expulso a pancadas, e chamado de charlatão; então vêm um inspetor e um vendedor de decretos, ambos são postos para fora e surrados.

Os deuses necessitam de sacrifícios

Íris entrou no ar, enviada pelos deuses aos homens, para lhes dizer que devem sacrificar aos olímpicos. O novo homem-pássaro ofende a deusa e a dispensa sem considerar suas ameaças com os raios de Zeus.

Os homens querem asas

Pisetero dará diferentes asas para diferentes gêneros de homens. O primeiro homem a se apresentar é um jovem que deseja matar o próprio pai, por isso necessita das leis dos pássaros, pois ele quer combinar as vantagens das aves com as dos humanos de modo duplamente impossível. As cegonhas cuidam de seus velhos pais como pagamento por lhes ter criado. As asas que Pisetero lhe dá são armas para a guerra, já que ele tem ânsia de matar. De certo modo o jovem é justo, pois não cometeu parricídio, mas procura uma cidade, cujas leis permitam executar o pai.

Não há lugar para a injustiça no reinado de Pisetero

Por isso ele expulsa o sicofanta, que quer asas para facilitar suas delações. Todos que o procuram não desejam na verdade viver como pássaros, mas querem combinar poderes humanos e de pássaros. O poeta ditirâmico Cinésias é o único nomeado nesse grupo de candidatos a asas e é a figura central do grupo, como foi o astrônomo Metão no grupo de visitantes na nova cidade. Não há lugar para sutilezas como a Poesia e a Astronomia em Nefelococcígia. Pisetero defende o direito contra seus visitantes, que querem um poder sobre-humano, como o elmo de Hades. Em vez de poder sobre-humano ele lhes dá conselhos para serem justos.

Somente Pisetero, além de Evélpides, era um ser humano provido de asas. Apenas ele pode agir injustamente e impunemente, já que Evélpides o Esperançoso, que não tinha nenhuma ambição política, desapareceu, como a esperança de viver uma vida de pássaros. No canto coral, os pássaros se referem a homens injustos (Cleônimo, um sicofanta depravado, e Orestes, um ladrão), certamente para mostrar sua indignação pelos atos de Pisetero, pois este lhes usurpou o governo, instalando uma monarquia, excluindo os pássaros do poder.

Surge, então, Prometeu, que aconselha Pisetero a só negociar com os deuses se estes lhe entregarem o poder e, como esposa, Soberania, filha de Zeus. As negociações são feitas com a embaixada divina, formada por Posídon, Heracles e Tríbalo, representante dos deuses bárbaros. Há então as bodas de Pisetero e Soberania, comparadas as de Zeus e Hera.

Aristófanes guarda silêncio sobre si nas duas parábases de Aves

Vemos que isto é apropriado, já que a peça representa uma rebelião com sucesso contra os deuses venerados na cidade ou contra todos os antigos deuses ou ainda o sucesso de um ateniense que voltou as costas à cidade de Atenas e aos deuses. O que confirma a tese de que a autoridade do poeta como conselheiro estava abalada pela emergência de novos sábios na cidade (cf. Duarte, 1998, p. 1).

Pisetero, Bom de Lábia, na tradução de Adriane Duarte, convence os pássaros de sua antiga realeza, por sua habilidade retórica:

Bom de Lábia

Por Zeus! Estou louco para falar! Eu já preparei um discurso,
o que não impede de sová-lo mais um pouco.
Rapaz, traga uma coroa! E para lavar as mãos, água, por favor! Rápido!

Tudo Azul

Vamos comer? Ou o quê?

Bom de Lábia

Não, por Zeus! Mas há tempo procuro dizer algo, uma fala grande
e gorda, que lhe dilacere a alma.

Eu sofro tanto por vocês, que antes foram reis. (462-66).

E passa aos argumentos de sua tese:

Bom de Lábia

De que os deuses não comandavam os homens no passado,
nem eram reis, mas sim as aves, há muitas provas.

Para começar eu mostrarei primeiro que o galo foi senhor
e comandou os persas todos antes de Dario e Megábazo;
por causa desse comando é chamado de ave persa. (481-5).

Os pássaros creem na conversa do persuasivo homem e constroem uma cidade nas nuvens, para controlarem os deuses, que, sem os alimentos dos sacrifícios humanos, morrerão de fome. Depois de orientar os pássaros para construírem um muro em redor de todo o ar e do espaço, fortificando a cidade dos pássaros, ele ordena:

Bom de Lábia

E quando ela estiver de pé, exijam de Zeus o comando.
E caso ele não conceda, nem queira, nem mude logo de ideia,
uma guerra santa declarem contra ele, e proibam os deuses
de atravessar em ereção o território de vocês,
como faziam antes para seduzir as Alcmenas,
Álopes e Sêmeles. E se eles vierem
lacrem o pau deles, para que não transem com elas. (554-60).

O coro fica completamente convencido:

Corifeu

Você, de meu inimigo, se transformou no mais adorável dos velhos.
Por mim, de modo algum abandonaria as suas ideias!

Coro: Exaltado com as tuas palavras

eu ameaço e juro:

se, tu, unindo palavras afinadas às minhas,
justas, leais e pias,

vais contra os deuses,

em harmonia espiritual comigo,

não mais por muito tempo

os deuses usarão o cetro, o meu! (626-36).

E eles mesmos, os pássaros, na parábase, forjam uma nova Teogonia:

Coro

No início era o Caos e a Noite, o negro Érebo e o vasto Tártaro,
 Nem a Terra, o Ar ou o Céu existiam. No seio infinito de Érebo,
 A Noite de negras asas gera, primeiro, um ovo de vento,
 Do qual, cumprindo o ciclo das estações, nasceu Eros, o desejado,
 A cujo dorso áureas asas dão brilho, semelhante aos vórtices de vento.
 Ele ao alado Caos noturno tendo-se unido no Tártaro vasto,
 Chocou nossa raça e primeiro a trouxe à luz.
 E antes disso não havia a raça dos imortais, antes que Eros unisse tudo. (693-700)

A nova cosmogonia dos pássaros tem quatro elementos primordiais como a de Hesíodo, mas se distingue pela elevação de Noite e Érebo aos primórdios. Em Hesíodo eles são descendentes de Caos. Em Aristófanes, a retirada de Terra e Eros da primeira linhagem é estratégica, sendo Terra “de todos sede irresvalável sempre” (*Teogonia* 117), onde o próprio Olimpo, morada dos deuses, está fixado, não deve figurar numa teogonia de seres alados; e Eros, filho da Noite de negras asas, nascido de um ovo de vento, pertencerá a uma geração de deuses alados e dará origem aos pássaros. Pelos ascendentes negadores do ser, desde os primórdios, concluímos que a cosmogonia dos pássaros, fruto do discurso de Pisetero, assim como sua cidade nas nuvens, é mentirosa, originados da habilidade oratória do persuasivo homem (cf. DUARTE, 2000, 159-160).

É importante não esquecer que no *Banquete*, de Platão, Sócrates diz que Eros engendra belos discursos. Em *Fedro*, temos os discursos sobre Eros, analisados por Sócrates em sua composição oratória. No mesmo diálogo temos a imagem da alma como de um carro alado, e seu percurso no espaço celeste buscando a proximidade com o divino.

A asa recebeu da natureza o poder de levar consigo para as alturas o que é pesado, elevando-o para os lados onde habitam os deuses. É ela que, de uma certa maneira, entre todas as coisas corporais, tem maior participação no divino. Ora, o divino é belo, é sábio, bom e possui todas as qualidades dessa ordem: isso é o que mais alimenta e desenvolve as asas da alma, enquanto a feiúra, o mal, os defeitos contrários às qualidades precedentes causam sua ruína e destruição (PLATÃO, *Fedro* 246 d-e).

Na *República*, porém, Sócrates identifica dois tipos de Eros, o bom, que é o musical e o ruim, amusical (403 a). E, em muitas passagens do mesmo diálogo, vemos Eros como um tirano (329 c, 573 b, 574 c, 575 a, 577 d), e o tirano como um erótico (573 d). Ophir (1991), procurando determinar na *República*, a formação discursiva do homem grego, - que delimita o seu espaço como superior aos animais e inferior aos deuses, por um lado, e distinto do bárbaro, da mulher

e do escravo, por estes não pertencerem ao mundo político da mesma forma que ele, por outro lado -, encontra um paralelo entre o Gíges do diálogo e o Pisetero da comédia aristofânica, por eles representarem a subversão da formação discursiva, ocupando espaços diferentes do apropriado ao homem grego, por sua *hybris*.

A deusa Íris é culpada de um crime capital, pois penetrou na cidade dos pássaros, e será executada, segundo Pisetero, que se recusa a aceitar a impossibilidade de execução de um imortal. Os pássaros são os governantes, e os deuses, imortais ou não, devem obedecer. Mesmo não podendo ser executados, os deuses podem ser prejudicados gravemente, pois, segundo Strauss (1993, 225-6), eles reconhecem a possibilidade do impossível. Ser um deus significa ser deus para os homens. Só com a colaboração de Pisetero e dos pássaros a revolta contra os deuses é possível. Pois apenas falando como um pássaro e pelos pássaros, Pisetero pode ultrapassar sua condição.

Após o debate com a deusa Íris, Pisetero é retratado como um deus, é só fazer um voto e as coisas acontecem (1119-21 e 1269 s). Ele é presenteado pelos homens com uma coroa de ouro, pois a fundação da cidade nos ares deu uma nova orientação à vida humana. Tinham antes mania por Esparta (leis rígidas) e agora têm mania pela vida dos pássaros (natureza).

Entre os pássaros a vida é conforme a natureza: não é proibido bater nos pais, não há distinção entre cidadãos, escravos e estrangeiros, é uma sociedade igualitária e universal. Assim, a doutrina dos pássaros conduz às recomendações do Discurso Injusto de *Nuvenis*. A doutrina de Sócrates é radicalmente cortada das Musas porque não dá lugar a Eros, já a dos pássaros é erótica e ligada às Musas. Tereu, a poupa chamando Procne louva Apolo e o coro dos deuses:

Poupa

Amiga minha, vem, deixa o sono,
Desata os cantos de sacros hinos,
Em que diva boa afora choras
Nosso amado, pranteado Ítis,
Divinas notas tua fulva gorja trinando.
Puro, vai pelo folhudo teixo
Até o trono de Zeus o som.
Lá Febo de cabelos de ouro o ouve
E com a lira de marfim responde
Às tuas elegias, e de deuses
Forma coros. Por imortais bocas
A uma só vez avança harmonioso
O ai divino dos afortunados. (209-21)

Este canto piedoso da poupa vem logo após o discurso de Pisetero convencendo Tereu do futuro destronamento de Zeus. É uma amostra de que Aristófanes repete nesta peça o que fez em *Nuvens*, ao justapor os festivais sagrados a expressões que retiravam o poder de Zeus. Esse canto, porém, traz algo de muito triste, que é a lembrança de Ítis, o filho de Tereu e Procne, que foi pelo pai devorado, como castigo aplicado por Procne por este violentar a sua irmã Filomela. Os três foram transformados em pássaros pela compaixão de Zeus. As doutrinas do Sócrates de *Nuvens*, através do Discurso Injusto, e dos pássaros ultrapassam a esfera do *nomos* da cidade ou da justiça, pois as duas autorizam que se bata nos pais.

Tereu, ao ouvir de Pisetero sobre a fortificação da cidade entre o céu e a terra e a destruição dos deuses, pensa que esses são atos justos, os pássaros são mais piedosos do que Tereu, pois querem provas de sua antiga realeza, argumento de Pisetero apenas para eles, não para Tereu. Eles são menos inteligentes que Pisetero, mas cantam melhor, sua teogonia é semelhante em estilo a de Hesíodo. Pisetero e os pássaros não negam a existência dos deuses, apenas acreditam na possibilidade de destroná-los. Enquanto que para Sócrates, em *Nuvens*, o princípio universal era o ar, para os pássaros, é Eros.

Os homens devem agir como lhes manda Pisetero-pássaro e não como agem os pássaros, da mesma forma que, sob o reinado de Zeus, os homens não deviam o imitar ao prender seu pai, Crono (cf. Strauss, 1993, p.229-30). Não é permitido na nova lei, como na antiga, bater nos pais e cometer incesto (como parecia sugerir Fidípides em *Nuvens*). Strauss considera que Pisetero sabe agir como fundador de uma cidade. Ele fala como um pássaro, que é um ser diferente dos olímpios e pode ser um deus, mas, para ser deus, devem-se cumprir certas condições, pois um deus deve estar em harmonia com as exigências fundamentais da cidade. Depois da cena de Prometeu, cujo ódio natural aos deuses e amor aos homens traz aos pássaros a lembrança de que seu ódio natural é aos homens e não aos deuses, o coro canta a Sócrates e o companheiro Querefonte, que cercam o orador Pisandro, que, por sua vez, é ligado, de algum modo, pelos pássaros a Odisseu, e nos faz recordar o nome de Pisetero.

Coro

Junto aos Pés-Sombrios
 existe um lago, onde, sem se lavar,
 Sócrates atrai as almas. (*Psykhagôgein Sôkrates*)
 Ali também veio Pisandro,
 pedindo para ver uma alma
 que o abandonou ainda vivo.
 Segurando uma vítima,
 um camelo-ovelha, cortou-lhe a goela e,
 como Odisseu, recuou.

Em seguida surgiu-lhe de baixo,
rumo à sangoela do camelo,
Querefonte, o morcego. (1553-64).

Esta passagem nos faz recordar os rituais xamânicos, em que as almas viajavam no céu e nos inferos, os xamãs vestidos de pássaro. A *República* de Platão termina com o mito de Er, em que o panfílio Er, tendo morrido em combate e voltado à vida no décimo segundo dia, narra que sua alma saiu do corpo e caminhou ao lado de muitas outras almas, até chegar a um lugar divino: na terra, havia duas aberturas contíguas uma à outra, e no céu, outras duas em frente a estas.

No espaço entre elas, estavam sentados juízes que, depois de pronunciarem a sua sentença, mandaram os justos avançar para o caminho à direita, que subia para o céu, depois de lhes terem atado à frente a nota do seu julgamento; ao passo que, aos injustos, prescreviam que tomassem à esquerda, e para baixo, levando também atrás a nota de tudo que haviam feito.

No *Fedro* (246 b-c), também podemos verificar uma semelhante viagem celeste da alma:

Tudo o que é alma rege tudo o que é inanimado; essa alma circula por todo o céu, ora sob uma forma, ora sob outra. Quando ela é perfeita e porta asas, plana nas alturas e governa o mundo inteiro; quando perde as asas, é arrastada, até que se agarre a algo sólido; aí fixa sua morada, assenhoreia-se de um corpo terrestre, que parece mover-se por seu movimento próprio graças à força que pertence à alma.

Conclusão

A metamorfose de Pisetero e Evélpides em pássaros os eleva pelo discurso à categoria do divino e parece representar a *hybris* do discurso que promove transformações subversivas, desde o canibalismo de Cronos e de Zeus, nos destronamentos da luta pelo poder. Pisetero consegue combinar em si traços próprios de um animal com poderes exclusivos de um deus, através de suas habilidades políticas e oratórias, mas também através de um irresistível desejo erótico, que o leva a casar-se com Soberania, filha de Zeus, e o leva também ao cetro deste. Pisetero é o duplo de Tereu, ambos saem de suas terras, devoram filhos, se considerarmos filhos os pássaros “rebelados” que Pisetero assa e come, casam-se com filhas de reis, silenciadas e são tiranos. Ophir (1991) afirma que o filósofo, em Platão, acaba por ocupar a mesma posição de Pisetero e de Giges, no que diz respeito à subversão da formação discursiva. A imortalidade da alma, que determina a mais fundamental distinção entre o humano e o divino, é alcançada

somente por este homem, dotado com um novo tipo de *hybris*, que se traduz em um ilimitado desejo e uma determinada procura pela verdade.

Nefelococcígia comparada à Utopia de Thomas Morus, na verdade reflete Atenas com todos os seus problemas, através da ótica de um novo tirano: o discurso persuasivo ou o próprio Pisetero.

Referências

ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. São Paulo, HUCITEC, 2000.

BOWIE, A. M. *Myth, ritual and comedy*. Cambridge University Press, 1996 (first published 1993).

DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: FAPESP, 2000.

FERNÁNDEZ, Luis Gil. *Aristófanes*. Madrid: Gredos, 1996.

LUDWIG, Paul W. Politics and eros in Aristophanes' speech: *Symposium* 191 e -192 a and the comedies. *American Journal of Philology* 117, p. 537-562, 1996.

NIGHTINGALE, Andrea Wilson. *Genres in dialogue: Plato and the construct of philosophy*. Cambridge University Press, 1995.

OPHIR, Adi. *Plato's invisible cities: discourse and power in the Republic*. Routledge, 1991.

PLATÃO. *A república*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 7a. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

_____. *Diálogos: Fedro, Cartas, O primeiro Alcibíades*. Tradução Carlos Alberto Nunes. V. 5. Universidade Federal do Pará, 1975.

STRAUSS, Leo. *Socrate et Aristophane*. Traduit de l'anglais et présenté par Olivier Sedeyn. L'Éclat, 1993. (Collection "Polemos"), (1ª edição 1966).

IMAGENS DE ESPERANÇA E UTOPIA: AS TRILHAS UTÓPICAS DE PERSÉFONE EM “SEGUNDO PORTO AGORA É DAS ALEGRIAS”, DE IZABEL BRANDÃO

Arenato Santos (UFAL)³⁰

Ildney Cavalcanti (UFAL)³¹

Resumo: Centrado nas interfaces entre os Estudos Literários e os Estudos Críticos da Utopia, este trabalho objetiva refletir sobre as relações entre poesia e utopia, destacando as reconfigurações utópicas e/ou distópicas da cultura a partir do estudo de recorrências temáticas e formais relacionadas ao gênero do utopismo literário. Apropriando-me do conceito de “sonho diurno” de E. Bloch (2005), argumento em defesa da esperança e da utopia conforme inscritas no texto poético. Neste sentido, tomando como base a poesia da poeta contemporânea Izabel Brandão (2013), mineira de Pedra Azul radicada em Maceió, este trabalho analisa o poema “Segundo porto agora é das alegrias” sob a perspectiva de suas formas, funções e conteúdos utópicos. Além disso, redimensionado aqui sob a égide da utopia, articulo também um diálogo com o mito de Perséfone, veladamente inscrito nas malhas do poema de Brandão, procedimento que não apenas revela a densidade lírica com a qual a autora constrói sua artesanaria poética, como cumpre exigir de seus leitores e leitoras a tarefa de mobilizar o conhecimento dessas referências culturais e literárias das quais apropria-se como vestimenta para sua linguagem. A discussão sobre as aproximações entre mito e poesia são subsidiadas por reflexões de Abdala Junior (2003) e Brandão (2015). A partir da leitura do referido poema, no que tange às dimensões utópicas que observo em relação ao mito de Perséfone metaforizado na poética de Brandão, mais do que centrado em um caráter cíclico e fechado das estações, defendo que a poeta mineira/alagoana engendra em seus versos uma função de antecipação utópica muito mais ampla e que, portanto, age em direção a um sonhar acordado latente e, concretamente, voltado para algo vindouro.

Palavras-chave: Poesia alagoana. Utopia. Perséfone. Izabel Brandão.

Ao apropriar-me do conceito de *sonho diurno* do filósofo alemão Ernst Bloch (2005), saliento, nestas palavras iniciais, o meu desejo de argumentar neste trabalho em defesa da esperança e da utopia conforme repertoriadas no gênero lírico. Mas esperança e utopia, aqui, diga-se de passagem, entendidas enquanto força expectante consubstancialmente concreta e antecipatória de algo que, sendo negado pela falta no momento presente, pode ser alcançado no futuro como forma “de amanhã”.

³⁰ Graduado em Letras e mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas (UFAL/PPGLL).

³¹ Orientadora e profa. Dra. da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas (UFAL/PPGLL).

Falar de esperança é falar sobre a necessidade de repensarmos sobre seu sentido ético – e porque não dizer, também, estético –, num mundo pós-moderno que caminha a passos largos para o recrudescimento de um modelo econômico e social que culmina em realidades, formas de existências humanas e culturais, cada vez mais, distópicas. Como bem observou Tom Moylan (2016, p. 15), em análise crítica sobre a tendência deste contexto histórico do capitalismo tardio que assola e ameaça à extinção de nossa própria espécie, estamos vivendo, sem dúvida, em “tempos sombrios”. Não obstante e exatamente, por essa razão, é que devemos urgentemente falar sobre a utopia e, num sentido mais amplo, sobre a esperança, uma vez que somente a imaginação utópica, ponto de contato entre a vida e o sonho, reserva aos homens e às mulheres, ainda não embrutecidos/as pela realidade degradante, os meios de reinventar o aqui e agora, a cultura de uma forma mais geral, e desse modo, abrir caminhos para ajudarmos a construir o outro lugar, espaço alternativo de uma nova forma de realidade satisfatoriamente mais justa e igualitária.

Pensar em utopia, entre outras dimensões, é pensar na capacidade que a humanidade possui de se opor às situações degradantes, aos ditames sociais, e de lutar pela reorganização de uma dada ordem vigente. Etimologicamente, a palavra é de origem grega e soma a partícula *où*, que significa *não*, com *topos*, que quer dizer *lugar*. Utopia é, nesse sentido, o *não-lugar*, ou lugar nenhum. A criação do termo, na literatura, deve-se ao texto *A Utopia* (1516) de Thomas More, obra que designa um espaço insular, um novo espaço, no qual o regime de governo consistia em uma república ideal. Vista a partir desse prisma, a busca então pelo bom lugar, por um *topos* feliz, guiada potencialmente pelo desejo de estabelecer sociedades e modelos de instituições políticas onde a existência material e a espiritual possam ser asseguradas e alcançadas satisfatoriamente, acaba por se tornar ações que efetivamente incidem sobre os rumos de nossa história humana subjetiva e social, abrindo caminho para aquilo que ainda não é, mas que pode vir a ser objetivamente possível, num futuro antecipatório, fato que faz da imaginação utópica “uma função própria e constante do homem [e da mulher]” e, por extensão, a configura também enquanto uma mola propulsora imprescindível às mudanças e invenções de “um novo ciclo imaginativo” naturalcultural³² em sentido amplo, conforme o pensamento de Teixeira Coelho (1980, p. 12).

A discussão que segue, orientada a partir de uma perspectiva de leitura que explora as interfaces entre poesia e utopia, toma como ponto de partida o poema “Segundo porto agora é das

³² Utilizo o neologismo cunhado pela bióloga e crítica feminista Donna Haraway. Cf. Haraway (2016).

alegrias”, do livro *As horas da minha alegria* (2013) de Izabel Brandão, escritora contemporânea de Pedra Azul, radicada em Maceió. Dona de um estilo poético marcado pela leveza, inventividade e rigor de linguagem, a poesia de Brandão pode também ser concebida enquanto uma voz lírica que se destaca pelo trânsito e deslocamento de ideias e imagens. Desde a publicação de seu primeiro livro de poemas *Espiral de fogo* (1998), passando também pelo segundo, *Ilha de olhos e espelhos* (2003), flagra-se a obsessão da poeta mineira/alagoana pela construção de uma escrita que amalgama em seus versos uma visão, no dizer de Italo Calvino (1990), “pluralística e multifacetada”³³ desse mundo pós-moderno no qual a autora está inserida. Trata-se de uma poesia, neste sentido, que se inscreve temática e formalmente sob o signo da multiplicidade e da não-fixidez, o que impede uma leitura rigidamente fechada de sua obra.

Feita essa breve contextualização sobre a poesia de Brandão, a partir de agora passo a discutir sobre seu poema “Segundo porto agora é das alegrias” (2013), em cuja análise literária, além de refletir sobre suas formas, funções e conteúdos utópicos, estabeleço também um diálogo com o mito de Perséfone, redimensionado aqui sob a égide da utopia, uma vez que compartilho e parto da visão de Benjamim Abdala Junior (2003, p.14) de que “um mito, mais do que lenda, é portador de uma linha de vida, uma figuração onde fulgura o futuro”. Desse modo, e ainda conforme pensamento de Abdala Junior (2003):

Por ser o mito uma expressão da vontade renovada de uma nova história, ele não apenas registra grandes histórias arquetípicas do passado, mas sobretudo materializa nossos impulsos em forma de narrativa. O mito é manifestação, assim, de um *continuum* que envolve historicidade e psiquismo humano. Todo mito, além de manifestar essa vontade de história, é também expressão de um drama humano condensado. E é por isso que todo mito pode facilmente servir de símbolo de situações históricas dramáticas que constituem paradigmas culturais (2003, p. 14, grifo do autor).

Não podendo ser tomado, pois, como uma “fábula fossilizada”, conforme assinala Abdala Junior (2003), o que um mito busca não é apenas o registro de “histórias arquetípicas do passado”. Pelo contrário. Ao mesmo tempo em que “materializa nossos impulsos em forma de narrativa”, todo mito realiza-se como (ou pretende ser) a afirmação/vontade renovada de uma nova história, no que entendo aqui como um impulso de transformação, ou desejo de um novo recomeço. Compreendido desse modo, é o que observo ao estabelecer o diálogo com o mito de Perséfone, disfarçadamente inscrito nas malhas do poema de Brandão, procedimento

³³ Cf. a conferência “Multiplicidade”, escrita por Calvino. In: *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Campanhia das letras, 1990.

que não apenas revela a densidade lírica com a qual a autora constrói seus artefatos poéticos, como cumpre exigir de seus leitores e leitoras a tarefa de mobilizar o conhecimento dessas referências culturais e literárias das quais apropria-se, ora de forma explícita ora de forma velada, como vestimenta para sua linguagem. Vamos então ao poema:

Tem cheiro de romã este porto agora
semente por semente: comi uma a uma
e agora posso voltar feliz do inferno:

cresço nas flores que perfumam minha casa
estrelas pulsam dentro de mim
cresço cresço cresço cresço cresço cresço cresço
e não aguento esperar.

A primavera chegou mais cedo para mim
e a vida nova muda tudo, inteira.

Este porto tem um mar belo e verde
como esta esperança pulsando vida em mim
e sorrindo sigo a rota do mar
que agora tem trilhas pequeninas
ensinando outras saídas.

Como pude me perder das alegrias?
O porto deste mar é encantador.
(BRANDÃO, 2013, p. 122)

Publicado no livro *As horas da minha alegria* (2013), o poema “Segundo porto agora é das alegrias” de Izabel Brandão, entre outras possibilidades de sentidos, pode ser lido como a representação topográfica de um lugar ideal – espaço insular e utópico – em que de imediato a ideia ou noção de “ilha paradisíaca” não lhe parece ser indiferente, ou paradoxal. Muito pelo contrário, e ao entrarmos em contato com a força imagética de seus versos, somos convidados/as a imaginar, metonimicamente, a cartografia de uma geografia imaginada.

Já a partir do título, através de duas imagens simples e desconcertantes – a conjunção do símbolo “porto” com a ideia de “alegria” –, Brandão imprime em seus leitores e leitoras a dimensão utópica desse espaço insular que, sem rodeios, salta aos olhos do eu-lírico sob uma atmosfera aprazível, como um lugar de felicidade e harmonia.

Metáfora e símbolo, ao mesmo tempo, de um convite à evasão, ao sonho, ou ainda como reconfiguração das utopias que tanto marcaram as viagens marítimas na época dos descobrimentos, pode-se perceber também como, nos versos de Brandão, “este porto” que “tem um mar belo e verde” não se representa apenas como um lugar de partida e chegada; mas aqui,

é tomado, numa espécie de epifania, como esse *topos* acolhedor, espaço de refúgio que, em síntese, leva o eu-lírico sugestivamente a adjetivá-lo de “encantador”. Temos, neste sentido, no poema de Izabel Brandão, a partir de uma precisão e economia no trato com a linguagem, o que confere ao seu texto esse rico potencial imagético, a projeção em seus versos de um espaço-insular ideal, a representação de uma *eu-topia*, ou bom lugar.

Em “Segundo porto agora é das alegrias” ganham relevo, desse modo, imagens e ações que operam de forma significativa a utopia que lhe é subjacente. Vale ressaltar ainda, como Brandão apropria-se de mais outro tropo, ou elemento muito comum às narrativas tradicionais do gênero dos utopismos literário, e que aqui é reciclado de forma muito sugestiva em seu poema. Refiro-me à figura do/a viajante.

Lembremos, a título de ilustração, de Rafael Hitlodeu, navegador e personagem d’A *Utopia* de More, responsável pelo relato que deu forma literária às histórias dos povos e das instituições sociais da “ilha de Utopia”. É pela lente e imaginação criadora de Hitlodeu que, em suas viagens e deslocamentos marítimos, passamos a ter conhecimento sobre a narração de Estados ideais que constituem, vamos dizer assim, modelos de boas civilizações, a exemplo daquela sociedade. Em se tratando de Izabel Brandão, é interessante perceber como a figura do/a viajante pode ser reconfigurada poeticamente em seu texto, a partir da existência de um eu-lírico movediço que inscreve o seu desejo utópico em direção a um horizonte de esperança, em busca do outro lugar, o espaço da utopia. Vejamos, portanto, nos versos que seguem como, através do uso de algumas imagens, se dá essa representação:

Este porto tem um mar belo e verde
como esta esperança pulsando vida em mim
e sorrindo sigo a rota do mar
que agora tem trilhas pequeninas
ensinando outras saídas.
(BRANDÃO, 2013, p. 122, grifos meus)

São bastante conotativas as referências na poesia de Brandão de um sujeito poético que se coloca em movimento, em deslocamento e que, portanto, reporta-nos a essa figura do/a viajante que, ao lançar-se em direção “a rota do mar”, projeta seu pensamento utópico num movimento que também pode ser lido aqui “do lugar para o trânsito” ou “da ilha para a ponte”, no dizer de Ildney Cavalcanti (2015, p. 231). Em estudo que discute sobre a obra do artista plástico Vik Muniz, Cavalcanti (2015) chama atenção, entre outros aspectos, para a transformação das ideias contemporâneas das utopias e distopias da cultura no tocante ao

significado inicial do termo empregado por Thomas More. Deste modo, o sentido da ideia moreana, inicialmente “centrado numa espacialidade definida”, redefine-se em nossos dias atuais para uma “perspectiva de mobilidade”, voltado mais para a busca, o processo, ou seja, para um *topos* por excelência da ação humana (CAVALCANTI, 2015, p. 212). Observo, neste sentido, ser justamente essa “perspectiva de mobilidade” utópica o que caracteriza de forma icônica a figura do/a viajante nos versos de Brandão. Esta dimensão marcada por um movimento de deslocamento utópico será enfatizada em discussão mais adiante sobre a análise do mito de Perséfone, ao relacionar o caráter desta mobilidade com os sonhos diurnos de que fala Bloch (2005).

Deste modo, como mais uma das várias configurações utópicas que são expressas em “Segundo porto agora é das alegrias”, argumento agora em defesa de uma possibilidade de leitura crítico-utópica em relação ao mito de Perséfone que, a meu ver, é mimetizada no poema de Brandão de forma mascarada, indireta, ou dito de outra forma, por um viés metonímico de linguagem do qual Brandão apropria-se na construção de algumas imagens e ações simbólicas em seus versos. Para que comecemos esse diálogo, sem a intenção de esgotar o assunto, vejamos sucintamente o mito de Perséfone.

Segundo Junito de Souza Brandão (2015), Perséfone, ou Core, a Jovem, é filha de Zeus e Deméter, “a grande deusa maternal da terra”. Tendo sido raptada por seu tio Hades, no momento em que estava entre “as ninfas e em companhia de Ártemis e Atená”, foi com o consentimento e ajuda de Zeus, seu pai, que Hades conseguiu realizar tal intento. Enquanto Perséfone colhia flores, “Zeus colocou um narciso ou um lírio às bordas de um abismo”. Ao ser atraída pela flor, a Terra se abriu, Hades apareceu e a conduziu para o mundo das trevas. Assim que percebeu que estava sendo arrastada para o abismo, Perséfone ainda deu um grito agudo, porém, não a tempo de sua mãe correr ao seu socorro, de forma que Deméter não conseguiu vê-la nem saber o que acontecera. Apavorada com o desaparecimento da filha, a deusa do *grão da vida* saiu a sua procura “durante nove dias e nove noites” errando pelo mundo sem se alimentar. Encontrando-se, porém, ao décimo dia com Hélios, deus do sol, “que tudo vê”, ela então certificou-se da verdade e das manobras dos dois deuses sobre a execução do rapto da filha. Irritada profundamente contra Zeus e Hades, resolveu abdicar de suas funções divinas, prometendo não mais retornar ao Olimpo, até que Perséfone fosse encontrada (BRANDÃO, 2015, p. 307).

Ao recolher-se no interior de um santuário e consumida pela saudade da filha, como uma forma de vingança, Deméter fez cair sobre a terra uma seca terrível, o que impedia o crescimento de qualquer tipo de vegetação. Zeus, percebendo que a ordem do mundo estava em perigo, “pediu a Plutão que devolvesse Perséfone” de volta a sua mãe. Hades prontamente atendeu o pedido soberano do irmão, mas arditamente fez com que Perséfone “colocasse na boca uma semente de romã e obrigou-a a engoli-la” (Idem, p. 309). Ao comer a semente da romã, Perséfone transgrediu a grande lei do Hades: a quebra do jejum. Desse modo, Perséfone estaria destinada a passar quatro meses do ano no mundo das trevas, com o esposo, e os outros oito ao lado da mãe em companhia dos Imortais.

Segundo uma das compreensões do contexto do mito, “Perséfone é o grão que morre, para renascer mais jovem, forte e belo e, por isso mesmo, ela é *Core*, a Jovem. Poderia simbolizar o próprio neófito [ou neófita], que *morre na iniciação*, para renascer para uma vida que não terá fim” (Ibidem, p.322, grifos do autor). Partindo desse princípio, e retomando a discussão sobre o poema, defendo então que, nas malhas do discurso poético entretecido por Izabel Brandão, é Perséfone quem assume a voz do eu-lírico em “Segundo porto agora é das alegrias”, conforme pode ser visto nos versos a seguir:

Tem cheiro de *romã* este porto agora
semente por *semente*: comi uma a uma
 e agora posso voltar feliz do inferno:
 (BRANDÃO, 2013, p. 122, grifos meus)

Neste poema, já ao principiariar da primeira estrofe, podemos perceber então um sujeito poético que, embora disfarçadamente, acaba desvelando sua identidade. Esse desvelamento torna-se perceptível se consideramos, por exemplo, a construção simbólica de algumas imagens e ações que, de forma metonímica, Izabel Brandão dispõe em seus versos. Deste modo, as referências às ações desse sujeito poético que não apenas come “uma a uma” as sementes de uma “romã”, mas também e, principalmente, se diz feliz em retornar “do inferno”, não estaria aqui subterraneamente sendo acionada nestas imagens uma alusão direta ao mito de Perséfone? No meu entender, e tendo como base o elencamento explícito dessa intertextualidade que se reconstrói de forma visual pelo recurso metonímico adotado, não resta dúvida sobre o encontro entre essas duas águas: poesia e mito.

Redesenhando referências culturais numa linguagem que desconcerta, perturba seus leitores e leitoras pela simplicidade da forma escrita, simplicidade essa que, no caso da poesia

de Brandão, não se relaciona ao uso ou criação da imagem fácil, mas que prima antes por um requintado exercício de artesanaria, sem fitilhos ou excessos na escolha da palavra adequada, comprova o certo pensamento de Lincoln Villas Boas (2014, p. 3), ao argumentar que “Izabel Brandão não se descuida do exercício da forma, até de valorizar, arquitetonicamente, o conteúdo, o sentido, tornando muito de seus poemas uma demonstração do que está sendo dito, como num desenho” (VILLAS BOAS, 2014, p. 3). A valorização do encontro entre forma e conteúdo, basilar para o gênero lírico, adquire no poema em foco um valor estético primoroso, de modo que em Izabel Brandão nada é por acaso.

Engenhosamente, a poesia da poeta mineira/alagoana inscreve um diálogo mitopoético em seu texto, mas não é sem complexidade que Brandão propõe essa interface. Acredito que, em uma leitura mais aprofundada, o que parece haver é a proposição de um pensamento crítico da autora sobre o mito, como veremos.

Chevalier e Gueerbrant (2015), ao referir-se ao elemento sígnico da romã em seu *Dicionário de Símbolos* (2015), afirma que seu simbolismo insere-se em outro de caráter mais geral, como o dos frutos com muitas sementes, a exemplo da laranja, abóbora e cidra. Trata-se, antes de mais nada, de um símbolo que está ligado tanto à “fecundidade”, quanto à “*posteridade numerosa*” (2015, p. 787, grifos dos autores). Entre outros sentidos, pois muitas são as conotações simbólicas que acarretam a semântica desse vocábulo³⁴, aqui nos interessa pensar que seu simbolismo, de algum modo, remete-nos ao mito de Perséfone, ou a alguma ação que esteja diretamente ligada à sua história.

Assim, e ainda de acordo com o *Dicionário de Símbolos*:

A semente vermelha e lustrosa de um fruto infernal evoca melhor que qualquer outra coisa a *parcela do fogo ctoniano* que Perséfone subtraiu em proveito dos homens. A sua volta à superfície significa o reaquecimento e o reverdecimento da terra, a renovação primaveril e, obliquamente, a fertilidade. Então, desse ponto de vista, Perséfone se junta aos inúmeros heróis civilizadores que, em diversas partes do mundo roubaram o fogo para garantir a perenidade da vida (CHEVEVALIER; GUEERBRANT, 2015, p. 788, grifos dos autores).

³⁴ Além de evocar a representação de uma posteridade numerosa, o simbolismo da romã também era um atributo, na Grécia antiga, de Hera e Afrodite; e em Roma, as noivas utilizavam em seus toucados os ramos da romãzeira. Em outras diversas culturas, como na Ásia, a imagem de uma romã aberta expressava o desejo, quando não designava ainda a imagem da própria vulva. Além disso, por representar também o símbolo da fecundidade maternal, era comum às mulheres tomarem suco de romã para combaterem a esterilidade. Cf. o símbolo da “romã” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 787-788).

Importante não perdermos de vista, porém, a ocasião em que se processou a ausência, ou a descida de Perséfone ao mundo *ctoniano*, morada dos Infernos. Lembremos que Core fora raptada durante o verão, momento em que Deméter escondera o *grão da vida* (como forma de vingar-se de Zeus e Plutão pelo desaparecimento da filha), impedindo o crescimento de qualquer tipo de vegetação na terra, o que somente voltava a acontecer quando Perséfone retornava do reino de Plutão durante a primavera, período no qual a terra cobria-se, instantaneamente, de verde. “Deusa da fecundidade, *que dá o alimento como uma mãe*, Perséfone tem o seu simbolismo ligado assim à “alternância das estações” (Idem, p. 713, grifos dos autores).

Voltando ao poema de Izabel Brandão, podemos dizer que seu texto poético parece mimetizar o retorno de Perséfone da casa de Hades. Essa leitura ganha respaldo na expressão do sujeito do poema, demarcada já pelo uso enfático da locução verbal presente no terceiro verso da primeira estrofe do poema: “e agora *posso voltar* feliz do inferno” (BRANDÃO, 2013, p. 122, grifo meu).

Em “Segundo porto agora é das alegrias”, este diálogo ratifica-se, ainda, a partir do uso de alguns elementos que também instala no eu-lírico (assim como no mito) o movimento de transformação, recomeço e, portanto, de “renovação primaveril”, conforme nos lembram Chevalier e Guerberant (2015) na citação acima. Porém, no que tange à leitura das dimensões utópicas que estou construindo em relação ao mito de Perséfone inscrito nos versos de Izabel Brandão, gostaria de salientar que, mais do que centrado em um caráter cíclico e fechado das estações, defendo que Brandão catalisa em seu texto poético uma função de antecipação utópica muito mais ampla e que, portanto, age em direção a um sonhar acordado latente e, concretamente, voltado para algo vindouro. Vejamos mais demoradamente algumas estrofes do poema, nas quais esta dimensão prospectiva é evidenciada:

[...]
 cresço nas flores que perfumam minha casa
 estrelas pulsam dentro de mim
 cresço cresço cresço cresço cresço cresço cresço
 e não aguento esperar.

A primavera chegou mais cedo para mim
 e a vida nova muda tudo, inteira.
 [...]

Interessante notarmos como, potencialmente, os versos de Brandão configuram um movimento de antecipação utópica e que busca concretizar-se através da expressão da vontade

de um recomeço, vontade essa que, por sua vez, encontra um ponto de apoio nas formais verbais “cresço” e “pulsam”, ambas possuindo o mesmo valor semântico no sentido de suas ações nos conduzirem ao encontro com aquilo que ainda não veio a ser. No poema de Brandão, o vórtice desse movimento prospectivo ganha ainda mais destaque com a anáfora da forma verbal “cresço” (repetida oito vezes) no terceiro verso da segunda estrofe, o que o torna indicador por excelência deste impulso utópico voltado para a frente.

Pode-se dizer nesse sentido que a utopia dessa renovação primaveril, como força impulsionadora desta “vida nova” que se abre para o eu-lírico como algo inaugural, é produto do que Ernst Bloch (2005) denominou de *sonhos diurnos*, que estão direcionados à consciência de algo que se projeta no futuro. Nessa perspectiva, os “sonhos diurnos” estão atrelados a um sonhar para adiante, estando, portanto, em sintonia com a função utópica de um real-possível, contrariamente aos “sonhos noturnos”, que, de acordo com a percepção crítica de Bloch (2005) em relação à psicanálise de Freud, estão voltados regressivamente para o passado.

Nas palavras de Bloch (2005):

[...] o sonho noturno se passa em regressão, sendo atraído a esmo para dentro de suas imagens, enquanto o sonho diurno projeta suas imagens em coisas futuras, de forma alguma a esmo, mas passível de ser direcionado, por mais intempestiva que seja sua imaginação, podendo ser intermediado pelo objetivamente possível. *O conteúdo do sonho noturno está oculto e dissimulado, enquanto o conteúdo da fantasia diurna é aberto, fabulante, antecipador, e seu aspecto latente se situa adiante.* Ele mesmo provém da expansão do si-mesmo e do mundo para a frente, é um querer-viver-melhor, muitas vezes de fato um querer-saber-melhor (2005, p. 100, grifo do autor).

Este sonhar acordado que se coloca como premissa daquilo que se situa adiante, ligado não apenas a um afeto expectante de um “querer-saber-melhor”, mas direcionado num sentido construtivo à antecipação real-possível de um “querer-viver-melhor”, é o que caracteriza segundo Arno Münster (1993), numa perspectiva blochiana, a utopia concreta de uma “vontade futura mais firme e clara da emancipação, da reconstrução da sociedade segundo as ideias de igualdade, de dignidade humana, de fraternidade e de Liberdade” (1993, p. 24-25). Orientando deste modo seu pensamento utópico para o futuro, a poesia de Brandão lança-se em direção ao *novum* de que fala Ernst Bloch (2015). Em seus versos, este movimento ascendente de um devir histórico que ainda não existe, mas que de forma latente é movido pela tendência de um real-possível, pode ser observado através da epifania do sujeito do poema ao dar vazão ao seu anseio de transformação, o que se torna perceptível na belíssima metáfora da “primavera”, época de transmutações e que aponta para o desejo de uma alteridade histórica, a utopia de uma “vida

nova”, promissoramente aberta a um horizonte de esperança. Observo então que, ao mimetizar em seu poema uma revisão do mito de Perséfone numa perspectiva gendrada e sob a égide da utopia, a poesia de Izabel Brandão se nos apresenta como uma escritura autocrítica em relação aos textos da cultura, conforme podemos perceber nas duas últimas estrofes:

[...]
 Este porto tem um mar belo e verde
 como esta esperança pulsando vida em mim
 e sorrindo sigo a rota do mar
 que agora tem trilhas pequeninas
 ensinando outras saídas.

Como pude me perder das alegrias?
 O porto deste mar é encantador.

Assim como se passa no mito de Perséfone, também é representado no poema de Brandão o sentimento de renovação primaveril, indicando a vontade de felicidade subscrita já na afirmação do retorno triunfante do sujeito poético da morada de Hades. Ressalta-se, ainda, outras operações textuais realizadas pela poeta, no tocante à coerência semântica que estabelece entre os substantivos “rota”, “trilhas” e “saídas”, procedimento metafórico que, indicando a ideia de mobilidade ou deslocamento, reconfigura poeticamente em seu texto essa dimensão processual, prospectiva e transformadora da busca pelo *novum* que caracteriza a atividade revolucionária deste sonhar para adiante. A poesia de Izabel Brandão, conforme o viés de leitura apresentado neste estudo, constitui-se como um lugar privilegiado para um pensamento e um olhar crítico sobre os tempos sombrios de nosso cenário contemporâneo, uma vez que nos impulsiona em direção à construção utópica de “outras saídas” como contraposição ao fechamento (resignação) da ideologia dominante. Em sendo a própria re/configuração da utopia e, por extensão, da esperança, a voz lírica de Perséfone mimetizada no poema de Brandão, adverte-nos nesse sentido de que não devemos perder nossa capacidade – alegria inventiva e revolucionária – de acreditar no futuro, ou nas imagens daquilo que “ainda-não-veio-a-ser”, como diria Bloch (2005).

Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamim. *De vôos e ilhas – Literatura e comunitarismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Tradução de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

BRANDÃO, Izabel. *As horas da minha alegria*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 26. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015, Vol. 1.

CAVALCANTI, Ildney. Da Terra Desolada ao Deslocamento da Utopia: as mobilidades do experimento de Vik Muniz. In: CORDIVIOLA, Alfredo; CAVALCANTI, Ildney (Org.). *Os retornos da utopia: histórias, imagens, experiências*. Maceió: EDUFAL, 2015, p. 211-236.

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

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 28. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COELHO, Teixeira. *O que é utopia*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HARAWAY, Donna. O manifesto das espécies companheiras - cães, pessoas e alteridade significativa [fragmento]. In: BRANDÃO, Izabel *et al* (org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Maceió/Florianópolis: Mulheres/ EDUFAL/ EDUFSC, 2017, p. 722-745.

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

MÜNSTER, Arno. *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: UNESP, 1993.

MORUS, Tomás. *A utopia*. Tradução de José Marinho. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

VILLAS BOAS, Lincoln. A sustentável leveza de ser. *O Dia Alagoas*. Alagoas, 30 de mar. 2014. Campus, p. 3.

O ESFACELAR DO FUTURO PELOS OLHOS INFANTIS EM *THE BUTCHER BOY*, DE PATRICK McCABE

Bruno Rafael de Lima Vieira³⁵ (UFPB)

Resumo: *The Butcher Boy*, escrito em 1992, é um dos romances de maior sucesso do autor irlandês Patrick McCabe. Sua estética está envolta a um subgênero do gótico, o *bog gothic*, como defende parte da crítica (GLADWIN, 2016). A história é ambientada em uma pequena cidade interiorana da Irlanda, mostrando a vida de uma criança chamada Francie Brady e suas rivalidades com a Sra. Nugent. O contexto, ao qual a trama se passa, usa como cenário a Irlanda caótica dos anos 60, do século XX, quando mudanças políticas e econômicas atingiam a sociedade, e a sombra de uma violência sangrenta se erguia com o início dos *The Troubles*, na Irlanda do Norte. Além disso, o texto carrega consigo as dores e máculas do passado irlandês e seus imbrólios com o Império Britânico. O futuro passa a ser especulado como devastador, principalmente pelo medo dos “comunistas” e do “outro”, quando o país deixaria para trás uma economia fechada e adotava um capitalismo agressivo, que levou parte da sociedade rural ao declínio, como indica Scheper-Hughes (2001). Ademais, Francie mata e esquarteja a Sra. Nugent e picha a casa dela com o próprio sangue de sua vítima, impulsionado pela falta de esperança, o menino pede que seja enforcado, o que revela os anseios negativos diante do futuro, considerando a falha de um plano utópico da sociedade a qual pertence. O prospecto do porvir tende ao caos podendo ser considerado como distópico, principalmente pelo medo e agressividade que emanam do enredo embasado na falência política da realidade do personagem, além do desconforto causado no leitor. Dessa forma, pretendemos analisar os traços distópicos presentes em *The Butcher Boy*, principalmente aos olhos de Francie, para tanto nos utilizaremos como aporte teórico os trabalhos de Moylan (2000), Claeys (2017), Booker, (1994).

Palavras-chave: *The Butcher Boy*; Irlanda; Patrick McCabe; Distopia.

O autor irlandês Patrick McCabe (1955 -) tem um grande número de obras lançadas que se espalham por diversos gêneros, isto é, contos, romances, peças de teatros e roteiros de filmes. Nos enredos de seus trabalhos encontramos temas “fortes” que podem versar sobre conteúdos macabros e violentos, que lidam com aqueles que são subjugados socialmente e com enredamentos que nos levariam a determinados contextos sociais irlandeses, como se vê em *The Butcher Boy*.

The Butcher Boy é um dos romances mais conhecidos e elogiados de McCabe, tendo sido concebido por volta de 1992. A história se desenrola em uma pequena cidade irlandesa e

³⁵ Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras, da UFPB.

conta as desavenças de Francie Brady, o protagonista, uma criança entre 11 e 14 anos, e a Sra. Nugent, uma ex-moradora da cidade que está de volta a Irlanda após passar anos na Inglaterra com sua família. Durante o curso narrativo alguns “choques” entre os personagens os levam a eventos trágicos.

Tudo começa com Francie roubando alguns gibis do filho da Sra. Nugent, Philip. Em seguida, enfurecida, a mulher grita na frente da casa dos Brady que eles são “porcos” e que todos na cidade “sabem disso”. A ação mostra-se grave e catastrófica para ambos os lados. Mecanismo perversos se desenrolam a partir desse evento, sendo o protagonista o principal atingido. Na verdade, ao longo da narração vemos Francie aderir a uma caracterização que o transforma metaforicamente em um monstro, ou seja, o “porco” que a Sra. Nugent havia evocado em sua fala. Dessa forma, os cenários pelos quais Francie passeia, assim como os símbolos que o revestem, ligam o personagem a malignidade.

Com o avanço da narrativa, Francie executa ações que podem ser descritas como “nefastas” e “cruéis”. Contudo, o personagem rompe com todos os limites ao fim da história quando esqueteja a Sra. Nugent e picha a palavra “porcos” nas paredes da casa da mulher com o próprio sangue da vítima. “Depois ela ficou lá com o queixo para cima e eu a abri e depois enfiei minha mão no seu estômago e escrevi PORCOS por todas as paredes no quarto do andar de cima” (McCABE, 1997, p. 219)³⁶.

É importante salientar que toda a narração³⁷ dos eventos da trama escrita por McCabe é feita por uma versão adulta de Francie. Na verdade, o personagem acaba revivendo seu passado e lembrando de suas aventuras em um tempo indeterminado, isto é, “Quando eu era um cara jovem há vinte ou trinta ou quarenta nos, morava numa cidadezinha e todo mundo estava atrás de mim pelo que eu fiz com dona Nugent” (McCABE, 1997, p. 9).

O que se lê em *The Butcher Boy*, sendo uma das características mais marcantes na narrativa, é a falta de esperança e a ruína do futuro pelos olhos de Francie ainda menino. Dessa forma, nosso objetivo principal, nesse artigo, é justamente tratar da desesperança e conseqüentemente da leitura distópica que podemos fazer a partir dos acontecimentos relatados.

³⁶ A versão do romance que citamos ao longo do trabalho é a tradução de *The Butcher Boy* feita por Lídia Cavalcante-Luther chamada, no Brasil, de *Nó na Garganta*, de 1997.

³⁷ A narração do romance, por diversas vezes, lembra um fluxo de consciência. O que acaba acarretando em um texto sem pausa, pontuação e organização da sequência “lógica”.

A bem verdade, é que *The Butcher Boy* não é uma distopia no mesmo nível e sentido que são, por exemplo, os romances *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell, escrito em 1949, ou *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, de 1953. Assim, podemos dizer que o texto de McCabe apresenta vestígios ou traços que ligam a trama a uma distopia. Ainda é importante salientar que *The Butcher Boy* é uma narrativa que permite múltiplas leituras, isto é, o texto não se encaixa facilmente em moldes “pré-determinados”, por esse motivo, podemos analisar a história por diversas perspectivas. Em outras palavras, o texto se deixa ser investigado pelas premissas do *bog gothic*, como defende Gladwin (2016), ou ainda pelas lentes pós-modernas ou mesmo da paródia, dentre tantas outras vertentes literárias.

Para analisar *The Butcher Boy* não podemos fechar os olhos para o contexto histórico em que o romance se passa. Costumeiramente se diz, como alude Vieira *in* Claeys (2010), que um dos traços mais enérgicos das utopias é a esperança, e era com isso que a sociedade irlandesa nacionalista enchia seu peito no começo do século XX. Intentava-se criar um mundo gaélico, longe das amarras dos opressores britânicos que os colonizavam, seria o lar de uma nova sociedade, um lugar “igualitário”, praticamente uma pátria de “formas utópicas”.

Contudo, esse projeto de nação que se “aspirava” rapidamente desmourou, principalmente a partir dos mecanismos que se encaminharam no pós-independência, em 1922. Por exemplo, Foster (1989) diz que qualquer ideia utópica de bem-estar social no novo momento político irlandês de independência foi prontamente rejeitada. Isso seu deu porque os sonhos nacionalistas pré-independência não foram levados adiante na transição política do país. O Estado, apoiado pela Igreja Católica, transformou a Irlanda em um lugar onde o “autoritarismo” fez-se presente, com censura, caça aos direitos das mulheres, arrocho econômico, entre outros elementos de repressão.

Mesmo que o país tenha se tornado mais “liberal” em meados de 1960 (época em que se torna cenário para *The Butcher Boy*), o Estado ainda continuou com uma “mão forte”. Porém, o que provavelmente continuava a pesar durante esse período de “relaxamento” tenha sido a exclusão de “parte” da sociedade em nome daquilo que se buscava construir como “nação ideal”. Eram os “outros”, ou seja, aqueles que não mais compactuavam com os objetivos do projeto de nação (GLADWIN, 2016), (SCHEPER-HUGHES, 2001).

Além do mais, a partir de 1960, a Irlanda do Norte enfrentou graves crises violentas com o episódio que ficou conhecido como *The Troubles*, quando católicos e protestantes enfrentaram-se mutuamente. Ao fim do conflito, já na década de 90, do mesmo século, cerca

de três mil pessoas haviam padecido por causa do confronto. Nesse sentido, diz-se que a violência passou a fazer parte da vida da Irlanda independente e os “sonhos” se transformaram em pesadelos distópicos.

Tanto a utopia como a distopia “projetam” o mundo baseado em terrenos que tem como base a “realidade” atual. Em outras palavras, elas buscam enxergar no horizonte seu futuro, mas para isso se baseiam em elementos que estão disponíveis no “agora”. Booker (1994) diz que “As ficções distópicas são tipicamente ambientadas em lugares ou tempos muito distantes dos autores, mas, geralmente, fica claro que os verdadeiros referentes das ficções distópicas são geralmente concretos e próximos”³⁸. (tradução nossa) (BROOKER, 1994, p.19).

Podemos dizer que as distopias, diferente das utopias, são projeções do porvir onde a sociedade se fragmentou, isso se daria em diversos níveis e áreas, como por exemplo, a social, a militar, a econômica etc. ou mesmo um desmonte físico, com a destruição do ambiente e do espaço. Diante disso, Claeys (2017) completa essa concepção afirmando que: "a sociedade humana lembra uma pilha de formigas na qual cidades gigantescas são dominadas por vastas favelas cheias e imensos arranha-céus que são separados por muros compostos de elite guardadas por forças de segurança ameaçadoras." (tradução nossa) (CLAEYS, 2017, p.4)³⁹. Nesse sentido, as distopias são “projeções/idealizações” de mundos “piorados”.

Alguns autores, como Gordin (2010), sugerem que as distopias podem ser “planos” utópicos que deram errado. O que podemos pensar a partir dessa proposição é que ao se buscar criar uma sociedade que intente, por exemplo, a “igualdade” para todos, determinada parcela da população acabaria “sofrendo” para que esse sonho cumpra-se, ou seja, a utopia funcionaria apenas para determinado grupo.

Além disso, para Booker (1994) as distopias poderiam ser vistas como uma forma crítica de ler a sociedade, principalmente, porque elas nos forneceriam combustíveis suficientes para entender os mecanismos que as corrompem. Dessa forma, pode-se pensar nas distopias como exercícios de “autorreflexão social”.

³⁸ “Dystopian fictions are typically set in places or times far distant from the author’s own, but it is usually clear that the real referents of dystopian fictions are generally concrete and near-at-hand” (BROOKER, 1994, p.19).

³⁹ “human society resembles an ant heap in which mammoth cities are dominated by vast teeming slums and immense skyscrapers which are separated by walls from elite compounds guarded by menacing security forces” (CLAEYS, 2017, p.4).

As distopias ganharam um grande espaço na literatura do século XX, possivelmente como um reflexo do conturbado contexto social e histórico em que emergem, um momento de crise, quando o mundo chegou à beira do colapso causado pelos dismantelos humanos e horrores que o planeta assistiu causados por duas desastrosas Guerras Mundiais; o surgimento de governos totalitários como, por exemplo, o Nazismo na Alemanha e o Fascismo na Itália, que acabaram exalando malignidades e que contribuiriam para as grandes guerras; além disso, temos os conflitos subsequente a essas arquiteturas nefastas como Guerra Fria, que colocou os Estados Unidos (EUA) e a União das Republicas Socialistas Soviéticas (URSS) em pé de guerra, que desencadeou ondas de medos e ansiedades acordados pela ameaça de uma aniquilação mundial motivada pelas bombas nucleares.

Nesse sentido, amparados por sua realidade, os autores não tinham como projetar o futuro com traços oníricos, pelo contrário, o que se esperava era um desmonte e extinção da sociedade, um cenário que nos encaminhava a desesperança e o desespero. (MOYLAN, 2000).

As imagens que se pintavam no período histórico citado compactuam com aquilo que Claeys (2017) diz que as distopias evocam, isto é, a destruição, a morte e a ruína. O autor ainda diz que:

(...) Ruth Levitas aponta que ‘as distopias não são necessariamente ficcionais na forma; nem as previsões de um inverno nuclear nem os temores das conseqüências da destruição das florestas tropicais, os buracos na camada de ozônio, o efeito estufa e o potencial derretimento das calotas polares são primariamente o material da ficção.’ O adjetivo distópico implica futuros temerosos onde o caos e a ruína prevalecem. Portanto, há usos não literários e empíricos no termo.⁴⁰ (Tradução nossa) (CLEARY, 2017, p. 5)

Na realidade, o contexto histórico que serve como pano de fundo para *The Butcher Boy* tem muito mais do que circunstâncias irlandesas, havendo imputações das conjecturas mundiais na obra, principalmente aquelas que rondavam o mundo em 1960. E o personagem central do romance acaba mimetizando e representando essa visão de mundo na qual a esperança parece esfacelada e o futuro se mostra arruinado ou inexistente. Francie vê diante de si uma realidade distópica erguer-se mais nitidamente com o avanço do enredo.

⁴⁰ (...) Ruth Levitas points out, ‘Dystopias are not necessarily fictional in form; neither predictions of the nuclear winter nor fears of the consequences of the destruction of the rain forests, the holes in the ozone layer, the greenhouse effect and the potential melting of the polar ice caps are primarily the material of fiction.’ The adjective dystopian implies fearful futures where chaos and ruin prevail. So there are non-literary, empirical usages of the term. (CLEARY, 2017, p. 5)

A figura da criança tem evocado para si, ao longo do tempo, ao menos na cultura ocidental, um potente simbolismo que a relaciona com a esperança de um futuro melhor. Costumeiramente, vem sendo construído ao redor desta imagem anseios que nos remetem a um mundo novo, mais justo e igualitário ou até mesmo “perfeito”. Chevalier e Gheerbrant (2012), completa esse pensamento dizendo que, “A criança é espontânea, tranquila, concentrada, sem intenção ou pensamento dissimulados.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2012, p.302). E ainda afirmam que a infância é símbolo da inocência, de um estado anterior ao pecado, sendo muitos dos anjos que se constroem na imagética cristã são representados como crianças.

Para parte da literatura irlandesa que versa sobre o gótico, como é o caso de *The Butcher Boy*, as crianças estão presentes nas obras não como símbolo de futuro, mas podem representar o passado e os traumas que assolam a sociedade. Isso se dá pelas marcas sociais que a Irlanda carrega consigo advindas, por exemplo, dos tempos da colonização. Francie acaba representando isso, o menino não consegue vislumbrar o futuro brilhante diante de si, o que ele projeta, a partir de sua realidade, é um mundo demolido.

Contudo, logo no começo da narrativa, pela descrição da paisagem e das aventuras que enfrenta, o ambiente que Francie passeia nos remete ao bucólico, a inocência, inclusive ao futuro. Podemos notar parte desse idealismo em sua fala:

Eu podia ouvir o ruído de um avião bem longe. Uma vez estávamos parados no beco atrás das casas, cobrindo os olhos contra o sol e Joe disse: Você viu aquele avião, Francie? Respondi que sim. Era um minúsculo pássaro de prata na distância. O que quero saber é isso, ele disse, como conseguem fazer um homem ficar tão pequeno para caber nele? Eu disse que não sabia. Não sabia muito de aviões naquela época. (McCABE, 1997, p.10)

Francie esperava que pudesse viver sua vida correndo por entre as ruelas da cidadezinha que reside ao lado de Joe, seu melhor amigo, comendo chocolate e lendo gibis. Esse era seu mundo ideal, a sua satisfação e projeção de futuro perfeito. A felicidade para o menino estava nessas coisas simplórias.

Todavia, esse mundo que Francie desejava começa lentamente a “azedar” justamente com a chegada da Sra. Nugent. A personagem faz a realidade invadir os sonhos Francie ao chamar ele e sua família de “porcos”. A mulher rasga com bolha de idealização de um “mundo perfeito” ao qual o menino se via inserido. Nugent mostra que ele e sua família eram

socialmente diferentes dos outros moradores da cidade. Eles eram literalmente os “outros” que não tinham “valor”.

Os Brady viviam, verdadeiramente, às escondidas em um beco. O cenário em questão acaba metaforizando a posição social rebaixada dos personagens em relação aos demais e à Sra. Nugent. Eles são os “outros” dentro daquela comunidade que precisam ser apagados e anulados do meio social. Os Brady precisam viver na “clandestinidade” porque eles não cabem mais no bojo social. E a construção da narrativa os encaminham para esse “abandono” e diferença em relação aos demais.

Francie, inclusive, começa a perceber que seu futuro não pode mais ser idealizado ao lado de Joe, porque eles são socialmente diferentes. Enquanto o primeiro é um “pobretão”, filho dos “perdedores”, o segundo tem pais com condições financeiras elevadas e com certo prestígio na comunidade.

Além disso, o melhor amigo de Francie está, lentamente, se afastando dele e criando laços mais estreitos com Philip. Porém, essa espécie de “colapso” dos sonhos de Francie não se dá apenas com o abandono de Joe, outros personagens também se distanciam do garoto ao longo da narração, o que piora seu prospecto em relação ao porvir.

Fui até o rio estava cheio quase transbordando dava para ficar olhos nos olhos com os peixes. **Eu estava tremendo com o frio e a umidade. Arranquei o capim da beirada do rio e contei as pessoas que me abandonaram até agora.**

1. **Papai**
2. **Mamãe**
3. **Alo**
4. **Joe**

Quando falei Joe de repente comecei a rir. Porra! Exclamei, como Joe pode ter me abandonado! Como caralho Joe tinha me abandonado! (Grifo nosso) (McCABE, 1997, p. 184)

Como cita Francie, as pessoas a sua volta vão o abandonando. Seu pai, alcoólatra, morre no sofá de casa. A descrição da morte do personagem alude patético e ao macabro, pois Francie se “recusa” a reconhecer o estado de seu pai e, praticamente, deixa o corpo apodrecer dentro de casa com moscas passeando pelo defunto e um forte cheiro sendo exalado; a mãe do menino, que sofre com problema mentais, aparentemente esquizofrenia, comete suicídio, sua crise derradeira liga-se às palavras depreciativas da Sra. Nugent contra sua família; Alo, tio de Francie, não demonstra amor suficiente pelo sobrinho, “abandonando-o” na Irlanda e seguindo seu caminho para a Inglaterra; e por fim, Joe, que o troca por Philip.

Contudo, não são apenas as figuras familiares que dão as costas para Francie. Na realidade, a sociedade e as instituições a sua volta contribuem para a derrocada do personagem. O menino é molestado por um padre em um reformatório para qual é enviado após arruaças na cidade, ou seja, um local que poderia “abraçar” Francie, oferecendo-lhe conforto e acolhida, tanto em um nível físico como espiritual, transforma-se em *locus* de terror e dor.

Além disso, outros moradores da cidade tratam Francie como um “porquinho”, como se ele fosse um personagem de um *freak show*. Essas situações desencadeiam e crescem ainda mais o sentimento de solidão, abandono e diferença que o menino já enfrenta.

Então dona Connolly abre a mão. Sshh, ela diz e de repente aparece uma maçã vermelha brilhante. Ó! As mulheres ficaram de boa aberta.
 Estava bem na palma da mão de dona Connolly.
 O-que-você-acha-disto! Ela diz com os olhos brilhantes.
 É muito linda, eu disse.
 Quer dar uma mordida? Ela perguntou.
 (...)
 O que acham mulheres? Vamos deixá-lo dar uma mordida?
 (...)
 Está bem, acabaram concordando por fim – mas só se ele pegá-la como um porco!
 Dona Connolly esfregou a maçã na sua manga e disse: Bem Francis – *quer pegá-la como como um porco?* (Grifo no original) (McCABE, 1997, p. 171)

Além do mais, o mundo em que Francie está inserido vive assombrado com possibilidade de uma a guerra nuclear. Ecos de um eminente fim do planeta permeiam a narração do texto, criando imagens distópicas de um futuro ornado em destruição e caos, como se lê, por exemplo, nas conversas das mulheres que frequentam uma mercearia local. Nesse cenário, monstros comunistas emergem como forças de aniquilação.

Esses eventos nos levam diretamente ao contexto da Guerra Fria e a problemática situação política mundial por volta dos anos 60 do século XX. As imagens de arrasamento e violência são amplificadas na cabeça de Francie, quando ele assiste a um filme de ficção científica em um cinema em Dublin e começa a ver seu mundo habitado por criaturas disformes e *aliens* que precisam ser exterminados.

O prefeito da cidade, de voz fina, veio ao encontro do líder dos extraterrestes e disse que ele não escaparia. Todos os exércitos da Terra vão lutar contra vocês, ele diz. Mas o extraterrestre só riu. Estava num corpo humano que tinha roubado de algum caipira de sítio que foi bobo de lhe oferecer uma carona, mas você sabia pelo sorriso sacana que por dentro ele era um monstrinho verde e gordo com tentáculos de polvo e cara cheia de escamas. Não se iluda, ele diz, controlaremos o mundo e nem você nem qualquer outro nesta cidade nos impedirá. (McCABE, 1997, p.50)

Francie acaba abraçando o mundo de violência, dor, (in)diferença e abandono ao qual foi exposto. Após assassinar a Sra. Nugent, o personagem expressa, em suas palavras, o desejo de auto aniquilação e o que ele espera do futuro: em verdade, Francie não espera mais nada. Aquele mundo que ele um dia sonhou, uma terra de aventuras, com doces ao lado de seu amigo, com brincadeiras, um lugar que remete inclusive aos contos de fadas irlandeses não existe mais e ele sabe disso.

Disse para Salsicha: Será que vão me enforcar? **Espero que me enforcuem.** Ele olhou para mim e diz: Desculpe, Francie, mas a forma não existe mais. Não tem mais força? Eu pergunto. Porra! Que merda de país é esse agora! (McCABE, 1997, p. 239, *grifo nosso*)

O menino sente-se impotente, o que restaria para ele seria um lugar escuro, um mundo onde o confinamento seria seu espaço. Francie visualiza uma realidade totalmente diferente, distópica em relação aquilo que ele esperava. As últimas palavras do romance que mostram o Francie adulto, ao lado de um colega sendo liberto após anos de enclausuramento em uma clínica psiquiátrica pelo que ele fez com a senhora Nugent, reforçam um mundo sem esperança na cabeça do personagem:

Depois ele me disse dê um pedaço desse graveto por favor e nós dois começamos a cutucar o gelo embaixo do céu cor de laranja. Ele me contou o que ia fazer quando ganhasse o seu dinheiro, então eu disse, está na hora de caminhar pelas montanhas, por isso fomos contando as pegadas na neve, ele com sua bunda ossuda clicando e eu com as lágrimas escorrendo pelas faces. (McCABE, 1997, 241)

Ao fim, o que fica evidente é que Francie é vítima de um enredamento que se teceu ao redor do personagem. Os sentimentos e atos depreciativos que vemos narrados acabam sendo resultados desses encaminhamentos. De fato, diante da realidade vivenciada pelo menino, não havia possibilidade de Francie sonhar com um futuro solar, como demonstrado. Além disso, o próprio contexto histórico ao qual Francie está inserido não permitiria a visualização de um porvir positivo. Tudo é ruína e tragédia. Ler *The Butcher Boy* é um exercício dolorido, não por questões estéticas ou problemas literários do romance, mas pelo conteúdo da história que draga o leitor para baixo e mostra o colapso dos sonhos por causa da realidade.

Referências

BOOKER, M. Keith. *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. Westport: Greenwood, 1994.

CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. *dicionários de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa Silva, [et.al]. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.

CLAEYS, George. *Dystopia: A natural history: a study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

FOSTER, Roy. *Modern Ireland 1600-1972*. London: Penguin Books, 1989.

GORDIN, Michael. *Utopia/dystopia: conditions of historical possibility*. Princeton: Princeton University, 2010.

McCABE, Patrick. *The Butcher Boy*. London: Picador, 1992.

_____. *Nó na garganta – The Butcher Boy*. Trad. Lidia Cavalcante-Luther. São Paulo: Geração Editorial: São Paulo, 1997.

MOYLAN, Thomas. *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Boulder, Colo: WestView Press, 2000.

SCHEPER-HUGHES, N. *Saints, scholars, and schizophrenics: mental illness in rural ireland*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2001.

VIEIRIA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, George (Ed.) *The cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

UTOPISMO E EDUCAÇÃO: CONTRIBUIÇÕES DA LITERATURA QUEER PARA UMA EDUCAÇÃO EMANCIPATÓRIA

Caroline Gleyce do Nascimento de Oliveira (UNICAP)⁴¹

Antonio Henrique Coutelo de Moraes (UNICAP)⁴²

Bárbara Felix Correia (UNICAP)⁴³

Resumo: Levando-se em consideração que a educação emancipatória reconhece seu poder de mudança e pode atuar na preparação do povo para a tomada de poder, pode-se entender que o utopismo exerce papel fundamental nesse processo como uma mola propulsora (CHABALGOITY, 2017). Nesse sentido, acredita-se que a literatura *queer* e seus utopismos podem contribuir amplamente para o desenvolvimento de uma sociedade equitativa, uma vez que permitem desestabilizar certezas e provocar novas percepções de identidades. Entende-se por literatura *queer* aquela de temática LGBTQIA+, escrita por autores LGBTQIA+ ou não, para público específico ou geral. A respeito do trabalho com essa perspectiva *queer*, Beltrão e Barros (2017) indicam que a prática pedagógica deve ocorrer em sala de aula com o intuito de promover um processo de ensino e aprendizagem problematizante, que instiga e compreende o fortalecimento e a reprodução de práticas sociais. Os autores indicam ainda que há uma vasta gama de possibilidades para fazer do trabalho docente uma prática *queer*, visualizada desde a seleção do material didático até a forma com que professores lidam com ações discriminatórias de seus alunos e alunas. Destarte, inspirado nas leituras realizadas, o presente trabalho tem o objetivo de levantar possíveis contribuições de utopismos da literatura *queer* para a educação que busca a formação crítica de sujeitos. Para tanto, buscaremos nos fundamentar em Beltrão e Barros (2017), Chabalgoity (2017), Louro (2004), Miranda (2012), Ranniery (2017), dentre outros. A metodologia utilizada neste trabalho é qualitativa de caráter bibliográfico. Com os resultados, esperamos contribuir para a discussão na academia a respeito da inclusão do *queer* (e seus utopismos) no currículo da educação básica, além de destacar a importância da literatura *queer* para a educação daqueles que são o futuro de uma nação que muito tem a melhorar.

Palavras-chave: Utopismo, educação, literatura *queer*, emancipação

Introdução

A partir de discussões a respeito do ensino de Língua Portuguesa, mais especificamente

⁴¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco - Unicap. Licenciada em Letras com habilitação em Português e Inglês pela mesma instituição.

⁴² Doutorando e Mestre em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco - Unicap. Licenciado em Letras com habilitação em Português e Inglês pela mesma instituição e em Pedagogia pelo Centro Universitário Internacional - Uninter. Professor Assistente do Curso de Letras da Unicap.

⁴³ Licenciada em Letras com habilitação em Português e Espanhol pela Universidade Católica de Pernambuco - Unicap.

de sua Literatura, nos espaços da Universidade Católica de Pernambuco, sentimo-nos instigados a produzir esse artigo com algumas reflexões acerca de contribuições da literatura de temática *queer* para uma educação emancipatória.

Essa perspectiva educacional, segundo Chabalgoity (2017), reconhece seu poder de mudança e pode atuar na preparação do povo para a tomada de poder. Assim, podemos entender que o utopismo exerce papel fundamental nesse processo como uma mola propulsora em direção à liberdade e à criticidade.

Nesse sentido, acreditamos que a literatura *queer* e seus utopismos podem contribuir amplamente para o desenvolvimento da equidade em uma sociedade, uma vez que permitem quebrar cristais, ou seja, desestabilizar certezas e provocar novas percepções de identidades. Faz-se mister destacar, aqui, o que entendemos por literatura *queer*: aquela de temática LGBTQIA+, escrita por autores LGBTQIA+ ou não, para público específico ou geral.

A respeito do trabalho com essa perspectiva *queer*, Beltrão e Barros (2017) indicam que a prática pedagógica deve ocorrer em sala de aula com o intuito de promover um processo de ensino e aprendizagem problematizante, que instiga e compreende o fortalecimento e a reprodução de práticas sociais.

Os autores indicam ainda que há uma vasta gama de possibilidades para fazer do trabalho docente uma prática *queer*, visualizada desde a seleção do material didático até a forma com que professores lidam com ações discriminatórias de seus alunos e alunas.

Destarte, esse trabalho tem o objetivo de levantar possíveis contribuições de utopismos da literatura *queer* para a educação que busca a formação crítica de sujeitos. Para tanto, buscaremos nos fundamentar em Beltrão e Barros (2017), Chabalgoity (2017), Louro (2004), Miranda (2012), Ranniery (2017), dentre outros.

A metodologia utilizada neste trabalho diz respeito à qualitativa de caráter bibliográfico, segundo orientações de Triviños (2011), buscando compreender, descrever e interpretar os significados projetados no objeto de estudo a partir da leitura de artigos, ensaios e livros.

Com os resultados, esperamos contribuir para a discussão na academia a respeito da inclusão do *queer* (e seus utopismos) no currículo da educação básica, além de destacar a importância da literatura *queer* para a educação daqueles que são o futuro de uma nação que muito tem a melhorar.

Discutindo conceitos

Inicialmente, consideramos relevante discutir os termos centrais neste trabalho a fim de marcar nossas posições e afiliações. Portanto, serão abordados neste item os termos *utopismo*, *queer*, *literatura queer* e *educação emancipatória*.

A respeito do primeiro termo, adotamos o conceito de *utopismo* como um sonho social, uma atitude mental ampla que circula pela economia, pelo urbanismo, pela política, pela história e por outras ciências, além da própria literatura (MARQUES, 2009). Acreditamos haver, aqui, uma relação metalinguística, uma vez que trazer a literatura *queer* e seus utopismos para a sala de aula da educação básica ainda representam um utopismo diante da sociedade em que vivemos e da estrutura escolar que temos.

Por sua vez, o termo *queer* passou a ser amplamente utilizado a partir da emergência de uma Teoria Queer, nos Estados Unidos, em fins da década de 1980 em oposição crítica aos estudos sociológicos sobre “minorias” sexuais e de gênero (MISKOLCI, 2009).

A partir das leituras (LOURO, 2004; MISKOLCI, 2009; MIRANDA; GARCIA, 2012), ficou claro que as ciências sociais tratavam a heterossexualidade como ordem social até a década de 90, concepção que se percebe arraigada em nossa sociedade nos dias de hoje. “O pressuposto heterossexista do pensamento sociológico era patente até nas investigações sobre sexualidades não-hegemônicas. A despeito de suas boas intenções, os estudos sobre “minorias” terminavam por manter e naturalizar a norma heterossexual” (MISKOLCI, 2009, p. 151). Conforme registra Miskolci,

Os primeiros teóricos queer rejeitaram a lógica minorizante dos estudos socioantropológicos em favor de uma teoria que questionasse os pressupostos normalizadores. A escolha do termo queer para se autodenominar, ou seja, um xingamento que denotava anormalidade, perversão e desvio, servia para destacar o compromisso em desenvolver uma analítica da normalização que, naquele momento, era focada na sexualidade (MISKOLCI, 2009, p. 151).

Como consequência do movimento da Teoria *Queer*, diversas áreas buscaram apropriar-se do *queer* com o intuito de gerar discussões com vistas à naturalização do que era visto como aberração. Na literatura, por exemplo, passou-se a falar sobre Literatura *Queer*, termo amplamente utilizado até que se começou a questionar se, realmente, o *queer* constitui um tipo de literatura. Atualmente, muitos falam em “o *queer* na literatura” ou “literatura de temática *queer*”, preocupação genuína.

Nós, autores do presente artigo, não concordamos que o termo deva ser utilizado como forma de afirmar-se a partir da negação do outro. Portanto, entendemos por literatura *queer*

aquela de temática LGBTQIA+, escrita por autores LGBTQIA+ ou não, para público específico ou geral. Assim, entendemos o termo *queer* como estando relacionado à temática das obras, e não como um adjetivo que qualifica a literatura. Optamos, entretanto, por manter a nomenclatura “literatura *queer*” por considerarmos importante o respeito à luta e o reconhecimento de tantos de nós.

Cabe aqui, também, registrar a sigla LGBTQIA+, pouco encontrada nos trabalhos acadêmicos. Trata-se de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros, *Queer*, Intersexuais, Assexuais e outros. Mais recentemente, embora não amplamente utilizadas, encontramos registros na sociedade das siglas LGBTQIAP+, com o acréscimo dos pansexuais, e LGBTQQICAPF2K+, com o acréscimo de Q (questionando-se), C (curiosos), F (amigos/friends e familiares), 2 (“dois-espíritos”), K (“*kink*”, que se excita com coisas incomuns). Esta última sigla é muito recente e ainda encontra resistência, até mesmo da própria comunidade.

Por fim, o termo *educação emancipatória* diz respeito ao modelo de educação no qual “a ação pedagógica acredita na possibilidade da educação como artífice na construção da consciência crítica para impulsionar as ações humanas em busca de um mundo melhor” (SANTIAGO, 2012, s.p.). Deve, portanto, promover um processo de ensino e aprendizagem problematizante, que instiga e compreende o fortalecimento e a reprodução de práticas sociais.

Reflexões sobre literatura *queer* e educação emancipatória

Segundo Souza, Rodrigues e Figueiredo (2017), nos dias de hoje, tem-se o padrão tradicional e patriarcal de família, sob um viés normatizador, como parâmetro para diversos modelos educacionais os quais, há séculos, vêm reproduzindo uma educação heterossexista, racista e excludente. Nesse sentido, a ruptura com esses modelos parecem utopismo.

A escola brasileira apresenta um histórico de desigualdade e exclusão dos sujeitos considerados diferentes dos padrões hegemônicos estabelecidos. Por isso, essa instituição ainda se encontra distante de apresentar uma pedagogia que efetivamente contemple um currículo da diferença, ao contrario, é perceptível a invisibilidade do pobre, do negro, das feministas, LGBTQIA+, entre outros, tanto no âmbito do currículo como nas práticas escolares.

A vivência dentro do ambiente escolar auxilia na compreensão dos motivos que levam a escola a dar continuidade a estrutura preconceituosa no ensino. O que se encontram nas salas de aulas são professores silenciados pelo sistema, seja pela falta de acesso à informação em seu

ambiente de formação profissional, seja pela retaliação que sofrem vezes pela gestão da escola, vezes pelos próprios alunos que perpetuam discursos de ódio.

Por sua vez, a teoria *queer* vem, nos últimos tempos, subsidiando estudos e pesquisas que questionam o *status quo* e as relações desiguais dentro da escola (SOUZA; RODRIGUES; FIGUEIREDO, 2017). Para Silva (2017, s.p.),

A sexualidade em literatura não pode se limitar aos sujeitos e suas inclinações sexuais e sim promover o exercício teórico-literário para qualquer estudante. Para que isso ocorra, é preciso promover uma educação de qualidade que faça o educando refletir sobre as inquietações do outro em sociedade, que respeite aquele que é visto como anormal. Isso é diversidade.

Nesse sentido, o professor busca sensibilizar o aluno e fazê-lo perceber espaços e ambientes outros que pertencem a outras realidades quando se estabelece um ensino literário que aponte para estudos *queer* (SILVA, 2017). Assim, um processo educativo na perspectiva *queer* “permite a reflexão sobre a vivência de indivíduos que geralmente são marginalizados, ignorados pela sociedade” (SILVA, 2017, s.p.).

Acreditamos, tal qual Silva (2017), que uma educação que visa a valorizar diferenças é tem o poder de minimizar problemas sociais oriundos da ignorância quanto à sexualidade. Portanto, o educador deve, durante as aulas de literatura, estimular e desempenhar intervenções socioeducativas que promovam uma educação pautada nos Direitos Humanos, a fim de “colocar como foco a realidade excludente de minorias sociais nos currículos presentes no contexto atual” (SILVA, 2017, s.p.).

A esse respeito, Beltrão e Barros marcam uma interessante posição:

É importante a construção de uma consciência crítica nas/os alunas/ os, levando-as/os a refletir sobre como os discursos reproduzidos por elas/es legitimam práticas discursivas e sociais que podem, de forma total ou parcial, excluir, marginalizar e causar sofrimento a vários grupos sociais, como as/os LGBT. As/os docentes têm um importante papel nesse processo de construção dessa consciência crítica nos discentes; contudo, é necessário que, primeiramente, as/os professoras/es possuam esse posicionamento crítico (BELTRÃO; BARROS, 2017, p. 23).

Segundo Beltrão e Barros (2017), é necessário que essa utopia ocorra. Embora a mudança, que não ocorre de imediato, seja difícil, é possível. Para tanto, são necessárias constantes reflexões ao longo do tempo.

Por ser considerado um recorte da sociedade, o ambiente escolar é um dos ambientes mais importantes e propícios para que esse processo de mudança social ocorra, visando discursos e relações que respeitem as diferenças (BELTRÃO; BARROS, 2017, p. 24).

Esse desejo, dotado de um caráter utópico como mencionamos anteriormente, e como lembram Beltrão e Barros (2017), precisa se materializar, buscando quebrar as amarras de uma educação pautada na normatização, buscando “um comprometimento histórico crítico, que, ao mesmo tempo, vê a esperança como essencial para o diálogo verdadeiro que leva à transformação” (CELANI, 1988, p. 173).

Considerações finais

O presente trabalho teve por objetivo levantar possíveis contribuições de utopismos da literatura queer para a educação que busca a formação crítica de sujeitos. Faz-se mister dizer, no entanto, que se trata de reflexões iniciais acerca do tema, o que pode trazer, em alguns momentos, a sensação de obviedade. Buscaremos, em trabalhos futuros, aprofundar nossas reflexões quanto à teoria *queer* no ensino de línguas e suas literaturas.

Refletir sobre a temática proposta neste trabalho torna-se urgente e necessário. Como bem apontam Souza, Rodrigues e Figueiredo (2017), os debates acerca dessa teoria permanecem pertinentes, e permanecerão por um bom tempo, uma vez que grande parte dos professores ainda se encontram despreparados para lidar com as diferenças e para falar delas em sala de aula. Essas diferenças são, como bem lembram, em diversos momentos causadas por concepções equivocadas enraizadas em uma sociedade que se percebe excludente.

Sendo a escola um espaço diverso, indissociável do âmbito social, podemos considerá-lo um ambiente fundamental para romper com as arraigadas concepções sociais e excludentes, investindo em propostas curriculares e ações pedagógicas que valorizem as diferenças e respeitem a diversidade cultural que permeia estes espaços (SOUZA; RODRIGUES; FIGUEIREDO, 2017, p. 33).

Nesse sentido, acreditamos que a literatura *queer* e seus utopismos podem contribuir amplamente para o desenvolvimento da equidade em uma sociedade, uma vez que permitem quebrar cristais, ou seja, desestabilizar certezas e provocar novas percepções de identidades.

Referências

BELTRÃO, M. E.; BARROS, S. M. Questões de gênero e sexualidade na educação básica: perspectivas de ensino. **Revista Humanidades e Inovação**, v.4, n. 6, p. 17-25, 2017.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
Campus A. C. Simões - Rd. BR 101 Norte, s/n - Cidade Universitária.
MACEIÓ/AL, CEP 57072-000

CELANI, M. A. A. Ensino de línguas estrangeiras: ocupação ou profissão? In: LEFFA, V. J. **O professor de línguas estrangeiras: construindo a profissão**. 2ª ed. Pelotas: Educat, 2008.

CHABALGOITY, D. **A construção da Ontologia do Oprimido: Estudo do pensamento filósofo em Paulo Freire**. 2014. 181 f. Tese. (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, UFF, Niterói. 2014. Disponível em: <<http://www.ppg-educacao.uff.br>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

_____. Por uma pedagogia da militância: identidade coletiva como fundamento da educação popular. **movimento** – revista de educação, ano 4, n. 7, 2017. p. 88-111.

GALLINA, J. F. A necessidade da subversão: a teoria *queer* na educação. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 14, n. 1, abr. 2006. p. 309-311.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-Posições**, v. 19, n. 2 (56) - maio/ago. 2008. p. 17-23.

MARQUES, P. S. A poética do perfeito: elementos da narrativa utópica. **Revista Fronteiraz**, São Paulo, n. 4, 2009. s.p.

MIRANDA, O. C. Personagens *queer* nos contos de Marcelino Freire. **Revista Fórum Identidade**, ano 6, v. 11, jan-jun 2012. p. 150-159.

_____. Configurações *queer* em “Amar é crime” de Marcelino Freire. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 10, 2013, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, 2013. p. 1-14.

_____; GARCIA, P. C. A Teoria Queer como representação da cultura de uma minoria. In: Encontro Baiano de Estudos em Cultura, 3, 2012, Cachoeira. **Anais...** Cachoeira: CAHL/UFRB, 2012. s.p.

MISCOLCI, R. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p. 150-182.

RANNIERY, T. No balanço da “teoria queer” em educação: silêncios, tensões e desafios. **Sexualidad, Salud y Sociedad** – Revista Latinoamericana, n. 25, abr. 2017. p. 19-48.

SANTIAGO, A. R. F. Pedagogia crítica e educação emancipatória na escola pública: um diálogo entre Paulo Freire e Boaventura Santos. In: Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul., 9, 2012, Caxias do Sul. **Anais...** Caxias do Sul: UCS, 2012, s.p.

SILVA, R. S. D. O “currículo *queer*” na literatura: discutindo a sexualidade no Ensino Médio e fomentando uma educação em direitos humanos. In: Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades, 5, 2017, Salvador. **Anais...** Salvador: Realize, 2017. s.p.

SOUZA, A. S. Educação, teoria *queer* e as discussões sobre as minorias no espaço escolar. **Form@re** – Revista do Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica, v. 5, n. 2, jul./dez. 2017. p. 27-34.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais:** a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 2011.

UTOPIA CORPÓREA: POSSIBILIDADES DO SONHO NO POEMA “ROSA DE HIROXIMA” PERFORMADO POR NEY MATOGROSSO

Cecília de Lima Silva (UFAL)⁴⁴

Maria Gabriela Fernandes da Costa (UFAL)⁴⁵

Resumo: No século XX, houve o fim trágico da II Guerra Mundial marcado pelo lançamento de bombas nucleares em cidades do Japão. A violência desse fato serviu como fonte para autores/as nacionais e internacionais tecerem obras literárias com um olhar crítico sobre a realidade vigente e/ou sobre a antecipação de um futuro distópico, em oposição às obras utópicas, marcadas pela ideia da esperança e do sonho de um bom lugar (eutopia). No entanto, assim como pode não existir um lugar de todo bom, os maus lugares podem ser o ponto de partida para uma literatura em que o objetivo seja a possibilidade de sonhar o bom lugar. O presente trabalho busca como objetivo contribuir para os estudos críticos da utopia e distopia a partir de uma análise do poema “Rosa de Hiroxima”, de Vinicius de Moraes (1954) – como uma metáfora versificada do desastre ocorrido em Hiroshima – em 1945 e com a interpretação de Ney Matogrosso em conjunto com o grupo vocal brasileiro *Secos & Molhados* (1973). Com base em teóricos/as da utopia como Ayres (2015), Bloch (2001), Costa (2015) entre outros/as, pensadores/as de áreas como a estética da recepção (ISER, 1979), a *performance* (ZUMTHOR, 2014) e a dança, à luz da coreologia (MARQUES, 1992), investiga-se a possibilidade de vislumbrar um caminho utópico dentro de um poema cuja interpretação pode ser distópica por meio de elementos como o movimento do corpo e o tom da voz do cantor em sua leitura performática. Estes elementos, unidos, podem revelar ao/à leitor/a (ou expectador/a) uma das inúmeras formas de jogar com o texto literário, criando uma brecha para, então, poder sonhar com o bom lugar.

Palavras-chave: Utopia. Distopia. Estética da Recepção. Performance. Poesia brasileira.

Introdução

O século XX foi cenário próspero para a tecnologia, para a ciência e para a arte. As pessoas comuns sentiram-se inspiradas para lutar e garantir seus direitos dentro da sociedade em que viviam: os ares modernos traziam consigo os desejos revolucionários de liberdade, igualdade e fraternidade.

Contudo, estes mesmos ares inspiraram o medo: o mundo passara por duas grandes guerras e pela ameaça de uma terceira; Estados totalitários foram instaurados, procurando controlar o corpo e a voz dos seres humanos. Os demônios químicos, biológicos e políticos

⁴⁴ Graduanda de Letras, com habilitação em Português, da Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

⁴⁵ Orientadora

faziam homens e mulheres temerem. Sendo assim, a arte, que buscava romper com a tradição, já não podia mais tecer apenas referências ao seu fazer: era necessário despertar criticamente a consciência para os acontecimentos fora do texto.

Um exemplo deste ato despertador é a fotografia tirada por Nick Ut (1972) durante a guerra do Vietnã (1959 – 1975), intitulada “Napalm girl”.⁴⁶ Nela, há cinco crianças, ao lado de alguns soldados, correndo e chorando a beira de uma estrada em Saigon (?). Entre elas, a que se destaca é Kim Phúc, a qual está nua e com parte de seu corpo queimado por culpa da arma química. A menina sem vestes parece simbolizar a fuga individual e social para a vida, deixando para trás o que pode ter sobrado de sua aldeia, engolida pela fumaça.

Pode-se dizer que estes eventos são possíveis fontes para autores/as escreverem textos distópicos. Segundo Brasil (2009), “a distopia surge com o desencanto com o progresso e a ciência, pois a eles cabia a tarefa de viabilizar as sociedades utópicas” (BRASIL, 2009, p. 12, apud AYRES, 2015, p. 246). Além do napalm, bombas nucleares assombraram e ainda assombram a humanidade. Estas foram utilizadas no ataque às cidades de Hiroshima e Nagasaki, no Japão (1945).

Contudo, aqui, a proposta não é falar sobre as distopias apenas no contexto *macro*, como Estados totalitários os quais controlam o corpo, a voz e a mente de sua população com o intuito de torná-la alheia ao seu redor, fazendo-a crer que vive em um sonho⁴⁷, um mundo idealizado. Procura-se pensar de que formas elas, bem como as utopias, podem operar em contexto *micro*: uma pessoa, uma cidade, um poema.

O ato despertador

Os romances de fundo distópico costumam apresentar um protagonista ciente (ou que se torna ciente) de que o mundo não é tão bom como se apresenta. Desta forma, considera-se a ação (ou ações) desse ou dessa protagonista como o ato despertador na obra, uma vez que ele/ela procurará alertar sobre os males sociais.

⁴⁶ A foto de Ut, ganhadora do Pulitzer Prize, mobilizou o mundo e influenciou o cessar da guerra do Vietnã. Em relato a *NBC News*, o fotógrafo diz que os civis vietnamitas agradecem a ele pelo fim do horror.

⁴⁷ “Dentre seus principais autores, cita-se [...] Huxley, Wells, Zamiatin, Orwell” (BRASIL, 2009, apud AYRES, 2015).

Em *Rosa de Hiroxima*, de Vinicius de Moraes (1954), tal ato é representado a partir do uso de verbos na terceira pessoa do plural no modo imperativo, que funcionam como um aviso de alerta.

1*Pensem* nas crianças
 3*Pensem* nas meninas
 5*Pensem* nas mulheres
 7*Pensem* nas feridas
 9Mas oh não *se esqueçam* (MORAES, 1954, grifos meus)

Além da conjugação verbal, outro traço revelador da distopia poética são as antíteses. Em nosso cotidiano, associa-se as crianças à imagem de seres brincantes, falantes. Na composição poética elas são representadas como “Mudas telepáticas” (verso 2). A quebra de expectativa progride, indo das meninas⁴⁸ “Cegas inexatas” (verso 4) às mulheres, “Rotas alteradas” (verso 6). Estas são algumas das várias formas de trazer e evidenciar, por meio da palavra, as consequências da bomba de Hiroshima (1945).

No poema, o nome da cidade japonesa está escrito com “x”. Além desta mutação, percebe-se a ausência das vírgulas (ou de qualquer pontuação) ao longo dos versos. Em leituras superficiais, iniciais, dir-se-ia que estas quebras à norma culta da língua são (quase) nada além de desvios propositais à gramática, característica comum do Modernismo brasileiro. Contudo, em leituras utópico-distópicas, dir-se-á que tais desvios são um artifício para transformar a realidade, fragilizada, em palavra, ou seja, há uma fusão de elementos externos com elementos internos (CANDIDO, 1976).

18Sem cor sem perfume
 19Sem rosa sem nada (MORAES, 1954)

O sonoro ambíguo

É sabido que um dos elementos primordiais da poesia é a sonoridade. Então, ao ler o poema distópico em voz alta, será possível notar a presença, em peso, das consoantes fricativas

⁴⁸ No cotidiano, utiliza-se a expressão “menina dos olhos” em uma maneira de ressignificar a pupila (estrutura do globo ocular que capta com precisão a luz do ambiente).

alveolares /s/ e glotais /h/ (cf. CRISTÓFARO-SILVA, 2003; SILVA, 2007)⁴⁹. As fricativas glotais acabam aparecendo mais no meio do poema.

Nesses casos, não há oclusão total do trato, mas uma grande constrição, que forma um pequeno canal entre a língua e o céu da boca [...]. O ar que passa por esse canal se torna muito turbulento e produz o som sibilante (SILVA, 2003, p. 23)

As possibilidades utópicas em *Rosa de Hiroxima* iniciam-se com a metáfora fonética. As fricativas alveolares que percorrem todo o texto, quer desvozeadas (surdas /s/), quer vozeadas (sonoras /z/), podem mostrar o caráter “passageiro” da catástrofe. Isto é, a composição poética traz em si o caos, mas também abre brechas para pensar em um lugar melhor (eutopia).

Contudo, para alcançar o bom lugar, é necessário sair de um estado passivo (BLOCH, 2001), podendo esta transição ser ou não ser marcada por um quê de agressividade (transfigurado nas consoantes fricativas glotais /h/).

11Da rosa da rosa
 12Da rosa de Hiroxima
 13A rosa hereditária
 14A rosa radioativa
 15Estúpida e inválida
 16A rosa com cirrose
 17A antirrosa atômica (MORAES, 1954, *grifos meus*)

A lacuna eutópica

O texto literário é passível de vários olhares de múltiplas vertentes do saber, pois nele existem ausências, lacunas. Graças a essas lacunas, cada pessoa tece interpretações acerca da palavra lida/ouvida e com ela negocia, joga, compõe um novo modo de ler tal realidade, gerando um novo produto.

[...] a maneira pela qual é lido o texto literário é que lhe confere seu estatuto estético; a leitura se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor (ZUMTHOR, 2014, p. 51)

Ao entrar em contato com um texto, o/a artista deveria evitar “imitá-lo”, trazendo à tona o que está na superfície da palavra, sem explorar outras formas de transmiti-la, dando-a sentidos diferentes. Iser (1979) salienta que “o pré-dado não é mais visto como um objeto de

⁴⁹ As fricativas alveolares têm como articulador ativo a língua e passivo, os alvéolos (divisa entre os dentes superiores e o palato). Já nas glotais, a glote é o articulador (CRISTÓFARO-SILVA, 2003, p. 32).

representação, mas sim como um material a partir do qual algo novo é modelado” (ISER, 1979, p. 105). O teórico complementa seu entendimento a respeito da interação entre o texto e o leitor alegando que “o texto é composto por um mundo que há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor [...] a interpretá-lo” (ISER, 1979, p. 107).

É esta modelação de algo novo que revela e eleva o caráter utópico de *Rosa de Hisroxima* quando performada por Ney Matogrosso em conjunto com o grupo *Secos & Molhados* no Maracanãzinho (1973). Porém, antes de adentrar a experiência corpórea do cantor, faz-se necessária uma definição da palavra utopia. O seu conceito deve-se a Thomas More, autor do livro *Utopia* (1516). Segundo Costa (2015), o nome da obra moreana surge “[...] a partir do substantivo grego *topos*, significando “lugar” e de dois prefixos: ‘*eu*’, indicando uma qualidade positiva e ‘*ou*’ significando um espaço que não existe” (COSTA, 2015, p. 161)

O anseio pela utopia serve como ferramenta para a compreensão de um *topos*, visto que tal anseio aparece por meio da falta (LEVITAS, 2001)⁵⁰. Tal anseio pode ter sido experimentado não apenas pelos/as habitantes de Hiroshima e de Nagasaki, mas também por brasileiros/as. A data da *performance* do grupo de Ney Matogrosso está inserida no período da ditadura militar no Brasil (1964 – 1985), uma época de constante vigilância e de terror. Este seria o contexto ideal para inspirar o símbolo transitório e esperançoso da utopia, que, tal como o evento distópico são “profundamente relacionados aos contextos históricos, artísticos e tecnológicos de onde surgem” (CAVALCANTI, 2015, p. 213-214).

Para compreender como o jogo utópico opera na dança de Ney Matogrosso, é necessário recorrer a quatro pilares dos estudos coreológicos (MARQUES, 1992). Para o teórico, “O ritmo e as dinâmicas são o que dão o colorido aos movimentos, modificando-os e dando mais significados a eles” (LABAN, s/d, apud MARQUES, 1992, p. 15). Seguindo a terminologia coreológica, os movimentos do artista são predominantemente fracos (quanto ao peso) lentos (quanto ao tempo), diretos (quanto ao espaço), com alguns passos livres, outros controlados (quanto à fluência).

No início da música, o cantor estende rapidamente o braço esquerdo para frente, como se pegasse alguma coisa no ar. Em seguida, ainda com o braço nesta posição, o *performer* dá

⁵⁰ “uma vez que a utopia é a expressão daquilo que está faltando, da experiência da carência em qualquer sociedade ou cultura, a compreensão das aspirações utópicas geradas por qualquer sociedade é uma parte importante da compreensão daquela sociedade em si” (LEVITAS, 2001, p. 26, apud CAVALCANTI, 2015).

um passo curto para frente e abaixa o braço esquerdo em movimento diagonal e lento. A posição do membro superior pode ser compreendida como uma indicação para o bom lugar: está além do horizonte. Além disto, os movimentos de ritmo lento e pouco controlado podem elucidar a leveza do sonho utópico.

Todavia, como já foi mencionado, alcançar o bom lugar requer esforço, uma saída da “zona de conforto”. Este esforço é representado pelos músculos do abdômen do cantor, os quais se mostram contraídos (controlados).

Há um elemento de complementaridade entre o que é dito pela palavra e o que se expressa pelo corpo. Este elemento é a mão de Ney Matogrosso: quando ele pronuncia “da rosa da rosa” (verso 11), sua mão se abre e seus dedos assumem um caráter espinhoso. É como uma rosa deformada que tenta desabrochar; por ser uma rosa antirrosas hereditária, opera movimentos pendulares.

Considerações finais

É inevitável que determinados símbolos distópicos surjam na *performance* de “Rosa de Hiroxima”; afinal, a ambiguidade percorre não só o texto-fonte, mas também as utopias e distopias como um todo. Porém, o que prevalece na dança de Ney Matogrosso é a leveza, a suavidade e vagareza dos movimentos, contrastando com o peso do poema de Vinicius e enfatizando, ao mesmo tempo, para quem lê o poema e/ou vê a *performance* do cantor, a possibilidade de vislumbrar o bom lugar.

Anexos

Fotografia 1 – Napalm Girl, de Nick Ut



Fonte: NBC News

Fotografia 2 – Ney Matogrosso em *performance* com o grupo *Secos & Molhados* (1973)



Fonte: YouTube

Referências

AYRES, Fernando Guilherme. Distopias futurísticas: aproximações e distanciamentos entre 1984 de G. Orwell e V de Vingança de Alan Moore e David Lloyd. In: CORDIVIOLA, Alfredo;

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
Campus A. C. Simões - Rd. BR 101 Norte, s/n - Cidade Universitária.
MACEIÓ/AL, CEP 57072-000

CAVALCANTI, Ildney (Org.) *Os retornos da utopia: histórias, imagens, experiências*. Maceió: Edufal, 2015, p. 237-264.

BLOCH, Ernst. *Le prince esperance*. Tome I. Paris: Gallimard, 2001.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento). In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos da teoria e história literária*. 5. edição revisada. São Paulo: Nacional, 1976, p. 3-23.

CAVALCANTI, Ildney. Da Terra Desolada ao Deslocamento da Utopia: as mobilidades do experimento de Vik Muniz. In: _____; CORDIVIOLA, Alfredo (Org.) *Os retornos da utopia: histórias, imagens, experiências*. Maceió: Edufal, 2015, p. 212-236.

COSTA, Maria Gabriela. Utopias em trânsito: Vidas Secas e Viagem a “São Saruê”. In: CORDIVIOLA, Alfredo; CAVALCANTI, Ildney (Org.) *Os retornos da utopia: histórias, imagens, experiências*. Maceió: Edufal, 2015, p. 155-176.

CRISTÓFARO-SILVA, Thaís. *Fonética e Fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. 7ª edição. São Paulo: Contexto, 2003.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 105-118.

MARQUES, Isabel. Movimento de Reorientação Curricular – Educação Artística Visão da Área Dança. Documento 5. São Paulo: Secretaria Municipal de Educação (mimeo), 1992, p. 1-23.

NBC News. *How the photo ‘Napalm girl’ changed the Vietnam War*. Disponível em: <https://www.nbcnews.com/video/how-nick-ut-s-photo-napalm-girl-changed-the-vietnam-war-908256835749> Acesso em: 2 de março de 2018.

Vinicius de Moraes. *A Rosa de Hiroxima*. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/rosa-de-hiroxima> Acesso em: 18 de março de 2018.

Secos & Molhados. *Rosa de Hiroshima*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DwVc0G3IKU4>

SILVA, Adelaide. *Língua Portuguesa I: fonética e fonologia*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2ª edição revisada e ampliada. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ECOS URBANOS, REALIDADES INVISÍVEIS: A DISTOPIA DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Gabriela Hollanda (UFAL)

Maria Eduarda Ribeiro (UFAL)

Rosana Quintela (UFAL)

Introdução

Carolina Maria de Jesus era mulher, negra, pobre, mãe de três filhos que criou sozinha, catadora de lixo e semianalfabeta. Moradora da antiga favela do Canindé, em São Paulo, Carolina mantinha diversos diários quando conheceu Audálio Dantas, um jornalista que se propôs a divulgar sua obra, primeiro através de trechos no jornal *Folhas*, e posteriormente através da publicação em formato de livros.

Em 1960, Carolina teve seu primeiro livro publicado: *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Publicou também, em vida, *Casa de alvenaria* (1961), *Pedaços de fome* (1963) e *Provérbios* (1963). Postumamente, teve ainda quatro obras publicadas: *Diário de Bitita* (1982), *Meu estranho diário* (1996), *Antologia pessoal* (1996) e *Onde estaes felicidade* (2014). De acordo com a pesquisadora Raffaella Fernandez (2015), a autora deixou 58 cadernos, que somam cinco mil páginas, dentre as quais figuram diários, romances, poemas e contos.

O presente trabalho tem por objetivo analisar *Quarto de despejo: diário de uma favelada* em relação com os conceitos de utopia e de distopia. Para tanto, consideramos a utopia como uma estrutura de sentimento, tendo como base a argumentação de Raymond Williams, de tal forma que o elemento utópico “longe de se apresentar apenas nas macroestruturas e práticas de aparatos econômico-político-ideológico, é uma qualidade profundamente contida na psique do ser humano moderno e em ação na vida cotidiana” (MOYLAN, 2003). Em nossa leitura observamos que Carolina se move tendo como impulso utópico pensamentos e sentimentos relacionados à sua microestrutura cotidiana.

Consideramos, ainda, a distopia como uma narrativa que retrata uma sociedade saturada de elementos distópicos, tais como a violência banal, a opressão extrema, a ignorância coletiva e a extrapolação de um mal historicamente contextualizado. Apesar de toda negatividade associada ao gênero, ainda seria possível observar pontos de esperança. Ou seja, não

procuramos aqui igualar distopia à antiutopia, de modo a nos confrontarmos com uma “abstração da negatividade completa” ou uma “negação ativa dos méritos de imaginar formas alternativas de viver, particularmente se elas constituírem sérias tentativas de argumentar que o mundo poderia e deveria ser diferente.” (LEVITAS, 2001).

A distopia dos famintos

De acordo com Levitas (2001), apesar do milênio, podemos dizer que vivemos em tempo distópicos. Através de seu diário, Carolina narra as violências e males agigantados de seu cotidiano. A fome, por exemplo, é um grande mal que permeia todo seu narrar:

... para mim o mundo vez em de evoluir está retornando à primitividade. Quem não conhece a fome há de dizer: ‘ quem escreve isto é louco’. Mas quem passa fome há de dizer: ‘ - muito bem Carolina. Os gêneros alimentícios deve ser ao alcance de todos. (JESUS, 2014, p. 38)

Além de destacar um retorno à “primitividade”, Carolina divide, na sua escrita, os seres sociais entre aqueles que “conhecem a fome” e que, portanto, a compreendem, e aqueles que “não conhecem a fome” e que, diante desse desconhecimento, não fazem parte de sua distopia, reconhecendo na sua pessoa, por isso, alguém sem equilíbrio mental. Tal divisão se reafirma durante o narrar:

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visitas com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (idem, p.33)

A realidade urbana paulista dos anos 50-60 não comporta, segundo a autora, aqueles que moram na favela. Podemos perceber, portanto, a existência de dois locos: o locus dos objetos de decoração e o locus dos objetos desprezados. A autora não se identifica como cidadã: “[...] Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (ibidem).

Sua existência está, assim como ela bem identifica, muitas vezes, amparada pela lata de lixo. Catadora, ela, quando não consegue enxergar mais saída, apela para os restos deixados por aqueles que não fazem parte de sua distopia historicamente situada: “Eu ontem comi aquele macarrão do lixo com receio de morrer” (ibidem).

Ela é, segundo seu próprio narrar, condenada a ser “favelada”, tendo em vista que até os animais irracionais têm formas “decentes” de mitigar a fome:

Os pardais já estão iniciando a sua sinfonia matinal. As aves deve ser mais feliz que nós. Talvez entre elas reina amizade e igualdade. (...) O mundo das aves deve ser melhor do que dos favelados, que deitam e não dormem porque deitam-se sem comer (idem, p. 30).

Seu dilema é sempre a comida, vez que está diariamente diante da fome, “a pior coisa do mundo” (idem, p. 191). Carolina é uma faminta que, ainda assim, consegue enxergar elementos utópicos dentro de sua microestrutura cotidiana, os quais impulsionam o seu mover, tendo como horizonte um lugar melhor, a exemplo dos Sapatos de Vera Eunice e da Casa de alvenaria, que passamos a enfocar.

Os Sapatos de Vera Eunice

Além de abrir o diário falando dos sapatos de Vera Eunice, todo o seu percurso é permeado por esse mesmo artigo. Os sapatos atuam dentro da narrativa como um elemento capaz de emprestar forças à Carolina para que ela permaneça buscando atingir um “bom lugar”, um lugar em que sua filha possa andar calçada, diferente do “mau lugar” em que ela e sua prole se encontram:

15 de julho de 1955 – Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos (idem, p. 11)

Os sapatos permanecem insistentemente na psique da autora. “A Vera não tem sapatos. E ela não gosta de andar descalça” (idem, p.12); “quando ganhei 30 cruzeiros, pensei: já dá pra pagar os sapatos da Vera (...)” (idem, p. 60). Em 172 páginas de registro de seu cotidiano, Carolina faz referência a sapatos mais de quarenta vezes.

Há em torno desse elemento utópico uma grande carga histórica simbólica. Os sapatos eram, na Roma Antiga, considerados um sinal de liberdade, uma vez que aos escravos estava reservado o “andar descalço”. Também dentro da tradição anglo-saxã eles atuavam como um símbolo de poder e posição social, tanto que na ocasião da cerimônia matrimonial o pai da noiva se encarregava de entregar ao noivo um pé de sapato de sua filha, como símbolo da transferência de autoridade sobre a dada mulher.

Além disso, os sapatos são os objetos que permitem ao corpo o impulso ao entrarem em contato com o chão. Existe sobre eles a carga do movimentar-se, assim como o facilitar desse movimento.

Na rua Araguaia com a rua Canindé tem muita lama tem muita lama e eu encontrei dificuldade porque eu estava descalça e os meus pés deslizava na lama. Não havia possibilidade de firmar os pés. Eu escorregava. [...] (idem, p. 77)

A ausência dos sapatos tanto dificulta o andar de Carolina quanto a aproxima do lado animal do ser humano. Ora, sabe-se que a natureza não foi generosa com os pés humanos nesse aspecto, caso comparemos os nossos pés com os pés de outros animais. O calçado nasce, pois, da necessidade de promover proteção aos pés humanos para que esses possam nos locomover com menos dificuldade. Carolina, durante todo o narrar, expõe um cotidiano repleto do anseio de proporcionar à filha uma condição mais humana que a sua própria: “Ganhei 15 cruzeiros e passei no sapateiro para ver se os sapatos da Vera estavam prontos porque ela reclama quando está descalça. [...]” (idem, p. 92). Ela já não reconhece em si a possibilidade de ainda ser, mas vê nos filhos um modo de alcançar a humanidade que lhe fora negada: “Estava pronto e ela calçou o sapato e começou a sorrir. Fiquei olhando a minha filha sorrir, porque eu já não sei sorrir” (ibidem).

No entanto, assim como podemos perceber no trecho inicial do diário, há vários momentos em que Carolina se vê impossibilitada de alcançar seus anseios. O que a impede de atingir aquilo que deseja – os sapatos, elementos utópicos microestruturais – é, como ela destaca, o custo dos “gêneros alimentícios”. Carolina não alcança o símbolo histórico da liberdade e do poder, por causa da fome. Ela é ainda uma escrava social:

Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpatico para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a liberdade dos escravos [...] E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome! (idem, p. 27)

A Casa de Alvenaria

Por volta de 1948, período de sua primeira gravidez, Carolina Maria de Jesus se muda para uma favela que nascia e se expandia às margens do rio Tietê, no bairro do Canindé, na grande São Paulo. Em um barraco improvisado, ganhou outros dois filhos.

O barraco é assim: de tábuas, coberto de lata, papelão e tábuas também. Tem dois cômodos, “não muito cômodos”. Um é sala-quarto-cozinha, nove metros

quadrados, se muito fôr [sic], e um quartinho, bem menor, com lugar para uma cama justinho, lá dentro... Tem muitas coisas dentro dele, que a luz da janelinha, deixa a gente ver: um barbante esticado, quase arrebetando de trapos pendurados, mesinha quadrada, tábua de pinho; fogareiro de lata, lata de água, lata de fazer café e lata de cozinhar; tem também guarda-comida, escuro de fumaça e cheio de livros velhos e mais duas camas, uma na sala-quarto-cozinha e outra no quarto assim chamado... Isto é o barraco dentro. O barraco fora é como todos os barracos de todas as favelas. Feio como dentro (JESUS apud DANTAS, 2014, p. 1).

A mineira não considera a sua moradia digna de ser intitulada “casa”: “[...] Os pasteis é um acontecimento aqui em casa. Quando eu digo casa, penso que estou ofendendo as casas de tijolos” (JESUS, 2014, p. 49). Ao negar qualquer elo emocional com a favela do Canindé, Carolina não desenvolve a construção de uma identidade territorial e utiliza essa não-identificação como uma forma de impulso utópico. Ela deseja alcançar o mundo “além-favela”, a “sala de estar”:

Passei uma noite horrível. Sonhei que eu residia numa casa residível, tinha banheiro, cozinha, copa e até quarto de criada. Eu ia festejar o aniversário de minha filha Vera Euníce. Eu ia comprar-lhe umas panelinhas que há muito ela vive pedindo. Porque eu estava em condições de comprar. Sentei na mesa para comer. A toalha era alva ao lírio. Eu comia bife, pão com manteiga, batata frita e salada. Quando fui pegar outro bife despertei. Que realidade amarga! Eu não residia na cidade. Estava na favela. Na lama, as margens do Tietê [...] (JESUS, 1963, p.31).

O elemento “casa de alvenaria” está ligado, na psique da autora, à fartura de alimentos e a uma vida confortável. E ela, Carolina, não pertence a essa realidade: “Na minha fraca opinião quem deve ter filhos são os ricos, que podem dar alvenaria para os filhos. E eles podem comer o que desejam.” (JESUS, 2014, p. 124).

Aqueles que moram na favela são postos, pela distopia da mineira, num nível mais animalesco que o próprio animal, assim como eram postos os “descalços”. Os elementos que a aproximam do animal são os mesmos elementos que a fazem buscar uma realidade mais humana:

[...] Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos (JESUS, 1963, p.45).

Carolina deseja atingir esse locus, a ela negado por sua condição histórica, através de sua escrita. A sua capacidade de ler e escrever a aproxima de seu lado mais humano e mais

esperançoso; é sua revolta particular: “é que estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela” (JESUS, 2014, p. 27)

O diário como a ilha de Utopia

A Utopia, sob essa denominação específica, foi primeiramente figurada na obra de mesmo nome de Thomas More há quinhentos anos. Esse autor descreveu, ante o protagonismo de Raphael Hythloday, a Ilha de Utopia. Esse termo vem do grego "óu" (não) e "topos" (lugar), ou seja, “não-lugar”, “lugar nenhum”. Além disso, Utopia, pronunciada na língua inglesa, pode assumir uma ambivalência em que se sugira um “eu-topos”, um “bom-lugar”. É, dessa forma, um “bom lugar” em “lugar nenhum”: o bom lugar inalcançável.

O diário de Carolina atua de forma semelhante à Ilha de More, dentro de sua microestrutura cotidiana. Ora, de acordo com Raymond Williams, “o elemento utópico é uma qualidade profundamente contida na psique do ser humano moderno e em ação nos interstícios mais íntimos e familiares da vida cotidiana” (MOYLAN, 2003). Assim, a Utopia atuaria, para esse estudioso, não apenas no campo macroestrutural econômico-político-ideológico, mas também nas microestruturas cotidianas, radicadas numa consciência prática particular ilimitada.

[...] Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades [...]. É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários.” (JESUS, 2014, P.58)

O diário é, para Carolina, um “ambiente de fantasia”, do qual ela se vale para esquecer que está na favela; é seu “castelo imaginário”; é seu bom lugar inalcançável; é o único topos em que se aproxima da humanidade e do poder de ser humano. Ora, quando Carolina conheceu Audálio Dantas, ela despertou o interesse do jornalista por sua atitude de ameaçar os vizinhos com a inserção daqueles que “não se comportassem bem” dentro da narrativa de forma negativa. É no contato com a palavra, dentro de seu diário, que a autora se torna empoderada; onde vislumbra atingir o que lhe falta ao mesmo tempo em que constrói melhor consciência do que lhe falta.

Considerando que “a utopia é a expressão daquilo que falta, da experiência de ausência em qualquer dada sociedade ou cultura (...)” (LEVITAS, 2001), e visto que, de acordo com Williams, é importante tratar as instituições em sua vicissitude, dado tanto o presente momento

quanto os sentimentos em constante transformação, podemos correlacionar a falta social sobre a qual Levitas escreve com a ausência Lacaniana. Segundo esse psicanalista, há um objeto eternamente faltante; um eterno vazio que serve para manter o desejante em movimento de tal forma que é impossível se alcançar esse objeto, vez que ele não é algo passível de alcance. De forma semelhante atua a Utopia, no sentido de proporcionar ao humano a eterna busca pela “boa sociedade”:

A função mais forte da utopia, a pretensão de ser importante, em vez de uma questão de fascínio esotérico e encanto, consistiu em sua capacidade de inspirar a busca por um mundo transformado, a fim de incorporar esperança em vez de simplesmente incorporar o desejar. (LEVITAS, 2001)

Ora, o impulso utópico não se iguala ao mero desejo subjetivo. É o potencial transformativo que os distingue. Quando se fala em utopia, fala-se também em uma criação volitiva, em que o “desejo” do indivíduo não se acomoda em um sentimento isolado e alienante, mas se expande em uma espécie de esperança transformadora. Quando Carolina de Jesus se refere aos sapatos de Vera Eunice ou à casa de alvenaria, ela não está alheia à sociedade em que está inserida, ela percebe a dimensão do macro ao atentar ao seu cotidiano.

... Havia pessoas que nos visitava e dizia:

- Credo, para viver num lugar assim só os porcos. Isto aqui é o chiqueiro de São Paulo.

... E eu estou começando a perder o interesse pela existencia (sic). Começo a revoltar. E a minha revolta é justa. (JESUS, 2014, p.30)

Carolina se revolta com a sociedade distópica em que vive, comparável a de animais não-humanos; e é através de elementos cotidianos que consegue manter a esperança em um mundo melhor, na mesma proporção em que atua para tanto:

O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever E que deita com o lapis (sic) e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal. (idem, p. 44)

Carolina luta por seu ideal através de sua escrita. Seu diário tanto é o instrumento com o qual persegue a utopia quanto é a própria utopia em si; é meio e fim.

Utilizando-se de uma narrativa espiralada, em que os mesmos temas circulam dentro do cotidiano da falta (de água, de comida, de conforto, de sapatos, de paredes...), Carolina transporta ao seu modo de escrever elementos utópicos que funcionam de modo a tentar negar a distopia em que vive e atingir possíveis utopias. Ao mesmo tempo em que se vale de palavras rebuscadas e pouco usuais, não consegue se dissociar das grafias incorretas de algumas palavras recorrentes (“visinho”, “pobresa”...). Trabalha, pois, com o ser amalgamado ao desejo de diferente ser.

A autora parte de uma negação de sua própria realidade, a realidade da fome, do analfabetismo e da miséria, como forma de potencializar uma possível positividade. Ao ter consciência do “mau lugar” em que se encontra, Carolina trabalha com elementos que apontam para um “bom lugar” e a fazem estar em constante movimento. O impulso utópico atua, pois, através do pessimismo do intelecto, negando aquilo que “meramente é” para, com otimismo de vontade, derrotar o medo e abrir caminhos em direção a ações antecipatórias.

Referências

FERNANDEZ, Raffaella. **Processo criativo nos manuscritos do espólio literário de Carolina Maria de Jesus**. 2015. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000959623&lg=pt_BR>>

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo: diário de uma favelada**. 10 ed. São Paulo. Ática. 2014.

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.

MOYLAN, Tom. **Utopia e pós-modernidade: seis teses**. In *Leitura – Literatura e Utopia*, n 32, jul-dez. 2003.

MOYLAN, Tom. **Distopia: fragmentos de um céu límpido**. 1 ed. Maceió. Edufal. 2016.

VIGILÂNCIA E PUNIÇÃO NO EPISÓDIO DISTÓPICO NOSEDIVE DA SÉRIE BLACK MIRROR⁵¹

Herbert Luan Lopes da Silva (Ufal)⁵²

Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (UFAL)

Resumo: É inegável considerar que a tecnologia de comunicação atingiu avanços consideráveis nos últimos tempos, sobretudo com o advento da internet no século passado, que possibilitou uma comunicação mais rápida, econômica e interativa. Juntamente com sua chegada vieram as redes sociais como o MSN e Orkut, mas com o passar do tempo foram perdendo espaço para o Facebook, Twitter, Instagram e Whatsapp que possibilitaram aos/as seus/suas usuário/as uma comunicação social e política muito mais rápida e interativa comparada àquelas duas. No entanto, ao mesmo tempo em que se assiste a um mundo cada vez mais conectado e integrado em tais redes, vê-se também como as pessoas estão aos poucos perdendo a capacidade de dissociar o público do privado e a facilidade que *hackers*, empresas e governos estão tendo de acessar informações e arquivos pessoais, revelando, assim, a vulnerabilidade dos/as internautas. Em 2011, Charlie Brooker criou a série *Black Mirror*, com episódios considerados distópicos em que homens e mulheres viram reféns da tecnologia ou de quem a domina. Diante desse contexto, e tomando como referências as pesquisas de Alves e Moura (2016), Barreto (2012) e Bezerra (2011) sobre a relação entre tecnologia e sociedade contemporânea, bem como as teorizações de Moylan (2016) sobre distopia, o presente trabalho analisa como os conceitos de vigilância e punição de Foucault (2008) podem iluminar a leitura do enredo do episódio “Nosedive” (Queda livre). Há nesse episódio uma sociedade em que todos/as necessitam de alguma aprovação em uma mídia social para ter acesso a bens e serviços, o que faz com que se chegue a duas conclusões preliminares: A primeira é que o episódio em questão não mostra uma sociedade que é vigiada por um governo ou poder central, mas que vigia a si própria; e a outra é que, à medida que as pessoas compartilham seus pensamentos e gostos nas redes sociais vão ficando cada vez mais à mercê da opinião pública.

Palavras-chave: Redes sociais. *Black Mirror*. Vigilância. Punição. Distopia.

1 INTRODUÇÃO

A ascensão da internet é um evento recente que tem pouco mais de 20 anos, mas somente no século XXI ela se popularizou com a entrada das redes sociais e a multiplicação de informações e dados na rede. A internet diminui as fronteiras entre as culturas, as burocracias

⁵¹ Trabalho solicitado para obtenção da nota da AB2 na disciplina Literatura, Utopia e Distopia.

⁵² Aluno do quinto período de graduação do curso de Letras- Português da Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

e democratizou o acesso a informação, mas seu uso trouxe alguns males como, por exemplo, o vício. O *boom* dos *smartphones* intensificou o vício nas redes sociais, estamos a todo lugar e a qualquer hora com o celular no bolso e recebemos constantemente notificações do que nossos amigos fazem na rede. Durante nosso tempo livre vagamos pela internet sem destino, fazendo nada de útil para nós mesmos, preenchemos nossa solidão bisbilhotando os perfis de outras pessoas nas redes sociais ou criamos a falsa felicidade quando recebemos a notícia que alguém *curtiu* nossa foto no *Instagram* ou *Facebook*.

2 SOBRE OS ESTUDOS DE DISTOPIA

A tecnologia impactou na forma como a sociedade moderna pensa e se comporta. As formas de produção industrial em série e em larga escala com as duas revoluções industriais entre os séculos XVIII e XIX se intensificaram significativamente e a tendência foi que no século XX tal impacto fosse ainda maior, no entanto, a humanidade não teve uma experiência saudável com a tecnologia e com a dinâmica do capitalismo moderno. Antes se esperava um futuro utópico sem guerras, sem burocracias e bastante prático, porém, apesar de muitos avanços e benefícios a tecnologia proporcionou o aumento das doenças nervosas como se viu nos estudos psicanalíticos de Freud, trouxe instabilidade social como apontou Karl Marx em suas análises e preparou o terreno para a eclosão da Primeira Guerra Mundial, um dos conflitos mais violentos da história. Os artistas começaram a perceber que algo de errado estava ocorrendo com a sociedade moderna e que o seu futuro não seria tão promissor como se pensava antes, com isso, a construção de mundos futuros possíveis começaram a ser construídos de forma pessimista.

Os cidadãos/as distópicos/as mudam de um aparentemente contentamento para uma experiência de alienação que é seguida de um crescente despertar uma ação que leva a um evento climático que pode (ou não) desafiar ou mudar a sociedade (MOYLAN, 2016, p. 81).

O conto de *The Machine Stop* ‘‘ A Máquina Para’’ de Forster é considerado por muitos a obra inaugural da distopia. Ao longo do século XX outras obras distópicas começaram a aparecer como o *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley, *1984*, de George Orwell, *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood entre outros.

Com esta demanda distópica um grande aparato de estudo crítico foi formado ao longo do século XX, entre eles o de Tom Moylan (2016), que em seu famoso livro *Distopia-*

Fragmentos de um céu límpido afirma que existem dois tipos de distopia: As distopias clássicas possuem um final fechado com aspectos mitológicos, já que os/as personagens envolvidos/as não têm possibilidade de fuga ou esperança, enquanto as distopias críticas possuem um final aberto com aspectos épicos em que os/as envolvidos/as têm possibilidade de esperança ou fuga.

3 A CONCEPÇÃO DE VIGILÂNCIA E PUNIÇÃO EM FOUCAULT

O filósofo francês Michel Foucault rompeu com as concepções clássicas sobre a noção de poder, que para ele é uma rede de relações envolvendo todos/as indivíduos/as de uma sociedade. Para Foucault o poder não é aquilo que o/a cidadão/ã cede a um/a governante, mas é algo que se exerce através de muitos mecanismos que atuam como força coagindo, disciplinando e controlando os corpos dos/das indivíduos/as. Tal exercício do poder só é possível através do acúmulo de saber oriundo das técnicas de observação, controle e registro, pois são fundamentais para conhecer como os corpos comportam-se, ficando mais fácil a vigilância sobre eles e a aplicação da punição para quem ousa subestimar a autoridade imposta.

O corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. (FOUCAULT, 2008, p.25)

A vigilância para Foucault é um dispositivo importantíssimo para quem exerce o poder, no entanto, para executá-lo há tanto o custo político quanto o custo econômico. Com o aperfeiçoamento da arquitetura e da organização penitenciárias nasce a figura do inspetor, que privilegia o poder do “olhar” se tornando assim um dispositivo de repressão mais econômico e eficiente, pois com este tipo de poder o/a indivíduo/a não só olha os outros, mas também passar a olhar a si próprio sendo ainda mais conivente com quem exerce o poder.

Foucault também descreve o forte poder vigilante existente nas prisões, nas clínicas de recuperação, nos hospitais, enfim, nas formas de construção e estruturação dos locais onde se trata o ser humano. No entanto, para uma maior precisão sobre a eficácia da vigilância, cria-se a filosofia do controle pelo olhar. Nasce a figura do inspetor. Este, de um lugar privilegiado, pode olhar e, desse modo, controlar a todos. (BRÍGIDO, 2013, 62).

A punição é o segundo dispositivo que deve ser usado para que o poder de quem o exerce seja temido e respeitado, por isso, Foucault estuda como se deu o desenvolvimento da legislação penal. Com isso, o filósofo francês procurou analisar do ponto de vista histórico de como pouco a pouco a punição foi institucionalizada através do aperfeiçoamento do ambiente

e das normas da prisão. Os métodos rudes de punição do século XVIII gradativamente foram substituídos por métodos mais sutis que mantiveram o estado distante do corpo de quem ele está punindo.

Não se deveria dizer que a alma é uma ilusão, ou um efeito ideológico, mas afirmar que ela existe, que tem uma realidade, que é produzida permanentemente, em tomo, na superfície, no interior do corpo pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos — de uma maneira mais geral sobre os que são vigiados, treinados e corrigidos, sobre os loucos, as crianças, os escolares, os colonizados, sobre os que são fixados a um aparelho de produção e controlados durante toda a existência. (FOUCAULT, 2008, p. 28)

O estado moderno não pune mais o corpo do/a indivíduo/a, mas sim sua alma, quer dizer sua consciência. Todo/a cidadão/ã tem uma reputação a zelar no meio social e a prisão é um espaço em que o/a transgressor/a tem a oportunidade de repensar seus atos, arrepender-se, reeducar-se e, só assim voltar, a viver livre em sociedade novamente.

4 SOBRE A SÉRIE BLACK MIRROR

Em 2011, foi lançada a série de TV e internet de ficção científica *Black Mirror* (Espelho Negro) que retrata nos seus episódios os efeitos colaterais da tecnologia no/a ser humano/a seja em um presente alternativo seja em um futuro próximo. Em uma entrevista ao jornal *The Guardian* o criador da série Charlie Brooker fala do que os episódios da série se tratam:

Se tecnologia é uma droga — e parece ser uma droga — então quais são, precisamente, os efeitos colaterais? Esta área — entre prazer e desconforto — é onde *Black Mirror*, minha nova série dramática, se passa. O "espelho negro" da abertura é o espelho que você encontrará em cada parede, em cada mesa, na palma de cada mão: a tela fria e brilhante de uma TV, de um monitor, de um smartphone. (Brooker, 2016)

O/A telespectador/a pode por vezes ficar assombrado/a ou pensativo/a assistindo aos episódios de *Black Mirror* justamente por retratarem cenários sombrios ou sarcásticos em que homens e mulheres viram reféns da tecnologia ou de quem a domina. Assim sendo, este artigo terá como principal objetivo analisar como os métodos de vigilância e punição se manifestam no enredo distópico do episódio *Nosedive* da terceira temporada.

5 VIGILÂNCIA E PUNIÇÃO NO EPISÓDIO DISTÓPICO NOSEDIVE DA SÉRIE BLACK MIRROR

Como já foi dito há pouco esta análise focará no episódio *Nosedive*, que retrata um futuro distópico, uma sociedade em que a posição social de cada um é determinada através das avaliações das postagens nas redes sociais ou de como cada indivíduo/a interage com outros/as

nesta sociedade. As avaliações são feitas até cinco estrelas no celular de cada pessoa e quanto mais estrelas alguém tiver, mais acesso a bens e serviços a pessoa terá. O sistema de avaliação é semelhante ao *like* e o *dislike* das redes sociais.

Nesse cenário, surge como protagonista Lacie Pound uma “usuária 4,2” que quer se tornar uma usuária 4,5, por isso, se esforça para agradar a todos a sua volta seja no trabalho, seja nas ruas ou nas redes sociais, principalmente. Não só Lacie, mas a grande maioria das pessoas está imersa nessa obsessão de se tornar popular por meio do sistema de avaliação. Dessa forma, grande parte das relações sociais giram em torno de serem bem avaliadas, perdendo o senso da realidade e da sinceridade de outrora.

O episódio se divide em duas partes: Na primeira parte Lacie está entusiasmada com sua popularidade ascendente, mas também preocupada em mudar o estilo de vida e se mudar para o Pelican Cove, um condomínio de alto padrão no mundo vivido por Lacie. Porém, para realizar este seu anseio é preciso que ela se torne uma usuária igual ou superior a 4,5, para tanto ela muda de comportamento e alguns de seus hábitos para ser bem vista pelos/as outros/as. Em busca de conselhos para alavancar sua popularidade, ela busca uma espécie de “consultor” que orienta a imagem social das pessoas, ele lhe orienta a se aproximar de pessoas muito populares e da alta sociedade que tenham uma pontuação superior a 4,5. Lacie segue tal conselho e tenta aproximar-se de Naomi, uma “usuária 4,8”, muito popular e que já fora sua amiga de infância. Ela tem a ideia de postar uma foto do boneco que brincavam quando pequenas, conseqüentemente, Naomi *curte* a foto e liga para Lacie convidando-a para ser sua madrinha de honra em seu casamento, o convite a deixa eufórica, pois é a chance de alavancar sua popularidade e se tornar enfim uma “usuária 4,5”.

Na segunda parte, Ryan, seu irmão, que ainda mora com ela critica sua obsessão, por essa razão ambos se desentendem, antes da ida ao aeroporto para pegar voo até Port Mary e se encontrar com Naomi; com raiva ela dá um *dislike* no seu irmão e ele retruca. A partir desse momento, vemos uma reviravolta nos seus planos com a ocorrência de uma série de outros eventos infelizes faz sua pontuação despencar rapidamente fracassando os seus planos de se tornar uma usuária popular.

Há algumas cenas no episódio que convém a analisar criticamente, pois representam o sistema social e o ambiente distópico onde se passa a trama. O primeiro deles é quando o

personagem Chester aborda-lhe no trabalho oferecendo uma bebida, no entanto, a protagonista percebe através das suas lentes oculares que sua nota é de 3,1, logo quando ele sai, o seu colega de trabalho explica-lhe que Chester só estava querendo melhorar sua nota porque havia terminado um namoro recentemente e toda a empresa estava contra ele e como forma de punição começaram a avalia-lo negativamente. Através desta cena, percebe-se o sistema social em vigor nesta sociedade que ao mesmo tempo vigia e pune de acordo com o julgamento moral que faz dos acontecimentos da vida privada de alguém. Algo que nos remete ao panóptico de Jeremy Bentham:

A ferramenta panóptica se configura como uma importante tecnologia política que tem como funcionalidade manter o controle e a ordem social. Para Bentham (2000), o mecanismo panóptico torna-se mais potente à medida que diminui o número de quem o opera e multiplica o número dos receptores da sua ação. (Alves e Moura, 2016)

Nesse sentido podemos afirmar que as pessoas dessa sociedade se configuram ao mesmo tempo como vigiadores/as, pois sabem tudo que acontece com os/as indivíduos/as nas redes sociais à sua volta, e como punidores/as, pois julgam a ação dos/as indivíduos/as nas redes sociais. O ambiente deste episódio nos remete a sociedade vigiada do romance *1984*, de George Orwell.

Em todos os patamares, diante da porta do elevador, o pôster com o rosto enorme fitava-o da parede. Era uma dessas pinturas realizadas de modo a que os olhos o acompanhem sempre você se move. O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ, dizia o letreiro, embaixo. (Orwell, 2014, p. 12)

No entanto, o ambiente em que se passa o episódio analisado não há um grande líder, como o Big Brother (O Grande Irmão) no *1984*, mas tal poder exercido por um governo autoritário é exercido por todos os/as cidadãos/as que tem a força de bem ou mal ao avaliar, através do celular, as atitudes de alguém, seja no ambiente virtual seja no ambiente real. Embora no episódio em questão não haja a separação entre o real e o virtual. O celular atua como um equipamento de regulação da ética e moral, já que na trama todos/as possuem o equipamento, podendo denunciar quem quer que seja, por isso, ao invés da famosa frase em inglês do romance de Orwell, *The Big Brother is watching you*, temos a frase *The Big Brother is you*.

Não estando limitadas aos interesses diretos de um governo totalitário, as práticas individuais de vigilância de pessoas sobre outras pessoas em sociedades consideradas democráticas se alastraram através de outros agenciamentos sociotécnicos, que encontram no voyeurismo midiático um

estímulo para que uns vigiem outros. (LINS & BRUNO, 2010; CARDOSO, 2014 *apud* BEZERRA, 2016)

A cena em que Lacie discute com seu irmão, Ryan, é chave, pois Ryan questiona sua obsessão para se tornar popular e querer ascender socialmente, conscientizando-lhe sobre a hipocrisia entre os/as cidadãos/as populares e ricos/as, mas Lacie o ignora e lhe dá uma estrela e ele retruca. Essa cena é bastante simbólica porque Ryan é a figura que tenta conscientizar Lacie sobre a sociedade doentia, hipócrita e superficial de que eles fazem parte e Lacie representa a figura do cidadão/ã alienado/a. Essa tensão entre aquilo que Ryan e Lacie representa uma reviravolta na trama, pois a pontuação da protagonista aos poucos vai diminuindo a partir de uma série de eventos infelizes que ocorrem durante sua viagem até Port Mary.

Um dos eventos infelizes mais significativos para esta análise é quando Lacie chega ao aeroporto e é informada no guichê de embarque que o seu voo foi cancelado; ela se estressa e xinga a atendente e, por essa razão, o segurança do aeroporto aplica-lhe uma punição de 24 horas que temporariamente baixa sua pontuação para 3.1. Além disso, todas as avaliações negativas que ela receber serão duplamente multiplicadas juntamente com uma série de outros eventos infelizes que fazem sua pontuação despencar rapidamente. Nesse momento percebemos a institucionalização da punição para todos/as aqueles/as que fogem das regras de boa conduta social e agem contra o bom funcionamento da lei e da ordem. O/A bom/a cidadão/ã que quer manter seu perfil bem avaliado tem que medir o tom e as palavras que usa e, muitas vezes, fingir suas opiniões para não ser punido nem pelos outros cidadãos nem pela lei. É importante destacar que em grande parte das sociedades, as regras de boa conduta social são primeiramente mostradas e aos poucos vão sendo absorvidas pelos/as indivíduos/as de uma forma que seu corpo esteja automatizando sem precisar do auxílio ou da vigilância de uma terceira pessoa.

Quanto aos instrumentos utilizados, não são mais jogos de representação que são reforçados e que se faz circular; mas formas de coerção, esquemas de limitação aplicados e repetidos. Exercícios, e não sinais: horários, distribuição do tempo, movimentos obrigatórios, atividades regulares, meditação solitária, trabalho em comum, silêncio, aplicação, respeito, bons hábitos. E finalmente, o que se procura reconstruir nessa técnica de correção não é tanto o sujeito de direito, que se encontra preso nos interesses fundamentais do pacto social: é o sujeito obediente, o indivíduo sujeito a hábitos, regras, ordens, uma autoridade que se exerce continuamente sobre ele e em torno dele, e que ele deve deixar funcionar automaticamente nele. (FOUCAULT, 1997, p.148)

Na parte final do episódio, Lacie toma carona com Susan, uma motorista de caminhão e usuária 1,4 durante a conversa entre elas Lacie conta do ocorrido no aeroporto e Susan pergunta: “O que você sentiu quando gritou e disse todas aquelas coisas?” A protagonista não soube muito bem responder, mas logo depois Susan conta do seu passado como uma usuária 4,6 e sua desilusão com o mundo depois que seu marido morreu de câncer: “Comecei a falar o que eu queria e quando queria. Não estava nem aí”, disse Susan. As formas de expressão dessa sociedade, como já foi dito antes, são muitas vezes limitadas, pois quem diz o quer e quando quer pode ser punido com baixas avaliações e a viver a margem da sociedade. Em outra carona que toma para tentar chegar finalmente em Port Mary Naomi liga para Lacie para avisá-la que ela não precisa ir mais ao seu casamento, pois seria constrangedor ter uma usuária 2,6 em seu casamento. A atitude de Naomi não impede que ela chegue ao seu casamento aos frangalhos e declame o discurso que tinha preparado causando muito desconforto na festa de Naomi, os convidados punem Lacie dando avaliações negativas para seu perfil até que sua pontuação chega a 0 e ela seja detida. Na prisão, o celular lhe é tomado e as lentes oculares são retiradas. Quando chega à sua cela tenta avaliar o homem na cela em frente, mas percebe que não tem mais consigo o celular e o episódio então termina quando ela troca insultos com o homem. Assim sendo, pode-se afirmar que a troca de insultos entre Lacie e o tal homem mostra que a realidade e a sinceridade superaram a alienação, a hipocrisia e o vício em tecnologia, mas com o castigo do encarceramento daqueles/as que estão presos no mundo virtual.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do que foi apresentado, pode-se classificar o episódio em questão como uma distopia crítica isso porque no fim Lacie é presa não só por ter desafiado o sistema, mas também porque ganhou consciência que pode levar uma vida à margem dele.

Com sua extensão épica de desafios políticos emergentes em relação aos sistemas governantes, finais abertos que vislumbram novas esferas de contestação para além da última página, e realísticas possibilidades utópicas escondidas nos detalhes icônicos de seus mundos alternativos, as distopias críticas não sucumbem a uma Utopia não problematizada ou a uma Anti-Utopia resignada e triunfante. Embora geralmente, e obstinadamente, utópicas, eles não vão facilmente em direção ao mundo melhor. Em vez disso, elas se deixam demorar nos terrores do presente ao mesmo tempo em que exemplificam o que é necessário para transformá-lo. (MOYLAN, 2016, p.159)

A construção distópica do episódio não é percebida inicialmente por Lacie, mas se constrói à medida que seus planos vão fracassando. Vemos, assim, os defeitos dessa sociedade

corporificada no desespero de Lacie em ser popular, feliz e rica. Nesse sentido, o episódio tenta mostrar os conflitos entre o virtual simbolizado por Lacie e Naomi e o real simbolizado por Ryan e Susan, dessa forma, o telespectador passa a refletir sobre seu comportamento nas redes sociais e sobre suas relações humanas, mas também vê o pesadelo de um sistema social que vigia e pune quem extrapola as normas sociais pré-estabelecidas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Carlos Jordan Lapa; MOURA, Sérgio Arruda de. Facebook como panóptico moderno: como a vontade de controle emana do indivíduo. Anais do Encontro Virtual de Documentação de Software Livre (EVIDISOL) e do Congresso Internacional de Linguagem e Tecnologia Online (CILTEC- Online), 13., 5., 2016, Belo Horizonte.

BARRETO, Paulo Jefferson Pereira. Vigiar e punir: a internet e as redes de poder participativo na era da globalização. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2012, Fortaleza. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br>> Acesso em: 19/11/2017.

BEZERRA, Arthur Coelho. Os reflexos do grande irmão no admirável espelho novo de Black Mirror. 2011, Rio de Janeiro - RJ. Disponível em: <<https://itsrio.org/wp-content/uploads/2017/03/ArthurBezerra-B.pdf>>. Acesso em: 19/11/2017.

BRÍGIDO, E. I. . Michel Foucault: uma análise do poder. Revista de Direito Econômico e Socioambiental , v. 4, p. 56-75, 2014.

BROOKER, C. Netflix deals Channel 4 knockout blow over Charlie Brooker's Black Mirror: depoimento. [26 de março, 2016]. *The guardian*. Entrevista concedida a John Plunkett.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: O nascimento da prisão. 20.ed. Petrópolis: Vozes, 1999

MOYLAN, Tom; CAVALCANTI, Ildney (Ed.); BENÍCIO, Felipe (Ed.). Distopias: fragmentos de um céu límpido. Trad. Felipe Benício, Pedro Fortunato e Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016.

ORWELL, George. 1984. 20.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MUNDOS EM RUÍNAS: A DISTOPIA NA INVESTIGAÇÃO SOCIOLÓGICA

Ícaro Yure Freire de Andrade⁵³ (PPGS/UFPB)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar as mudanças de representação e narrativas distópicas que se operaram tanto na forma de construção narrativa como também no contexto político e social que molda essas mudanças. Se em um primeiro momento as distopias mais clássicas tinham como característica mundos altamente administrados e tecnocráticos, agora é possível perceber uma recorrência cada vez maior de obras distópicas que tem como motivação de suas narrativas mundos em destruição. Norbert Elias (1998) assim como Theodor Adorno (1998) expõem a relação entre narrativas distópicas e as ansiedades sociais, deixando bastante evidente em seus argumentos o caráter histórico dos medos representados em tais obras. Para ambos, essas representações de futuros problemáticos só se tornam possíveis a partir dos valores que são comungados pela experiência social em que essas obras foram produzidas. Se temos em um primeiro momento as distopias de controle recobertas por um discurso político e antitotalitário – revestido desta forma por uma dimensão ideológica -, temos em um momento mais recente a produção de narrativas de futuros indesejáveis, onde os mundos ali representados são universos sociais arruinados, devastados e entregues a barbárie. Essas incidências cada vez maiores dessas formas distópicas apocalípticas passam a figurar a produção cultural, principalmente a partir do final do século XX – mais especificamente com o fim da Guerra Fria e queda do muro de Berlim como marco histórico.

Palavras-chave: Sociologia da Cultura; Teoria Social; Distopia

Introdução

Na argumentação de Norbert Elias, em texto ainda não publicado no Brasil - *¿ Como pueden las Utopias científicas y literarias influir sobre el futuro? (1998)* – podemos compreender de modo mais claro a relevância das Utopias e das Distopias, literárias como objetos dotados de sentido social e conseqüentemente importantes para a sociologia. Para o sociólogo alemão, essas Utopias ficcionais estão intrinsecamente relacionadas com os tipos de necessidades emocionais das sociedades em que foram produzidos.

Essas projeções de futuros impossíveis ou improváveis são expressões dos sonhos, desejos e medos e estão ligados às condições históricas em que foram produzidos (ELIAS, 1998, p. 16). Assim, de modo importante para indicar uma perspectiva sociológica para a análise das formas utópicas, temos que:

⁵³ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba. Mestre em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (2018). Membro do GRESP/UFPB (Grupo de Estudos e Pesquisa em Sociologia Política) atuando na linha Emancipação, Utopia e Novas Virtudes.

Una utopía es una representación fantasiosa de una sociedad que contiene unas propuestas de solución a una serie de problemas sociales aún no resueltos. Pueden tratarse de unas imágenes deseables tanto como indeseables. En una utopía también pueden confluír simultáneamente deseos y pesadillas. Por lo tanto, las Utopías de generaciones pasadas pueden servir a sus descendientes como un indicador fiel, acertado, de las angustias y esperanzas, de los anhelos y las pesadillas de sus grupos ancestrales, como las clases sociales, los grupos étnicos o de género, e inclusive de naciones enteras. (ELIAS, Norbert, 1998, p. 16-17)

Elias leva em consideração a forma e o conteúdo dessas narrativas e sua ligação direta com as figurações sociais. Neste sentido, dentro da análise proposta pelo autor no transcórrer de seu ensaio, são localizadas duas categorias de utopia que são intituladas: Utopias-desejo e Utopias-pesadelo. As Utopias-desejo são caracterizadas pelo horizonte esperançoso presente nas idealizações de seus universos ficcionais que tem por base uma visão positiva do progresso e da ciência, bastante popular até meados do Século XX, enquanto as Utopias-pesadelo – que também podem ser consideradas como obras distópicas – trariam em seu plano de fundo o arcabouço do progresso e os problemas advindos de seu desenvolvimento cada vez maior e mais rápido, assim como sua aplicação como arma bélica, que se popularizou após a Segunda Guerra Mundial e seus desfechos.

Para Elias, o surgimento dessas Utopias-pesadelo está relacionado aos acontecimentos históricos que permearam o século XX: o clima de pessimismo social e intelectual que se mostram rodeados por uma desesperança tem como fundo social os desdobramentos dos grandes conflitos vivenciados nesse período. Para além disso, é necessário destacar o argumento do autor – de suma importância para os rumos da pesquisa aqui executada – sobre o caráter histórico das narrativas utópicas: Norbert Elias demonstra que não é novidade os medos materializem-se em objetos culturais, principalmente as formas sociais do medo advindo do reconhecimento dos limites do conhecimento. Por exemplo, o fruto proibido do conhecimento no Gênesis, ou o fogo do conhecimento em Prometeu, as narrativas mostram o receio das sociedades quanto aos limites do desenvolvimento do conhecimento.

Mas mesmo que a projeção de medos e esperanças em obras culturais não seja um objeto novo ou estranho à Sociologia, Norbert Elias aponta para a necessidade de compreender as dimensões históricas dos processos sociais, que servem de referência para a composição de tais obras. Desse modo, podemos segui-lo refletindo que, se agora existe uma produção mais intensa de obras que incorporam os pesadelos sociais, é porque essas obras acompanharam o desenrolar dos processos sociais contemporâneos, sentidos difusos ou obscuros da produção

social da realidade que os objetos culturais tomam como “matéria prima latente” (JAMESON, 1989) de suas possibilidades.

No transcorrer de sua exposição sobre as Utopias ficcionais, Elias faz críticas duras aos efeitos “romantizadores” produzidos por tais obras. Essas narrativas, como reflexo do tempo histórico em que foram produzidas, trazem como argumento substancializações e tentativas de universalização de categorias sociais que, segundo a sociologia figuracional, são resultado de processos históricos específicos. Categorias como indivíduo ou as análises a respeito dos problemas que envolvem o desenvolvimento desenfreado do progresso se apresentam enquanto “in natura”, eliminando, assim, qualquer possibilidade de compreensão dos problemas apresentados em tais obras enquanto resultado de processos sociais e históricos específicos.

Na perspectiva apontada por Norbert Elias, as causas dessas obras ficcionais apresentam-se enquanto efeitos. O que acontece é uma essencialização e substancialização dos processos sociais, ofuscando de forma ideológica os problemas reais que ocasionam - um exemplo seria o uso das benéficas do progresso na guerra. Para além das condições sociais e de seus desdobramentos como causa dos problemas civilizatórios, a condição humana e sua natureza são apresentadas em formas que assumem uma dimensão não-histórica, colocando-se como um *a priori*.

Podemos perceber em Elias (1998) uma preocupação em associar experiência social e objeto cultural, tendo como principal objetivo pensar essas obras conectadas diretamente com a dimensão normativa das sociedades em que foram produzidas. Segundo Elias, essas obras correspondem a necessidades emocionais próprias aos períodos em que foram produzidos e essa estrutura emocional está em consonância com a estrutura social geral, logo, não é possível desassociar a relação entre Utopias, sejam elas de desejo ou pesadelo, e os valores sociais.

Ruth Levitas (2007) enumera uma série de características que tornam as Utopias ou distopias esses “não lugares” ficcionais como relevantes para pensar a experiência social contemporânea como objetos que merecem obter mais importância nas pesquisas sociológicas. A primeira destas seria o fato das Utopias expressarem a falta, isto é, os argumentos utilizados para compor as narrativas utópicas nascem da falta de algo ou na ausência de valores vivenciados na ordem social. A segunda característica apontada pela autora está centrada no caráter heurístico das Utopias, ou seja, a utopia é entendida enquanto um modelo contrafactual de um sistema político, seja em sua totalidade ou em parte dele. Assim como Norbert Elias, Levitas faz a associação dos conteúdos dispostos em tais obras com o desejo e os anseios que

nascem dos processos de socialização: não são produtos culturais desassociados das dinâmicas dos processos sociais, logo estão revestidos por dimensões ideológicas e normativas.

Em dois momentos muito distintos do desenvolvimento do pensamento sociológico, tanto Elias (1998) quanto Levitas (2007) percebem como a forma das Utopias e distopias possuem afinidades com mudanças sociais em curso, integrando tais mudanças na tensão entre a forma e o conteúdo que as compõe e, especificamente, que esses objetos permitem à sociologia se debruçar sobre imagens ou documentos da experiência histórica própria à modernidade. Se essas Utopias saem do escopo positivo e passam a ser consideradas como negativas ou, mais recentemente, reconhecidas como distópicas, a maneira de se compreender como se deu a passagem de formas positivas de mundos imaginados para futuros totalmente administrados ou mundos em ruínas, só é possível quando as obras passam a ser investigadas para além delas mesmas, ou seja: em seus contextos de produção e experiência.

Adorno e Horkheimer (2006), quando discutiram os contornos normativos e da dominação que constituíam esse sistema de produção industrial de cultura, apontam para uma relação cada vez mais intensa e normatizada entre a produção cultural e a lógica sistêmica. Mas é Theodor Adorno (1998) em ensaio intitulado “Huxley e a Utopia” que traz as mais centrais contribuições para se pensar a relação entre utopia e produção de identidade. Para esse autor, os futuros imaginados assumem um tom de “alarme”, numa espécie de dispositivos ideológicos, que tem como objetivo amenizar os problemas que ali são denunciados, uma vez que estes não são apresentados enquanto possibilidades futuras, mas sim como problemas que emergem da própria realidade histórica em que foram produzidos.

É nesta perspectiva da relação entre obra e produção do idêntico que Theodor Adorno (1998) construirá suas críticas a respeito do admirável mundo imaginado por Aldous Huxley. Para além da crítica aos desdobramentos da sociedade de consumo que ainda dava seus primeiros passos, Huxley tem como base um medo próprio aos indivíduos burgueses modernos e mais precisamente o medo recorrente no capitalismo tardio: a perda da autenticidade. Além da relação entre lógica sistêmica e cultural, Adorno nos permite perceber a relação entre a obra literária escrita pelo romancista inglês e as dimensões ideológicas e conservadoras que são projetadas na obra.

Theodor Adorno (2009) já demonstrava como essa tendência a projetar os medos e ansiedades sociais em figuras de autoridade e em monstros colossais não se restringia apenas

ao cinema alemão. O King Kong americano seria uma grande alegoria sobre o monstro desumano em que a esfera pública norte americana havia se tornado.

Se esses “não-lugares” tornam-se possíveis a partir do momento histórico em que foram produzidos, estas obras constituídas de desejos, ansiedades e experiência nascem da sensação de falta de algo, que tem como ponto de partida a experiência social em que fora produzida. É necessário tomar esses tipos de obras como objetos de análise sociológica importantes para entender o contexto cultural e social ao qual estamos inseridos.

Repensando a imaginação distópica

Se existe uma mudança do horizonte esperançoso das primeiras Utopias para o pessimismo recorrente nas obras distópicas, torna-se necessário que refaçamos – mesmo que brevemente – um levantamento das condições sociais que possibilitaram e ainda possibilitam a produção de imagens de futuros desastrosos.

É perceptível a mudança ocorrida na imaginação utópica e seu direcionamento cada vez mais intenso para a imaginação distópica - a mudança desses horizontes esperançosos para horizontes de medo, onde as ansiedades sociais tomam contornos de prenúncios de possibilidade de tragédias futuras possíveis.

Fredric Jameson (2006) ao discutir a imaginação utópica contemporânea põe em questão a relação que é estabelecida entre ficção e realidade histórica, como também traz à tona os problemas que são relacionados à ideia de utopia no imaginário social presente – que podem ser entendidos pelo fracasso do bloco soviético e sua associação com governos totalitários entre outros fatores.

Assim, “utópico” veio a ser, na esquerda, um codinome para socialismo ou comunismo, enquanto, na direita, tornou-se sinônimo de “totalitarismo” ou, com efeito, de stalinismo. Os dois usos parecem sobrepor-se e significam que uma política que queira mudar radicalmente o sistema (hoje compreendido como livre mercado) faz parte da natureza humana; que qualquer tentativa de muda-lo será acompanhada de violência; e que o esforço para manter as mudanças (contra a natureza humana) exigirá uma ditadura. (p. 159)

Para o autor, a utopia teria como função produzir e dar espaço a pensar o radicalmente diferente, onde esse “diferente” seria relacionado a modelos de socialização e políticos que contrastem com os modelos da sociedade atualmente existente. Jameson percebe que essa imaginação do “diferente” apresenta-se de certa forma comprometida, uma vez que a indústria

cultural, aliada ao desenvolvimento de uma sociedade cada vez mais calcada no consumo de bens culturais, tenha atingido um certo grau de totalidade através do processo de reificação.

O que vemos representados nessas obras é o nosso mundo social e a tentativa de se pensar mundos além da realidade que nos cerca torna-se cada vez mais difícil, já que esse status assumido pela imaginação utópica tem um fundo histórico e social.

Erich Fromm (2009) também reconhece o enfraquecimento da imaginação utópica e o aumento cada vez mais intenso de obras que tem como pano de fundo um ar de pessimismo quanto aos desdobramentos e dos rumos da humanidade. Para Fromm, esse pessimismo distópico tem uma insensibilidade moral que se iniciou na primeira Guerra Mundial e foi intensificada com os acontecimentos históricos seguintes:

Outros eventos se seguiram: a traição das esperanças socialistas pelo capitalismo estatal de stalin; a grave crise econômica do fim da década de 1920; a vitória da barbárie em um dos mais antigos centros culturais do mundo – A Alemanha; a insanidade do terror stalinista durante a década de 1930; a Segunda Guerra Mundial; a destruição ilimitada de populações civis, iniciada por Hitler e que teve sequência na destruição ainda mais total das cidades como Hamburgo, Dresden e Tóquio, e, por fim, na utilização de bombas atômicas no Japão. Desde então a raça humana foi defrontada como uma ameaça ainda maior: a destruição da nossa civilização, senão de toda humanidade, por armas termonucleares tais como ainda existem atualmente e tal como são desenvolvidas em proporções crescentes e assustadoras. (P. 368)

Fromm nos permite, além do sentido histórico apresentado como principal fonte de entendimento da sua análise sobre as distopias, estabelecer também a necessidade da associação da condição histórica a sua dimensão normativa e moral. As distopias expressam esse sentimento de impotência e desesperança do homem moderno. Sentimentos que só podem/puderam ser produzidos a partir da experiência histórica recente. Esse contexto tornou possível a mudança nos sentidos dados às narrativas ficcionais apresentadas em tais obras: o abandono do humanismo que acreditava piamente na mudança coletiva e individual dos homens para a dimensão de pessimismo e falta de esperança na bondade humana.

Tanto Fredric Jameson como Erich Fromm apresentam como a compreensão do porquê da intensificação na produção de distopias requer uma visão dos processos sociais mais amplos. Ambos denunciam o enfraquecimento da imaginação utópica e reconhecem sua causa em processos sociais e históricos mais amplos. Para isto, torna-se necessário que associemos a matéria prima latente (JAMESON, 1989) presente nessas obras reconhecidas como distópicas

aos valores advindos da ordem social, de forma que realce a relação estabelecida neste debate a respeito da produção cultural e experiência social.

É importante, também, colocar como possibilidade histórica de aumento das distopias cinematográficas e literárias o desenvolvimento cada vez mais intenso da Indústria Cultural. Mais do que apenas lugar onde mercadorias são produzidas, o que Adorno e Horkheimer (2006) vem assumindo nas sociedades ocidentais, como há uma tendência contemporânea de intensificação da dimensão normativa que a Indústria Cultural vem assumindo nesse âmbito. A produção massificada da cultura é instrumental, ou seja, passa a ter uma função no processo de dominação recente não apenas por sublimar as más condições da vida contemporânea, mas por produzir e reproduzir imperativos categóricos que estão associados diretamente com as condições de vida no capitalismo tardio (CAMARGO, 2006).

Essas características assumidas pelas novas formas de organização do capital e denunciadas por Adorno & Horkheimer (2006) passam a compor as novas configurações das relações de dominação: a Indústria Cultural não apenas apresenta-se enquanto uma dimensão unicamente de produção de mercadorias dotadas de valor de troca, mas também como espaço onde são produzidos e reproduzidos valores, normas, sentimentos e padrões de comportamentos (CAMARGO, 2006). Torna-se necessário que entendamos a Indústria Cultural como lugar importante para se compreender a experiência moral contemporânea. A reificação, juntamente com a universalização da forma de mercadoria pelos produtos culturais, passam a permear as relações sociais no capitalismo tardio.

O que está presente na maioria das obras contemporâneas é a sustentação do “mesmo”, que se apresenta enquanto condição para o entendimento em um primeiro momento da popularidade cada vez maior das obras distópicas – essas obras falam muito mais sobre o presente insatisfatório do que quaisquer futuros, sejam cinematográficos ou literários. Essa sustentação do “mesmo” também pode ser reconhecida enquanto o momento de produção de identidade presente em tais obras. Esse momento de identidade é a ponte que nos permite estabelecer o vínculo entre o produto cultural e a experiência social (JAMESON, 1997).

Como colocado por Ruth Levitas (2003; 2013) a utopia deixou de ser um elemento potencializador de mudança e assumiu apenas um sentido de consolo sobre a realidade, assumindo desta maneira a forma de distopia. Nesta perspectiva, as narrativas distópicas ganham uma relevância cada vez maior em comparação as narrativas utópicas, por trazerem em seus enredos um tom explicitamente mais crítico.

Para a Ruth Levitas (2003;2013) as narrativas utópicas e distópicas partem de uma perspectiva crítica, mas trazem diferenças bastante perceptíveis: a utopia aponta para modelos alternativos de mundo ou para seus agentes coletivos de criação, enquanto o horizonte distópico não se mostra interessado em pensar modos diferentes de socialização e valores. Levitas (2003; 2013) localiza, assim como Jameson (2009), a popularidade cada vez maior das distopias no fato do termo utopia estar cada vez mais associado à ideia de totalitarismo.

Porém, para autores como Martin Jay (2003) e Fredric Jameson (1997), as mudanças nos sentidos incorporados nas narrativas distópicas tem explicação também nas transformações da intelectualidade após 1968, mais precisamente com o desenvolvimento do que ficou conhecido posteriormente como pós-estruturalismo. Estes autores consideram, seguindo a tradição da teoria crítica frankfurtiana, esse momento pós-moderno enquanto local da intensificação dos discursos ideológicos e das formas objetivas da dominação capitalista.

Martin Jay discute a mudança do sentido de apocalipse presente nas narrativas religiosas, em um primeiro momento, e utilizados de forma pessimista posteriormente nas obras de ficção científica. Para Jay, assim como para Erich Fromm, esses momentos de destruição presentes nas obras litúrgicas possuíam um sentido de renovação, de destruição para a construção de novas formas de mundo. Com o desenvolvimento da modernidade, essa visão do apocalipse ou dos finais iminentes perde o sentido intrínseco de renovação. É na guinada do pensamento pós-moderno que esse sentido de renovação presente nessas narrativas é totalmente perdido. A rejeição da esperança redentora e a crença de que vivemos uma pós-história fez com que o sentido renovador do apocalipse fosse refuncionalizado de fenômeno que possibilita o novo para uma experiência constante.

Autores como Martin Jay (2003) nos permitem relacionar o surgimento das narrativas distópicas e sua popularidade cada vez maior aos desdobramentos dos processos sociais que caracterizam a experiência social no capitalismo tardio. Não são só causas estruturais, mas também causas superestruturais que nos permitem entender a preferência cada vez maior das narrativas distópicas nas produções culturais mais recentes.

Essa condição intelectual e social fez com que as Utopias ganhassem invariavelmente um tom negativo e fossem pensadas de forma cada vez mais intensa enquanto distopias. Muitas vezes, a ideia de perfeição vem automaticamente associada à ideia de totalitarismo, assumindo mais uma vez o caráter político e ideológico presente nessas obras que são produzidas a partir

da metade do século XX e se tornam uma forma muito popular de produção na contemporaneidade.

Não é à toa que a guinada distópica (MOYLAN, 2017) – a produção mais intensa de tais obras - acontece no momento pós Segunda Guerra Mundial e perdura até os dias atuais. São obras tanto cinematográficas quanto literárias que tem como inspiração o mundo contemporâneo:

Imersos na própria cultura de massa da modernidade os novos mapas do inferno não olharam para trás, para um momento melhor. Tampouco olharam tão facilmente em diante em direção a um futuro utópico. Operando no ventre da besta, eles se concentraram mais frequentemente em experiências da vida cotidiana em sociedades cada vez mais moldadas por uma refinada imbricação de economia e cultura. (MOYLAN, 2017, p.131)

O contexto que servirá de base para a construção dos novos não-lugares é o mundo da economia liberal, das mídias desenvolvidas, da Indústria Cultural global, da universalização da mercadoria e de sua oficialização enquanto forma hegemônica no capitalismo tardio. É a partir dessas condições sociais que podemos perceber o desenvolvimento cada vez mais intenso das obras reconhecidamente distópicas. Em outras palavras, é a partir desse grande emaranhado de acontecimentos que compôs o final do século XX e se intensificou no começo do século XXI que podemos reconhecer o ponto de referência para o desenvolvimento de uma imaginação distópica cada vez mais intensificada.

Mas mesmo que haja esse sentido de perda do horizonte de esperança nessas narrativas, é necessário que enfatizemos que elas ainda continuam a carregar em seu interior os mesmos elementos que compunham estruturalmente as narrativas utópicas. O que continua servindo como “combustível” na construção dos enredos é a sensação da falta de certos elementos que tornem a vida boa ou a ênfase em certas circunstâncias que tornam a experiência social recente plena. O que mudou nessas obras, para além da dimensão de projeção dos futuros catastróficos onde a dominação social se intensificou, dá-se na ligação entre esses mundos outros que agora são representados e nossa condição social presente.

Como indicado anteriormente, um dos pressupostos do capitalismo tardio é a intensificação do processo de reificação, ganhando força com o desenvolvimento cada vez mais intenso da Indústria Cultural, tornando-se cada vez mais global (DUARTE, 2003). A intensificação das obras com tom negativo sobre o futuro não trazem em seus interiores reais propostas de mudança radical, como também nenhuma perspectiva real de enfrentamento dos

problemas da realidade social que ali são apontados e criticados, tem como explicação a condição em que se encontra a produção de conhecimento na sociedade capitalista tardia e o processo de universalização da categoria mercadoria e da retirada quase que total de categorias como alienação das motivações de suas narrativas.

Essa percepção sobre esses “não lugares” – e a popularidade das narrativas distópicas - mudam juntamente com as condições históricas e sociais de sua possibilidade. Essa mudança gradativa das narrativas do desejo para o pesadelo (ELIAS, 1998) tem como base de possibilidade a experiência social recente. Tornou-se necessário que fizéssemos um apanhado dos principais acontecimentos histórico-sociais que influenciaram diretamente o desenvolvimento de tais formas de narrar e imaginar o futuro.

A rejeição a qualquer forma de universalidade (que segundo Jameson [2009], é um dos pressupostos para se pensar a Utopia) com a associação que passa a ser feita entre a noção de perfeição e totalitarismo passa a compor também as condições sociais que possibilitaram que narrativas pessimistas, tais como as distopias, tivessem seu lugar cativo na Indústria Cultural. A imaginação utópica encontra-se debilitada desde a queda do muro de Berlim e da promessa de sociedade justa e igualitária que não foi concretizada pela União Soviética. Esse momento também tem como base de possibilidade o caráter naturalizado que as relações de dominação passam a assumir nessa nova etapa de desenvolvimento do capitalismo. Como apresentado por Tom Moylan (2017), enquanto as Utopias tinham como princípio norteador de suas narrativas a descrição estrutural dessas sociedades perfeitas, nas narrativas distópicas é possível notar uma mudança na sua estrutura narrativa interna onde o ponto de foco, além da descrição do universo distópico, é a centralidade que é dada aos protagonistas. São indivíduos nas suas dimensões mais contemporâneas, que muitas vezes procuram resistir contra os ditames de uma sociedade massificada – seja por um governo autoritário que suprime a individualidade, seja pela necessidade de sobrevivência à barbárie que ali se apresenta.

Considerações Finais

Essa aproximação entre Utopias e distopias como resultados da experiência social e da insatisfação nascida de tal relação como a falta de liberdade e perda da autonomia - (EAGLETON, 2009, p 32), nos dá os elementos necessários para que possamos esboçar uma noção de distopia que ajude a compreender o objeto analisado por nós. Diferente das Utopias

que tem como pressuposto a idealização de sociedades que buscam a perfeição, as distopias nascem enquanto denúncias em potencial dos momentos de insatisfação com problemas emergidos das relações sociais em que foram produzidas. Longe da perspectiva utópica que possui uma dimensão esperançosa – ou tenta se apresentar enquanto tal –, as obras distópicas são envoltas nesse ar de desesperança.

Entretanto, uma vez que essas obras distópicas nascem dessa insatisfação vivenciada, dessa sensação de escravização (EAGLETON, 2009) ou da sensação da degeneração dos valores (ADORNO, 1998), podemos investigar e tentar explicar a sua popularidade, uma vez que a mesma se apresenta enquanto uma crítica em potencial dessa experiência.

Theodor Adorno (1998) coloca como ponto importante na sua conceituação sobre as narrativas distópicas as ideias de projeção de mundos futuros. Por mais que a obra analisada pelo teórico social – o admirável mundo pensado por Aldous Huxley - se caracterize enquanto um mundo excessivamente administrado e burocrático, é possível estabelecer uma aproximação conceitual e metodológica com obras distópicas que não possuem essa dimensão em suas narrativas.

Além da projeção dos problemas presentes para um futuro distante, Theodor Adorno nos permite estabelecer um vínculo de caráter normativo presente em tais produtos culturais. Se as distopias, como apresentadas anteriormente, nascem em condições sociais específicas e se popularizam juntamente como o estabelecimento do capitalismo tardio como produtor do *ethos* contemporâneo, observar tais distopias sob a ótica da experiência moral se faz necessário.

Se avançamos nossas análises para obras literárias mais conhecidas com “Nós” (1924), “Admirável Mundo Novo” (1932) e “1984” (1949), apesar de pertencerem a momentos históricos diferentes, é possível estabelecer uma certa recorrência de temas, assim como também uma recorrência dos medos projetados nesses mundos futuros. Tanto na obra de Zamiatin, como de Huxley e Orwell a categoria do indivíduo aparece rodeada por uma dimensão naturalizada e como única forma possível de representação da liberdade.

O que cabe aqui enquanto ponto importante é o estabelecimento da relação feita por Theodor Adorno (1988) entre distopias e os valores sociais do capitalismo tardio, bem como a percepção do autor da relação entre os medos que são projetados nessas narrativas distópicas e os elementos que são apresentados em tais obras.

Theodor Adorno (1998;2009), Norbert Elias (1998), Ruth Levitas (2003; 2007; 2013), Tom Moylan (2017), Fredric Jameson (2009) e Terry Eagleton (2009), ao mencionarem

distopias – ou como chamado por alguns, as Utopias negativas -, sempre se reportam a obras muito específicas que trazem como plano de fundo um governo totalitário - mundos excessivamente administrados - onde a taxa de vida, as relações de amor, as relações de classe, a autonomia do indivíduo sempre estão sob a tutela de uma organização internacional, um governo totalitário ou uma multinacional.

Mas quando nos voltamos para a produção cinematográfica e literária contemporânea, percebemos uma mudança na maneira como as distopias se apresentam. Filmes como “A estrada” (2009), “The Bad Batch” (2017) e “O livro de Eli” (2010), ou obras literárias como “Caixa de pássaros” (2015), “A menina que possuía dons” (2014), trazem como pano de fundo mundos em ruínas, ausência de instituições sociais legais, entregues a selvageria e ao que seus respectivos idealizadores consideram como barbárie.

As mudanças operadas em tais narrativas nos obrigam a estabelecer previamente uma discussão que permita uma compreensão do porquê de tais mudanças terem se tornado possíveis e em quais circunstâncias. Mesmo que haja essa mudança entre uma sociedade excessivamente dominada por práticas disciplinares e políticas totalitárias, por um contexto que muitas vezes se apresenta como uma “guerra de todos contra todos”, a perspectiva de um problema presente mascarado enquanto projeção para um futuro próximo continua mantido.

A partir de então, será aplicado o conceito de tabu do existente, que é utilizado por Theodor Adorno em seu ensaio “Huxley e a Utopia” (1998). O que está colocado no romance pessimista sobre o futuro não é o que nos tornaremos se os caminhos do desenvolvimento não forem mudados. Para Adorno a suspensão destes problemas para futuros não muito distantes servem como recurso ideológico para ofuscar as causas reais do que é denunciado: a própria experiência social no mundo da divisão do trabalho e da racionalidade técnica.

Os problemas denunciados nas distopias de mundos em processo de destruição, nascem da falta ou dos excessos que permeiam a vida social contemporânea. Esses mundos futuros passam a ser compostos por cenários que ganham um tom apocalíptico, as causas dos medos que são ali materializados continuam sendo problemas insolúveis socialmente, e resolvidos nesses mundos imaginários (JAMESON, 1989).

Se essas obras são recobertas por um discurso que denuncia a decadência dos valores sociais e os perigos de continuidade nesse caminho, ela sublima os processos de desumanização que também nascem na experiência social contemporânea (ADORNO, 1998). Se além do pesadelo e anomia projetado em um futuro não muito distante, essas obras trazem como enredo

a possibilidade da selvageria e perda das condições de civilização – tanto dos costumes, quanto das emoções e valores. É necessário que localizemos essa mudança de um futuro administrado para um futuro fragmentado sob quais condições ela se tornou possível.

No primeiro momento isso pode sugerir que as distopias tentam criticar a noção de controle ou a ideia de um mundo totalmente administrado, que a destruição do mundo no futuro pode sugerir uma advertência sobre nossos modos de vida e nossas relações sociais. O fim trágico parece indicar uma rejeição da nossa sociedade e da sociedade do controle.

Contudo, sobre a perspectiva aqui adotada, a possível crítica que estes filmes e livros fazem recai nos mesmos problemas das distopias mais clássicas. “1984” (1949) seria um exemplo dessas obras. Em um primeiro momento, podemos associar essa mudança a uma intensificação do processo de reificação e sua materialização na forma mercadoria que se apresentam enquanto produtos culturais, contudo, mesmo que agora haja essa mudança no conteúdo, em termos das obras distópicas o uso ideológico continua o mesmo: apaziguar os problemas presentes com futuros possíveis. Adorno denuncia essa “onipresença” da realidade, o que ele classifica como o tabu do existente, como sintoma da dominação quase totalizante dos valores do capital.

Se é possível perceber uma mudança no conteúdo das distopias, é possível, também, notar a manutenção de outros elementos da mesma. Alguns dos elementos mantidos em tais obras são a dimensão normativa de crítica aos valores socializados e os problemas que tem uma causa social, mas são apresentados apenas como problemas da ordem moral. O temor da decadência dos valores continua sendo um elemento constituinte das relações apresentadas em tais narrativas, sejam cinematográficas ou literárias.

Referências

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ADORNO, T. **Mínima Moralía: reflexões a partir da vida danificada**. São Paulo: Ática, 2008.

ADORNO, T. **O curioso realista**. Novos Estudos – **Revista de Ciências Sociais** n. 85 de novembro de 2009 – p. 5-22.

ADORNO, T. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

CAMARGO, Sílvio C. **Modernidade e dominação: Theodor Adorno e a teoria social contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2006.

CLASTRES, P. **A sociedade contra o estado**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DURÃO, F., ZUIN, A. e VAZ, A. (orgs). **Indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

EAGLETON, T. **Utopia its opposites**. Socialist Register, vol. 36, Londres, 2000, p. 31-40.

ELIAS, N. **¿Cómo pueden las utopias científicas y literárias influir en el futuro?** In: WEILER, V. (org.) **Figuraciones en proceso**. Trad. Vera Weiler et. al. Santafé, de Bogotá: Fundación Social, 1998.

ELIAS, N. **O processo civilizador, vol I**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

JACOBY, R. **Imagem imperfeita: Pensamento utópico para uma época antiutópica**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007.

JAMESON, F. **Signatures of the visible. Great Britain**: Routledge, 1992.

JAMESON, F. **A política da utopia**. IN: SADER, E. **Contragolpes: seleção de artigos da New Left Review**. São Paulo: Boitempo, 2006. **Arqueologias del futuro: Espanha**: Akal, 2009.

JAMESON, F. **O marxismo tardio: Adorno ou a persistência da dialética**. São Paulo: Unesp/Boitempo, 1997.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Atica, 1997.

JAY, M. **La imaginación apocalíptica y la incapacidad de elaborar el duelo**. IN: **Campos de fuerza Entre la historia intelectual y la crítica cultural**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2003.

O IMPULSO DISTÓPICO EM *THE LAST MAN* DE MARY SHELLEY

Janile Pequeno Soares⁵⁴ (PPGL-UFPB)

Resumo: Escrito em 1826 pela escritora inglesa Mary Shelley, *The Last Man* (O Último Homem), primeira obra pós-apocalíptica/distópica escrita por uma mulher, nos apresenta o desenvolvimento de um mundo onde o projeto humano falhou devido à vontade de poder exacerbada, egoísmo e falta de amor nas relações sociais, fazendo com que a humanidade seja tomada por uma praga que poupa apenas um único sujeito; imune à praga, o último homem descreve o fim da humanidade em meio a ponderações sobre fraqueza humana diante de suas intencionalidades monstruosas, o que impede a construção de uma sociedade justa. Considerando que as narrativas distópicas apenas tomam forma e caracterização como tais em meados do século XX, e com destaque apenas para textos de autoria masculina, o objetivo deste trabalho é mostrar como o impulso sobre as especulações de um futuro caótico, e assim os avisos diante das formas de vida que deveriam ser evitadas, já se faziam presentes na literatura mesmo antes da disseminação conceitual distópica como gênero ou forma de pensamento. O romance de Shelley não segue a linha do lugar comum da visão destruidora do homem através de vestígios de ira divina advindos da natureza, como haviam se padronizado as histórias pós-apocalípticas de seu tempo, mas levanta a questão da transformação do homem pela sua desestrutura individual inspirada pela vontade de poder que sobrepõe todos os outros impulsos humanos de amor, compaixão, generosidade e justiça, o que direciona o tema para algo mais próximo da realidade. Em uma época em que o conceito de distopia ainda não tinha sido propagado, mas apenas as discussões sobre a morte das ideias utópicas disseminadas por Thomas More, Mary Shelley presenteia com sua obra uma literatura sobre o fim da humanidade causada pelo próprio homem; uma visão feminina da situação política e social de sua época. Para apoiar a discussão que propomos utilizaremos as contribuições de Booker (1994), Lokke (2003) e Claeys (2010).

Palavras-chave: Mary Shelley. Impulso distópico. *The Last Man*.

Considerações iniciais

Analisar um romance como *The Last Man* (1826) é algo tão complexo quanto instigante e prazeroso. Em um primeiro contato com a obra conseguimos sentir toda a carga de crítica social do modelo pós-apocalíptico que molda sua história. Quando nos debruçamos sobre o texto, e a história começa a tomar forma, passamos a perceber e a compreender melhor muitos aspectos do mundo que nos cerca, das pessoas, das relações humanas, suas intencionalidades,

⁵⁴ Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba; atualmente é Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação da Profa. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne, com tema e área de pesquisa direcionada aos estudos em Literaturas de Língua Inglesa, com ênfase em distopias de autoria feminina e monstruosidade na literatura.

dos nossos medos, do outro, de nós mesmos, da problemática que envolve a vontade de poder humana sempre em tom de discussão, sejam em tempos modernos ou não.

E isso faz com que o nosso sangue gele e acelerem os batimentos do nosso coração, tal qual tencionava a escritora desse romance. É quando percebemos que o que temos em mãos é bem mais que uma história, é um diálogo com quem a escreveu, com o seu tempo, com suas influências e com seus personagens. Quanto mais lemos, mais percebemos que o viés de leitura que nos sentimos tão confortáveis em optar, assim como qualquer outro, pode parecer tanto enriquecedor quanto limitado diante de sua densidade. Mas essas leituras precisam ser feitas, pois ascendem ainda mais a beleza desta obra e dialogam com sua fortuna crítica.

Após a leitura do romance, até mesmo o leitor mais desatento é tomado pela sua realidade de desespero e privação que, apesar de ficcional/imaginária, transborda-nos para um espaço não comum e que desnuda aquilo que há de mais próximo tanto do seu contexto de produção quanto do nosso momento, tão atual ainda se faz a sua discussão. O mundo dominado pelo caos com uma estrutura dubitável de formação social, alimentada pela sede de poder e egoísmo de indivíduos sem amor e com atitudes monstruosas em relação ao outro, leva, paulatinamente, à dissipação da humanidade através das atitudes do próprio homem no romance. Assim, *The Last Man* é uma distopia feminina, onde as linhas forjadas pela sua escritora nos incitam a refletir sobre o conceito mais elementar da natureza e as consequências de sua má estruturação: a natureza humana. E tal discussão não deve ser deixada na sombra do cânone literário, é preciso ter espaço, ser exibida e analisada, este, portanto, um dos objetivos deste trabalho, além da discussão sobre o pioneirismo da escritora ao ser a única mulher a escrever e publicar literatura pós-apocalíptica distópica (tradicionalmente masculina) no início do século XIX na Inglaterra.

Mary Wollstonecraft Shelley: além de *Frankenstein*

Shelley era filha de Mary Wollstonecraft, uma das fundadoras do movimento de emancipação feminina na Inglaterra no século XVIII, escritora de *A Vindication of the rights of woman* e William Godwin, um influente filósofo radical liberal que escreveu *Political Justice*, era esposa de Percy Bysshe Shelley, um filósofo, poeta, ateu radical, discípulo de Godwin e dentre sua rede de amigos, o controverso e sombrio Lord Byron, poeta Romântico. A vida toda Mary Shelley respirou um ambiente de livres pensadores e as influências do ambiente familiar

não poderiam deixar de fazer com que ela compreendesse a vida sob um ponto de vista racionalista ou crítico (FLORESCU, 1998).

Assim como Lionel Verney, seu personagem principal em *The Last Man*, a vida de Shelley foi cercada por séries de perdas e sobrevivências: a começar por seu nascimento que custou a vida de sua mãe⁵⁵; durante o tempo que ela escrevia seu romance aqui em questão, três dos seus quatro filhos tinham falecido, seu marido, Percy Shelley tinha afogado-se em um naufrágio, e Lord Byron, seu grande amigo, tinha acabado de morrer na Grécia. Aos vinte e seis anos, ela possivelmente se considerava a última relíquia de uma raça extinta de provocadores críticos (JOHNSON, 2014).

Amplamente conhecida como a escritora de *Frankenstein*, após assumir a escrita do romance em sua Introdução à terceira edição em 1831⁵⁶, Mary Shelley e sua carreira como escritora, ironicamente, permanecem obscurecidas diante da popularização de seu romance mais proeminente (FISCH; MELLOR; SCHOR, 1993). Em muitos casos sendo esquecida enquanto escritora e, em outros, lembrada apenas como autora de um único e canônico texto. No entanto, o que pouco se sabe é que existe uma Mary Shelley além de *Frankenstein*.

A escritora inglesa que teve sua vida cercada de grandes personalidades e um ambiente doméstico sempre cheio da efusão de ideias e discussões sobre as mais diversas categorias e temas, obteve grande inspiração para desenvolver a sua própria personalidade de maneira forte e genuína, tanto como mulher quanto como escritora.

Apesar de sentir-se constantemente responsável pelo destino fatal de sua mãe, que lhe parecia ser uma mulher formidável e cuja companhia desejava ardentemente, não deixou de ser influenciada pela genialidade e transparência dos trabalhos que lia e relia sentada às margens do túmulo de sua mãe. E nestes momentos parecia-lhe que seus sentimentos, pensamentos e ideias deveriam escorrer através da pena para serem lidos por outras pessoas, assim como o trabalho de sua mãe, que ela mantinha sempre consigo. Mary era uma mulher extremamente

⁵⁵ Dez dias após o nascimento de Mary Shelley, sua mãe morre de febre pós-parto aos trinta e sete anos de idade. Shelley fica, então, ao encargo do pai, William Godwin, para ser criada e educada juntamente com sua meia irmã Fanny Imlay.

⁵⁶ A primeira publicação de *Frankenstein ou o moderno Prometeu*, é feita anonimamente em 1818. Após muitas tentativas por parte do marido de Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, que, compreendendo as circunstâncias da época em relação à credibilidade autoral de mulheres, envia os manuscritos sem assinatura de sua esposa, na tentativa de que a história seja comprada e não seu autor. No entanto, quando indagado, afirmava que os manuscritos pertenciam a um 'amigo' que não se encontrava em Londres, e que a ele pedira ajuda. (FLORESCU, 1998). Uma segunda edição foi encomendada pelo pai de Shelley, Godwin, mas esta teve uma pequena tiragem apenas.

independente e curiosa sobre as mais diversas áreas do conhecimento, o que a levou a escrever sobre temas os mais diferentes.

Durante os sete turbulentos anos de parceria com Percy Shelley, que envolveram escândalos (devido sua tranquilidade em se envolver em um relacionamento aberto), muitas viagens para fora do continente, e severas tensões conjugais⁵⁷, Mary continuou sua carreira como escritora, já que era sua mais verdadeira paixão. Escreveu um livro de viagem baseado na sua fuga do país com Percy: *History of a six weeks tour through a part of France, Switzerland, Germany and Holland* (1817); dois romances, *Frankenstein* (1818) e *Valperga* (1823); um romance histórico situado na Itália do século XIV; dois dramas mitológicos *Proserpine* e *Midas* (1820); e *Mathilda* (1819).

Por volta de 1819 seu terceiro filho, Percy Florence, nasce e é o único a sobreviver até a idade adulta⁵⁸. Alguns poucos anos após a alegria de ter a companhia da presença do filho, Mary passa por uma quase fatal hemorragia advinda de um aborto espontâneo em junho de 1822; quase três semanas passadas desse terrível acontecimento, Percy Shelley morre afogado no mar juntamente com seu amigo Edward Williams. Mary fica devastada e resolve, relutantemente, voltar para Londres com seu filho, Percy Florence em 1823, e um ano depois, já em 1824 publica *The Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*.

A recepção por parte do seu sogro não é boa, e ela passa a sofrer muito com sua ira, e concorda em não publicar mais do trabalho de Percy Shelley. Mas não é apenas a rejeição de seu sogro que a incomoda em seu retorno à Inglaterra: “Chegando a Londres no final de agosto de 1823, sob céus brancos lavados por um vento ocidental perfurante, ela sentiu-se como se tivesse entrado em uma cidade do futuro⁵⁹” (SEYMOUR, 2000, p. 329). Seu amado, a pessoa que sempre a confortou, acompanhou, apoiou em tudo na vida não podia mais fazer parte de seus dias; a esse respeito, em seus diários, Shelley pontuou que “[...] se sentia como uma exilada, a última relíquia de uma raça amada retornando para um país que ela não conhecia mais⁶⁰” (SEYMOUR, 2000, p. 330). O senso de ser uma sobrevivente era muito triste e forte

⁵⁷ À época em que se apaixona e inicia seu romance com Mary Shelley, Percy ainda era casado com outra mulher chamada Harriet, que pouco depois comete suicídio; então, Mary e Percy finalmente se casam em 30 de Dezembro de 1816.

⁵⁸ Mary e Percy ainda tiveram outros dois filhos, Clara em 1818 e William em 1819, no entanto, eles não sobreviveram à infância.

⁵⁹ Arriving in London at the end of August 1823, under skies washed white by a piercing east wind, she felt as though she had stepped into a city of the future. (SEYMOUR, 2000:329) Tradução nossa.

⁶⁰ “[...] she felt like an exile, the last relic of a beloved race returning to a country she no longer knew” (SEYMOUR, 2000: 330). Tradução nossa.

ao mesmo tempo em Mary Shelley durante esses primeiros tempos de retorno; Williams e Shelley tinham morrido, Polidori (grande amigo de Byron e assim também de Mary) havia cometido suicídio, o próprio Byron falecido no campo de batalha de guerra na Grécia. Apenas ela estava viva.

O sentimento de solidão só a fez adentrar ainda mais profundamente em sua escrita, caminhando pelas ruas de Londres na esperança de se encontrar, neste lugar que já a não pertencia porque nele não havia mais quase nenhum daqueles que faziam aquele lugar ser seu lar, ela passa a ver Londres como que através dos olhos de um turista confuso.

Neste tempo a ideia para um novo romance começa a tomar forma, desencadeada pela percepção de si mesma como uma estranha nos destroços de uma grande cidade. Uma pintura de John Martin, amigo de seu pai, intitulada *The Seventh Plague* (1823), lhe deu uma ideia demasiada atrativa para uma escritora assombrada pela sensação de seu isolamento. Pensamentos tais como: a possibilidade de a população mundial ser devastada por uma praga, como sugerido no quadro de John Martin; como e de qual tipo seria essa devastação, eram ideias que começaram a fazer sentido para Mary durante suas primeiras semanas em Londres (SEYMOUR, 2000). Em 1826 ela publica *The Last Man*, seu segundo romance, e que viria a ser um dos mais ambiciosos, desafiadores, imaginativos já escritos.

Durante os próximos dez anos ela escreveu outro romance histórico, *The Fortunes of Perkin Warbeck* (1830), e dois romances domésticos: *Lodore* (1835) e *Falkner* (1837). Escreveu mais de 22 contos publicados pelos periódicos *The Keepsake*, *The Bijou* e *Forget-me-not*. Entre os anos de 1835 e 1840 ela escreveu⁶¹ cinco volumes para a então famosa coleção de biografias *Cabinet Encyclopedia* de Dionysius Lardner. Em 1839, com a permissão de Timothy Shelley, seu sogro, Mary publica uma edição de quatro volumes de poemas de Percy Shelley e uma edição de um volume (1840), também de poemas; em 1840 publica uma edição de dois volumes *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*, cartas, ensaios fragmentos e traduções também feitas por Percy Shelley.

No período de seus últimos anos Mary Shelley esteve acometida de recorrentes sintomas de um tumor cerebral, somente diagnosticado em 1850, que viria a ser a causa de sua morte no ano seguinte. Sua última publicação, assim como a sua primeira, foi um livro de viagem intitulado *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842 and 1843* (1844). Após 1844, Mary

⁶¹ Foram 38 autores contribuintes (outros não identificados), dentre eles Mary Shelley foi a única mulher contribuinte e a oitava mais produtiva (SOARES, 2014, p. 4).

Shelley e seu filho Percy Florence, que a essa época já tinha se formado em Cambridge, herdado o título e posses de seu avô e se casado, já podiam aproveitar uma modesta melhoria no que se refere a conforto e calma financeira. Depois de meses sofrendo ela morre em Londres em 1º de fevereiro de 1851 e foi enterrada ao lado dos corpos de seus pais no cemitério de St Pancras.

Todo esse percurso apenas para elucidar um pouco mais sobre os caminhos tortuosos pelos quais Mary Shelley teve de percorrer, essa uma mulher à frente de seu tempo, assim considerada, por vários motivos, dentre os quais: a falta de interesse em seguir os padrões de comportamento feminino de sua época; por escolher escrever como profissão e daí sustentar os homens de sua vida: pai e filho até quase antes de morrer; por viver intensamente sua paixão com o homem que amou perdidamente; por escrever e assumir suas ideias em um tempo onde a maioria das mulheres que buscavam participar do meio literário utilizavam pseudônimos, e principalmente, para pontuar que Mary Shelley foi uma escritora com ideias audaciosas e que escreveu sobre temas os mais diversos dos sentimentais aos científicos. Shelley foi uma pioneira em vários aspectos, acima de tudo, não foi apenas a autora de *Frankenstein*, mas uma grande mulher de visão quase previdente.

O impulso distópico em *The Last Man*: pioneirismo feminino distópico no século XIX

The Last Man (1826) é o segundo romance mais proeminente da escritora inglesa Mary Shelley, amplamente conhecida, já mencionado mais acima, como a autora de *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* (1818), obra que a colocou nos holofotes da literatura gótica de horror, por instaurar uma nova forma de escrever o gótico, pois em seu enredo deixa para trás o elemento gótico tradicionalmente centrado no lado espiritual passando a focar na esfera psicológica e social. A discussão social é tema que envolve também o seu segundo romance mais popular, *corpus* de nosso trabalho em questão, assim como a discussão sobre a maldade e egoísmo humanos que transformam homens em lobos de si mesmos. O ambiente que envolvia a escritora, ao passo que escrevia o romance, estava inundado pelas dúvidas e questionamentos sobre a maldade humana e as consequências de atos extremos associados sempre à sua vontade de poder exacerbada e à falta de amor.

O romance é produto de um período de desolação, Mary Shelley coloca sua obra apocalíptica juntamente com as de seus contemporâneos para exibir sua visão sobre os horrores das revoluções, principalmente da Revolução Francesa, a subsequente carnificina das guerras napoleônicas e as incertezas metafísicas e culturais sobre os ataques da era-romântica em

direção às questões comportamentais, políticas e sociais do contexto inglês, tanto em relação à estrutura social carregada de pressões direcionadas a quem podia ou não fazer parte dos espaços públicos, quanto à opressão e desvalorização da mulher na camada política, pública, social, sendo a ela respeitado apenas o espaço doméstico. A obra de Shelley aparece nesse cenário como precursor do estilo denunciador-crítico-apocalítico-filosófico sob a escrita de autoria feminina, já que seus contemporâneos e/ou antecessores foram todos homens, a escritora presenteia o espaço temático com a visão feminina da situação e da formação textual.

Le Dernier Homme (1805) (O Último Homem) de Jean Baptiste Cousin de Grainville é conhecido como o precursor desse modo/gênero pós-apocalíptico revolucionário, seguido por *The Last Man* (1823) de Thomas Campbell, dentre outros. No entanto, o *The Last Man* (O Último Homem) de Mary Shelley tem sua particularidade que o distingue dos modelos anteriores, já que é o primeiro a destacar um herói solitário em meio à devastação humana sob as lentes da escrita de autoria feminina. O romance de Shelley aparece num momento de devastação vivido pela sociedade inglesa densamente inundada pelas mudanças e ideias advindas das revoluções, como dito logo acima, conseqüentemente, a sensação de incompletude e solidão faz com que muitos escritores sintam com densidade a solidão em meio a uma humanidade que se destrói paulatinamente.

O romance de Shelley não segue a linha do lugar comum da visão destruidora sobre o homem através de vestígios advindos da natureza como haviam se padronizado as histórias pós-apocalípticas, mas levanta a questão da transformação do homem pela sua desestrutura individual inspirada pela vontade de poder que sobrepõe todos os outros impulsos humanos de amor, compaixão, generosidade e justiça. Como atesta uma das falas de Lionel Verney:

Onde estavam a dor e o mal? Não no calmo ar ou encapelado oceano; não nas florestas ou nos campos férteis, nem entre os pássaros que fizeram as árvores ressoarem com música, nem nos animais que em meio à fatura expuseram-se ao brilho do sol. **Nosso inimigo**, como a Calamidade de Homero, **percorreu nossos corações** e nenhum sóido foi ecoado de seus passos. (SHELLEY, 2007, p. 337-338) Grifo nosso.

The Last Man conta a história do filho de um nobre que perde toda sua fortuna em jogos de azar, Lionel Verney, que se tornará o último homem restante na terra quando a humanidade é destruída por uma praga no século XXI, ele, imune a essa praga, vê a dissipação do mundo como conhecia. Mas a praga que destrói a humanidade no romance de Shelley nos aparece como referência catastrófica para a já paulatinamente decadente sociedade, formada por

homens que destruíam tanto o ambiente no qual viviam quanto suas próprias vidas com suas tomadas de decisões egoístas. Vejamos estas duas outras passagens em que essa crítica se faz presente no romance de Shelley:

[...] agora é o homem o senhor da criação? Olhe para ele – ah! Vejo a peste! Ela atacou a sua carne, emaranhou-se com seu ser e cega seus olhos, que perscrutam o céu. Deite-se, Oh homem, na terra salpicada de flores; abra mão de toda reivindicação de sua herança, tudo o que você pode um dia possuir dela é a pequena célula que o morto exige. A peste é a companheira da primavera, do brilho do sol e da fartura. Não mais lutamos com ela. Esquecemo-nos do que fazíamos quando ela não existia. [...] **Os homens fizeram jornadas periclitantes para possuir esplêndidas bugigangas da terra, gemas e ouro. [...] Agora a vida é tudo o que cobizamos;** que este autômato de carne deve, com juntas e peças em ordem, desempenhar suas funções. [...] Éramos, com efeito, suficientemente degradados. (SHELLEY, 2007:338). Grifo nosso.

Tudo está acabado, agora. Ele está solitário; como os nossos primeiros pais, expulsos do Paraíso, ele olha para trás, na direção da paisagem que abandonou. [...] Como nossos primeiros pais, toda a terra está diante dele, um vasto deserto. [...] A posteridade já não é mais; a fama, **a ambição e o amor, são palavras vazias de sentido** [...] (SHELLEY, 2007: 344-345). Grifo nosso.

Mais que envolvida pela sagacidade da visão feminina que Shelley atribui a uma história ‘futurista’, na qual os vícios e monstruosidades humanas são exacerbados de modo a criticar o momento de seu lugar de produção, *The Last Man* tem um valor transcendental quando atualizamos seu plote para o nosso século XXI, idealizado pela escritora em 1826, ano de sua publicação, e percebemos como a nossa individualização está do mesmo modo comprometida e como os conceitos e ideais construídos pela modernidade apenas diluem o homem, saindo do centro e se perdendo dentro de si.

The Last Man evoca uma discussão que está bem além de sua época de produção quando avaliamos os pormenores conceituais ainda atuais acima citados, é um romance que celebra a capacidade criadora de Mary Shelley ao escrever um tema conceitualmente masculino (ficção científica pós-apocalíptica-filosófica), de modo exemplar e pioneiro sob a pena feminina.

Considerando a construção de uma sociedade imaginária futurista envolta nas mazelas desenvolvidas pela vontade de poder e egoísmo dos indivíduos que a formam, mostrando de modo exacerbado o momento da sociedade de seu tempo de produção, a história do romance nos incita a estudar, a partir das narrações de seu personagem principal, Lionel Verney, a

formação filosófica da praga que assola a humanidade através do conceito de distopia e neste ponto, o pioneirismo de Shelley se mostra ainda mais presente.

Distopia é um conceito/ideia de formação de uma sociedade fictícia, geralmente retratada como existente em um tempo futuro, onde as condições de vida são extremamente ruins devidas à privação, opressão ou terror dos indivíduos em suas relações entre si e o sistema que os rege. Distopias são frequentemente descritas como avisos, ou como sátiras, mostrando as tendências atuais extrapoladas a uma conclusão de pesadelo. A vida dos personagens do romance é apresentada em um contexto no qual os interesses pessoais e domésticos são substituídos pelas exigências políticas, e estas suplantadas por uma praga incontável que engolfa toda a espécie humana, assim, nos parece contundente compreender a estrutura da sociedade fictícia onde habita o último homem de Mary Shelley, compreendendo, concomitantemente, as relações e estruturas/desestruturas da sociedade de seu tempo de produção, assim como também a nossa realidade através da ideia de distopia, de uma sociedade longínqua idealizada e exibida de modo negativo, para exacerbar as incongruências de uma sociedade próxima, viva, atual, presente.

Sobre literatura imaginativa/distópica Booker (1994) diz ser um dos mais importantes meios através dos quais qualquer cultura pode investigar novas formas de definir a si mesma e de explorar alternativas políticas e sociais de *status quo*. Ele ainda afirma que:

Literatura distópica é especificamente aquela literatura que se situa em oposição direta ao pensamento utópico, alertando sobre consequências potencialmente negativas de utopianismo errante. Ao mesmo tempo, literatura distópica geralmente constitui também uma crítica das condições sociais existentes ou sistemas políticos, através de exame crítico de premissas utópicas sob as quais aquelas condições e sistemas são baseados ou através da imaginação extensiva daquelas condições e sistemas dentro de contextos diferentes que mais claramente revelam suas falhas e contradições⁶². (BOOKER, 1994, p. 03) – Tradução nossa.

Ao tecer considerações a respeito dos vários temas que *The Last Man* levanta nas estrelinhas de sua história, Lokke (2003) afirma que:

⁶² Dystopian literature is specifically that literature which situates itself in direct opposition to utopian thought, warning against the potential negative consequences of errant utopianism. At the same time, dystopian literature generally also constitutes a critique of existing social conditions or political systems, either through the critical examination of the utopian premises upon which those conditions and systems are based or through the imaginative extension of those conditions and systems into different contexts that more clearly reveal their flaws and contradictions. (BOOKER, 1994, p.3)

O agonizante curso do romance, de fato, demonstra que a mente humana está acima de toda origem do mal que é universalmente sofrido. E o cruel progresso da praga mostra a natureza incontrolável e inescrutável que é qualquer coisa menos o ministro do homem⁶³. (p. 125) – Tradução nossa.

Logo no início do romance nos deparamos com a presunçosa afirmação de Lionel sobre a pequena superioridade da Inglaterra diante de outros países até mais populosos, uma superioridade enraizada na vontade egoísta de poder, mesmo que inicialmente territorial. Ele afirma “tão verdadeiro isso é, que a mente humana sozinha criou tudo o que é bom ou grande para o homem, e que a Natureza em si foi apenas seu primeiro ministro” (SHELLEY, 2007, p.15). Tal presunção afirma o potencial do mal existente na mente do homem que em seguida irá construir os ideais e padrões sociais para a sociedade em que vive ser um pouco mais acomodada com os seus desejos e conveniências, e quando nos referimos à vontade de poder do homem, nos referimos ao sujeito social diferente da mulher, posto que aquele sobreponha e ditatoriza seus ideais em detrimento desta. Importante lembrar que a preferência intelectual da tomada de decisões em uma sociedade está habitualmente nas mentes racionais dos homens, principalmente no contexto social de produção de *The Last Man*. E assim, Lionel nos conta a história de como os homens criaram seus abismos e os dos demais à sua volta, tornando-se monstros de si mesmos e de um modo geral.

Quando Shelley publica *The Last Man* em 1826, o conceito de distopia ainda não tinha sido sequer ponderado, no entanto a sensação caótica do futuro já fazia parte de seus pensamentos. O termo foi usado pela primeira vez por John Stuart Mill em 1868, durante um debate parlamentar (CLAEYS, 2010), e, em seguida, o termo foi modificado e discutido demasiadas vezes até nossos dias, tornado-se gênero literário, já na época moderna. No entanto, o texto de Shelley já traz alguns pontos e ideias distópicas que, curiosamente, popularizaram-se somente muito tempo depois, como, por exemplo, o pensamento de que a realidade é tão ruim que a felicidade mais fácil de construir é a da pretensa alegria das diversões. Vejamos o exemplo disso nestas passagens do texto:

Durante os meses mais frios, houve uma corrida para Londres em busca de diversão – os **laços da opinião pública afrouxaram-se**; muitos eram ricos, e, agora, pobres – muitos tinham perdido pai e mãe, os guardiões da sua moral,

⁶³ The agonizing course of the novel, in fact, demonstrates that the human mind is above all the source of the evil that is universally suffered. And the relentless progress of the plague shows uncontrollable and inscrutable nature to be anything but the minister of man. (LOKKE, 2003, p. 125).

seus mentores e **seus limites**. Teria sido inútil **opor bandeiras contra esses impulsos** [...] Os teatros estavam abertos e lotados, a dança e os festivais da madrugada eram frequentados – em muitos destes violava-se o decoro e os males, até então aderidos a um estado avançado de civilização, redobravam-se. O estudante deixou seus livros, o artista, seu estudo: **as ocupações da vida esvaíram-se, mas as diversões permaneceram** [...] (SHELLEY, 2007, p. 291). Grifo nosso.

Vagueei, oprimido, distraído por dolorosas emoções – de súbito, encontrei-me diante do teatro Drury Lane. A peça era Macbeth – o primeiro ator idoso estava lá para exercitar seus poderes de **drogar com a irreflexão a audiência** [...] e rendíamos-nos com todas as almas à influência **da ilusão cênica**. (SHELLEY, 2007, p. 300). Grifo nosso.

Nessas passagens podemos perceber a forma como o personagem Lionel Verney refere-se às, anteriormente normais, ocupações da vida, sendo tragadas e modificadas pela opressão da realidade em que se encontram imersos os cidadãos de uma Londres assombrada por uma praga invisível, e que acomete em primeiro lugar aqueles de caráter duvidoso e assim vai tomando uma forma incontrolável. A falta de objetivos e de perspectiva de futuro diante do caos se mostra de modo quase violento ao longo dos últimos anos dos quais é acometida a sociedade de Lionel, vista sob seus olhos e sentida em suas relações a cada dia. Mais adiante, seguiriam essa ideia trabalhos, hoje canonizados, tais como: “Admirável Mundo Novo” de Huxley (1932), “1984” de Orwell (1949), “Laranja Mecânica” de Burgess (1962), “Fahrenheit 451” de Bradbury (1953), dentre outros.

The Last Man de Mary Shelley revela uma visão da natureza humana governada pela vontade de poder, falha de caráter e ambição que superam todos os impulsos humanos de amor, compaixão, generosidade e justiça. No texto, ainda que de forma sutil, transparece esperança no futuro, quando Lionel escreve seu relato sobre o fim da humanidade no intuito de que outras gerações o leia e dele possam tirar alguma lição e não a repetir; mas não há a ideia de prosperidade, apenas o pesadelo diante do porvir, advindo da continuidade das falhas de caráter dos sujeitos, a monstruosidade de suas intenções, mostrando que apesar de mudarem os tempos, as pessoas parecem não mudar, não aprender. A peste na história de Shelley está no ar; é invisível; toma de conta dos sujeitos de maneira sutil e os dilacera. É mais fatal naqueles, cujas resoluções, mais aparentes, centram-se na necessidade de salvarem a sua própria ambição a despeito dos que estejam à sua volta. A peste está alojada nos homens; é preciso dizimar a humanidade para encontrar os humanos. Esse é o distopismo do texto de Shelley, que apresenta ideias tão familiares aos olhos dos sujeitos dos tempos modernos, mas que foram já ponderados por uma mulher de vinte e seis anos na fria e opressiva Londres no início do século XIX.

Referências

- BOOKER, M. Keith. **Dystopian literatures: a theory and research guide**. London: Greenwood Press, 1994.
- CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory. **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2010.
- FISCH, Audrey; MELLOR, Anne; SCHOR, Esther. **The Other Mary Shelley**. New York: Oxford University Press, 1993.
- FLORESCU, Radu. **Em busca de Frankenstein: o monstro de Mary Shelley e seus mitos**. Tradução de Luiz Carlos Lisboa. São Paulo: Mercuryo, 1998.
- JOHNSON, Barbara. **A life with Mary Shelley**. Stanford: Stanford University Press, 2014.
- LOKKE, Kari E. The Last Man. In: SCHOR, Esther (ed.). **The Cambridge Companion of Mary Shelley**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.
- SEYMOUR, Miranda. **Mary Shelley**. New York: Grove Press, 2000.
- SHELLEY, Mary. **The Last Man**. Edição bilíngue. Tradução de Marcella Machado C. Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2007.
- SOARES, Janile Pequeno. **Camões na Cabinet Cyclopaedia: Mary Shelley e sua ‘tradução’ da cultura Portuguesa na Inglaterra**. In: BRAGA, Camila; CAMPOS, Tania. Anais do III ENCULT e do III Encontro de Tradutores - A Tradução de Obras Francesas no Brasil (Org). **Cultura e Tradução**, v. 3, n. 1, 2014. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ct/article/view/21544>. Acesso em: 20/05/2018.

ASPECTOS UTÓPICOS/DISTÓPICOS NA NARRATIVA *UMA MULHER QUE AMAMENTA*, DE SIMONE TEODORO

José Antonio Santos de Oliveira (UNEAL)⁶⁴

Luiz Felipe Verçosa da Silva (UNEAL)

Amanda Ramalho de Freitas Brito (UNEAL/UFPB)

Resumo: As mulheres conquistaram espaço nítido na Literatura Brasileira, mostrando-se destemidas no processo produtivo de suas obras, marcadas por traços relevantes de resistência e críticas ponderadas à sociedade, uma vez que essas vozes lutam contra os paradigmas impostos ao sexo feminino. Nessa perspectiva, têm-se, na contemporaneidade, escritoras engajadas a desconstruir e mostrar o verdadeiro papel da mulher, colocando, em seus textos literários, o modo como o gênero feminino é visto mediante as esferas sociais, além de verberar as obrigações obsoletas destinadas a estas, pois, em situações banais, elas devem apenas cuidar da casa e servir seus filhos e maridos. A partir dessas reflexões, pretende-se investigar o conto *uma mulher que amamenta*, da autora contemporânea Simone Teodoro, verificando a maneira que a autora traz os aspectos utópicos e distópicos na narrativa, a fim de discutir como a mulher é vítima de uma vida autoritária, sendo privada, até mesmo, de sonhar e pior, funcionando como objeto de prazer para os homens em um sentido distópico da existência. Comumente a relação estabelecida entre utopia e distopia parte de um pressuposto alicerçado num nítido desejo real, abarcado no cerne daqueles que por demasiada falta de si ou de sentimentos do mundo, pairam pelos confins do seu próprio subconsciente em busca de resiliência ou de plenitudes existenciais, relacionando dor a uma voz ratificada no plano utópico, criado nesse sentido como resistência. Por isso, a mulher cria esse arquétipo de uma vida enérgica, ressaltando criticamente os entraves da opressão, é o que identificamos no nosso *corpus* de análise. Assim, frente a essa discussão, utilizamos para debater o tema a fundamentação teórica e as contribuições de Candido (1998), Bueno (2006), Foucault (2013), entre outros.

Palavras-chave: Aspectos narrativos. Utopia/distopia. Simone Teodoro.

INTRODUÇÃO

A literatura, expressão artística da sociedade, absorve os aspectos de um determinado período da história, imiscuindo recursos estilísticos e observações dos mais variados autores ao longo do tempo. Sendo assim, ela acompanha os eventos e situações que permeiam o ser humano, conseqüentemente, deixa subjacente em sobremodo casos, o olhar Utópico/distópico de escritores críticos, em alguns circunstâncias, vítimas da sociedade ou até mesmo da própria

⁶⁴ Graduando em Letras pela Universidade Estadual de Alagoas-UNEAL, Campos IV, São Miguel dos Campos e integrante do NEL- Núcleo de estudos literários, do grupo de pesquisa GELIC, coordenado pela prof. Dra.

Amanda Ramalho de Freitas Brito. Contato pelo e-mail: jaletras1997@gmail.com

vida, tanto é, que nas expressões literárias brasileiras, tem-se exemplos significativos, no qual a utopia funciona como substância na formação de textos literários, o poema *Vou-me embora pra Pasárgada*, de Manuel Bandeira, é um deles, ou seja, embora ele tenha uma vida distópica devido à tuberculose, constrói o lugar ideal para sua existência.

Além disso, as mulheres, que desde muito tempo, escreveram sobre suas inquietações e desejos, começaram a participar ativamente da escrita literária, descortinando as inúmeras opressões colocadas ao sexo feminino, rasgando o véu do silêncio mediante uma sociedade ainda tão machista como esta. Dessa forma, a mulher angaria espaço na literatura, fazendo de suas obras instrumentos de resistência e empoderamento social, uma vez que, de certo modo, o sonho de uma sociedade mais igualitária, sem violências a inúmeras delas, permanece sendo ressignificado no cerne, embora a vida, os costumes, o enclausuramento conservador mostresse atuante nos diversos meandros da sociedade.

Simone Teodoro⁶⁵ apresenta-se como uma nova autora da Literatura Brasileira, destacando-se, sobretudo, na escrita de autoria feminina, com ênfase em questões de gênero, isto é, reflete sobre a sexualidade feminina, suas inquietações, suas repressões sexuais e sociais, bem como os desafios recorrentes em um âmbito social anacrônico, tendo em vista que as mulheres ainda são vistas como no passado. Em uma óptica transgressora, e, em diversos momentos, erótica, ela traspõe paradigmas impostos as mulheres durante séculos, seu olhar social perpassa os conflitos presentes no cotidiano, de modo que sua arte verbera o destino distópico, a exemplo de uma vida aprisionada aos desejos dos homens, no qual tantas mulheres permanecem confinadas.

No conto “Uma mulher que amamenta”, observa-se a construção de elementos relevantes para compreender os traços estilísticos da autora referida, além de evidenciar sua perspectiva crítica da realidade contemporânea e, por conseguinte, alude o porvir fatídico das mulheres em uma sociedade machista. De acordo com Gotlib (2006, p. 12): “[...] realidade e ficção não têm limites precisos”. Ao fazer tal definição, esta teórica reflete sobre o processo criativo dos contos, isso acontece porque o contista, ao fazer uso da palavra, pode transcrever, a partir de recursos literários, determinados eventos que perpassam o ambiente social, ademais, o caráter fictício do conto contribui demasiado para essa transmutação/transição dos traços da

⁶⁵ Publicou seu primeiro livro, *Distraídas astronautas*, em 2014. Seu blog: *Cálida poesia* agrega contos e poemas, que problematizam a sexualidade e o papel da mulher na sociedade.

realidade para o plano alegórico. Nesse sentido, Simone traz elementos reais da história como as famílias, relacionamentos e amizades e divergências, além das convivências, das utopias sociais⁶⁶, a fim de construir sua perspectiva da sociedade, tendo em vista que a existência feminina, quando usada apenas para obtenção de prazeres egoístas, configura-se uma distopia da mulher, esta, então, vítima e objeto sexual na mão dos seus respectivos esposos.

Diante dos estudos acerca da utopia, principalmente da obra de Thomas More, fundador do neologismo da época *utopia*, a princípio referindo-se a não existência de um lugar, mas que trazia em si, reflexões de uma sociedade ainda espiritualizada, constituía o cerne e a definição dessa palavra. No entanto, segundo Pavliski (2014, p. 43): “[...] o termo *utopia* sofreu uma expansão semântica[...] O vocábulo aglutinou ao seu tradicional significado de “espaço idealizado” outros adjetivos como “inalcançável” ou “inatingível”. Assim, a utopia hauriu esses outros significados, de modo que até os dias atuais, é comumente conhecida como aquilo que está além do ser humano à medida que o indivíduo se aproxima dela. Ela afasta-se, gerando uma espécie de continuidade, sendo, portanto, importante para que o ser consiga viver com objetivos de vida, sonhos.

UTOPIA E DISTOPIA NA LITERATURA

Definir utopia/ distopia na sociedade é, com certeza, uma tarefa complexa devido às múltiplas variações, que estes termos sofreram diacronicamente. A primeira constitui-se como essencial para vida humana, já que viver sem perspectivas futuras é incongruente ao próprio o homem, este, por sua vez, precisa sonhar, tendo em vista um porvir melhor para o meio onde vive, em certos casos, sua utopia se configura como realizável, embora nem sempre seja concretizada. Barriel (2005, p. 6) explica: que “[...] a *Utopia*, não é o produto de um delírio, mas nasceu das necessidades concretas de combater o destino”. De fato, construir ideias pertinentes, relacionando-as a aquilo que não aconteceu, mas pode acontecer, o ser humano pensa que o nefasto não é para sempre, isso mostra-se como uma fuga da realidade, como uma forma de suportar os dissabores da existência. Compreendendo, por conseguinte, que o destino fatídico, de certa forma, manifesta-se efêmero, em outras palavras, a utopia auxilia o indivíduo a viver, mediante os problemas reais à sua vista.

⁶⁶ Refere-se, nesse caso, a presença de um casamento feliz de acordo com os padrões morais.

Junto à essa reflexão sobre utopia para os sujeitos, pensa-se também em como ela e sua irmã, distopia, aparecem no texto literário, atribuindo sentidos às visões de mundo dos autores, nesse caso em especial, como a escritora Simone Teodoro problematiza situações quotidianas, mas que atrai o receptor para refletir sobre sua própria condição, ou melhor, indagar-se a que medida a história de determinado personagem se assemelha a de pessoas presentes na contemporaneidade. Segundo Cândido et al.:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (CANDIDO ET AL, 2014, p.38).

Eis nesta citação, a chave para compreender de que maneira o leitor consegue vivenciar o texto literário, exaurindo dele os reflexos da sociedade, visto que a literatura anda de mãos dadas com a contexto social e, por esse motivo, o receptor consegue transporta-se e se identificar com a realidade no texto fictício. Além de tudo isso, Hilário (2013, p. 206) argumenta que “a narrativa distópica é antiautoritária, insubmissa e radicalmente crítica”. Nesse contexto, os aspectos distópicos de uma narrativa, especificamente, dos contos, são percebidos por repressões a certos sistemas, que condicionam o indivíduo a somente obedecer, sem gozar, obviamente da sua liberdade. Além disso, a narrativa distópica, ao questionar como a sociedade está organizada, trazendo, a partir disso, recursos irônicos, de tal modo que provoca o leitor a refletir sobre seu papel na sociedade de sua época, em outras palavras, essa narrativa é violenta, uma vez que afronta a maneira como a sociedade está estruturada.

Portanto, ratifica Pavliski (2014, p 71) “[...] as distopias, transitando pelos gêneros da sátira e do fantástico, enfatizam o individual e o próprio apagamento das individualidades característico dos textos utópicos e dos regimes totalitários”. Assim sendo, “Uma mulher que amamenta” demonstra uma relação íntima com este tipo de distopia, porque a autora discorre e desmistifica, proficuamente, as utopias conservadoras, nas quais se impõe a submissão da mulher em relação à família e ao seu esposo. Afinal, conforme será visto mais adiante, a autora

evidencia as particularidades da personagem, como a vida se manifestou distópica para esta e como ela foi impedida de sonhar, simplesmente por ser mulher.

A PRESENTIFICAÇÃO DA DISTOPIA NO CONTO TEODORANO

O conto “Uma mulher que amamenta”, estudado nesse artigo, narra a vida infortuna de Paula, protagonista da história e reflexo social de inúmeras mulheres, esta fora inibida de sonhar desde os seus tenros anos por causa de sua família, tanto é, que se submeteu piamente aos anseios de sua mãe e, depois, do seu esposo. Tornando-se uma mulher casada, com a incumbência de amamentar seu filho João Paulo e seu marido, este último, no sentido sexual. Entretanto, apesar da vida distópica, a personagem começa a romper com suas obrigações, apresentando um certo comportamento de recalcitração, negando-se manter relações com seu cônjuge. Isto leva seu marido a tomar medidas amigáveis, ou seja, ele sugere que Paula aproveite a noite com as amigas. Ela aceita a proposta do marido, indo usufruir da noite com suas antigas companheiras. Contudo, a personagem demora demasiado para chegar em casa, então é golpeada por seu esposo, que a leva à sua vida de prisão por meio de espancamentos e abuso sexual, uma vez que ela se recusava fazer sexo com ele. A partir desse apanhado do enredo, torna-se visível os aspectos distópicos desta narrativa, até mesmo, repugnante. De acordo com Hilário:

A narrativa distópica não se configura, deste modo, apenas como visão futurista ou ficção, mas também como uma previsão a qual é preciso combater no presente. Ela busca fazer soar o alarme que consiste em avisar que se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie. (HILÁRIO, 2013, p. 206).

Desse modo, Simone Teodoro traz à literatura as características de um mundo traiçoeiro, quando se refere ao destino de certas mulheres, aqui, representadas por Paula. Afinal, sabe-se que elas estão, de certo modo, vulneráveis diante da sociedade como a personagem vivida no conto, além disso, a escritora chama à atenção para este problema, tendo em vista que ele é real e acontece frequentemente no dia-a-dia de inúmeras mulheres, isto é, esta narrativa critica os padrões estabelecidos, enfatizando que isto precisa ser combatido e, caso contrário, a sociedade permanecerá em retrocesso, já que não ouve os gritos, às vezes silenciosos, de tantas vítimas.

No texto *os horizontes do utopismo*, Pavliski ao comentar a narrativa distópica de George Orwell, esclarece como ele enxerga os aspectos narrativos de distopia na obra. Suas palavras conversam também com a proposta deste trabalho, quando o pesquisador diz:

A sociedade distópica produz no leitor uma sensação tão sufocante e inquietante que exclui qualquer interpretação humorística do enredo. O pessimismo sobressai como o elemento mais marcante da narrativa, tanto na caracterização do espaço, quanto na infrutífera tentativa do protagonista de se libertar do controle do Estado. (PALVISKI, 2014, p. 62).

Nessa perspectiva, esta reflexão sobre distopia nas narrativas coaduna-se, profusamente aos elementos apresentados pelo conto investigado, tanto é, que embora a autora use alguns elementos irônicos, em alguns momentos, que aparentem ter um possível final feliz, ela não abdica de oferecer ao leitor o final fatídico, sendo este final condizente com a própria realidade, cheia de infortúnios do ser humano. O caráter pessimista é demonstrado em quase toda narrativa, sobretudo na descrição da protagonista, pois Paula só sente pingos de felicidade, quando afasta-se da sua vida comum. Veja-se, nesse sentido, o seguinte fragmento:

Paula, que nunca havia sido uma pessoa alegre foi, aos poucos, ficando mais triste. Sua vida era uma grande cela. Uma natureza aprisionada sujeita a costumes sociais absurdos. Um casamento infeliz e um bebê de quase um ano, que sugava toda a sua existência. (grifos retirados do conto).

Ademais, ao investigar a escrita da Teodoro, sabe-se que uma das principais temáticas, abordadas na sua literatura são justamente as questões de gênero, nesse caso, a homossexualidade feminina, esse pormenor pode ser recuperado à medida que o texto dá indícios dessa falta de aptidão sexual de Paula em relação ao seu esposo, possibilitando que o receptor construa inferências sobre os desejos reprimidos da protagonista. Então, acredita-se, que, além de todas as prisões sociais pelas quais Paula passava, encontra-se, no âmago do texto, uma sutil referência aos desejos homoeróticos da personagem, por essa razão, ela foi habituada a conter seus impulsos sexuais.

Este pensamento oferece duas percepções distintas, que se conversam e se afastam concomitantemente, em outras palavras, quando a autora aborda o casamento como algo desventurado, quebra a projeção de que é necessário casar para ser realizado plenamente, já que o casamento, de certo modo, configura-se como uma utopia social, oriunda de perspectivas conservadoras. Conforme Ricoeur (2015, p. 321) “[...] O conservadorismo é uma forma que estrutura a vida, que aparece não congruente e animado por um desejo dominante, então se está

às voltas com uma utopia”. Essa citação norteia a ideia de que a sociedade ainda impõe fardos exacerbados as mulheres, uma vez que *sua natureza humilhada* parte do pressuposto de costumes sociais conservadores, cuja representação da mulher é servir o homem, a casa e aos filhos.

Por isso, a partir do momento que Paula recusa o coito com o marido, ele também cria expectativas, desejos e idealizações sobre o corpo de sua esposa. Foucault (2013, p. 12) diz: “[...] o corpo humano é o ator principal de todas as utopias. Afinal, uma das mais velhas utopias que os homens contaram para si mesmos não é o sonho de corpos imensos, desmesurados, que devorariam o espaço e dominariam o mundo?” Com efeito, no conto, pode-se observar perspectivas diferentes, quanto ao corpo utópico, aparecendo também a presença da distópico na construção do corpo de Paula. De um lado, tem-se o desejo de possuir, por meio do sexo, o corpo da personagem, tal desejo não era observado apenas em relação ao marido, mas de outros homens no momento em que Paula sai para passear com as amigas.

No caminho do Shopping, enquanto dirigia, percebeu olhares dos outros homens. Eles, sem dúvida a desejavam. O desejo se estampava na cara safada que faziam quando estavam parados perto dela, no sinal. (grifos retirados do conto).

Do outro, observa-se como a distopia de Paula se personifica no seu próprio corpo, de modo que ela se assombra com a realidade, pois sua vida não permitia sonhar com o corpo ideal, aquele que estivesse longe de ser usado pelos seus dois proprietários. Então, a personagem protagonista vê-se assombrada com as metamorfoses infelizes de seu corpo, outro fator relevante para pensar essa distopia no corpo dela, encontra-se na etimologia do seu nome, que quer dizer: “baixa”, “pequena”, embora o conto faça referência ao tamanho da personagem, sabe-se que a principal intenção da Simone é ironizar como a mulher é vista na sociedade em relação aos homens, ou seja, menor, inferiorizada. Sendo assim, Barriel (2005, p. 4) explica que “[...] o sonho de um pode ser perfeitamente inócuo para o outro”. De fato, o sonho/utopia dos homens era o pesadelo/distopia de Paula.

Foi com pavor que viu seu corpo torna-se diariamente monstruoso, quando, aos 26, engravidou. (grifos retirados do conto)

Desse modo, o narrador descreve esses e outros aspectos distópicos da vida da personagem, fomentando no leitor, por conseguinte, o pensamento de como a vida pode aparecer trágica, além de mostrar, por meio da alegoria textual, como as mazelas sociais são concretas e reais. Quanto ao desfecho do conto, percebe-se que apesar de o esposo de Paula não ser um homem ruim, o narrador até afirma isso, levando o receptor a pensar em um factível

final aventurado, sabe-se que não foi isso que aconteceu, uma vez que o marido dela vai ao seu encontro da maneira mais violenta possível. Agredindo-a, usando-a, oprimindo-a como em outros dias.

Ele a arrancou de dentro do carro a tapas e puxões de cabelo. Ele batia apenas com uma das mãos, pois a outra estava ocupada, segurando um revólver de cano longo, pelo qual parecia nutrir amor conjugal. Paula chorava e sangrava. Atirada com violência ao chão lamacento, ela recebeu ordens para abrir as pernas. (grifos retirados do conto).

Portanto, constrói-se um jogo irônico entre a utopia de uma vida futura, que podia ter ganhado um final feliz com o término do conto, e a distopia de que a vida é distópica e pode piorar, manifestando, assim, o pessimismo crítico da autora. De acordo com Pavliski (2014, p. 60): “o heroísmo é apresentado nas sátiras como inexistente ou fadado à derrota. Dessa forma, aquelas personagens que poderiam representar os ideais comumente personificados pelos heróis podem se mostrar imorais, degradadas, egoístas, passivas[...]”. Nesse sentido, como já mencionado anteriormente, a distopia está atrelada aos aspectos satíricos de uma narrativa, por isso, afirma-se que o possível heroísmo do esposo de Paula, tentando ajuda-la, já que ela passava por momentos difíceis, mostrando-se, até então, como um marido compreensível, é desmistificado. Com imagem de herói obliterada, ele assume características egocêntricas e ríspidas, sem pensar, obviamente, nos sentimentos da mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Simone Teodoro manifesta-se como uma autora contemporânea, cuja voz resiste e persiste em afrontar padrões obsoletos, sua escrita lacera ideologias, que apresentam o homem de forma superior a mulher. Neste conto, ela aborda como a utopia é negada da vida da mulher, os aspectos distópicos são consequências de um ponto de vista sistemático, crítico e irônico mediante esses problemas de enclausuramento e submissão das mulheres, então, ao escrever sobre tal temática, o conto teodorano satiriza, funcionando como empoderamento e resistência às utopias de uma sociedade feliz, apenas quando o homem se reconhece como senhor absoluto do corpo, vida e sonhos da mulher. Além disso, conforme o aporte teórico utilizado para esta pesquisa, percebeu-se que a narrativa de teor satírico está concatenada aos aspectos distópicos do texto narrativo, visto que a autora se utiliza de certas utopias sociais, a fim de exprobar o comportamento falocêntrico, enraizado, de certa maneira, na sociedade.

É interessante observar como a escritora descreve os homens na sua narrativa, trazendo, metaforicamente a ideia de criança, comparando-os ao ser pueril, ela ressignifica o conceito de mãe no sentido literal, atribuindo novos significados, isto é, Paula, *uma mulher que amamenta*, porque é fonte de alimento para o filho e o esposo. Entretanto, não se sente vitaminada, assemelha-se nesse sentido, como se ela ofertasse prazer sem receber. Isso faz parte de uma das principais características das obras da Simone, uma vez que a partir das metáforas, a autora consegue escrever, de modo sublime, sobre as utopias/distopias, presentes nessa sociedade culturalmente tão machista. Então, tem-se, no conto, aspectos utópicos e distópicos, que contribuem para o objetivo principal da escritora contemporânea, isto é, revelar que existe utopias dominantes, opressoras, representadas pela imagem masculina, que culminam no destino distópico de várias mulheres, neste caso, Paulas.

Portanto, segundo Pavliski (2014, p. 44) “O paraíso de alguns não é necessariamente o paraíso para outros”. Com efeito, aquilo que se mostra ideal/perfeito para um determinado grupo de pessoas ou, indubitavelmente, a um sujeito social, pode não o ser para outra pessoa. Por essa razão, existe uma relação estreita entre utopia e distopia ao depreender certas discrepâncias nos vários recônditos da sociedade, ou melhor, esses conceitos tendem a ser problematizados na literatura, sobretudo, quando se observa a conjuntura distópica, levando alguns indivíduos a refletirem sobre o contexto sócio-político-cultural, no qual estão inseridos.

REFERÊNCIAS

- BARRIEL, C. E. O. *Utopia, distopia e história*. In: Editora da Morus. (Org). *Utopia e Renascimento*: 2005, p. 4-10.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 2º ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as Heterotopias*. São Paulo: n-1, 2013.
- GOTLIB, N. *Teoria do Conto*. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- HILÁRIO, L. C. *Teoria Crítica e Literatura: A distopia como ferramenta de análise radical da modernidade*. Revista Anuário de Literatura, Florianópolis, v.18, n. 2, p. 201-215, 2013.
- PAVLISKI, E. “Os horizontes do utopismo”. **In:** 1984: *a distopia do indivíduo sob controle* [online]. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014, pp. 17-90. ISBN 978-85-7798-218-9. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em 10 Mar. 2018.

RICOEUR, P. *A ideologia e a utopia*. Tradução de Silvio Rosa filho e Thiago Martins. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

TEODORO, Simone. “Uma mulher que amamenta”. Disponível em: <<https://calidapoesia.blogspot.com.br/>>. Acesso em 10 Mar. 2018.

A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA REALIDADE DISTÓPICA DE *CHILDREN OF MEN*: QUESTÕES SOBRE A ECOCRÍTICA FEMINISTA E A TEORIA FEMINISTA DO CINEMA

Letícia Romariz⁶⁷ (Ufal)

Magna Falcão⁶⁸ (Ufal)

Thathiana Belo⁶⁹ (Ufal)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Izabel Brandão (Ufal)

Resumo: A partir da segunda onda do feminismo na década de 1970, os estudos feministas voltaram-se para as representações das mulheres na mídia, as quais não assumiam a posição de sujeito da narrativa, mas sempre de objeto do voyeurismo masculino (MULVEY, 1975). Baseando-se, então, na teoria feminista do cinema (MULVEY, 1975), a qual procura demonstrar que as representações produzidas pela imagem cinematográfica são estereótipos impostos às mulheres através da mídia, funcionando como uma opressão, anulando a mulher como sujeito e recalando seu papel social, este trabalho propõe uma reflexão sobre a representação feminina na realidade distópica do filme *Children of men* (Trad.: Filhos da Esperança) - dirigido por Alfonso Cuarón, com cinematografia de Emmanuel Lubezki e lançado no ano de 2006 - e como a relação entre mulher/homem-natureza/cultura (ORTNER, 1972) está associada a essa composição cinematográfica produtora de significados. Através da análise de cenas do filme, levando em consideração o modelo “star system” (GUBERNIKOFF, 2009) de produção fílmica e o caráter de crítica da sociedade atual, típico de uma obra distópica, pelo uso de recursos como a ironia (HUTCHEON, 1994) e a paródia (HUTCHEON, 1985), foi possível inferir que, a partir de uma projeção de mulher ideal, tal representação feminina no filme citado é uma reprodução visual, do ponto de vista masculino apoiando-se no voyeurismo e fetichismo (MULVEY, 1975), o que legitima as relações de poder e os mecanismos de dominação e opressão que sustentam tais formas de sujeição, apontando para a manipulação cinematográfica de montagem, que realiza uma crítica social de certos aspectos e sustenta outros.

Palavras-chave: Distopia. Cinema. Ecocrítica Feminista. Teoria Feminista do Cinema.

1 INTRODUÇÃO

Dentro de uma sociedade capitalista com forte teor consumista, em que as mídias exercem grande papel na manipulação de opinião pública, a representação imagética da mulher nestas mídias da sociedade ocidental funciona como instrumento de sustentação, ou questionamento,

⁶⁷ Graduanda do curso de licenciatura Letras-Inglês na Universidade Federal de Alagoas.

⁶⁸ Graduanda do curso de licenciatura Letras-Inglês na Universidade Federal de Alagoas.

⁶⁹ Graduanda do curso de licenciatura Letras-Inglês na Universidade Federal de Alagoas.

das bases patriarcais vigentes, podendo inclusive afetar o comportamento social do seu público espectador. Dentro desse contexto, diversas obras cinematográficas passaram a ser analisadas pela perspectiva da teoria feminista do cinema.

O presente artigo tem como objeto de estudo o filme *Children of Men* (2007), dirigido por Alfonso Cuarón e baseado no livro *The Children of Men* (1992) de P. D. James – com diversas adaptações e modificações desta obra original-, o qual retrata uma sociedade distópica em que a infertilidade se torna uma ameaça à existência da raça humana.

Através da análise cinematográfica do modelo *star system* (GUBERNIKOFF, 2009) em relação com a crítica literária feminista, mais especificamente o ramo da ecocrítica feminista, o qual estuda as relações de exploração da mulher e da natureza, este trabalho tem como objetivo realizar um estudo sobre a distopia acima mencionada como um veículo de comunicação, influenciador de comportamentos, focando na imagem da mulher retratada como forma de contribuição para os estudos feministas, os estudos distópicos e os estudos cinematográficos, visando uma intersecção crítica positiva em face a uma sociedade falha e patriarcal.

2 DISTOPIA

A distopia é um gênero literário, o qual vem ao lado da utopia nos estudos acadêmicos e configura-se como

um texto no qual ‘uma sociedade não existente [é] descrita em considerável detalhe e normalmente localizada em um tempo e espaço que o/a autor/a pretendeu que o/a leitor/a contemporâneo/a percebesse como consideravelmente pior do que a sociedade em que esse/a viva’ (SARGENT, 1994, p. 9).” (MOYLAN, 2016, p. 91).

retratando “futuros imaginários onde muitas coisas deram errado, apesar de às vezes sugerir algumas saídas⁷⁰” (CLAEYS, 2017, p. 269). A realidade da obra não existe, porém sugere uma semelhança com aspectos atuais ou históricos que foram levados aos seus piores extremos. A distopia literária tem suas primeiras aparições formais na época pós Revolução Francesa e emerge:

[...] como um gênero plenamente desenvolvido nos Estados Unidos e na Inglaterra nas últimas décadas do século dezanove, sendo impulsionada pela industrialização, crescente desigualdade social e o progressivo aumento da

⁷⁰ Tradução nossa. Texto originalmente publicado em Inglês: “imaginary futures where much has gone wrong, though sometimes ways out are indicated.”.

popularidade do socialismo e do Darwinismo Social.⁷¹ (CLAEYS, 2017, p. 355).

O gênero distópico não é um gênero puro, mas sim híbrido em sua formação e construção, pois “embora toda texto distópico ofereça uma apresentação detalhada e pessimista da pior das alternativas sociais, alguns afiliam-se com uma tendência utópica quanto mantêm um horizonte de esperança (ou pelo menos convidam leituras que o façam)” (MOYLAN, 2016, p. 80).

As distopias têm, em geral, uma estrutura em comum. O texto normalmente

[...] começa diretamente no terrível mundo novo, e, ainda mesmo sem o movimento de deslocamento para um outro lugar, o elemento de estranhamento textual permanece em efeito, pois, ‘o foco é frequentemente sobre a personagem que questiona’ a sociedade distópica (BACCOLINI, 1992, p. 140) (MOYLAN, 2016, p. 81).

Além disso, as distopias possuem uma estratégia estrutural de narrativa e contranarrativa, as quais representam, respectivamente, a ordem hegemônica e a resistência. Podendo essa resistência ter sucesso ou não, ou seja, apresentar um final aberto ou fechado. Este final faz parte dos “graus de ‘pessimismo distópico’ que podem ser aplicados aos textos distópicos em geral” (MOYLAN, 2016, p. 87), considerando que as distopias se encontram ao longo de um *continuum* que parte da utopia e vai até a anti-utopia. Nesse meio termo, a distopia pode encontrar-se em qualquer posição, dependendo também do seu grau de pessimismo, podendo ser ele entendido como resignado, “que suprime ou recusa-se a considerar as possibilidades reais existentes” ou militante, “fica ‘com o mundo da humanidade em mudança na linha de frente dos processos históricos’ (apud BAGGESEN, 1987, p. 36)” (MOYLAN, 2016, p. 89).

Dentro do gênero distópico, há ainda uma outra caracterização, a distopia crítica, sendo estas entendidas como obras que “‘mantêm um núcleo utópico’ e ainda ajudam ‘a desconstruir a tradição e reconstruir alternativas’” (MOYLAN, 2016, p. 142), sendo elas ainda mais híbridas que a distopia “clássica”, tendo finais abertos com “impulsos utópicos dentro da obra” (BACCOLINI apud MOYLAN, 2016, p.142). Elas também possuem uma certa

⁷¹ Tradução nossa. Texto originalmente publicado em Inglês: “into a fully formed genre in the United States and Britain in the last decades of the nineteenth century, when it was fueled by industrialization, growing social inequality, and the increasing popularity of socialism and Social Darwinism.”

autorreflexividade, como uma “resistência textual crítico-distópica [...] como um ato de esperança por si próprio” (MOYLAN, 2016, p. 148).

Em resumo, as distopias críticas

[...] refletem sobre suas relações formais com as realidades sociopolíticas através de seus relatos de intervenções textuais. Assim, elas ensinam sua comunidade leitora não apenas sobre o mundo ao seu redor, mas também sobre as formas abertas pelas quais textos como aqueles diante de seus olhos podem, ao mesmo tempo, elucidar o mundo e ajudar a desenvolver nas pessoas a capacidade crítica de saber, desafiar e mudar aqueles aspectos deste mundo que negam ou inibem a emancipação ulterior da humanidade (MOYLAN, 2016, P. 159-160).

3 ANÁLISE CINEMATOGRÁFICA

Junto ao cinema clássico americano criou-se um tipo de manual do discurso da linguagem, segundo Gubernikoff (2009), o modelo *star system* americano “movimento industrial cinematográfico instalado em Hollywood a partir da década de 20, [que] assentou as bases da construção narrativa clássica cinematográfica e os elementos formadores do imaginário ocidental” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 65). Esse modelo se difundiu sendo utilizado pela indústria cinematográfica ocidental dominante, reproduzindo uma visão de gênero em que “a posição das mulheres nos enredos dos filmes hollywoodianos sempre foi a do outro, nunca a de sujeito da narrativa, e que sempre foram tratadas como objetos do voyeurismo masculino” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 66), assim sendo utilizado para dar significação e criar a imagem da mulher “cativa”, uma mulher idealizada e criada para ser explorada pelo mercado de consumo.

O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com sua fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência não codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição *para-ser-olhada* (MULVEY, 2017⁷², p.189).

A partir da denúncia feita através da segunda onda feminista dos anos 70, a qual demonstrou que esses estereótipos imagéticos funcionam como uma forma de opressão e objetificação do papel social da mulher, foi feita uma releitura do modelo *star system* americano e também do posicionamento do cinema frente às mulheres. Com isso, surgiu a teoria feminista

⁷² Texto originalmente publicado em 1975. MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narratie Cinema”. *Screen*, v. 16, n. 3, 1975.

do cinema, que está presente em diversos estudos referente à imagem. Essa teoria serve não só aos países estrangeiros:

Dada a intenção de contextualizar a teoria feminista do cinema dentro da realidade brasileira, procura-se analisar o processo de emancipação da mulher brasileira sob a égide da ideologia capitalista, sistema dominante em nossa economia terceiromundista, e os reflexos decorrentes das relações de poder em uma sociedade patriarcalista (GUBERNIKOFF, 2009, p. 67).

Aqui no Brasil, não diferente da maioria do mundo, o papel social feminino foi construído com objetivo de servir à família, não havia uma abertura e incentivo direto à educação para as mulheres, restringindo o dever ideológico para os homens, dando-os o direito de explicitar suas fantasias e obsessões por intermédio do comando linguístico e impondo às mulheres a imagem de silenciosa, presa como portadora de significados e não como produtora (MULVEY, 2017).

O que a teoria feminista do cinema procura demonstrar é que esses estereótipos impostos à mulher, através da mídia, funcionam como uma forma de opressão, pois, ao mesmo tempo que a transformam em objeto (principalmente quando endereçadas às audiências masculinas), a anulam como sujeito e recalcam seu papel social (GUBERNIKOFF, 2009, p. 68).

Sendo assim, o cinema hollywoodiano, o pautador do discurso fílmico, colaborou diretamente para a construção dessa imagem deturpada da mulher “cativa” a qual é incorporada à sociedade, pelo fato de a mulher contemporânea buscar se enquadrar em uma “imagem projetada de mulher que, na verdade, é aquela que eles gostariam que ela fosse, a partir de representações femininas cunhadas pelos meios de comunicação e, principalmente, pelo cinema” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 68), e o que a teoria feminista do cinema busca é a quebra desse paradigma.

4 ECOCRÍTICA FEMINISTA

A crítica literária feminista é um campo de estudo de análise literária a partir das bases do pensamento dos estudos feministas. Dentro dela, existem diversas subáreas de estudo, como é o caso da ecocrítica feminista, campo de estudo da crítica literária que se baseia na exploração e submissão tanto da natureza, quanto da mulher, pelo homem e o vínculo entre estes e sua representação na literatura. Para aprofundar-nos mais na relação da mulher com a natureza, é preciso fazer uma recapitulação de algumas discussões dentro da ecocrítica. Segundo

Ortner⁷³(2017)⁷⁴, pode-se entender uma cultura com a noção de “consciência humana (isto é, sistemas de pensamento e tecnologia), por meio das quais a humanidade procurar garantir o controle sobre a natureza” (ORTNER, 2017, p. 98), sendo ela, então, considerada superior à natureza, já que a subjuga e controla, assim “a cultura [...] demonstra não ser somente distinta da natureza, mas superior a ela, e este sentido de diferenciação e superioridade se apoia precisamente na capacidade de transformar – ‘socialização’ e ‘culturação’- a natureza.” (ORTNER, 2017, p. 100).

Passemos então, a contemplar a percepção da mulher dentro desta construção, a qual é caracterizada, por Ortner (2017), por uma universalidade de sua subordinação. Existe, de fato, uma noção de o que é ser uma mulher e o que é ser um homem (faamos, aqui, apenas desses dois gêneros, por serem eles os abordados dentro do filme analisado neste artigo) sendo que “‘homem’ e ‘mulher’ não são categorias estáveis ou universais.” (FUSS, 2017, p. 366)⁷⁵, ou seja, são na verdade construções sociais, “categorias produzidas num espectro de discursos” (FUSS, 2017, p. 366). Considerando que a construção social da mulher é inferior, ou, baseada em um símbolo inferior, para a sociedade, questiona-se como essa construção foi realizada. Segundo Ortner (2017),

[...] tudo começa com o corpo e a função de procriação natural, específica somente às mulheres. Podemos extrair três níveis de discussão para os quais este fato absolutamente fisiológico tem importância: (1) o corpo da mulher e suas funções, na maior parte do tempo, envolvidos com “espécies de vida”, parecem coloca-la mais próxima à natureza em contraste com a fisiologia masculina, que o liberta mais completamente para assumir os esquemas da cultura; (2) o corpo feminino e suas funções colocam-na em papéis sociais, que, por sua vez, são considerados como centro de uma classe mais inferior a dos homens no processo cultural; [...].” (ORTNER, 2017, p. 101).

Então, mesmo desempenhando um papel de extrema importância para a continuidade da raça humana, este é tido como menor frente ao papel de mantenedor da cultura e subjugador da natureza do homem. Para lutar contra tais paradigmas, existe, então, a ecocrítica, a qual, para o presente artigo e para o que ele se propõe analisar, será considerada pela relação das mulheres

⁷³ Deve-se esclarecer que Ortner não é um expoente da ecocrítica, mas por ser um trabalho interdisciplinar, usaremos tal referência.

⁷⁴ Texto originalmente publicado em 1974. ORTNER, Sherry. “Is Female to Male as Nature Is to Culture?” In: ROSALDO, Michelle Z.; LAMPHERE, Louise (Eds.). *Women, Culture, and Society*. Stanford: Stanford University Press, 1974. P. 67-88.

⁷⁵ Texto originalmente publicado em 1989. FUSS, Diana. “The Risk of Essence”. In: _____. *Essentially Speaking: feminism, nature & difference*. New York & London: Routledge, 1989, p. 1-21.

com os animais. Para isso, traremos duas autoras que discutem sobre essa questão: Carol Adams (2012) e Diana Villanueva Romero (2013). Adams (2012), delinea uma relação direta entre a violência para com os animais e para com as mulheres, sendo utilizadas estratégias semelhantes, através de uma “superposição de imagens culturais da violência sexual contra as mulheres e da fragmentação e desmembramento da natureza e do corpo na cultura ocidental.” (ADAMS, 2012, p.78), partindo da noção do referente ausente no consumo da carne de animais, através do retalhamento, de que

[...] os animais se tornam ausentes por meio da linguagem que os renomeia corpos mortos antes de os consumidores comerem. Além disso, nossa cultura mistifica o termo “carne” como linguagem gastronômica, porque com isso não evocamos morte, animais retalhados, mas apenas cozinha. [...]. Os animais vivos são, portanto, os referentes ausentes do conceito de carne. O referente ausente nos permite esquecer o animal como entidade independente; além disso, nos capacita a resistir aos esforços para tornar presentes os animais. (ADAMS, 2012, p. 79).

Assim, Adams desenha a base para a superposição de imagens acima mencionada, de maneira que, do mesmo modo que os animais são mortos, retalhados e vendidos em pedaços nos supermercados, “nas descrições de violência cultural as mulheres também são, muitas vezes, o referente ausente.” (ADAMS, 2012, p. 81). Essa relação faz com que as mulheres se tornem um referente ausente, assim como os animais em sua morte e retalhamento, criando o que Adams expõe como a teoria do ciclo de objetualização, fragmentação e consumo.

Proponho um ciclo de objetualização, fragmentação e consumo que ligue o retalhamento e a violência sexual na nossa cultura. A objetualização permite ao opressor ver outro ser como um objeto. Assim, ao tratar como objeto esse ser, o opressor o estupra; exemplo disso é o estupro cometido contra as mulheres ao lhes ser negada a liberdade de dizer não, ou o retalhamento de animais que de seres vivos que respiram são convertidos em objetos mortos. Esse processo permite a fragmentação ou o brutal esartejamento e finalmente o consumo. Embora chegue a acontecer literalmente de um homem comer mulheres, todos consumimos imagens de mulheres durante todo o tempo. O consumo é a efetivação da opressão, a aniquilação da vontade, da identidade separada (ADAMS, 2012, p. 86).

Esse consumo de imagens de mulheres foi abordado por Romero (2013) ao definir as “sugestões de violabilidade⁷⁶”, as quais se configuram como uma série de sinais que geralmente

⁷⁶ Tradução nossa. Texto originalmente publicado em Inglês: “cues of violability”.

estão representados nas imagens de propagação da mulher - no caso do estudo de Romero, em propagandas em que o papel da mulher relaciona-se com os animais em um corpo “consumível”. Esses sinais são: cintura fina, seios acentuados, penas bonitas e “macias” e cílios curvados, movimento dos quadris e da pélvis em rolamento e lançamento, costas arqueadas, sinalizações com os braços e com as sobancelhas. (ROMERO, 2013, p. 157). Esses marcadores apontam para um padrão de sensualização, o qual Romero chama de “high prostitute style” (estilo de prostituta de luxo – em tradução informal) sendo essas maneiras usadas como diminuição da mulher por estar animalizando-a.

5 ANÁLISE

O filme *Children of Men*, dirigido por Alfonso Cuarón, baseado no livro de P. D. James, *The Children of Men* (1992), lançado em 2007, se passa na Inglaterra de 2027, uma sociedade que se tornou infértil, em que o único país que ainda se sustenta, através do uso da força militarizada, é a Inglaterra, proibindo a entrada de imigrantes ilegais, sendo eles enjaulados e mortos em campos de concentração. Nesta atmosfera, encontra-se Theo, um burocrata pessimista com o estado do mundo. Ao longo da história, descobre-se que ele foi casado com Julian, uma líder ativista dos Peixes – grupo rebelde de luta em defesa da dignidade dos imigrantes – e que eles tiveram um filho, o qual morreu diante de uma doença quando criança.

A história inicia quando Julian recorre a Theo para levar uma imigrante até o Norte em troca de dinheiro, e, a caminho de leva-los até a fronteira, ela é assassinada. Então, Theo descobre que a mulher a ser levada, Kee, está grávida. Após a morte de Julian, Theo descobre que foi uma armação por um dos rebeldes dos Peixes, o qual assume a posição de Julian e esconde sua intenção de não levar Kee até o Norte para encaminhá-la ao Projeto Humano – um suposto grupo de pessoas que conseguiram escapar da ordem hegemônica e ajudam a humanidade- para que ela tenha seu filho lá. Desse ponto, inicia-se a trajetória de Theo, Kee e Miriam para levar Kee em segurança ao Projeto Humano – se é que ele existe – enquanto precisam fugir dos Peixes e dos representantes da ordem oficial.

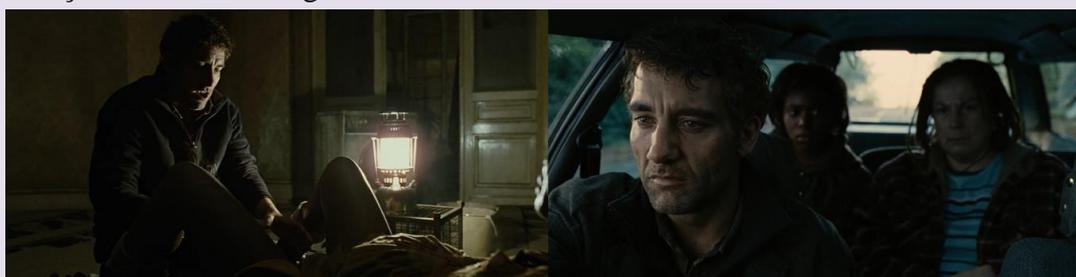
O modelo de filme que *Children of Men* segue pode ser definido como o modelo hollywoodiano de produção cinematográfica, o qual coloca mulheres em um papel secundário como objeto de *voyeurismo* masculino, já que “foram os homens os produtores das

representações femininas existentes até hoje, e essas estão diretamente associadas às formas de a atual mulher ser, agir e se comportar”. (GUBERNIKOFF, 2009, p. 68).

Exemplo disso é o fato de que, apesar de o filme se passar em uma sociedade infértil, sendo uma mulher grávida um milagre, e apesar do filme girar em torno dessa gravidez, o protagonista da história é Theo, em vez de Kee, fato que é reforçado pela construção das cenas a partir de uma manipulação, imagética e discursiva, presente no filme a qual leva a audiência a interpretar os fatos de um determinado ponto de vista, já que

o específico cinematográfico, ou seja, a montagem, a iluminação, a composição de imagens, o enquadramento fotográfico, o movimento da câmera, etc., ou seja, aquilo que se convencionou chamar linguagem cinematográfica, é elaborado durante a realização de um filme, com a finalidade de construir significados. [...] O enquadramento combinado com a movimentação da câmera pode induzir a uma dada significação dentro da narrativa (GUBERNIKOFF, 2009, p. 68).

Há cenas em que esse enquadramento e iluminação ficam mais evidentes e, por isso, sustentam essa afirmação, a exemplo da cena do carro após a morte de Jasper, em que a empatia da/o espectadora/or volta-se para Theo e sua dor, enquanto Kee e Miriam ficam em segundo plano, desfocadas; ou a cena do parto, em que a câmera foca apenas em Theo, possuindo uma iluminação em seu rosto, ignorando a mulher dando à luz.



Ao

Figura SEQ Figura * ARABIC 1 Cenas 1:14:56 e 59 :54

longo do filme, três mulheres possuem um papel de fato notório: Kee, a mãe da criança; Julian, a líder ativista; e Miriam, a ex-enfermeira, ajudante e companheira de Kee. Entretanto, para as dimensões do presente trabalho, focaremos na personagem feminina de maior importância: Kee. Ela é uma menina negra, refugiada que, quando perguntada sobre o pai da criança, afirma “quem é que sabe? Não sei a maioria dos nomes dos caras” (CUÁRON, 2006, cena 51:25), caracterizando-a negativamente como uma mulher condenável e erotizada. Porém, quando ela engravida e passa a ser mãe, assume uma posição de divindade materna, o mito da virgem, mãe do homem que virá para salvar a humanidade, o messias na visão religiosa. Uma cena que marca

esse binarismo é a cena em que Theo – personagem principal e, por isso, ponto de vista da/o espectadora/or- descobre que Kee está grávida.

A cena ocorre em um celeiro repleto de vacas que estão em máquinas para retirar o seu leite – fato referente à reprodução/natureza/fertilidade - e Kee coloca-se entre elas espacialmente, além de se mostrar compadecida pelo sofrimento que as vacas sofrem em uma relação de exploração do ser humano. A fala de Kee pode ser interpretada como uma metáfora sobre a relação da exploração sofrida pelos animais e pelas mulheres na sociedade vigente, mostrando-se consciente sobre essa relação entre os animais e si mesma.

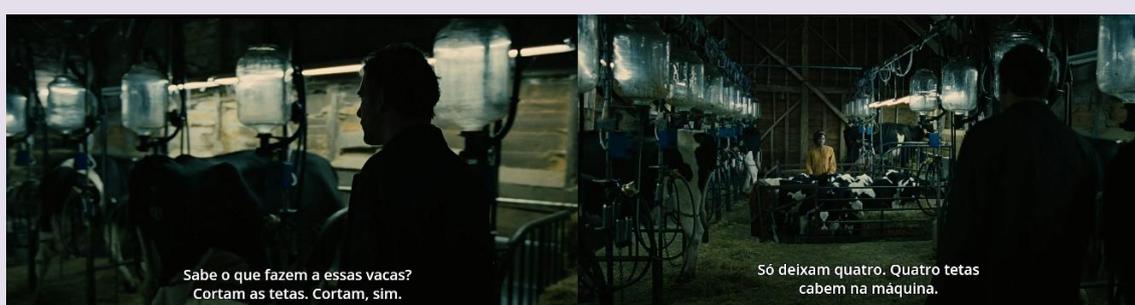


Figura 2 Cenas 35:21 e 35:26

Com o prosseguimento da cena, Kee começa a se despir, para mostrar sua barriga à Theo. Partindo do ponto de vista de Theo, as/os espectadoras/es não sabem por que Kee está se despindo, sendo a primeira imagem dela nua, de costas, ou seja, impossibilitando de ver a barriga de grávida. Nessa cena, e na cena de Kee de frente se despindo – em ambas, não se sabe que ela está grávida nem por que está se despindo - pode-se perceber algumas sugestões de violabilidade de Romero: o arqueamento das costas, assim como dos quadris, o seios, consequentemente sendo projetados para frente, ficando acentuados; os cílios curvados marcando os olhos e a boca meio aberta com a sugestão no “seu rosto é de uma expressão de boneca sem expressão” ⁷⁷(ROMERO, 2013, p. 158); esse conjunto sugere, então, um “high prostitute style” (ROMERO, 2013, p. 157) de Kee.

⁷⁷ Tradução nossa. Texto originalmente publicado em Inglês: “her countenance is that of an expressionless doll”.



Figura 3 Cenas 36:22, 36:19,36:39 e 36:47

Entretanto, quando a barriga dela aparece e Theo – e o público – descobre que ela está grávida, a sinalização corporal muda. Ela aparece com os ombros retraídos, a câmera passa a ficar direcionada para que Kee pareça estar virada de lado como que se escondendo, em uma posição de defesa, de medo e sua fala agora é de súplica, não de enfrentamento como seu comentário sobre o sofrimento das vacas.

Além desses marcadores, há a clara relação de Kee com as vacas, o que aponta para a relação da mulher com a natureza e, conseqüentemente, com a imposição dos fatores fisiológicos, como a maternidade, sobre às mulheres. O fato de a mulher ser capaz de reproduzir, impõe essa obrigação da maternidade e de um essencialismo da mulher como construção social, o que aproxima a mulher do ambiente doméstico, privado, afastando-a dos processos culturais e a oprimindo (ORTNER, 2017).

Desse modo, Kee é apresentada como um antes e depois. Antes, ela é condenada por adotar um comportamento masculino libidinoso de ter vários parceiros sexuais, porém, após a sua gravidez, ela transforma-se no mito da mãe virgem, pura, que trará o messias. Sendo esse tipo de construção tipicamente realizada pelo modelo *star system*, pela “parte integrante da indústria cinematográfica, que, em seus enredos, trabalha constantemente com arquétipos ou estereótipos, como a jovem inocente, a *vamp*, a prostituta e a divina.” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 73).

Uma contradição dentro da obra é que, mesmo reforçando aspectos patriarcais dentro da estrutura de construção e manipulação da obra cinematográfica, o filme também rebate tais

padrões. Um deles é a presença corpo grotesco, definido por Mary Russo (1986) como o corpo que foge do padrão, através do corpo negro de Kee, o que demonstra um ponto subversivo: a mãe do messias é uma mulher negra. Outra característica é a ironia feita com relação a esse próprio mito dentro da trama, quando Kee brinca sobre ser virgem na cena 51:13. Essa ironia com o mito, não apenas aponta para a consciência do uso dele ao longo da construção cinematográfica como também para o seu questionamento, sendo um instrumento de construção crítica, pois “a repressão social e a farpa satírica tem seu corolário até no empunhar crítico de autoridade sobre textos através da atribuição da ironia” (HUTCHEON, 1994, p. 9-10). Essa autoreflexividade é marca das distopias críticas, de modo que “incorpora a crítica da narrativa distópica e a afirmação utópica que é retomada no ato da leitura (CAVALCANTI apud MOYLAN, 2016, p. 149). Outro traço irônico é quando do nascimento da criança e a descoberta que, na verdade, o messias é uma menina, sendo esse fato apresentado à/ao espectadora/or por Theo. Assim, mesmo ao mostrar um traço de resistência à ordem patriarcal vigente, a construção fílmica ainda aponta para um domínio masculino.

Tendo em vista que Theo é o personagem principal, é por ele que se acompanha o desenvolvimento da narrativa distópica e seus traços. No começo do filme, Theo mostra-se com um pessimismo resignado, traço mais próximo de uma pseudo-distopia, do que uma distopia propriamente dita. Porém através da “reconstituição da memória empoderadora” (MOYLAN, 2016, p. 83) de sua vivência como ativista com Julian e do seu filho Dylan, representa uma reapropriação da linguagem por ele, como um combate à ordem hegemônica, já que “o controle sobre os sentidos da língua, sobre a representação e a interpelação, são armas e estratégias cruciais na resistência distópica” (MOYLAN, 2016, p. 82). Então, Theo passa a mudar seu posicionamento ideológico ao decorrer do filme, passando de posições pessimistas resignadas, progressivamente, para posições até mesmo utópicas, representando o *continuum* em que obras distópicas se localizam com diversas aberturas utópicas em sua trama (MOYLAN, 2016).

Esta modificação é notada através do seu discurso nas cenas, por exemplo, em que Theo diz para Miriam, após ela afirmar que estava presente no final de tudo – quando as mulheres ainda engravidavam - que ela estará lá no começo. Assim como em uma das cenas finais, em que Theo acalma Kee afirmando que tudo vai dar certo e que o barco do Projeto Humano irá chegar (cenas 1:03:05 e 1:37:44, respectivamente). Ele, juntamente de Kee em um papel secundário, passa a constituir a contranarrativa que desafia a narrativa da ordem hegemônica vigente, ao percorrer uma trajetória para chegar ao barco “Amanhã” – nome extremamente

sugestivo para uma distopia – do Projeto Humano. Diversas destas características e das estratégias acima apontadas, remontam para traços de distopias críticas: o fato de a obra manter um horizonte utópico, questionando – e também sustentando – alguns aspectos patriarcais, segue o que Baccolini descreve sobre as distopias críticas, que “mantêm um núcleo utópico” e ainda ajudam ‘a desconstruir a tradição e reconstruir alternativas’” (MOYLAN, 2016, p. 142). Fora que o confronto com a atual situação distópica ocorre não apenas dentro do texto e da realidade da obra, mas também com a sociedade fora dele, de onde tais elementos foram retirados.

Ao final, Theo e Kee conseguem alcançar a canoa que os leva ao encontro do barco Amanhã, sendo resgatados por ele. Além da chegada do barco, o núcleo utópico que não se tinha certeza sobre ao longo do filme, a última cena é constituída por um fundo preto e um fundo musical de risada de crianças, sugerindo a reconstrução de um novo mundo (cenas 1:40:02 e 1:40:22, respectivamente). Esse final configura-se como um final aberto, ou seja, o filme negocia

[...] o pessimismo necessário da distopia genérica com uma postura utópica aberta e militante que não apenas rompe com o fechamento hegemônico dos mundos alternativos ficcionais, mas também recusa, autoreflexivamente, a tentação antiutópica que persiste como um vírus cristalizado em toda narrativa distópica” (MOYLAN, 2016, p. 152).

Entretanto, a autoreflexividade nesse final pode ser questionada. O barco nomeado “Amanhã” é constituído apenas por homens, homens que vêm resgatar Kee e sua filha, duas mulheres, as quais foram levadas até aquele ponto por outro homem, Theo, outro agente da cultura, outro representante da sociedade patriarcal e opressora.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando as reflexões realizadas acima, o filme *Children of Men* pode ser considerado uma distopia crítica, realizando uma crítica à sociedade vigente da obra e fora dela. Apesar de construir questionamentos sobre aspectos culturais, sociais, políticos e econômicos da nossa realidade, o filme possui uma ambiguidade ao tratar das questões de gênero.

Em primeiro lugar, deve-se mencionar que o filme retrata uma sociedade heterossexista e não considera, para o debate, os outros gêneros existentes. Além disso, o filme possui uma construção patriarcal e machista. É fato que o filme apresenta uma sociedade distópica e precisa

ser fiel a esse retrato, o que não significa que o filme construa tal contexto como sendo favorável a ele. Entretanto, a manipulação fílmica, a construção das cenas, iluminação e outros aspectos técnicos formadores da obra sustentam tal construção patriarcal. Essa ambiguidade, que “questiona, mas sustenta”, aponta para uma consciência do modelo social patriarcal vigente, mas também aponta para uma inserção dentro dele.

O filme foi produzido, atuado e montado por seres que estão inseridos nessa sociedade patriarcal, que cresceram e foram moldados dentro dela. Desse modo, apesar da consciência de que esse modelo é algo injusto, o filme se apropria dela para realizar uma construção de apelo ao prazer visual do público, já que o objetivo da produção do filme é de fato a aceitação da/o espectadora/or.

Desse modo, o filme não apenas retrata, mas também sustenta essa condição inferior e oprimida da mulher, sendo ele um veículo formador de opinião. Porém, o grande peso não é a reprodução desses fatores, mas sim a consciência de usar isso para o proveito da indústria cinematográfica.

Através da relação da mulher com a natureza, o filme diminui e oprime não apenas as mulheres representadas na tela, mas também aquelas que assistem e que moldam seu comportamento a partir de obras como essa, sendo, por isso, essa obra cinematográfica uma grande exploração da mulher e, em conjunto, da natureza.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Carol J. Trad. de Cristina Cupertino. *A política sexual da carne*. São Paulo: Alaúde, 2012.

CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a natural history*. Oxford University Press, 2016.

CUARÓN, Alfonso et al. *Children of men*. Universal City, CA: Universal Pictures, 2007.

FUSS, Diana. *O risco da essência*. Trad.: Ildney Cavalcanti e Amanda Prado. In: BRANDÃO, Izabel et al. *Traduções da cultura*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 362-397.

GUBERNIKOFF, Giselle. “A imagem: representação da mulher no cinema.” *Conexão-Comunicação e Cultura*, v. 8, n. 15, 2009, p. 65-77.

HUTCHEON, Linda. *Irony's edge: The theory and politics of irony*. Routledge, 2003.

JAMES, Phyllis Dorothy. *The children of men*. Vintage, 2010.

MOYLAN, Tom; CAVALCANTI, Ildney (Ed.); BENICIO, Felipe (Ed.). *Distopias: fragmentos de um céu límpido*. Trad. Felipe Benício, Pedro Fortunato e Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. Trad.: João Luiz Vieira. In: BRANDÃO, Izabel et all. *Traduções da cultura*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 161-180.

ORTNER, Sherry B. “Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?”. Trad.: Cila Anker e Rachel Gorenstein. In: BRANDÃO, Izabel et all. *Traduções da cultura*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 91-123.

RUSSO, Mary. “Female grotesques: Carnival and theory”. *Feminist studies/critical studies*. Palgrave Macmillan UK, 1986. 213-229.

ROMERO, Diana Villanueva. “Savage beauty: representations of women as animals in PETA’s campaigns and Alexander McQueen’s fashion shows”. *Revista Feminismo/s*, n. 22, 2013, p. 147-175.

FICÇÃO UTÓPICA E VIDA SOCIAL: MATERNIDADE SOCIAL E MATERNIDADE COMPULSÓRIA EM *HERLAND*, DE CHARLOTTE P. GILMAN E NOS DEBATES CONTEMPORÂNEOS

Luísa Bérgami Fernandes⁷⁸ (UNIFESP)

Orientadora: Ana Cláudia Romano Ribeiro⁷⁹ (UNIFESP)

Resumo: Tendo como objeto norteador o romance utópico-feminista *Herland, A terra das mulheres* (1915), da escritora norte-americana Charlotte Perkins Gilman, o escopo desse artigo é estabelecer uma correlação entre duas temáticas presentes na obra, uma explícita e outra implícita, são elas, respectivamente: a maternidade social e a maternidade compulsória. Gilman, ao trazer a maternidade para o centro de seu romance, tece uma crítica que se aplica não apenas à sociedade de seu tempo, mas aos tempos vindouros e à nossa sociedade. Enquanto em *Herland* a maternidade é experimentada de maneira social e coletiva, de modo que a sociedade de mulheres distingue marcadamente o papel da mãe do papel da educadora, em nosso tempo, pelo contrário, supõe-se que a mesma mulher que gera o seu filho será responsável pelo processo de educação desta criança seguindo-se, em muitos casos, o confinamento ao ambiente doméstico, a desvalorização no mercado de trabalho, transtornos mentais caracterizados como arrependimento e depressão, entre outras consequências agravantes. Com base em uma fundamentação teórica específica, o artigo se pautará em uma comparação entre a maternidade utópica vivenciada pelas mulheres de *Herland*, com as diferentes maternidades encontradas em: 1) *Mães arrependidas* (2017), da socióloga israelense Orna Donath, pesquisa que entrevista mulheres que se arrependeram de ter se tornado mães; 2) *Calibã e a bruxa* (2004), da historiadora italiana Silvia Federici, pesquisa que busca explicar como a nova divisão sexual do trabalho confinou as mulheres ao trabalho reprodutivo; 3) “Mãe é tudo igual? Enunciados produzindo maternidade(s) contemporânea(s)” (2009), artigo da doutora em psicologia Lisandra Espíndula Moreira e do sociólogo Henrique Caetano Nardi que procura estudar uma suposta “norma da maternidade”; 4) “Maternidade e vínculo social” (1996), artigo da socióloga Cristina Almeida Cunha Filgueiras e da doutora em psicologia e educação Maria Lúcia Miranda Afonso que desenvolve o argumento de que a figura materna deve ser central nas políticas sociais dirigidas a família. Portanto, com a intenção de pensar o tema da maternidade na ficção utópica de Gilman e na vida social empírica, este artigo estuda uma questão sempre fundamental das políticas de reprodução e que dizem respeito à idealização da figura materna.

⁷⁸ Luísa Bérgami Fernandes, graduanda em Letras, habilitação em Português e Francês na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/ UNIFESP). Dedicar-se atualmente a uma iniciação científica sobre *Herland, A terra das mulheres* (1915) e a influência da utopia feminista na literatura e na contemporaneidade, sob a orientação da Professora Doutora Ana Cláudia Romano Ribeiro. Foi bolsista PIBIC e atualmente é bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processo nº 2017/16998-1).

⁷⁹ Ana Cláudia Romano Ribeiro leciona na graduação e na pós-graduação dos cursos de Letras da Universidade Federal de São Paulo. É autora da tradução, introdução e notas da utopia francesa *A terra austral conhecida* de Gabriel de Foigny (Editora da Unicamp, 2011) e coedita a revista *Morus – Utopia e Renascimento*. Atualmente está finalizando a revisão de sua edição da *Utopia* de Thomas More.

Palavras-chave: *Herland, A terra das mulheres.* Charlotte Perkins Gilman. Maternidade social. Maternidade compulsória.

“Herlandesas”, como são chamadas as habitantes da terra imaginária descrita por Charlotte Perkins Gilman, escritora norte-americana, são um conjunto de mulheres maduras, moças e crianças que integram, há mais de dois mil anos, o país de “Herland”, nome que dá título à sua obra de 1915, publicada originalmente em partes na revista *The Forerunner*.

Herland conta logo de início com uma narrativa inusitada. Gilman, escritora que combinava as bases do humanismo, do socialismo e do feminismo⁸⁰ em seu pensamento e conjunto de obras, estabeleceu como narrador-personagem uma voz masculina, a de Vandyck Jennings, ou Van, protagonista que compartilha sua aventura junto de mais dois amigos: Terry O. Nicholson e Jeff Margrave. Van, Terry e Jeff ao chegarem em Herland, ou A Terra das Mulheres, passam a conviver com um estereótipo de mulher diferente do que estavam habituados em seu país de origem, no que diz respeito ao estabelecido padrão de feminilidade. Os três amigos americanos depararam-se com mulheres, em sua maioria, nem jovens, nem velhas, mas (GILMAN, 1981, p. 43) “[...] [de] saúde perfeita, eretas, serenas, de pés plantados no solo com a mesma firmeza e flexibilidade de qualquer pugilista”. Para Van, ainda, as herlandesas (GILMAN, 1981, p. 43) “Nem eram bonitas, em um sentido puramente feminino”. A partir desse encontro, Van, Terry e Jeff viverão as mais variadas experiências e confrontarão, a todo momento, visões machistas, misóginas, antiquadas e culturalmente arraigadas em uma estrutura de pensamento patriarcal, que se chocarão com a descoberta de um país pacífico, sustentado por uma sociedade matriarcal, bem estruturado socialmente, urbanamente e em todas as demais instâncias da vida coletiva, ou seja: um país plenamente ideal por ser governado por mulheres solidárias e pela força histórica gerada por essa união.

Vale lembrar brevemente a história de Herland: nesta terra, por volta da era cristã, havia homens e mulheres, um comércio, um exército e um rei; o povo era polígamo e escravocrata. Contudo, devido a guerras com outras nações, combinadas a eventos climáticos radicais, Herland viu seus homens serem dizimados e suas mulheres ficarem ilhadas por altas muralhas

⁸⁰ Este, o feminismo contemporâneo à época de Gilman (que viveu de 1860 a 1935), está situado historicamente no que se conhece por “movimento da primeira onda”, onde a principal pauta era o voto para as mulheres através do sufrágio. Como pautas adjacentes, têm-se: discussões sobre direito à propriedade, a fazer escolhas e à autonomia, igualdade de gênero, direitos econômicos, poder político e relações conjugais.

e fortalezas, o que veio a torná-las, a partir de então, as únicas habitantes restantes daquela nação.

Dentre as tantas temáticas presentes no romance de Gilman, a que ganha relevo n'A *terra das mulheres* é a maternidade. A escritora compõe um cenário inusitado já que, em Herland, é comum que as mulheres que chegam aos vinte e cinco anos engravidem e, destas gestações, nasçam apenas bebês do sexo feminino. A maternidade chama a atenção dos três amigos americanos uma vez que, diferentemente do processo reprodutivo conhecido em seu país de origem, no Reino das Mulheres não existia nem nunca existiu a colaboração dos homens. Todas as mulheres naquela terra eram virgens e se reproduziam por *partenogênese*, ou seja, não havia necessidade de fertilização do embrião para que uma mulher engravidasse. A personagem Jeff, no romance, explica sucintamente este processo, definindo-o como “[...] um nascimento virgem” (GILMAN, 1981, p. 72).

No entanto, gerar filhas em Herland tem dimensões maiores. Sagrada para as herlandesas, a maternidade é praticamente uma religião em suas terras, onde construíram um templo para cultuar a Deusa Maaia, ou a Deusa da Maternidade. Em Herland, todas as mulheres são mães, independentemente de terem gestado ou não uma criança, pois entre as herlandesas, o senso de fraternidade atingiu níveis tão elevados com o decorrer dos tempos que ser mãe, para elas, não dizia respeito a dar vida a um ser, mas a mantê-lo em uma comunidade favorável ao seu desenvolvimento como pessoa. Portanto, preocupar-se com as novas crianças que fariam parte da próxima geração de mulheres, fornecendo-lhas toda a estrutura física e de subsistência de um país, bem como todo o amparo moral e educacional, simbolizava o verdadeiro significado de “ser mãe”. Paz, conforto, saúde e progresso eram os ideais que as herlandesas trabalhavam para manter.

Van, o narrador dessa aventura, para melhor compreender a visão daquelas mulheres e tentar, através de um raciocínio lógico, separar o que se tinha por maternidade em uma sociedade patriarcal (ou ainda, o país de onde vieram os três amigos) de uma nova realidade de sociedade matriarcal, traça, através de um atento estudo dos materiais escritos de Herland, uma linha do tempo:

O que elas denominavam Maternidade era o seguinte:

Haviam começado com um alto grau de desenvolvimento social, mais ou menos como no Egito ou Grécia antigos. Então, sofreram a perda de tudo que

fosse masculino, supondo a princípio que também haviam terminado qualquer força e segurança humanas. Mais tarde, desenvolveram aquela capacidade para o nascimento, sendo virgens. E, uma vez que a prosperidade de seus filhos dependia disso, começaram a praticar a mais plena e sutil coordenação (GILMAN, 1981, p. 95).

E, no mais, conclui – depois de muito inquirir as herlandesas – em relação à maternidade:

Aí está. Compreendam, elas eram Mães, não no nosso sentido de involuntária e desesperançada fecundidade, forçadas a povoar e superpovoar a terra, todas as terras e então verem seus filhos sofrendo, pecando e morrendo, lutando terrivelmente entre si. Eram Mães no sentido de Produtoras Conscientes de Pessoas. Entre elas, o amor maternal não envolvia uma brutal paixão, um mero “instinto” ou um sentimento puramente pessoal; era uma religião (GILMAN, 1981, p. 97).

Com essa nova concepção de maternidade, desenhou-se o que na obra foi apresentado como “maternidade humana” ou “maternidade social”. Nas palavras de uma das herlandesas (GILMAN, 1981, p. 95): “Aqui temos a “Maternidade Humana”, em franco funcionamento. [...] Neste país, as crianças são o único centro e foco de todos os nossos pensamentos. Cada passo de nosso progresso é sempre considerado no tocante a seus efeitos sobre elas — sobre a raça”. Os três amigos chegaram então a um consenso, constatando que as mulheres daquele lugar, todas mães, haviam desenvolvido ao longo dos tempos aquela perfeita organização em relação ao trabalho e às funções desempenhadas de modo geral, não tendo como o objetivo primeiro o bem estar individual, mas sim visando a fornecer às crianças todos os benefícios possíveis, especializando-se, por exemplo, no trabalho da lã, da tecelagem, da terra e do que mais fosse necessário à vida, tornando-se fiandeiras e tecelãs, fazendeiras e jardineiras, carpinteiras e pedreiras, etc. Van, em um outro momento:

Estamos acostumados a ver o que chamamos “uma mãe”, absorta inteiramente em seu próprio fardo cor-de-rosa, com um bebê para ela fascinante, e mostrando apenas um fraco e teórico interesse pelo fardo de outra pessoa, muito menos pelas necessidades comuns de *todos* os fardos. Aquelas mulheres, no entanto, trabalhavam em conjunto, dedicando-se à tarefa máxima. Estavam Produzindo Pessoas — e sabiam como bem produzi-las (GILMAN, 1981, p. 97).

Ao comparar as crianças daquele país com o seu país de origem, Van nota a significativa diferença gerada em consequência disso: “Comparar a criança média de nosso país com aquelas, amadas por uma nação em peso, seria o mesmo que comparar as rosas cultivadas e

desenvolvidas com o maior carinho a — ervas daninhas!” (GILMAN, 1981, p. 101). Ele conclui, em decorrência lógica, que: “[...] aquele povo, desenvolvendo-se firmemente em capacidade mental, em força de vontade e dedicação social estivera lidando com as artes e ciências — até os limites que conhecia — durante um bom número de séculos e com inevitável sucesso” (GILMAN, 1981, p. 101).

Mas o que, afinal, Gilman parece criticar ao estabelecer a *maternidade social* apresentada em sua obra como experiência de maternidade ideal? *Herland*, obra escrita em 1915, espelha uma realidade da época de sua publicação que também existe em nossos dias: a delicada conjunção entre tornar-se mãe e desenvolver-se em outros planos, como o da vida profissional. O árduo trabalho da maternidade não é socialmente reconhecido, sendo comum que essa experiência seja vista como encargo ou obrigação exclusiva da mulher. Pelo contrário, uma mulher-mãe, tanto no século de Gilman como no nosso, tem sua força de trabalho desvalorizada e, muitas das vezes, se tem um emprego, é demitida logo após a licença-maternidade.

Ainda que em nossos dias, a maternidade permaneça uma realidade repleta de problemas não resolvidos, o início do século XX, palco das primeiras discussões a respeito dos direitos reprodutivos e época da publicação de *Herland*, foi um período consideravelmente mais árduo em relação a isso. Para entender melhor a temática da maternidade, é útil ampliar a visão com uma pergunta de ordem geral: Como a sociedade tem se portado através dos séculos em relação ao tema?

Segundo Orna Donath, antropóloga e socióloga israelense, a sociedade moderna é, entre outros fatores, a principal responsável por empurrar a mulher para a maternidade, sendo dois os meios de que se serve para tal fim: primeiramente, um discurso que defende o determinismo biológico, ou a ideia de que a mulher é naturalmente encaminhada para a gravidez por possuir um corpo fértil; em segundo lugar, uma ideia global de que todas as mulheres escolhem de maneira livre e ativa pela maternidade. *Mães arrependidas* (2017), pesquisa de Donath que se estendeu de 2008 a 2013, teve como proposta entrevistar 23 mulheres de origem judaica, de diferentes grupos sociais (sete das mulheres se definiam como de classe baixa, catorze como de classe média e duas como de classe média alta), que lamentam ter dado à luz; a idade dessas mulheres varia entre 26 e 73 anos, cinco delas sendo também avós. Para Donath, desse modo, “[...] as sociedades parecem se eximir da responsabilidade por empurrar de maneira veemente

todas as mulheres consideradas física e emocionalmente saudáveis não apenas para a maternidade, mas também para a solidão de lidar com as consequências dessa persuasão” (DONATH, 2017, p. 13). O arrependimento causado por uma maternidade não desejada não é, portanto, “um fenômeno” ou um “circo emocional” originado por “mulheres pervertidas”⁸¹, mas é um alarme responsável por nos alertar sobre a carência de se discutir as políticas de reprodução e a obrigação de ser mãe. Segundo Donath, nesse sentido:

[...] o arrependimento pode ajudar a abrir o caminho para romper com a ideia de que as mães são objetos cujo propósito é servir constantemente aos outros, vinculando estreitamente seu bem-estar ao dos filhos, em vez de reconhecê-las como sujeitos individuais, donas de seu corpo, seus pensamentos, suas emoções, sua imaginação e suas memórias, e capazes de determinar se tudo isso valeu a pena ou não (DONATH, 2017, p. 14).

Aqui se começa a delinear a discrepante diferença entre *Herland* e a vida social empírica que se observa fora do romance. Na Terra das Mulheres inexistente qualquer arrependimento de tornar-se mãe pelo fato de as herlandesas desejarem conscientemente a condição de mulher grávida e por esta condição estar apoiada na vivência coletiva e sadia da maternidade. Já na sociedade de Gilman, na nossa e na que Donath observa, é perfeitamente possível e praticamente “natural” que exista um arrependimento de tornar-se mãe e, mais ainda, que uma mulher nesta situação conclua que *tornar-se mãe tenha sido um erro*. Donath nos explica, nesse ponto, que o arrependimento de que trata em seu estudo é anterior às dificuldades encontradas na maternidade. É, antes, um arrependimento originário e que centraliza uma questão essencial: a de querer dar à luz e criar filhos ou não. Ou seja, o desejo consciente encontrado n’*A terra das mulheres* pode ter sido um instrumento de Gilman para jogar luz à questão de que nem sempre todas as mulheres engravidam e tornam-se mães conscientemente, mas, pelo contrário, podem pertencer – em grande parte – a um grupo pressionado e coagido por uma *sociedade determinista*. Nas palavras da socióloga:

Se nos apressamos em falar apenas sobre as dificuldades da maternidade, esvaziamos de conteúdo o arrependimento e neutralizamos qualquer possibilidade de examinar o axioma de que a maternidade é necessariamente experimentada como algo que vale a pena no caso de todas as mães em toda parte, suposição sobre a qual o arrependimento lança luz (DONATH, 2017, p. 15).

⁸¹ Expressões extraídas de *Mães arrependidas: uma outra visão da maternidade*, de Orna Donath (cf. p. 13).

Se na ficção utópica de Gilman a maternidade é, portanto, uma responsabilidade coletiva, na vida social empírica acontece o inverso: como mostra Donath, ter filhos é uma responsabilidade individual, centrada exclusivamente na figura da mãe – realidade que ela observa no contexto israelense e que também está presente no contexto brasileiro. Desse ponto em diante, um novo termo surge para recategorizar o confinamento da mulher ao papel da mãe, a ele dá-se o nome de *maternidade compulsória*.

A maternidade compulsória é um termo utilizado pelos movimentos feministas contemporâneos para nomear uma prática que reporta desde os meados do século XVI. Em *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2004) há um importante retrospecto histórico desse cenário. Esta pesquisa de Silvia Federici, intelectual militante de tradição feminista marxista autônoma, busca explicar como o surgimento do capitalismo coincidiu com a caça às bruxas – ou a guerra contra as mulheres – e, a partir disso, como a nova divisão sexual do trabalho confinou as mulheres ao trabalho reprodutivo. Federici tem como *corpus* de sua pesquisa tanto mulheres europeias dos séculos XVI e XVII quanto mulheres americanas dos séculos XVIII e XIX. Como ponto de partida, Federici nos elucida que, na Europa Ocidental, já nos séculos XVI e XVII, uma intensa preocupação por parte das monarquias absolutistas dizia respeito ao crescimento populacional. Para a economia mercantilista desse período⁸², a riqueza de uma nação era igualmente proporcional à quantidade de trabalhadores e de metais preciosos de que dispunha. Logo, “[...] Em meados do século XVI, a ideia de que a quantidade de cidadãos determinava a riqueza de uma nação havia se tornado algo parecido a um axioma social” (FEDERICI, 2017, p. 170 e 171). Por esse motivo, o único método encontrado para engordar cada vez mais a fração populacional foi exercer um controle total sobre a autonomia dos corpos das mulheres, a fim de torná-las verdadeiras incubadoras para o Estado. No século XVI, a Reforma Protestante foi uma importante incentivadora dessa prática, como nos lembra a pesquisadora: “A preocupação com o crescimento da população pode ser detectada também no programa da Reforma Protestante. Rejeitando a tradicional exaltação cristã da castidade, os reformadores valorizavam o casamento, a sexualidade e até mesmo as mulheres, por sua capacidade reprodutiva” (FEDERICI, 2017, p. 170, grifos meus). Consequentemente, se na Idade Média as mulheres desfrutavam de espaço tanto na esfera eclesiástica quanto na esfera

⁸² Segundo Federici, apesar do auge do mercantilismo ter se dado durante a segunda metade do século XVII, as teorias de que se aplicaram esses mercantilistas vinham sendo desenvolvidas desde o século XVI. Portanto, pode-se dizer que o século XVI é o século caracterizado por um protomercantilismo.

social, na Idade Moderna não só seus espaços como seus corpos foram cooptados pelo Estado e por sua autoridade civil. Posto isso, para Federici:

[...] a principal iniciativa do Estado com o fim de restaurar a proporção populacional desejada foi lançar uma verdadeira guerra contra as mulheres, claramente orientada a quebrar o controle que elas haviam exercido sobre seus corpos e sua reprodução. [...] essa guerra foi travada principalmente por meio da caça às bruxas, que literalmente demonizou qualquer forma de controle de natalidade e de sexualidade não procriativa, ao mesmo tempo que acusava as mulheres de sacrificar crianças para o demônio. [...] Desse modo, a partir de meados do século XVI, ao mesmo tempo que os barcos portugueses retornavam da África com seus primeiros carregamentos humanos, todos os governos europeus começaram a impor penas mais severas à contracepção, ao aborto e ao infanticídio (FEDERICI, 2017, p. 174).

No entanto, como nos revela a historiadora – e contrariamente ao estabelecido pelo senso comum – as penas mais severas e os assassinatos de corpos femininos se deram tanto devido aos métodos contraceptivos, aos abortos e aos infanticídios praticados pelas mulheres quanto pelas acusações de bruxaria, pautadas estas não pelo paganismo, mas pelo compartilhamento da sabedoria contraceptiva:

Uma das consequências de tudo isso foi que as mulheres começaram a ser processadas em grande escala e, nos séculos XVI e XVII, mais mulheres foram executadas por infanticídio do que por qualquer outro crime, exceto bruxaria, uma acusação que também estava centrada no assassinato de crianças e em outras violações das normas reprodutivas (FEDERICI, 2017, p. 176).

Houve também uma marginalização das parteiras, substituídas por médicos homens que, em situação de emergência, priorizavam a vida do feto à da mulher. Por conseguinte (...)

O resultado destas políticas, que duraram duzentos anos (as mulheres continuavam sendo executadas na Europa por infanticídio no final do século XVIII), foi a escravização das mulheres à procriação. Enquanto na Idade Média elas podiam usar métodos contraceptivos e haviam exercido um controle indiscutível sobre o parto, a partir de agora seus úteros se transformaram em território político, controlados pelos homens e pelo Estado: a procriação foi colocada diretamente a serviço da acumulação capitalista (FEDERICI, 2017, p. 178).

Assim sendo, de acordo com Federici, uma nova divisão sexual do trabalho foi estabelecida e que, além de forçar a mulher a procriar contra a sua vontade, também a reservava empregos com *status* mais baixos. Em decorrência desse panorama, a prostituição cresceu

significativamente, juntando-se a isso o saldo da privatização da terra e da comercialização da agricultura, conjunto de fatores que causaram a evasão de muitas camponesas das áreas rurais.

Não podemos deixar de mencionar ainda que, como ressaltado pela historiadora, se a maternidade compulsória na Europa Ocidental dos séculos XVI e XVII fez das mulheres máquinas de procriação humana, na América das *plantations* dos séculos XVIII e XIX, as mulheres, além de tornarem-se máquinas de procriação humana, também eram expostas às agressões sexuais, ao sofrimento e à agonia de ver seus filhos levados embora e vendidos em leilão, além de terem reduzidos os seus ganhos econômicos em relação aos nascimentos de que estavam obrigadas a gerar. Para Federici, no que concerne à contemporaneidade, enquanto houver um sistema patriarcal sustentado por bases capitalistas – bases estas que substituem o mercantilismo dos séculos passados – haverá ainda uma caça às bruxas contra o corpo feminino e contra a sua autonomia.

Outro aspecto da *maternidade compulsória* que contribui para as questões do arrependimento e da cooptação do útero da mulher ao longo dos tempos está, igualmente, pautado no construto social do ser mãe. No artigo “Mãe é tudo igual? Enunciados produzindo maternidade(s) contemporânea(s)”, da doutora em psicologia Lisandra Espíndula Moreira e do sociólogo Henrique Caetano Nardi, normas da maternidade produzidas socialmente e posteriormente naturalizadas são colocadas em pauta. Como materiais de análise os autores se utilizaram de relatos de trajetórias de vida de 14 mulheres que são mães e trabalhadoras, residentes em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, com distintas origens e inserções sociais, levando em conta marcadores como nível de escolaridade, faixa de renda, tipo de inserção no mercado de trabalho, faixa etária e cor da pele. Questões que determinam um modo adequado de ser mãe tais como “tempo e idade certos para ser mãe”, “número de filhos” e “condições financeiras” são o escopo desse artigo. Mais uma vez, portanto, tornar-se-á possível entender a terra feminina criada por Gilman como sendo um espelho invertido no qual a sociedade não tem um papel de vilã, mas de cooperadora de mulheres e suas maternidades. Como ponto de partida, Moreira e Nardi apontam para a valoração que a sociedade concede às mulheres que se adequam ao papel de cuidadoras, isentando de valor, porém, às que admitem dificuldades de preencher esse papel social:

Apesar de fazer referência à falta de um suporte social, mesmo assim, as mães são valoradas conforme se aproximam ou não desse ideal de cuidado associado à maternidade. O que fica explicitado é o quanto se espera que a

mãe seja uma pessoa cuidadora, mesmo que ela também esteja imersa nas mesmas relações de violência (MOREIRA; NARDI, 2009, p. 574).

Em *Herland*, ao contrário, a rede de suporte existente entre as mulheres as encoraja no sentido de vivenciar a maternidade que, mesmo sendo um desígnio advindo da Deusa Maaia, está centrada na cooperação mútua. A expressão “mãe é tudo igual” estudada discursiva e politicamente pelos autores refere-se, desse modo (MOREIRA; NARDI, 2009, p. 576) “[...] mais ao conjunto de exigências que são colocadas para as mulheres como mães do que a uma uniformidade no modo efetivo com que elas exercem a maternidade”.

A primeira questão levantada por Moreira e Nardi em relação à normatividade da maternidade diz respeito ao “tempo e idade certos para ser mãe”. Socialmente, a maternidade ideal se dá por volta dos 30 anos, sendo julgadas as maternidades na adolescência e as maternidades ditas “tardias”, ou depois dos 40. Além disso, (MOREIRA; NARDI, 2009, p. 581) “[...] o tempo da maternidade pode ser relacionado também com a idade dos filhos. Nesse sentido, a idade dos filhos, sua dependência ou autonomia, produz modos específicos de ser mãe”. *Herland*, ao tornar natural que grande parte das herlandesas experienciem a maternidade aos 25 anos, também tece, isto posto, uma crítica direcionada a questão temporal.

A segunda questão levantada pelos autores diz respeito ao “número de filhos”. Segundo eles, e com base em entrevistas feitas a mulheres de diferentes recortes de classe e raça, o número ideal de filhos definido socialmente é dois. Mas... “Por que um é pouco? A figura de filho único é vista como problemática e está associada a um discurso psicológico sobre o desenvolvimento infantil, o qual vincula um bom desenvolvimento também à possibilidade de desenvolver uma relação fraternal” (MOREIRA; NARDI, 2009, p. 576). Ou seja, muitas mulheres acabam por enfrentar uma segunda gestação em nome da pressão social e psicológica por uma segunda criança que, em tese, desenvolverá melhor a primeira, mas que, mais uma vez, subtrai o desejo real da maternidade por um mero imaginário social sobre a chegada de um segundo filho. N’*A terra das mulheres* uma crítica é desenhada também nesse sentido uma vez que as mulheres que engravidam pela segunda vez são chamadas de “Supermães”. Isto enfatiza e critica, dessa forma, a importância que se dá a um segundo parto.

Já a terceira e última questão diz respeito às “condições financeiras”. Segundo os autores, é só a partir da independência e da autonomia da mulher que se faz “permitido”, socialmente dizendo, sua condição de mãe. Contudo,

[...] Nesse discurso, as condições de vida são responsabilidades exclusivas de cada indivíduo e passíveis de serem conquistadas com o devido esforço, invisibilizando os diferentes contextos sociais.

No extremo, esse discurso produz uma necessidade de o sujeito provar sua independência. A autonomia só se torna possível associada ao individualismo, criando a sensação de que o ideal é não se precisar da ajuda de ninguém. Nessa lógica, só pode ter filho, ou ter mais um filho, quem tiver alcançado esse ideal de autonomia (MOREIRA; NARDI, 2009, p. 589).

Herland, por sua vez, constrói para si um país com noções justas de classe onde um senso comunitário é experimentado entre todas as mulheres. Dessa forma, Gilman se posiciona de modo a mais uma vez assegurar que, tanto as *condições financeiras*, quanto o *número de filhos*, além do *tempo e idade certos para ser mãe* só seriam viáveis se, ao invés da maternidade compulsória, o mundo e as sociedades oferecessem às mulheres a experiência da maternidade social.

No mais, tendo como objeto norteador o romance utópico-feminista escrito por Gilman, finalizo este texto com a constatação que se encontra no artigo “Maternidade e vínculo social”⁸³, da socióloga Cristina Almeida Cunha Filgueiras e da doutora em psicologia e educação Maria Lúcia Miranda Afonso, ou seja, a urgência de que, assim como em *Herland*, a figura materna possa ser central nas políticas sociais dirigidas a famílias:

É fundamental dar visibilidade a figura materna no grupo familiar para mostrar que as relações da mulher (e mãe) com a família não são mero resultado da biologia, mas são intrinsecamente vínculos sociais que mesclam valores, representações e práticas em uma rede de sociabilidade. Dessa forma, não podem se sustentar em uma condição natural, mas exigem condições sociais para sua realização. Na medida em que se chama atenção para a natureza social dos vínculos familiares a participação dos vários membros do grupo nas atividades que relacionam família e sociedade deve e pode ser incentivada.

A atuação da mulher dentro do grupo familiar deve ser vista como importante faceta de sua participação social, embora não seja a única. Assim, o reconhecimento da importância social da figura materna no grupo familiar deve ser um argumento em favor dos direitos da mulher como trabalhadora e cidadã em uma articulação de seus direitos dentro e fora da família (AFONSO; FILGUEIRAS, 1996, p. 337).

⁸³ Esse artigo tem origem na pesquisa Famílias de Crianças e Adolescentes em Belo Horizonte realizada pela Associação Municipal de Assistência Social (AMAS) no município de Belo Horizonte.

Por fim, podemos concluir que através dos séculos, tanto a ficção utópica quanto a vida social empírica têm sido palco de uma ferrenha luta das mulheres para proteger e garantir a liberdade de seus corpos e para recorrerem ou não à sua capacidade reprodutiva. No tocante à maternidade, se não podemos apartar o crivo da sociedade tanto sobre as nossas experiências de *ser mãe* como de *não ser mãe*, que possamos ao menos entrever, como em *Herland*, a redução de seus danos.

Referências

AFONSO, Maria Lúcia Miranda; FILGUEIRAS, Cristina Almeida Cunha. Maternidade e vínculo social. *Revista Estudos Feministas*, n. 2/96, p. 319-337, 1996.

DONATH, Orna. *Mães arrependidas: uma outra visão da maternidade*. Tradução de Marina Vargas. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

GILMAN, Charlotte Perkins. *Herland, A terra das mulheres*. Tradução de L. Ibañez. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1981.

MOREIRA, Lisandra Espíndula; NARDI, Henrique Caetano. Mãe é tudo igual? Enunciados produzindo maternidade(s) contemporânea(s). *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 17(2), maio-agosto, 2009.

A VIDA NO CÉU: METÁFORAS UTÓPICAS DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Maria de Fátima Costa e Silva (Ufal)⁸⁴

Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (Ufal)⁸⁵

Resumo: este estudo tem o objetivo de analisar as facetas da utopia na obra *A Vida no Céu* (2013), do angolano José Eduardo Agualusa, examinando as metáforas poéticas que o autor utiliza para tecer a sua novela. A análise é feita através da observação de dois aspectos: no primeiro, é analisada a fábula da novela, pela qual conheceremos a jornada de um garoto chamado Carlos, cujo sonho é encontrar seu pai, porém, durante esse caminho, termina por desejar e buscar o paraíso perdido, a *Ilha Verde*; no segundo aspecto, são considerados os verbetes do dicionário *nefelibata* (dicionário ficcional citado na fábula da narrativa), que foi posto n’*A Vida do céu* pelo autor, como citação para cada início de capítulo. É importante salientar que o dicionário *nefelibata* não é um livro comum. Ele é um dicionário destinado àquelas pessoas que procuram se esquivar da realidade, que “vivem nas nuvens” — esses aspectos farão toda a diferença a respeito das leituras que a novela poderá proporcionar. Para fundamentação teórica do presente estudo, é utilizado o livro *Imagem Imperfeita: Pensamento Utópico para uma Época Antiutópica* (2007), de Russell Jacoby, no qual o autor define utopia como algo que busca a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas, negligenciadas ou rejeitadas. O livro *O que é Utopia* (1981), de Teixeira Coelho, também é citado neste estudo, levando-se em conta que o autor aborda a imaginação utópica como uma imaginação exigente, capaz de prolongar o real existente na direção do futuro, das possibilidades. A leitura da obra aponta que várias metáforas utópicas foram construídas pelo autor, associadas ao desejo de liberdade do ser humano.

Palavras-chave: *A Vida no Céu*. José Eduardo Agualusa. Utopia. Metáfora.

INTRODUÇÃO

Viver no céu tornou-se possível.

Na novela *A Vida no Céu* (2013), do angolano José Eduardo Agualusa, a humanidade encontra refúgio nos ares, sobrevoando em balões uma terra que está submersa em águas e, portanto, é inabitável ao ser humano. Desse modo, vivendo no céu, os tripulantes da barca (balão) *Maianga*⁸⁶ irão se aventurar à procura de um paraíso perdido: a Ilha Verde, que será o sonho norteador de toda a narrativa. Diante da leitura de *A Vida no Céu*, novela construída sob várias metáforas poéticas, uma metáfora principal torna-se a temática de toda a narrativa: a utopia.

⁸⁴ Graduada no curso de Letras-português pela Faculdade de Letras na Universidade Federal de Alagoas (2017).

⁸⁵ Doutora em English Studies pela University of Strathclyde, Glasgow (1999). Mestre em Letras-inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina (1988). Graduada em Letras-português e inglês pela Universidade Federal de Alagoas (1985). É professora da Universidade Federal de Alagoas.

⁸⁶ Distrito do município de Luanda, Angola.

Porém, antes de adentrarmos nos ares utópicos d'*A Vida no Céu* (2013), é necessário que se recorde o primeiro uso da palavra utopia na literatura.

Thomas More, em 1516, publica o livro *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia (Utopia)*, narrativa que nos apresenta o relato de Rafael Hitlodeu, navegador marítimo, que numa das suas viagens à América do Sul conheceu a ilha de Utopia. A ilha é descrita como o ideal de sociedade, onde os habitantes vivem em plena igualdade de bens e direitos e a política é justa entre todos na sociedade. Devido a “perfeição” da sociedade proposta por More em seu livro, a ilha de Utopia passou a ser associada como um lugar que não existe e que nunca irá existir, ou seja, é apenas um sonho que só vigora no mundo das ideias, mas que na realidade é impossível de acontecer.

Russell Jacoby, no livro *Imagem Imperfeita: Pensamento Utópico para uma Época Antiutópica* (2007, p. 40), define utopia como algo que busca a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas, negligenciadas ou rejeitadas. Em defesa da utopia, Jacoby alega que o pensamento utópico é necessário ao homem porque instiga-o a buscar uma melhor realidade. O autor também reforça o pensamento de que a utopia não parte apenas da idealização, ela surge de necessidades reais de acordo com a realidade de cada um, para que se busque um bem coletivo e para ser alcançado é importante que seja idealizado e, em seguida, projetado para a realidade vigente.

O sonho de uma realidade melhor é transposto, a título de exemplo, em várias narrativas ficcionais. Na Literatura Universal, há várias obras que tratam dos termos utopia e distopia (termo que definiremos ao longo deste estudo), seja na criação de um determinado modelo de sociedade, seja no sonho de algum personagem. Detendo-me na Literatura Angolana, a novela *A Vida no Céu* (2013), de Agualusa, a começar pelo título, provoca curiosidade. Após a leitura da obra, é sabido que a vida no céu, proposta na narrativa, é uma vida insatisfatória. Dessa forma, partindo das insatisfações de alguns personagens, e principalmente das metáforas poéticas presentes na novela, Agualusa nos apresenta o sentimento utópico na obra.

METÁFORAS UTÓPICAS EM A VIDA NO CÉU

Como já citado, Agualusa recorre a várias metáforas para esboçar as faces da utopia na obra. É através das metáforas poéticas que o autor tece seu texto. A respeito da beleza e do estilo, Aristóteles, citado por Ida Ferreira Alves (2002, p. 06), diz que de um modo geral, de enigmas bem feitos, é possível extrair metáforas apropriadas, porque as metáforas são enigmas

velados e nisso reconhece-se que a transposição de sentido foi bem-sucedida. As metáforas de que Agualusa faz uso na novela, além da beleza da linguagem poética de que ele se apropria, revelam em seus possíveis significados, pistas acerca da metáfora principal, da ideia central em que a narrativa é traçada. Por exemplo, em cada capítulo da novela, há um breve dicionário filosófico do mundo flutuante, que o autor aconselha para o uso de quem se considera um *nefelibata*⁸⁷. No décimo quarto capítulo do livro, há o seguinte verbete: “**Luz**: o que fica dos sonhos depois que nos atravessam” (AGUALUSA, 2013, p. 157).

Sabemos que a palavra “luz”, no sentido literal, é um substantivo feminino que designa uma energia de ondas eletromagnéticas que iluminam os objetos e os tornam visíveis (FERREIRA, 2001, p. 434). Foi observado que Agualusa deu outro significado à palavra luz, mas não necessariamente diferente. Vejamos que assim como no dicionário formal, a luz torna as coisas visíveis, e é por essa analogia que podemos interpretar a metáfora que Agualusa sugere com esse termo. Quando sonhamos, sobra-nos o ideal, um desejo que pode acarretar uma possibilidade de mudança, ou algo que ilumine o rastro deixado pelo sonho para que possamos alcançá-lo. Confirmamos esse possível significado, quando observamos que a narrativa no décimo quarto capítulo, em que se encontra essa metáfora, está no seu ápice, já que os tripulantes estão a um passo de pousar no paraíso que eles tanto buscaram.

É em torno dessas pequenas metáforas que a narrativa se tece, e juntas transformam-se em um só rastro de luz, apontando-nos o sonho a ser buscado: o sonho coletivo. Carlos, o protagonista, é um rapaz que tem o sonho de encontrar o pai, Júlio Tucano. Segundo o dicionário dos sonhos, sonhar com um tucano denota paraíso, relaxamento e felicidade. Ao sonhar em encontrar o pai, Carlos sonha em encontrar um paraíso, um descanso. Ao partir em busca de Júlio (que a meu ver está associado à figura do escritor Júlio Verne, sobretudo a respeito de seu primeiro romance *Cinco Semanas em um Balão*, de 1863), Carlos conhece a *sangoma*⁸⁸ Sibongile, cujo ideal de vida é a Ilha Verde. Sibongile viveu na terra antes do dilúvio, e sonha em viver sobre o solo novamente. O sonho individual de Carlos, em conjunto com o sonho de Sibongile, tornou-se um sonho coletivo, tanto de ambos quanto dos demais personagens, pois partiram em busca do ideal, seguindo o rastro de luz deixado pelo que foi sonhado.

⁸⁷ Pessoa que busca se esquivar da realidade; quem vive nas nuvens.

⁸⁸ Aspecto cultural da África: praticante de ervas medicinais, adivinhações e aconselhamentos.

Mas sonhar não basta. Sonhar não bastou para os personagens. Eles foram em busca do sonho que foi feito através da *imaginação utópica*, que segundo Teixeira Coelho é:

[...] uma imaginação exigente, capaz de prolongar o real existente na direção do futuro, das possibilidades; capaz de antecipar este futuro enquanto projeção de um presente a partir daquilo que neste existe e é passível de ser transformado. Mais: de ser melhorado (COELHO, 1981, p. 08).

A imaginação utópica é inerente ao ser humano. A aspiração por algo que possa ser melhorado é comum a todas as pessoas, porque vem do interior do homem para o seu exterior: “a força básica da imaginação utópica está exatamente em sua propriedade de levar o homem a procurar sua transformação em algo de concreto” (COELHO, 1981, p. 68).

Vejamos o verbete do quarto capítulo: “**Terra**: para a maioria dos filhos do céu, a terra é uma fantasia dos velhos. Para os velhos é um sonho no qual eles próprios já não acreditam” (AGUALUSA, 2013, p. 45).

Na narrativa de Agualusa, podemos observar a frequente recorrência que o autor faz em relação aos mitos e lendas sempre relacionados aos personagens mais velhos na trama: “[...] os mais velhos sentavam-se a recordar os anos vividos na terra” (AGUALUSA, 2013, p. 19). É através da narrativa oral por parte desses habitantes, que o mito da terra prometida ainda reside. O saudosismo que há nesses personagens, no tocante a terra antes do dilúvio, nada mais é do que o mito do paraíso perdido, correlacionado, por exemplo, com a cidade perdida de Atlântida, ilha lendária que foi submersa pelas águas do oceano a mais de nove mil anos. É válido ressaltar que lendas, mitos e crenças também são manifestações da imaginação utópica, pois indicam um lugar ou estado superior, isto é, “onde será possível encontrar a felicidade, ou, pelo menos, uma vida melhor” (COELHO, 1981, p. 14).

Embora o sonho pela terra ainda exista nos mais velhos, a desesperança aos poucos permeia-os. Para os jovens, a terra é apenas um mito, uma ilusão, estória que os velhos contam para entreter e passar o tempo. Na novela, a terra torna-se um lugar de perfeição. A trama é voltada para a uma busca ao tesouro, numa corrida entre bons e maus, em que o vencedor será aquele que comprovará que de fato a Ilha Verde existe, que não é mais um mito qualquer, e que a perfeição pode ser alcançada.

No filme *Waterworld: O Segredo das Águas* (1995), observa-se uma narrativa semelhante à narrativa da novela. Em *Waterworld*, a terra também foi engolida pelos mares, onde a humanidade sobrevive em grandes barcos, em péssimas condições de vida, sendo subjugados à tirania de poucos. O que move a trama do filme é a busca pelo paraíso perdido, a Terra Seca, o único lugar do planeta que não foi submerso pelo mar. Semelhante à novela, os

personagens do filme também conseguiram encontrar a terra prometida, porém, isso aconteceu após um tortuoso percurso, em que os antagonistas da trama tentaram de todas as forças impedir que eles chegassem ao seu objetivo, não porque acreditavam que o paraíso inexistia, mas porque queriam o paraíso para si; característica, que pode ser constatada, de forma similar, no livro de Agualusa, representada pelo vilão Boniface, que de “boa face” não tinha nada.

Tanto no filme quanto na novela, a realidade em que os personagens estão inseridos é indiscutivelmente insatisfatória. Em ambas as narrativas, a sociedade é corrupta, violenta, desigual e que oprime aquele que é considerado o mais fraco pela própria sociedade. Essa situação difere, por exemplo, de uma sociedade utópica, em que se projeta felicidade, paz e bem-estar. Iremos tratar da realidade insatisfatória como uma *distopia*. Em 1868, John Stuart Mill teve a criatividade de usar pela primeira vez o termo distopia num discurso ao Parlamento Britânico. No sec. XX, J. Max Patrick, cunhou o termo em questão como o contrário à utopia. Porém, vários críticos contestam essa tese, afirmando que utópico e distópico diferem-se, contudo, estão correlacionados. Para melhor esclarecimento, utopia e distopia não são opostos, mas ambos os termos denotam um estado de satisfação ou insatisfação por parte do individual de cada um. Jacoby (2007, p. 40), diz que as distopias buscam assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade.

Para representar essa realidade distópica, Agualusa recorre à crítica social, demonstrando que “a vida no céu” não é um paraíso como denota a expressão. A vivência no céu, de acordo com a fábula, é regrada por desigualdades, em que as barcas-cidades (nomeadas com o nome das principais cidades do mundo) diferem em níveis econômicos e culturais, sobretudo naqueles que vivem na barca Paris, por exemplo, em que o nível de riqueza é excedente:

Era Paris o mais belo zepelim do mundo. [...] A maioria dos grandes dirigíveis cobra um visto de entrada, bastante caro, por uma permanência de poucas horas. Passageiros clandestinos são perseguidos e expulsos (AGUALUSA, 2013, p. 19).

É em meio a essa desigualdade que o sonho por um lugar melhor ganha força e imaginação utópica. Foi pela ausência do pai e pela esperança de Sibongile que a Ilha Verde foi encontrada.

— Eu [Simbongile] sonhava com a terra. Sonhava com os gafanhotos caindo sobre o verde das árvores. Abri os olhos e ali estavam eles. Aos milhares. Agora digam-me: de onde vieram? Não há gafanhotos no céu. Não há gafanhotos no mar. Os gafanhotos só podem ter sobre vivido se ainda existir em algum lado uma ilha coberta de vegetação (AGUALUSA, 2013, p. 39).

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos* (1998, p. 456), dizem-nos que o gafanhoto, na China Antiga, “era um símbolo de posteridade e numerosa, portanto bênção celeste”. Simbogle viu nos gafanhotos à sua frente, a prova de que havia um lugar que não estava coberto pelas águas. O desejo que a *sangoma* tinha de encontrar a Ilha Verde ganhou esperança ao ver os insetos. O sonho da curandeira tornou-se realidade, literalmente.

A presença frequente da natureza: “[...] a floresta irradiava uma força regeneradora. A luz, lá dentro, coada pelas ramagens densas, ganhava um sem fim de tonalidades verdes” (AGUALUSA, 2013, p. 163), “Insetos minúsculos corriam pelos troncos. Uma rã saltou assustada [...]” (AGUALUSA, 2013, p. 163), enquanto flora e fauna na obra de Agualusa, direciona-nos a um *locus amoenus*, lugar onde a natureza é retratada de forma idealizada. A Ilha Verde, tão sonhada na trama, nada mais é do que a Floresta Amazônica, escolhida por Agualusa como o recomeço, berço de vida e lugar utópico para os sonhadores da novela. Observada como uma obra repleta de símbolos (flora, animais, sonhos, terra, mares, céu, etc.) em que os personagens da trama guiam-se para a grande aventura, *A Vida no Céu* guia os leitores para a busca da sua liberdade, pois todos os símbolos da novela indicam-nos e sugerem-nos a um bem comum, a um desejo individual que é ligado ao homem.

Em Luanda vive uma grande colônia de araras verdes. Quando o mundo acabou, e nos instalamos no céu, muitas aves conseguiram sobreviver nidificando nos balões e nas redes. Para nós as aves são sagradas. Ninguém toca num ninho (AGUALUSA, 2013, p. 35).

No livro *O Homem e seus Símbolos* (2008, p. 157), de Carl G. Jung, as aves selvagens são símbolos de independência ou/e libertação. A respeito dos ninhos de pássaros, o *Dicionário de símbolos* (1998, p. 688), nos diz que:

Quanto ao ninho dos pássaros, esse refúgio quase inacessível, escondido na parte mais elevada de uma árvore, é considerado como uma representação do Paraíso, morada suprema, onde a alma só chegará se, livrando-se dos pesos humanos, conseguir voar até lá.

Se considerarmos que os balões são os picos mais altos, na narrativa, que os pássaros puderam construir seus ninhos, podemos considerar as aves citadas como mais uma representação da busca pelo ideal; assim como as barcas (balões); a Ilha Verde, como *locus amoenus*; os sonhos acordados; os sonhos dormidos; e o céu, ao alcance dos humanos. Todos esses símbolos nos conduzem a um só destino: a emancipação humana, que segundo o *dicionário filosófico dos nefelibatas*:

Liberdade: condição de um ser não sujeito ao constrangimento de limites físicos ou de pensamento. A possibilidade de correr sem tropeçar em muros ou paredes, ou sem cair no vazio. O capim crescendo para o céu. O destino de

todos os perfumes, em particular do cheiro da terra molhada (AGUALUSA, 2013, p. 167).

José Eduardo Agualusa também propõe uma crítica no tocante a concepção de que tudo o que está relacionado ao céu denota paraíso e lugar onde vivem pessoas boas:

Céu: todo o território onde a vida é mais leve do que o ar. Para os mais velhos, um lugar desprovido de passado, como existir o canto de uma ave, sem que exista a ave. O lugar para onde ascendem os sonhos, inclusive os maus (AGUALUSA, 2013, p. 06).

Na novela, o autor sugere que no céu há pessoas boas, há pessoas ruins, há sentimentos de inveja e egoísmo por parte delas também. Sendo assim, é importante que busquemos um paraíso, mas um paraíso real, não fantasioso, alicerçado aos ventos. É necessário que busquemos um paraíso na terra, lugar onde o homem foi criado para habitar e onde é o seu lugar. Dessa forma, não devemos lutar apenas por uma vida boa no céu, mas, fundamentalmente, devemos lutar pelo bem da nossa sociedade. É por essa utopia que deve ser guiado o homem: transformar o lugar que vivemos no verdadeiro paraíso. É esse sonho que a humanidade deve almejar. E o rastro de luz, que é a nossa imaginação utópica, irá nos conduzir ao que será efetivamente uma *vida no céu*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *Vida no Céu*, novela de José Eduardo Agualusa, foi escrita sob várias metáforas poéticas, em que o autor expõe, através dos inúmeros significados que as metáforas possibilitam, a temática da utopia na literatura.

Analisando as metáforas presentes no enredo da obra, sobretudo nos verbetes do *Dicionário nefelibata*, verificamos que símbolos como céu, terra, mar, flora e fauna, estão associados à ideia de liberdade do ser humano, presente também nos sonhos dos personagens na trama, em que podemos observar os anseios relacionados à utopia de cada um.

Além da beleza poética da metáfora, dos símbolos relacionados à busca pela liberdade individual, foi observado também a crítica social que Agualusa transpõe ao associar à “vivência no céu” às desigualdades da realidade social da vida na terra, enfatizando, ao desconstruir a idealização da vida no céu, que devemos lutar pelo paraíso na terra, onde moramos e é o nosso lugar. Diante disso, ao ler a novela, constatamos que ao acreditar em nossos sonhos e irmos em busca da nossa utopia, melhoramos a nossa realidade e alcançamos a nossa liberdade.

REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo Agualusa. **A Vida no céu**. – Lisboa: Quetzal, 2013.
- ALVES, Ida Ferreira. **A linguagem da poesia: metáfora e conhecimento**. – Revista Estudos Literários, 2002.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. – 12º Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- COELHO, Teixeira. **O que é Utopia**. – 2º Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio século XXI: O dicionário da Língua Portuguesa**. – 4º. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- JACOBY, Russell. **Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica**. –Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.
- JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. – 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MORE, Thomas. **Utopia**. – São Paulo: Martin Claret, 2014.
- REYNOLDS, Kevin; COSTNER, Kevin. **Walterworld: o segredo das águas**. [Filme-vídeo] Produção de Kevin Reynolds e Kevin Costner. Estados Unidos, 1995, 136min.

REAVIVANDO A DISTOPIA?: FICÇÃO DISTÓPICA NO SÉCULO XXI

Melissa Cristina Silva de Sá⁸⁹ (UFMG/IFMG)

Resumo: A popularidade das narrativas distópicas no início do século XXI parece incontestável. Best-sellers como *Jogos Vorazes* (2008), *Maze Runner* (2009) e *Divergente* (2011) figuraram na lista dos mais vendidos do The New York Times durante os anos 2000, seguidos de uma crescente produção de narrativas distópicas para o público jovem e adulto. Margaret Atwood, por exemplo, escreveu quatro distopias desde o início do século – *Oryx e Crake* (2003), *O Ano do Dilúvio* (2009), *MaddAddam* (2013) e *The Heart Goes Last* (2015) – enquanto autoras ligadas a projetos com forte influência da estética afrofuturista, como Nnedi Okorafor, reimaginaram mitologias aos moldes de uma narrativa distópica. Ainda no ano passado, distopias clássicas como *Admirável Mundo Novo*, *1984* e *O Conto da Aia* voltaram a aparecer na lista dos mais vendidos impulsionadas pela produção de séries televisivas de sucesso como *Black Mirror*, *Westworld* e a adaptação de *The Handmaid's Tale*, dando projeção midiática ao debate sobre a relevância das distopias. Estaria a distopia, no entanto, como afirmam críticos do The New Yorker, sendo diluída e tornada palatável pelos produtos da indústria do entretenimento? A mera produção de narrativas distópicas para jovens retiraria o apelo crítico do gênero? Este trabalho discute como as distopias do século XXI – com foco em romances escritos por mulheres como a trilogia *MaddAddam*, de Margaret Atwood, *Quem teme a morte*, de Nnedi Okorafor, e *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins – dialogam com suas predecessoras, resignificando as convenções desse gênero e incorporando características de outros, sem perder, no entanto, seu caráter crítico ao *status quo*. Para tanto, considero as reflexões de Tom Moylan e Raffaella Baccolini sobre narrativas distópicas e as características híbridas e reinventivas do gênero.

Palavras-chave: Distopia. Narrativas distópicas. Distopias jovem adulto. *Young Adult*.

1 Introdução

Narrativas distópicas frequentemente representam as ansiedades de dada época. Ao longo do século XX, distopias escritas por mulheres questionaram não apenas o *status quo*, mas também a própria tradição do gênero. Raffaella Baccolini aponta como “a perspectiva das mulheres na ficção científica nos permite reconhecer uma estratégia subversiva e opositiva contra a ideologia hegemônica”⁹⁰ (2004, p. 519). Da mesma forma, no século XXI, a publicação de distopias ganhou popularidade não apenas com narrativas para o público adulto, mas também

⁸⁹ Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa na UFMG. Professora de língua inglesa no Instituto Federal de Minas Gerais – Campus Avançado Conselheiro Lafaiete. Co-fundadora do Núcleo de Estudos de Utopismos e Ficção Científica (NEUFIC). O presente trabalho faz parte de minha atual pesquisa de doutorado sobre distopias escritas por mulheres no século XXI.

⁹⁰ Todas as citações ao longo do texto foram traduzidas do inglês livremente por mim.

com a publicações de *best-sellers* destinados a jovens. As mulheres fazem frente a essa nova onda assinando a maior parte das publicações distópicas desse século.

Margaret Atwood, autora referência do gênero, escreveu quatro distopias nesse período – *Oryx e Crake* (2003), *O Ano do Dilúvio* (2009), *MaddAddam* (2013) e *The Heart Goes Last* (2015) – e teve sua distopia clássica, *O Conto da Aia* (1985), mais uma vez na lista dos mais vendidos nos últimos dois anos. O interesse pelas distopias cresceu e várias séries televisivas de sucesso são narrativas distópicas como *Black Mirror* (2011-), *Westworld* (2016-) e a adaptação de *O Conto da Aia* (2017). No entanto, a recente onda distópica de sucesso do século XXI foi iniciada na década anterior com a trilogia *best-seller* *Jogos Vorazes* (2008-2010), de Suzanne Collins, logo seguida por outros sucessos de venda como a trilogia *Divergente* (2011-2013), *O Teste* (2013) e *Legend* (2011-2013), em sua grande maioria de autoria feminina.

Este trabalho discute como as distopias do século XXI, tanto as escritas para o público adulto, quanto as para o público jovem, dialogam com suas predecessoras, ressignificando as convenções desse gênero e incorporando características de outros, sem perder, no entanto, seu caráter crítico ao *status quo*. Para tanto, será discutida a polêmica que envolve considerar distopias para jovens dessa forma, uma vez que essas são excluídas pela crítica como mero produto cultural que não incorpora o caráter questionador das distopias ditas adultas. Utilizarei como exemplos a trilogia *MaddAddam*, de Margaret Atwood, *Quem teme a morte*, de Nnedi Okorafor, e a trilogia *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins.

2 Distopia para jovens X distopia para adultos

Antes de começarmos a discussão, é necessário que sejam feitas duas perguntas: a distopia estaria sendo diluída e tornada palatável pelos produtos da indústria do entretenimento? A mera produção de narrativas distópicas para jovens retiraria o apelo crítico do gênero?

Em 2017, Jill Lepore publicou um artigo no *The New Yorker* a fim de responder essas perguntas. Ela argumenta sobre o gênero distópico, suas raízes no século XVII e sua consolidação no século XX com romances que questionaram o *status quo* e provocaram mudança social. No século XXI, essa estrutura sofreu uma mudança e isso seria, para a autora, o fim das distopias que trazem esperança como o título do ensaio “O que fazer com a nossa nova literatura de pessimismo radical” implica.

O texto de Lepore é inflexível ao dizer que “a distopia costumava ser uma ficção de resistência; tornou-se uma ficção de submissão, a ficção de um século XXI desconfiado,

solitário e sombrio, a ficção das notícias falsas e das guerras de informação, a ficção do desamparo e da desesperança (2017, s/n). Seu argumento, que prossegue ao chamar a distopia do século XXI de a literatura do “desespero político”, é facilmente desmantelado ao lembrarmos de *1984*, de George Orwell, certamente um dos finais mais sombrios e sem esperança da literatura inglesa. Mesmo seu epílogo não traz conforto ao leitor com o final do regime, mas sim uma sensação desagradável de história sendo repetida. No entanto, Lepore entende as distopias do século XX como "parábolas políticas, críticas de sociedades planejadas, tanto da esquerda quanto da direita" (2017, s/n) e lê narrativas distópicas como uma crítica para trazer consolo ao leitor contemporâneo. A ambiguidade e a presença de finais abertos das distopias do século XXI erradicam, na visão da crítica, qualquer horizonte de esperança para os leitores.

É importante ressaltar aqui que ambiguidade e finais abertos são características presentes também na literatura distópica do século XX, o que exemplos rápidos como *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood, ou mesmo *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, são capazes de mostrar. No século XXI, essas tendências se tornam mais radicalizadas com narrativas metaficcionalis que frequentemente questionam o ato de contar histórias e propõem que habitamos um mundo narrativo por essência. Por isso temos distopias menos didáticas e mais propositivas como é o caso da trilogia *MaddAddam*, de Margaret Atwood, e das histórias circulares que compõem o romance *Os Deuses de Pedra*, de Jeanette Winterson. Apesar de também rechaçar esses textos como a “distopia ruim”, o julgamento de Lepore é mais enérgico em relação às distopias para jovens adultos e foi precisamente a resposta a essa polêmica nas mídias sociais que trouxe seu artigo para o *spotlight*.

Lepore diz que “o distopismo acaba por ter uma afinidade natural com a adolescência americana. E isso, eu acho, é onde a vida do gênero foi retirada” (2017, s/n). No mundo da ficção para jovens adultos, a distopia certamente mudou de tom. No entanto, em vez da esperança de um futuro melhor e os finais felizes da chamada Literatura Infantil, somos apresentados à lógica ambígua similar às distopias adultas, mesmo que a heroína possa salvar o dia.

Na trilogia *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins, por exemplo, a protagonista Katniss consegue derrubar o regime totalitário em Panem, mas ela luta contra os efeitos psicológicos de seus anos na guerra: “Meus filhos, que não sabem que brincam em um cemitério” (2010, p. 390). Suas últimas palavras no romance espelham o estado da nação: um cemitério. Não há final feliz para Panem e não há saída fácil. A esperança, no entanto, ainda existe uma vez que a

vida prossegue e as histórias resistem: "Nós temos um ao outro. E o livro. Podemos fazê-los entender de uma maneira que os torne mais corajosos" (2010, p. 390). O leitor não encontra uma parábola que ensine uma lição para um futuro melhor; o ato de contar a história e resistir é mais importante do que lições prontas.

O mesmo ocorre em *Quem teme a morte*, de Nnedi Okorafor. Numa África distópica em que a tecnologia se perdeu e se mistura com magia, a leitora acompanha Onyesonwu da infância à maturidade na estrutura híbrida de romance de formação e distopia. Segundo Baccolini, "a noção de um gênero impuro, um com limites permeáveis que possibilitam a contaminação por outros gêneros, representa uma resistência contra a ideologia hegemônica e renova a natureza de resistência da ficção científica" (2004, p. 520). Okorafor trabalha nessa perspectiva ao criar uma miscelânea de histórias que levam a leitora a questionar a própria natureza do ato de contar histórias. Sua trama elaborada que engloba violência e opressão contra mulheres e negros – chamados *okekes* no romance – mostra o mesmo nível de crítica que seus contemporâneos para o público adulto.

As distopias do século XXI escritas por mulheres não trazem soluções para os problemas que apresentam; elas apontam, antes, para possibilidades, para a criação de esperança em vez de recebê-la pronta para oferecer consolo à leitora. A versão jovem adulta do gênero, que Lepore diminui como a epítome da queda da distopia literária, também recusa respostas definitivas, embora os textos sejam menos metaficcionalis e apresentem interesses abertamente adolescentes, como uma história de amor e um grupo de amigos leais.

A ficção para jovens adultos (*Young Adult Fiction* ou YA) ganhou força nos anos 2000, quando a publicação da série Harry Potter e da saga Crepúsculo abriu o mercado editorial para adolescentes na escala *best-seller* de forma jamais vista. É claro que já existiam livros para crianças e adolescentes de sucesso antes dos dois mencionados acima, mas foram esses os responsáveis por trazer literatura para adolescentes à frente da indústria editorial e para a mídia. Em 2000, a lista de *best-sellers* do The New York Times foi dividida em seções pela primeira vez logo antes do lançamento de *Harry Potter e o Cálice de Fogo*. De 23 de julho desse ano em diante a maior referência de sucesso editorial do mundo foi apresentada em quatro categorias: Ficção, Não-ficção, Literatura infantil (incluindo não-ficção) e Diversos (autoajuda, livros de instrução e culinária, etc).

Essa decisão eliminou o problema de se ter um romance para jovens no topo da lista ano após ano. Entretanto, apesar de as editoras considerarem como Jovem Adulto livros para a faixa

etária dos 16 aos 24 anos, esses não são os leitores que mais consomem esse gênero. Adultos também leem ficção *Young Adult* e são também responsáveis pelo sucesso das vendas. Assim, é possível entender que a decisão do The New York Times foi pautada no preconceito literário de que a literatura para o público jovem é menor que a literatura para adultos.

O *Young Adult* se comporta como uma espécie de híbrido da literatura adulta e infantil. Como a primeira, incorpora discussões sobre sexo, violência, abuso e consumo de drogas; como a segunda, são romances escritos para serem lidos rapidamente – os famosos *page-turners*, com grande foco no *plot* em detrimento de preocupações com a linguagem. As distopias não são diferentes. A trilogia Jogos Vorazes apresenta um governo opressor e os três romances discutem questões como violência, genocídio, tortura e insanidade. Da mesma forma, *Quem teme a morte* levanta temas como mutilação genital, racismo, machismo e estupro. Todos esses tópicos são discutidos na trilogia MaddAddam, por exemplo. A diferença estaria no fato de que o romance de Atwood apresenta instâncias de metaficção e outros recursos pós-modernos que não são presentes nas distopias *Young Adult* justamente por essas terem foco numa trama que se desenvolve rapidamente de modo a “fisgar” a leitora.

Laura Miller aponta como a distopia não é um gênero novo para jovens leitores. Entre sua lista de exemplos do século XX estão, *A Casa das Escadas*, de William Sleator, e *As Montanhas Brancas*, de John Christopher, sucessos editoriais e de crítica, que ressaltam que distopia para jovens não deveria ser notícia: elas estão por aí desde a segunda metade do século XX. Segundo a crítica, “o gênero ficção distópica pode ser o único gênero escrito para jovens que é rotineiramente menos didático do que seu correspondente adulto” (2018, s/n). A leitura de distopia de Miller é baseada na ideia de advertir: *1984* é uma advertência contra regimes totalitários, *Admirável Mundo Novo* é uma advertência contra a engenharia genética sem ética. Os adultos podem mudar o mundo, portanto, sua literatura tem que ensiná-los como. Por outro lado, os adolescentes não têm poder e sua literatura não precisa refletir isso.

Esse argumento problemático sobre as distopias literárias já foi desmantelado em estudos mais recentes. Para Tom Moylan, “as novas distopias (denominadas ‘distopias críticas’) incorporam a oposição antinômica da Utopia e da Anti-Utopia não apenas em seus conteúdos manifestos, mas também em suas estratégias formais” (2000, p. 105). Entre esses dois polos de impulso – o utópico e o distópico – esses textos se recusam a oferecer mera esperança ou desesperança, mas sim questionar e, talvez, utilizar um impulso interpretativo para que a leitora reveja sua realidade. A distopia para adultos do século XXI escrita por mulheres contradiz a

suposta função didática do gênero de forma ainda mais enfática: não existe sequer um inimigo único contra o qual se deve lutar. A narrativa aponta múltiplos cenários distópicos que não se preocupam em mapear causas ou consequências.

Da mesma forma, as distopias para jovens adultos também apresentam essa multiplicidade, ainda que Miller diga que “O típico arco da narrativa distópica espelha o curso da insatisfação adolescente” (2018, s/n). Para crítica, os esforços de Katniss nos Jogos Vorazes são apenas uma metáfora elaborada para a angústia adolescente, medo de ficar de fora e não se encaixar. Não são críticas sociais válidas ou críveis. O discurso de Miller contra a narrativa distópica contemporânea, principalmente no que concerne a ficção para jovens adultos, é notavelmente preconceituoso.

Os romances distópicos *Young Adult* estabelecem um diálogo direto com sua contraparte adulta, inserindo questões como narrativas ambíguas, a ênfase na narração de histórias e a questão da esperança. É interessante dizer que a maioria da ficção distópica jovem adulta é escrita por mulheres e o desrespeito pelo subgênero é repleto da reprodução de preconceitos que cercam a literatura produzida por mulheres como a ideia de que são livros apenas preocupados com o mundo íntimo, focados em histórias de amor e interesses românticos, com falta de profundidade ao apresentar questões políticas e econômicas.

3 Preocupações distópicas: da distopia adulta à jovem adulta

A trilogia *MaddAddam*, de Margaret Atwood, possui caráter altamente metaficcional através não apenas da preocupação com a linguagem, mas com a criação de novas mitologias que criam diferentes histórias de origem para os humanos:

Eu estou colocando o chapéu vermelho do Homem-das-Neves-Jimmy. Vê? Está na minha própria cabeça. E eu coloquei esse peixe na minha boca e tirei de novo. Agora é hora de ouvir enquanto eu leio para vocês a História de Toby que foi escrita no fim desse Livro (2013, p. 389)

Blackbeard, um humano geneticamente modificado, é o responsável por transmitir novos mitos de origem para os humanos. Uma nova cultura é iniciada, onde há rituais específicos – o chapéu e o peixe – e um livro sagrado. Nada é inerente ao humano, exceto a capacidade de contar histórias.

Na mesma linha, o romance *Young Adult Quem teme a morte* também trabalha essas questões. Onyesonwu é predestinada a recriar o mundo. Ainda jovem, ela reúne um grupo de amigos para levá-la até as cidades Nuru, onde os brancos opressores vivem. No entanto, a protagonista finalmente entende que seu papel não é o da luta armada, mas sim o de literalmente reescrever a origem do mundo:

Mas esse lugar que você conhece, esse reino, vai mudar depois de hoje. Leia no seu Grande Livro. Você não vai notar que ele foi reescrito. Não ainda. Mas ele foi. Tudo foi. A maldição dos Okeke foi quebrada. Nunca existiu, sha. (2010, p. 410)

Onyesonwu, com seus poderes mágicos, altera o livro sagrado de forma que a distopia de opressão dos okeke nunca existiu. O romance, apesar de não ser metaficcional, também tematiza o poder de se contar histórias e da criação de novas mitologias.

Finalmente, a trilogia *Jogos Vorazes*, a mais popular das distopias *Young Adult*, não é nada metaficcional, nem se recria mundos. No entanto, existe uma preocupação, como mostrada na seção anterior, de se mostrar o poder do ato de contar histórias. Katniss espera que, através de sua narrativa, ela possa criar possibilidades para que seus filhos entendam a guerra e a queda de Panem de forma diferente da história oficial. As histórias serão sempre múltiplas.

Através desses exemplos, buscamos mostrar como as preocupações e temas das narrativas distópicas para adultos e jovem adultos são as mesmas. O mesmo poderia ser demonstrado com outros romances – atenção aos mencionados na primeira seção – e apontam para uma tendência nas distopias escritas por mulheres desse século de tematizar o poder das narrativas.

4 Conclusão

É importante considerar que o romance distópico jovem adulto tornou-se uma escolha segura para editoras que apostam em best-sellers e há certamente romances publicados sob o rótulo de distopia que certamente não o são. Um exemplo a trilogia *A Seleção*, de Kiera Cass, em que uma suposta distopia é apenas pano de fundo para um programa de TV romântico. No entanto, a maioria dos romances lidos para essa pesquisa são textos críticos que questionam, dentro das limitações do romance projetado para um público-alvo, o *status quo*, bem como a tradição distópica.

A ficção distópica no século XXI se mostra questionadora e sua difusão na indústria do entretenimento – com a produção de livros, séries e filmes – não destitui o gênero de qualidade. Pelo contrário, observamos uma transformação na literatura distópica que sempre foi marcada por ansiedades sociais e ignorar a produção destinada a jovens é relegar as obras responsáveis por reavivar e popularizar o gênero no início desse século.

Referências

ATWOOD, Margaret. *MaddAddam*. New York: Anchor Books, 2014.

BACCOLINI, Raffaella. The persistence of hope in dystopian Science fiction. *PMLA*, v. 119, n. 3, p. 518- 521, mai. 2004.

COLLINS, Suzanne. *Mockingjay*. Scholastic Press, 2010.

LEPORE, Jill. A golden age for dystopian fiction: what to make of our new literature of radical pessimism. *The New Yorker*. Jun. 2017.

MILLER, Laura. Fresh hell: what's behind the boom of dystopian fiction for young readers. *The New Yorker*. Mar. 2018.

MOYLAN, Tom. *Scraps of the untainted sky*. Oxford: Westview Press, 2000.

OKORAFOR, Nnedi. *Who fears death*. New York: Daw Books, 2010.

UTOPIAS E DISTOPIAS EM “FLAGELADOS DO VENTO-LESTE”, DE OVÍDIO MARTINS

João Paulo Moreira Lins Silva (Ufal)⁹¹

Raul Guilherme Cândido da Silva (Ufal)⁹²

Thuane Ingrid Azevedo Barbosa (Ufal)⁹³

Maria Gabriela Cardoso Fernandes da Costa (Ufal)⁹⁴

Resumo: Em Cabo Verde, em decorrência dos fortes períodos de seca que afetam o país e, conseqüentemente, a vida de sua população, a saída para outros espaços, a “hora di bai” (hora da partida, de dizer adeus) apresenta-se como possibilidade de fuga de um lugar distópico acentuadamente marcado pelas intempéries, em busca de uma transformação das estruturas sociais, o paraíso prometido noutra dimensão. O dilema de “ter de ir, mas querer ficar” é uma espécie de elemento norteador da vida do povo ilhéu. Diante das necessidades que afronta, motivadas em sua maioria pela falta de chuva que leva à seca e à fome, ele cogita em partir, para buscar em algum lugar um meio de sobrevivência, fugindo da fome e da morte. Mas o sentimento que o liga ao seu chão natal é grande; e é esse amor pela terra que o faz hesitar entre o partir e o ficar. Como representação desse dilema que norteia o ilhéu, dois movimentos literários foram criados por grupos de intelectuais. Tais movimentos, atrelados respectivamente às revistas *Claridade* e *Certeza*, foram denominados de: “Evasionismo”, ou “Pasargadismo” – inspirado no poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, do poeta brasileiro Manuel Bandeira – e “Antievasionismo”. Enquanto o primeiro era movido pelo anseio de fuga ou evasão em busca de uma terra sem as dificuldades existentes no arquipélago, o bom lugar pasargadista anunciado pelo poeta brasileiro, o outro era o oposto a esse ideal evasionista, caracterizado por um sentimento marcadamente de resistência, de apego telúrico, que acreditava que, apesar de todas as agruras, valia a pena continuar na ilha, na expectativa de melhores dias; um dia a chuva viria e, assim, conseguiriam driblar o fantasma da fome que assolava o povo ilhéu. Com base nos estudos da utopia teorizados por Levitas (2008), Sargent (1999), Bloch (2001), Moylan (2003) dentre outros, este trabalho propõe o estudo do poema “Flagelados do vento – leste” de Ovídio Martins, buscando observar as manifestações utópicas e distópicas nele constantes.

Palavras-Chave: Literatura Cabo-verdiana. Poesia. Utopia. Distopia.

⁹¹ Graduando em Letras – Português pela Faculdade de Letras (Fale) da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Atualmente é bolsista no Programa de Educação Tutorial – PET Letras da Ufal e desenvolve pesquisas na área de Literatura, com ênfase no poeta simbolista Alphonsus Guimaraens.

⁹² Graduando em Letras – Português pela Faculdade de Letras (Fale) da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Atualmente é bolsista no programa Idioma sem Fronteiras (IsF) do Núcleo de Línguas (Nucli) de Língua Portuguesa da Ufal e desenvolve pesquisas na área de Linguística Textual.

⁹³ Graduanda em Letras – Português pela Faculdade de Letras (Fale) da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Atualmente é bolsista no Programa de Educação Tutoria – PET Letras da Ufal e desenvolve pesquisas na área de Literatura, enfatizando o vestuário na obra *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz.

⁹⁴ Professora de Literatura de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras (Fale) da Universidade Federal de Alagoas da Ufal.

1 Introdução

De forma unânime, os estudos do âmbito literário que optam por seguir um viés de estudo distópico ou utópico tomam como base o livro *A Utopia*, de Thomas More (1516), obra que, por sua vez, apresenta noções de utopia ligadas a sociedades imaginárias que vivem numa simétrica harmonia que é regida por seus princípios idealizadores. Em contrapartida, a distopia segue um cenário cujo valor representa a antítese da utopia.

Para compreendermos melhor como essas noções são abordadas, além das definições que são apresentadas por More, resolvemos buscá-las também em outros estudos. Segundo Coelho (1981), a palavra “utopia” vem do grego “ou + topos” que significa “não-lugar”, “lugar que não existe”. Nessa perspectiva, assim como More (2017), o autor a adota como algo que exista na imaginação, numa imaginação utópica. Para ele:

[...] uma imaginação exigente, capaz de prolongar o real existente na direção do futuro, das possibilidades; capaz de antecipar este futuro enquanto projeção de um presente a partir daquilo que neste existe e é possível de ser transformado. Mais: de ser melhorado. (COELHO, 1981, p.8).

Já a distopia, ainda conforme Coelho (1981), pode ser apontada com a antiutopia, conceito que tende a estar relacionado a contextos nos quais são retratadas sociedades construídas no sentido oposto ao da utopia que, comumente, apresentam governos totalitários, ditatoriais, que exercem um poder tirânico e um domínio ilimitado sobre o grupo social, sendo frequentes práticas corruptas.

Assim sendo, buscaremos, neste artigo, fazer uma análise do poema *Flagelados do vento-leste*, escrito por Ovídio Martins em 1962, seguindo os pressupostos das ideias que foram apresentadas nos parágrafos acima, levando em conta que o poema apresenta, através de um eu-lírico engajado com a história e a cultura cabo-verdiana, aspectos antievasionistas, distópicos e utópicos.

O presente artigo será dividido nas quatro seguintes seções: 1. Conhecendo Cabo Verde; 2. A formação da literatura cabo-verdiana; 3. Ovídio Martins - Militante antievasionista; 4. A fuga do vento. Tais seções equivalerão respectivamente às questões como distopia no território real e ficcional, um panorama da Literatura do país ao qual o poema que aqui é

analisado pertence, uma breve apresentação sobre a vida e obras do autor e, finalmente, a análise da obra. Feito isso, partiremos para as conclusões às quais chegamos.

2 Conhecendo Cabo Verde

Cabo Verde foi, por cerca de meio século, colônia de Portugal. Graças à sua localização, serviu como rota para o comércio de escravos no Atlântico. O processo de independência ocorreu gradativamente e surgiu como uma tentativa de atender às reivindicações da elite crioula que protestava contra a negligência da metrópole portuguesa.

Em Cabo Verde, houve um intenso processo de emigração. Isso ocorreu porque o país, devido à sua geografia – o arquipélago é composto por ilhas vulcânicas – e ao seu clima – as ilhas estão localizadas na zona subsaariana, apresentando um clima árido e intensas secas – não oferecendo boas condições de vida, necessárias à sobrevivência do Ilhéu.

Sair do arquipélago significava ter possibilidade de arranjar emprego, já que o país não oferecia muitas oportunidades de trabalho. A evasão do país acaba por se tornar a possibilidade de viver a utopia de uma vida melhor em um lugar melhor, longe do arquipélago acentuadamente distópico.

3 A formação da literatura cabo-verdiana

Com base no livro *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, de Manuel Ferreira (1987), podemos observar que a Literatura cabo-verdiana não tem obras ligadas ao período colonial ou a seus traços, pois no século XIX, enquanto colônia portuguesa, ela já havia adquirido traços próprios.

Além disso, entre os anos 1950 e 1980, o arquipélago teve um considerável desenvolvimento literário e cultural graças à criação de treze espaços recreativos e culturais na capital Praia.

Ao mesmo tempo em que uma grande parte dos cabo-verdianos ansiavam pela realização de seus sonhos utópicos fora do arquipélago, um outro grupo lutava por permanecer no seu chão natal, independentemente das condições climáticas e dificuldades acarretadas por elas. Com isso, tinham início dois movimentos que marcaram a vida do povo ilhéu: o evasãoismo e o antievasãoismo.

Foi nesse período que a literatura brasileira teve certa influência no país, mais especificamente, sobre a geração de 1930. Em virtudes de circunstâncias de natureza política, social, histórica, cultural e literária, como afirma Ferreira, a literatura recebeu um novo impulso, tendo em vista que os romances brasileiros da época são caracterizados pela denúncia social. Logo, percebe-se os porquês de a literatura brasileira desse período desempenhar tamanha inspiração na literatura de Cabo Verde. Sobre isso, Simone Caputo Gomes comenta:

Ao assumir a afinidade com o Brasil e sua cultura mestiça e autônoma, os escritores claridosos evidenciaram a sua determinação em refletir-se em outros espelhos, mais próximos porque detentores de um itinerário histórico igualmente colonizado (GOMES, 2008, p. 112)

4 Ovídio Martins – militante antievasionista

Dentre os vários nomes que compõem a literatura cabo-verdiana, destacamos Ovídio Martins, nascido em 1928, na ilha de São Vicente, falecido em 1999. Ele foi um dos mais importantes escritores de Cabo Verde, tendo, em seu currículo, desde obras poéticas, até novelas e contos.

Iniciou a faculdade de Direito em Lisboa, em 1947, mas, por motivos de saúde, não pôde concluí-la. Manteve-se atuante na política, envolveu-se com a luta pela independência como militante do PAIGC (Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde) contra a ditadura Salazarista e, por isso, foi preso e exilado nos Países Baixos, onde havia outros refugiados cabo-verdianos.

Em 1958, o poeta e escritor foi um dos fundadores do grupo Suplemento Cultural, que tinha como objetivo romper radicalmente com a cultura europeia em seu país e incentivar temas cabo-verdianos entre os artistas locais.

Foi colaborador de diversas revistas, como *Raízes*, publicada na capital Praia, além de *Claridade*, *Cabo Verde*, *Vértice*, *Suplemento Literário do Jornal de Notícias*, *Notícias do Imbondeiro*, *Le Journal des Poètes*, esta última sendo publicada na Bélgica. Entre as suas obras, destaca-se *100 poemas – Gritarei, Berrarei, Matarei – Não vou para pasárgada* (1973), que foi publicado na coleção Anti-Evasão pela editora Cabo-verdiana.

5 A fuga do vento

O poema de Ovídio Martins, “Flagelados do Vento-Leste”, é dedicado a Manuel Lopes, autor do romance homônimo publicado em 1960. Assim como aquela narrativa, o poema retrata a desolação que assola Cabo Verde, fruto da seca e do abandono àqueles que não têm ninguém em sua defesa, os flagelados do Vento-Leste, mas que, ainda assim, reafirmam sua identidade e assumem um posicionamento de enfrentamento mediante todas as adversidades. O poema de Martins é, assim como muitas de suas obras, uma composição literária voltada para a denúncia de questões sociais, ao mesmo tempo em que enfatiza, de modo peremptório, a assunção da identidade cabo-verdiana e valorização dessa mesma identidade.

Nós somos os flagelados do Vento-Leste!

A nosso favor
 não houve campanhas de solidariedade
 não se abriram os lares para nos abrigar
 e não houve braços estendidos fraternamente para nós

Somos os flagelados do Vento-Leste!

O mar transmitiu-nos a sua perseverança
 Aprendemos com o vento o bailar na desgraça
 As cabras ensinaram-nos a comer pedras para não percermos

Somos os flagelados do Vento-Leste!

Morremos e ressuscitamos todos os anos
 para desespero dos que nos impedem a caminhada
 Teimosamente continuamos de pé
 num desafio aos deuses e aos homens

E as estiagens já não nos metem medo
 porque descobrimos a origem das coisas
 (quando pudermos!...)

Somos os flagelados do Vento-Leste!

Os homens esqueceram-se de nos chamar irmãos
 E as vozes solidárias que temos sempre escutado
 São apenas
 as vozes do mar
 que nos salgou o sangue
 as vozes do vento
 que nos entranhou o ritmo do equilíbrio
 e as vozes das nossas montanhas
 estranha e silenciosamente musicais

Nós somos os flagelados do Vento-Leste!

De acordo com Ferreira (2004), a palavra “Flagelado” significa alguém que se flagelou; aflito, torturado, atormentado. De fato, levando em consideração o sofrimento do povo cabo-verdiano, que não contou com a solidariedade dos outros homens “A nosso favor/não houve campanhas de solidariedade” e que, apesar de todas as adversidades permanece, teimosamente, de pé “Teimosamente continuamos de pé”, o termo escolhido torna-se bastante representativo. Mas o que justifica a associação com o Vento-Leste?

A resposta não é muito difícil de ser encontrada. É o Vento-Leste que afasta as nuvens e, conseqüentemente, a possibilidade de chuva, ou seja, é ele o responsável pela estiagem e, portanto, pelo flagelo desse povo. Assim, é possível afirmar que existe, de fato, uma força que impele os flagelados do Vento-Leste a persistirem na sua luta tenaz pela sobrevivência e essa força lhes chega através da voz da própria natureza que os condena à estiagem.

É possível associar a permanência dos flagelados em um “mau lugar” à defesa antievasionista feita por Ovídio Martins no poema em questão. Em Cabo Verde a fome e a miséria fazem com que muitos nativos migrem em busca de outra região e/ou país onde possam encontrar melhores condições de vida, o que deu origem ao movimento evasionista já antes referido, em busca de uma “Pasárgada” bandeiriana. Esta prática da evasão foi, contudo, criticada por muitos adeptos da permanência no país. Martins, por exemplo, defende a permanência através de uma afirmação identitária: “Somos os flagelados do Vento-Leste!”. Dessa forma, o espaço marcadamente distópico toma um caráter de um bom lugar, na medida em que existe uma relação afetiva entre os flagelados e a natureza, por mais agreste que seja.

É válido discutir em torno do pronome pessoal do caso reto na terceira pessoa do plural, “nós”, que inicia o primeiro e o último verso (iguais) do poema: “Nós somos os flagelados do Vento-Leste!”. Esse pronome desaparece, contudo, em “Somos os flagelados do Vento-Leste!”, verso que se repete diversas vezes ao longo da obra, na medida em que a voz poética expõe todas as adversidades que marcam a sua condição. Desse modo, uma interpretação possível é a de que por mais que as condições naturais ou os outros homens tentem subjugar esses flagelados, ato representado pela omissão do pronome pessoal nos versos, eles permanecem implicitamente, através do sujeito oculto, e, no último verso, através da retomada desse pronome, acentuando, assim, que eles continuam ali. Podemos pensar ainda que o “nós” foi “arrastado” pelo Vento-Leste.

Partindo para os estudos da utopia, faz-se pertinente a relação do evasãoismo com a utopia e do antievasãoismo com a distopia, isto porque as características desses movimentos se relacionam entre si em diversos aspectos. Como afirma Levitas (2008), a utopia interessa tanto a nível existencial tanto a nível político, por isso encontramos aspectos utópicos/evasionistas no poema não no sentido da fuga para um lugar melhor, mas sim na esperança do bom-lugar. Neste caso, o bom-lugar está na própria Cabo Verde e na perspectiva da chuva, como é demonstrado nos versos: “O mar transmitiu-nos a sua perseverança/Aprendemos com o vento a bailar na desgraça”. A esperança de melhores dias faz parte do universo cabo-verdiano, fazendo com que a distopia inicial se transforme em uma eutopia em forma de resistência alicerçada no amor à terra natal.

A distopia, por outro lado, aparece, não da forma que Moylan nos apresenta

Surgem como forma literária no início do século XX, quando a capital entrou numa bélica, imperialista e expansiva. As narrativas distópicas são seu produto, na medida em que surge da repressão, da violência estatal, da guerra, do genocídio, da depressão econômica etc.” (MOYLAN, 1985 apud HILÁRIO, 2013, p. 9).

Mas como base histórica, social e cultural representada no poema. Nos versos “Morremos e ressuscitamos todos os anos/para desespero dos que nos impedem a caminhada”, o eu-lírico, além de denunciar a situação de abandono à qual o povo ilhéu estava votado pelos governantes da então metrópole, enfatiza, sobretudo, a sua resistência diante das mais diversas situações que os cabo-verdianos enfrentam, situações distópicas causadas pela seca, pela falta de trabalho, pela miséria, pela fome que rondam o arquipélago. Mas a esperança é a grande nutriente dos sonhos utópicos desse povo sofrido que não se deixa abater. O olhar para o céu e descortinar alguma nuvem como possibilidade de chuva é o suficiente para se armar de toda a resistência aprendida até com as cabras e... ficar. Vale a pena lembrar aqui os versos de outro poema do poeta, “Antievasão”, em oposição ao mito bandeiriano de Pasárgada: “Berrarei/ Suplicarei/ Não vou para Pasárgada”.

Conclusões

A partir da análise do poema “Flagelados do Vento-Leste”, foi possível observar como a perspectiva utópica manifesta-se nessa produção literária, sobretudo a partir da luta e da superação da seca e da fome através de menção a elementos da natureza, enfatizando a imagem do vento que transporta a composição do enredo da obra.

O vento leste configura-se como o elemento determinante e gerenciador do dilema cabo-verdiano de ter de ir e querer ficar. Ele tem o poder de afastar as nuvens que se apresentam como a ideia utópica de que chuva viria e com ela a prosperidade. O milho cresceria e o ilhéu poderia mitigar a fome. A cachupa, prato típico do arquipélago, alimentaria crianças e adultos, pondo fim à hora *di bai* (hora de dizer adeus), da proposta evasioneira.

A literatura e a sociedade conversam e desenvolvem-se juntas, logo a literatura é um reflexo de quem, onde e quando produz. Assim, à maneira de sua realidade vívida e/ou ficcional, Ovídio Martins relata a trajetória de um povo flagelado que, apesar disso, ou, exatamente por isso, luta por uma vida melhor mesmo num lugar acentuatadamente marcado pelas condições inóspitas que levam à distopia.

Referências

COELHO, Teixeira. **O que é Utopia**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3ª. ed. São Paulo: Positivo, 2004.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo verde e brasil: um amor pleno e correspondido**. Rev. Omarrare, S/d.

MARTINS, Ovídio. **Flagelados do vento-Leste**. Disponível em: <<https://estudanteuma.wordpress.com/2013/04/30/flagelados-do-vento-leste/>>. Acesso em: junho de 2018.

MORE, Thomas. **A Utopia**. Trad. Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

LEVITAS, Ruth. A utopia não interessa? **SciELO**, 2008. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5169.pdf>>. Acesso em 20 de maio de 2018.

SCHNEIDER, Sidnei. Ovídio Martins: não vou para parságada. **Hora do Povo**, 2017. Disponível em: <<http://horadopovo.org.br/ovidio-martins-nao-vou-para-pasargada/>>. Acesso em: 20 de maio de 2018.

UTOPIA SOB O SOL: A PRESENÇA DO IDEAL UTÓPICO NA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE VIDAS SECAS (1938), DE GRACILIANO RAMOS

Júlia Cunha Alves Cavalcante (Ufal)⁹⁵

Maria Gabriela Cardoso Fernandes da Costa (Ufal)⁹⁶

Resumo: este trabalho possui, como objetivo geral, estudar a presença do ideal utópico na obra *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, a partir do capítulo inicial e do capítulo final da narrativa, respectivamente, “Mudança” e “Fuga”, e, como objetivo específico, analisar de que maneira a visão utópica está associada à temática central da obra, isto é, a fuga de retirantes nordestinos contra a seca e à linguagem empregada na narrativa. A fundamentação teórica deste trabalho, por sua vez, é pautada nos estudos de Antonio Candido (1992) em torno do romance *Vidas secas*; nos de Leopoldo e Silva (2012) e Teixeira Coelho (1981), acerca da utopia; e ainda nos de Antonio Candido (2006), quanto à crítica literária. Para tanto, inicialmente, discutiremos acerca da utopia, tendo em vista aspectos como sua definição e origem. Em seguida, faremos um breve panorama acerca do romance aqui estudado para, posteriormente, iniciarmos a análise dos aspectos temáticos e linguísticos constitutivos dessa narrativa, tendo como base a perspectiva crítica desenvolvida por Antonio Candido. É possível constatar que a utopia perpassa a obra *Vidas secas* desde o capítulo inicial, “Mudança”, quando a família de retirantes viaja faminta em busca de uma terra na qual possa se fixar, ao capítulo final, “Fuga”, que descreve uma nova retirada dos sertanejos contra a seca, marcando, de tal modo, o caráter cíclico da narrativa. Assim, a utopia está intimamente ligada à busca desses nordestinos por um bom lugar, longe da fome e da miséria. Essa perspectiva utópica, contudo, não se limita ao tema abordado no romance, estando presente, também, nos recursos linguísticos constitutivos da narrativa, como no tempo verbal empregado, o futuro do pretérito do indicativo, que se relaciona à falta, e na presença marcante do sonho, ou seja, a utopia se faz presente tanto na temática quanto na linguagem empregadas na construção de *Vidas Secas*, sendo um aspecto fundamental para o transcorrer da narrativa.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Graciliano Ramos. *Vidas Secas*. Utopia.

Introdução

De acordo com Coelho (1981), a palavra “utopia” deriva do grego “*ou + topos*” que significa “não-lugar” ou “lugar que não existe”. De modo geral, esse termo é utilizado em referência a construções imaginárias de sociedades perfeitas, conforme os princípios de seus

⁹⁵ Graduanda do curso de Letras Português da Faculdade de Letras (Fale) da Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

⁹⁶ Bacharel em Filologia Românica pela Universidade de Luanda (1974), mestra em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas (1997) e Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2006). Atualmente é professora associada da Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

idealizadores. Utopia foi o nome dado a uma ilha imaginária, criada pelo escritor inglês Thomas Morus (1480-1535), na qual a sociedade era organizada de forma a fazer com que todos os habitantes possuíssem uma vida equilibrada e feliz. É válido ressaltar que o significado de utopia passou por modificações ao longo dos anos, muitas vezes, apresentando variações de acordo com o contexto histórico, social ou político em que foi empregado. Aqui, contudo, estaremos sempre compreendendo esse termo de acordo com a definição apontada anteriormente.

Neste trabalho, temos, como objetivo geral, estudar a presença do ideal utópico na obra *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, a partir dos capítulos iniciais e finais da narrativa, sendo eles intitulados, respectivamente, “Mudança” e “Fuga”. Já os objetivos específicos estabelecidos são os seguintes: analisar de que maneira a visão utópica está associada à temática central da obra, isto é, a fuga de retirante nordestinos contra a seca, tendo como suporte teórico os estudos de Leopoldo e Silva (2012), Antonio Candido (2009) e Teixeira Coelho (1981) e verificar de que modo a utopia se relaciona à linguagem empregada na narrativa, adotando, para tanto, a perspectiva crítica desenvolvida por Antonio Candido (2006), pautada na análise de fatores externos e internos relacionados ao texto, como é explicado no trecho a seguir:

[...] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2006, p.13-14)

Um breve resumo da obra analisada

Vidas Secas (1938), uma das obras mais conhecidas do escritor alagoano Graciliano Ramos, e, de modo geral, da literatura brasileira, pertence à segunda fase modernista e narra a história de uma família de retirantes sertanejos que foge contra a seca do Nordeste. O romance tem como personagens principais o vaqueiro Fabiano, sua mulher, sinha Vitória, a cachorra Baleia e os dois filhos do casal, que não possuem nomes e são tratados como “o menino mais novo” e “o menino mais velho”. A narrativa divide-se em 15 capítulos, que podem ser lidos em qualquer ordem, uma vez que não apresentam linearidade temporal, sendo, por isso, denominados por muitos críticos como “capítulos desmontáveis” ou, segundo Candido, “[...] quadros quase destacados, onde os fatos se arranjam sem se integrarem uns com os outros

aparentemente, sugerindo um mundo que não se compreende e se capta apenas por manifestações isoladas.” (CANDIDO, 1992, p.87).

Vidas Secas, único romance de Graciliano Ramos escrito em terceira pessoa, nos apresenta a história de Fabiano, homem rude que, em certas situações, vê a si próprio como um animal. Por não ter estudado, tem dificuldades em utilizar a palavra como meio de comunicação e admira aqueles que possuem essa capacidade. Sinhá Vitória, com quem Fabiano é casado, é uma mulher cheia de fé e muito trabalhadora. Incorformada com a miséria que a circunda sonha com um futuro melhor para sua família e tem o desejo incessante de possuir uma cama de lastro de couro para dormir.

Nesse cenário de pobreza, vivem também os dois filhos do casal. O mais novo vê na figura do pai um exemplo; já o mais velho quer aprender sobre as palavras. A cachorra Baleia, por sua vez, acompanha a família ao longo de sua trajetória.

No capítulo final, “Fuga”, a seca reaparece e os retirantes voltam a viajar em busca de uma terra na qual possam sobreviver. Desse modo, o romance pode ser considerado uma narrativa circular, afinal, tanto seu capítulo inicial, “Mudança”, quanto seu capítulo final, “Fuga”, são marcados pela viagem dos sertanejos na procura de seu bom lugar.

A utopia e a temática de *Vidas Secas*

A fuga de uma família de retirantes nordestinos contra a seca, temática central da obra aqui analisada, dialoga intensamente com a perspectiva utópica, afinal, as personagens desse romance são movidas pelo anseio de encontrar um “bom lugar”, que não seja assolado pela seca e pela fome, no qual possam se estabelecer.

A presença do ideal utópico pode ser percebida ao longo de toda a narrativa, mas, nesta pesquisa, conforme afirmamos anteriormente, iremos nos centrar no capítulo inicial e no capítulo final da obra, denominados, respectivamente, “Mudança” e “Fuga”, por acreditar que neles essa perspectiva pode ser observada de forma mais incisiva. Essa escolha deve-se ao fato de que em ambos os capítulos as personagens se encontram em busca desse lugar desconhecido. Em “Mudança”, na primeira menção às personagens, tidas como “infelizes”, elas se encontram caminhando - “Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos.” (RAMOS, 2006, p.9) - até que encontram uma “fazenda sem vida” onde se estabelecem com a esperança de que “A fazenda renasceria - e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria o dono daquele mundo.” (RAMOS, 2006, p.16). A narrativa prossegue, até que, no capítulo

final, “Fuga”, novamente, a seca assola a região onde Fabiano e sua família estabeleceram-se e, mais uma vez, eles são obrigados a partir em retirada: “Mas quando a fazenda se despovoou, viu (Fabiano) que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher, matou o bezerro morrinheiro que possuía, salgou a carne, largou-se com a família, sem se despedir do amo” (RAMOS, 2006, p.117). É possível observar, como afirmam alguns teóricos, *que Vidas secas* é uma obra circular, começa e termina no mesmo ponto, isto é, a viagem dos retirantes nordestinos contra a seca e em busca de um bom lugar no qual possam se estabelecer.

Esse caráter circular fica ainda mais evidente se observamos que, nos dois capítulos analisados, o autor se refere a essa migração como “viagem” – “Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas.” (RAMOS, 2006, p.9), “Mas quando a fazenda se despovoou, viu (Fabiano) que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher [...] (RAMOS, 2006, p.117). O termo “viagem” pertence ao mesmo campo semântico de “Mudança” e “Fuga”, nomes dos capítulos aqui analisados, o que pode ser compreendido como uma forma de se estabelecer uma relação de equivalência entre ambos. Ademais, os elementos constitutivos da paisagem, mencionados no capítulo inicial, - o rio seco, os espinhos, os seixos, os juazeiros - reaparecem no capítulo final, ressaltando o caráter cíclico da narrativa.

Entretanto, a seca não é o único elemento que reaparece na narrativa, afinal, assim como se dá no primeiro capítulo, ela vem acompanhada pelo desejo da família de encontrar um bom lugar, ainda que não se saiba onde ele fica ou se, de fato, é possível achá-lo, isto é, os capítulos são marcados pela presença da utopia, que possibilita, em “Mudança”, o encontro da fazenda abandonada e, em “Fuga”, uma motivação para a viagem, como é possível observar nos excertos a seguir: “A seca aparecia-lhe (Fabiano) como um fato necessário [...] o vaqueiro precisava chegar. Não sabia onde.” (RAMOS, 2006, p.10) e “Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era.” (RAMOS, 2006, p.127). A perspectiva utópica pode ser observada nesses excertos de forma incisiva na medida em que não é possível situar essa terra procurada pelas personagens, podendo, desse modo, associá-la a um não-lugar, dialogando com o conceito de utopia mencionado anteriormente. Contudo, independentemente de haver ou não esse lugar, as personagens são movidas pelo desejo de encontrá-lo no início e no final da narrativa, ou seja, é a presença da utopia que faz com que elas continuem a caminhar em busca de uma terra em que a seca não se faça presente.

A utopia e a linguagem em *Vidas secas*

A relação entre utopia e a linguagem empregada por Graciliano Ramos neste romance vai ser feita a partir da análise do tempo verbal que prevalece em *Vidas secas* e a presença constante do sonho na narrativa.

É possível observar que, ao longo de *Vidas secas*, há o emprego recorrente de um tempo verbal específico, o futuro do pretérito do indicativo, utilizado, sobretudo, no primeiro e no último capítulo do romance, que narram as viagens dos retirantes e os anseios que os motivam, como pode ser observado nos excertos a seguir:

A caatinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a caatinga ficaria toda verde. (RAMOS, 2006, p.15).

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno [...] Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. (RAMOS, 2006, p.127).

O futuro do pretérito do indicativo, encontrado, nos trechos anteriores, nos verbos “ressuscitaria”, “voltaria”, “seria”, “animariam”, “brincariam”, “vestiria”, “povoariam”, “ficaria”, “acomodar-se-iam”, “cultivariam”, “mudar-se-iam”, “frequentariam”, é um tempo verbal que remete à ausência e que requer, para uma maior integridade de sentido, a associação com o pretérito perfeito do subjuntivo e seu caráter condicional. Assim, por exemplo, a família acomodar-se-ia em um sítio pequeno se o encontrassem. Ou seja, os desejos dos retirantes poderiam se concretizar se não houvesse a ausência de algo fundamental que possibilitasse essa concretização. Essa ausência indicada pelo futuro do pretérito do indicativo se relaciona com a perspectiva utópica, afinal, o que move um indivíduo em busca de um bom lugar é, justamente, a falta de algo no ambiente em que ele se encontra, tal como ocorre com Fabiano e sua família que, na falta de comida e de água, migram em busca de uma terra onde haja acesso a esses recursos. Afinal, como afirma Silva, “Se a experiência do presente engendra a utopia, ela deriva e é produzida por uma certa constatação daquilo que falta, do que está ausente na experiência vivida.” (SILVA, 2012, p.1)

Além da relação existente entre o tempo verbal empregado em *Vidas secas* e a utopia, é válido analisar, também, como esta se associa ao sonho, elemento intensamente presente ao longo da narrativa. Comumente, usamos o termo “sonho” para nos referirmos a algo que

desejamos, a um anseio. É através do sonho, também, que podemos entrar em um mundo inteiramente nosso, onde é possível encontrar tudo o que almejamos e, ao mesmo tempo, podemos nos afastar da realidade que nos rodeia e que, muitas vezes, não nos satisfaz. Talvez, devido a essas duas formas de compreender o sonho, ele esteja tão intensamente presente ao longo de *Vidas secas*. Inúmeras vezes, no decorrer da obra, as personagens aparecem dormindo, como é possível constatar nos excertos a seguir: “[...] encontrou (Fabiano) os meninos adormecidos e não quis acordá-los” (RAMOS, 2006, p.13), “Os roncos de Fabiano eram insuportáveis” (RAMOS, 2006, p.45), “A cachorra abriu um olho, encostou a cabeça à pedra de amolar, bocejou e pegou no sono de novo” (RAMOS, 2006, p.48), “(o menino mais novo) Dormiu e sonhou.” (RAMOS, 2006, p.48), “Seria bom dormir.” (RAMOS, 2006, p.60).

Contudo, nesta pesquisa, nós iremos nos centrar na associação entre sonho e fantasia, sobretudo através do seu emprego pelo narrador ao longo do último capítulo da obra. Comumente, o narrador de *Vidas secas* refere-se ao desejo das personagens de encontrarem um bom lugar como um sonho, como algo fantasioso, como pode ser observado nos excertos a seguir, presentes no último capítulo da narrativa: “Fabiano ouviu os sonhos da mulher, deslumbrado [...]” (RAMOS, 2006, p.123), “Ela ainda se agarrava a fantasias. Coitada. Armar semelhantes planos, assim bamba, o peso do baú e da cabaça enterrando-lhe o pescoço no corpo.” (RAMOS, 2006, p.124)”, “E andavam para o sul, metidos naquele sonho.” (RAMOS, 2006, p.127), “Inventava o bebedouro, descrevia-o, mentia sem saber que estava mentindo. E sinha Vitória excitava-se, transmitia-lhe esperanças. (RAMOS, 2006, p.125). A aproximação entre utopia e fantasia é válida, afinal, conforme Silva (2012), aquela pode ser entendida, sobretudo na ficção, como uma espécie desta. Desse modo, é possível observar que o narrador desacredita no encontro da terra desejada pelas personagens. Para ele, essa busca e o lugar procurado são um sonho, uma fantasia, uma invenção.

De fato, em *Vidas secas*, é uma tarefa difícil diferenciar as falas do narrador das falas das personagens isso porque Graciliano Ramos, na construção desse romance, faz uso do discurso indireto livre, caracterizado pela ausência de marcas que indiquem a separação da fala das personagens da fala no narrador, como os verbos de elocução, pontuações e conjunções que aparecem nos discursos direto e indireto. No entanto, acreditamos que os trechos indicados anteriormente são, de fato, falas do narrador, que concebe a busca das personagens como um sonho. Aqui, é válido destacar que estamos nos referindo a um narrador de terceira pessoa, também conhecido como narrador observador, caracterizado por conhecer toda a história que

será narrada, sem, contudo, participar dela. É um narrador onisciente que sabe tudo, todos os fatos, pensamentos e desejos de suas personagens. Se o narrador de *Vidas secas* trata o anseio das personagens de encontrarem uma terra como fantasioso e inventado, isso deve ser levado em consideração, afinal, ele tudo sabe. Desse modo, surge uma possível hipótese de que essas personagens, de fato, não encontrariam a terra que tanto almejavam, mas que se instalariam, novamente, em um lugar que, mais cedo ou mais tarde, seria assolado pela seca, obrigando-os, mais uma vez, a partirem em retirada, sem avanços. Essa perspectiva condiz com a já citada construção cíclica da narrativa e o seu caráter de repetição. Contudo, é válido destacar que, apesar de o narrador aparecer, muitas vezes, negando as possibilidades de mudança defendida pelas personagens - “- O mundo é grande. Realmente para eles era bem pequeno, mas afirmavam que era grande – e marchavam meio confiados meio inquietos.” (RAMOS, 2006, p.122-123) -, sobretudo as que são feitas por sinha Vitória – sendo válido destacar, aqui, o peso semântico do nome dessa personagem, o que sugere a interpretação de que o narrador nega a própria vitória – há um reconhecimento do valor do sonho, como pode ser ilustrado pelo excerto a seguir: “A conversa de sinha Vitória servira muito: haviam caminhado léguas quase sem sentir.” (RAMOS, 2006, p.124). Conforme o narrador, a conversa – termo comumente utilizado no nordeste com um tom de ironia, para se referir a algo falacioso, irreal – servira muito porque possibilitou que a família avançasse bastante em sua caminhada, sem sentir. Ou seja, por mais que o anseio das personagens seja irreal, ele é capaz de impulsioná-las. O sonho, a fantasia, a utopia, por mais que sejam fantasiosos e por mais que a terra buscada não seja encontrada, fazem com que a família mova-se, afinal, como afirma Silva, “A utopia nos move eticamente na direção daquilo que talvez não possamos atingir, mas ela está no horizonte como a coisa que regula nossa atividade” (SILVA, 2012, p.1).

Considerações finais

É possível constatar que a perspectiva utópica perpassa a obra *Vidas secas*, desde o capítulo inicial, quando a família de retirantes viaja faminta em busca de uma terra na qual possa se fixar, ao capítulo final, que descreve uma nova retirada dos sertanejos contra a seca, marcando o caráter cíclico da narrativa. Assim, a utopia está ligada à busca desses nordestinos por um bom lugar, longe da miséria. Essa perspectiva utópica, contudo, não se limita ao tema abordado, estando presente, também, nos recursos linguísticos constituintes da narrativa, como no tempo verbal empregado com mais frequência do decorrer da obra, o futuro do pretérito do

indicativo, e a referência ao sonho e seu caráter fantasioso. Em *Vidas Secas*, a utopia faz-se presente tanto na temática quanto na linguagem do romance, dialogando, desse modo, com a teoria crítica de Antonio Candido, segundo a qual a temática abordada na obra é traduzida na linguagem empregada em sua construção. Por fim, é válido destacar a importância da utopia no romance estudado nesta pesquisa, afinal, por mais que, segundo a análise aqui desenvolvida, acreditemos que essa terra procurada não seja encontrada, é a utopia que possibilita que as personagens continuem a caminhar. Como afirma Silva, a utopia é “[...] uma reação ao presente. O presente que incomoda. O presente não contenta. Imagina-se um futuro em que a vida pode ser melhor, a sociedade pode ser melhor.” (SILVA, 2012, p.1). Assim, por mais que as personagens não encontrem essa terra, a utopia faz com que elas repensem a realidade em que estão inseridas, não aceitem submeter-se à fome e à miséria e, principalmente, não desistam de lutar pela vida, ainda que secas, pois, o romance é composto por vidas que se movem, na esperança de que algo possa mudar, “dobrando o cotovelo da estrada”.

Referências

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

_____. **Literatura e sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COELHO, Teixeira. **O que é Utopia**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 99ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SILVA, Franklin Leopoldo. **Utopia e distopia**. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/243604008/SILVA-Franklin-Leopoldo-e-Utopia-e-distopia-pdf>>. Acesso em: maio de 2018.

UMA ANÁLISE DA SIMBÓLICA CONSTRUÇÃO UTÓPICA EM “UM SONHO DE MIL GATOS”, DE NEIL GAIMAN

Luciano Mendes Duarte Júnior (Ufal)⁹⁷

Marcus Vinícius Matias (Ufal)⁹⁸

Resumo: Criada por Neil Gaiman e lançada originalmente entre janeiro de 1989 e março de 1996, com um total de 75 edições, *Sandman* se consagrou como uma das mais aclamadas *graphic novels* já publicadas, com destaque para suas inovações estéticas. A obra segue a jornada da personagem-título, governante do mundo dos sonhos (chamado de “Sonhar”) e um dos Perpétuos, entidades irmãs que existem desde o início dos tempos, antecedendo até mesmo os deuses. Sandman, apesar de estar além das concepções do bem e do mal e da própria ética humana, apresenta características que lhe conferem traços próprios da humanidade, como emoção, solidão e, principalmente, melancolia. Em *Um sonho de mil gatos* (1990), parte do arco *Terra dos Sonhos* (1990), Sandman, que se metamorfoseia em diferentes figuras ao decorrer da série gráfica, adquire a forma de um gato. A história apresenta uma gata doméstica que, após encontrar-se com Sandman e ouvir seu relato sobre uma realidade na qual os gatos governavam o planeta, busca mudar o mundo que conhecemos através dos sonhos. A partir disso, este trabalho tem como objetivos analisar os elementos simbólicos presentes na narrativa, relacionar a figura do gato à figura de Sandman e, por fim, refletir sobre a construção do universo utópico através do ato de sonhar. Para tanto, serão utilizados como referenciais teóricos para esta pesquisa os(as) seguintes autores(as): Chevalier e Gheerbrant (2015) e Peirce (2015), a fim de auxiliar na análise da simbologia dos gatos e dos demais símbolos presentes na obra; Montaigne (1984), no que diz respeito à relação humanidade-animal; Bloch (2005), para discussão sobre sonhos como pensamento utópicos; Jung (2016), para ajudar nas reflexões sobre as concepções de sonho especificamente enquanto símbolo; More (2000), a fim de refletir sobre noções de sociedades utópicas; e, por fim, Eisner (1989), para um exame mais técnico da obra enquanto narrativa gráfica. Por conseguinte, através das leituras e reflexões das obras mencionadas, além de uma análise minuciosa da *graphic novel* em questão, nota-se que o sonhar conduz o processo de construção do utópico apresentado na narrativa.

Palavras-chave: Gatos. Narrativa Gráfica. Símbolos. Sonho. Utopia

Introdução

Os quadrinhos possuem uma linguagem distinta, numa dinâmica entre recursos escritos e visuais, afirmando-se enquanto um gênero diferenciado, portador de suas próprias especificidades. Esse gênero, embora pareça relativamente novo na maneira como o

⁹⁷ Autor do trabalho e graduando em Letras – Inglês pela Faculdade de Letras (Fale) da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Tem interesse e realiza pesquisas sobre Símbolos e concepções de Animalidade presentes em obras literárias. E-mail: lucianoduartejr@outlook.com.

⁹⁸ Orientador do trabalho e Prof. Dr. da Faculdade de Letras (Fale) da Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

concebemos nos nossos dias, possui uma trajetória que acompanha a nossa própria História. Eisner (2005), ao discorrer sobre a história da narrativa, afirma que:

O ato de contar histórias está enraizado no comportamento social dos grupos humanos – antigos e modernos. As Histórias são usadas para ensinar o comportamento dentro da comunidade, discutir morais e valores, ou para satisfazer curiosidades. Elas dramatizam relações sociais e os problemas de convívio, propaga ideias ou extravasa fantasias. Contar uma história exige habilidade.

Antigamente, o contador de histórias de um clã ou uma tribo servia como anfitrião, professor e historiador. Contar histórias preservava o conhecimento passando-o de uma geração para outra. Essa missão continuou até os tempos modernos. O narrador tem, primeiro, que ter algo a dizer, e, então, ser capaz de manusear as ferramentas para relatar (EISNER, 2005, p. 11).

Assim, o ato de relatar histórias através de imagens está ligado às origens das primeiras comunidades humanas, que se utilizavam de gravuras (geralmente desenhadas nas paredes das cavernas) para registrar acontecimentos. Hoje, com o advento da impressão, a disseminação de charges, tiras, quadrinhos etc. atende a diversos gostos, e essas mídias apresentam justaposições de imagem e escrita que, como afirma Eisner (2001, p. 8), ao falar sobre a leitura de quadrinhos, dão lugar a “um ato de percepção estética e de esforço intelectual”.

Contudo, é importante deixar claro que a narrativa gráfica é mais do que apenas uma combinação de textos e imagens. Esse gênero requer um estilo de arte que consiste na maneira como as imagens relacionam-se com o texto escrito, como afirma Queiroz (2012, p. 44), quando diz que "Os traços e desenhos adotados se moldam ao tipo de história que se conta". Dito isso, é interessante destacar o pensamento de Eisner (2008, p. 159) de que "O estilo de arte não só conecta o leitor com o artista, mas também prepara para ambientação e tem valor de linguagem".

No que se refere a esse conceito de estilo de arte, analisar *Sandman* (1989-1996) consiste numa tarefa complexa, mas extremamente prazerosa. O texto denso conduzido com maestria por Neil Gaiman e os traços de artistas célebres como Sam Kieth, Mike Dringenberg, Bill Sienkiewicz, Dave McKean e Matt Wagner misturam-se no emaranhado de simbolismos e referências à literatura, mitologia, fatos históricos, música e tantas outras esferas intertextuais que compõe o universo onírico da história do Rei dos Sonhos. Por isso, faz-se necessária a explicitação da perspectiva tomada nessa pesquisa, a fim de estabelecer uma delimitação da análise executada neste trabalho.

Por conseguinte, o presente estudo pretende identificar os elementos simbólicos presentes na narrativa, relacionar a figura do gato à figura do Sonho e, por fim, refletir sobre a construção do universo utópico através do ato de sonhar. Para tanto, na primeira parte deste

artigo haverá uma breve apresentação da novela gráfica, seguida da descrição da história escolhida para análise que, por sua vez, precederá a discussão dos elementos simbólicos identificados na trama e como eles auxiliam na construção do universo utópico almejado pelos gatos – personagens centrais do enredo.

A seção seguinte tratará do caráter utópico dos sonhos e, logo mais, haverá uma breve análise da narrativa através da perspectiva da Jornada do Herói. Por fim, a conclusão discorrerá sobre os resultados obtidos através dos recursos simbólicos e como eles relacionam-se com a construção do utópico apresentado na narrativa. Concomitantemente, durante todo este trabalho, serão apresentadas também algumas observações técnicas da obra.

Sandman: a série gráfica

Criada por Neil Gaiman em resposta a um pedido da DC Comics, empresa americana de quadrinhos e mídias afins e que tinha como objetivo reformular um super-herói já presente no seu universo ficcional, *Sandman* foi publicada pela primeira vez entre janeiro de 1989 e março de 1996, com um total de 75 edições divididas em 13 arcos originais. Com histórias voltadas para o público adulto, a narrativa acompanha a jornada da personagem-título, governante do mundo dos sonhos (o Sonhar) que, após passar mais de 70 anos preso por um grupo de ocultistas, precisa lidar com as consequências da sua ausência no mundo que conhecemos.

Sandman é um dos Perpétuos, entidades irmãs que existem desde o início dos tempos, antecedendo até mesmo as divindades, e que são responsáveis pela coesão de todas as coisas, lugares e seres existentes. Os Perpétuos são as personificações de aspectos conhecidos do nosso universo, sendo eles: Sonho, Morte, Desejo, Desespero, Delírio, Destruição e Destino. Cada qual é responsável pelo conceito que representa, tendo essa responsabilidade como seu dever maior.

Embora o Sonho seja a personagem principal da narrativa, seus irmãos e irmãs vão sendo pouco a pouco apresentados/as e desenvolvidos/as em paralelo. Ao decorrer das edições, a obra constrói seu próprio universo onírico e apresenta diversas outras figuras de sua vasta mitologia, introduzindo personagens bíblicas, deuses, anjos, demônios, personalidades da cultura pop etc.

Por mais que seja um ser que está além da nossa compreensão humana, Sonho apresenta traços comuns à humanidade, como solidão, culpa e melancolia. Ele está sempre refletindo sobre o sentido das coisas e de suas ações. Suas expressões e trejeitos são sempre soturnos e

suas falas são representadas por balões pretos, de modo que refletem a personalidade da personagem, visto que, segundo Eisner (1989, p. 26), a configuração do balão é resultado “da personagem que fala”.

Sandman, então, recebe diversas denominações e assume variadas formas no decurso da história (originalmente, é retratado com uma pele extremamente pálida e cabelos pretos bagunçados). Entre os nomes atribuídos a ele, temos: Sonho (dos Perpétuos), Morfeus, Rei dos Sonhos e do Reino dos Pesadelos, Lorde L’Zoril, Kai’ckul, Oneiros, Lorde Moldador, Príncipe das Histórias, Monarca das Fronteiras Adormecidas, entre outros.

Por vezes, as distintas denominações correspondem a diferentes aparências. Isso pode ser comprovado através dos exemplos das Figuras 1 e 2 listadas abaixo, nas quais Sandman assume as formas de uma entidade venerada pelos marcianos e um forasteiro descrito num conto sobre a destruição de uma próspera cidade de vidro, respectivamente.



Figura 4: fragmento de Sandman.
Fonte: Gaiman, 1989, p. 14.



Figura 2: fragmento de Sandman.
Fonte: Gaiman, 1989, p. 7.

A edição *Um sonho de mil gatos*

Escrita por Neil Gaiman e tendo Kelley Jones, Malcolm Jones III e Robbie Busch como desenhista, arte-finalista e colorista, respectivamente, *Um sonho de mil gatos* (1990) mostra Sonho transmutado em um felino. O enredo apresenta personagens criadas pelo próprio Gaiman, Sam Kieth e Mike Dringenberg.

Essa edição faz parte do arco *Terra dos sonhos* (1990), que funciona como um intervalo entre os arcos *Casa de bonecas* (1989-1990) e *Estação das brumas* (1990-1991), apresentando tramas totalmente independentes entre si e da narrativa central de *Sandman* (1989-1996), como se fossem contos gráficos inseridos no meio da *graphic novel*.

Nessa história que analiso, os gatos são antropomorfizados para agirem como personagens principais, mas isso acontece por intermédio da representação de suas capacidades de pensamento e fala apenas. Em relação a outros aspectos, eles são representados como gatos comuns, tais quais os conhecemos, respeitando seus traços físicos, aproximando a realidade do conto à nossa e, assim, acrescentando tons de realismo à leitura.

A obra e seus símbolos

Peirce (2015, p. 40) afirma que “todo símbolo é uma coisa viva, num sentido muito estrito que não é figura de retórica. O corpo de um símbolo transforma-se lentamente, mas seu significado cresce inevitavelmente, incorpora novos elementos e livra-se de elementos velhos”. Dessa forma, o autor reconhece a vivacidade dos símbolos e como eles podem ser interpretados de diferentes formas. Assim, essa seção irá ocupar-se dessa interpretação simbólica, por meio de elementos presentes na narrativa.

A história começa mostrando uma pequena gatinha branca que, ao ficar sozinha após seus donos terem ido para a cama, recebe a visita de um gato mais velho, convidando-a para um evento misterioso que ocorrerá naquela noite. O evento é, na verdade, um encontro com uma gata siamesa adulta que deseja compartilhar sua mensagem com seus colegas felinos. Ao chegarem no local de encontro (um cemitério), encontram vários outros gatos e, logo depois, a própria gata misteriosa, que se torna o centro da atenção de todos ali.

Assim, em um processo metanarrativo, a gata siamesa começa a contar sua história, alegando que já fora ingênua o suficiente a ponto de ser grata pela comodidade provida pelos humanos e de acreditar que tinha o controle sobre sua própria vida. Contudo, após se envolver com um gato de rua, ela teve filhotes mestiços que foram jogados em um rio por um de seus donos, visto que, na visão do humano, os gatinhos não valeriam nada.

Aqui, é interessante ressaltar que o clássico do gênero utópico, *A Utopia*, aponta para a inadmissibilidade do maltrato aos animais em sociedades ideais, uma vez que os moradores da ilha descrita pelo viajante Rafael Hitlodeu “creem que o prazer de ver a morte, mesmo dos pequenos animais, demonstra os sentimentos de uma alma cruel, ou que surgiram pela prática contínua de tão terrível prazer” (MORE, 2017, p. 139). O ato descrito pela gata, então, revela a ausência de clemência no humano que condenou os filhotes à morte.

Foi a partir desse acontecimento que a gata se deu conta de sua subordinação perante os humanos e de que nunca seria realmente livre enquanto vivesse com eles. Logo após essa

constatação, a gata rezou fervorosamente, a fim de receber justiça, revelação e sabedoria. A partir desse desejo, ela sonhou.

A gata havia acordado num deserto, lugar que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 331), simboliza uma busca, à semelhança da “busca dos hebreus da Terra Prometida através do deserto do Sinai, assim como a procura do Santo Graal”. Além disso, ainda segundo os autores, o deserto é um ambiente “propício às revelações”, que compunham precisamente um dos objetos de busca da gata.

Ademais, após ter sido abordada por um corvo com cabeça de ossos e de ter manifestado seus motivos para estar ali (a busca por justiça, revelação e sabedoria), a ave afirmara para a gata que revelação seria o único de seus anseios que poderia ser atendido naquele mundo. A figura do corvo, a propósito, é descrita por Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 294) como desempenhando “o mesmo papel de mensageiro dos deuses e preenchem função profética”. Essa última concepção pode, facilmente, ser associada à noção de “revelação”. Além disso, a figura do corvo é constantemente associada ao Sonho.

Foi a partir daquele momento, como relata a gata, que o corvo lhe deu os direcionamentos para que ela chegasse até o Gato dos Sonhos, descrito como o regente daquele mundo adormecido. A ave alertara, porém, que o caminho até a montanha, local no qual ele se encontrava, seria difícil e perigoso. Mas a gata, obstinada, não desistira de sua busca e subira a montanha.

A montanha, por sua vez, consoante Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 616), “participa do simbolismo de transcendência” e é a “morada dos deuses e objetivo da ascensão humana”. Faz-se necessário aqui, claro, para o estudo proposto neste trabalho, desenvolver as noções de “deuses” e “humano” para as concepções de “entidades” e de “animais”, respectivamente, e que são representados, nesta mesma ordem, pelo Sonho e pela gata siamesa. A noção de “transcendência”, por seu turno, será explorada na seção seguinte deste artigo, intitulada “A Jornada da Heroína”, que descreve com mais detalhes o caminho percorrido pela felina, com base nas formulações propostas pelo antropólogo Joseph Campbell.

Ao chegar no topo da montanha, a gata depara-se com a caverna do Gato dos Sonhos. A caverna é o “arquetipo do útero materno, [...] figura nos mitos de origem, de renascimento e de iniciação de numerosos povos” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 212). Desse modo, pode-se afirmar que a caverna representa o renascimento simbólico da gata siamesa, uma

vez que, ao obter aquilo que tanto procura (sabedoria), sairá dali como uma nova felina, podendo esse ser considerado, então, seu rito de iniciação.

A entrada da caverna, contudo, é protegida pelos seus três guardiões: um grifo, um lagarto gigante e um pégaso. Cabe-se aqui uma exploração dos simbolismos dessas criaturas, visto que para os gregos, como escrevem Chevalier e Gheerbant (2015, p. 478; p. 533; p. 703), “os grifos são iguais aos monstros que guardam tesouros. [...] Simbolizam a força e a vigilância, mas também o obstáculo a superar para chegar ao tesouro”. O lagarto, por sua vez, “simbolizaria [...] a alma que busca humildemente a luz”, enquanto que o pégaso, por fim, “representa a *imaginação criadora*” (grifo do autor).

Após superar todos os obstáculos em seu caminho, a gata procura por um “tesouro”: é o tesouro da sabedoria, concepção associada à ideia de “luz”, uma vez que esta simboliza o conhecimento (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015). Essa luz, por conseguinte, como veremos mais adiante nesta análise, diz respeito à capacidade de “imaginação criadora” por parte da gata por meio de seus sonhos. Isso posto, pode-se notar como a aparição dessas criaturas enriquecem a narrativa, tendo em vista que seus simbolismos ajudam na constituição da atmosfera mítica da história.

Dentro da caverna, depois de convencer os guardiões a deixá-la entrar, a gata finalmente encontra o Gato dos Sonhos. Como já mencionado, Sonho pode assumir diversas formas. Na verdade, sua caracterização depende daqueles(as) a quem ele se apresenta. No caso de *Um sonho de mil gatos* (1990), por se tratar de uma história sobre felinos, é na forma de um gato que o Rei dos Sonhos se apresenta, como mostrado na Figura 3.



Figura 3: fragmento de Sandman.

Fonte: Gaiman, 1990, p. 14.

A figura do gato, assim como todos os grandes símbolos, possui aspectos positivos e negativos. Carrega consigo as ideias de sabedoria superior e, se for preto, representa a obscuridade. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015). Sandman, enquanto Gato dos Sonhos, é o detentor da “sabedoria superior” procurada pela gata siamesa e a obscuridade é uma característica condizente com a sua personalidade.

Ainda, é importante mencionar que essa não é a primeira vez em que Sonho aparece como um felino. Na edição de estreia, *O Sono dos Justos* (1989), ele surge como gato ao libertar-se de sua prisão que durara décadas. É na forma desse animal que ele vai atrás do atual responsável pelo seu encarceramento, como ilustrado na figura 4.



Figura 4: fragmento de *Sandman*.

Fonte: Gaiman, 1989, p. 35.

Assim, a narrativa explora o senso de justiça inerente aos animais, conforme as palavras de Montaigne, quando diz que: “Se, para sermos justos, devemos dar a cada um o que lhe é devido, diremos que os animais servem, amam, e defendem seus benfeitores; perseguem e agredem os estranhos e os que os ofendem, praticando uma justiça igual à nossa” (MONTAIGNE, 1984, p. 219).

Por seu turno, o aspecto simbólico explorado na obra-objeto desta pesquisa é o saber superior associado à figura do gato. O Gato dos Sonhos revelou que já houve um tempo em que eram os felinos que dominavam o mundo, sendo a humanidade a espécie que lhes servia de animal de estimação, recreação e, até mesmo, presa.

Tudo mudou quando um humano sonhou com um mundo diferente, no qual os da sua espécie eram os governantes. Depois disso, ele contou do seu sonho para os seus semelhantes e espalhou a palavra de que, se todos sonhassem com um mundo de humanos, tudo iria mudar e eles não mais seriam caçados e mortos pelos gatos, pois, segundo ele, os sonhos tinham o

poder de moldar o mundo. Quando mil humanos sonharam o mesmo sonho, o mundo como conheciam mudou, e eles, agora, eram a espécie dominante.

Após ouvir esse relato, a gata soubera qual era sua missão: percorrer o mundo pedindo para que os da sua espécie sonhassem, a fim de reestabelecerem seu domínio. E é isso o que ela pede após contar a sua história para aqueles que foram ao cemitério escutá-la. Dessa forma, a gata assume uma função de messias/profeta entre os outros felinos. Esse seu papel é sugerido logo no momento no qual ela aparece pela primeira vez, como se vê na figura 5.



Figura 5: fragmento de Sandman.

Fonte: Gaiman, 1990, p. 7.

Surgindo em cima da estátua de um anjo, a gata revela seu papel de salvadora de sua espécie. Esse pensamento torna-se ainda mais forte se levado em conta o fato de que o encontro acontece em um cemitério, simbolizando o declínio do domínio que os gatos um dia já tiveram e que agora está morto. Esse traço de discurso messiânico/profético mostra-se ainda mais forte quando a gata se refere às suas palavras como as “boas novas”, termo de cunho bastante religioso. Esse trecho é mostrado na figura 6.



Figura 6: fragmento de Sandman.

Fonte: Gaiman, 1990, p. 21.

Aquela que parece mais crente no que ouve é a gatinha branca apresentada no início da história. Em seu artigo sobre a obra, *Exploring Dream Country: Literary Critique of Neil Gaiman's "Sandman"*, Willms (2018) escreve que o branco faz referência à “pureza, inocência e esperança. São essas as qualidades na gatinha que mostra à Siamesa que sua mensagem foi aceita sem o filtro cínico dos outros gatos”⁹⁹. A autora ainda segue afirmando que é a juventude que costuma carregar o progresso e a mudança, e que assim também poderia ser naquela realidade, uma vez que os gatos mais velhos estão felizes com as coisas do jeito que são e são mais céticos em relação à história da gata siamesa.

Independentemente da idade, porém, todos os gatos precisam assumir para si o desejo de sonhar. A siamesa, por sua vez, leva sua palavra a todas as partes do mundo, e a todos os tipos de felinos, incluindo os solitários e ferozes. E assim, se um dia, mil gatos sonharem, o mundo será deles novamente. Aqui, destacam-se o desejo e o sonho como elementos principais que servem de motivadores da utopia.

O caráter utópico dos sonhos

Visto que a obra possui uma forte presença de símbolos, mostra-se indispensável explorar a noção de sonho como tal, uma vez que esse é o elemento simbólico mais forte da história, capaz até mesmo de mudar o mundo. Jung (2016) define o sonho como imagem simbólica e diz ainda que seu simbolismo “tem tanta energia psíquica que somos obrigados a dar-lhe atenção” (JUNG, 2016, p. 56). É através de um sonho que a gata toma para a si seu papel profético. Sua energia psíquica lhe serve de motivação.

Bloch (1995), em seu livro intitulado *O Princípio Esperança*, também aborda os sonhos como símbolos, relacionando-os à esperança/intenção de uma vida melhor. O autor afirma que “O Não para a má situação que existe, o Sim para a vida melhor que paira à frente, são incorporados pelo desfavorecido ao *interesse revolucionário*”¹⁰⁰ (BLOCH, 1995, p. 75, grifo do autor). Então, o autor comenta sobre os sonhos diurnos e os descreve como sonhos de uma vida melhor, pois surgem de uma sensação de ausência que precisa ser interrompida. Ele também inclui nessa concepção os sonhos noturnos, que também dizem respeito a essa consciência utópica. Dessa forma, é plausível supor que o interesse revolucionário da siamesa é capaz de guiar a sua espécie até a utopia dos gatos.

⁹⁹ Tradução minha.

¹⁰⁰ Todas as traduções de Bloch (1995) presentes neste trabalho são de minha autoria.

A diferença que o autor estabelece entre sonho diurno e noturno é a predominância do inconsciente no segundo, enquanto que, no primeiro, o consciente mostra-se mais presente. Na obra aqui analisada, pode-se dizer que esses dois tipos de sonhos se relacionam, uma vez que os gatos precisam ter o desejo consciente de sonhar com um futuro melhor e, assim, alcançar o seu objetivo através do sonho noturno, capaz de reformular o mundo.

Para o autor, “O desejo de viajar até o fim no qual tudo termina bem sempre permeia a consciência utópica, desempenha essa consciência com um espírito de conto de fadas a nunca ser esquecido, trabalha nos sonhos de uma vida melhor [...]” (BLOCH, 1995, p. 98). Os sonhos diurnos abrem janelas através das quais o objetivo utópico pode ser alcançado, mantendo a esperança viva (BLOCH, 1995). Esse tipo de sonho almeja sempre a concretização de seus desejos, como identificado nas palavras e atitudes da gata siamesa.

A Jornada da Heroína

Um sonho de mil gatos (1990) apresenta ainda evidências da esquematização da “Jornada do Herói”, termo criado por Joseph Campbell em 1949, no seu livro intitulado *O Herói de Mil Faces*, e que também é conhecido como “monomito”. Essa noção, contudo, não é nova. Histórias como as de Jesus Cristo e Osíris já apresentavam essa estrutura. Após reconhecê-la, Campbell a sistematizou em três estágios: A Partida (A aspiração do herói à aventura), A Iniciação (Os desafios que encontra pelo caminho) e O Retorno (A volta para casa com os conhecimentos e/ou poderes adquiridos).

Cada um desses três estágios é dividido em subseções. São elas: 1) O chamado da aventura, 2) A recusa do chamado, 3) O auxílio sobrenatural, 4) A passagem pelo primeiro limiar, 5) O ventre da baleia, 6) O caminho de provas, 7) O encontro com a deusa, 8) A mulher como tentação, 9) A sintonia com o pai, 10) A apoteose, 11) A bênção última, 12) A recusa do retorno, 13) A fuga mágica, 14) O resgate com auxílio externo, 15) A passagem pelo limiar do retorno, 16) Senhor dos dois mundos e 17) Liberdade para viver. Assim, os itens 1-5 correspondem ao estágio A Partida, enquanto que as seções 6-11 e 12-17 dizem respeito aos estágios A Iniciação e O Retorno, respectivamente.

É importante destacar que nem todas as narrativas que se utilizam da noção da Jornada do Herói exploram a totalidade dos componentes dessa estrutura. Às vezes, algumas partes ficam apenas subentendidas ou são até mesmo deixadas de lado. A estrutura tríade principal, contudo, continua presente. Na obra analisada neste artigo, por exemplo, temos a presença de

apenas algumas das subseções mencionadas. Todavia, essa omissão da estrutura completa não afasta a história do conceito de monomito, pois os três estágios basilares se mantêm consistentes e reconhecíveis.

O primeiro aspecto da estrutura da Jornada do Herói na obra é “o chamado da aventura”, no qual a gata siamesa, após ter seus filhos friamente jogados em um rio para morrerem, dá-se conta da sua subordinação perante a humanidade. Sua negação ao estado atual das coisas desperta em si um desejo crescente por justiça, sabedoria e revelação, podendo esse ser considerado o seu momento de despertar para a jornada, pois, assim como afirma Campbell (1989, p. 35), os exemplos de como uma aventura se inicia “podem ser multiplicados, *ad infinitum*, vindos de todos os cantos do planeta” (grifo do autor).

Esse processo de iniciação desencadeia mudanças significativas na personalidade do herói, visto que, ainda segundo Campbell (1989, p. 31), esse chamado indica que “O horizonte familiar da vida foi ultrapassado; os velhos conceitos, ideias e padrões emocionais, já não são adequados; está próximo o momento da passagem por um limiar”. Esse pode, inclusive, ser considerado o segundo momento do monomito presente na obra: o momento da “passagem pelo primeiro limiar”. Campbell (1989) complementa suas considerações sobre “o chamado da aventura” dizendo que:

Esse primeiro estágio da jornada mitológica — que denominamos aqui “o chamado da aventura” — significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico (CAMPBELL, 1989, p. 34).

Na história, essa “região desconhecida” é representada pelo “profundo estado onírico” da gata siamesa, visto que é através do sonho que ela acaba adentrando o reino de Sandman, “uma terra distante”. Ao encontrar-se no Sonhar, a gata se depara com o “guardião do limiar”, representado pelo corvo morto. A ave descreve o caminho que deve ser seguido pela felina até o Gato dos Sonhos e é a partir daí que temos mais outro elemento da esquematização proposta por Campbell: “O caminho de provas”, o primeiro do estágio denominado A Iniciação. Campbell (1989) diz que:

Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas. Essa é a fase favorita do mito-aventura. Ela produziu uma

literatura mundial plena de testes e provações miraculosos (CAMPBELL, 1989, p. 57).

Essa “sucessão de provas” está presente na procura da felina pelo Gato dos Sonhos através do Sonhar e associada ao simbolismo da montanha, se também levarmos em conta que, para os povos africanos, a montanha “É um dos lugares onde reside o sagrado: não se pode nele penetrar sem um guia (o iniciador), sob pena de perigos mortais: símbolo do desejo de iniciação, ao mesmo tempo que das suas dificuldades” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 619). Essas dificuldades enfrentadas pela gata durante a subida da montanha são mostradas nas figuras 7 e 8:

Libellus:

Anais do I congresso nacional Movências Interdisciplinares da Utopia e IV Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2018



Figura 7: fragmento de Sandman.
Fonte: Gaiman, 1990, p. 12.



Figura 8: fragmento de Sandman.
Fonte: Gaiman, 1990, p. 12.

Para a descrição da jornada da gata, é usado um amontoamento de quadrinhos estreitos com tamanhos quase iguais. Esse recurso, nas palavras de Eisner (1989), serve para conferir o aceleração do ritmo da leitura, desenvolvendo uma narração ininterrupta. De acordo com o autor, “Nas modernas tiras ou revistas de quadrinhos, o recurso fundamental para a transmissão do *timing* é o quadrinho” (EISNER, 1989, p. 28). *Timing*, por sua vez, é descrito por Eisner como “o uso dos elementos do tempo para a obtenção de uma mensagem ou emoção específica” (EISNER, 1989, p. 26), elementos esses que incluem, além de outros meios, o quadrinho e o balão. O *timing*, então, a partir dos quadros mencionados, indica a dificuldade da busca da gata.

A gata penetrara na Floresta dos Fantasmas, na qual os mortos e perdidos – e até mesmo seus filhotes mortos – pediam para que ela parasse para brincar com eles; cruzara lugares frios e gelados, lidando com as dores de cada passo e movimento; atravessara lugares úmidos que a encharcavam e tentavam lavar suas memórias; e, por fim, percorrera a escuridão e o vácuo, esquecendo-se de quem era e do porquê estava ali. Contudo, graças à sua determinação, a gata conseguira superar todos os desafios e chegar até o cume da montanha.

Então, após enfrentar os desafios do caminho, lidar com os guardiões da caverna e de deparar-se com o Gato dos Sonhos, tem-se a fase intitulada “A benção última”, na qual a figura heroica busca pelo poder da substância sustentadora dos deuses (aqui representados por Sandman zoomorfizado em Gato dos Sonhos). Segundo Campbell (1989, p. 96), “Essa miraculosa energia, e só ela, é o Imperecível”.

Assim, ao fim desse processo de iniciação, “a mente quebra a esfera limitadora do cosmo e alcança uma percepção que transcende todas as experiências da forma — todos os simbolismos, todas as divindades: a percepção do vazio inelutável” (CAMPBELL, 1989, p.

101). Esse caráter de transcendência é representado, na obra, pela obtenção por parte da gata do conhecimento compartilhado por Sandman.

O último estágio, O Retorno, é o que possui menos representação em *Um sonho de mil gatos* (1990), mas isso se deve, contudo, ao caráter inacabado do conto gráfico, visto que o desejo de que mil gatos sonhem a mesma coisa ainda não fora alcançado. Apesar disso, pode-se destacar a fase “Senhor dos dois mundos”, na qual, após adquirir recompensas do local percorrido, o herói volta para o seu mundo com o conhecimento dos dois domínios.

Nesse momento, o herói abraça suas responsabilidades provenientes dos conhecimentos e/ou habilidades adquiridos e renuncia a suas questões pessoais. Nessa fase, como descreve Campbell (1989, p. 132), “Suas ambições pessoais estão dissolvidas, razão por que ele já não tenta viver, mas simplesmente relaxa diante de tudo o que venha a se passar nele; ele se torna, por assim dizer, um anônimo. A Lei vive nele com seu próprio consentimento irrestrito”. Na obra, a gata recebe a missão de disseminar entre seus colegas felinos a “Lei” que diz respeito ao renascer do domínio destes, renunciando a si própria em prol do bem coletivo.

Conclusões

Ao dedicar uma história aos gatos, Neil Gaiman apresenta uma narrativa com ares de conto de fadas e de fábula e expande o alcance da influência do Sonho a outros animais que não os antropomórficos. Dessa forma, a capacidade dos animais de sonhar e, conseqüentemente, de raciocinar é reconhecida dentro do universo de *Sandman* (1989-1996), na qual os gatos tomam a vez de protagonistas.

Além disso, ao sonhar com um mundo diferente, a humanidade reescreveu a própria história, de modo que o mundo dominado pelos gatos nunca existiu. A realidade na qual a humanidade é soberana, então, é descrita como existente desde sempre. Isso nos remete a discursos conservadores que, em razão da manutenção do tradicional, tentam estabelecer concepções imutáveis e inquestionáveis, na qual a mudança no *status quo* é impraticável e as classes oprimidas devem aceitar seu lugar de inferioridade, conformando-se com seu estado de sujeição.

A siamesa toma para si a tarefa de espalhar entre os outros gatos – as figuras oprimidas – um pensamento revolucionário, almejando um lugar melhor para todos eles. O sonho compartilhado representa a esperança coletiva de um determinado grupo que possui um ideal em comum. Entretanto, como pôde-se notar, o universo utópico almejado pelos gatos apresenta uma inversão dos papéis do universo já existente, no qual os gatos, antes oprimidos, subjagam

a humanidade como abuso de seus poderes enquanto raça dominante. Vendo dessa forma, é plausível destacar que a utopia de uma espécie representa a distopia da outra.

Por fim, as discussões sobre sonhos enquanto símbolos apontam para como essas representações do (in)consciente podem ser analisadas enquanto construções utópicas. Os gatos usam essas imagens simbólicas como mecanismos de transformação do meio, partindo do princípio de que os sonhos são capazes de mudar o mundo. Assim, carregados com os desejos, anseios e esperanças dos gatos, os sonhos são a representação máxima a busca pelo não-lugar felino.

Referências

BLOCH, Ernest. **The principle of hope**: volume one. USA: The MIT Press, 1995.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 28 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. 2 ed. São Paulo: Devir, 2008.

_____. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GAIMAN, Neil. Um sonho de mil gatos. In: _____. **Sandman**. Porto Alegre: Editora Globo, 1990.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 3 ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. **Ensaio**. Trad. Sérgio Milliet. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MORE, Thomas. **A Utopia**. Trad. Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2015.

QUEIROZ, Jozefh Fernando Soares. **Humor em quadrinhos**: um estudo de narrativas gráficas brasileiras e argentinas. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió – AL, 2012.

WILLMS, Kristen. **Exploring Dream Country**: Literary Critique of Neil Gaiman's "Sandman". Disponível em: <<https://hobbylark.com/fandoms/Exploring-Dream-Country-Literary-Critique-of-Neil-Gaimans-Sandman>>. Acesso em: maio de 2018.

O ESPAÇO FICCIONAL E SUA CONTRIBUIÇÃO NA FORMAÇÃO DA TRAMA EM “UM CASO DOLOROSO”, DE JAMES JOYCE

Natalina Lopes de Menezes (UFAL)

Orientador: Marcus Vinícius Matias (UFAL)

Resumo: O espaço ficcional da narrativa muitas vezes apresenta um valor significativo que vai além do que esperamos dos elementos presentes nele. No conto de James Joyce, “Um caso doloroso” (1999), isso não é diferente: podemos perceber que ele ultrapassa os limites da simples descrição do espaço, ao transformar seus elementos em metáforas para os perfis psicológicos dos personagens e, também, para suas ações. O objetivo dessa análise é investigar a relação entre a descrição dos objetos da casa (em particular) e da ambientação da narrativa (no geral) e a composição psicológica do protagonista desse conto, incluindo também os elementos distópicos presentes nela. Após longo levantamento bibliográfico e mapeamento de teorias acerca da construção do espaço e das representações da violência e da distopia, e da sistematização da descrição espacial no conto analisado, passei a buscar as relações metafóricas existentes e de que forma elas contribuem para a construção da trama. A conexão percebida através de intencional confusão da descrição dos objetos e do próprio protagonista, permite a composição de sua personalidade e da forma como ele percebe sua própria sociedade, pois ele mesmo se isola de toda “desordem física e mental” que ele acredita fazer parte da vida social. O espaço urbano tem como papel reforçar essa ideia, por meio de uma linha imaginária representada pela forma que é descrito o rio Liffey. Além disso, a linha, imagem frequente no conto, pode ser metáfora para a metodicidade de Duffy. Portanto, o transpor dela terá consequências dolorosas na vida do mesmo, e a consequente epifania produzirá um vazio existencial que transforma tudo a sua volta em um cenário distópico.

Palavras-chave: Espaço Ficcional. Perfil Psicológico. Distopia.

A caminhada até agora

Há algumas décadas, o espaço, de forma curiosa e até mesmo contraditória, busca seu “lugar” nos estudos literários. Os escritores, muito antes dos teóricos, reconheceram o valor significativo desse elemento e têm usufruído dele brilhantemente como importantíssimo construtor de sentido e de alta relevância no que diz respeito aos efeitos gerados pela obra literária.

Michel Foucault culpa essa busca ao longo período em que a crítica literária dirigiu os seus enfoques para a relação literatura e tempo, quando na verdade o “ser” da linguagem é espacial, pois “só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, por conseguinte, em um espaço” (FOUCAULT, 2000, p.168). Por defender que através do estudo das espacialidades é que conheceremos os sujeitos e suas

linguagens, Foucault insiste que haja uma maior investigação das construções das inúmeras espacialidades das obras.

Por muitos anos visto como um empecilho que interrompe o fluxo narrativo, ou como um simples elemento da descrição, processo esse considerado impuro por alguns teóricos, como Gérard Genette (1936) e Philippe Hamon (1976), o espaço começa a ser valorizado a partir de estudos como o de Iuri Lotman (1971), segundo o qual o espaço ficcional deixa de ser um acessório para se tornar detentor de múltiplos sentidos. Em Gaston Bachelard (1989) já podemos perceber uma riquíssima abordagem sobre o valor significativo dos pontos de partida da imagem que constitui o espaço. Mais recentemente vemos Santos & Oliveira (2001) discorrendo sobre o valor espacial em relação aos outros elementos da narrativa:

a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo é ao descobrirmos onde, quando, como - ou seja: em relação a quem - esse algo está. (2001, p.68)

Pode ser percebido um avanço no interesse e nas pesquisas sobre o espaço, mas ainda existe uma carência. Sobre essa necessidade, em *Linguagem e Literatura* (2000), Foucault propõe três direções para a análise das espacialidades na literatura: a primeira diz respeito à espacialidade exterior a obra, a segunda se refere ao espaço profundo de onde vem e onde circulam as figuras da obra, e a terceira é a espacialidade da linguagem da obra (quando a mesma se dobra sobre si). A análise a seguir se detém na segunda direção proposta pelo teórico francês.

O espaço e o teatro

A dramaturgia logo tomou posse de tamanha serventia demonstrada pelo espaço como construtor de sentido, dando muitas vezes ao cenário o papel de protagonista. Sendo assim, ele não mais era uma moldura para o que estava sendo encenado, mas um elemento chave para o desenvolvimento da trama.

Como exemplo da utilização de objetos do espaço cênico como protagonistas na construção estética e significativa da obra, cito a obra *Bagatelas* (1916), uma peça escrita pela estadunidense Susan Glaspell, que traz à tona, de forma muito sutil, a violência psicológica em um lar marcado pelo assassinato. No trecho abaixo veremos como a atmosfera da cena é determinada por uma simples imagem.

Sra. Peters: (*procurando no armário*) Veja só, uma gaiola. (*Segurando-a*) Ela tinha um passarinho, Sra. Hale? [...]

Sra. Peters: (*examinando a gaiola*) Mas, olha esta porta. Está quebrada. Uma dobradiça foi arrancada. (*Dá um passo em direção à Sra. Hale*)

Sra. Hale: (*olhando também*) Parece que alguém arrancou à força. [...]

Sra. Hale: Ela – pensando bem, ela própria era como um passarinho – tão meiga e bonita, mas meio tímida e – irrequieta. Como – ela – mudou.

[...] [*Elas olham dentro da cesta de costura.*]

Sra. Hale: (*vai até a mesa*) Aqui estão alguns vermelhos. O material de costura deve estar aqui dentro. (*Retira uma linda caixa*) Que caixa mais bonita! Parece algo que se daria de presente a alguém. Talvez a tesoura esteja dentro dela. (*Abre a caixa. De repente, tapa o nariz com a mão*) Mas – (*A Sra. Peters se inclina para ver, depois vira o rosto*) Há alguma coisa embrulhada neste pedaço de seda.

Sra. Peters: Mas, isto não é a tesoura dela.

Sra. Hale: (*levantando a seda*) Oh, Sra. Peters, - é – [*A Sra. Peters inclina-se para mais perto.*]

Sra. Peters: É o passarinho.

Sra. Hale: Mas Sra. Peters – olhe para ele! O pescoço! Olhe para o pescoço dele! Está – virado para trás.

Sra. Peters: Alguém – torceu – o pescoço – dele.

Em uma descrição minuciosa da gaiola pelas amigas da Sr. Wright, acusada de estrangular o marido enquanto ele dormia, temos a impressão de que o objeto está sendo dissecado até que o último pedaço de significado seja extraído do mesmo. A gaiola, o passarinho e a caixa encontrada na cesta de costura, podem passar despercebidos ao longo da narrativa, pelo menos a princípio, mas logo eles trazem à tona a natureza dolorosa e trágica daquela realidade, sendo eles responsáveis pela construção da atmosfera violenta da peça.

É percebido que não só a dramaturgia elevou a utilização do espaço, mas deixou novas possibilidades. Ao falar sobre espaços públicos e privados, De Certaud e Giard (1996), por exemplo, carregam em seus textos a herança dessa valorização prenunciadora, através do uso de vocábulos que tiveram origem nesse gênero. A própria etimologia da palavra “teatro” revela que ela tem uma ligação muito forte com o espaço, pois, em grego, é o lugar do espetáculo. Da mesma forma, a gênese da palavra “cenário” é do teatro grego, ele seria a parte do palco onde representavam os atores.

No trecho seguinte, retirado do capítulo “Espaços privados” (DE CERTAUD & GIARD, 1996), podemos observar que os termos que tem origem na dramaturgia ainda são preciosos para a compreensão do espaço: “A diversidade dos lugares e das aparências nem se compara à multiplicidade das funções e das práticas de que o espaço privado é ao mesmo tempo o cenário próprio para mobiliar e o teatro de operação” (p. 205). É claro que isso não é uma particularidade de De Certaud e Giard, afinal esses vocábulos são comumente utilizados para esse fim, mas talvez (e infelizmente) não atentando para sua origem e para as portas que o teatro abriu para esse elemento tão importante para o texto literário.

O espaço em “Um caso doloroso”

O conto “Um caso doloroso” (1999), de James Joyce, nos apresenta um homem solitário de meia idade como protagonista. Morador de um bairro afastado do centro de Dublin, o protagonista, James Duffy, vive uma vida monótona, resultado de sua natureza extremamente metódica e austera, embora essas características se apresentem a princípio apenas através do lugar onde ele mora: “Ele próprio escolhera os móveis: uma cama negra de ferro, um lavatório de ferro, quatro cadeiras de vime, um cabide para roupas, uma caixa de metal para carvão, um aparador de lareira com os atijadores e uma escrivaninha de tampo duplo” (JOYCE, p.105). A descrição realista feita de forma sistemática dos inúmeros objetos e móveis de metal e de outros materiais rígidos, escuros e frios em seu quarto, testemunham seu caráter metódico e austero (e compõe a atmosfera sombria do conto), assim como a descrição do bairro onde mora, a qual muitas vezes se mistura à descrição do próprio personagem: “Seu rosto, que trazia as marcas de todos os seus anos, tinha a mesma cor escura das ruas de Dublin.” (p.106)

Então, à medida que somos introduzidos aos componentes do espaço tão íntimo a James Duffy, percebemos uma analogia a sua personalidade rígida, escura e fria. E de todos os adjetivos que podemos atribuir a ele, nenhum fica mais evidente pela construção da atmosfera do conto, como a solidão. Seu claro e intencional isolamento da civilização pode ser notado não só pela escolha de morar o mais afastado possível do centro de Dublin (apesar de trabalhar lá), mas principalmente pela presença recorrente do rio, que separa seu bairro da “agitação” da cidade grande.

Em *A Poética do Espaço* (1989), Bachelard argumenta que “os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, poderão dizer-nos concretamente quais são os valores do espaço habitado” (p.200). E, analisando o conto de Joyce, o que é o rio

senão a forma de uma linha? Essa é uma das formas mais primitivas da imagem, portanto essencial para a composição visual, e cheia de valor significativo, como, por exemplo, cria tensão e separação no espaço, por meio da imagem do rio, reforçando o exílio social do personagem principal. A descrição de seu cotidiano e dos elementos que o compõe é mais um elemento evidenciador de sua personalidade sombria e sóbria. O bonde, por exemplo, que todos os dias o leva ao trabalho e de volta para casa, percorrendo os trilhos como outra linha imaginária no espaço, representa direção e regularidade, algo valorizado pela metodicidade de Duffy. A respeito da organização da vida cotidiana, Michel de Certeau, em *A Invenção do Cotidiano* (1996), alega que ela

se articula ao menos segundo dois registros: 1. *Os comportamentos*, cujo sistema torna visível no espaço social da rua e que se traduz pelo vestuário, pela aplicação mais ou menos estrita dos códigos de cortesia (saudações, palavras “amistosos”, pedidos de “notícias”), o ritmo do andar, o modo como se evita ou ao contrário se valoriza este ou aquele espaço público. 2. *Os benefícios simbólicos* que se espera obter pela maneira de se portar no espaço do bairro: o bom comportamento “compensa”, mas o que traz de bom? (p. 38 e 39)

O trecho transcrito acima poderia muito bem ser o resultado de uma reflexão do próprio Duffy sobre como ele percebe a sociedade e suas relações coletivas (revelado pelo sentimento paradoxal de revolta às convenções sociais e completa submissão a elas). Mesmo sendo um pensador declarado, ele se recusa a por em papel seus pensamentos, apesar de esse ser um hábito potencialmente redentor, pois suas folhas de papel em cima da escrivaninha são um dos únicos pontos brancos em seu quarto, o qual, coberto de objetos escuros, trazem à tona [a metáfora de] sua falta de esperança quanto às relações sociais.

Mais adiante na narrativa, ter conhecido a Sra. Emily Sinico, mulher de meia idade casada e mãe de uma moça jovem, que também compartilha a solidão de Duffy, finalmente permite a libertação dos seus inúmeros pensamentos, que agora parece ter encontrado alguém digno com quem poderia compartilhá-los. Com a desculpa de estar interessado na filha dela, ambos passam a construir e cultivar uma relação muito próxima. As longas caminhadas no parque, as viagens de bonde e as estradas pela qual passam, nos permite interpretar que ambos andavam na mesma direção, na perfeita harmonia de dois pontos em movimento, sendo a linha imaginária de seus trajetos a representação dessa consonância. Além disso, o isolamento de ambos continua sendo uma característica evidenciada por elementos do espaço quando,

furtivamente, passam dias em um sítio afastado da cidade sem ver nisso qualquer inconveniência.

Os dois se veem intimamente ligados, mas Duffy descobre que não somente em espírito, pois chega o dia em que Emily reivindica contato físico, quase que desesperadamente, na opinião dele. Tragicamente, para James Duffy, aquele foi um sinal de completo descontrole da parte dela, então não hesita em cortar relações definitivamente. Por conta disso, a Sra. Sinico sofre aqui o que Ângela Dias classifica como crueldade melancólica, devido a negação do olhar do outro. De acordo com Dias, “a crueldade melancólica exprime-se pela indiferença, pela incapacidade da perda e do desejo. O dano narcísico que sustenta o melancólico funda-se na falta de amor, na insignificância de um objeto primeiro que não soube ou não foi capaz de doar-se.” (2008, p.22).

Quatro anos se passam, e o dublinense, de volta a sua existência solitária, lê um artigo no jornal, o qual muda sua vida: a notícia da morte de sua alma gêmea pega-o de surpresa. Nos dois últimos anos, Emily Sinico teria se “perdido” e se tornado uma alcoólatra. Em uma noite, tentando transpor as linhas do trem (como fazia com frequência), ela foi atingida por um dos vagões e não sobreviveu. Aqui vemos explicitado analogamente, mais uma vez, o valor significativo da linha nesse conto. Ao acompanhar uma linha imaginária sendo relacionado à sobriedade e à metodicidade, temos, conseqüentemente, o transpor frequente dela como sinal de total descontrole (nesse caso, com uma fatal consequência) e quebra da harmonia.

O que a imagem dessa morte violenta produz em James Duffy é algo que “a conceptualidade reproduz com imensa dificuldade ou simplesmente se mostra incapaz de reproduzir” (LINS, p.20). Então tudo a que ele poderia se apegar desaparece, ou seja, a quebra da estabilidade, representada pela transposição da linha do trem, fere terrivelmente sua personalidade metódica, e há uma súbita tomada de consciência acerca de sua própria existência. Seu fluxo de pensamento vai desde terrível repugnância e incrível indignação por ter confiado a ela seus pensamentos mais nobres e íntimos, passando pela culpa por tê-la negado a vida, até a percepção de que, assim como Emily, ele também estava só. É importante ressaltar que a revelação promovida pelo desequilíbrio e instabilidade no espaço, nesse momento do conto, tem efeito duplo: liberta e paralisa. Comentando a respeito da obra de Joyce, Gustavo Bastos, no periódico *Século Diário*, afirma que

quando, na trama, o ímpeto de liberdade de um dado personagem se vê diante de uma situação paralisante, que tal ímpeto de liberdade de um dado personagem se depara com a impossibilidade de sua consecução ou realização, e isso se dando sempre numa hora crucial da trama, em que a importância da liberdade se choca com o limite da própria realidade, o que coloca, novamente, o conteúdo pretendido de realidade à baila na obediência às regras de verossimilhança. (14/3/2016)

O controle do próprio espaço, aquele que parecia ser o único elemento seguro e íntimo a Duffy, traz à tona uma imagem dolorosa e violenta, e que nasce onde não há acordo a respeito de regras e princípios (Emily parece ter trasposto todas elas afinal), sendo repugnante aos olhos dele. Então, ao mesmo tempo que tenta se libertar da culpa daquela morte violenta, ele se vê paralisado pela descoberta de que, durante todo o tempo em que esteve com a Sra. Sinico, era como se ele se observasse em um espelho. Duffy é então tomado por um vazio existencial e o conto nos surpreende pela sua estética realista (além da já constatada descrição realista do espaço, não mimética, mas ainda assim realista).

Nas palavras de Ângela Dias, “A chamada ‘crueldade do real’ reside no caráter único, e conseqüentemente irremediável e inapelável desta realidade.” (2008, p.18). Nessa definição, Dias expõe o princípio da crueldade: seu caráter incontornável, cru e indigesto. Vemos então, representado no conto, a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade. Mas “não se trata absolutamente de uma crueldade física ou mesmo moral, mas antes de tudo, de uma crueldade ontológica, ligada ao sofrimento de existir e à miséria do corpo humano” (GOMES, 2012, p.76). Vemos Duffy preso, por fim, a uma crueldade melancólica (DIAS, 2008) que o traz remorso e culpa por seus relacionamentos malogrados.

Marisa Gama-Khalil (2010) traz à tona em “O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários” as noções de utopia e heterotopia resgatadas por Michel Foucault na conferência “Outros espaços” (2001). O filósofo francês nos lembra que as utopias consolam, pois, se elas não têm espaço no real, deflagram um espaço mágico, confortável e linear. Enquanto as heterotopias desassossegam e inquietam, pois são reais e revelam realidades múltiplas, sobrepostas e despedaçadas. Bachelard (1989), acrescento, diz que é a movimentação desses espaços tópicos no enredamento que desencadeia uma rede de significações.

Por mais que a mistura confusa de superfícies, linhas e fluxos em “Um caso doloroso” remetam à ideia de espaço heterotópico proposta por Foucault, a transposição e a quebra da

lineariedade aproxima-se mais do conceito de distopia. Em grego, a partícula "dis" exprime “dificuldade, dor, privação, infelicidade” e a palavra “topos” significa “lugar”. A distopia vai então além da desordem do real, ela representa, de um modo geral, um lugar oposto ao da utopia, portanto pior do que a realidade.

O caos instalado na vida de James Duffy o faz começar a ver o seu entorno de uma forma distópica. Ele encontra-se num lugar ameaçador e hostil (como o espaço descrito em literaturas distópicas), onde o mesmo vagueia, levando seus passos pelo parque sob árvores desfolhadas, que refletem o momento de total vulnerabilidade e nudez em que se encontra, além de admitir se sentir privado “da festa da vida” pela própria sociedade e sua natureza egoísta e violenta. Em “Distopia: fragmentos de um céu límpido”, Tom Moylan mapeia os “infernos”, as obras distópicas tidas como pertencentes ao cânone, a fim de estabelecer o que as torna obras distópicas clássicas. Ao descrever o conto “*The machine stops*” (1909), de Forster, a seguinte relação entre distopia e espaço é descrita:

Ele compartilha os resultados de seu mapeamento proibido quando conta a mãe que as pessoas de seu mundo “perderam a noção do espaço”: ‘Dizemos que ‘o espaço foi aniquilado’, mas nós não aniquilamos o espaço, e sim a sua própria noção. Perdemos parte de nós mesmos. (p.33)

O protagonista do conto acima citado descreve o mundo distópico em que vive como um lugar onde a importante conexão homem/espaço foi quebrada. Faz-se então um paralelo ao lugar caótico em que James Duffy se encontra ao final de um caso doloroso. O espaço urbano e residencial ordenado por ele, o qual antes parecia ser seu único amigo, passa a denunciar sua desordem mental e sua natureza sombria e destrutiva. Ele, que antes frequentava espaços onde as pessoas não emanavam nenhum tipo de confusão repugnante aos seus olhos, se permite sentar em um bar onde figuras fumam e bebem cuspidando seguidamente no chão e “com a ponta das botas, cobriam de serragem suas cuspidas” (p.113). Então, no fim, a morte daquela que era sua companheira, o faz perceber que ele (sempre foi e) ficará sozinho.

Essa súbita necessidade apresentada pelo protagonista por mudar de ambiente traz à discussão o conceito de não-lugar elaborado por Marc Augé (2005), onde àquele não seriam atribuídas as relações de identidade, relacionais e históricas. Duffy transita por não-lugares, os quais não possuem nenhuma relação identitária com o mesmo. Sobre isso Augé explica:

O movimento acrescenta à coexistência dos mundos e à experiência combinada do lugar antropológico e daquele que não o é mais [...] a

experiência particular de uma forma de solidão e, em sentido literal, de uma “tomada de posição” – a experiência daquele que, diante da paisagem que é obrigado a contemplar e que não pode contemplar, “toma pose” e tira da consciência dessa atitude um prazer raro e, às vezes, melancólico. (2005, p.81)

Percebemos então que, além da tentativa de se afastar dos lugares que revelavam sua natureza (e seu fim), James Duffy busca o refúgio dos não-lugares, o que acaba por evidenciar ainda mais sua solidão pela não identificação com o que está ao seu redor.

Simbolizando essa tomada de consciência (ou de posição), citada por Levitas (2010) como uma das finalidades do pensamento utópico; advinda do rompimento da estabilidade da linha, vemos no final do conto, mais uma vez, o rio em cujas margens se ergue a cidade de Dublin, aparentando agora um aspecto acolhedor ao protagonista (pois mais do que apontar os fenômenos distópicos é preciso atingir seu fim), mesmo com seu curso sinuoso. E, ao lado dele, Duffy vê um trem partindo, também formando uma linha tortuosa no espaço. Ele logo o associa à Emily, que, serpeando, desaparecia aos poucos de sua memória. Então, quando não mais se ouvia o trem, o protagonista já não sentia a presença dela.

Conclusões

“Um caso doloroso” (1999) evidencia a representação da sociedade de Dublin, a qual constitui a personificação de seu declínio econômico e moral, pela perspectiva de James Joyce. E para construir essa ideia, Joyce, muito à frente do seu tempo, utiliza-se dos elementos do espaço ficcional da narrativa, dando a eles valor significativo e importância dignos de um personagem principal.

Ao sermos apresentados aos móveis e objetos da casa do protagonista, James Duffy, somos induzidos a creditar suas características às do próprio personagem principal, homem frio e solitário, mergulhado em metodismo e austeridade. Além das matérias primas desses objetos imputarem frieza e rigidez a ele, a predominância de cores escuras revela a existência de quase nenhuma característica redentora no mesmo.

O valor significativo do espaço no conto vai além quando constatamos a recorrência de uma linha imaginária e simbólica na trama, representada pelo rio, pela linha do trem e do bonde. Além de reforçar o caráter metódico do personagem, devido à sua estrutura estável e seu senso de direção, ela guia a trama para um desfecho distópico.

Vemos aí o valor espacial plenamente representado nesse conto quando a catarse se dá justamente pelo cruzamento da linha do trem. Além dessa ação levar a personagem a um fim violento, devido ao rompimento da harmonia (da linha) e total descontrole, ela também provoca em Duffy a percepção de sua estagnação, ou seja, há a revelação acerca de sua própria existência.

Analogamente à nudez das árvores nas aleias desertas que ele percorre, o personagem principal se encontra vulnerável, inserido em um ambiente hostil, enfatizando a conexão entre homem e espaço, o qual dava a ele ilusões de estabilidade (BACHELARD, 1989), totalmente corrompida pela transposição da linha, símbolo de retidão.

Instaurado esse cenário distópico, onde a esperança é incerta, e não há limites para natureza dolorosa e trágica (crua) da realidade, o caos dos movimentos interiores do pensamento de James Duffy o leva, no final, a uma tomada de consciência que o permite enxergar seu entorno de forma diferente.

Referências bibliográficas

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BASTOS, Gustavo. Joyce considerava “Dublinenses” uma espécie de história moral da Irlanda. *Século Diário*, Vitória/ES, 14 mar. 2016. Disponível em: <<http://seculodiario.com.br/27694/17/para-joyce-dublinenses-era-uma-especie-de-historia-moral-da-irlanda>>. Acesso em: 11 Jun. 2017

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar* / Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol; tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

DIAS, Ângela. “Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana”. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo – São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

GAMA-KHALIL, Marisa. “O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários”. *Revista da Anpoll*, Santa Catarina, v 1, n. 28, 2010. Disponível em <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/166/179>>. Acesso em: 26 Set. 2017.

JOYCE, James. *Dublinenses*; tradução Hamilton Trevisan. – 6ª Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LEVITAS, Ruth. *The Concept of Utopia*. Hemel Hempstead: Philip Allan/Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1990.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro, organizadores. *Novos Realismos*. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MOYLAN, Tom. *Distopia: fragmentos de um céu límpido* / Tom Moylan; Ildney Cavalcanti, Felipe Benicio (Eds.); tradução Felipe Benicio, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen. – Maceió: EDUFAL, 2016.

SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHØLLHAMMER, Karl E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011

EUGENIA LIBERAL, BIOTECNOLOGIAS E O INFERNO GENÉTICO: UMA ANÁLISE SOCIOLÓGICA DO CINEMA DISTÓPICO

Natanael de Alencar Santos¹⁰¹

Resumo: Artefatos culturais contemporâneos, filmes passaram a incorporar e elaborar sobre o tema da engenharia genética e as tensões que o rodeiam. Propõe-se que uma parcela do cinema de ficção científica, chamada de distópica, pode ser interpretada a partir da forma com que se detêm na avaliação presumidamente crítica de consequências de novas capacidades científicas, na medida em que imagina e apresenta potenciais benefícios ou riscos e, no interior dessa equação, situa questões sociais e éticas sobre eles, ainda que em narrativas cujo entretenimento seja o passageiro principal desse veículo cultural e a exatidão possa ser questionada. Dessa forma, a engenharia genética é um campo rico para a exploração ficcional dos novos imperativos tecnológicos e dos novos problemas que trazem consigo, sobretudo o que se denomina eugenia liberal, uma moldura de justificativas que advoga centralmente pelo poder dos pais de seleção de traços genéticos de embriões para fins terapêuticos e de melhoramento. A problemática desta pesquisa pode ser assim formulada: como as distopias eugênicas da ficção científica mobilizam e projetam os valores da eugenia liberal e, mais detidamente, como respondem aos problemas da sociabilidade e do auto entendimento (identidade) que emergem no processo de justificação moral das formas eugênicas? Interessa para este trabalho o exercício de conjugação de valores morais e ideologia disponíveis em tais filmes, numa exploração do significado sociológico das projeções de futuro e de experiência moral presente nessas obras. Para tanto, investiga-se o cenário contemporâneo de aspectos da eugenia liberal incorporados em produtos culturais, realizando a interpretação do conteúdo da série de filmes Moreau (A Ilha das Almas Selvagens (1933), A Ilha do Doutor Moreau, nas versões de 1977, 1996), GATTACA (1997) e Código 46 (2003). A conclusão aponta para insuficiência crítica ou contestadora das ficções científicas distópicas sobre a questão das biotecnologias da eugenia liberal, derrapando em ideologias de justificação do individualismo burguês, meritocracia,

¹⁰¹ Mestre em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba.

normalização de desigualdades e determinismo genético, reduzindo ou invisibilizando complexidades morais e históricas.

Palavras-chave: Biotecnologia; Eugenia liberal; Cinema; Ficção científica; Distopia.

Introdução

No interior do gênero de ficção científica, e também especificamente em seu arco distópico, os filmes passaram a incorporar e elaborar, com as extrapolações características, sobre o tema da engenharia genética. Propõe-se que uma parcela do cinema de ficção científica pode ser interpretada a partir da forma com que se detêm no exame de consequências das novas capacidades científicas das biotecnologias emergentes. Tal parcela imagina e apresenta potenciais benefícios ou riscos e, no interior dessa equação, situa questões sociais e éticas sobre eles, ainda que em narrativas cujo entretenimento seja o passageiro principal desse veículo cultural e a exatidão possa ser questionada. Dessa forma, a engenharia genética conforma-se também como um campo rico para a exploração ficcional dos novos imperativos tecnológicos e dos novos problemas que trazem consigo.

O desejo moderno de remodelação intencional de elementos da natureza humana remonta, por sua vez, aos debates sobre eugenia, conjunto de ideias e práticas pseudocientíficas como a seleção sexual dos “melhores” espécimes e a castração dos “piores”, que emerge de forma sistematizada no fim do século XIX, e alcança concretude laboratorial – a melhora da espécie a nível molecular – apenas no final do século XX, sob um manto mais complexo de uma justificação liberal: uma “nova eugenia” ou “eugenia liberal”. É um longo percurso, repleto de descontinuidades, depurações, fraturas, mas também permanências e reformulações.

O cinema esteve próximo a esse debate e foi como um passageiro atento e criativo no trem da história, absorvendo a paisagem e emblematizando esse trânsito. Um nicho especial, a ficção científica de teor distópico, explicita manobras de deslocamento arriscadas do pensamento que não miram nossos ensolarados horizontes utópicos, mas lança-se ao abismo tóxico, demoníaco de nossos temores empíricos mais devastadores. Estas ansiedades são historicamente contextualizadas, visto a sucessão de temas que ganha destaque de acordo com a ambiência específica – o medo da destruição atômica e das mutações radioativa, por exemplo, dão lugar aos riscos à biodiversidade e poluição genética, como a destruição de alimentos

naturais, descaracterização de sistemas biológicos encarados como meros sistemas de informação; a discriminação genética; as consequências não intencionais de engenharia genômica; ansiedades sobre a natureza da identidade humana em um mundo cujo melhoramento genético venha a emergir como demanda do capitalismo e dentro da moldura de preferências de classes dominantes.

A intenção deste artigo, portanto, é fazer correr uma varredura sobre obras cinematográficas específicas, explicitando seus componentes valorativos e ideológicos, e assim atender ao problema de verificar em artefatos culturais a relação social com as potencialidades das biotecnologias emergentes que a eugenia liberal posiciona, de que forma essa atualização das capacidades de intervenção na matéria da vida transborda para a cultura e para o imaginário, quais as negociações entram em jogo e quais aderências prevalecem quando a tecnologia emerge não apenas como extensão dos corpos, mas passa a constituí-lo.

Dessa forma, está em questão uma tensão moral quando entra em jogo modalidades da ação humana capazes de intervir tecnologicamente em limites até então sob custódia de arranjos da natureza. Os filmes, argumenta-se, participam do fornecimento de chaves de formulação, percepção e apreciação, estetizando, propagando e capitalizando uma série de desconfortos e dilemas, tornados matérias-primas do entretenimento, inserindo-os no regime de atenção da cultura de massa. No centro destas chaves, desenhadas com cores distópicas, uma crise de confiança na autoridade científica de reprogramar o humano e na governamentalidade genética – a lógica pós moderna de legitimidades ralas e desterritorialização levada ao limite, com o indivíduo em contenda com seu próprio corpo, sua matriz orgânica como motivo de angústia.

Para investigação do cenário contemporâneo de aspectos da eugenia liberal incorporados em produtos culturais, será realizada a análise de coaguladores cinematográficos, os filmes da série Moreau (*A Ilha das Almas Selvagens* (1933), *A Ilha do Doutor Moreau*, nas versões de 1977, 1996), *GATTACA* (1997) e *Código 46* (2003). A série Moreau foi selecionada por representar uma espécie de “eterno retorno” da questão da eugenia, reencenada em períodos diferentes e comendo-se de elementos específicos em cada um deles, dando conta da rota da eugenia do início do século até as novas formas de seleção e melhoramento do fim dele. *GATTACA* e *Código 46*, por sua vez, dramatizam e se apropriam de vocabulários audiovisuais construídos para retratar o cenário de discussão em torno da eugenia liberal e suas implicações, exercitando a imaginação distópica de deslocamentos e projeções sombrias.

O cinema de ficção científica como documento de uma sociologia de superfície

Associando modernidade e estrutura de experiência e sentimentos, percebe-se que ela causou impactos e transformações dos fundamentos destes com a ascensão de um mundo mais rápido, caótico, fragmentado e marcado pela desorientação (SINGER, 2004). Uma das principais instituições desse processo, a imprensa, especialmente em seus componentes ilustrativos, na arte gráfica, representava de forma sintomática os impactos sensoriais da modernidade: “o tema distópico dominante na virada do século destacava os terrores do trânsito da cidade grande, em especial com relação aos riscos do bonde elétrico” (SINGER, 2004, p. 103) – uma cidade nervosa e aflita, atenta aos perigos, acidentes e riscos cotidianos.

Um dos principais nichos nos quais essas sensações sintomáticas da vida moderna no cenário urbano do início do século XX pode ser detectada é no cinema¹⁰², ao ponto de ser metodologicamente exequível tomá-lo como documento de estruturas de sensibilidade coletivas, mesmo que as obras (os filmes) possam ser julgadas como um aspecto periférico da engrenagem do sistema sociopolítico, quando na verdade abordar obras audiovisuais marginais, constitui o que Kracauer (2009, p. 91) entende por uma sociologia de superfície:

O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma. Estes, enquanto expressão de tendências do tempo, não representam um testemunho conclusivo para a constituição conjunta da época. Aquelas, em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente. Inversamente, ao seu conhecimento está ligada sua interpretação. O conteúdo fundamental de uma época e os seus impulsos desprezados se iluminam reciprocamente.

De forma específica, é possível acessar o conteúdo ideológico do cinema e sua relação com movimentos mais amplos da sociedade, da economia e da cultura. Siegfried Kracauer (1988), por exemplo, analisou a produção cinematográfica de diversos gêneros, em um período delimitado (ao longo de 52 anos) e numa situação geográfica-política definida (a Alemanha pré-Hitler). Não se trata de analisar os filmes por si mesmos, mas a partir deles buscar entender todo um contexto nacional, o que equivale a imputar à cultura uma relação com as transformações materiais, políticas e sociais capaz de revelar aspectos de determinadas ideologias. Kracauer usa o cinema para “expor tendências psicológicas”, “processos mentais

¹⁰² Esta afirmação segue um sentido próximo ao que Howard Becker, em seu livro “*Falando da Sociedade*”, comenta sobre diversas formas de “representação da sociedade” ou de “relatos sobre a sociedade” (2009, p.15.)

ocultos” e “expor a alma” de uma nação – justificadamente pelos filmes serem produtos coletivos e cujo público é a multidão anônima.

O objetivo daquele trabalho sociológico sobre o cinema para Kracauer foi compreender a ascensão de Hitler como quem pergunta “como o caldeirão envenenado do nazismo foi preparado?”, ou “como tal estado de ânimo conquistou aderência massiva?”. Para tanto ele flagra a gênese e repetição de temas pictóricos (em um período em que o cinema ainda constituía e solidificava seus gêneros), a sedimentação neles de impulsos nacionais, as emoções que mobilizaram, o conteúdo e contexto sociopolítico de sua produção e recepção pela mentalidade coletiva. Desta forma analisa elementos formais, estilísticos e estéticos em relação e em contraste com as dependências sociais e econômicas dos filmes.

Um exemplo é o tema pictórico do épico nacional dos períodos de 1930 a 1935 nos quais Kracauer encontra uma forte coloração individualista no tratamento da figura do rebelde patriota, do herói de guerra e do líder onipotente, por vezes amalgamados em um só: um rebelde como líder integrante de uma rebelião contra inimigos que tentam subjugar a nação (KRACAUER, 1988, p. 303). Esses filmes seriam uma racionalização de sentimentos de inferioridade, mobilizando figuras de reis geniais e da segurança da obediência dos súditos, familiarizando as massas com a ideia de um *Führer*.

Para Kracauer, o cinema “cumprir uma função cognitiva, de diagnóstico, com relação à vida moderna, mais verdadeira do que a maioria das mais refinadas obras de arte” (Hansen, 2012, p. 413). Está associado ainda aos processos civilizadores na medida em que ensaia e representa novas formas de identidade, costumes, interações e estruturas de sentimento.

[...] o cinema não constituiu apenas uma entre várias tecnologias de percepção, tampouco refletiu o ápice de determinada lógica do olhar; ele foi, sobretudo (ao menos até a ascensão da televisão), o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados. Foi um dos mais claros sintomas da crise na qual a modernidade se fez visível e, ao mesmo tempo, transformou-se em um discurso social por meio da qual uma grande variedade de grupos buscou se ajustar ao impacto traumático da modernização. Esta dimensão reflexiva do cinema, sua dimensão pública, foi logo reconhecida pelos intelectuais, seja nos casos em que comemoraram o potencial emancipador do cinema, seja quando, aliados as forças da censura e da reforma moral, tentam contê-lo e controlá-lo, adaptando-o aos padrões da alta cultura e à restauração da esfera pública burguesa (Hansen, 2004, p. 409)

Desta forma o cinema serviu para refletir sobre as contradições e diferenças entre multiplicidades de experiências, onde, segundo Kracauer, mesmo “as fantasias idiotas e irreais dos filmes são os sonhos cotidianos da sociedade, nos quais se manifesta a sua verdadeira realidade e tomam forma os seus desejos de outro modo represados” (Kracauer, 2009, p. 313). É a partir desse enfoque que a aproximação com o cinema de ficção científica, no intento de abordar os valores e ideologias que condicionam e emolduram a discussão e assimilação que rodeiam as biotecnologias emergentes, se mostra profícua.

Da velha eugenia à eugenia liberal no cinema de ficção científica

O cinema e a ficção científica possuem um laço estreito e antigo (um dos filmes que inauguram o gênero, ‘*Le Voyage dans la lune*’ de Georges Méliès data de 1902). Segundo Cornea (2007, p. 5), os teóricos do cinema costumam ver categorias genéricas como o produto de práticas comerciais e industriais, de tal maneira que os gêneros no cinema seriam então construídos por uma indústria que busca identificar mercado de consumidores, controlar eficiência de produção e de marketing e maximizar lucro – o gênero de um filme se estabelece na medida em que cria e satisfaz uma demanda consumidora. Ainda que isto seja verdade, entretanto, é válido pensar também em abordar e desconstruir um gênero particular em termos de estrutura, temas, estratégias narrativas e repetição de iconografia visual a fim de explicitar convenções, códigos e ideologias confessadas ou implícitas. Cornea (2007) se propõe em uma cronologia do cinema de ficção científica e de seus temas, “interessada em como e por que ciclos intragenéricos emergiram em períodos particulares e como/por que certas preocupações temáticas são explicitadas ou introduzidas no interior de contextos históricos particulares” (idem, p. 9 - tradução livre) - formulação que esta pesquisa apropria-se, quando busca interpretar como uma questão específica, a da eugenia liberal, é articulada pelo cinema de ficção científica e questiona-se sobre o que acontece na interseção de duas esferas, uma científica e tecnológica, outra artística, fílmica.

Conforme discutido brevemente acima, o cinema em seus primeiros anos possuía um especial campo gravitacional para o qual convergiam marcas de um mundo moderno ainda em feitura. Compreensivelmente, temas de grande impacto na esfera pública acabam por mobilizar a indústria cinematográfica e introduzem-se nas salas de exibição, seja por seus apelos sensoriais e emocionais seja por seu conteúdo polêmico – é o que acontece com o debate em torno da eugenia. Um olhar retrospectivo detecta a presença dos debates sobre a eugenia

instalados em um gênero específico, o da ficção científica e os filmes desta seara se apresentam como insígnias de diferentes estágios da percepção e avaliação coletivas sobre o tema.

No cinema, o discurso eugênico é inicialmente ensaiado no incipiente gênero do horror. Os filmes de horror dos primeiros anos do século XX atribuíam significados patológicos a certos traços corporais e de comportamento, justificando práticas de institucionalização, bem como procedimentos de esterilização e até eliminação de certos indivíduos. Dessa forma, segundo Smith (2012), as premissas eugênicas sobre a herança biológica e a forma do corpo eram vitais para a formação dos elementos visuais dos filmes clássicos de horror e suas convenções narrativas. Segundo a autora “a eugenia foi um discurso racista, classista, etnocêntrico, sexista e preconceituoso com pessoas com deficiências, e todos esses elementos encontraram expressão em clássicos filmes de horror” (SMITH, 2012, p. 27 – tradução livre).

Enredo e iconografia espelhavam desconforto e perturbações da noção de “normalidade” desafiado por um discurso sobre deficiência e inaptidões, uma vez que pessoas comprometidas física e mentalmente, bem como pessoas não-brancas e pobres, eram tidas como casos patológicos – sua solução era de responsabilidade do campo médico e científico. A figura do monstro e os usos de narrativas culturais sobre inaptidões serviam ao propósito de reafirmação de valores de normalidade.

[...] filmes de horror exibiam muitos dos mesmos traços do filme eugênico; eles mostravam corpos visivelmente aberrantes e comportamentos monstruosos; eles faziam isso para alcançar efeitos emocionais e estéticos no público; e, em consequência, eles eram sempre criticados e censurados. [...] Ao inscrever a eugenia no interior das convenções do horror, o clássico filme de horror manteve os dramas eugênicos sob atenção pública e encorajou, ao mesmo tempo, um olhar aos corpos deficientes e à feiura da retórica e prática eugênica. [...] A interpretação da deficiência como metáfora para alteridade social permeia o entendimento crítico do filme de horror. (SMITH, 2012, p. 21-22; 23 - tradução livre)

São patentes, portanto, os propósitos sociais e intelectuais das narrativas sobre deficiência que perduraram até aquele momento, como na noção de progressão do darwinismo social, por exemplo: a ideia da sobrevivência do mais forte poderia servir para justificar desigualdades sociais e econômicas, naturalizando a dominação de uma elite sobre os “selvagens”.

Kirby (2005, 2008) corrobora o elo antigo que acompanha o tema da eugenia e a história do cinema de ficção científica. Percebe ainda a persistência de dois temas principais que

refletem crenças fundamentais da sociedade sobre o papel da hereditariedade como fonte de problemas sociais. O objetivo da eugenia é sempre melhoramento, ela associa-se ao desejo de encontrar em nossa composição biológica e controlar os elementos que nos tornam humanos e isso é feito em, sinteticamente, duas instâncias: uma foca nas falhas da humanidade, na esperança de melhorar os problemas sociais; a outra enfatiza o potencial evolutivo e a ideia de criar super-humanos. A primeira reforça nossa herança animal e a segunda os potenciais inexplorados que devem ser liberados.

As tecnologias, numa perspectiva progressista, nos tornam aptos a realizar coisas que antes não eram sequer possíveis e resolvem problemas antigos, ao mesmo tempo em que criam novos. Elas existem no interior de uma moldura de cálculo, onde os benefícios são maximizados e as consequências negativas tentam ser contidas. Fruto de negociações específicas, ela imbuí-se de valores correntes, projetando estruturas nas vidas dos sujeitos e instituições, em suas capacidades e interações. Valores que ajudam a moldar tecnologias, ao passo em que tecnologias tem efeitos nos valores que são efetivados na sociedade. Nesse sentido, as biotecnologias genéticas trazem novos artefatos e formas de distribuição e trocas, ao extremo de já existirem bancos de dados genéticos como o norte-americano GenBank, o DNA Data Bank japonês e o European Molecular Biology Laboratory, localizado na União Europeia. No Brasil,

“de acordo com estimativas do Ministério da Saúde, o complexo do setor de biotecnologia em saúde humana no Brasil - conjunto de atividades científicas e produtivas que figura no debate público como parte do chamado "complexo econômico industrial da saúde", por um lado, e do setor de biotecnologia, por outro - é um mercado de aproximadamente R\$ 160 bilhões por ano, que emprega cerca de vinte milhões de trabalhadores diretos e indiretos.” (TORRES-FREIRE, GOLGHER, CALLIL, 2005, p.1)

Isso abre lugar para pensar o gene como um novo tipo de matéria prima contemporânea, que clama por novas formas de gerencia e organização. As biotecnologias voltam-se para criação de novos medicamentos, produção de alimentos e são até questão de segurança nacional; são capazes de redefinir categorias biológicas, a própria vida humana e dos outros seres, quanto sociais, como o trabalho e a propriedade. Elas revelam um período de reconciliações entre o artificial e o natural, o biológico e o informático, o que dá luz a política do corpo genético, residência de uma vida reprogramável e instrumentalizada (THAKER, 2005).

Trata-se de um momento em que a administração da vida alcança não apenas populações, como a biopolítica do século XIX, mas é direcionada para a biologia da própria vida em seu nível molecular que proporcionou identificação, detalhamento, isolamentos, mobilização e recombinação de seus componentes para fins de re-engenharia, customização e clonagem de elementos vitais. A vida compreendida como fragmentos de informações genéticas, entra em jogo.

No cinema, ao mesmo tempo em que esses filmes sobre eugenia apoiam que a essência da natureza humana reside na interioridade biológica e pode ser melhorado por meios tecnológicos, eles também produzem críticas à manipulação de nossa hereditariedade (KIRBY, 2008). Ou seja, eles produzem questionamentos sobre modificações na medida em que elas interfeririam em um locus muito especial da identidade pessoal – interessam-se em refletir sobre qual seria então o significado existencial e espiritual do genoma humano. De forma concomitante existe a ânsia de controle pelo destino e também a hesitação sobre mudar essa entidade quase que sacralizada. A persistência do tema da eugenia (agora em seu viés liberal) é uma evidência que a preocupação sobre o pensamento eugênico ainda é, em certos relevos, a mesma na nossa era do ‘genoma pós-humano’ tal qual era nos tempos de Galton – o que muda especificamente é o aumento do conhecimento e das técnicas de intervenção bem como das capacidades tecnológicas, biológicas e cinematográficas (KIRBY, 2008).

Materializações distópicas

De subproduto da cultura pop, as ficções científicas passam a receber crescente atenção da crítica e da academia, sobretudo quando associadas ao tema dos estudos literários utópicos. Mapeando esse debate Moylan (2000) identifica como as definições em torno dos conceitos de utopia, distopia, anti-utopia foram sendo engendradas. A diferença entre as duas últimas é que as distopias não negam um impulso utópico, enquanto a última descredita toda sorte de projeto de perfectibilidade, negando a expressão utópica, associando-a com genocídio, xenofobia e autoritarismo (e frequentemente estiveram associadas com posições de anticomunismo e antissocialismo) – como aborda Jacoby (2007), que afirma vivermos em uma época anti-utópica.

As distopias são, conforme Hillegas (citado por Moylan, 2000, p. 111), como index de ansiedades, envolvendo o condicionamento à obediência, liberdade eliminada, individualidade esmagada, passado destruído, o homem isolado da natureza. Ansiedades estas que são

sociohistoricamente contextualizadas, pois frutos de realidades concretas. Nessa situação a tecnologia é empregada não para enriquecer a vida humana, mas para manter um estado de vigilância e controle, escravizando seus cidadãos. O foco recai no terror, não na esperança e elas fornecem o que Kingsley Amis cunhou de “novos mapas do inferno”.

O discurso distópico presente nas ficções científicas cinematográficas eugênicas contemporâneas se coloca como um “sintoma” de estruturas mais abstratas e ao mesmo tempo releva a sistematicidade diegética com que a questão é tratada. Os filmes desse arco específico, e detidamente os que lidam com a questão da eugenia conforme elencados acima (cada fase lidando com ela de forma diferente, com cargas e ênfases diferentes), não estão descolados de problemas mais amplos, muito menos dos fardos morais da modernidade, nomeadamente os dilemas. Contudo, a maneira com que se dirigem a eles é bastante particular, revelando como um parcela importante da cultura lida com os assombros, descompassos e fragmentos da experiência na modernidade avançada.

Eugenia liberal, biotecnologias e o inferno genético

Há uma variedade ampla de filmes com aproximações semelhantes capaz de também historicizar ansiedades sobre o tema, mas acredita-se suficiente o exercício de interpretação sociológica do arco de recorrência pictórica selecionado, tomados como “tipo-ideal”, uma vez que se tratam de distopias alegóricas que - de acordo com Williams (2011, p. 268-269) - são concebidas graças à imaginação de transformações levadas a cabo pelo impacto da implementação de ciências aplicadas, resultando um desenvolvimento técnico que agrava condições de vida e, mesmo quando se trata de um cenário onde transformações almejadas estão em curso, há uma degeneração social, caracterizada por consequências desastrosas da tentativa de melhorias, mas que produzem tipos nocivos de ordem social – emblematizados no caso em tela na figura do controle da evolução da espécie e no gene ou algum componente similar com propriedades especiais à serviço desse controle, o que engatilha discussões sobre determinismo tecnológico e genético e chegam a desembocar nas fissuras filosóficas do dualismo ontológico do humanismo.

A partir disso, os filmes selecionados para análise neste trabalho estão elencados numa hipotética afinidade pictórica (KRACAUER, 1988) e numa linha de continuidade discursiva sobre o tema da eugenia liberal. Eles se apropriam e transcodificam nossa relação com as biotecnologias tanto em questões de identidade quanto de impactos coletivos, funcionalizam o

define-se como distopia e constroem seus enredos a partir da questão da alteração intencional e tecnologicamente mediada de componentes da vida com implicações para contextos humanos, da imaginação de cenários futuros onde esta é efetivada e seus efeitos então dramatizados, porém

[...] como artefatos culturais, a literatura, o cinema, as produções para televisão, os video-games (assim como outras mídias) distópicos e de ficção científica estão apenas aparentemente preocupados com o futuro; a principal preocupação é com o presente e o seu desenrolar no interior da sociedade contemporânea e como a vida humana será influenciada (SCHMEINK, 2016, p. 9).¹⁰³

A análise parte da descrição e exame dos enredos, dos tipos de dilemas que propõem e dos arranjos narrativos construídos que os viabilizam, valorizando passagens (cenas), diálogos, elementos cênicos e, oportunamente, outros atributos diegéticos das obras. Entretanto, não se coloca nem como uma análise do discurso estrita, tampouco uma crítica estética, mas uma tentativa de observar como essas obras articulam certas ideologias, que por sua vez norteiam os valores empregados no conteúdo das filmes, realçando as zonas de contato com as teorias e valores da eugenia, tanto em sua modalidade originária, quanto liberal, detectando aderências, distâncias, rupturas e permanências.

1 A ilha do doutor Moreau

O livro de ficção científica de H. G. Wells, *A Ilha do Dr. Moreau*, escrito em 1896, traz um dos ícones do gênero, o cientista louco com compulsões maníacas por controle de aspectos da vida humana (seguindo a esteira de Victor Frankenstein, de Mary Shelley) cuja húbri do desejo de manipulação técnica de esferas orgânicas, psicológicas e sociais se desenrola em uma ilha sem registro em mapa algum como aquela de Thomas Morus, mas com um giro macabro, distópico: Moreau, outrora renomado cientista, realiza ali sua ousadia científica sem constrangimentos éticos ou legais – experimentos com animais, através de vivissecção, cirurgias, doutrinação religioso e castigos, na intenção de tomar as rédeas da evolução rumo a criação de humanos superiores.

¹⁰³ Tradução Livre.

O tom de revolta moral por tal intromissão no projeto da natureza encenado no livro de Wells recebeu três vezes adaptação para o cinema, prosseguindo na materialização, em artefatos da cultura, dos poderes abstratos da ciência e capitalizando as ansiedades em torno da manipulação genética e da nova eugenia. A análise do retorno da estória de Moreau proposta aqui – que de forma alguma pretende-se uma crítica estética, tampouco um ranqueamento ou protoantologia – dá pistas sobre como o tema da eugenia se sedimentou na cultura ao longo da história do cinema, os sentidos que acumulou ou rearranjou e a permanência do posicionamento de uma série de problemáticas sobre a ciência a tecnologia e suas implicações não apenas biológicas, mas também para os sentidos de identidade (sobre o que significa ser humano) e sociabilidade (o tipo interação entre humanos e humanos-alterados que resultaria de tais processos) que ela acarreta.

Cada adaptação acontece após alguns marcos da história da genética, ou ao menos de inovações conceituais ou operacionais desse campo, o que reforça o argumento da ambiência (o que não ignifica imperatividade). Em 1925, Haldane, em seu ensaio "*Dédalo, ou, a Ciência e o Futuro*" intui uma técnica reprodutiva artificial de manipulação direta do material hereditário, a "ectogenética", na qual por vias biotecnológicas os problemas humanos poderiam ser acessados e corrigidos. É daí também que parte a inspiração para o processo Bokanovsky, do romance de Huxley, que possuía membros familiares defensores da ideologia eugenista. Em 1953 a estrutura do DNA é descoberta, e em 1970 experimentos em sua manipulação (DNA recombinantes) começam a ser publicados. E então volta à tona com renovada força o pressuposto de Francis Galton, de que o comportamento bestial está codificado em nosso gene e podemos eliminá-los.

Em 1990 é instituído o Genbank, repositório para publicação de informações disponíveis sobre códigos genéticos e tem início o projeto de mapeamento do genoma humano. A edição cinematográfica de *A Ilha do Dr. Moreau* de 1996, comemorou os 100 anos da obra de Wells e também incorporou elementos da ambiência científica. Moreau é um exímio geneticista e Montgomery um neurocirurgião talentoso ainda que sádico (e um *psiconauta* inveterado); ao lado de procedimentos de cirurgia, de recombinação genética entre homens e animais, enxertos eletrônicos garantem a submissão das criaturas, infringindo choques quando necessário. A ilha não é um território mais isolado, puro, já tendo sido abrigo de bases militares

e resorts elitistas. Nela, um Moreau ainda mais consciente da atuação que a informação genética possui na constituição dos seres defende-se ao ser acusado de “satânico”:

Ainda que contemporaneamente seja uma banalidade os testes em animais e da manipulação da natureza ou da política de clonagem genética (realidade corriqueira na botânica a serviço do agronegócio, por exemplo) a recorrência de adaptações de *A Ilha do Doutor Moreau* atesta a permanência de certas preocupações e da noção de limites e fronteiras de intervenção das biotecnologias ao longo do século XX, envolvendo temas como a definição do que é e quem tem o direito de determinar o que é humano, e mais ainda, a ideia de um humano superior ou inferior.

Em *Moreau*, nossa unicidade (embora seja ameaçada) segue inabalada, tal qual argui o humanismo clássico, e o médico é vilanizado por suas “intromissões” biológicas, por “brincar de Deus” ou tentar nos fazer obsoletos. Entretanto a tentativa eugênica de trazer “feras” aos padrões da civilização não foi âmago do discurso moral do colonialismo – e não permeia ainda o interior da tirania do capitalismo frente aos protecionismos, regionalismos ou identidades resistentes? Questões sobre identidade e sociabilidade estão presentes no interior das narrativas e remontam ao debate hoje travado por diferentes versões do pós humanismo: evocam tangencialmente tanto as promessas transhumanistas quanto os temores do humanismo distópico. Uma das características do discurso presente nas adaptações do romance de Wells para o cinema é a relação das ideologias da eugenia e do determinismo genético, segundo a qual não somos mais do que o arranjo de nossos genes – o que na prática hipostasia problemas de caráter social como desigualdade, colonização, classe, raça, gênero, justiça social entre outros. As obras, embora critiquem a manipulação e a ousadia (e mesmo a capacidade efetiva) de cientistas em intentá-la para fins eugênicos, por outro lado compactuam com essas ideologias, o que é algo sério, uma vez que o cinema popular tem o potencial de afetar a aceitação de conceitos científicos, participando de sua validação e difusão geral.

2 Gattaca

Que tipo de sociedade e de indivíduo teríamos se a eugenia liberal fosse uma realidade estabelecida? Com essa premissa, *Gattaca* (1997) encena um “futuro não muito distante” no interior do qual a engenharia genética é parte trivial das instituições e práticas sociais, bem como da construção das identidades e autoimagens de seus ficcionais habitantes. Em tal

ambiente, a visão e o tipo de experimentação com a vida humana conforme anseiam os eugenistas liberais é corrente.

Em *Gattaca* o foco recai não sobre a tecnologia em si, mas sobre os problemas da plena aceitação desta ideologia, quando se acredita que humanos não passam do que está em seu código genômico. *Gattaca* tece críticas à ideologia do determinismo genético e às implicações de uma genética preditiva, do projeto eugênico de purgação das imperfeições humanas e correspondente discriminação contra os não alterados.

O filme encara as confusões no senso de identidade em “válidos” e “inválidos”, sobre quem são e o que devem fazer no mundo, sobre seus laços de solidariedade, se são autênticos, autônomos ou não. Nesta sociedade, as expectativas impostas pelos pais ou pela sociedade sobre os indivíduos são inteiramente baseadas no genoma de cada um e existem entraves na busca de uma vida cujo princípio sejam as próprias escolhas, visto que elas estão limitadas, condicionadas ao DNA. Genes defeituosos correspondem necessariamente a um self defeituoso. Ainda assim, mesmo os geneticamente alterados carregam o fardo de tais expectativas – a “válida” *Irene* tem vias de ascensão “travadas” por causa de seu genoma. O verdadeiro *Eugene* reclusa-se em casa e aluga sua identidade por não achar ter mais um lugar devido seu desempenho abaixo dos padrões que seus genes “superiores” determinam – o fracasso não é uma opção para pessoas como ele em *Gattaca*.

Por um lado, o filme emprega o ideário e argumentos da eugenia liberal para construir seu cenário e em seguida faz um giro ao pós humanismo distópico: princípios como o uso das biotecnologias para melhoramento e terapia e ampliação dos direitos dos pais de decidir a “melhor” arquitetura biológica dos filhos são pontos nodais da obra, entretanto as consequências disso são a codificação de expectativas na fundação orgânica dos seres, tornando-os produtos com a especificação de design desejada; a impossibilidade de contestação é revogada, comprometendo a pessoa a um projeto de vida que se encontra fora da circunferência de suas livres escolhas; novas formas de desigualdade e discriminação emergem, piorando as já existentes.

Se em *Moreau* a tentativa de experimentação com a evolução produz monstros, em *Gattaca* ela produz seres “perfeitos”, “superiores”, “sem falhas”, mas a que custo? “Não existe gene para o espírito humano” é um mote que aparece em materiais de divulgação do filme e se

conecta ao argumento do pós humanismo distópico que, a partir da natureza humana, coloca a vida natural como moralmente valiosa e as imperfeições como um aspecto constitutivo da existência humana, sem as quais os valores e virtudes perderiam as condições de possibilidade. Gattaca apresenta ainda uma sociedade onde os conflitos foram apaziguados, inexistente o esforço por ocupar posições pautado pela imobilidade prescrita por capacidades biológicas. Todavia, o filme celebra acima de tudo o poder individualista irrestrito do *self made man* que destrói, graças a uma fusão de talento e esforço, todas as barreiras sociais e alça reconhecimento, status superior e realização - mas não é justamente essa a ideologia invisível do capitalismo calcada na ilusão da igualdade e do mérito e do desempenho individual, empreendedor?

3 Código 46

No filme Código 46 (2003), por motivos ou eventos passados que não são ditos, a fertilização de novos membros de parte massiva (e afluente) da população global é feita in-vitro e tornou-se comum a prática de clonagem o que diminuiu drasticamente sua diversidade étnica. Por conta disso, as fronteiras das grandes cidades são fortemente vigiadas, pessoas consideradas não-saudáveis não as adentram, e o trânsito entre elas é regulado por um complexo Estatal-Corporativo, a Sphinx, que também atua na restrição a determinadas interações genéticas, motivo pelo qual cria-se a legislação do Código 46, que proíbe certos arranjos familiares e reprodutivos. Código 46 medita sobre um hiperestado que exerce constante vigilância, variados níveis de controle de conduta, de ambiente e de fluxos, que possui detalhados dados da população e que conta com avanços biotecnológicos para promover, manter e também conter, ou seja, administrar racionalmente a variedade da espécie humana.

Uma das preocupações no que diz respeito à eugenia liberal é justamente a possibilidade de homogeneização da espécie. Para os pós humanistas liberais a neutralidade diante das escolhas individuais de uma “boa vida” é um requisito, entretanto, segundo reconhece Agar (2004, p. 135) os “oponentes das tecnologias de melhoramento preveem monoculturas humanas. Eles pensam que qualquer diferença entre os tipos e subtipos de *GenRich* serão apenas um pálido eco da diversidade encontrada nas democracias liberais contemporâneas”. Isso porque dentre a gama de características que os pais passariam a poder optar, há a tendência de que algumas seriam mais e outras menos alvo de implementação, o que poderia ser consequência, como alertam os pós humanistas distópicos, do caráter privatizado do

melhoramento (ou seja, quem poderá pagar e ter acesso a ele) e das pressões assentadas nas normas sociais e mediadas pelo mercado.

Em Código 46 a diversidade humana é incompatível com um mundo perfeitamente administrado, mas a desigualdade não o é – mesmo que os avanços médicos retratados dêem indícios de que todos poderiam usufruir de plena saúde e, logo, de livre trânsito. O desfecho do filme chega a romantizá-la, como se os excluídos possuíssem uma liberdade e uma pureza indeléveis, mesmo que desassistidos e em penúria, ao menos “são eles mesmos”, autônomos e sortudos, sem hipervigilância ou gestão invasiva de seus corpos.

Ideologias, valores e sintomas: considerações finais

Os defensores da eugenia liberal afirmam ter se desconectado do ranço autoritário daquela antiga eugenia. Em uma moldura de respeito às escolhas individuais, à pluralidade de interpretações do que seria uma boa vida, à ampliação do direito dos pais de terem os filhos mais saudáveis possível: são eles e não o Estado que efetuarão escolhas. Aproximação absolutamente problemática para os pós humanistas distópicos, pois não se fazem escolhas num vácuo moral. Segundo estes, trata-se apenas de uma versão privatizada da antiga eugenia, e dessa vez as principais coerções por melhoramento virão da atmosfera nebulosa do mercado.

Esta pesquisa buscou acompanhar o teor desse embate no interior de artefatos culturais, tomados não isoladamente, mas enquanto um contínuo de atenção, um prisma que acumula as nuances dessa batalha. Tomou-se o cinema, o paladino da indústria cultural, como um documento de um trânsito simbólico sobre o tema da eugenia liberal. Os filmes, selecionados pela recorrência de temas pictóricos, flagram o desenvolvimento de uma relação entre sociedade, tecnologia e controle de componentes da própria vida humana, e o gênero de ficção científica destaca-se como adequado para tal anseio interpretativo, principalmente quando propõe cenários problemáticos.

Os filmes, contudo, não representam uma crítica radical, como discutiu-se brevemente em suas análises individuais. As distopias apresentadas acima criam cenários ameaçadores a partir dos riscos de aproximação ou mesmo igualdade entre homem-natureza (a blasfêmia de Moreau), entre homem e homem e entre nações (caso a terapia genética e os avanços em saúde de Gattaca e Código 46 fossem usada para aplainar as desigualdades e fossem pautadas pela justiça social). A figura de resistência (ou de autopreservação), via de regra, é o indivíduo

burguês liberal e suas tentativas de construção de identidade, ora romântico, expressivo, em contato com seus sentimentos (uma voz interna, a marca de sua autenticidade), ora metódico, disciplinado, controlado, racional e responsável (TAYLOR, 2005) e sua missão humanista parece ser reafirmar sua diferença e superioridade frente à natureza e ao mundo artificial.

Sob uma aparência de crítica radical, aloja-se parasita nos filmes deste arco uma série de comprometimentos ideológicos, arrefecendo seu potencial crítico ou subversivo. O cinema de ficção científica, ao tratar das biotecnologias da eugenia liberal em formulações das mais assustadoras, mostra-se inábil para alcançar o cerne da questão da técnica - o problema da distribuição desigual. Os filmes alimentam-se e propagam medos e ansiedades, seguindo o fluxo e as intensidades do sistema. A presunção de crítica pertinente da técnica é falsa e, no final, apenas produz a sensação do novo, ainda que seja um medo novo – justamente o que caracteriza o inferno de Benjamin – e com isso os assombros do nosso mundo ressoam como inescapáveis.

Não há aqui a intenção de isentar ou glorificar o cinema, mas perceber seu comportamento enquanto sintoma nuançado de articulações morais em curso. Os filmes analisados aqui refletem uma hipotética repulsa pela biotecnologia e seus riscos, mas ao mesmo tempo nos acostumam ao que a biotecnologia pode fazer – o que funcionaliza e faz imperar a noção da eugenia liberal de que ela pode ser bem utilizada, que as biotecnologias de intervenção podem ser eticamente orientadas, que há possibilidade de um desenvolvimento harmônico mesmo no contexto da tecnociência capitalista e o correspondente avanço de sua incursão no terreno da biologia – avanço que reduz a totalidade da vida ao DNA, enfocado como mercadoria. Como resultado, a projeção de um futuro pior “perdoa” o presente danificado.

Referências Bibliográficas

AGAR, Nicholas. **Liberal Eugenics: In Defence of Human Enhancement**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

CORNEA, Christine. **Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.

HANSEN, Miriam Bratu. “**Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade**”. IN. CHARNEY, Leo; SCHAWARTZ, Vanessa (orgs.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
Campus A. C. Simões - Rd. BR 101 Norte, s/n - Cidade Universitária.
MACEIÓ/AL, CEP 57072-000

_____. **Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno.** University of California Press, London-England, 2012.

JACOBY, Russel. **Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica.** Tradução de Carolina de Melo Bonfim Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

KIRBY, David A. **The Devil in Our DNA: A Brief History of Eugenics in Science Fiction Films.** *Literature and Medicine* 26, no. 1 (Spring 2007) 83–108. The Johns Hopkins University Press, 2008.

KIRBY, David A; GAITHER, Laura A. **Genetic Coming of Age: Genomics, Enhancement, and Identity in Film.** *New Literary History*, nº 36; p. 263-282, 2005.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão.** Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1988.

_____. **O ornamento da massa: ensaios.** Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

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

SCHMEINK, Lars. **Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society and Science Fiction.** Editora Liverpool University. Liverpool 2016.

SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.** IN. CHARNEY, Leo; SCHAWARTZ, Vanessa (orgs.). *O Cinema e a invenção da vida moderna.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SMITH, Angela M. **Hideous progeny: disability, eugenics, and classic horror cinema.** Columbia University Press, 2012.

TAYLOR, Charles. *As Fontes do Self. A construção da identidade moderna.* Tradução: Adail Sobral e Dinah Azevedo. 2ed. São Paulo: Loyola, 2005.

THAKER, Eugene. *The Global Genome: biotechnology, politics, and culture.* MIT Press, Massachusetts, 2005.

TORRES-FREIRE, Carlos; GOLGHER, Denise and CALLIL, Victor. Biotecnologia em saúde humana no Brasil: produção científica e pesquisa e desenvolvimento. *Novos estud. - CEBRAP* [online]. 2014, n.98 [cited 2018-03-11], pp.69-93. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002014000100005&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0101-3300. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002014000100005>. Acesso em Junho/2018.

WILLIAMS, Raymond. “Utopia e ficção científica”. In: _____. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra 3ª Ed, 2008.

O GÓTICO FEMININO E O ESPAÇO DO AMOR UTÓPICO EM *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*, DE EMILY BRONTË

Paulo Silva¹⁰⁴ (IFAL)

Cleusa Salvina Ramos Maurício Barbosa¹⁰⁵ (IFAL)

Resumo: Este estudo visa analisar a literatura gótica de autoria feminina por meio do romance *O*

¹⁰⁴ Graduado em Letras pelo IFAL. Integrante do grupo MOLI/IFAL no qual pesquisa o Gótico Literário e a Escrita de Autoria Feminina. E-mail: psincartney@gmail.com

¹⁰⁵ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas. Líder do Grupo de Pesquisa Múltiplos Olhares sobre a Linguagem – MOLI/CNPq. E-mail: mauriciobarbosas@uol.com.br

Morro dos Ventos Uivantes (*Wuthering Heights*, 1847), de Emily Brontë (1818-1848). Para tanto, consideramos os aspectos estéticos e literários que contribuíram para a renovação do gótico na escrita da autora, por meio de sua narrativa. Por meio de uma relação entre a produção literária de autoria feminina, a estética gótica e os estudos da utopia, na perspectiva de Thomas More, discutiremos como o gótico feminino opera na dimensão utópica da busca pelo amor inalcançável entre as personagens protagonistas da narrativa: Catherine e Heathcliff. Nosso principal objetivo é investigar as características que compõem o gótico feminino em meio ao desejo utópico da protagonista do romance de subverter a lógica do controle patriarcal diante do desejo de realização do amor. Trata-se de um estudo teórico de natureza analítico-bibliográfica embasado, principalmente, nos estudos Botting (1996), Moers (1980), Gilbert & Gubar (1979), Showalter (1994), Barthes (1977), Rougemont (1939, 1972) Funck (1993) entre outros que pesquisam o gótico literário, aos estudos da utopia e as questões de gênero.

Palavras-chave: Gótico Literário. Amor Utópico. Estudos de Gênero. Emily Brontë

Abstract: This study aims to analyze the aspects of the Gothic literature of female authorship through the novel *Wuthering Heights* (1848) by Emily Brontë (1818-1848). For this, we consider the aesthetic and literary aspects that contributed to the renovation of Gothic in the author's writing, through her narrative. Through a relationship between a literary production of female authorship, gothic aesthetics and utopian studies, in Thomas More's perspective, we will discuss how the female gothic works in the utopian dimension of the search for unreachable love between the characters protagonists of the narrative: Catherine and Heathcliff. Our main objective is to investigate the characteristics that make up the feminine gothic in utopian desire of the novel's protagonist to subvert the logic of patriarchal control in the face of the desire to achieve love. It is a theoretical study of an analytical-bibliographic nature, mainly based on Botting (1996), Moers (1980), Gilbert & Gubar (1979), Showalter (1994), Barthes (1977), Rougemont (1939, 1972) Funck (1993), among others who research literary gothic, utopian studies and gender issues.

Keywords: Literary Gothic. Utopian love. Gender Studies. Emily Brontë.

INTRODUÇÃO

Se as coisas são inatingíveis... ora!
Não é motivo para não querê-las...
(Mario Quintana, Espelho Mágico, 1951)

Desde a sua publicação em 1847, o romance *O Morro dos Ventos Uivantes*, tem sido alvo de debates e discussões que desencadearam na produção de vários estudos os quais contribuíram para enriquecer, ao longo dos séculos, uma expressiva fortuna crítica sobre a obra. Em meio a um número significativo de trabalhos com a narrativa, destacamos alguns que apresentam (re)leituras sob a perspectiva das relações coloniais (DIAS, 2011), da metamorfoses

da escrita gótica nesse romance (ALEGRETTE, 2016) entre outras que consideram a mulher na sociedade patriarcal e a luta pela autoria feminina incorporadas às questões de gênero na obra prima de Emily Jane Brontë.

Os estudos críticos de Sandra Gilbert e Susan Gubar contemplam pelo menos três desses aspectos na obra *The Madwoman in the Attic*¹⁰⁶ ([1979] 1984)¹⁰⁷, quando discutem e analisam, sob a perspectiva feminista, a condição da mulher na sociedade inglesa e o contexto de luta e de resistência da mulher escritora em meio à crítica literária de tradição patriarcal que imperava na Inglaterra Vitoriana (1837-1901). As discussões da crítica norte americana Elaine Showalter (1985) corroboram com as reflexões de Gilbert e Gubar por explorar o comportamento e os modos de vida das mulheres aprisionadas à autoridade e aos domínios masculinos. Ambas as autoras exploram em seus estudos os óbices editoriais para a publicação de obras de autoria feminina e os embates travados pelas mulheres para valorização da autoria e para o reconhecimento do valor literário de suas produções.

Ellen Moers (1976), com o olhar voltado para os aspectos que remetem ao gótico, analisa, na escrita, os elementos que (de)marcam as sensações e as experiências literárias da mulher leitora/escritora, caracterizando esse tipo de escritura como sendo uma expressão do *Female Gothic – gótico feminino*. A autora delinea as vias do gótico feminino¹⁰⁸ no romance *Frankenstein; or, The Modern Prometheus (1818)*, levantando, como principal argumento, o fato de a narrativa emoldurar, na constituição de seu projeto literário, os procedimentos estéticos da escrita, as (con)figurações literárias da experiência cotidiana e os traços da feminilidade de Mary Shelley na transposição de sua experiência com a maternidade.

Como explicamos até aqui, o romance *O Morro dos Ventos Uivantes* foi amplamente discutido sob o viés do gótico, dos estudos de gênero e da crítica feminista. Ao levantarmos, no entanto, artigos que analisam a temática do amor na constituição da narrativa e/ou das personagens desse romance, em interface com os estudos da utopia, percebemos que estes aspectos são ainda pouco explorados na obra, dado o número reduzido de produções acadêmicas tratando desse aspecto no Brasil. Nesse sentido, constatamos duas produções significativas discutindo o amor como objeto de estudo da obra: o artigo “O erro trágico de Cathy em O morro

¹⁰⁶ Pode-se encontrar a tradução para o português de um capítulo dessa obra no livro ‘Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)’, organizado por Izabel Brandão et al (2017).

¹⁰⁷ Utilizo a numeração entre colchetes para indicar o ano da primeira edição publicada (dentro ou fora do Brasil) e, em seguida, uso parênteses para demarcar o ano da edição lida e consultada neste estudo.

¹⁰⁸ O termo contrapõe-se à noção de feminismo gótico no qual a mulher é vitimizada e “encarregada de manter a ordem moral, mas politicamente impotente – e perpetuamente martirizada.” (DENFELD, 1995, p. 17).

dos ventos uivantes”, de Daise Lílian Fonseca Dias¹⁰⁹, publicado na edição temática “FACES Femininas da Literatura”, da revista *Ângulo*, em 2009 e um estudo intitulado “En(cena)ção ficcional de amores: o desejo feminino em narrativas de língua inglesa, de Maria Conceição Monteiro, publicado no livro *Mulheres e Literaturas*, em 2013.

Embora ambos os estudos apresentem uma leitura sobre o amor na obra de Emily Brontë, em nenhum deles esse tema é objeto central de análise, pelo menos não na sua dimensão utópica. Dias (2009) discute a conduta moral da protagonista Catherine¹¹⁰ Earnshaw no que tange à sua “escolha” de casar-se com Edgar Linton por sua beleza e posição social o que a autora considerou um ‘erro trágico’. Monteiro (2013), por outro lado, estabelece uma relação entre amor, casamento e adultério. Para ela, a insatisfação de Cathy com o casamento torna ainda mais excêntrico o seu contato com Heathcliff, reavivando o impulso do desejo que ambos expressam por meio de cenas de intimidade que a autora compreende como imagens de um adultério, ainda que não tenha sido consumado.

Essa revisão bibliográfica permite-nos, desse modo, ampliar a discussão sobre a obra de Emily na medida em que refletimos sobre como os vetores¹¹¹ do gótico impulsionam a utópica busca pelo amor entre as personagens protagonistas da narrativa. O romance *O Morro dos Ventos Uivantes* é uma obra de enredo demasiadamente complexo e sua escrita é abarrotada de elementos verossímeis que denunciam a forma de organização e o funcionamento da sociedade inglesa nas primeiras décadas do século 19. Desse modo, para analisarmos a narrativa investigando as características que constroem o gótico feminino e apontar como esses elementos (de)marcam o espaço utópico da busca pela realização do amor entre Catherine e Heathcliff, foi preciso recorrer ao acervo crítico já publicado.

Assim, para estabelecer um diálogo com a fortuna crítica da referida obra, discutiremos, nesse estudo, os aspectos estéticos que contribuíram para a renovação do gótico literário na escrita de Emily Brontë, considerando a produção literária de autoria feminina, a estética gótica e os estudos da utopia, na perspectiva de Thomas More.

1 A PRODUÇÃO DE AUTORIA FEMININA E AS NUANCES DO GÓTICO

¹⁰⁹ Consta no livro *Entre o estético e o político*, publicado, em 2005, pela Editora Mulheres, um artigo, de autoria dessa pesquisadora, intitulado “Amor utópico e identidade em *O morro dos ventos uivantes* e *Grande sertão: veredas*” o qual, pela dificuldade de acesso, deixamos de abordar nesse estudo.

¹¹⁰ Nomearemos como Cathy a personagem Catherine Earnshaw, protagonista da primeira parte do romance, na intenção de distingui-la de sua filha, personagem homônima que protagoniza a segunda parte da narrativa.

¹¹¹ Para uma melhor compreensão do termo ver (Barbosa; Silva, 2018a).

Ao publicar o livro *O cânone ocidental* ([1994] 1995) Harold Bloom deixa explícito aos leitores o quanto a tradição literária era irrestritamente relacionada ao domínio patriarcal. A lista que expõe pouco mais de oitocentos autores considerados canônicos pontua uma ambivalência no cenário literário, pois cria um espaço para o questionamento do (não)lugar ocupado pelos textos produzidos por mulheres diante desse quadro histórico de homens autores que exclui do cenário literário as produções de autoria feminina o que, a nosso ver, parece não corresponder à discussão intentada por Bloom.

Essa marca do masculino expressa no livro de Bloom serviu, por um lado, para apontar o poder instituído historicamente no âmbito da tradição literária dominante, hegemonicamente produzida por e para homens. Por outro, ela exprime a importância do movimento de resgate das obras literárias produzidas por mulheres para dar voz e vez a produção de autoria feminina. Zolin (2005, p. 276) explica que “a literatura de autoria feminina, de até bem pouco tempo atrás, não existia efetivamente, isto é, não aparecia no cânone tradicional”. Isso não significa dizer que não haviam textos literários de autoria feminina, pelo contrário, essa atitude revela(va) “a exclusão da mulher como sujeito participativo da história” (ZOLIN, op. cit.) e, por consequência, o apagamento de sua produção escrita.

Para a mulher inglesa oitocentista escrever é um gesto de transgressão. As mulheres escritoras foram tão sufocadas pelo sistema ideológico-literário desse período que se pode colher, até os dias de hoje, os efeitos da repressão sofrida por elas diante do poder e da opressão patriarcal. Essa é, portanto, uma das razões pelas quais se faz necessária a reivindicação do espaço da escrita de autoria feminina. Falamos em reivindicação do espaço da autoria porque a persistência das mulheres escritoras para inserir-se no campo literário instaura, na Inglaterra do século 19, um cenário de lutas e conflitos de reconhecimento e legitimação que punham em xeque os interesses dos homens escritores e leitores desse período, os ideais da Lady Vitoriana (MELLO, 2013) e os valores da sociedade patriarcal.

Nesse sentido, a perturbação causada pela publicação de *O Morro dos Ventos Uivantes* fez leitores e críticos literários vitorianos rejeitarem a obra por considerá-la violenta e repleta de cenas de crueldade e perversidade (ALEGRETTE, 2016). Cabe-nos explicar que o domínio literário masculino fez com as irmãs Charlotte, Emily e Anne Brontë publicassem suas obras com os pseudônimos masculinos de Currer, Ellis e Acton Bell à fim de serem aceitas como escritoras (GILBERT & GUBAR, 1979). Assim, fica explícito o cenário de exclusão imposto às mulheres escritoras, pois os textos de autoria feminina eram classificados como menores no

que concerne ao seu valor literário, uma vez que as mulheres eram consideradas, pela hegemonia patriarcal, incapazes e inferiores literária e intelectualmente.

Empenhada em analisar obras escritas por mulheres, Elaine Showalter explica que os “romances femininos que inscrevem uma fantasia de poder imagina um mundo, para as mulheres, fora da esfera amorosa; um mundo, entretanto, tornado impossível pelos limites sociais.” (SHOWALTER, 1994, p. 42) A busca por esse mundo imaginário impossível de ser alcançado pelas mulheres vai construindo possibilidades de leituras utópico-feministas nas produções de autoria feminina. Buscamos explorar esse aspecto no romance de Emily pelo fator que incita essa impérvia busca: a estética gótica.

As narrativas góticas produzidas por mulheres lançam-se no cenário literário em forma de crítica à imagem da mulher subserviente, instaurando uma visão obscura e mortífera do casamento e do convívio familiar, visto que no contexto de surgimento do gênero “o casamento se havia tornado para os senhores um puro e simples meio de enriquecimento”. (ROUGEMONT, [1939] 1988, p. 29)

O gótico surge para dar corpo à problematização do contexto sociocultural feminino por meio de enredos que tematizam as tensões enfrentadas pelas mulheres na sociedade, na família e no lar em “espaços místicos e cenários de mistério e assombração pelas mais diversas formas de manifestação do horror” (BARBOSA; SILVA, 2018, no prelo) no ambiente doméstico. Em *O Morro dos Ventos Uivantes* o gótico se constrói no âmago do tormento que (se)aprisiona (n)as personagens femininas; estrutura-se nas marcas da insatisfação da mulher com as condições de trabalho e de vida em sociedade, as relações familiares e com os conflitos domiciliares, notadamente, marcados por valores e interesses do sistema patriarcal.

Nesse sentido, as dificuldades enfrentadas pelas mulheres para se libertar do domínio ideológico do patriarcado são incorporadas, nos romances de autoria feminina, por personagens que rompem com a imagem de submissão que assombra as mulheres vitimadas pelo domínio falocêntrico. No romance de Emily, as personagens femininas denunciam a máscara social mantida pela sociedade patriarcal, bem como as crises nos casamentos e na manutenção da estrutura e dos papéis ocupados pelas mulheres no lar e na tradicional família patriarcal.

A obra de Emily explora um retrato de mulheres que são diminuídas pelos valores do patriarcado, mas que, ainda assim, apresentam um caráter transgressor que impulsiona um movimento de luta e resistência contra a atuação histórica da sociedade patriarcal inglesa. Elódia Xavier explica que na ficção escrita por mulheres “o sujeito feminino cava sempre mais

fundo, e os símbolos, tão frequentes, remetem a fantasmas do passado misturados a realidades presentes. (XAVIER, 1991, p. 14) Esse resgate fúnebre ao fantasmagórico invoca as sombras do passado para atormentar a vida das personagens nas narrativas escritas por mulheres; a retomada às lembranças deterioradas conjura as almas e os cadáveres dos mortos, transpondo os limites impostos pela morte para assombrar os vivos. Assim, o gótico vai desvelando as vias trilhadas pelo feminino nos romances das irmãs Brontës para questionar as normas de uma sociedade injusta e repressora na qual a mulher é silenciada pelas relações de poder entre os gêneros.

2 GÓTICO: A ESTÉTICA CRÍTICO-TRANSGRESSIVA DO FEMININO

A maioria dos críticos de literatura tem considerado a obra *The Castle of Otranto: a gothic story* (1764), de Horace de Walpole (1717-1997) o marco inaugural do gênero gótico literário. Diversos elementos estéticos dão ao gótico literário a posição de modelo narrativo capaz de abarcar as temáticas da alma por meio de emoções e sensações reprimidas que afloram quando o espaço onírico deixa atravessar os traumas, as ansiedades e a impérvia busca.

O gótico enquanto gênero literário surgiu no fim do século 18, movimentando-se e desdobrando-se, pelos séculos, para atender aos questionamentos, às perturbações, às aflições e aos anseios angustiantes, principalmente das mulheres, e, assim, expor os dramas psicológicos e os embates do convívio familiar em meio as incongruências do lar. Na literatura de língua inglesa, uma das maiores obras de expressão do gênero gótico no século 19 é a obra *Frankenstein*, de Mary Shelley.

Desde o seu surgimento, os romances góticos invadem as famílias e as casas, por meio do ambiente doméstico, explorando imagens de mulheres que precisam ser resgatadas por estarem sob o domínio dos homens. Como cerne das narrativas góticas, as personagens femininas experienciam situações de maus-tratos nas quais a mulher é ameaçada por um poderoso e impulsivo tirano do sexo masculino. Encontramos, nos textos escritos por mulheres, as marcas da estética gótica revelando problemas do ambiente doméstico-familiar no qual as protagonistas expressam as dores e agonias que compõem o lar, o casamento ou mesmo os martírios de um divórcio.

Assim, para dar visibilidade aos aspectos estéticos, temáticos e literários existentes nos textos de autoria feminina, passou-se a empregar a expressão *gótico feminino* (Ellen Moers, 1977). Nas palavras da autora, o *Gótico Feminino* vale-se das “produções que as mulheres

escritoras têm feito ao modo literário¹¹²” (1976, p. 214). As características literárias representadas na escrita denominada ‘*Female Gothic*’ expressa(va)m a insatisfação da mulher na sociedade patriarcal e o descontentamento feminino perante a opressão sofrida.

O Gótico é o que expressa a essência da condição feminina e o rastro de infortúnios e maldições do qual a carne feminina é herdeira: a auto depreciação, o ódio a si mesma e o ímpeto à autodestruição temas que têm sido cada vez mais proeminentes nos escritos das mulheres¹¹³.

A estética gótica é, para as mulheres, a via de questionamento do que elas usualmente foram, e ainda são, forçadas a silenciar. Não é, pois, surpresa que “as primeiras escritoras do gótico estejam principalmente interessadas por direitos, por sua classe, seu sexo e, muitas vezes, por ambos juntos” (MILES, ([2000] 2004, p. 54)¹¹⁴.

O gótico feminino revela, e assume, ao mesmo tempo, um viés político, visto que as autoras se valem de elementos estético-literários para expressar a condição de vida das mulheres e a luta para romper as normas e os padrões sociais impostos a elas e representados em suas produções literárias, como examina os estudos da crítica literária feminista.

(...) Isso torna evidentes as relações entre as formas feministas de abordar os textos culturais e a noção de utopia. (...) **Crítica à história e projeção de um espaço social melhor são o material da utopia** (...). **A crítica feminista sonha então com uma história calcada numa outra prática entre os sexos** (que não a de hegemonia e opressão que testemunhamos). Age em nome disso. (CAVALCANTI, 2003, p. 33 – destaque nosso)

Lançando mão sob os textos literários produzidos por mulheres, a crítica Susana Bornéo Funck (1993) estabelece uma relação entre literatura, gênero e utopia. A autora vale-se dos estudos de gênero como instrumento de análise literária para refletir acerca das utopias escritas por mulheres. Assim, ela assinala:

Embora tenha havido um certo número de utopias escritas por mulheres ao longo da história literária, é no **contexto do feminismo** moderno que o gênero utópico adquire preocupações específicas. [...] Suas personagens femininas Incorporavam Ideais burgueses ao representarem as virtudes domésticas em oposição aos males do mundo lá fora. Amor e poder, família e carreira eram colocados em confronto, vencendo **o amor e a família**, naturalmente. (FUNCK, 1993, p. 36-37 – destaque nosso)

¹¹² No original: “the work that women writers have done in the literary mode.” Essa e as demais traduções são livres e de nossa autoria, exceto quando a/o autora/or for indicada/o nas referências.

¹¹³ “The Gothic is what expresses the essence of the feminine condition, and the trail of misfortunes and maledictions which female flesh is heir to: the self-disgust, the self-hatred, and the impetus to self-destruction that have been increasingly prominent themes in the writings of women.”

¹¹⁴ No original: “the early female writers of the Gothic are primarily interested in rights, for their class, for their sex, and often both together”.

Os pontos que caracterizam os confrontos incorporados pelas personagens femininas dos quais fala Funk, estão presentes em *O Morro dos Ventos Uivantes* e configuram o caráter utópico da busca pela concretização do amor pelo que chamamos de traço utópico. Consideramos **traço utópico** o aspecto ou recurso estético-narrativo e/ou temático que caracteriza o(s) lugar(es), os sentimentos, as ideias e/ou as dimensões utópicas evocadas em um texto literário. A presença, no entanto, de um traço utópico não é, por si só, suficiente para caracterizar um texto como pertencente ao gênero utópico. Fazê-lo, além de um equívoco, seria pormenorizar e limitar o utopismo considerando apenas um de seus diferentes modos de expressão (VIEIRA, 2012). De modo algum podemos conceber *O Morro dos Ventos Uivantes* como um romance pertencente à literatura utópica como compreende Moylan (1986), no entanto, valemo-nos do aspecto que constitui o traço utópico da obra: a busca pela realização do amor inalcançável entre Cathy e Heathcliff. Desse modo, atemo-nos a esclarecer a articulação que fazemos entre a utopia e o amor até alcançarmos, em nossa explanação, a sua dimensão utópica.

3 A DIMENSÃO UTÓPICA DO AMOR ENTRE CATHY E HEATHCLIFF

O surgimento do termo utopia, bem como os primeiros usos desse vocábulo, estão relacionados ao escritor-filósofo Thomas More, no livro que hoje conhecemos como *Utopia* (1516). Este vocábulo utilizado para intitular a obra de More reúne, em si mesmo, projeções sobre uma idealização socioespacial inexistente, tal como vemos representada na ilha de Utopia, situada no Oceano Atlântico sul.

A **figura utópica**, geralmente uma ilha, era apresentada como epítome de perfeição, tornando-se desta forma um **instrumento de crítica às instituições** existentes no mundo real e permitindo que **o/a leitor/a, ao escapar para um mundo fictício**, se distanciasse dos problemas enfrentados no dia-a-dia. (FUNCK, 1993, p. 36 – destaque nosso)

O modelo social imaginado pela Utopia – reveladora de um espaço que não existe em nenhum lugar – projeta “todas as aspirações e sonhos de uma sociedade mais justa” (BARBOSA, 2006, p. 188) na qual a realidade representada é (res)significada ou idealizada numa “época diferente daquela em que se vive e na qual tudo era ou seria muito melhor do que naquele momento” (ALVES, 2015, p. 145). Tal cena de resgate temporal pode ser ilustrada no seguinte trecho do romance analisado:

(...) afastada do Morro dos Ventos Uivantes e de todas as, minhas primeiras amigadas, como aconteceu com Heathcliff, e de repente me visto convertida

na Sra. Linton, proprietária da Granja Thrushcross e esposa de um estranho: exilada, portanto, expulsa daquilo que fora o meu mundo... (...) Como gostaria de estar lá fora! Como gostaria de ser novamente menina, meio selvagem e livre, rindo das injúrias e não quase enlouquecendo ao peso delas! (MVU, p. 169)

Nesse devaneio, Cathy deixa escapar, por meio de seu pensamento, o traço utópico que se (re)constrói nas lembranças daquilo que ela mais amava, mas que teve de abrir mão: a casa (o morro) e o homem a quem ama. Essa memória, resgata, pois, seu “mundo” utópico com Heathcliff. Segundo Barthes, “a sentimentalidade do amor deve ser assumida pelo sujeito amoroso como uma transgressão forte, que o deixa sozinho e exposto; por uma reviravolta de valores (...). ([1977] 1981, p. 269). Este revés ocorre quando Cathy após ter retornado da *Thruscross Grange*, onde se hospedou três meses para recuperar-se da mordida que levou dos cachorros enquanto espionava e zombava, na companhia de Heathcliff, dos bons modos dos Lintons, se deixa moldar pela polidez da família, passando a agir com delicadeza e a vestir-se de modo apurado e irrepreensível. Assim, Cathy, assume uma vida diferente da que tinha em *Wuthering Heights*¹¹⁵ e, com essa atitude, afasta o ríspido Heathcliff que, com sua aparência suja e trajando trapos, deixa de ser uma companhia apreciável para a personagem. Notamos, assim, um deslocamento nos valores que Cathy possuía antes de ser “contagiada” pelo ideal da Lady Vitoriana, instituído pelos Lintons.

A consideração de Cathy, à medida que revela a utopia enquanto distopia, já que ela vê em *Wuthering Heights* um mundo particular no qual ela poderia ter Heathcliff e ser desobrigada e livre das convenções e formalizações do casamento e dos confrontos gerados nos espaços da casa, imprime-nos também imagens do funcionamento da sociedade patriarcal na qual vive a personagem por meio de sua crítica à institucionalização do casamento. Ela aciona, em seu íntimo, os vetores góticos que agem no resgate às lembranças reprimidas e silenciadas pelo litígio das relações matrimoniais, visto que “em sua maneira articulada, o Gótico se preocupa com um problema que se agita dentro dos fundamentos do eu¹¹⁶” (MILES, 1993, p. 2). Assim, em *O Morro dos Ventos Uivantes* o gótico feminino é a forma de denúncia das mazelas escondidas no interior das mulheres e a ideia, ou mesmo idealização, do casamento configura o traço do amor utópico do qual se vale Cathy para transferir-se, ou melhor, projetar-se num lugar e numa condição que nunca ocupará: a de esposa de Heathcliff. Posição, que após o convívio com os Lintons, ela acreditou ser motivo para o seu rebaixamento social: “mas agora

¹¹⁵ Em nossa discussão a expressão é utilizada para referir-se à propriedade onde vivia a família Earnshaw.

¹¹⁶ “in its in articulate way, Gothic worries over a problem stirring within the foundations of the self.”

eu me degradaria se casasse com Heathcliff”. (p. 114) Isso constitui, portanto, na vida da personagem, a dimensão do amor inalcançável, irrealizável e inatingível.

A narrativa de Emily estrutura o discurso amoroso de Barthes para (de)marcar o espaço utópico do amor no romance a partir dos seguintes elementos: ciúme, loucura, ausência e espera. Na leitura de Barthes, o ciúme é o “sentimento que nasce no amor e que é produzido pelo temor de que a pessoa amada prefira um outro” (BARTHES, [1977] 1981, p. 67). Esse aspecto pode ser ilustrado no momento em que Heathcliff, num ávido desejo de vingança pelo fato de Cathy tê-lo rejeitado para casar-se com Edgar, aproveita-se dos sentimentos que Isabella, irmã de Edgar, nutre por ele, beijando-a na intenção de que sua amada sinta o gosto do desprazer de ser trocado por outra pessoa. Cathy, então, dispara:

(...) Heathcliff, que é que você pretende? Já lhe disse para deixar Isabella em paz! Peço-lhe que o faça, a menos que esteja farto de vir aqui e queira que Linton lhe feche as portas! (...)
 — Que é que você tem com isso? — rosnou ele.
 — Tenho o direito de beijá-la, se ela assim o desejar; e você não tem o direito de objetar. Não sou *seu* marido; **você** não precisa ter ciúmes de mim!
 — Não tenho ciúmes de você — replicou Catherine. — Tenho é ciúmes por você.” (MVU, p. 152 – destaque da autora)

Barthes explica que é comum ao sujeito do ciúme ver-se numa condição de sofrimento “por ser excluído, por ser agressivo” (ROUGEMONT, [1977] 2003, p. 69). Em se tratando de Cathy, o sofrimento maior estaria para além do ciúme propriamente dito; ela temia perder Heathcliff novamente: “só queria que nunca nos tivéssemos de separar” (MVU, p. 209). A separação entre eles é resultado da “própria paixão e do amor que têm por sua paixão, mais do que seu contentamento, mais do que seu objeto vivo.” (ROUGEMONT, [1939] 1972, p. 36)

O ciúme e a insegurança de Cathy vão tomando contornos tão extremos que chegam a assumir a dimensão do delírio capaz de levar as personagens à loucura, outro componente constituinte do discurso amoroso. Vejamos o fragmento.

— Gostaria de poder segurá-lo — continuou ela, amargamente — até que ambos morrêssemos! Não me importaria de vê-lo sofrer. Não me importam nada os seus sofrimentos. Por que não haveria você de sofrer? Eu sofro! Vai me esquecer? Viverá feliz quando eu estiver debaixo da terra? Dirá, daqui a vinte anos: "Eis a sepultura de Catherine Earnshaw. Amei-a e sofri quando ela morreu... mas é coisa passada. Amei muitas outras desde então: meus filhos são-me muito mais queridos do que ela jamais foi; e, ao morrer, não me alegrarei por ir juntar-me a ela. . . ficarei é triste por ter que deixa-los!..." Você vai dizer isso, Heathcliff?
 — Não me torture até eu ficar tão louco quanto você — exclamou ele, soltando a cabeça e trincando os dentes. (MVU, p. 208)

O amor quando atinge o estado da loucura consome os sentimentos e as emoções dos sujeitos até o esgotamento total de suas almas, como ocorre com Cathy e Heathcliff. A força avassaladora que incorpora o amor insano torna a vida de ambos os apaixonados um abismo “pelo qual o próprio amor seria tragado” (BARTHES, [1977] 1981, p. 246) e ambos os personagens são, pois, exemplos disso; estão, na mesma medida, fadados e condenados a degradar-se e corromper-se. O desatino, resultado do delírio de Cathy, pode ser sentido por meio do efeito que a sua ausência gerará em Heathcliff, já que ela questiona as ações e os futuros “amores” que podem vir a fazer parte da vida dele como uma espécie de medida compensatória da falta que sua ausência causará. Assim, a protagonista “encena a ausência do objeto amado” (BARTHES, [1977] 1981, p. 35) no vazio que deixará com sua morte, já que ela e o objeto amado são concebidos, pela personagem, como um só. “Nelly, eu sou Heathcliff!” (p. 116). A ausência é também a expressão do desejo e da espera de tê-lo ao seu lado.

Embora pareça, esse ainda não é o desfecho dessa história. A protagonista acredita que independentemente de onde “a alma resida” (p. 112) ou do que constitua as almas dela e de Heathcliff, “elas são iguais” (p. 114) então, não se pode cogitar uma possível “separação: ela é impossível” (p. 116). Ao considerar ela e seu amado um só corpo, uma só alma, Cathy, produz a imagem do duplo; a dupla figuração da morte e da espera. No discurso amoroso, a espera é o “tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado” (BARTHES, [1977] 1981, p. 163). A angústia de Cathy é causada pelo desejo de estar com Heathcliff pela eternidade (a concretização do amor); a dele, de não poder acompanhá-la na ocasião de sua morte: ‘persigame, assumo a forma que quiser, enlouqueça-me até! Mas não me deixe neste abismo, onde eu não posso encontrá-la!’ (p. 219). Diante do exposto, ele nos revela: “Eu **não posso** viver sem a minha vida! Eu **não posso** viver sem a minha alma!” (p. 219 – destaque da autora). Heathcliff não consegue imaginar sua vida sem Cathy porque a união dos dois é a constituição do um; uma só alma habitando dois corpos. A morte de Cathy resulta, portanto, num contrato de espera ancorada na noção de que “há ou deverá haver uma existência para além de nós (p. 116); uma incessante busca na qual a espera torna-se um dos componentes constitutivos do amor utópico “para exaltá-lo ao infinito no instante do obstáculo absoluto que é a morte” (ROUGEMONT, [1939] 1972, p. 36).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certa vez disse o filósofo suíço Denis de Rougemont “o amor feliz não tem história **na literatura ocidental**. E, se não for recíproco, o amor não é considerado um verdadeiro amor” ([1939] 1972, p. 44 – destaque do autor). A colocação de Rougemont parece-nos bastante cabível à obra de Emily Brontë. O amor e a morte engendram a intangível, imaterial e imanente busca pela concretização em *O Morro dos Ventos Uivantes*. Do mesmo modo, a morte seria iminente às personagens se depreendida como produto da separação entre as protagonistas Cathy e Heathcliff.

O poeta Dante Gabriel Rossetti em uma carta enviada a William Allingham, em 1854, comentou sobre o enredo do romance: "as ações se passam no inferno – só que lá as pessoas e os lugares têm nomes ingleses¹¹⁷". Isso porque as expressões do horror no romance gótico feminino se renovam com a publicação de *O Morro dos Ventos Uivantes*, deixando chocados os leitores da época, desarranjados diante da ambientação tempestuosa que envolve as manifestações sobrenaturais e as cenas de violência num espaço diabólico coberto por elementos góticos operando na composição da narrativa.

Na leitura que fazemos, essa renovação da linguagem gótica, revisitada por meio do discurso amoroso, é o constructo do qual nos valem para aproximar e entrelaçar as três ferramentas de estudo utilizadas para compreender o traço utópico da busca pela realização do amor em *O Morro dos Ventos Uivantes*: o feminismo, nas suas relações de gênero, o gótico literário e os estudos críticos da utopia.

O enredo de *O Morro dos Ventos Uivantes* ressignifica os elementos estruturantes do discurso amoroso. Nas sequências narrativas, o ciúme dá lugar à obsessão e ao insano (loucura), produtos da falta (MELLO, 2013), que, integrados, impulsionam os vetores do gótico; a loucura cede o espaço à fantasia que se articula com a imagem da ausência e da espera para revelar os traços utópicos que conduzem a busca pelo amor não alcançável. Esses aspectos instituem os mecanismos críticos para analisar a busca pelo amor utópico, quando examinada por meio da cultura, numa perspectiva gótico-utópico-feminista do amor no romance.

O amor utópico entre Catherine e Heathcliff toma forma na obscuridade de um amor que a conduz à morte, uma vez que ela e Heathcliff compartilham “relações de amor mortalmente infelizes” (ROUGEMONT, [1939] 1972, p. 264) em busca do não concretizável. Ambas as personagens se envolvem em conflitos sentimentais que as impelem para a morte pela via da degradação da vida em busca do amor “e o consagra em seus corações, para exaltá-

¹¹⁷ No original: “The action is laid in hell - only it seems places and people have English names there.”

lo ao infinito” (ROUGEMONT, [1939] 1972, p. 36). Impulsionada pelo gótico, a infinita busca transpõe os corpos das personagens atingindo suas almas numa espécie de amor transcendental. Notadamente, uma reflexão mais aprofundada acerca das vias trilhadas pelo gótico literário no romance e seus desdobramentos na constituição do amor transcendental entre Catherine e Heathcliff configura-se como proposta temática para estudos futuros.

REFERÊNCIAS

ALEGRETTE, Alessandro Yuri. As metamorfoses da escrita gótica em *Wuthering Heights* (O Morro dos Ventos Uivantes). Tese (Doutorado em Estudos Literários), Faculdade de Ciência e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP: Araraquara. 2016. 179 p.

ALVES, Murilo. Parságada bandeiriana: do mito à utopia. In: CORDIVIOLA, Alfredo; CAVALCANTE, Ildney. (Orgs). **Os Retornos da Utopia: Histórias, Imagens, Experiências**. Maceió: EDUFAL, 2015.

BARBOSA, Cleusa Salvina Ramos Maurício. O caráter utópico da busca identitária em duas obras contemporâneas: *A Asa Esquerda do Anjo* e *Jasmine*. In: CORDIVIOLA, A; Santos, D. dos; CAVALCANTI, I. (Org.) **Fábulas da Iminência: Ensaio sobre Literatura e Utopia**. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras - UFPE, 2006, V. único.

BARBOSA, Cleusa Salvina Ramos Maurício; SILVA, Diego Paulo da. **O gótico feminino em *O Morro dos Ventos Uivantes***. ANAIS: I Congresso Nacional Mulher, Literatura e Sociedade. UFPE: Recife, 13, 14 e 15 de março de 2018a.

BARBOSA, C. S. R; SILVA, D. P. **Entre mortos e fantasmas: movimentos do gótico feminino em *O Morro dos Ventos Uivantes* e *A Asa Esquerda do Anjo***. ANAIS: I Congresso Nacional Mulher, Literatura e Sociedade. UFPE: Recife, 13, 14 e 15 de março de 2018b.

BARTHES, Roland. [1977] **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1981.

BRONTË, Emily. [1847] **O morro dos Ventos Uivantes**. Círculo do livro. s/d. Trad. Vera Pedroso.

CAVALCANTI, Ildney. Feminismo, literatura e utopia: reflexões sobre uma “fotografia”. In. **Leitura – Literatura e utopia**, n. 32, p. 29-43, jul/dez. 2003.

DENFELD, Rene. **The New Victorians: A Young Woman’s Challenge to the Old Feminist Order**. New York: Warner Books, 1995.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. **A subversão das relações coloniais em *O morro dos ventos uivantes*: questões de gênero**. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2011.

FUNCK, Susana. **Feminismo e utopia**. Rev. Estudos Feministas. Vol. 1 Nº 1 ANO 1, 1993.

GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. [1979] **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. Boston: Yale University Press, 1984.

MELLO, Camila. **Representações da família em narrativas góticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Baluarte, 2013. 212 p.

- MILES, Robert. **Gothic Writing 1750-1820: A Genealogy**. London: Routledge, 1993.
- MILES, Robert. Ann Radcliffe and Matthew Lewis. In: PUNTER, David. (Ed.) [2000] **A Companion to the Gothic**. Oxford et al: Blackwell Publishers, 2004.
- MOERS, Ellen. Female Gothic: The Monster's Mother. In: **Literary Women: The Great Writers**. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1976.
- MOYLAN, Tom. **Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination**. New York and London: Methuen, 1986.
- ROUGEMONT, Denis de. [1939] **O amor e o Ocidente**. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.
- _____. [1972] **A História do Amor no Ocidente**. Trad.: Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2ª Ed. ref. São Paulo: Ediouro, 2003.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.
- VIEIRA, Fátima. **O espaço da utopia em A tempestade**. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.
- ZOLIN, L. O. Literatura de autoria feminina: In: BONICCI, T.; ZOLIN, L.O. (Org). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2005.

MANIFESTAÇÕES UTÓPICAS EM OS FLAGELADOS DO VENTO LESTE

Renildo Ribeiro¹¹⁸ (UNEAL)

Resumo: Tendo como suporte teórico autores como Pierre Furter, em *Dialética da Esperança*, Karl Mannheim, em *Ideologia e Utopia*, Arno Münster em *Filosofia da Praxis e utopia concreta* analisarei as manifestações e configurações utópicas presentes no romance *Os flagelados do vento Leste*, do escritor cabo-verdiano Manuel Lopes. A literatura cabo-verdiana, sobretudo a produzida pelos Claridosos, nos colocou em contato com o típico representante do espaço insular, ser multifacetado, abordado em sua diversidade regional e cultural. Mesmo diverso, os seres representados por essa literatura apresentam problemas comuns em quase todos os recantos das ilhas, tais como: a miséria, a ignorância, a escravização de homens, mulheres e crianças à terra, sofrendo as mais duras e cruéis tragédias, porém sempre firmes na fé e na esperança de que todos voltariam a ser felizes. A literatura de Cabo Verde, uma das mais trágicas do mundo, presenteia-nos, em *Os flagelados do vento leste*, com o drama da família de José da Cruz que sente-se preso ao solo ilhéu obrigado a sobreviver as mais robustas intempéries alimentado pela formação moral e pela utopia de um bom futuro no espaço insular. Escritor de seu tempo e profundamente antenado com as questões sociais, artísticas e culturais relativas a seu povo, Manuel Lopes transpôs para a literatura, através de sua escrita crioula, figuras e situações repletas de realismo e conseguiu uma posição literária que superou os limites da história e da sociologia, contendo-se apenas no limite da arte, e, como tal, foi capaz de, sutilmente, expressar seu grito silencioso, utópico e revolucionário de socorro em favor do homem ilhéu, sedento de tudo, mas repleto de esperanças e de sonhos.

Palavras-chave: Utopia. Resistência. Literatura cabo-verdiana. Bom futuro.

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande não nos afastemos,
não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafim.

¹¹⁸ Professor Adjunto da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL). Líder do Grupo de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa – GELLP.

O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes
a vida presente.

Carlos Drummond de Andrade

No poema acima, “Mãos dadas”, Drummond constrói um eu-lírico que se coloca como poeta de seu tempo, preso à vida e aos que estão a seu redor, elegendo, como matéria para ser cantada em seus poemas, o tempo presente. Esse posicionamento do poeta brasileiro em relação ao mundo e à poesia é também o de Manuel Lopes, poeta, prosador e ensaísta cabo-verdiano que fez de seu povo e da esperança que o nutre matéria fundamental na confecção de seus poemas, de seus contos, de seus romances e de sua produção monográfica.

Manuel Lopes nasceu em 23 de dezembro de 1907, no Mindelo, ilha de São Vicente, e faleceu aos 25 de janeiro de 2005. Fez estudos liceais em Coimbra, regressando à ilha natal em 1923 para trabalhar numa empresa britânica de telecomunicações. Em 1936, fundou, com Baltazar Lopes da Silva (autor de *Chiquinho*) e Jorge Barbosa, a revista *Claridade*, da qual saíram nove números até 1960. Vale salientar que os “claridosos”, como passaram a ser chamados, foram os responsáveis pela introdução e consolidação do modernismo brasileiro na literatura cabo-verdiana.

Ao longo da vida, Manuel Lopes foi contemplado com vários prêmios literários, tanto em Portugal como em Cabo Verde. O seu romance *Os flagelados do vento Leste* foi Prémio Meio Milénio do Achamento de Cabo Verde, em 1968. Lopes ganhou, por duas vezes, o Prémio Fernão Mendes Pinto — com *Chuva Braba* (1956) e com *Galo cantou na baía* (1959). Em Cabo Verde, por ocasião do cinquentenário da revista *Claridade*, foi-lhe atribuído o Prémio Claridade, *ex aequo* com Baltasar Lopes da Silva¹¹⁹.

Tido como um dos escritores mais conhecidos do arquipélago, Lopes possui uma vasta obra composta por textos poéticos e ficcionais, bem como por alguns ensaios monográficos, tendo também se dedicado, nos últimos dias de sua vida, à pintura.

Ao observar o conjunto da obra de M. Lopes, podemos facilmente afirma que o escritor está “preso à vida e olho(a) meus companheiros”.

¹¹⁹ Cf. www.carboindex.com/claridade.

Para Maria Luíza Baptista (1990), o escritor de *Os flagelados do vento Leste* é um homem de seu tempo, da escrita neo-realista¹²⁰ e da literatura de compromisso. Apesar de ser natural de São Vicente, a temática de sua obra mais significativa diz respeito à ilha de Santo Antão. Sempre apegado às suas ilhas crioulas M. Lopes teve por meta revelar ao mundo as calamidades, as mortes e as secas que por séculos atingem o povo cabo-verdiano. O isolamento insular e a emigração são problemas que sempre estiveram presentes na vida deste povo. Segundo Évora (2001), quando Cabo Verde se tornou independente, em 1975, a emigração já fazia parte da história do país havia pelo menos um século. Para esta pesquisadora,

A história do país [Cabo Verde] confunde-se com a história da sua emigração/imigração e, como outros grandes acontecimentos coletivos, grande parte das ações políticas orientadas pra o projeto de autonomia e independência ocorreram na diáspora, por iniciativa de cabo-verdianos emigrantes na metrópole (ÉVORA, 2001, p. 273).

A situação cabo-verdiana é singular: os emigrantes constituem o principal contingente populacional do país, chegando a contribuir significativamente para o equilíbrio econômico de Cabo Verde¹²¹. A emigração nesse território é tamanha que, segundo Évora (2001), dados preliminares do Instituto Nacional de Estatística apontavam, para o ano 2000, mais de 500 mil cabo-verdianos emigrantes contra pouco mais de 430 mil habitantes que vivem no arquipélago. De acordo com esta mesma autora, as comunidades cabo-verdianas se instalam em países como Estados Unidos, Portugal, França, Holanda, Angola, Países Baixos e Itália.

A angústia e o dilema vividos por homens e mulheres do arquipélago encontram-se também registrados no “Poema de quem ficou”. Aqui, Manuel Lopes prefere um posicionamento voltado para a situação real do seu arquipélago ao ideal de uma terra farta em outro lugar do globo. Para esse claridoso não há a Pasárgada, como glosou Oswaldo Alcântara¹²². Ele prefere acreditar na força da idealização a abandonar a Terra-Mãe:

Que teu irmão que ficou
Sonhou coisas maiores ainda,

¹²⁰ Escrita neo-realista, neste contexto, refere-se ao tipo de escrita literária voltada para temas relacionados com a condição sócio-econômica dos povos, buscando, de certa forma, contribuir para o desaparecimento da exploração do homem.

¹²¹ Cf. *op. cit.* Évora, no texto acima referido, faz importantes considerações sobre a questão identitária cabo-verdiana e, conseqüentemente, a dialética paradoxal entre a relação emigrante/imigrante.

¹²² O sujeito poético do poema “Itinerário de Pasárgada”, de Oswaldo Alcântara, pseudônimo de Baltazar Lopes, diz o seguinte: “Em Pasárgada eu saberia/onde é que deus tinha depositado/o meu destino...”. (ALCÂNTARA, Oswaldo, *apud* HAMILTON, 1984, p. 141).

mais belas que aquelas que conheceste...
 Crispou as mãos à beira do mar
 e teve saudades estranhas, de terras estranhas,
 com bosques de névoa, rios de prata, montanhas de oiro —
 que nunca viram teus olhos
 no mundo que percorrestes... (LOPES, *apud* TRIGO, 1990, p. 8).

É graças a este tipo de amor/apego a suas terras que José da Cruz, personagem de *Os flagelados do vento Leste*¹²³, e demais personagens da obra de Manuel Lopes conseguem resistir às adversidades naturais e sociais que castigam intermitentemente o ilhéu e seu povo. Mesmo frente à mais cruel realidade, José da Cruz resiste para além das possibilidades humanas, na esperança de que, a qualquer momento, os sofrimentos possam ter fim. Podemos também observar nesta obra o apego à terra, à família, que pode ser interpretada como um dos sustentáculos que induzem certos homens a continuarem firmes e dignos nas suas atitudes, por se lembrarem de que possuem alguém, além deles próprios, em quem devem pensar antes de praticarem certos atos.

Os romances *Chuva braba* e *Os flagelados do vento Leste* são exemplos concretos do perfil da moderna literatura cabo-verdiana, que nasceu nos anos 40 com a publicação de *Chiquinho*, romance de Baltazar Lopes. A obra literária de M. Lopes não deve ser vista apenas como exemplo de refinamento linguístico e literário, e, conseqüentemente, como obra de grande valor estético, mas sim como exemplo de produção artística que fez o mundo conhecedor das calamidades, das secas e das mortes no arquipélago, sobretudo nos anos 40 e 50.

A literatura cabo-verdiana, sobretudo a produzida sob o afã dos claridosos, nos colocou em contato com o típico representante do espaço insular, ser multifacetado, abordado em sua diversidade regional e cultural, mas com problemas comuns em quase todos os recantos das ilhas: a miséria, a ignorância, a escravização de homens, mulheres e crianças à terra, sofrendo as mais duras e cruéis tragédias, porém sempre firme na fé e na esperança de que, no último momento, as coisas poderiam tomar rumos diferenciados e todos voltariam a ser felizes. Homens como José da Cruz, protagonista da primeira parte de *Os flagelados do vento Leste*, por mais que se sentissem fracassados, derrotados e que seus ideais tivessem sido destruídos por eventuais tragédias, sempre reagem de forma semelhante, pois, no fundo, “restava sempre uma esperança. Uma luzinha que recuava quando ele estendia a mão para ela. Todas as

¹²³ LOPES, Manuel. *Os flagelados do vento Leste*. São Paulo: Ática: 1979. A partir de agora, ao citar *Os flagelados do vento Leste*, utilizarei as iniciais FVL seguidas dos números das páginas.

tentativas para chegar àquela luzinha eram vãs. Ah! Se a pegasse um dia, nunca mais a largaria” (FVL, p. 140).

Beatriz Berrini, em seu livro *Utopia, utopias: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira*, ao tratar da força das utopias na construção de novas realidades e novos mundos, observa que a insatisfação com o presente nos leva a buscar refúgio nas lembranças do passado, que embelezamos ou aprimoramos. Pensamento semelhante encontramos em *dialética da esperança*, onde segundo Pierre Furter,

A felicidade tem suas raízes no passado, sem as quais não teria nenhum conteúdo, nenhum argumento; nenhuma matéria sobre a qual pudesse apoiar-se. Portanto a felicidade, por existencial que seja, nunca abole o passado; ao contrário, lhe dá uma nova significação, uma nova atualidade (FURTER, 1974, p. 39).

Zepa, esposa de José da Cruz, na tentativa de amenizar os sofrimentos impostos pela realidade, ou escapar a estes, se apegava a boas recordações, a momentos que lhe tinham proporcionado prazer. E, na busca de superar os agravos da situação presente, ou mesmo fugir dos pensamentos desagradáveis, prefere, embalada pelo brilho e pela beleza da lua, recordar seu tempo de moça bonita e cobiçada: “O céu era bom para os homens naqueles tempos. Todo o mundo vivia contente porque o céu era amigo da terra. Havia mais festas — ela já gostara bastante da sua farra! Fora das raparigas mais balhadeiras do lugar, diziam os rapazes” (FVL, p. 66).

Mas o narrador faz questão de confrontar este tempo com a realidade atual da personagem, agora casada, com três filhos e atarefada:

As lides da casa, as fadigas da criação dos filhos, as preocupações e os temores da vida não lhe permitiam vagares para olhar para trás. Quando temos filhos, é o dia de amanhã que conta, o chão que os meninos hão de pisar depois (FVL, *ibid.*).

Ao recordar tempos bons vividos em sua juventude e observando a realidade que a circunda, Zepa demonstra estar insatisfeita com o seu mundo presente, o que a faz buscar no passado as raízes de uma felicidade perdida. Impulsionada por essas recordações, Zepa é levada a um sonhar acordada, como o teorizado por E. Bloch, na perspectiva de um bom futuro, bom lugar, em oposição à realidade vivenciada.

Manuel Lopes, escritor de seu tempo e profundamente antenado com as questões sociais, artísticas e culturais relativas a seu povo, transpôs para seus textos, através de sua escrita crioula, figuras e situações repletas de realismo, que são, segundo Salvato Trigo (1990), uma das marcas de seu discurso. M. Lopes conseguiu uma posição literária que superou os limites da história e da sociologia, contendo-se apenas no limite da arte, e, como tal, foi capaz de, sutilmente, expressar seu grito silencioso de socorro em favor do homem ilhéu, sedento de tudo, mas repleto de esperanças e de sonhos.

Em *Os flagelados do vento Leste*, somos postos em contato com um Homem-Sísifo, cuja capacidade de persistência diante das mais avassaladoras tragédias que podem ocorrer na vida do ser humano, exemplo da lestada¹²⁴, se encontra de prontidão, à espera de um sinal da natureza e da primeira oportunidade para recomeçar sua árdua e constante via-crúcis em busca de ideais armazenados no mais íntimo de seu ser graças à sua formação moral e à força da esperança como podemos flagrar nas palavras de José da Cruz, que afirmava:

[...] pensem o que pensarem, eu daqui não saio. Nem dado de vidro. Nem posto lume. Nem que viesse soldado com espingarda e baioneta. Não largo a aurela da minha casa. O tempo vai virar. Eu digo a ocês. O tempo vai virar. Ocês caminharam todos um a um. Só fiquei eu e a família. Ocês vão ver o tempo virar... (FVL, p. 147).

Pois, “Homem nasceu para remediar o que está estragado” (FVL, p. 54).

A tenaz persistência do cabo-verdiano é grande e pode ser apreciada nas palavras deste outro personagem, João Felícia: “Dez tanques estragados, dez tanques feitos de novo, e mais um. O último é dez vezes maior que o primeiro” (FVL, p. 52), que evidenciam o quanto os cabo-verdianos estão dispostos a recomeçar sua labuta, a reconstruir os estragos feitos pela natureza, afinal de contas “estrago de chuva é conserto de homem...” (FVL, *ibid.*).

Os personagens de *Os flagelados do vento Leste* são seres em espera e em busca de um futuro melhor. A *docta spes*¹²⁵ é o combustível que o cabo-verdiano sabe usar até sua última gota, na perspectiva de realização de seus anseios. Contudo, parece contraditória a afirmação de que um romance apresenta seres em espera e em busca, visto que estas ações aparentam ser paradoxais. A espera caracteriza-se por seu caráter passivo, ao contrário da noção de busca, que

¹²⁴ Lestada é a denominação dada ao vento leste ardente, vindo do deserto africano. É conhecido também por Suão e por Harmatão.

¹²⁵ Expressão usada por Ernst Bloch para se referir à esperança fundada no conhecimento do mundo e na análise de sua estrutura.

se liga à de luta, reivindicação e do embate de forças contraditórias com o objetivo de conquistar algo idealizado, *pro-jetado* e que tem por elemento instigante uma falta, uma necessidade.

Os seres de *Os flagelados do vento Leste* estão paradoxalmente ilhados no próprio ambiente. São seres presos, degredados em sua própria terra, cercados por água e que morrem por falta dela ou permanecem à espera desses elementos para suas plantações e, muitas vezes, para seu próprio consumo. Um dos grandes flagelos dos cabo-verdianos é ver as nuvens passarem sobre a terra sedenta e despejarem seus exércitos molhados sobre o oceano, aguçando o desejo e a angústia no coração de homens, mulheres e crianças que necessitam de algumas gotas daquela preciosidade para sobreviverem.

Para dar início a uma busca, nada melhor do que a constatação de determinada falta. A obra aqui abordada, por exemplo, traz como elemento introdutório do ambiente narrativo a constatação/informação da falta de água e da agressividade do sol que trespassa as montanhas, descolora-as e funde-as na atmosfera espessa e vibrante.

Nesse romance, os homens, esgotados os esforços na luta pela sobrevivência, ao chegar a tarde vinham postar-se junto à parede do terreiro em frente da porta, motivados pela esperança em um novo dia.

Havia ansiedade nos seus olhos, mas também dureza e persistência. E havia esperança e coragem e medo. A esperança nas águas e o temor da estiagem faziam parte de um hábito secular transmitido de geração em geração. Todos os anos eram assim; a esperança descia em socorro daqueles que tinham o medo na alma; por isso era a última luz a consumir-se. Sim, a chuva chegaria um dia (FVL, p. 13).

José da Cruz, na primeira parte do romance, e Leandro, seu filho, na segunda parte, representam todos aqueles seres que resistiram e permaneceram além de suas forças na esperança da mudança. Sair de seu canto, abandonar a sua casa, era perder a raiz e a marca do seu destino. Fiel a essa concepção/ideal, “[I]ançava a picareta contra a rocha viva, e aos poucos ia formando uma larga entrada; e o fio de água continuava vivo como que intimidado pela pertinácia do homem” (FVL, p. 138).

Leandro, na segunda parte do romance, assume, na narrativa, o papel de protagonista. Após ser linchado e preso na cidade, acusado injustamente de assassinato, episódio que nos lembra a prisão de Fabiano em *Vidas secas*, Leandro luta heroicamente para poder chegar até

sua gruta, onde mora com a moça, na esperança e no desejo de lhe entregar uns tecidos para fazer as saias que ela encomendara.

[...] Leandro saiu da estrada, meteu-se debaixo da cambota, e estendeu-se no chão com a cabeça apoiada no surrão. Pensou na sua gruta lá no alto das montanhas, na Libânia que estaria ainda à sua espera. [...] —“Mete a mão no surrão, Libânia, e vê o que trago”. — *Seria o momento mais feliz da sua vida. Depois as mãos dela curariam suas feridas*” (FVL, p. 251, grifo nosso).

Devido aos esforços e por conta dos ferimentos, Leandro morre ao chegar à caverna. Sua companheira, que havia desertado por não acreditar que ele voltasse, visto que nunca tinha ficado tanto tempo longe da morada. Subentende-se que ela e seu novo companheiro darão continuidade àquela vida, como fizeram muitos outros cabo-verdianos durante tantos anos. Sempre apertando o cinto, saqueando aqueles com melhores condições, esperando os trabalhos do Estado e, sobretudo, as chuvas para recomeçar uma nova vida e caminhar em direção a um possível futuro. Em época de necessidades

O homem olha para diante e para trás, e fica logo sabendo que o dia de amanhã está mais longe dele do que o dia em que nasceu. Numa mirada, de relance, para trás vê tudo, vê quarenta anos, vê sessenta anos, vê oitenta anos de vida cheia; mas se tenta olhar para diante não descortina sequer uma hora na escuridão do futuro. Só o Destino sabe ir para diante, apalpar o caminho, estudar os perigos e voltar para trás; como um guia que a gente manda ir ali adiante saber o que há para lá da montanha e nada diz ao voltar para junto de nós (FVL, p. 132-133).

É por força do desejo de condições para sobreviver em sua terra que frequentemente os homens e mulheres sonha com outras terras e outros mundos e são levados pelas circunstâncias a deixar sua terra-mãe, partindo para outros espaços em busca da felicidade. Assim, o mar tem significação singular para o povo ilhéu: o mesmo mar que atrai as chuvas que as ilhas, que recebe a seiva da vida após os grandes temporais e que separa os homens de sua terra-mãe, este mar, também é esperança de condução a uma terra farta, utópica, como se configura o Brasil em *Chuva Braba*, romance de Manuel Lopes, também é fonte de alimento com seus peixes e mesmo com o contrabando de grogue, cachaça típica de Cabo Verde.

É bastante doloroso o destino do homem ilhéu apresentado na obra de Manuel Lopes. José da Cruz, já no final do romance, em sua última aparição, encontra-se totalmente destruído pelas mazelas da seca: “O seu aspecto era de um morto descido das montanhas e que teimava conviver com os vivos” (FVL, p. 213). Porém, ao ver seu filho passando na estrada ao longe,

consegue arrancar forças do mais íntimo de seu ser e galgar alguns passos até a estrada que dá acesso às frentes de trabalho.

A imagem do filho, a esfumar-se na poeira da estrada, transmitiu-lhe um renovado vigor. O sangue que parecia ter arrefecido e quase paralisado nas artérias, tornou a aquecer e a pulsar como se um milagre tocasse o seu corpo. José da Cruz largou o tronco da árvore solitária. Vacilante, os olhos fitos na planície ardente onde uma poeira cor-de-ouro fechava o horizonte, deu um passo, mais um passo e mais outro, até alcançar a estrada (FVL, p. 230).

A realidade degradada, os seres abandonados e carentes, tudo faz com que *Os flagelados do vento Leste* se estruture como uma narrativa marcada pela falta e direcionada para as buscas. No espaço do romance, os seres encontram-se ilhados em seu próprio meio, sem a menor possibilidade de grandes conquistas. Há, sim, homens e mulheres em constante espera, nutridos pela força da esperança e impulsionados, inicialmente pela fome, a desejar outra realidade que não seria simplesmente alcançada, mas construída, graças aos elementos da natureza e à ajuda dos homens. Os que arriscavam deixar suas casas e abandonar suas raízes, homens que, para José da Cruz, perdiam a esperança e a fé, além de desintegrarem seu destino, partiam na crença de que: “Para lá das montanhas, no fundo da outra banda da Ilha, o povo tinha trabalho e comida” (FVL, p. 143). Partiam, assim, em busca da “terra de Canaan”.

Em um mundo com estas configurações, a única saída disponível ao ser humano é a imaginação utópica, a força que tais seres possuem para reagirem contrariamente à realidade opressora. Em *Os flagelados...*, ficaram Libânia e seu novo companheiro para darem continuidade a suas vidas e lutarem pela sobrevivência naqueles ermos improdutivos. Apesar de estarem à margem da sociedade, também eles se enchem de sonhos e esperanças de um mundo melhor, enfim, do *Bonum Futurum* anunciado por Ernst Bloch.

O papel da imaginação, como coloca Furter (1974), é o de nos libertar da presença maciça do presente imediato, pois, ao imaginar, estamos negando uma realidade que vivenciamos e percebemos, além de estarmos abrindo brechas e possibilidades de construção de um novo mundo, um novo *topos*.

A imaginação não é um meio para fugir da realidade, para enganar ou impedir a consciência aguda da realidade, mas sim uma maneira de julgar uma realidade injusta, opressora, fechada e cerrada, para visar um mundo mais justo, sendo assim uma condição

essencial e decisiva na mudança do *status quo*. Como salienta Manuel Lopes, a esperança é o melhor compromisso dos homens para com a vida.

Os flagelados do vento Leste traz não só a situação na qual o homem de Cabo Verde está inserido, mas também a voz/fala, as angústias e desejos desse povo mártir, que vive com os pés fincados na terra como batatas e alimentados, a todo tempo, pela esperança de um bom futuro. Cientes dessa realidade, porém crentes nessa esperança, os cabo-verdianos conduzem a sua via-crúcis pessoal sabendo resistir às dificuldades e aproveitar os momentos de alegria que a situação raramente lhes possibilita.

Referências

- BAPTISTA, Maria Luísa. Lembrando os 30 anos de *Os Flagelados do Vento leste* In: *Letras e Letgras*, n. 37, Porto, 1990, p. 11-13.
- BERRINI, Beatriz. *Utopia, Utopias, visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira*. São Paulo: Educ, 1997.
- BLOCH, Ernst, *The principle of hope. Vol.I, II,III*. Tradução Nevile Plaice, Stephen Plaice & Paul Knigh. Cambridge, Mass.: The Hip Press, 1995.
- ÉVORA, Iolanda Maria Alves. A metáfora do Nacional. *Imaginário-USP: Revista do Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e da Memória - NIME e do Laboratório de Estudos do Imaginário – LABI*, Instituto de psicologia da Universidade de São Paulo, n. 7, São Paulo, 2001, p. 273-288.
- FERREIRA, Manoel. *A aventura Crioula*. Lisboa: Plátano Editora, 1985.
- FURTER, Pierre. *Dialética da esperança: Uma interpretação do pensamento utópico de Ernst Bloch*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- Hamilton, Hussel G. *Literatura Africana, literatura necessária- II Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- LOPES, Manuel. *Os Flagelados do Vento Leste*. São Paulo: Ática, 1979
- LOPES, Manuel. *Galo cantou na Bahia*. Lisboa: Caminho, 1998.
- LOPES, Manuel. *Poemas de quem ficou*. Açores, 1949.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Trad. Sergio Magalhaes Santeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- MÜSTER, Arno. *Ernest Bloch: Filosofia da Praxis e Utopia concreta*. São Paulo: Unesp, 1993.

“O PAÍS DOS CEGOS”: NUANCES DE DISTOPIA E FANTÁSTICO TODOROVIANO NA NARRATIVA DE H. G. WELLS

Tháise Gomes Lira (PPGL/UFPB)¹²⁶

Resumo: O que configura uma narrativa como fantástica ou distópica? É possível que o gênero fantástico, segundo os estudos de Todorov, e o distópico, herdeiro da Literatura utópica e do Insólito, possuam pontos de encontro e atuem de forma harmônica em um mesmo texto? Este trabalho discute as nuances de Distopia e Fantástico encontradas na versão revisada e estendida do conto “O país dos cegos” (1939), de H. G. Wells, com tradução de Bráulio Tavares (2014). A princípio, realizo um breve paralelo dos elementos que configuram o Fantástico segundo Caillois (1965), Todorov (2013; 2014), Vax (1974), Jean Bellamin-Nöel (1972), e Roas (2014), e também apresento os principais elementos encontrados na narrativa distópica, segundo Claeys (2010), Figueiredo (2009) e Moylan (2016); ainda analiso brevemente a voz narrativa no conto à luz de Genette (2017), posto que ele confere suporte ao estudo dos dois tipos de narração identificadas em “O país dos cegos”. Em seguida, analiso o conto com foco nos traços de fantástico todoroviano e nos aspectos distópicos verificados naquela narrativa. H. G. Wells escreveu uma quantidade de textos distópicos, conforme apresentado por Claeys (2010), embora tenha concentrado seus escritos na ficção científica e em narrativas fantásticas. Apesar de as obras de Ficção Científica apresentarem uma conotação visionária e de terem provocado um novo olhar sobre o gênero, a exemplo de *The Time Machine* (1895), que possui aspectos distópicos compatíveis com a estruturação proposta por Figueiredo (2009), H. G. Wells não se restringiu à FC: seus escritos distópicos e do Fantástico cotidiano, sua escrita profética e sua visão pessimista de futuro tornaram o autor, ainda que não pioneiro, o consolidador da atmosfera distópica entre os séculos XIX e XX. O conto “O país dos cegos” apresenta aspectos distópicos e flerta também com o Fantástico, e é um exemplo de como os dois gêneros podem atuar de forma harmônica no mesmo texto.

Palavras-chave: Insólito, Fantástico, Distopia, H. G. Wells, O país dos cegos.

Considerações Iniciais

É preciso existirem fantasmas, vampiros, lobisomens e outras criaturas monstruosas em uma narrativa para ela seja considerada fantástica? Será que todo fato insólito ou impossível é sobrenatural? E é possível que Fantástico e Distopia coexistam em uma história, quando esta caminha junto à Ficção Científica e Todorov classifica este subgênero como pertencente ao campo do Maravilhoso? Este artigo traz a proposta de renovar o olhar sobre esses dois tipos de narrativas, com foco nos aspectos de Fantástico presentes na versão de 1939 do conto “O País dos Cegos” (2014), de H. G. Wells, e na flexibilidade proposta por teóricos pós-todorovianos,

¹²⁶ Estudante de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, atuante na área de Literatura, Cultura e Tradução e na linha de Estudos Literários da Idade Média ao Século XIX, atualmente investigando a obra de H. G. Wells em seu potencial distópico; Bolsista da CAPES.

como Jean Bellamin-Nöel (1972) e Roas (2014), enquanto explora também as nuances da distopia e os pontos de encontro do Fantástico com essa vertente.

Esperamos que o trabalho possa contribuir para um aprofundamento dos estudos que reúnem Distopia e Fantástico segundo Todorov em *As estruturas narrativas* (2013) e *Introdução à Literatura Fantástica* (2014), bem como em Calvino (2004). Este estudo toma por base a versão revista e ampliada de “O país dos cegos”, de Wells, relançada em 1939, com tradução de Bráulio Tavares. Quanto à análise do conto sob a ótica da Distopia, são relevantes as contribuições de Figueiredo (2009), Claeys (2010) e Moylan (2016).

“O país dos cegos” levou Ítalo Calvino a incluir Wells entre os autores do que aquele denomina Fantástico Cotidiano. Acerca desse posicionamento, o crítico afirma que Wells abriu as portas da FC e inspirou o amplo desenvolvimento do gênero, no século XX. O autor inglês, embora seja reconhecido pela FC e seus escritos utópicos, possui uma escrita profética, com visão negativa de futuro. Para Calvino (2004, p. 16), no entanto, “[...] o gênio de Wells não se limita a elaborar maravilhas e terrores do futuro, escancarando visões apocalípticas...”. No texto, porém, Calvino não elabora teoricamente o que classifica como Fantástico cotidiano e mantém apenas uma relação restrita entre este e o que classificou como fantástico “mental”, “abstrato” ou “psicológico” (CALVINO, 2004, p. 14). Com Wells, a FC frutificou, o que permitiu o advento de diferentes gêneros e subgêneros fortemente inspirados nela.

H. G. Wells (1866-1946) foi um autor visionário, reconhecido por suas contribuições perante o *boom* da Ficção Científica e o impulso distópico ocorrido no início do século XIX. Ele caminhou pelas terras insidiosas do Fantástico, a exemplo do conto em análise neste artigo. É sabido que sua ficção especulativa influenciou Isaac Asimov e outros autores consolidados na FC do século XX, e que o autor inglês não se limitou a falar de futuros distópicos: abordou também o terror, a fantasia e o Fantástico.

A literatura fantástica

Como gênero ou modo literário, o Fantástico provoca debates tão intensos e incessantes quanto a concepção de Literatura. Maior referência na área, Tzvetan Todorov é quem traz um olhar estruturalista sobre a narrativa fantástica, demarca-a como gênero, estipula as formas do discurso fantástico e os Temas do Eu e do Tu que o compõem, e posteriormente é questionado pelos chamados teóricos pós-todorovianos, entre eles, Irène Bessièrre e David Roas.

Todorov (2014, p. 7-8) propõe que a expressão “literatura fantástica” se refere a uma variedade da literatura ou gênero literário. O estudo é peculiar e o teórico búlgaro questiona os que duvidam da possibilidade de se discutir um gênero sem terem lido todas as obras já publicadas dentro de seus parâmetros, o que seria impraticável, visto que há um largo acervo de obras classificadas como fantásticas. Ele ainda aponta que o processo ocorre antes por dedução, e após levantarem-se algumas hipóteses, estas podem ser comprovadas ou refutadas. Todorov (2014) nos direciona ao cerne do Fantástico e fixa a necessidade da hesitação, da dúvida entre o possível e o impossível, o real ou o sonho, o natural ou o sobrenatural, para a configuração do gênero:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2014, p. 30)

A possibilidade de hesitarmos entre uma explicação natural ou sobrenatural, ao fim da narrativa, é que cria o efeito fantástico. Vax (1974, p. 8, *apud* TODOROV, 2014, p. 32), introduz um dos preceitos mais relevantes na análise do fantástico: “a narrativa fantástica [...] gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável”. Ou seja, para a realização do efeito fantástico, é necessário que se apresente uma realidade compatível com o nosso cotidiano, e neste universo de leis já conhecidas e imutáveis, presencia-se um evento que poderia ser considerado impossível ou improvável.

Para Caillois (1965, p. 161, *apud* TODOROV, 2014, p. 32) a ideia de fantástico é uma ruptura na ordem cotidiana, o que complementa a visão de Vax e contribui sobretudo para os estudos todorovianos. Os aportes teóricos que Todorov recebera auxiliaram na construção de uma teoria do Fantástico como gênero, e demarcaram um aspecto essencial à sua existência: a ambiguidade, a dúvida, o “Quase cheguei a acreditar”, que representam uma espécie de fórmula para a consecução do elemento fantástico.

Todorov (2014, p. 39) ainda apresenta as três condições da narrativa fantástica, sua maior contribuição nesse campo de estudos: **a)** a hesitação do leitor entre uma explicação

natural ou sobrenatural dos elementos narrados – ou seja, para o leitor, do início ao fim da narrativa fantástica, é preciso que haja dúvida sobre a real origem ou possível explicação dos fatos que desestabilizaram a realidade conhecida e as leis deste mundo natural; **b)** a improbabilidade dos fatos, a dúvida e ambiguidade são experimentadas por um ou mais personagens, ou seja, não basta necessariamente que o leitor sinta a expectativa quanto à origem da problemática criada naquele universo ficcional, os personagens também caminham nessa incerteza, não têm acesso a todos os fatos e explicações; **c)** o leitor recusa a interpretação alegórica ou poética e se mantém no nível da incerteza, isto é, não pode haver uma resposta concreta, que leve a uma explicação totalmente racional – o que nos retira do Fantástico e nos insere no domínio do **Estranho** – ou completamente sobrenatural/místico, o que nos leva para a esfera do **Maravilhoso**.

Mas o Fantástico não é visto apenas como gênero bem definido e hermético, como sugerem os parâmetros de Todorov. Teóricos pós-todorovianos trouxeram visões da narrativa fantástica como relato e modo, o que ampliou e enriqueceu a discussão. Para Jean Bellamin-Nöel (1972), o Fantástico é um “modo de relatar” e se estrutura como um fantasma; a autora reconhece as dificuldades conceituais e metodológicas ao se discutir o gênero/modo:

Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. (BELLAMIN-NÖEL, 1972, p. 3)

A autora nega o Fantástico como gênero, pois este pressupõe uma categorização, uma qualificação dos objetos de estudo, como algo fechado. Ela defende uma flexibilização desse tipo de narrativa, pois existe a possibilidade de constantes transformações em temas e formas de narrar, e também chances de um alcance mais amplo quanto às possibilidades de temas abordados, dentro de um conjunto de contextos e voltado a um número de culturas.

Sabemos que Wells é considerado um dos “pais” da Ficção Científica, subgênero que Todorov (2013, p. 161) incluiu no campo do Maravilhoso, pois considerava que este retrata um universo no qual os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação de estranhamento por parte do leitor ou das personagens. No entanto, Roas (2014, p. 30-31), em nota, aponta que há inserções da Ficção Científica por determinados críticos na literatura fantástica, visto que contos desse gênero narram fatos impossíveis para o nosso mundo, e o “impossível” não quer

dizer necessariamente o “sobrenatural”. O autor, além de admitir uma necessidade de ligação entre o referido gênero e o contexto sociocultural, exime do Fantástico a necessidade do sobrenatural e reconhece a fantasticidade da Ficção científica, ao lançar a proposta de que nem todo elemento sobrenatural é considerado fantástico:

A maioria dos críticos coincide em assinalar que a condição indispensável para que se produza o efeito fantástico é a presença de um fenômeno sobrenatural. Mas isso não quer dizer que toda a literatura com intervenção do sobrenatural deva ser considerada fantástica. (ROAS, 2014, p. 30)

Roas (2014) traz frescor para o debate sobre o Fantástico, ao passo que abre passagem de forma não exclusivista para o sobrenatural como um elemento que transgride as regras, a ordem, as leis da realidade; um fato que altera a estabilidade do indivíduo em seu mundo já conhecido e aparentemente seguro; uma ameaça, uma forma de ver colocada em cheque a sua segurança. Estes traços também se aplicam à ficção científica, consolidada por H.G. Wells, no século XIX. Embora suas narrativas de FC possuam um cunho visionário e tenham revolucionado o gênero – em particular, a obra *The Time Machine*, que traz um olhar inovador sobre as viagens no tempo e ainda apresenta uma atmosfera distópica que estabeleceu bases para outras criações do autor – Wells não se restringiu à Ficção Científica: suas narrativas fantásticas e distópicas tornaram-no, um dos consolidadores deste tipo de ficção desde fins do século XIX ao início do século XX.

Linhas de literatura distópica

O vocábulo “Distopia” tem origem grega e é formado pela adição do prefixo **dis** ao radical **topos**. Segundo Faraco & Moura (1976 *apud* SCHNEIDER, 2010, p. 3), o prefixo tem valor de negação ou dificuldade, enquanto o radical significa “lugar”. A união dos elementos compõe a expressão não lugar, e com os anos, a concepção se modificou para “lugar ruim” ou “lugar difícil”, ou seja, um ambiente ou universo que possui condições inadequadas para a sobrevivência e a vida em sociedade. Na primeira menção realizada na história, por John Stuart Mill (1868), o termo “Distopia” foi cunhado com um sentido oposto ao de “Utopia”. Sabe-se, por análise do prefixo negativo U-, que este termo significar “Lugar nenhum”, ou seja, “lugar inexistente”, o que pode ser compreendido como um lugar bom demais para existir. Na

Literatura, o vocábulo e a ideia de Distopia apresentam profunda conexão com o termo e a ideia de “Utopia”, a partir do qual esta análise passa a compreender o primeiro.

As distopias passaram a apresentar um número de aspectos estruturais em comum a partir da publicação de *Nós* (1924), de Yevgeny Zamyatin, distinguindo-se assim do universo da Ficção científica e de suas outras vertentes, a saber: os textos distópicos são ambientados em um mundo **imaginário e futurístico**, dentro de uma sociedade que é dominada por um **governo totalitário**, com uma população local vive sob a regência de tiranos (as), sob um sistema que se propõe infalível e justo para com o seu povo, mas na verdade é **opressor** e maligno; a **liberdade individual é reprimida** pela necessidade de “controlar” a população – uma condição necessária às instituições de poder vigentes; as pessoas vivem exploradas e com poucos recursos. É comum verificar que “o texto inicia-se *in media res* dentro “da sociedade do pesadelo” (MOYLAN, 2016, p. 81), então o que choca ou provoca estranhamento ao leitor já é um cenário aceito para os personagens, que não deveriam questionar aquela realidade. Esse universo revela que existe uma grande quantidade de poder e recursos nas mãos de poucos e poderosos, enquanto a maior parte da população é explorada, oprimida e empobrecida.

Segundo Figueiredo (2009, p. 355-356), que vem reforçar essa caracterização, os traços que levam uma obra a ser classificada como Distópica são: o totalitarismo; a centralização do poder; a opressão de uma minoria em posição de poder sobre grupos inferiorizados; a tecnologia avançada, aproximando-se do surreal; as críticas à sociedade vigente; a ausência de harmonia; população com liberdade delimitada; protagonistas ou heróis que, uma vez identificados pelo poder central, são exilados ou eliminados. O sistema de governo vigente detém pleno controle sobre a maior parte da população, que está subjugada a regentes autoritários, tirânicos, exploradores. Eles controlam a população à base da força bruta, da violência. Os grupos privilegiados gozam de tecnologias de ponta, e este é um aspecto da Ficção científica herdado pelas distopias: não há limites para os avanços científicos, biológicos, médicos e outros neste ambiente.

Para Claeys (2010),

[...] devemos considerar brevemente demarcar os limites do conceito "distópico". O termo é usado aqui no sentido amplo de retratar visões negativas factíveis do desenvolvimento social e político, expressas principalmente na forma ficcional. Por "factível", sugerimos que nenhuma

característica extraordinária ou totalmente irrealista domina a narrativa. (CLAEYS, 2010, p. 109)¹²⁷

O teórico exclui de sua definição a maior parte das obras de FC, o que inclui muitas publicações de Wells, porém credita-lhe a escrita de um número de textos distópicos (CLAEYS, 2010, p. 113). A versatilidade de H. G. Wells, O conto “O país dos cegos” apresenta traços de distopia e flerta com o Fantástico: um exemplo de como as duas tendências podem funcionar bem em um mesmo texto. É ao resumo e análise do texto que procedo agora.

No País dos Cegos, rei é quem não enxerga

Tentando escalar o topo da montanha fictícia Parascotopetl, no Equador, o montanhista Nunez ou “Bogotá”, como posteriormente passou a ser chamado pelos locais, escorregou e caiu do outro lado da montanha. Embaixo, ele encontrou um vale, separado do mundo por precipícios íngremes. Nunez descobriu ali o lendário "País dos Cegos". Outrora, o vale fora um paraíso para os colonos que escaparam à tirania de governantes espanhóis, até que um desastre (sobre) natural remodelou as montanhas ao redor, tirando o vale do alcance de exploradores para sempre. A comunidade local encontrou prosperidade, ainda que no isolamento do lugar, ao longo dos anos, e a despeito da doença misteriosa que os atingiu gradualmente, até seus cidadãos começarem a nascer cegos. Enquanto a cegueira se espalhava lentamente por gerações, os demais sentidos do povo tornavam-se mais aguçados. Quando o último aldeão havia morrido, a comunidade se adaptou completamente à vida desprovida do sentido da visão.

Nunez avançou pelo vale e encontrou uma aldeia incomum com casas sem janelas e um conjunto de caminhos, todos cercados de árvores. Eventualmente, descobriu que todos ali eram cegos e lembrou do provérbio "Em terra de cegos, quem tem olho é rei". Ele percebeu que poderia ensinar-lhes sobre o mundo externo e governá-los, mas os aldeões desconheciam o conceito de visão e não entenderam as tentativas do montanhista de explicar este sentido para eles. Frustrado e zangado, Nunez foi acalmado pelos aldeões e terminou aceitando aquele modo de vida temporariamente, pois a princípio, retornar ao mundo exterior parecia impossível. O

¹²⁷ [...] we should briefly consider demarcating the boundaries of the ‘dystopian’ concept. The term is used here in the broad sense of portraying feasible negative visions of social and political development, cast principally in fictional form. By ‘feasible’ we imply that no extraordinary or utterly unrealistic features dominate the narrative. (Tradução minha)

jovem começou a trabalhar para o aldeão Yacob e conheceu sua filha, Medina-Saroté; tentou explicar a ela o que era a visão, mas a jovem o considerou muito imaginativo.

Nunez propôs casamento à namorada, mas foi rejeitado pelos anciãos da aldeia por causa de sua obsessão com a “fantasia” da Visão. O médico sugeriu, então, o ponto alto daquela situação absurda, que, para fazer parte do grupo, os olhos do montanhista fossem removidos, pois estariam doentes e afetando seu discernimento. Nunez concordou com a operação por amor a Medina-Saroté. Porém, ao nascer do sol, no dia da operação, enquanto todos os moradores dormiam, ele partiu para as montanhas, para um último vislumbre do mundo. Desistiu da operação e buscou uma passagem para o mundo exterior, não poderia mais ficar ali.

A história tem duas versões. A primeira, de 1904, termina com Nunez escalando as montanhas até o anoitecer e descansando, fraco por causa de cortes e contusões, mas feliz por ter escapado do vale. Não sabemos qual foi o seu destino após o ato. Na versão revisada e expandida em 1939 pelo próprio autor, porém, ocorre o desfecho fantástico da ação: Nunez viu que um grande deslizamento estava para ocorrer na montanha, o que dizimaria toda aquela população do vale. Ele tentou avisar os aldeões, mas estes novamente duvidaram de sua imaginação. O montanhista então fugiu do vale, levando Medina-Saroté consigo e abandonando os incrédulos aldeões à própria sorte. O vale foi soterrado pela avalanche, que parecia ter vida própria e saborear a tragédia que estava provocando.

Nuances de Distopia e Fantástico em “O País dos Cegos”

Os narradores de Wells são peculiares, posto que raramente se identificam no texto: são figuras intradiegticas que relatam o que lhes foi reportado pelos protagonistas de suas histórias – a exemplo de muitos dos seus contos, novelas e romances – ou mesmo intercalam-se com as vozes de seus personagens, por exemplo, *The Time Machine*, em que o narrador não identificado cede a voz ao Viajante do Tempo e uma simples menção ao seu nome, de forma superficial e não confirmada, foi feita ao fim da narrativa.

Em “O país dos cegos”, o narrador não se insere diretamente na história a princípio: ele narra de fora, pois ouviu a narrativa de outra pessoa, e ao final, é inserido no contexto, mencionando que sua esposa é amiga da mulher do protagonista, Medina-Saroté. O tempo é cronológico, porém ele não é registrado com precisão. No início, Wells (2014, p. 15) diz que “existiu **um dia** um vale misterioso entre as montanhas, chamado o País dos Cegos” (grifo

meu). O tempo aqui é indefinido, não firma com precisão uma data ou era, e assim nos tira na esfera da certeza, pois prevalece o tom de que num dia incerto, muito tempo atrás, aquilo aconteceu, o que proporciona aproximação com a atmosfera fantástica.

O espaço, porém, é retratado com relativa incerteza e é relevante no conto, uma vez que o próprio país e os mistérios que cercam a doença misteriosa e o desastre final mantêm o Fantástico no nível da hesitação do princípio ao fim da narrativa. O autor é criterioso ao descrever a localização do País dos Cegos, que muitos consideravam uma simples lenda: em um vale misterioso entre as montanhas, a mais de 300 milhas do Chimborazo, a 100 das neves do Cotopaxi e nas “brenhas selvagens dos Andes do Equador”. Um dos elementos de conotação fantástica é a misteriosa doença da cegueira, que motiva a consecução da narrativa:

Havia apenas uma coisa a prejudicar sua felicidade, e no entanto, era algo que a comprometia grandemente; alguma propriedade sinistra daquele ar puro e revigorante. Uma doença estranha se abatera sobre eles, fazendo com que todas as crianças ali nascidas – sem falar em outras mais velhas – ficassem cegas, de tal modo que o vale parecia destinado a ser um dia habitado apenas por cegos. (WELLS, 2014, p. 16)

A religiosidade não foi desconsiderada do Fantástico por Todorov, a não ser especificamente entre os Temas do Tu, como forma de oposição à sensualidade humana, pois esta negaria o religioso (TODOROV, 2014, p. 139). No conto, existe um pequeno grupo que atribui a doença misteriosa a alguma punição infligida pela Sabedoria Superior, em quem acreditavam. Atento aqui para o verbo “parecer”, que modaliza esse discurso, conforme propõe Todorov (2014, p. 43), e faz com que o leitor se desprenda da esfera da certeza, pois não aponta precisamente uma razão sobrenatural para a doença, apenas “pareceu-lhe” que aquela fosse adequada. Ele se mantém no nível especulativo, o que é bastante presente nas obras do autor.

Wells (2014, p. 17), narra que a ideia de um vale habitado por um povo cego incentivava a imaginação de uma forma que as lendas precisavam para existir, e que isto estimulava a fantasia, pois engendrava até mesmo os detalhes dela. A primeira geração de cegos sofreu de uma leve miopia, as pessoas podiam enxergar pouco, mas as gerações seguintes foram perdendo a visão gradativamente até o momento em que se inicia a narração, quando os recém-nascidos já nasciam desprovidos desse sentido. Aqui, embora não ocorra um apocalipse global, percebemos um apocalipse local e também individual, uma vez que o elemento de transformação negativa se fez presente e forte, de forma a mudar toda a vida de indivíduos e de uma comunidade.

Ocorre ainda uma quebra da temporalidade do conto: quinze gerações se passaram antes que o protagonista chegasse ao País dos Cegos, ou seja, se considerarmos uma média de vida de 20 a 30 anos para o início de uma nova geração, podemos estipular que transcorreram 300 a 450 anos no tempo do conto, o que foge aos parâmetros de narrativas curtas, que podem durar poucas horas ou dias.

Nunez se separara dos demais guias com quem escalava as montanhas e terminou por se ver no lendário País dos Cegos, com suas belezas naturais e mistérios. É incomum identificar um ponto de encontro entre o Fantástico todoroviano e a Distopia, visto que ela possui herança da Ficção Científica e, segundo Todorov, esta provém do Maravilhoso. Porém, isto foi alcançado por Wells neste conto, ainda que sem a pretensão de fazê-lo.

Um primeiro elemento distópico verificado, segundo Figueiredo (2009, p. 356) é o herói ou heroína banida: nas distopias “os dissidentes, no caso os personagens principais ou de destaque [...] são rapidamente identificados pelo poder central, sendo eliminados ou exilados e, com isso, permitindo (*sic*) que a coletividade sobreviva harmonicamente”. Nunez é um elemento estranho e desestabilizador daquela realidade porque veio de onde as pessoas “têm olhos e podem ver” e, por mais que tente explicar o sentido da visão, é recriminado: os habitantes do vale consideram-no louco ou imaginativo demais, visto que, há 14 gerações, não se falava em visão ou nada relativo a ela, e todos viviam na escuridão da doença. A penumbra externa, portanto, era um fator irrelevante, pois guiavam-se por seus demais sentidos, mais desenvolvidos.

Atento também para o fato de que o herói distópico tem traços de anti-herói, pois esse elemento, inserido em um universo oposto à utopia, não-ideal para sobreviver, é obrigado a realizar o que for necessário para escapar à morte. Nunez apresentou dois desses momentos: no primeiro, deparou-se com a necessidade de bater em um dos cegos para defender-se do ataque e perseguição, porém não levou a ação a cabo; em segundo, ao final de sua jornada naquele lugar, vendo que corria o risco de ser soterrado pela montanha, não esperou que os cegos acreditassem em seus avisos: escolheu proteger a si mesmo e a Medina-Saroté e abandonou os demais à própria sorte.

Há um ponto de encontro que corresponde ao Fantástico segundo Todorov (2014, p. 117), em “Os temas do Eu”, e também às distopias contemporâneas, inspiradas em Wells: as metamorfoses. Assim como ocorre em *A máquina do tempo* – com a raça humana que terminou animalizada e reconfigurada em duas novas raças, Elois e Morlocks – e distopias posteriores,

há uma transformação física na raça humana neste conto. A doença causou mutações nos habitantes do lugar, de forma que todo o convívio social e cultura foram remodelados para se adequarem àquela nova realidade. Ademais, em meio à convivência, Nunez percebeu que, sem a visão, os demais sentidos da população se desenvolveram até alcançarem um nível inacreditável: podiam ouvir e interpretar o gesto de um homem a dez passos de distância e ouvir as batidas de seu coração; as entonações da voz foram treinadas para substituírem as expressões faciais; conseguiam discernir aromas tão bem quanto cães. Todas essas propriedades causaram espanto a Nunez e também ao leitor: por mais que ele desejasse explicar cientificamente o fato pela ausência da visão, todo o misticismo que habita o lugar e o mistério da doença o fazem questionar aquela realidade reconfigurada.

Um novo aspecto distópico é verificado na metade do conto. Após demonstrar um ato de rebeldia, Nunez caiu doente e foi muito bem tratado pelos cegos. Durante uma visita dos anciãos a ele, os mesmos explanaram seu ponto de vista e a realidade do jovem foi questionada – sob tantos argumentos interpostos, que o protagonista começou a duvidar de que seu próprio mundo fosse o real. Uma vez curado, passou a ser considerado um cidadão daquele vale, começou a trabalhar para Yacob e conheceu a filha deste, Medina-Saroté, por quem se apaixonou. Depois de um breve namoro, houve rejeição quanto à ideia do casamento entre os dois, pois Nunez era considerado um idiota incompetente, abaixo do nível dos homens. Wells (2014, p. 40-41) narra então que os anciãos sugeriram a “Bogotá”, para aceitarem o casamento, que ele se submetesse a uma cirurgia com profissionais cegos para a retirada dos órgãos que o tornavam “anormal” para aquele mundo: seus olhos.

Neste ponto, verificamos que o elemento desarmonizador, Nunez, que já fora repreendido e exilado por ser diferente e tentar esclarecer a população sobre a visão, agora teve o seu instrumento de poder – seus olhos – ameaçado de ser eliminado.

Nunez aceitou a proposta temporariamente, por amor à namorada, porém antes do procedimento ele deixou o local da reunião para observar o mundo mais uma vez e recebeu um choque de realidade: aquele povo e, particularmente, sua namorada, acreditam de fato em uma vida sem a visão, regulada por uma Sabedoria Superior, que cuida, bonifica ou pune, segundo seu merecimento. Como um guia, homem de ciência, ele não acredita em tal entidade, mas não pode deixar de admirar a forma como eles conseguem se locomover rapidamente, correr, trabalhar e manter um ritmo de vida na sua situação.

Em sua última vistoria do mundo, Nunez identificou uma grande fissura na rocha, a cerca de um metro da parede de rocha, além de fissuras enormes que provocariam danos capazes de soterrar todo o vilarejo. Ele quis avisar às pessoas, mesmo que fosse taxado de louco, e quando a montanha começou a se mexer, decidiu fazê-lo. Novamente, seus avisos foram recebidos como os delírios de um louco fantasioso, então optou pela saída que lhe pareceu mais lógica, fugir, levando Medina-Saroté consigo.

Ele viu que o sopé da encosta estava deslizando para dentro do lago, empurrando as águas na direção das casas mais afastadas do centro, e que a avalanche de rochas estava ficando mais rápida e mais volumosa. Elas se espalhavam pelo chão, saltando, ricocheteando, e algo em seu movimento dava a horripilante sensação de que estavam perseguindo vítimas. (WELLS, 2014, p. 50)

Até que ponto a punição mística ou divina é possível? Terá ela outra natureza? Nos momentos finais do conto, enquanto Nunez foge com sua amada, ela apenas escuta os acontecimentos, o grande rugir da montanha que desaba e soterra seu povo, sua família, sua cultura. A própria montanha parecia ter vida própria e perseguir vítimas em seu caminho. No excerto acima, percebemos que o tradutor utilizou a expressão **“dava a horripilante sensação de...”**. O uso do imperfeito e de modalizadores é previsto por Todorov (2014, p. 44), como forma de manter não apenas o leitor, mas o próprio personagem em dois mundos simultaneamente, e o imperfeito cria distância entre narrador e papel.

Segundo os preceitos de Genette (2017, p. 324), o narrador representado se mostra inicialmente heterodiegético, conta a história em 3ª pessoa, com uma surpreendente quantidade de detalhes, narrativa que, posteriormente, sabemos ter sido contada por Nunez. Apenas ao final do conto, ele se mostra homodiegético: apesar de não se identificar nominalmente em qualquer momento, fato que sempre induz ao questionamento sobre quem é esse narrador e sobre quem são os narradores de Wells, e até que ponto é possível lhes creditar confiança.

O narrador de “O país dos cegos” posiciona-se na história, mencionando Medina-Saroté como amiga de sua esposa. Aquela raramente conta algo sobre os fatos do fim de seu país e seu povo, o que abre margem para todo tipo de especulação e deixa tanto os personagens quanto os leitores com um único ponto de vista para formar uma opinião sobre os acontecimentos: o de Nunez, que apenas de vez em quando volta, esporadicamente, a tocar no assunto.

Considerações Finais

A primeira versão do conto de Wells não é o foco deste trabalho. Optei por analisar a segunda, visto que foi revisada e ganhou um novo final pelo próprio autor em 1939 porque, embora os fatores distópicos estejam presentes em ambas, esta versão se adequa melhor à proposta que nos traz o efeito fantástico, tanto pela forma de propor os fatos como pelo desfecho do enredo.

O conto manteve uma sutil tensão entre fatos naturais e sobrenaturais, adotando um certo tom de misticismo, que se aproximou de fatores religiosos, embora não tenha explorado uma religião específica ou criaturas celestes; o autor elencou fatos e realizou a progressão da narrativa com uma naturalidade que flerta com o desconhecido, o mistério e o medo, até o fim da narrativa.

Como um dos mestres da Ficção Científica, Wells surpreende o leitor com a proposta de um conto que não traz todas as respostas, mas provoca perguntas, deixa-o fluir na ambiguidade, na dúvida: qual seria o fundamento daquela doença misteriosa, que afetou, mas não dizimou a população? E qual seria a origem da misteriosa fenda que provocou a avalanche e a morte de todo aquele povo de fé inabalável na sua famigerada “Sabedoria Superior”?

Apesar de ser isenta de quaisquer das figuras monstruosas e assustadoras que povoaram o imaginário popular e de leitores até o século XIX, como vampiros, lobisomens, fantasmas e outros, o conto de Wells é um dos poucos representantes do gênero na obra do autor. Adotei o referencial teórico de Todorov para análise porque, por mais restritivo que seja o enquadramento do Fantástico em um padrão e em um conjunto de pequenas normas que devem ser seguidas à risca este confere uma contribuição fundamental para os estudos do gênero/modo.

Referências

BELLAMIN-NÖEL, Jean. Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier). *Littérature*, n. 8, décembre 1972, p. 3.

CAILLOIS, R. *Au coeur du fantastique*. Paris, Gallimard, 1965.

CALVINO, Ítalo (Org). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CLAEYS, Gregory. *The Cambridge Companion to Utopian Literature* Cambridge Companions to Literature. Cambridge Collections Online: Cambridge University Press, 2010.

FIGUEIREDO, Carolina Dantas. “Da utopia à distopia: política e liberdade”. v.1. n. 03. Eutomia: Revista Online de Literatura e Linguística. Recife, Julho/2009. Disponível em: <http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/issue/view/118/showToc>. Acesso em 02 jun. 2016.

GENETTE, Gerard. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

MILL, John Stuart (1988). *Public and parliamentary speeches - Part I - November 1850 - November 1868*. Toronto: University of Toronto Press. ISBN 0-415-03791-3. Retrieved 2015-02-16. Disponível em: <http://oll.libertyfund.org/titles/mill-the-collected-works-of-john-stuart-mill-volume-xxviii-public-and-parliamentary-speeches-part-i>. Acesso em: 14 abr. 2016.

MOYLAN, Tom. *Distopia: fragmentos de um céu límpido*. Tradução de Felipe Benício, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen. Maceió/AL: EDUFAL, 2016.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VAX, L. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução: J. Costa. Lisboa: Arcádia, 1974 (Biblioteca Arcádia de Bolso).

WELLS, H. G. O país dos cegos. IN: WELLS, H. G. *O país dos cegos e outras histórias*. Tradução de Bráulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 95-117.

UMA FUGA EM BUSCA DE IDENTIDADE: UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM ANITA NO ROMANCE *CORDILHEIRA*, DE DANIEL GALERA

Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva¹²⁸ (UNEAL)

Renildo Ribeiro¹²⁹ (UNEAL)

Resumo: Este trabalho apresenta como objetivo estudar a busca identitária da personagem Anita no romance *Cordilheira*, de Daniel Galera (2008). Para tanto, tomamos como ponto de partida o pensamento de Schøllhammer (2011), de que contemporâneo é aquele que não se identifica ou sente-se em desconexão com o presente, conferindo foco para o ângulo das narrativas, personagens e espaços que hoje constituem o romance. Na visão de Melo (2010), é por meio do romance que o leitor tem a chance de refletir sobre sua identidade, permitindo transformações acerca de si e do mundo ao seu redor. Na obra estudada, a personagem Anita van der Goltz Vianna realiza uma viagem para o lançamento de seu livro em Buenos Aires, abandonando sua vida no Brasil. A “fuga” de Anita corrobora com uma das características típicas da modernidade, também chamadas de técnicas de poder, descritas por Bauman (2001). Em outras palavras, é por meio da fuga que a personagem sente-se no controle de sua vida. A metodologia é qualitativa, com foco na leitura da teoria e análise do romance *Cordilheira*. Além dos textos já mencionados, a fundamentação teórica é composta por Benjamin (1987), Andrade (1990), Coutinho (1997), Coelho (1980), Candido et al. (2007), além de outros. Os resultados mostram que o “poder”, sentido pela personagem Anita, ao tomar sozinha a decisão de passar uma temporada em Buenos Aires, reflete as relações contemporâneas. Conforme Ribeiro (2006) explica, a utopia é um “sonhar acordado”, ou seja, um projeto que poderá ser concretizado no futuro. Anita idealizou uma realidade utópica ao imaginar uma vida sem dificuldades por meio da realização dos seus sonhos. E, ao perder o controle entre seu sonho (o de ser mãe) e sua realidade (a escritora, a filha, a namorada), realiza uma “fuga” na busca por sua identidade.

Palavras-chave: Romance contemporâneo. Identidade. Utopia.

Introdução

O presente trabalho, desenvolvido no Grupo de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa (CNPq/UNEAL), busca fortalecer os estudos nas áreas de Literatura Brasileira e Literatura Contemporânea, por meio da análise da busca identitária da personagem Anita no

¹²⁸ Graduando do curso de Letras – Português da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL). Integra o Grupo de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa – GELLP.

¹²⁹ Professor Adjunto da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL). Líder do Grupo de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa – GELLP.

romance *Cordilheira*, de Daniel Galera (2008). A obra, primeiro volume da coleção *Amores expressos*, tem seu enredo voltado para os conflitos da personagem durante uma viagem ao lançamento de seu livro em Buenos Aires. Para o trabalho, tomamos como ponto de partida o pensamento de Schøllhammer (2011), de que contemporâneo é aquele que não se identifica ou sente-se em desconexão com a sua realidade. Assim, confere destaque para o ângulo das narrativas, personagens e espaços que hoje formam o romance.

Coutinho (1999) explica que a literatura brasileira teve início quando o homem começou a contar sua visão acerca de sua realidade, desde a época do descobrimento do Brasil, por meio da voz de poetas, pregadores e oradores. Com o tempo, as mudanças históricas do Brasil exigiram que a literatura também se modificasse, mostrando sentimentos e experiências novas, ou seja, uma nova literatura. Em outras palavras, a literatura percorreu um caminho de evolução por meio de fontes europeias como influência, além da busca por uma identidade nacional devido ao longo processo de descolonização (COUTINHO, 1999).

O romance contemporâneo é um gênero que nasce a partir dos questionamentos do ser humano acerca de si, do mundo e da arte (MELO, 2010). Nesse sentido, Melo (2010) também aponta para o fato de o romance retratar a visão do escritor acerca de assuntos, conflitos e especificidades do sujeito na contemporaneidade. Coutinho (1999) também discutiu sobre o papel do escritor, acrescentando sua função social ao desempenhar uma posição em que é necessário corresponder expectativas de leitores e editores. Dalcastagè (2011) explica que o romance, acima de tudo, promete aos leitores uma maneira diferente de enxergar a realidade. Dessa forma, o romance contemporâneo proporciona a reflexão sobre a existência humana, além de discutir a busca por sua identidade.

Um dos elementos mais importantes para a verossimilhança de uma obra literária é a construção da personagem. Identificar em um romance contemporâneo as especificidades da personagem significa reconhecer quais delas assemelham-se a nós, além de compreender quais qualidades ou tendências dos seres ficcionais configuram um retrato dos seres humanos. Sendo assim, o trabalho em foco apresenta, além da análise da busca identitária da personagem Anita no romance *Cordilheira*, uma revisão da bibliografia que diz respeito aos estudos do romance contemporâneo, da personagem e utopia.

1 O romance: labirinto de imagens e formas

Segundo Forster (2005), o aspecto fundamental de um romance baseia-se na ideia de contar uma história. Para o autor, sem essa característica o romance não existiria. Interessante notar que não é de hoje que existe uma preocupação em retratar a realidade nas páginas de um livro: o homem de Neandertal ouvia e contava histórias para o seu grupo social como forma de distração. Forster (2005) também explica que um dos grandes focos de um romance é conseguir realizar o mérito de despertar curiosidade suficiente nos leitores para que eles queiram saber o que acontece com as personagens. Dessa forma, a capacidade de contar uma história que prenda a atenção do leitor é um feito realizado por escritores que ganharam grande notoriedade por sua produção literária ao longo dos séculos.

O romance levou anos para alcançar seu amadurecimento (BENJAMIN, 1987). Do homem de Neandertal para a contemporaneidade, a sociedade modernizou-se e passou por movimentos literários que influenciaram fortemente a ação de contar uma história. Se para o homem de Neandertal contar uma história era apenas uma forma de entretenimento, para a modernidade a produção de um livro não deixa de ser uma fonte de entretenimento, mas não se limita apenas a diversão. Hoje, a crítica literária que acompanha a produção de romances gira em torno das qualidades de uma obra literária que identificam sua literariedade.

Assim, o gênero acabou adotando uma nova perspectiva: os leitores são condicionados a participar da obra. Melo (2010) explica que o leitor participa da obra por meio de questionamentos – que são um poder de resistência contra a alienação do homem frente à sociedade. Assim, o romance tem sido pensado não para responder perguntas, mas sim para proporcionar questionamentos, através do discurso, que resultarão em transformações nas relações entre o homem e o mundo (MELO, 2010). Em outras palavras, o estranhamento causado por uma obra literária “repercute na transformação da visão do leitor sobre si e o mundo no qual está inserido” (MELO, 2010, p. 13).

O romance também carrega um íntimo relacionamento com o cotidiano. Para Forster (2005), o que uma história faz é narrar a vida no tempo; e o que um romance faz é incluir a vida por valores. Logo, o cotidiano possui relação direta com o tempo de uma obra, pois a base de um romance é uma história composta por uma narrativa com eventos dispostos em uma sequência de tempo, não impedindo, também, que o escritor crie seu próprio tempo. Melo (2010) ainda salienta que o romance apresenta uma realidade comum, mais próxima da

realidade dos leitores: “o romance, com isso, é a forma estética da representação do cotidiano e prefere uma realidade próxima dos indivíduos comuns [...]” (MELO, 2010, p. 77).

Moisés (2012) comenta que o escritor busca imitar o mundo e a natureza que o cerca. No entanto, não há garantia de que o leitor identifique-se com o enredo ou com a personagem. Mesmo assim, a ordem de um romance, bem como “a projeção distorcida de realidades que compõem a vida humana” (MELO, 2010, p. 46), proporciona ao leitor a busca por um novo sentido à vida, e ao escritor a busca por compreender as estranhezas causadas pela modernidade. Melo (2010) ainda complementa:

a transformação da vida proposta pela arte do romance é a síntese estética do olhar do homem sobre o mundo através desse tipo de literatura. A profundidade do trabalho do artista no mundo contemporâneo gera não apenas a análise de seu tempo, mas dos preceitos artísticos que estão circunscritos a ele, que servem como forma de ruptura e crítica. (MELO, 2010, p. 52)

Outra evolução do romance contemporâneo diz respeito a preocupações que antes eram discutidas no romance tradicional, como onisciência do narrador e verossimilhança dos fatos (MELO, 2010). No entanto, Melo (2010) explica que o romance contemporâneo rompe com a tradição, pois suas especificidades ficam cada vez menos visíveis, além do distanciamento entre narrador e personagens praticamente não existir. Melo (2010) ainda acrescenta que a visão de um romance atinge dimensões desproporcionais. Em outras palavras, compreender uma obra literária da contemporaneidade torna-se uma tarefa que rompe com a tradição de identificar – apenas – elementos como estrutura, tempo, espaço e papel das personagens na ação, repensando a realidade por meio de rupturas e avanços entre a literatura e o homem.

O romance não necessariamente está ligado ao sentimento de amor. Todavia, é um gênero que ainda conserva, em meio a lutas e movimentos literários, um certo tipo de romantismo capaz de retratar épocas e caminhos históricos (MELO, 2010). O romance não é imutável, fato que pode ser comprovado por meio das mudanças que o gênero sofreu ao longo dos anos. Nos dias atuais, o romance consegue fugir de classificações rígidas e retratar a visão do autor sobre diversos temas que, de certa forma, refletem a sociedade moderna como um espelho (MELO, 2010), e como o homem não é imune a sentimentos como amor, ódio e paixão, os elementos românticos de algumas obras literárias não devem ser ignorados.

Coutinho (1999), ao falar da literatura brasileira, explica que para configurar a realidade da literatura, a obra literária precisa atuar no tempo. Para tanto, é importante observar o lugar

do romance frente ao capitalismo e as mudanças relacionadas à classe social. Do processo de formação do romance à contemporaneidade, nota-se que o gênero que antes contemplava apenas aqueles que queriam entretenimento, passou a ser um “veículo de problematização do mundo, fato que nele gerou mudanças estruturais e ampliou o universo social abordado” (MELO, 2010, p. 81). Conseqüentemente, o romance passa a ter um papel importante na reflexão acerca do tempo, dos problemas que permeiam a modernidade líquida, bem como temas como violência, política e relações humanas. Assim,

o romance, à medida que o capitalismo avança na história, apresenta, como uma colcha de retalhos, a sociedade de consumo; ao retratá-la, adentra nas ilusões e desilusões que pairam sobre a crise de valores seculares, relativizados pela modernidade, e os desvios humanos ocorridos em meio ao acaso. (MELO, 2010, p. 75-76)

O romance como palco de novas experiências também representa uma visão importante para a modernidade (MELO, 2010). Ao misturar linguagens por meio de intertextos e recursos ora linguísticos, ora artísticos, o romance rompe com a tradição literária, apresentando o sujeito da modernidade como um ser individual e isolado (MELO, 2010). Dessa forma, “o romance contemporâneo é, com esse desmascaramento, uma espécie de labirinto de imagens e formas” (MELO, 2010, p. 50). Assim, para se reconhecer dentro ou fora do romance, é necessário percorrer esse labirinto em busca de imagens e formas que representam, à sua maneira, não só a visão do escritor sobre fatos e situações, mas um retrato das relações na contemporaneidade.

2 Considerações sobre a personagem

A personagem é um dos elementos que compõem o universo da ficção, ao lado de narrador, espaço, enredo e tempo. Para Tufano (1985), as personagens são os seres que integram a prosa literária. Assim, é a personagem quem vive o enredo, as ideias e os conflitos de uma obra, além de ser o ingrediente que torna o enredo de um romance algo vivo aos olhos do leitor (CANDIDO, 2005).

Candido (2005) explica que a relação entre o ser vivo e o ser fictício acontece graças a personagem. Embora o universo literário seja diferente do espaço dos seres humanos, é necessário reconhecer que possuem suas semelhanças (BRAIT, 1985). Nesse sentido, a leitura de uma obra literária também depende da aceitação da personagem aos olhos do leitor (CANDIDO, 2005). Em outras palavras, de nada adianta ter um enredo impecável se a personagem não consegue prender e causar sentimentos como emoção e comoção nas cenas

narradas. Dessa forma, “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem” (CANDIDO, 2005, p. 55).

Brait (1985) corrobora com Candido (2005), ao elucidar o ambiente ocupado pela personagem, que mesmo sendo diferente do espaço dos seres humanos, conserva um íntimo relacionamento com a realidade. Assim, a verossimilhança de uma obra literária depende da possibilidade de um ser fictício compartilhar sua verdade existencial. A personagem, nessa visão, passa a ser o elemento que torna o enredo e as ideias de um romance algo vivo (CANDIDO, 2005). Para a narrativa em primeira pessoa, quando a personagem também cumpre papel de narrador, é importante notar que a personagem, nesse sentido, pode ser vista como uma câmera que capta as cenas e diálogos e os reproduzem para o leitor:

a descrição, a narração e o diálogo funcionam como os movimentos de uma câmera capaz de acumular signos e combiná-los de maneira a focalizar os traços que, construindo essas instâncias narrativas, concretizando essa existência com palavras, remetem a um extratexto, a um mundo referencial e, portanto, reconhecido pelo leitor. (BRAIT, 1985, p. 59)

As personagens podem ser conceituadas como planas ou redondas. As personagens planas são construídas em torno de uma única ideia e expressas em poucas palavras; já as personagens redondas são aquelas que possuem a capacidade de surpreender o leitor de maneira convincente (FORSTER, 2005). Brait (1985) apresenta o conceito de personagem anáfora, que é o ser ficcional que só pode ser compreendido com a leitura da obra literária como um todo. Ou seja, não é possível assimilar suas especificidades apenas com uma leitura parcial.

Embora as personagens sejam um retrato dos seres humanos, o romancista não tem a capacidade de reproduzir a vida, seja no âmbito individual ou coletivo (CANDIDO, 2005). Conseqüentemente, os seres fictícios deixaram de ser vistos como uma imitação do mundo exterior e passaram a ser reconhecidos como uma projeção da maneira de ser do escritor (BRAIT, 1985).

3 A busca identitária da personagem Anita

O romance *Cordilheira* foi o primeiro volume da coleção *Amores Expressos*, em que autores brasileiros escrevem romances ambientados em diversas cidades ao redor do mundo. É o terceiro romance de Daniel Galera, publicado pela Companhia das Letras em 2008 e conta uma história sobre perdas e sonhos, ao mesmo tempo em que aborda os limites entre realidade e ilusão.

O romance fala de Anita, uma escritora brasileira que muda sua vida ao conhecer um fã misterioso e seus amigos durante uma viagem à Buenos Aires para o lançamento de seu livro. Antes da viagem, Anita vive alguns momentos de conflito, confusão e dor. Primeiro, o prólogo o romance apresenta um pouco da sua relação com o pai, além de mostrar que sua mãe faleceu no momento do parto. Sua relação com o pai não é muito explorada, mas sabe-se que ela sente culpa pela morte da mãe e por não ter dado tanta atenção a pai na adolescência.

Anita, mesmo sendo uma escritora premiada por seu primeiro romance, desacredita de sua obra. A personagem não consegue entender os motivos das pessoas gostarem de seu romance, embora aceite viajar para o lançamento de sua obra em terras argentinas. Além de ser o narrador-personagem, Anita também é a condutora das ações do romance. É vista como uma personagem redonda, já que não pode ser definida em poucas palavras; e uma personagem anáfora, pois só pode ser assimilada por meio da leitura de toda a obra. Como o romance é narrado em primeira pessoa, podemos notar sua confusão em relação aos sentimentos por seu romance no excerto a seguir:

Queria pensar no que diabos ia dizer no dia seguinte, para uma plateia de argentinos que não falam português, a respeito de um romance que por vezes mal lembrava de ter escrito. A edição argentina estava sobre minhas pernas e eu tentava folheá-la de tempos em tempos procurando compreender o que aquele livro ainda significava para mim, mas ele não significava quase nada, era uma história de amor trágico inventada por uma garota que eu já não era. (GALERA, 2008, p. 15-16)

A personagem também sente um desejo irreparável de ser mãe. Desejo que é ignorado pelo namorado e por suas amigas, que acreditam que Anita precisa curtir a vida, escrever um novo romance ou o roteiro de um longa-metragem. A seguir, Anita vive dois momentos de dor e conflito que resultam em seu desejo de fuga: uma de suas melhores amigas, Julie, tenta o suicídio; em seguida, Alexandra, outra amiga próxima, comete o suicídio. Assim, a viagem de Anita a Argentina deixa de ser somente uma viagem para o lançamento de seu livro, e passa a ser também uma viagem de fuga:

Voltei para casa demolida e me grudei no Danilo, que fez de tudo para que eu me sentisse melhor, mas minha percepção da vida e de todas as pessoas que faziam parte dela estava danificada e um desejo generalizado de fuga me apertou no peito numa noite agitada. Lembro de ter levantado no meio da madrugada para fumar um cigarro sem gosto e beber uma taça de vinho na esperança de relaxar e pegar no sono em seguida. (GALERA, 2008, p. 25-26)

Bauman (2001) aponta que antigamente o homem conseguia o que queria por meio de guerras e violência. Hoje, para o autor, as técnicas de poder são a fuga, o desvio e a evitação, além da rejeição a qualquer confinamento territorial. O sujeito da modernidade arca com as consequências de suas ações, além de refletir acerca de seu lugar na sociedade. Dessa forma, notamos que é por meio da fuga que a personagem se sente no controle de sua vida:

Nos poucos dias que antecederam a viagem, mesmo com as discussões, com as lágrimas, com a poeira de tragédias recentes ainda prejudicando a visibilidade em meio aos escombros, eu me pegava sorrindo por dentro nos momentos mais inesperados. Como eu podia ter me privado por tanto tempo do sabor das decisões drásticas, do prazer de derrubar uma pecinha de dominó e mudar tudo de forma irreversível? (GALERA, 2008, p. 30)

Acerca dos estudos utópicos, Ribeiro (2006) explica que a utopia é um sonhar acordado, ou seja, um projeto que poderá ser concretizado no futuro. Também consideramos o pensamento de Mannheim (1968), ao explicitar que “um estado de espírito é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre” (MANNHEIN, 1968, p. 144). Assim, identificamos como utópica a realidade imaginada pela personagem por meio da realização de seus sonhos. A relação entre os sonhos de Anita e sua realidade pode ser vista no excerto a seguir:

O lançamento do livro passaria rápido e depois disso viria o imprevisível, por tempo indeterminado. Relaxei e voltei à fantasia do argentino anônimo que me conquistaria e fertilizaria, dessa vez sem culpa, sem resistência alguma. O avião descia devagar, devagar, como se não fosse chegar nunca. (GALERA, 2008, p. 31)

A viagem de Anita passa a ser uma fuga em busca de identidade a partir do momento em que a personagem perde o controle entre o sonho de ser mãe e sua realidade enquanto escritora, filha e namorada. Consequentemente, ao se reconhecer (e ao não se reconhecer mais) dentro do romance que escreveu, Anita faz parte de um processo de legitimação de identidades (DALCASTAGNÈ, 2011), buscando reconhecer a si dentro da realidade e da ilusão.

Considerações finais

Após a revisão da literatura e breve análise da busca identitária da personagem, os resultados mostram que o “poder” sentido por Anita, ao tomar sozinha a decisão de passar uma temporada em Buenos Aires, reflete as relações contemporâneas. Considerando que a literatura é um artefato humano (DALCASTAGNÈ, 2011) e está condicionada às relações sociais, analisar a busca identitária de uma personagem que reflete relações contemporâneas significa

uma relevante contribuição para os estudos literários, bem como provocar reflexões acerca de nossa postura crítica diante de um texto literário.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: introdução geral*. 5. ed. red. e atual. São Paulo: Global, 1999.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26, p. 13-71, jan. 2011. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123/1687>. Acesso em: 01 jun. 2018.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução: Sergio Alcides. 4. ed. rev. São Paulo: Globo Livros, 2005.
- GALERA, Daniel. *Cordilheira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MELO, Cimara Valim de. *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea*. 278p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia e prosa*. Ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2012.
- RIBEIRO, Renildo. *Um itinerário de lutas e buscas: esperança e resistência em Vidas secas, de Graciliano Ramos, e Os flagelados do vento leste, de Manuel Lopes*. 122p. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2006.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- TUFANO, Douglas. *Estudos de língua e literatura: volume 1*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1985.