

**ANAIS DO V COLÓQUIO LITERATURA & UTOPIA**  
**9ª BIENAL INTERNACIONAL DO LIVRO DE ALAGOAS**

# ***LIBELLUS***



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

# Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

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

## APRESENTAÇÃO

Há 70 anos era publicada a primeira edição do romance *Nineteen eighty-four* (ou simplesmente *1984*), do escritor britânico George Orwell. Hoje, 70 anos depois, o livro está de volta às listas de mais vendidos, impulsionado não só pela recente profusão multimidiática de obras distópicas, que inundam prateleiras e telas mundo afora, mas também pela guinada conservadora vivenciada por países ao redor do globo — incluindo o Brasil.

Em homenagem ao aniversário de sua publicação, mas também como uma forma de convidar o público à reflexão acerca dos aspectos literários, culturais e políticos engendrados por este romance, o *V Colóquio Literatura & Utopia* traz como tema 1984, hoje. Do ponto de vista dos Estudos Críticos da Utopia, esse livro de Orwell é considerado como pedra de toque da ficção distópica do século XX, ao lado de obras como *Nós* (1924), de Ievguêni Zamiátin, *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, e *Swastika night* (1937), de Katharine Burdekin.

O romance, que tece uma crítica mordaz ao totalitarismo, inscreveu no imaginário popular a figura emblemática do Grande Irmão, epítome do poder, do controle e da vigilância que uma sociedade pode exercer sobre os indivíduos; da mesma forma, forneceu às ciências humanas, e à política em especial, um vocabulário orwelliano, composto de termos e conceitos que nos ajudam a compreender os mecanismos da maquinaria totalitária — duplipensamento, pensamento-crime, novafala —, e que, assustadoramente, traduzem tão bem o cenário político contemporâneo.

Com 1984, hoje, o que se pretende não é uma constatação niilista acerca de nosso presente histórico; antes, busca-se, por meio das reflexões suscitadas pelo romance de Orwell, promover uma leitura crítica desse livro e de seus ecos (artísticos, culturais, políticos) no presente, entendendo a distopia como uma forma radical de reclamar a esperança, que nos joga dentro de um pesadelo para que, de lá, sejamos forçadas/os a vislumbrar os sonhos e, dessa forma, construir nosso caminho em direção ao horizonte da utopia.

## SUMÁRIO

EXPLORANDO CRYPSÁLIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE DISTOPIA E POESIA EM “O VIAJANTE INVISÍVEL”, DE MILTON ROSENDO .....	6
<i>Analice Leandro</i> <i>Felipe Benicio</i>	
TOPOGRAFIAS PARA UM INVENTÁRIO CULTURAL: DIMENSÕES UTÓPICAS EM POEMAS DE IZABEL BRANDÃO, BRUNO RIBEIRO E MARLON SILVA .....	16
<i>Arenato Santos</i>	
MINISTÉRIO DO AMOR: O PROPÓSITO DA TORTURA NA SOCIEDADE DISTÓPICA DO ROMANCE <i>1984</i> .....	41
<i>Beatriz Tavares Soares de Miranda</i>	
UTOPIA E DISTOPIA LGBTQIAP+ EM HQs: TEMA DE UM PROJETO DE PESQUISA EM CONSTRUÇÃO.....	56
<i>Daniel Adelino Costa Oliveira da Cruz</i>	
1984, HOJE: APROXIMAÇÕES E DESSEMELHANÇAS .....	69
<i>Fernando Guilherme S. Ayres</i>	
O PAÍS DAS MULHERES, DE GIOCONDA BELLI: SUAS RAZÕES UTÓPICAS E DISTÓPICAS ...	78
<i>Giovanna de Araújo Leite</i>	
DA IMPOTÊNCIA AO IMPOSSÍVEL: DESAMPARO E UTOPIA EM <i>PROMETHEA</i> , DE ALAN MOORE E J. H. WILLIAMS III.....	89
<i>Gustavo Henrique de Souza Leão</i>	
AS CONTRADIÇÕES DA ERA CIBERNÉTICA EM QUEDA LIVRE E MANDA QUEM PODE, DA SÉRIE BLACK MIRROR.....	103
<i>Herbert Luan Lopes da Silva</i>	
QUEERIZAR ESPAÇOS E IDEIAS: MOVIMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UTOPIAS <i>QUEER</i> .....	128
<i>João Victor da Silva</i>	
CARALÂMPIA: LIÇÕES DO FEMININO EM A TERRA DOS MENINOS PELADOS .....	137
<i>José Minervino da Silva Neto</i>	
O QUE ORWELL NÃO CONTOU EM 1984 E BURDEKIN CONTOU EM SWASTIKA NIGHT: MISOGINIA E FASCISMO ANDAM JUNTOS .....	147
<i>Lola Aronovich</i>	
MINISTÉRIO DA VERDADE: A TENSÃO ENTRE A MEMÓRIA E A RECONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA NO ROMANCE <i>1984</i> .....	159
<i>Marcos Paulo Ventura</i>	

DYSTOPIA AND TOTALITARIANISM: THE LEGACY OF ORWELL'S 1984 IN LA ANTENA (ARGENTINA, ESTEBAN SAPIR, 2007).....	167
<i>Mariano Paz</i>	
<i>HE, SHE AND IT</i> , DE MARGE PIERCY: NARRATIVAS QUE EXPRESSAM DESEJO .....	179
<i>Nayara Macena Gomes</i>	
A DISTOPIA DO PASSADO EM TUPINILÂNDIA, DE SAMIR MACHADO DE MACHADO ...	188
<i>Pedro Fortunato</i>	
MIRAGEM DA ILHA: IMAGENS DA ILHA NA POESIA DE CARLOS MOLITERNO .....	197
<i>Victor Mata Verçosa</i>	

## EXPLORANDO CRYPSÁLIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE DISTOPIA E POESIA EM “O VIAJANTE INVISÍVEL”, DE MILTON ROSENDO

**Analice Leandro** (PPGLL/Ufal)

**Felipe Benicio** (PPGLL/Ufal)

**Resumo:** Neste trabalho, faremos uma jornada pela desolada terra de Crypsália, cidade que nos é apresentada no poema “O viajante invisível”, que integra o livro *Os moinhos* (2009), de Milton Rosendo. A partir das teorizações de Claeyns (2013; 2016) e Santos (2018), tecemos considerações acerca das relações entre poesia e distopia, na tentativa de oferecer alguma contribuição para as reflexões teórico-críticas que dizem respeito ao estudo dos utopismos em diálogo com textos poéticos. Em nossa leitura, detemo-nos mais minuciosamente sobre as estratégias de que o autor lança mão para a construção dessa paragem dantesca, analisando as engenhosas articulações que enformam textualmente a arquitetura dessa distópica urbe. Por fim, também buscamos observar as intertextualidades do poema com outras cidades utópicas/distópicas, com especial atenção às relações entre Crypsália e *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, e, para tanto, foram cruciais as reflexões de Pesavento (2007) e Vieira (2008).

**Palavras-chave:** Poesia. Distopia. Milton Rosendo.

### Introdução: descendo as escarpas meridionais

Lançado em 2009, o livro *Os moinhos* (Edufal), de Milton Rosendo,<sup>1</sup> traz ao público leitor uma rara combinação de diversidade temática e novidade formal com uma composição imagética que remete às cores da tradição, mas que são permeadas pela inventividade das experimentações contemporâneas. Os 54 poemas que constituem *Os moinhos* estão divididos em três secções — Cadências, Moagens e Os Caminhos Circulares. A obra se beneficia também do impacto visual gerado pelo projeto gráfico e pela diagramação — fruto do trabalho conjunto entre Rosendo e a designer Lis Paim — que conseguem emoldurar os poemas em arranjos visuais que reforçam o engenhoso trabalho com a matéria sonoro-verbal.

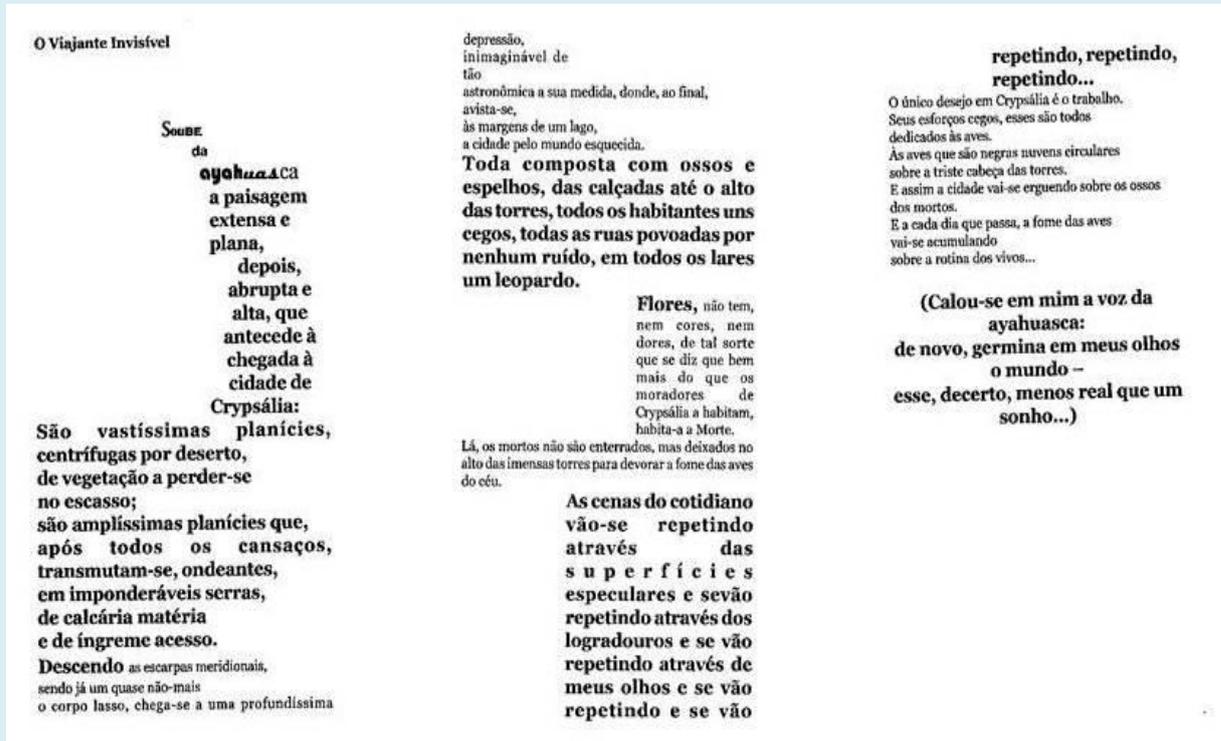
“O viajante invisível”, poema que se encontra na secção da obra intitulada Os Caminhos Circulares, apresenta-se como uma brusca e vertiginosa queda em paragens infernais. Sua forma não linear é desnorteadora dos sentidos e provoca, por meio desse desconforto, uma leitura

<sup>1</sup> Milton Rosendo nasceu em 1974, em Maceió, e é doutor em Estudos Literários. Além de *Os moinhos*, é autor de *Caos-Totem* (Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2016). Em 2017, participou do projeto intermídia *Amores Ébrios* — juntamente com Brisa Paim, Bruno Ribeiro, Igor Machado e Nilton Resende —, que resultou na publicação de uma antologia e um audiolivro de mesmo nome.

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

permeada pela náusea transmitida pela voz lírica ao descrever a vida exaustiva e infrutífera na cidade de Crypsália. Julgamos necessário, devido às características visuais/materiais peculiares do poema, reproduzi-lo na íntegra, uma vez que seus inúmeros recursos tipográficos são importantes elementos constituintes da obra. Então, para melhor visualização de quem nos lê, apresentamos abaixo “O viajante invisível”.



Crypsália, espaço deletério que exaure a possibilidade de sonhos e desejos, nos é apresentada por meio da visão de uma voz lírica que passeia pelos meandros de uma paisagem espiritual criada pela ayahuasca. Sigilo e morte se mostram já desde o próprio nome da cidade, que deriva da palavra *crypta*, que designa tanto construções reservadas para o descanso dos mortos, como alude também ao mistério, a algo a ser descoberto. Assim, localizamos Crypsália nos mesmos mapas infernais de outras cidades e *loci* que compõem o reino da negatividade no imaginário cultural. Por conta disso, no presente trabalho, apontaremos as características que nos permitem ler Crypsália como uma construção poética distópica.

Desta forma, guiamos nossa análise pelo viés dos utopismos, tencionando oferecer algumas contribuições para a discussão da relação entre poesia e distopia. Para tal, será preciso também “descriptar” certas nuances da construção poética de Rosendo, dando especial atenção às intertextualidades que se insinuam em sua escrita, sendo a mais evidente delas o diálogo entre Crypsália e *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino.

A seguir, tecemos algumas reflexões acerca das relações entre poesia e distopia e, em seguida, analisamos as estratégias empreendidas pelo autor na construção de seu *locus* infernal, com ênfase no modo como o poema contribui para o desenvolvimento da ideia de uma poética distópica.

### Poesia e Distopia

Acreditamos que para pensar as relações entre poesia e distopia é necessário entender esta última em sua dimensão mais ampla. Gregory Claeys (2013), em suas reflexões acerca dos utopismos da cultura, dá um importante passo nesse sentido. Claeys desvincula a distopia da tradição moreana e a alinha a “visões negativas da humanidade em geral e a variações seculares do apocalipse”, esclarecendo que essas visões

podem advir de diferentes formas de opressão social e política; da dominação da humanidade por máquinas, monstros ou espécies alienígenas; da imposição de normas oriundas de desenvolvimentos científicos e tecnológicos, tais como eugenia e robótica; ou de catástrofe ambiental (CLAEYS, 2013, p. 16).

Tendo em vista que uma das principais razões porque existem tão poucos trabalhos que investigam as relações entre poesia e distopia deve-se ao fato de que a distopia sempre esteve associada à narrativa e, principalmente, ao romance, as contribuições de Claeys pavimentam o terreno para que se possa construir um entendimento da distopia que não se restrinja apenas à narrativa ficcional.

Em sua “topografia para um inventário cultural”, Arenato Santos (2018), analisando os utopismos poéticos alagoanos, dedica algumas páginas de seu trabalho à discussão e problematização de uma “poética distópica”. De acordo com Santos, os poemas por ele analisados versam sobre “uma realidade altamente marcada pela decadência das relações humanas”, fruto de “uma sociedade hierarquicamente desigual e injusta”; e, “ao tomarem a realidade, de certa forma, como problemática e arruinada, dão vazão à experiência de uma urbanidade distópica, e também à percepção de uma ausência lacunar, cuja negatividade lírica ativada pelo princípio distópico” pode, por exemplo, reduzir o ser humano à condição de um animal (p. 37).

Embora Santos, em suas reflexões voltadas à poesia, não estabeleça um diálogo explícito com as teorizações de Claeys (este referindo-se à narrativa), ambos parecem concordar com um entendimento mais amplo da distopia enquanto “visões negativas da humanidade em geral”. Adicionaríamos à teorização do pesquisador alagoano apenas uma observação: o que

parece ser fundamental para diferenciar a distopia de uma situação ruim qualquer é o raio de ação dessa negatividade. Inclusive, Gregory Claeys, em um texto mais recente, afirma que “distopias literárias são entendidas como preocupadas, principalmente, em retratar sociedades em que *uma maioria substancial* está sujeita à escravidão e/ou opressão como resultado da ação humana” (2016, p. 290, grifos nossos). Ou seja, o mesmo Claeys que argumenta em prol de uma ampliação no entendimento desse conceito, faz questão de incluir em sua equação a proporção do sofrimento como um dos fatores que caracterizam a distopia. Pensamos que, em se tratando de poesia, essa opressão perpetrada a uma maioria substancial não precisa obrigatoriamente advir da ação humana — como é o caso do poema aqui analisado.

Da forma como vemos, até poderia existir a distopia de uma pessoa só, desde que esta seja representativa do grupo alvo dessa negatividade. Além disso, em um poema, forma textual caracterizada por uma condensação da linguagem, tal sistema pode permanecer implícito, podendo ser inferido apenas a partir dos elementos fornecidos pelo próprio texto.

### **Crypsália: cidade de ossos e espelhos**

Mesmo que o título do poema aponte para o sujeito — o viajante invisível —, o texto como um todo volta-se para a cidade. Dadas as suas características peculiares, Crypsália poderia muito bem figurar ao lado de Adelma, Eusápia, Laudômia e as demais cidades invisíveis de Italo Calvino, sobretudo aquelas descritas sob a rubrica de “As cidades e os mortos”. Priscila Malfatti Vieira (2008), a respeito das cidades da obra de Calvino, afirma:

E assim elas se sucedem, organizadas sob as onze rubricas que prenunciam o tipo de sentimento que despertam em seus moradores, ou que tipo de relação se estabelece entre eles e o espaço ocupado. A respeito dessas e de todas as outras cidades, o leitor não obterá um dado objetivo sequer (VIEIRA, 2008, p. 154).

De fato, há algo de semelhante na maneira que o eu lírico versa sobre Crypsália: não se sabe por que todos os habitantes são cegos ou por que a cidade é toda feita de ossos e espelhos, da mesma forma que, embora seja dito que nessa cidade o único desejo é o trabalho, nada é dito sobre a natureza desse trabalho, em que consiste, com que finalidade é feito etc.

O nome da cidade do poeta alagoano, Crypsália, também nos remete à construção da obra de Calvino, que designa cada uma das suas 55 cidades com um nome feminino. Essas cidades de papel filiam-se às tradições dos utopismos justamente porque simulam o real dentro

do sonho, através das camadas especulares das nossas próprias sociedades. Neste sentido, nessa mesma obra, a fala da personagem Marco Polo revela essa relação especular entre o que projetamos por meio da palavra e o que essa projeção diz de nós mesmos/as. Ao narrar as outras cidades, o viajante está sempre falando da sua própria (ainda que ficcionalizada), ou ao menos de seu referencial do que uma cidade seja. Nas palavras de Calvino: “todas as vezes que descrevo uma cidade digo a respeito de Veneza” (CALVINO, 1990, p. 82). Analisando *As cidades invisíveis* e pensando a cidade como tropo que move metáforas importantes na literatura, Sandra Pesavento (2007) argumenta que:

A cidade é objeto da produção de imagens e discursos que se colocam no lugar da materialidade e do social e os representam. Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo *viver urbano* e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia (p. 14, grifos da autora).

Essa reflexão vincula a imagem da cidade à utopia e à distopia ao salientar a percepção de que o viver na cidade pode ser entendido como uma expressão de desejos e medos, tanto subjetivos quanto do corpo social. Assim, a ambiguidade do sentimento de habitar a cidade (seja ele utópico ou distópico), ao representar o todo, fala do indivíduo e, ao expressar alegrias e angústias individuais, também remete ao conjunto em que este indivíduo se insere. Memória e pertencimento mesclam-se na escrita da cidade. Essa relação do *topos* imaginado com uma crítica ao universo “real” aparece, tratada ficcionalmente, implicada no texto, como é o caso da Veneza de Marco Polo, ou mesmo da Utopia de Thomas More, que se contrapõe à Londres de seu tempo. Essa relação especular entre as cidades imaginadas ou sonhadas é um traço estruturante da própria representação do gênero utópico — ainda que não seja uma característica unânime — e marca a “origem” do desejo ou medo que movem a obra, referenciando sua criação. O real sempre se insinua na ficção como uma espécie de modelo do qual partem poetas e ficcionistas para criar novos sonhos ou pesadelos mais assombrosos. Assim, retomamos a leitura de Vieira, que afirma que:

Inicialmente — desde que estejamos sensíveis ao campo das relações semânticas pertinentes à utopia — a menção à ideia de *cidade* pode instaurar uma conexão com esse gênero, uma vez que a geometrização do espaço urbano — que inevitavelmente condiciona as possibilidades da vida humana nos mais amplos aspectos — é indissociável do propósito de estabelecimento de uma sociedade utópica. E o atributo da *invisibilidade*, que se apresenta logo

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

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

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

no título, remete também à idéia de não-lugar, trazida pelo termo utopia (VIEIRA, 2008, p. 150, grifos da autora).

Apesar de as cidades, como afirma Vieira, manterem uma relação muito próxima com a ideia de utopia, a Crypsália de Milton Rosendo é construída em torno de uma negatividade, compondo uma espécie de urbanidade distópica. “O único desejo em Crypsália é o trabalho”, afirma o eu lírico. Seguindo Arenato Santos (2018), pode-se afirmar que Crypsália é uma espécie de Cocanha às avessas, onde, ao invés da fartura e do ócio, reinam a escassez e as obrigações. A conceituação de Santos vai ao encontro das reflexões de Teixeira Coelho, quando este afirma que, no campo das aspirações políticas, a manifestação utópica abre espaço para o desejar, o preencher de todas as lacunas e todas as faltas. Segundo Coelho, “neste campo, aquilo a que se pode aspirar é praticamente tudo, uma vez que nada ou praticamente nada foi feito” (1990, p. 18). Num mundo em que a falta é o elemento mais abundante, a imaginação utópica tem vasta área de atuação. Uma das mais recorrentes aspirações expressas pela manifestação utópica é a de “que se acabe com o trabalho — pelo menos com esse trabalho que embrutece, consumindo o indivíduo e colocando-o numa situação de sujeição tal que melhor seria a prisão. Ou a morte” (p.19). Crypsália consome seus indivíduos pela exploração do trabalho que leva à morte. Um cenário completamente avesso às aspirações utópicas, um sistema de negatividade total em que a falta é tamanha que o desejo de abundante deleite da Cocanha inverte-se. A falta é o fator de interferência que desorienta a bússola do desejo e os habitantes de Crypsália começam a sonhar ao contrário, ou perdem a capacidade de nutrir desejos, sejam eles quais forem, transformando-se em escravos do próprio ofício. Entregando-se à repetição insalubre e mortal do cotidiano, para os/as habitantes daquela cidade, o amanhã é o mesmo ontem, um tempo viciado, num espaço putrefato.

Em Crypsália, “[a]s cenas do cotidiano vão-se repetindo através das superfícies especulares”, o que dá a ideia de uma monotonia que se multiplica infinitamente. Tanta repetição não deixa espaço algum para o novo, para as modificações, pois, de acordo com Edson de Sousa, “o familiar é uma espécie de burocratização do amanhã, já que é o território do mesmo, da reiteração, dos circuitos repetitivos” (2007, p. 16). Além disso, o eu lírico afirma que “a cidade vai-se erguendo sobre os ossos / dos mortos” e que “a fome das aves / vai-se acumulando / sobre a rotina dos vivos...”. Tem-se então a imagem de uma cidade que suga e canibaliza os seus próprios habitantes, de uma maneira que em muito se assemelha ao modo de produção capitalista que se baseia no consumo inconsequente, esgotando ao mesmo tempo os

bens naturais e a força de trabalho dos sujeitos. Eis Crypsália: uma cidade monótona e destrutiva. O caráter de exaustão e de repetição é acentuado na estrofe que se inicia por “as cenas do cotidiano”: ao fazer uso da forma verbal “repetindo” por sete vezes em uma única estrofe, o poema acaba por mimetizar essa sensação de *déjà-vu* por meio da linguagem. É interessante ressaltar que o uso do gerúndio concorre também para acentuar a ideia de *continuum* dessa ocorrência que se prolonga *ad infinitum*. Esse procedimento é reforçado também pela insistência nas cinco variações da fórmula “vão-se”, que se reproduz intermitentemente por toda a estrofe. A monotonia é construída por essa linguagem desde o início da jornada que extenua o corpo — que pode ou não ser o do eu lírico, uma vez que o arranjo sintático do poema permite interpretação ambígua quanto a isso —, já na empreitada de chegar àquela cidade (“sendo um quase não-mais / o corpo lasso”). A escolha das formas superlativas que indica quão longínqua e inacessível é Crypsália, como “vastíssimas planícies”, “amplíssimas planícies”, “profundíssima depressão” e da expressão “inimaginável de / tão / astronômica sua medida”, acentua a noção do esforço investido para alcançar aquelas lonjuras. Ainda nesse campo semântico, os versos “após todos os cansaços”, “esforços cegos” e “vai-se acumulando sobre a rotina dos vivos” terminam de compor a atmosfera opressiva e enfastante das cenas que tem lugar naquela urbe distópica. Essas cenas são replicadas pelos espelhos que não servem aos/às crypsalianos/as, mas aos/às forasteiros/as, neste caso, nós, os/as leitores/as. A angústia multiplicada pelas superfícies especulares prossegue sendo potencializada pelos olhos do eu lírico até que todos os logradouros, todos os versos e todas as estrofes estejam repletos de morte e do efeito de fastio e náusea que ela mimetiza.

Edson de Sousa, dando prosseguimento à sua reflexão acerca do caráter negativo daquilo que se repete e faz com que as coisas permaneçam no terreno imutável do familiar, do mesmo, afirma que “[a] criação sonha com o espaço do exílio, *das terras estrangeiras que acionam nossa condição de inventar novas formas*. Nesta direção [...] transpor as amarras do excessivamente próximo é fundamental para que o estranho acione os processos de criação” (p. 16, grifos nossos). É nesse sentido que se instaura no texto poético de Rosendo um paradoxo entre forma e conteúdo: o poema descreve uma cidade repetitiva, monótona. Mas, em sua forma, o poeta segue um caminho inverso: o poema apresenta descontinuidades, uma não-linearidade, traz em sua forma uma inquietação que não existe na monotonia de Crypsália. Em outras palavras, é o poema que dá vida à cidade morta.

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

No poema de Milton Rosendo quase não há verbos de ação e, quando ocorrem, estão alocados em construções verbais apassivadas (“são deixados”, “se vão repetindo”, “vai-se erguendo”, “vai-se acumulando”). No final da segunda estrofe, em negrito, a mais longa do poema, exatamente a que antecede a menção às flores e cores, os verbos todos de ligação passam a ser suprimidos no trecho que corresponde à descrição da aparência da cidade. É interessante mencionar que as inversões sintáticas nas construções das sentenças levam também a uma inversão dos papéis atribuídos a sujeitos humanos e animalizados em Crysália. Sempre que o eu lírico se refere aos animais, ele o faz de maneira individualizada e subjetivada. As aves ocupam um papel de destaque, podendo ser vistas como seres superiores, quase divinos, a que os humanos devem servir. Na construção “em todos os lares um leopardo”, por exemplo, o felino é evidenciado, focalizado pelo artigo indefinido “um”, que o sobrealça em relação à espécie humana, que é sempre referida de maneira genérica como “todos os habitantes”. Além disso, a supressão das flexões do verbo “ser” neste trecho pode levar à leitura de uma existência extirpada. A privação do verbo “ser” é a própria privação do sentido de existência. Aqui, o poeta poderia ter se utilizado da repetição desta flexão verbal (todos os habitantes [são] uns cegos, todas as ruas [são] habitadas), mas a aparente rejeição desse recurso, que mimetizaria o cansaço de forma ainda mais evidente, foi preterida para que o verbo “ser”, encriptado e oculto — como sugerido pelo próprio nome Crysália —, pudesse ser revestido, de maneira ainda mais determinante, pelo signo da ausência. Para finalizar o escrutínio do uso de verbos nessa estrofe, notamos que cada verbo elipsado referente ao ser humano ou à cidade corresponde a uma flexão do verbo “ser”, exceto quando o sujeito é o leopardo. Neste caso, o verbo que se encaixa na construção temporal e semântica do verso é “existir”, que delineia com mais relevo a figura do leopardo em relação ao restante dos elementos da descrição — humanos, objetos, paisagens. O sujeito humano aparece quase como um detalhe do cenário, em contraluz às personas animais que são sempre altivas e nunca subalternas.

É nesse sentido, também, que a dimensão distópica do poema se revela: os habitantes vivem para saciar a fome das aves, a qual só aumenta. As aves, ocupando, de maneira literal e simbólica, uma posição de superioridade em relação aos/às crysalianos/as, evidenciam o lugar de sujeição a que os/as habitantes são relegados/as. Pela sua arquitetura e organização hierárquica, podemos até pensar na própria cidade, que se ergue sobre os ossos dos mortos, como o símbolo maior da distopia, em sua propensão antiutópica, nesse poema: além de todos os elementos que constituem a sua negatividade, Crysália exala o letárgico miasma da

“burocratização do amanhã”, para usar a expressão de Edson de Sousa, não deixando espaço para a modificação de seus paradigmas. Se, de acordo com Ruth Levitas, a utopia representa “a expressão do desejo por uma melhor forma de existência” (2001, p. 27), na distopia construída em Crysália o que impera é a supressão autocrática de qualquer forma de expressão de desejo.

### Calou-se em mim a voz da ayahuasca

Nesta comunicação, discutimos as relações, ainda pouco estudadas do ponto de vista da crítica acadêmica, entre distopia e poesia. Nossa reflexão move-se no sentido de estabelecer conexões entre a análise formal do texto e a identificação deste como distópico, entendendo aqui a distopia de maneira mais ampla, conforme defendido anteriormente. Não pretendemos, no entanto, que seja estabelecido um modelo de análise para poemas considerados distópicos, uma vez que a especificidade do texto poético exige de quem o analisa posturas e estratégias de leituras que possivelmente não poderão ser aplicadas prescritivamente a outros textos. Assim, nossa leitura pelo viés dos utopismos constitui-se num estudo que pensa, em linhas gerais, nas implicações da ficção distópica e seus efeitos sobre a poesia. Com isso, esperamos ter contribuído para alargar os pressupostos em torno da discussão acerca das relações entre poesia e distopia.

### Referências

- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CLAYES, Gregory. Three variants on the concept of dystopia. In: VIEIRA, Fátima (Ed.). **Dystopia(n) matters: on the page, on screen, on stage**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Dystopia: a natural history**. Oxford: OUP, 2016
- COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. 9 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. (Coleção Primeiros Passos, 12)
- LEVITAS, Ruth. For utopia: the (limits of the) utopian function in late capitalist society. In: GOODWIN, Barbara. (Ed.). **The philosophy of utopia**. London, New York: Routledge, 2001.
- OLIVEIRA, Alexandre A. S. de. (L’Omi L’Odò). Teologia da Jurema. Existe alguma? In: COLÓQUIO DE HISTÓRIA, 5., 2011, Recife. **Anais Eletrônicos do V Colóquio de História – “Perspectivas Históricas: historiografia, pesquisa e patrimônio”**. Recife:

FASA, 2011. p. 1083-1106. Disponível em: <<http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.1083-1106.pdf>> . Acesso em 20 jan. 2019.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, jun. 2007. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v27n53/a02v5327.pdf>> . Acesso em: 20 jan. 2019.

ROSENDO, Milton. **Os moinhos**. Maceió: Edufal, 2009.

SANTOS, Arenato da Silva. **Topografias para um inventário cultural**: dimensões utópicas em poemas de Izabel Brandão, Bruno Ribeiro e Marlon Silva. 2018. 83 ff. Dissertação (mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018.

SOUSA, Edson de. **Uma invenção da utopia**. São Paulo: Lume Editor, 2007. (Móbile – Coleção mini-ensaios)

VIEIRA, Priscila Malfatti. Calvino como utopista ou a utopia filiforme. **Revista Fragmentos**, Florianópolis, n. 35, p. 149-162, jul./dez. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/22753/20773>> . Acesso em: 20 jan. 2019.

## TOPOGRAFIAS PARA UM INVENTÁRIO CULTURAL: DIMENSÕES UTÓPICAS EM POEMAS DE IZABEL BRANDÃO, BRUNO RIBEIRO E MARLON SILVA

Arenato Santos (Ufal)<sup>2</sup>

**Resumo:** Ao inscrever-se sobre as interfaces dos Estudos Literários e dos Estudos Críticos da Utopia, a proposta deste trabalho objetiva refletir sobre as relações entre poesia e utopia, colocando-se em defesa de que o texto poético também pode configurar-se enquanto gênero literário que dialoga com as utopias/distopias literárias da/na cultura. Este é um diálogo necessário e ainda pouco explorado pelos estudos tradicionais dos utopismos literários, uma vez que são muito incipientes as abordagens sobre o assunto. O trabalho analisa poemas de Izabel Brandão (2013), Bruno Ribeiro (2014) e Marlon Silva (2011) sob a perspectiva de suas formas, funções e conteúdos utópicos e/ou distópicos. As reflexões são subsidiadas por leituras de teorizações sobre o conceito de *sonho diurno* de Bloch (2005); e sobre distopia, a partir das considerações de Moylan (2016). A discussão sobre a interface entre poesia e utopia toma como base os estudos de Oliveira (2010), Franco Júnior (1998a, 1998b) e Bosi (2000). Enfocando a leitura sobre a poesia dos/as poetas em evidência, este estudo contribui para a valorização e visibilidade da produção poética local e contemporânea, trazendo para o centro de discussão obras e autores/as que são ou pouco conhecidos/as do grande público leitor ou, de outro modo, somente têm seus nomes conhecidos/as no âmbito da academia; e também para a construção de um aparato analítico para abordagem de uma poética utópica e/ou distópica da cultura, consolidando, assim, o mapeamento dos utopismos alagoanos na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Poesia alagoana. Utopia. Distopia. Izabel Brandão. Bruno Ribeiro. Marlon Silva.

Neste trabalho, apresento, de forma condensada, alguns dos principais resultados do estudo que desenvolvi em minha dissertação de mestrado, defendida em março de 2018, sob a orientação da profa. Dra. Ildney Cavalcanti; estudo no qual pude discutir, analisar e investigar criticamente as complexas e intrincadas relações entre o texto poético e os utopismos da/na cultura, tendo como ponto basilar de análise um recorte da poesia contemporânea produzida em Alagoas.

O objeto da presente discussão, correspondendo, neste sentido, aos princípios de uma pesquisa de cunho bibliográfico, resulta de um mapeamento de obras de poetas alagoanos/as contemporâneos<sup>3</sup>, ou radicados em Alagoas, em que realizei, num primeiro momento, leituras

<sup>2</sup> Pesquisador de literatura, mestre em Estudos literários (PPGLL/Ufal) e integrante do grupo de pesquisa *Literatura & Utopia*.

<sup>3</sup> O mapeamento levantou obras dos/as seguintes autores/as, citados por ordem alfabética: Adalberto Souza – *Das coisas que esquecemos pelo caminho* (2013); Alves Selva – *Paragens* (2015); Ana Maria Vasconcelos – *Grão* (2014); Arriete Vilela – *Luas para o Amor não naufragar* (2012); *Abraços* (2015); Ari Denisson – *Baroque.doc* (2011); Bruno Ribeiro – *Das horas* (2014); Carlos Alberto Moliterno – *Pequenos poemas para serem ditos* (2012);

dessas obras poéticas previamente selecionadas para, num segundo momento, organizar os poemas para serem analisados sob a perspectiva de suas formas, funções e conteúdos utópicos e/ou distópicos. É importante esclarecer, porém, que não compete aos objetivos desse trabalho aprofundar a definição sobre o conceito de contemporâneo; por outro lado, vale dizer que a escolha por esse recorte temporal deve-se notadamente ao fato de que a literatura produzida em Alagoas, e mais especificamente sua produção poética recente, é um tema muito carente de discussão.

Escolher tratar de Izabel Brandão, Bruno Ribeiro e Marlon Silva sob a perspectiva dos Estudos Críticos da Utopia no estudo supracitado, tendo como ponto de partida a leitura de que o texto poético também pode configurar-se enquanto gênero literário que dialoga com as utopias e distopias literárias, está relacionado diretamente ao fato de seus livros apresentarem vasto material para o estudo das utopias/distopias da cultura, em suas mais diversas formas de representações. Aqui, longe de uma análise comparativa, ao articular um diálogo entre vozes poéticas tão distintas, concentro minha investigação e análise em observar como os utopismos alagoanos expressam no cenário contemporâneo da poesia local uma riqueza e diversidade de formas e imagens que, projetando ou reconfigurando as utopias/distopias do agora, abrem espaços renovados de compreensão sobre os movimentos de desejos e esperanças de nossa própria identidade e cultura.

O presente estudo busca, desse modo, oferecer uma contribuição – em face da quase inexistência de trabalhos sobre o tema – para a questão da visibilidade da poesia contemporânea produzida em Alagoas, consolidando, assim, o mapeamento dos utopismos em nossa cultura; e também para a construção de um aparato analítico para abordagem de uma poética utópica ou distópica da cultura, o que possibilita um maior aprofundamento para a reflexão sobre essas interfaces. Saliento então a pertinência deste diálogo como algo necessário não apenas à corrente crítica dos Estudos da Utopia que norteia este trabalho, mas sobremaneira aos Estudos

---

Débora de Omena – *Não conte comigo* (2015); Isaac Bugarim – *Agrafia* (2014); Fernando Fiúza – *Tira-prosa* (2004), *Outdó* (2012), *Sonetos impuros* (2015); Izabel Brandão – *Ilha de olhos e espelhos* (2003), *As horas da minha alegria* (2013); Jeová Santana – *Poemas passageiros* (2011); Luciano José – *Intromissão do poema* (2015), *Grãos de Versos* (2007), *V(e)ia poética* (2009), *Conta-gotas* (2011), *Horrores* (2015); Marlon Silva – *Frenteverso* (2003), *Nu rol da pele* (2007), *Lá do ca(r)osso* (2011), *Vil e tal* (2014); Marcos de Farias Costa – *O jardim selvagem* (2013); Marcus Vinicius – *Tartamudeios* (2015); Milton Rosendo – *Os moinhos* (2009); Nilton Rezende – *O orvalho e os dias* (2007); Otávio Cabral – *Concerto em dor maior para choro e orquestra* (2000); *Memorial das Andanças* (2013); Paulo Renault – *Maceió - cidade aberta* (2004); Regina Célia Barbosa – *Um outro um* (2001); Richard Plácido – *Entre ratos e outras máquinas orgânicas* (2016); Sidney Wanderley – *Desde sempre* (2000), *Dias de sim* (2012); Tainan Costa – *Açougue* (2007); *A bulha galinácea e outros escritos galiformes* (2012); Ubirajara Almeida – *Inventário do silêncio* (2012).

Literários em si, evidentemente pelo que em seus objetivos, de forma ideológica e do ponto de vista epistemológico, repousa o desejo urgente e salutar de direcionarmos o olhar para o diferente, o outro, aquilo que está (ou, pelo fato de ser descartado e ignorado, é colocado) à margem.

### Poesia, utopia e distopia

Quando falamos sobre utopia na literatura, conforme assinala Priscilla Oliveira (2010), costumamos imaginar que o diálogo entre esses dois campos discursivos esteja vinculado, de algum modo, ou mais tradicionalmente, às obras clássicas, a exemplo da *República* de Platão e da *Utopia* de More. Via de regra, essa abordagem analítica também se estende, quase sempre, aos relatos de viajantes (*vide* a carta magna de Pero Vaz de Caminha), bem como às sociedades futuristas de Aldous Huxley em *Admirável mundo novo* (1932), de George Orwell em *1984*, (1949), e de Ray Bradbury em *Fahrenheit 451* (1953), apenas para citar algumas obras dentre muitos outros exemplos da literatura ocidental, nas quais se observa o potencial utópico/distópico reconfigurar-se de alguma forma. Entretanto, e como nos lembra ainda Oliveira (2010, p. 2), “o pensamento utópico também se manifesta na poesia” mediante o desejo do eu lírico “de vivenciar um mundo melhor”.

No encalço deste pensamento, lembro Alfredo Bosi que, em capítulo intitulado “Poesia-resistência”, do livro *O ser e o tempo da poesia* (2000), nos leva a uma resignificação do texto poético sublinhando-o, entre outros aspectos, como uma forma de resistência “à falsa ordem [do poder hegemônico], que é, a rigor, barbárie e caos”. Para Bosi, a criação poética, ao orientar-se enquanto projeto ou utopia, em sua dimensão voltada para o futuro, desperta o desejo de uma vida social e humana, mais livre e mais bela da coerção do poder vigente. Nas palavras do próprio estudioso:

Projetando na consciência do[a] leitor[a] imagens do mundo e do homem [e da mulher] muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres [...] e traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar (2000, p. 227, grifo meu).

Deste modo, poesia e utopia andam de “mãos dadas” e se apresentam como formas de expressões literárias e culturais, desde os primeiros tempos, uma vez que a poesia sempre

ofereceu um dos canais para se articular o outro lugar, ou o espaço do desejo. Exemplo disso são os estudos dos poemas clássicos “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, e “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, contidos em *Utopia, Utopias*, de Beatriz Berrini (1997), nos quais a autora desenvolve, à luz das teorizações sobre as dimensões utópicas, uma análise bastante criteriosa sobre poesia e utopia, demonstrando, com isso, a possibilidade de um alinhamento analítico entre essas duas vertentes; e também o estudo de Hilário Franco Júnior (1998a) sobre o poema de cordel “São Saruê” (1947), que, numa abordagem menos literária do que histórica (dada a área de atuação do autor), o insere na tradição d’*O fabliau da Cocanha*, de meados do século XIII.

Franco Júnior (1998b) é quem mergulha no imaginário do país da *Cocanha* associando-o à dimensão utópica. Esta tradição – configurada em vários poemas e presente em diversas culturas e línguas – expõe um país imaginário localizado em algum lugar da Europa Medieval. Na *Cocanha* acompanhamos o relato de um/a poeta anônimo/a francês que fala de um lugar de “muitas maravilhas” (FRANCO JÚNIOR, 1998b, p. 22), caracterizado pela abundância e fartura. Assim sendo, além do país da *Cocanha* ser de fato uma “terra imaginária, uma inversão da realidade vivida, um sonho que projeta no futuro as expectativas do presente” (Idem, 1998b, p. 10), mais que isso, identifico, na representação desse país mítico, reinventado ao longo do tempo, umas das possibilidades de diálogo histórico-cultural entre poesia e utopia em suas relações com o gênero do utopismo literário, desde o período medieval, até os dias de hoje.

À luz dessa interface, argumento nesse sentido em defesa de que o gênero lírico pode também ser lido e compreendido em diálogo com as utopias e/ou distopias literárias da/na cultura, o que permite então re/configurar-se, de maneira mais ampla, como uma das múltiplas formas de representação do gênero dos utopismos literários; tanto pelo fato de a poesia designar a representação de um *topos* projetado ou idealizado, nos exemplos a que me referi acima, quanto pelo fato, principalmente, de a poesia engendrar uma função de antecipação utópica da cultura, conforme o pensamento crítico de Ernst Bloch (2005). Poesia e utopia, neste sentido, ao articularem um sentimento de desencanto e insatisfação em relação à realidade histórica vigente, tornam as suas idealizações imaginárias subversivas, ensejando, desse modo, a abertura de possíveis enclaves utópicos.

Se, no percurso das reflexões até aqui desenvolvidas, foi possível construir as aproximações entre poesia e utopia, demonstrando, com isso, que ambas configuram as duas

faces de uma mesma moeda, proponho a seguir, ainda que brevemente, dar continuidade a este diálogo, enfocando, agora, as relações entre poesia e distopia ou, mais especificamente, sobre o que estou concebendo como uma *poética distópica*, cuja análise literária desenvolvo na última seção deste estudo. Início esta ponte, contextualizando, em primeiro lugar, uma compreensão sobre o conceito de distopia literária, a partir das considerações teóricas formuladas por Tom Moylan (2016). Neste sentido, ao discutir sobre as dimensões culturais acerca desse subgênero do utopismo literário, Moylan (2016) aponta o conto “The Machine Stops”, de E. M. Forster, publicado originalmente em 1909, como a narrativa que inaugura o gênero, representando, desse modo, o marco formal para o estudo da distopia. Essa narrativa descreve uma sociedade futurista, espécie de mundo apocalíptico, no qual as pessoas não apenas vivem no subsolo da terra, isoladas umas das outras, como também são vigiadas por uma Grande Máquina que as supre de todas as necessidades. Para Moylan (2016),

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

Partindo desse princípio, a distopia, por sua vez, negocia uma posição intervalar entre a utopia e a antiutopia, destacando-se ou, mais que isso, reconfigurando-se enquanto um gênero literário que, em suas operações formais, agencia uma função de antecipação utópica e, por extensão, de alteridade histórica da/na cultura. Neste caso, um texto *distópico* pode ser visto como *utópico* se, em sua representação do “mau lugar”, ele sugerir (ainda que indiretamente) um horizonte de esperança, ou o potencial para um desafio efetivo e de mudança no que se refere à construção de uma narrativa de oposição e resistência em relação aos ares opressores de uma dada ordem hegemônica. Já um texto que trabalha com uma posição antiutópica tende geralmente a eliminar essa possibilidade de transformação, não abrindo espaço para possíveis impulsos de contraposição e mudança do sistema político dominante.

Com base nessas definições sobre distopia propostas por Moylan (2016), é que gostaria de argumentar em defesa de uma possibilidade de leitura sobre o viés de uma *poética distópica*. Concentrando minha investigação em torno da poesia, respectivamente, dos/as escritores/as alagoanos/as contemporâneos/as Marlon Silva e Izabel Brandão, saliento então que, ao

conceber como distópicos os poemas “Monólogo para um faminto”, “O breve voo do falcão”, ambos de Silva (2011), assim como também “O filho da rua”, de Brandão (2013), estou partindo do princípio de que em seus alinhamentos estéticos e políticos tais poemas, de algum modo, reconfiguram algumas estratégias formais inerentes à distopia.

São poemas que, cada um a seu modo, ao tomarem a realidade, de certa forma, como problemática e arruinada, dão vazão à experiência de uma urbanidade distópica, e também à percepção de uma ausência lacunar, cuja negatividade lírica ativada pelo princípio distópico reduz o ser humano à condição de um animal, nos versos de Silva (2011); assim como também em Brandão (2013), observa-se em seu poema a mimetização de uma realidade altamente marcada pela decadência das relações humanas, ao nos revelar o cotidiano de meninos/as de rua, relegados/as à violência de uma sociedade hierarquicamente desigual e injusta. Vale dizer, neste sentido, que, apesar de Moylan (2016) orientar suas críticas, especificamente sobre a distopia literária, com um enfoque voltado mais para as análises das obras de ficções distópicas, ou seja, de forma mais recorrente em gêneros narrativos, é importante não perdermos de pensamento o fato do autor não excluir a possibilidade de que a distopia, enquanto dimensão cultural mais ampla, também se desenvolva em outras formas de manifestações literárias para além do século XX. Neste sentido, e conforme salienta o próprio Moylan (2016),

alguns textos pretendidos (e marcados internamente) como utopias ou distopias (ou talvez não escritos dentro de uma estratégia utópica/distópica) podem ser recebidos pelos leitores e leitoras como utópicos ou distópicos de acordo com os seus próprios julgamentos estéticos e políticos (2016, p. 91-2).

Tomo então como base este pensamento crítico de Moylan (2016) que, por sua vez, estende a compreensão sobre a distopia para outros gêneros (outras formas de reconfiguração literária), como lastro teórico que me permite tecer a ponte para a abordagem de uma *poética distópica* da/na cultura, ainda que de forma inicial, uma vez que até o momento de escrita deste estudo não há uma teorização realizada sobre este assunto. Defendo, então, que tanto a poesia de Silva quanto a de Brandão, ao manifestarem um pensamento de crítica e oposição (através de uma postura aberta e militante) em relação a seus contextos sociais antiutópicos, abrem espaços de forma mais ampla para uma emancipação ulterior da humanidade, ou seja, para o desejo de um mundo melhor que nós ainda não alcançamos.

### Utopias poéticas em trânsito

A discussão que segue, tendo como ponto de partida a poesia da poeta contemporânea Izabel Brandão, mineira de Pedra Azul e radicada em Maceió-AL, analisa o poema “Segundo porto agora é das alegrias”, do livro *As horas da minha alegria* (2013), em que tanto aponto como a poesia de Brandão engendra uma função de antecipação utópica da cultura, como também articulo um diálogo com o mito de Perséfone, inscrito, por sua vez, de forma metafórica e metonímica, no poema em evidência. Em sequência à leitura dos versos de Izabel, ainda nesta mesma seção, analiso também o poema “Morte cotidiana”, do poeta maceioense Bruno Ribeiro, publicado em seu livro *Das horas* (2014), em que dou continuidade à investigação sobre os trânsitos entre poesia e utopia, destacando como a metáfora do “canto” assume, em seu texto poético, um movimento utópico de crítica e oposição em relação à dureza da vida cotidiana.

Em *As horas da minha alegria*, Izabel Brandão traz à tona uma poesia com estilo sóbrio e muito marcada pela leveza e inventividade. Trata-se de uma poesia que se reveste pelo rigor e vigor de linguagem, características estéticas da escrita literária da autora: a construção de uma poética que prima pelo despojamento e economia de expressão, evidenciada “pela máxima concentração da poesia e do pensamento”, conforme nos lembra Calvino (1990).  
Leiamos o poema:

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

creço nas flores que perfumam minha casa  
estrelas pulsam dentro de mim  
creço creço creço creço creço creço creço creço  
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)

O poema “Segundo porto agora é das alegrias” de Brandão, entre outras teias de sentidos, pode ser lido como a representação de um espaço insular e utópico, em que de imediato a ideia ou noção de “ilha paradisíaca” não lhe parece ser indiferente nem paradoxal. Muito pelo contrário. Ao entrarmos em contato com a força estética de seus versos, somos convidados/as a imaginar, metonimicamente, a cartografia de uma geografia idealizada.

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 da época dos descobrimentos, pode-se perceber também como “este porto” que “tem um mar belo e verde” não se configura 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”, o que confere ao seu texto um rico potencial imagético: a representação, pois, de uma *eutopia*. 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, elemento muito comum às narrativas tradicionais do gênero dos utopismos literários, e que aqui é reciclado, em seu poema, de forma muito sugestiva. Refiro-me à figura do/a viajante.

Lembremos, a título de ilustração, de Rafael Hitlodeu, navegador e personagem da *Utopia* de More, responsável pelo relato que deu forma literária às histórias dos povos e das instituições sociais da “ilha de Utopia”. Em se tratando de Izabel Brandão, a figura do/a viajante pode ser metaforizada, em seus versos, a partir da existência de um eu lírico movediço, o qual inscreve o seu desejo utópico em direção a um horizonte de esperança, em busca do outro lugar, o espaço da utopia. Desse modo, não deixam de ser sugestivas, senão emblemáticas, nos versos de Brandão, as imagens metafóricas em referência a 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 “do lugar para o trânsito” ou “da ilha para a ponte”, conforme nos lembra a crítica literária feminista Ildney Cavalcanti (2015, p. 231). Observo, neste sentido, ser justamente essa “perspectiva de mobilidade” utópica o que caracteriza de forma icônica a representação 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).

Voltando ao poema de Izabel Brandão, argumento que seu texto poético parece mimetizar o retorno de Perséfone da casa de Hades. Essa leitura ganha respaldo na expressão do eu lírico, reconfigurada, a princípio, 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). Neste sentido, ainda na primeira estrofe, podemos perceber então um sujeito poético que, embora disfarçadamente, acaba desvelando sua identidade. Esse desvelamento torna-se perceptível se considerarmos, por exemplo, a construção simbólica de algumas imagens que, de forma metonímica, 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 estariam aqui, subterraneamente, acionando nestas imagens uma alusão direta ao mito de Perséfone? Engenhosamente, a poesia da poeta mineira/alagoana inscreve um diálogo mito-poético 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 referirem-se ao elemento sígnico da romã em seu *Dicionário de Símbolos* (2015), salientam que:

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 (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2015, p. 788, grifos dos autores).

Em “Segundo porto agora é das alegrias”, este diálogo ratifica-se, pois, a partir do uso de alguns elementos que também instalam no eu lírico (assim como no mito) o movimento de transformação, recomeço e, portanto, de “renovação primaveril”, conforme nos lembram Chevalier e Gueerbrant (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 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. Assim, a utopia dessa renovação primaveril, como força impulsionadora dessa “vida nova” que se abre para o eu lírico como algo inaugural, é produto do que 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.

Orientando deste modo seu pensamento utópico para o futuro, a poesia de Brandão lança-se em direção ao *novum* de que fala 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 através da 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. Merecem destaque, ainda, outras operações textuais realizadas pela poeta, no tocante à coerência semântica que estabelece entre os substantivos “rota”, “trilhas” e “saídas” (cf. a quarta estrofe do poema), procedimento metafórico que, sugerindo a ideia de mobilidade ou deslocamento, reconfigura poeticamente em seu texto a dimensão processual, prospectiva e, portanto, transformadora da busca pelo *novum* que caracteriza a atividade revolucionária desse sonhar para adiante. A palavra poética, desse modo, engendra, sob o viés de um princípio concreto da esperança, a reconfiguração de uma outra existência, o espaço da utopia. Ela reinventa e projeta o desejo utópico do eu lírico em busca de um porvir histórico denominado “ainda-não”, como sublinha Bloch (2005) acerca da função utópica de um aqui e agora, mas cujo excedente do desejo nos move em direção ao amanhã.

Continuarei, agora, a reflexão sobre essa interface, com a análise do poema “Morte cotidiana” (2014), de Bruno Ribeiro, em que argumento sobre a representação do *canto*, em seu poema, como uma metáfora que nos ajuda a estabelecer, pelo viés da utopia e/ou da resistência, uma dimensão de antecipação utópica da cultura. Desse modo, observo como a poesia de Ribeiro, apesar de visivelmente expor uma situação opressora da realidade cotidiana, consegue abrir espaço, ao mesmo tempo, para um desejo utópico de inversão da realidade histórica vigente, impulsionando-nos a acreditar “num mundo mais humano a partir da perda das amarras individuais, um mundo libertário, que ultrapasse os labirintos que a sociedade construiu em função (e por ordem) das forças sociais hegemônicas” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 28).

*Das horas*, primeira coletânea de poemas de Bruno Ribeiro, nasceu em 2014. O livro resulta de um edital de Obras Literárias, realizado pela Imprensa Oficial Graciliano Ramos, cuja premiação é fruto de um Programa de Incentivo à Cultura Literária para escritores/as alagoanos, ou radicados em Alagoas. Bruno Ribeiro, ao conceder uma entrevista ao jornalista

Jean Albuquerque, na qual comenta sobre como se deu o processo de composição de seu livro, nos apresenta as seguintes ponderações:

[...] No caso do “Das horas”, há sempre, em cada poema, uma tentativa [...] de capturar o instante, o presente. Seja através das lembranças do passado ou das fantasias de um futuro utópico. É daí, talvez, que nasce o lirismo dos versos. Mas um lirismo (acredito) que encontra, na forma, tanto o suporte para sua expressão quanto uma barreira, uma contenção para que a linguagem – revestida de subjetividades – se mantenha sóbria e viva (RIBEIRO, 2016, grifo meu).

Sob este prisma, não se trata de uma poesia dada às efusões, derramamentos ou a excessos. Pelo contrário, trata-se de um lirismo que se define, antes, por uma “tensão para exatidão”, para dizermos com as palavras de Paul Valéry (*apud* CALVINO, 1990, p.81). Seguindo à risca esta economia, Ribeiro nos oferece, então, uma poética densa e vigorosa, na qual traz um eu lírico lúcido que, na tentativa de “capturar o instante”, volta seu olhar lírico ora para as “lembranças do passado”, ora para os espaços inventivos de um “futuro utópico”, conforme ressalta na citação acima, ora para o desencantamento de um tempo presente que se transfigura, não raro, pelas incertezas e/ou desencantos desta realidade pós-moderna. Tais incertezas e desencantamentos gerados pelo pragmatismo de um sistema capitalista que coisifica e subjuga o ser humano a determinadas formas de existência consideradas opressivas, pessimistas ou degradantes é o que percebo, num viés crítico mais amplo, no poema “Morte cotidiana”, a partir do qual Ribeiro tece um pensamento crítico sobre o contexto de sua realidade histórica contemporânea, trazendo em seu poema uma linguagem extremamente contida e repleta de imagens metafóricas que podem ser lidas à luz das dimensões utópicas. Eis o texto:

Por enfado, viver.

Mas seguir cantando  
o cansaço

(a corrida  
quando volta  
ao primeiro passo).

Cantar a dor  
numa ligeira ode  
(um ligeiro pranto).

Um canto onde se notem

lírios e acalantos;  
delírios e morte.

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

Uma morte sepultada  
no peito da enorme mágoa.

Ou a morte esperançosa,  
a que pede abrigo  
e tece crença  
enquanto espera,  
em silêncio,  
a sua pontual presença.  
(RIBEIRO, 2014, p. 50).

No poema “Morte cotidiana”, pode-se perceber um eu poético que se encontra numa situação limítrofe imposta pelo modo urbano da vida contemporânea que, de tão arbitrário, revela-se em seu aspecto mais coercitivo e, por extensão, negativo. Como forma de dar verossimilhança a essa realidade hostil, chamam atenção algumas estratégias formais que Ribeiro investe em seu poema para metaforizar, em menor ou maior grau, o estado de desamparo, desolamento, ou sentimento de angústia vivenciado pelo eu lírico. Da forma pela qual se evidencia, através da associação de palavras do mesmo campo semântico, a exemplo de “enfado”, “cansaço”, “dor”, “pranto”, “mágoa”, tudo converge coerentemente para o fato de um presente e/ou realidade atravessada por uma visão de incertezas e desencantamentos, o que é reforçado de forma condensada pela metáfora da “morte”, desde o título. O fechamento e o aprisionamento da situação histórica vivenciada pelo eu lírico são ainda projetados com mais contundência pelo uso sugestivo dos parênteses na primeira e quarta estrofes do poema, o que permite pensarmos como uma imagem indicadora de uma supressão de seu desejo utópico.

É a partir dessa atitude de negatividade lírica em relação ao *status quo* que a poesia de Ribeiro desenvolve uma forma de resistir contrária e simbolicamente à opressão de sua realidade. Argumento neste sentido ser o *canto*, compreendido aqui sob a égide de uma função utópica mais ampla, o que projeta no eu lírico o anseio por uma perspectiva de mudança de curso. Chevalier e Gheerbrant salientam que “o canto é o símbolo da palavra que une a potência criadora à sua criação, no momento em que esta última reconhece sua dependência de criatura, exprimindo-a na alegria, na adoração ou na imploração. É o sopro da criatura a responder ao sopro do criador” (Idem, 2015, p. 176). Deste modo, percebo que a utopia na poesia de Ribeiro engendra-se enquanto a função utópica de uma “potencialidade subjetiva”, nos termos apresentados por Benjamim Abdala Junior:

A utopia, como energia ou potencialidade subjetiva, não se coaduna com instâncias comportamentais de ordem burocrática. Importa é se colocar em movimento, com os pés no chão mas perspectivas abertas para mudança de

curso. Importa é manter a energia, mesmo se o objetivo se afigurar como simulacro, pois na trajetória muita coisa se modifica, solicitando reformulações (2003, p. 18).

É o que reconfigura, sob esse ponto de vista, a poesia de Bruno Ribeiro, que justamente ao eleger o *canto* como esse princípio utópico da esperança, age num direcionamento contrário ao das forças sociais de uma dada ordem burocrática. Em seus versos, observa-se então o desejo utópico do eu lírico de sepultar a morte “no peito da enorme mágoa”, como uma das formas talvez de transmutar o peso do sofrimento humano para uma dimensão mais leve da existência. Daí a opção por imagens, como “lírios” e “acalantos” – note-se, também, as alusões às formas poéticas da tradição, a exemplo da “ode” e o próprio “canto” –, índices metafóricos, representados em seus versos, e que são notadamente plenos de função e conteúdos utópicos. Ao encontrar na catarse do *canto* um ponto de apoio para o desnudamento e denúncia das diversas formas de opressão de sua realidade degradante, a poesia de Bruno Ribeiro cria em “Morte cotidiana” um mo(vi)mento de utopia. Desse modo, sob o ponto de vista semântico, entendo a metáfora do *canto* como uma forma simbólica acionada pelo sujeito do poema para resistir à realidade hostil, à dureza do cotidiano e, a partir desse movimento, dar vazão ao seu desejo de transformação da ordem dominante, catalisando o desejo ou sua esperança por uma melhor maneira de ser, a utopia de um mundo melhor.

### Poéticas distópicas

A poesia do escritor alagoano Marlon Silva, também escolhida como parte do *corpus* deste estudo, se destaca não somente por ser uma poesia em que o caráter distópico se sobrepõe como elemento central em suas obras, perceptível principalmente nas de cunho mais social. Seus versos, em que se percebe, muitas vezes, uma tendência à ironia cortante, chamam também a atenção do/a leitor/a pelo seu valor poético, marcados, diga-se de passagem, pelo gesto especial, criativo e, em si mesmo, transgressor no tratamento com a linguagem. Na tentativa de enfatizar os trânsitos entre a poesia e distopia, observando e destacando seus pontos de convergências e reconfigurações, analiso, encaminhando-me para a finalização deste trabalho, os poemas – “Monólogo para um faminto” e “O breve voo do falcão” (2011), de Marlon Silva e “O filho da rua” (2013), de Izabel Brandão –, sob o viés de uma poética distópica.

Marlon Silva, embora seja um escritor pouco conhecido nos meios acadêmicos e mesmo do público leitor em geral, conta com uma significativa produção poética de cinco livros

publicados, tanto de forma independente como também por meio de editais públicos. Sua poesia aos poucos vem chamando a atenção dos/as leitores/as e da crítica. Uma prova desse reconhecimento pode ser percebida pela indicação do seu quinto livro de poemas *Ocre barro* (2017) premiado pela Imprensa Oficial Graciliano Ramos. Vale lembrar que Silva já havia recebido essa premiação com *Vil e tal* (2014), quarto livro de poemas do autor e, recentemente, com a seleção de seu primeiro livro de contos, *Monossílabo* (2019), publicados pelo mesmo edital, o que demonstra que a literatura produzida pelo autor possui qualidade literária, vindo a público, por exemplo, através de prévia avaliação e julgamento da crítica.

De acordo com Maria Heloisa Melo de Moraes (2011), a palavra “agressiva” é, de imediato, “o melhor adjetivo para definir a poesia de Marlon Silva”. Em avaliação crítica sobre o livro *Lá do ca(r)osso* (2011), de onde selecionei os poemas acima citados, Moraes, estudiosa referencial da poesia alagoana, afirma ainda que a linguagem de Silva “é corajosa, ousada e, sobretudo, criativa [...]”. É uma poesia de denúncia da realidade bem pouco promissora desse mundo pós-moderno em que ele está inserido”. Trata-se, assim, de uma dicção poética cuja “negatividade lírica” de seus versos, como sugere a autora,

[...] nos remete à crueza da poética de Augusto dos Anjos, *porém com um estilo diferente e uma proposta de crítica social claramente percebida como essência de sua arte*. Em outros momentos, os versos de Marlon lembram-nos a poesia tensa da poeta alagoana Lucy Brandão, da qual o professor Rodrigues Xavier, em ensaio sobre sua obra, destaca a “negatividade lírica”, expressão que podemos estender à poesia do arapiraquense Marlon Silva (MORAES, 2011, grifo meu).

Ao colocar sob um olhar de suspeita e constante avaliação crítica sua realidade circundante, a poesia de Marlon, ainda que, no dizer de Moraes (2011), seja manifestada em sua escrita literária por uma “negatividade lírica”, essa condição representa, em si mesmo, uma positividade no sentido de conduzir os/as leitores/as à antecipação de conteúdos utópicos latentes, e, por isso, ainda não delineados, como diria Bloch (2005). Leiamos abaixo o poema “Monólogo para um faminto”, no qual argumento que a expressão lírica da utopia/distopia na poética de Marlon Silva surge como um apelo a uma conscientização e engajamento crítico do público leitor sobre as condições políticas e culturais da sociedade contemporânea. Reproduzo o texto integralmente por considerar essencial à análise.

Estou com fome...

fome...

fome...

fome...

Fome desgraçada de desgraçada de desgraçada...

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

Campus A. C. Simões - Rd. BR 101 Norte, s/n - Cidade Universitária.

MACEIÓ/AL, CEP 57072-000



## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

fome canina

“Deus, oh!Deus dos desgraçados!  
Onde estais que não respondes?”

Lá.....

no desazul de sua morada,  
alguém acorda, coça a branca barba  
e mata um insistente inseto voador  
que perseverava ruidosamente:

A fome ezzzziste.  
A fome ezzzziste.  
A fome ezzzziste.

O homem, precisa existir.  
(SILVA, 2011, p. 32)

“Monólogo para um faminto” pode ser visto como sendo de conteúdo fortemente distópico, desde o título, pela contundente metáfora da fome (escassez) que atravessa o poema, a cada estrofe. No conjunto de seus versos, flagra-se o drama existencial de um eu lírico representado em torno de uma situação negativa, uma vez que exhibe em sua singularidade uma ausência, uma abstenção, uma falta que o estigmatiza por um modo de ser marginalizado e perdido no labirinto de sua própria impessoalidade, enredando-o, desse modo, em uma realidade poeticamente reconfigurada em um rol de distopias. Trata-se de uma fome que, elevada às últimas consequências, reduz o ser humano à condição de um “bicho”, zoomorfização que o arrasta condicionalmente à perda corrosiva de sua subjetividade humana, como nos mostram, de forma alegórica, as imagens dos versos, representando uma fome não mais humana, mas simbolicamente transfigurada como uma “fome canina” (SILVA, 2011, p. 32), acentuadamente distópica.

Tal processo de desumanização que sofre o eu lírico, condenado aos desmandos de uma realidade social injusta, na qual se vê completamente abandonado, faz com que ele, no decorrer do poema, se recuse a aceitar a sua própria desgraça e/ou a ideia do esgotamento de suas possibilidades existenciais, impulsionando-o (e, conseqüentemente, seus leitores e leitoras, por identificação) a acreditar na necessidade de uma mudança histórico-cultural.

Essa dimensão de resistência assumida pelo eu lírico como uma forma de se opor à realidade degradante, encenada, no poema, pelo tema da fome, representa uma função utópica, uma vez que a utopia pode ser definida enquanto expressão do desejo por algo que, no momento

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

presente, é, pela falta, desejado. Esse aspecto pode ser observado através da ânsia vertiginosa do eu lírico de sentir na boca “o prazer do estralo de uma/Cream cracker” ou a prazerosa “dentada num grande/gorduroso e suculento pedaço/de carne de boi”. Através dessas referências, o seu desejo (ideal) aponta para a necessidade de construção de uma sociedade onde a abundância e o bem-estar sejam constantes para todos os seres humanos, assim como acontece no país da *Cocanha*, uma vez que na representação desse país de coisas maravilhosas reinam fabulosamente a fartura e a abundância, conforme já apontado com a discussão sobre o assunto na primeira seção.

No poema “Monólogo para um faminto”, contrariamente ao que acontece naquele país, a falta, a privação, a ausência reverberam de verso a verso, fazendo dele a representação de uma espécie de “Cocanha às avessas”, no centro do qual a fome, cada vez mais agressiva, vai se personificando e reduzindo ao rebaixamento o próprio eu lírico que, transformado numa coisa, vai fragmentando-se e, de modo gradativo, devorando a si mesmo, antropofagicamente.

O poeta alagoano Marlon Silva, ao representar no seu texto poético, com realismo e senso crítico, o drama sócio-político vivido pelo eu lírico, denuncia as mazelas humanas e os sofrimentos de um ser marginalizado pela perversidade de uma sociedade excludente. Lançando mão, neste sentido, de uma preocupação com as injustiças sociais, o poema expressa o pensamento crítico do poeta acerca da postura do ser humano coisificado pelas relações de uma sociedade capitalista, ao mesmo tempo em que expressa também o desejo do eu lírico pela necessidade de sobrevivência do ser humano. Talvez seja esta a grande fome (função utópica) do poema; ou o grito libertário do eu lírico que, sob o viés de uma consciência distópica, reage em contraposição a este cenário antiutópico, mais que de opressão, de desigualdade. Deste modo, a forte voz de resistência do eu lírico, em seus versos finais, abre caminho para o desejo e a esperança concreta de que “o homem, precisa existir” (SILVA, 2011, p 32), mas não num contexto histórico marcado pela crescente exclusão e alto índice de desigualdades sociais impostas historicamente às populações pobres.

De igual modo sombrio, “O filho da rua” de Izabel Brandão também metaforiza, por sua vez, uma forma poética cuja representação contemporânea segue rumo a uma distopia. Desde a primeira leitura, o poema de Brandão chamou minha atenção, assim como o “Monólogo para um faminto”, de Marlon Silva, pelo fato de ser uma poética em cujos aspectos formais percebi de certo modo o uso de uma linguagem crua, ousada e, sobretudo, contundente, destacando-se, além disso, por um viés fortemente político na crítica sensível e universalizada

em relação à condição humana e às tensões existenciais de sua realidade circundante. Assim como em Silva, guardando, claro, as devidas diferenças de estilo, em Brandão a proposta de crítica cultural também se apresenta claramente como um dos traços sugestivos de sua arte poética. Neste sentido, estabelecendo uma coerência entre forma e conteúdo, a poesia de Brandão não só transmite em “O filho da rua” uma visão de mundo notadamente distópica da realidade, como também projeta em seus versos uma espécie de escritura na qual a distopia engendra-se a partir da configuração de um contexto sociopolítico, marcado, sobretudo, pela representação das injustiças sociais traduzidas no cotidiano de meninos e meninas de rua, desempoderados/as economicamente e condenados/as à invisibilidade de suas subjetividades humanas enquanto sujeitos sociais.

Vale ressaltar ainda que, numa percepção crítica mais ampla, o poema expõe também a configuração de um cenário urbano contemporâneo cujo esvaziamento, decadência e violência simbólica das relações humanas apresenta-se em sua expressão mais negativa, degradante, opressora e, portanto, distópica. Vejamos:

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

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

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

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

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

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

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

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

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

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

Conforme se reconfiguram, ao longo de cada estrofe, são bastante pungentes as imagens em que a cidade, o espaço urbano, projeta-se como um lugar simbolicamente sufocante, hostil, violento, onde as relações humanas, esvaziadas de solidariedade – “as feras da rua olham o corpo da jovem mãe/ e querem comê-la viva” –, dão vazão às cegas a um individualismo elevado ao limiar da desumanidade, em que o canibalismo se apresenta, por exemplo, enquanto ação iminente que ameaça a existência da própria espécie humana: “o bebê é sobremesa na rua escura”. Desse modo, como uma fotografia desse tempo pós-moderno, os versos de Izabel Brandão, sem rodeios, nos colocam diante de um cotidiano dominado e marcado por uma desconcertante expressão distópica da violência onde “qualquer um pode ir às feras”. Essa representação distópica vai mais além se considerarmos, por exemplo, os aspectos formais do poema e a coerência semântica que cada um deles realiza enquanto elementos significantes de conteúdos, formas e funções da utopia e/ou distopia. Além do jogo criativo de algumas metáforas críticas (“feras da rua”, “leões soltos”, entre outros) que sugerem esse diálogo com a distopia, observo que a representação da cidade no poema se dá pelo viés da metonímia: “semáforos”, “praça do poder”, “rua escura”. Não é por acaso que a topografia do espaço urbano recorrentemente se autorreferencia pelo uso do substantivo “rua” associado, algumas vezes, ao adjetivo “escuro/a”; há nessa repetição um elemento formal, palco ou cenário, vamos dizer assim, dessa urbanidade distópica que o poema projeta: a rua é apresentada como um lugar onde há violências, misérias e onde as pessoas passaram a inspirar um sentimento de medo e insegurança.

Brandão, desse modo, catalisa, nos alinhamentos estéticos e políticos de “O filho da rua”, os contornos de uma poética distópica, mas que, por sua vez, pode agir numa função de antecipação utópica. Nessa direção, a poeta mineira/alagoana nos convida a ler os seus versos guiando-nos, também, a um horizonte de esperança, através do desejo utópico do sujeito do poema sobre a necessidade de uma mudança histórica alternativa em que “O pequeno gladiador” com “a força do olhar de fé” possa levar uma vida com mais dignidade humana, sem

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

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

Também “O breve voo do falcão” (2011), de Marlon Silva, poema notadamente de matriz visual, ao recortar em suas dimensões distópicas espaços de possibilidades ainda-não-realizadas, abre caminho para um pensamento sobre a esperança de um mundo melhor, ainda que nas imagens de seus versos a realidade mimetizada aponte para cenários antiutópicos de violências urbanas. Eis o poema:

O suor da violência:

demência

Enxerga o beco sem saída:  
partida

No meio do cruzamento:  
lamento

O menino está só:  
pó

A lembrança é uma dor:  
horror

E dilacera brevemente:  
ausente

O som do apito do  
guarda:  
tarda

O sinal vermelho:  
espelho

O último reflexo:  
complexo

Do filho que a alma vendeu:  
perdeu

Por dois tostões de ilusão:  
frustração

E agora a vingança:

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

mudança  
(SILVA, 2011, p. 36).

Cumprir dizer, inicialmente, que falcão é o nome usado para se referir ao/à jovem que vive na periferia dos grandes centros urbanos, responsável por vigiar “a boca” (local, espaço onde se trafica) contra as facções inimigas. É, além disso, o/a adolescente a quem cabe a incumbência de informar aos traficantes sobre a presença de possíveis policiais que eventualmente invadam a sua comunidade em busca de “arrego”, ou propina. Deste modo, “falcões” são aqueles/as jovens que, subtraídos/as do direito à cidadania, se envolvem no círculo vicioso da criminalidade como forma única de sobrevivência. A expectativa de vida de um falcão – geralmente um/a jovem pobre e negro/a –, quase sempre não ultrapassa a faixa etária dos 13 aos 17 anos de idade devido ao grau de alta periculosidade da função de informante que ocupa, bem como também por estar cruamente inserido/a nas malhas do submundo sombrio da violência. Daí a referência ao “breve voo” desse falcão, cuja metáfora não deixa de ser, ao mesmo tempo, uma alusão à fugacidade de suas vidas, engolidas pelo “suor da violência”, conforme sugere a poesia de Silva.

Percebo então que é contra esse contexto sombrio e degradante no qual se encontra envolvido o “falcão” que a poesia de Silva atua em um movimento de resistência, recusa e, portanto, de superação da ideologia dominante. Esta dimensão distópica da violência à qual somos cruamente confrontados/as com os versos do poema, nos mostra como, na verdade, as existências desses/as falcões apontam para realidades sombrias de desespero e dor. Desespero e dor pelo fato de estarem imersos/as em uma realidade, cujas arestas da assepsia social que os/as atingem vão registrando em suas memórias um angustiante vazio existencial, culminando em uma banalização da violência. As imagens explícitas, entre outras, de uma realidade que se configura como um “beco sem saída” acaba operando a linguagem dessa banalização, que não perde de vista também a descrença por parte do sujeito do poema com relação à falência das instituições, uma vez que “O som do apito do/ guarda:/tarda”. Por outro lado, a poesia distópica de Marlon Silva, ao voltar-se em contraposição ao fechamento resignado e antiutópico desse cenário, mantém um núcleo de esperança no sentido de um desejo, ou impulso de transformação desse drama cultural.

Nesta direção, em “O breve voo do falcão”, poema cuja representação gráfica pode ser caracterizado como *figurativo* ou *caligrâmico*<sup>4</sup>, no dizer de Marta Emília (2007), argumento ser notadamente o forte apelo visual do poema, operando de forma imagética o conteúdo semântico do voo de um pássaro ou de uma revoada de pássaros (haja vista a forma como os versos estão agrupados, mimetizando, organicamente, esse movimento para adiante), o que caracteriza a postura aberta e militante do eu lírico em contraposição à tendência antiutópica oferecida pela situação histórica da violência. Observo, neste sentido, que o “voo” enquanto metáfora desse deslocamento da utopia, ao impulsionar o movimento que inspira um horizonte de utopia, a busca do outro lugar, não deixa também de abrir caminho para uma crítica da sociedade presente, revelando, por sua vez, o que nela há de ruim e degradante, e que precisa ser urgentemente mudado, portanto. Pois outra “vingança” não deseja o eu lírico, nas imagens finais do poema, que não seja a da “mudança” – a transformação cultural dessa realidade sombria. O texto poético, neste sentido, apresentando-se de forma reconfigurada enquanto gênero literário que opera uma função de antecipação utópica da cultura, ao nos revelar no presente as possibilidades irrealizadas do real, abre caminho em direção ao amanhã, utópico e vindouro. Isso, por sua vez, demonstra que a voz lírica de sua utopia nunca se esgota em sua realização, mas sempre procura projetar-se e/ou representar-se através da abertura de renovados enclaves utópicos (ou espaços latentes) de esperança.

### Considerações finais

A ti, rei, só te interessam as ilhas conhecidas,  
Também me interessam as desconhecidas quando o  
deixam de o ser, Talvez esta não se deixe conhecer,  
Então não te dou o barco, Darás.

*O conto da ilha desconhecida*, José Saramago

O percurso que trilhei ao longo deste estudo permitiu abrir alguns caminhos de leituras em torno das interfaces entre poesia e utopia. A discussão apontou a possibilidade de um alinhamento analítico entre essas duas vertentes, colocando-se em defesa de que o gênero lírico pode também ser lido e compreendido enquanto um gênero literário que dialoga com as utopias

<sup>4</sup> As categorias poéticas-visuais mencionadas acima são respaldadas com base no estudo de Marta Emília (2007), no qual a autora reflete sobre essas e outras classificações da poesia visual em poemas de autores/as alagoanos/as, a partir das ideias conceituais desenvolvidas pelo poeta e teórico Philadelpho Menezes acerca dessa forma de elaboração poética.

e distopias da cultura, o que possibilita, numa percepção crítica mais ampla, reconfigurar-se como uma dentre as múltiplas formas de expressões e representações em relação à tradição do gênero dos utopismos literários da/na cultura. Apesar de constituir um campo de investigação ainda bastante incipiente, através das reflexões realizadas durante este trabalho foi possível constatar que o diálogo entre poesia e utopia remonta, desde a antiguidade – com os mitos de criação, tendo alguns pontos mais notáveis, como o período medieval, no qual abundam poemas da *Cocanha* –, até as produções culturais recentes, alcançando e redefinindo-se de forma crítica nas expressões poéticas da contemporaneidade.

Ao trazer para o centro dessa discussão uma leitura autocrítica sobre poemas de Izabel Brandão, Bruno Ribeiro e Marlon Silva, poetas que são ou pouco conhecidos/as do grande público leitor ou, de outro modo, somente tem seus nomes conhecidos/as no âmbito da academia, este estudo contribuiu para conferir uma certa visibilidade da produção poética contemporânea produzida em Alagoas, assim como permitiu também dar os primeiros passos no sentido da construção de um aparato crítico para a abordagem de uma poética utópica e/ou distópica da cultura, ampliando as reflexões em torno de suas interfaces e contribuindo, ainda que de forma inicial, para suas teorizações.

A leitura e análise dos poemas dos/as escritores/as que constituíram o *corpus* analítico deste trabalho possibilitou que se identificasse, no escopo de suas criações poéticas, alguns traços de configurações utópicas/distópicas da cultura em sentido amplo. A abordagem sobre as dimensões utópicas dessas topografias culturais, que foram observadas neste trabalho, abriu caminho para uma percepção analítica mais ampla das formas como suas representações se manifestam nas produções poéticas contemporâneas, ao enfatizar, destacar e analisar os trânsitos entre poesia e as expressões mitológicas sob a égide da utopia; as utopias/distopias expressas por meio da poesia visual; os diálogos intertextuais entre poesia com o subgênero da *Cocanha* medieval; e as complexas relações entre poesia e espaço urbano.

Finalizo a discussão sobre este trabalho lembrando sucintamente d'*O conto da ilha desconhecida* (1998) do português José Saramago, no qual o escritor constrói uma belíssima utopia sobre um homem comum que se dirige até o palácio de um rei para lhe pedir um barco, porque queria ir em busca de uma Ilha desconhecida. Em epígrafe, e sem maiores aprofundamentos sobre o conto, acompanhamos um dos diálogos entre os dois personagens, e que aqui é interessante para a reflexão sobre a interface que estabeleço neste estudo em relação a um dos motivos a que fui levado a querer desenvolvê-lo: o fato de que precisamos falar da

poesia produzida em Alagoas; a necessidade de que sejam realizados estudos de forma mais sistemática sobre as produções literárias de poetas alagoanos/as. Ao rei, ironicamente aqui entendido como metáfora desse lugar da instituição, espaço de luta ideológica, é preciso que se proponha também uma abertura ao diálogo com o diferente, o outro, o desconhecido, ou a margem. Foi o que constituiu um dos principais objetivos e preocupações deste estudo: ir em busca das ilhas desconhecidas, isto é, daqueles e daquelas poetas que “a cultura ortodoxa”, como nos lembra Eagleton (2010), “empurrou para as margens”.

### Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamim. **De vãos e ilhas** – Literatura e comunitarismo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ALBUQUERQUE, Jean. A poesia musicada de Bruno Ribeiro. **Medium**. Disponível em: <<https://medium.com/@margemcultural/a-poesia-musicada-de-bruno-ribeiro-99efc95e7314>>. Acesso em: Ago. 2016.
- BERRINI, Beatriz. **Utopia, utopias**: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira. São Paulo: Educ, 1997.
- BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Tradução de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BRANDÃO, Izabel. **As horas da minha alegria**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.
- CALVINO, Italo. “Rapidez”. In: **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Campanha das letras, 1990, p. 64.
- 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.
- 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.
- EAGLETON, Terry. “A política da amnésia”. In: \_\_\_\_\_. **Depois da teoria**: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 28.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Cocanha**: a história de um país imaginário. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.
- \_\_\_\_\_. **Cocanha**: várias faces de uma utopia. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998b.
- MORAES, Maria Heloisa Melo de. Texto da orelha. In: SILVA, Marlon. **Lá do ca(r)osso**. Arapiraca, 2011.

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.

OLIVEIRA, Priscilla Pellegrino de. **O pensamento utópico na poesia modernista**: Mario de Andrade e T.S.Eliot. São Paulo, v. 4, p. 1-10, 2010. Disponível em: <[http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros\\_anteriores/n4/download/pdf/mandrade.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n4/download/pdf/mandrade.pdf)>. Acesso em: 7 de mai. 2016.

RIBEIRO, Bruno. **Das horas**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2014.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Marlon. **Lá do ca(r)osso**. Arapiraca: 2011.

SILVA, Marta Emília de Souza e. **Poesia visual em alagoas**. Maceió: Edufal, 2007.

**MINISTÉRIO DO AMOR: O PROPÓSITO DA TORTURA NA SOCIEDADE  
DISTÓPICA DO ROMANCE 1984**

**Beatriz Tavares Soares de Miranda** (Ufal)<sup>5</sup>  
Ildney Cavalcanti (Ufal)

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo refletir sobre questões relativas à tortura, à confusão mental e à lavagem cerebral, presentes no romance *1984* (1949), de George Orwell, em especial na Parte III desse livro, que corresponde aos capítulos em que o protagonista, Winston Smith, é torturado no Ministério do Amor, que, ironicamente, é um órgão responsável por torturar os sujeitos que ousam cometer crimes contra o Partido e, assim, fazer com que esses sujeitos tornem a amá-lo. Com foco na figuração da tortura e na forma pela qual ela acontece dentro da sociedade distópica do romance, recorro a trechos da obra, a fim de exemplificar ideias, bem como a considerações de Evanir Pavloski (2014), que faz uma análise minuciosa da obra de Orwell; de Ângela Maria Dias (2005) acerca do tema da crueldade; de Tom Moylan (2016) acerca da distopia; Erich Fromm (1961) e Ben Plimlott (1989), os quais fazem pertinentes considerações a respeito do universo de *1984* e seus impactos em suas respectivas épocas vividas. Com este trabalho, analiso a construção ficcional da crueldade presente nas cenas de tortura, as quais têm como função fazer com que o indivíduo torturado se entregue completa e verdadeiramente ao Partido, que é a única e soberana forma de governo dessa distopia. Dou ênfase também à alarmante contemporaneidade do romance a que o autor nos remete, bem como os efeitos que ele pode gerar em nossas leituras, especialmente no tocante aos diálogos com a nossa sociedade vigente.

**Palavras-chave:** Distopia. Romance. Tortura. Sociedade. Contemporaneidade.

**Introdução**

Este trabalho foi realizado em memoração a George Orwell e seu exemplar distópico *1984* (1949), em função do aniversário de 70 anos do referido romance, bem como sua notável correlação com nossa atualidade. Nesse contexto, este trabalho tem por objetivo refletir sobre questões relativas à tortura, à confusão mental e à lavagem cerebral, presentes no romance, em especial na Parte III deste livro, que corresponde ao momento em que o protagonista, Winston Smith, é torturado no Ministério do Amor. Neste trabalho, analiso a construção da crueldade

---

<sup>5</sup> Graduanda em Letras – Inglês pela Universidade Federal de Alagoas.

presente nas cenas de tortura, as quais têm como função fazer com que o indivíduo torturado se entregue por completo e de coração ao Partido, que é a única e soberana forma de governo dessa distopia. Para tanto, além dos demais autores aqui citados, conto com as reflexões de Fromm (1961) e Pimlott (1989), que escreveram ensaios no posfácio desta edição do romance. Tais ensaios são de expressiva importância no auxílio e extensão das considerações sobre o livro, pois eles escreveram justamente a respeito do universo de *1984* e seus impactos em suas respectivas épocas vividas. Também enfoco a alarmante atualidade do romance a que o autor nos remete, bem como as possíveis reflexões suscitadas por essa distopia para a nossa realidade.

### **A tortura e a crueldade**

Sabe-se que a tortura pode ser um aspecto comum nas distopias. Assim como no romance de Orwell, em mundos distópicos a realidade é expressa de uma maneira assustadoramente particular, contendo elementos em comum, como pontua Hillegas:

[...] Assustadoras em suas semelhanças, elas descrevem estados de pesadelo nos quais homens são condicionados à obediência, a liberdade é eliminada, e a individualidade é esmagada; onde o passado é sistematicamente destruído e os homens são isolados da natureza; onde ciência e tecnologia são empregadas, não ao enriquecimento da vida humana, mas à manutenção da vigilância do Estado e controle de seus cidadãos escravos (HILLEGAS, apud MOYLAN, 2016, p. 27).

A maioria desses elementos estão significativamente presentes em *1984*, como o condicionamento à obediência, eliminação da liberdade e individualidade, destruição do passado, manutenção da soberania estatal e total controle do povo. A tortura e a crueldade, a um olhar sensato, já estão presentes nesses elementos, como, por exemplo, no seguinte trecho da Parte I da obra, em relação às teletelas:

Todo som produzido por Winston que ultrapassasse o nível de um sussurro muito discreto seria captado por ela; mais: enquanto Winston permanecesse no campo de visão enquadrado pela placa de metal, além de ouvido também poderia ser visto (ORWELL, 2009, p. 13).

Nota-se, nessa passagem, que o protagonista vive numa espécie de prisão aberta, o que, por si só, é terrivelmente sufocante. Além disso, tem-se a imposição que as pessoas sofrem em

relação ao que podem consumir. Esta é a sensação de tomar o primeiro gole de uma bebida comum, Gin Victory: “No mesmo instante seu rosto ficou rubro e lágrimas começaram a escorrer-lhe dos olhos. A substância parecia ácido nítrico e ao engoli-la a pessoa tinha a sensação de receber um golpe de cassetete na nuca” (ORWELL, 2009, p. 15).

Outra coisa apavorante, para Winston, era o simples fato de escrever, algo muito mal visto pelos membros do Partido. Quem praticasse tal “atrocidade” sabia que poderia facilmente arranjar problemas graves. Mesmo assim, o protagonista se arrisca, experimentando sensações desagradáveis: “Mergulhou a caneta na tinta e vacilou por um segundo. Suas entranhas foram percorridas por um estremeamento. Marcar o papel era o ato decisivo” (ORWELL, 2009, p. 17).

Contudo, no romance, as torturas advindas do Ministério do Amor, que são as analisadas no presente texto, começam a partir do momento em que os indivíduos são capturados pelo Partido, em decorrência de desobediência a imposições, como a que Winston pratica acima. As consequências dessas “rebeldias” são catastróficamente cruéis.

De acordo com Dias (2005): “[...] a chamada ‘crueldade do real’ reside no ‘caráter único, e conseqüentemente irremediável e inapelável desta realidade’ [...]” (DIAS, 2005, p. 91). Levando essa ideia para o romance de Orwell e comparando à sua realidade, essa é – deve ser – inteiramente igual para cada um/a, isto é, todos e todas devem obedecer às ordens e vontades do Partido, sendo excluídas quaisquer alternativas diferentes do que lhes é imposto. Winston Smith não tem – na verdade, ninguém tem – a opção de escolha a respeito da realidade em que vive, sendo imposta de forma inegável e irrefutável, e o descumprimento dela acarreta em seríssimas consequências – as quais Winston e Julia têm a infelicidade de enfrentar ao final do romance.

Para apresentar o tema de forma a situar o/a leitor/a acerca do nível de perversidade do Ministério do Amor, trago esta citação que mostra, de forma vil, o que se pretende fazer com quem tem a infelicidade de ser mandado ao tal Ministério:

Nós o esmagaremos, deixaremos você num estado do qual não há retorno. Vão lhe suceder coisas das quais você não poderia se recuperar nem se vivesse mil anos. Nunca mais lhe será possível ter sentimentos humanos comuns. Tudo estará morto dentro de você. Nunca mais lhe será possível experimentar o amor, a amizade, a alegria de viver, o riso, a curiosidade, a coragem ou a integridade. Ficará oco. Vamos espremê-lo até deixá-lo vazio, e depois o preencheremos conosco mesmos (ORWELL, 2009, p. 300).

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

Essa fala do personagem O'Brien, o qual se revela um grande líder do Partido e que Winston teve o infortúnio de idealizar como alguém que o podia compreender perfeitamente, é proferida depois que Winston passa por diversas formas de tortura. Elencando as quatro principais, temos:

a) Confusão mental: “Você é mentalmente desequilibrado. Tem problemas de memória. Não consegue se lembrar de acontecimentos reais e convence a si mesmo de que se recorda de coisas que nunca aconteceram” (ORWELL, 2009, p. 289). Aqui, O'Brien inicia o processo de manipulação mental de Winston, fazendo-o questionar sua própria sanidade e noção de veracidade. Winston, então, se questiona a respeito de determinados fatos que acreditava piamente serem verdade. Dessa forma, O'Brien consegue, aos poucos, servindo-se de técnicas estratégicas de tortura psicológica, causar uma grande confusão no intelecto de Winston, movendo os eixos de sua estabilidade;

b) Atordoamento: “Não há diferença entre o dia e a noite neste lugar” (ORWELL, 2009, p. 273). Também como estratégia crucial de tortura psicológica, a partir do momento em que um indivíduo chega ao Ministério do Amor, ele perde completamente a noção de tempo, uma vez que existem luzes muito claras e que nunca se apagam. Dessa forma, não há como saber se é dia ou noite, não há como sentir o passar do tempo, então Winston – assim como os outros prisioneiros do lugar – desconhece o período de tempo em que está e desconhece completamente por quanto tempo permanece lá. Dias? Semanas? Meses? Realmente não há como saber. É aqui que a célebre frase de O'Brien “Ainda nos encontraremos no lugar onde não há escuridão” (ORWELL, 2009, p. 36) começa a fazer sentido. No entanto, Winston ainda não desconfia que fora iludido por sua própria mente, uma vez que, por desejo e esperança de que um dia ele pudesse contornar a situação na qual vivia dia após dia, fez-se acreditar que O'Brien poderia ser essa pitada de esperança ao imaginar que um dia essa hipotética escuridão poderia cessar;

c) Fome: “Mas também estava com fome, uma fome feroz, que o atormentava” (ORWELL, 2009, p. 267). Além de tortura psicológica, a fome é também um tipo físico de tortura, uma vez que Winston sente terríveis dores em seu estômago, em função da fome feroz a que lhe submetem. Piorando a terrível situação, em um momento agonizante do romance, um dos prisioneiros é socado pelos guardas e deixa cair um pequeno pedaço de pão que escondera em seu bolso, mas ninguém pode tocar o alimento, sendo todos os esfomeados prisioneiros

obrigados a simplesmente fitar o pão caído, imaginando que aquele pequeno pedaço de comida poderia aliviar minimamente suas barrigas famintas.

O pedaço de pão continuava onde o homem sem queixo o deixara cair. No começo era preciso um grande esforço para não olhar, mas logo a fome deu lugar à sede. Sua boca estava pegajosa e com um gosto ruim. O zumbido constante e a luz branca inalterável produziam uma espécie de tontura, um sentimento de vazio em sua cabeça. Ele se levantava quando a dor nos ossos ficava insuportável, depois voltava a sentar-se quase no mesmo instante, porque estava muito atordoado para ter certeza de que ia conseguir ficar de pé. Sempre que suas sensações físicas ficavam mais controladas, o terror voltava (ORWELL, 2009, p. 280).

Aqui, percebe-se que a fome é somada ao atordoamento, ou ainda pode-se afirmar que a fome também contribuiu para tal perturbação mental;

E claro, d) Dor física: “Tem uma imagem mental muito nítida das vértebras se rompendo e do fluido espinhal escorrendo delas” (ORWELL, 2009, p. 288). Nessa citação, O’Brien manipula um instrumento de tortura que inflige dor em Winston. Tal instrumento possui uma escala de intensidade de dor que pode ir de 0 a 100. Dependendo das respostas de Winston, O’Brien escolhe a potência da dor infligida, que praticamente lhe rompia os ligamentos, incluindo, conforme a citação, suas vértebras.

Seguindo a cronologia, um dos pontos que definem o desenrolar da narrativa e situa o leitor e a leitora sobre o que está acontecendo no Ministério do Amor é quando O’Brien explica para Winston como o Partido funciona e o porquê de as torturas serem necessárias. Organizando os principais estágios, explicados didaticamente por O’Brien, podemos entender o propósito das referidas torturas.

De acordo com O’Brien, para que Winston – e nós, leitores e leitoras – entenda a situação que está vivenciando, ele passará por: “Primeiro aprendizado, depois compreensão, no fim aceitação” (ORWELL, 2009, p. 305). Ao longo do tempo em que Winston permanece no Ministério do Amor, O’Brien age quase como um tutor, fazendo questão de explicar para Winston o porquê de ele estar passando por essa penosa e lamentável situação. Em uma dessas explicações, O’Brien esclarece os estágios do progresso de Winston, conforme os resultados das torturas a que é submetido.

Levando em conta o primeiro estágio, o do aprendizado, após dolorosas sessões de tortura e questionamentos, O’Brien revela a Winston: “Não estamos preocupados com aqueles crimes idiotas que você cometeu. O Partido não se interessa pelo ato em si: é só o pensamento

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

que nos preocupa. Não nos limitamos a destruir nossos inimigos; nós os transformamos” (ORWELL, 2009, p. 297). O’Brien também afirma que, após essa mudança de pensamento que lhe será acometida, ele será destruído e esquecido para sempre. Winston, então, se questiona acerca da relevância de tal mudança em uma de suas tentativas de manter-se firme à sua própria opinião, e O’Brien mais uma vez faz suas considerações, a fim de fazer Winston desacreditar de tudo em que acredita. Pontuando seus argumentos, O’Brien contrapõe:

Quando finalmente se render a nós, terá de ser por livre e espontânea vontade. Não destruímos o herege porque ele resiste a nós; enquanto ele se mostrar resistente, jamais o destruiremos. Nós o convertemos, capturamos o âmago de sua mente, remodelamos o herege. Extirpamos dele todo o mal e toda a ilusão; trazemos o indivíduo para o nosso lado, não de forma superficial, mas genuinamente, de corpo e alma. Antes de eliminá-lo, fazemos com que se torne um de nós. É intolerável para nós a existência, em qualquer parte do mundo, de um pensamento incorreto, por mais secreto e impotente que seja. Nem no momento da morte podemos permitir o mínimo desvio (ORWELL, 2009, p. 299).

E continua o raciocínio com: “A ordem dos antigos despotismos era: ‘Não farás’. A ordem dos totalitários era: ‘Farás’. Nossa ordem é: ‘És’. Ninguém que seja trazido para este lugar se rebela contra nós. Todos passam por uma lavagem completa” (ORWELL, 2009, p. 299). Dessa forma, conclui-se, no primeiro estágio, que o objetivo do Partido é “capturar o âmago” do indivíduo, é fazer com que ele pertença inexoravelmente ao Partido. Assim, O’Brien faz com que Winston inicie o processo de aprendizado a respeito do Partido para que, mais tarde, avance para o próximo estágio.

No estágio dois, o da compreensão, a principal questão levantada é a noção de realidade. Nesta parte, Winston chega à beira da demência, o que o faz perder gradualmente os sentidos que lhe permitem distinguir o que é verdade e o que não é: “[...] o propósito daquilo tudo era apenas humilhá-lo e minar sua capacidade de argumentação e raciocínio” (ORWELL, 2009, p. 284). Aqui, o objetivo do Partido é fazer com que Winston perca sua capacidade de pensar, questionar e duvidar das coisas. Assim, Winston preenche-se e é esclarecido, suficientemente, apenas com as ideias e respostas do Partido, aceitando-as como verdades absolutas, além de desacreditar de si mesmo. Como o próprio O’Brien diz: “A realidade existe apenas na mente do Partido, que é coletiva e imortal” (ORWELL, 2009, p. 292). Ainda, Fromm (1961) discute como a verdade é tratada e utilizada na sociedade distópica de *1984*:

A verdade é provada pelo consenso de milhões; ao slogan “como é possível que milhões estejam errados” é adicionado “e como pode estar certa a minoria de um só”. Orwell demonstra muito claramente que num sistema no qual o

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

conceito de verdade como julgamento objetivo acerca da realidade é abolido, todo aquele que constituir uma minoria de um só deve ser convencido de que é insano (p. 374).

É exatamente isso que o Partido consegue fazer, aos poucos, com Winston. O'Brien vai entrando em sua mente, fazendo-o questionar uma série de coisas que acreditava serem fatos. Fromm (1961) cita justamente o que O'Brien se dedica a fazer à mente de Winston: convencê-lo de que ele está sozinho com suas [estúpidas] ideias e que tais ideias não passam de insanidade. Contudo, por ser – ou ter sido – um homem convicto de suas ideias e pensamentos, Winston ainda tem pequenas nuances de retorno à verdade que um dia acreditou fielmente. Alguns pensamentos parecem vir à tona, como na passagem:

Winston ficou pensando. “Se ele *pensar* que está flutuando e subindo, e se eu ao mesmo tempo *pensar* que o vejo flutuando e subindo, então a coisa acontece.” Num golpe, como uma madeira de navio naufragado aflorando à superfície da água, o pensamento rompeu em sua mente: “Não acontece de fato. Imaginamos que acontece. É alucinação”. Freou de imediato o pensamento. A falácia era óbvia (ORWELL, 2009, p. 324).

Percebe-se que o protagonista prontamente oblitera o questionamento, retornando às “rédeas” do Partido. Ele chamou essa atitude de “brecacrime”.

Não teve dificuldade em se livrar daquela falácia, e não corria o menor risco de sucumbir a ela. Compreendeu, porém, que ela nem sequer devia ter lhe ocorrido. A mente precisava desenvolver um ponto cego sempre que um pensamento perigoso viesse à tona. O processo devia ser automático, instintivo. *Brecacrime*, era sua denominação em Novafala (ORWELL, 2009, p. 324).

Dessa forma, Winston vai perdendo sua noção de realidade e verdade, além de ir descreditando de si mesmo, passando a acreditar somente no Partido. Aprende-se que é necessário, obrigatoriamente, amar o Partido (ou agir como se o amasse – lembremos de Julia) e seguir todas as suas imposições. O protagonista – como as demais personagens do romance – precisa sucumbir a essa realidade, e, ademais, de forma espontânea, pois O'Brien, no Ministério do Amor, não aceita respostas/attitudes falsas, que não venham realmente de coração. Se Winston der respostas falsas, apenas para concordar com seu torturador, piora ainda mais sua situação, levando-o a ser mais e mais torturado.

O terceiro e último estágio é o da cura, o objetivo final das torturas do Partido e do Ministério do Amor. Aqui, Winston estará totalmente entregue a seu soberano Partido, sem questionamentos, sem dúvidas, sem resistências. O velho Winston, que tinha sede de descobrir como tudo funcionava antes do Partido, que tinha raiva de pessoas que seguiam fielmente as normas impostas por ele e que ia ao êxtase com a quebra das regras, esse Winston demonstra se findar. Quando questionado por O'Brien sobre seus sentimentos pelo Partido, Winston responde: "Eu o odeio" (ORWELL, 2009, p. 328) E então O'Brien dá o ultimato: "Você o odeia. Muito bem. Então chegou a hora de dar o último passo. Tem de amar o Grande Irmão. Não basta obedecer a ele; tem de amá-lo" (ORWELL, 2009, p. 328).

Dessa forma, o objetivo do Partido como única e soberana forma de governo e poder é capturar e apossar-se da mente e da individualidade da pessoa – que deve deixar de existir, ou melhor, deve ser coletiva, uma vez que ninguém é considerado como indivíduo, mas sim como coletivo, como o próprio Partido. O Partido não invade, ele apenas entra com a permissão do sujeito. Embora, claro, force essa entrada através de suas inescapáveis e impiedosas torturas.

### **Quarto 101**

Um dos grandes mistérios que aparecem na Parte III do romance é o Quarto 101. Orwell inflama a curiosidade, e talvez até o receio dos leitores e leitoras, uma vez que menciona o lugar diversas vezes, mas sempre adiando sua revelação. Apenas nos dois últimos capítulos do livro o grande mistério é desvelado. Quando O'Brien entra no Quarto 101, Winston já lá está, amarrado e imobilizado. Assim, O'Brien orchestra suas últimas lições: "O que há no Quarto 101 é a pior coisa do mundo" (ORWELL, 2009, p. 330), esclarece aos poucos. "A pior coisa do mundo", afirma O'Brien, "varia de indivíduo para indivíduo" (ORWELL, 2009, p. 330).

Em seguida, é revelado que a pior coisa do mundo, que varia de indivíduo para indivíduo, é o medo mais abissal de cada pessoa. No caso de Winston, a pior coisa do mundo, seu medo mais insuportavelmente aterrador são ratos. Com isso, O'Brien traz consigo um objeto de tortura parecido com uma gaiola, com ratos famintos e agitados dentro dele, aterrorizando de forma medonha todos os sentidos de Winston:

Assim que pôs os olhos na gaiola, Winston sentira uma espécie de calafrio premonitório, um temor indefinido. Porém agora, subitamente, o significado

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

daquele acessório que lembrava uma máscara ficou claro para ele. Teve a impressão de que seus intestinos viravam água (ORWELL, 2009, p. 330).

Nota-se, nessa passagem, que Winston ficara visceralmente apavorado, a ponto de sentir sintomas físicos advindos do medo. Na gaiola há uma máscara que, explicando didaticamente, O'Brien alega se acoplar ao rosto do infeliz Winston. Na extensão do gradil, há uma divisória sobre a qual o torturador possui total controle. Em um lado estão os ratos e no outro estará o rosto de Winston. Assim, ao abrir a divisória, enquanto o acessório estiver acoplado ao prisioneiro, os ratos esfomeados prontamente devorarão sua face amedrontada.



Cena do filme *1984* (1984), adaptação do romance de George Orwell, mostra tortura com ratos.

Foto: Lume Filmes

O'Brien explica, como um bom professor, o propósito de estar levando Winston a tal extremo nível de tortura, anunciando que não basta apenas a dor física para capturar a mente de um indivíduo, mas a tortura psicológica também é crucial, indispensável para que alguém se veja inteiramente encurralado, sem opções de escape, a ponto de sucumbir verdadeira e instintivamente ao Partido:

“Por si só”, disse, “nem sempre a dor é suficiente. Há ocasiões em que o ser humano resiste à dor e morre sem se entregar. Mas para todo mundo existe algo intolerável — algo para o qual não consegue nem olhar. Nada a ver com coragem e covardia. Se você cai num precipício não é covardia agarrar-se a

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

uma corda. Se mergulha e depois aflora à superfície da água, não é covardia encher os pulmões de ar. É mero instinto, uma coisa que não há como reprimir. É o que acontece com os ratos. Você não os tolera. São uma forma de pressão a que você não consegue resistir, nem que queira. Fará o que queremos que faça” (ORWELL, 2009, p. 331).

Aterrorizado, Winston pensa numa maneira de escapar dessa situação. Ele não aguenta, não suporta. Ratos não. Ratos seria seu fim. Ele não está preparado para isso. Buscando, de todas as formas, uma fagulha de esperança, uma fuga ao pânico, afirma para si próprio que deve haver um jeito de não ter de passar por isso, pelo cenário mais agonizante de toda a sua vida:

De repente, o odor pútrido e bolorento dos ratos alcançou suas narinas. Foi tomado por uma violenta convulsão de náusea e quase perdeu a consciência. Tudo ficara preto. Por um instante tornou-se um demente, um animal uivante. Contudo, regressou do negrume agarrado a uma ideia. Havia uma e somente uma maneira de se salvar. Precisava introduzir outro ser humano, o *corpo* de outro ser humano, entre si mesmo e os ratos (ORWELL, 2009, p. 333).

Este é um momento crucial no romance, em que *tudo* acontece. O momento em que O'Brien finalmente chega a seu brutal objetivo. O torturador toma tudo de Winston para si. Este é o instante em que Winston deixa de ser ele mesmo, perde sua individualidade, pois o Partido toma o que antes lhe era intocado, o que outrora ninguém mudara, o que Winston achara que nunca pudesse ser alterado, que era indiscutivelmente imaculado e sob seu controle. O Partido consegue adentrar no sentimento mais puro que tinha até então, o que Winston julgara ser verdadeiro: o amor que sentira por Julia. Até que Winston, sucumbindo ao desespero, se entrega por completo ao Partido, renegando tudo de si:

“Ponha a Julia no meu lugar! Faça isso com a Julia! Não comigo! Com a Julia! Não me importa o que aconteça com ela. Deixe que esses ratos esfaquem o rosto dela, que a roam até os ossos. Eu não! Julia! Eu não!” (ORWELL, 2009, p. 333)

Imediatamente os ratos são afastados de Winston e a tortura cessa. Ele, então, abandona tudo o que fora até o momento: secreta e silenciosamente um rebelde contra o Partido, ávido para desvendar o mistério que era o mundo antes das imposições inevitáveis do estilo de vida que fora obrigado a seguir por conta da forma totalitária e autoritária do governo. Um amante de Julia, um indivíduo meio perdido atrás de respostas.

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

Após os horrendos eventos que lhe sucederam, sua vida continua, mas não da mesma forma, pois Winston não é mais o mesmo. Em seu tempo livre, faz reflexões acerca de sua trajetória, das coisas em que acreditou e ouviu. Porém, agora ele dá razão ao Partido. Sabe que eles são maiores, sabe que podem sim dominar qualquer um.

“Eles não podem entrar em você”, dissera Julia. Mas podiam entrar, sim. “O que lhe acontecer aqui é para sempre”, dissera O’Brien. Era verdade. Havia coisas – atos cometidos pela própria pessoa – das quais não era possível recuperar-se. Algo era destruído dentro do peito; queimado, cauterizado (ORWELL, 2009, p. 339).

Certo dia, encontrara com Julia. Os dois não mais apaixonados, mas sim com sensações e sentimentos esquisitos em relação ao outro. Ela o olhava com aversão. Diálogos rasos, sem medo de serem descobertos, pois não mais fazia diferença. Ambos haviam vivenciado o Quarto 101. Ambos se entregaram, se renderam e ambos confessaram suas traições: “‘Eu traí você’, disse ela simplesmente. ‘Eu traí você’, disse ele” (ORWELL, 2009, p. 340).

Depois desse encontro, nunca mais se veem. E não faz diferença para Winston – tampouco para Julia. Ele está confortável com seu novo “eu”. Na verdade, não sente vontade de alterar nada. Dessa maneira, o Partido, finalmente, consegue dominar a mente dos ex-amantes por completo. O romance se encerra, então, dentro do Café da Castanheira. Não há mais problemas. Tudo está bem e Winston está curado. Para ele, tudo está dentro dos conformes, e então entrega o seu amor ao Partido e ao *Big Brother*, encerrando o romance:

Olhou para o rosto descomunal. Quarenta anos haviam sido necessários para que ele descobrisse que tipo de sorriso se escondia debaixo do bigode negro. Ah, que mal-entendido cruel e desnecessário! Ah, que obstinado autoexílio do peito amoroso! Duas lágrimas recendendo a gim correram-lhe pelas laterais do nariz. Mas estava tudo bem, estava tudo certo, a batalha chegara ao fim. Ele conquistara a vitória sobre si mesmo. Winston amava o Grande Irmão. (ORWELL, 2009, p. 346).

### Considerações finais

Conforme demonstrei com a leitura, a tortura na obra de Orwell é observada de forma impiedosa, extremamente cruel e sem escapatória, uma vez que dentro do Ministério do Amor são abrangidos alguns elementos de tortura, como: confusão mental, em que o indivíduo começa a duvidar de si mesmo; atordoamento, em que se perde a noção do tempo; fome, pois não há alimentação regular; e, por fim, dor física provocada tanto pelos guardas quanto pelo

próprio O'Brien. Esses elementos são cruciais para o enredo, uma vez que é na tortura que todos os questionamentos do/a leitor/a são sanados, bem como Winston entrega-se totalmente ao Partido.

À medida que O'Brien tortura o protagonista, nós, leitores e leitoras, tomamos conhecimento a respeito dos mistérios mais obscuros do Partido, como: quais são as consequências para quem desrespeita as regras? Realmente não há como sair dessa realidade? Qual o papel de O'Brien na narrativa? Qual será o preço que Winston pagará? etc. Tudo é explicado na Parte III do romance, em meio às torturas provocadas por O'Brien, que possuem três estágios: aprendizado, compreensão e aceitação. Dessa forma, a partir do momento em que um indivíduo chega ao Ministério do Amor, acabou – para o indivíduo. Ele certamente será convertido ao Partido, que utiliza as torturas e estágios acima citados para alcançar seus objetivos.

Essas observações nos levam a reavaliar o impacto dessa obra na contemporaneidade, uma vez que a tortura ainda constitui algo presente em nossos tempos. Exemplos disso são a veneração que nosso atual presidente tem por torturadores da época da Ditadura Militar, bem como seu apreço ao retorno desse período. Além disso, a defesa de que qualquer pessoa em situação de cárcere deve sofrer consequências inimagináveis, bem como a veneração da célebre frase “bandido bom é bandido morto”.

George Orwell encerra o romance de forma nem um pouco feliz, tornando realidade tudo aquilo que Winston não queria, e até mesmo temia que acontecesse, especialmente concordar com o Partido, uma vez que o protagonista tinha horror e aversão a pessoas que eram a favor do sistema de governo sob o qual eram forçadas a viver. Dessa forma, constata-se a redenção da personagem ao Partido, como diz Pavloski: “Não há espaço para a utopia individual dentro da utopia estatal, de forma que Winston Smith deve se integrar ao perfil ideológico previsto para a coletividade” (2014, p. 53).

Orwell utiliza-se da tortura para que tal redenção aconteça, sendo esse aspecto, cruel e violento, o ápice da trama. A tortura é o meio pelo qual o romance se aproxima de seu fim, pois à medida que o protagonista vivencia formas distintas dela, tudo é, aos poucos, esclarecido. É através das torturas que o romance fecha suas lacunas, que Orwell amarra toda a trama, as dúvidas são sanadas e a organização e esquemas do Partido são, por fim, explicados e compreendidos tanto por Winston como pelos/as leitores e leitoras.

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

Esse aspecto cruel mostra que o Partido leva muito a sério tudo o que faz, indo até o último limite das forças e resistência humanas. Ninguém escapa do *Big Brother*, nem mesmo Winston, que tentava ser o mais discreto possível, ou Julia, que tentava disfarçar muito bem seu verdadeiro eu. E as consequências de deslizos são fatais. Não há retorno. Os integrantes do Partido tomaram tudo de Julia e Winston. Forçaram-nos, por meio de desumanas e impiedosas torturas, a traírem um ao outro. A renunciarem o sentimento que, para eles, era impossível ser modificado pelo Partido. Após isso, nada mais faz sentido e eles nunca mais serão os mesmos. Não há razão, não há vontade.

Dialogando com a perspectiva de Sargent sobre diferentes modos das distopias, conforme apresentados por Tom Moylan, o crítico enfatiza que:

“Algumas distopias”, conclui [Sargent], “são profundamente pessimistas e podem ser vistas como uma continuação da ideia do pecado original... Mas muitas distopias são admonições autorreflexivas. Uma admonição implica que a escolha, e então a esperança, ainda são possíveis” (SARGENT, 1994, p. 26 apud MOYLAN, 2016, p. 64).

Note-se que, mesmo na Parte III do romance, Orwell não dá ao/a leitor/a evidências sobre se a trama terminará bem ou mal. Sendo assim, o/a leitor/a ainda pode cogitar que acabará bem. Tal rota de leitura é possível, embora isso não seja induzido em nenhum momento. No entanto, não é isso que acontece. Em *1984*, tem-se uma distopia pessimista, em razão da forma pela qual o romance se encerra. Ele é finalizado de uma maneira catastrófica, considerando tudo o que acontece no Quarto 101, o que leva a uma assimilação completa da personagem principal. Isso evidencia o profundo pessimismo ao qual se refere Sargent (citado por Moylan) no fragmento acima.

Em relação às óticas sociais, o romance em questão acaba, inquestionavelmente, sendo um alerta para a sociedade, em qualquer período cronológico, especialmente em relação aos aspectos relacionados à privacidade/vigilância e ao autoritarismo. Assim, de acordo com Pimlott (1989): “É um livro sobre o presente contínuo: uma atualização da condição humana. O que mais importa é que ele nos lembra de muitas coisas nas quais normalmente evitamos pensar” (p. 386).

Em sua representação da sociedade distópica, Orwell potencializa os mecanismos totalitaristas, contrapondo-os à realidade do pós-guerra e oferecendo um alerta contra a disseminação dos princípios stalinistas e nazistas, ou melhor, contra qualquer tipo de totalitarismo e autoritarismo. Não é novidade que Orwell deixou isso bem claro.

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

Trazendo o romance para a contemporaneidade, é de conhecimento coletivo que a vigilância virtual vem aumentando espantosamente, à medida que a tecnologia é cada vez mais aprimorada, e também à medida que nós nos tornamos cada vez mais adeptos a ela. Assim como em *1984*, nós, cidadãos e cidadãs atuais, de certa forma, estamos sendo vigiados por pessoas acima de nós, sociopoliticamente falando, com determinados interesses. E, hoje, o principal mecanismo para que essa vigilância se efetive é a ferramenta utilizada pela grande maioria das pessoas, a Internet. Citando Pavloski:

[...] *1984* não constitui um refúgio para aqueles que se mostram desgostosos com o mundo real, mas uma representação aterrorizante de um futuro possível, fundamentado sobre aspectos concretos do panorama sóciopolítico do final da década de 1940 (PAVLOSKI, 2014, p. 52).

Dessa forma, a pergunta mais intrigante que parece permanecer é: O que podemos fazer para desafiar e/ou até mesmo escapar dessa realidade que se faz cada vez mais presente, embora com nossa total ou parcial permissão? Tal reflexão nos remete a mais uma outra pergunta: se encontrada uma solução de escape, seríamos nós *Winstons Smithes* ao tentarmos, ou pelo menos almejarmos colocá-la em prática?

Apesar de ser uma distopia, o romance nos permite facilmente trazê-lo para a realidade: “Jeffrey Meyers sustenta que o romance em questão se define muito mais pelos seus vínculos com a realidade do que pelos recursos do fantástico presentes no texto” (PAVLOSKI, 2014, p.65). Assim, afastando-a um pouco do mundo ficcional e fantástico, a fim de trazê-la para o mundo material, a obra apresenta aos/às leitores e leitoras numerosos aspectos coincidentes com a realidade e contemporaneidade, deixando-os/as com a sensação de que tais aspectos podem potencialmente se concretizar. Sob essa perspectiva, Pavloski (2014) reitera:

A crítica direta ao totalitarismo se alia a uma perspectiva satírica das utopias sociais em um texto que, em muitos momentos, soa como uma advertência sobre os possíveis caminhos a serem tomados pelas sociedades históricas (p. 66).

Por fim, considerando os aspectos mencionados, pode-se considerar que Orwell nos alerta e faz uma espécie de convite para que reflitamos sobre o rumo que as coisas podem tomar quando se trata de concentração e abuso de poder – totalitarismo e autoritarismo.

**Referências**

DIAS, Ângela Maria. As cenas da crueldade: ficção brasileira contemporânea e experiência urbana. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.º 26. Brasília, jul./dez. 2005, pp. 87-96.

FROMM, Erich. Posfácio. In: ORWELL, George. **1984**. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 365-379.

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

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

PAVLOSKI, Evanir. **1984: a distopia do indivíduo sob controle**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014.

PIMLOTT, Ben. Posfácio. In: ORWELL, George. **1984**. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 381-394.

## UTOPIA E DISTOPIA LGBTQIAP+ EM HQs: TEMA DE UM PROJETO DE PESQUISA EM CONSTRUÇÃO

Daniel Adelino Costa Oliveira da Cruz (FALE-UFAL)<sup>6</sup>

**Resumo:** Abordo aqui a construção de um projeto de pesquisa motivado pela compreensão de como xs representadxs pelas letras da sigla LGBTQIAP+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, *Queer*, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais e +) encontram seu espaço na grande utopia de um mundo justo, e/ou na distopia de um mundo injusto. Como base teórica, mobilizo o conceito de *representação*, no contexto dos Estudos Culturais (HALL, 1997), entendendo que os indivíduos caminham pelo mundo a partir das representações que constroem e pelo modo como as mobilizam ao transitarem pelo *circuito da cultura* (Du GAY, 1997, p. 1-5), que leva em conta a interdependência entre os conceitos de identidade, produção, consumo, representação e regulação. Outros conceitos mobilizados são os de *saber* (FOUCAULT, 1969) e *poder* (FOUCAULT, 1979). Para o autor, o poder permeia e estrutura todas as relações. Para além disso, Foucault (1987) contribui com suas reflexões a respeito de como os comportamentos são vigiados e punidos quando fogem ao esperado socialmente. Por fim, pretendo articular também autores circulantes nas discussões contemporâneas sobre as interfaces entre os estudos queer e os estudos sobre as utopias e distopias, ainda por explorar. O conhecimento que a sociedade tem sobre os LGBTQIAP+ é determinante para o modo como (não) os acolhe. Afinal, não é incomum se temer o que não se conhece. Em um momento em que se percebe movimentos que querem silenciar a escola até mesmo por força de lei, a mídia tem papel relevante na construção e disseminação desse conhecimento. Portanto, como objeto de estudo, debruço-me sobre as construções do gênero histórias em quadrinhos e tirinhas por serem gêneros acessados espontaneamente por todas as idades e de meu especial interesse para observar onde e como se oferecem como espaço de circulação de conhecimento sobre os LGBTQIAP+ bem como as implicações dessas figurações para a cultura.

**Palavras-chave:** LGBTQIAP+. Estudos da Cultura. Estudos da Utopia/Distopia. Estudos da Tradução. Histórias em Quadrinhos.

### 1. Introdução

Abordo aqui a construção de um projeto de pesquisa em seus momentos iniciais, como apresentei no painel *Utopias de Gênero e Queer* (painel 2, dia 06 de novembro de 2019) do V Colóquio de Literatura e Utopia: 1984 hoje<sup>7</sup> realizado no período de 4 a 6 de novembro de 2019 no âmbito da IX Bienal Internacional do Livro de Alagoas realizada na cidade de Maceió no bairro histórico do Jaraguá. Esse colóquio foi realizado pelo Grupo de Pesquisa Literatura e

<sup>6</sup> Professor Doutor, docente do Curso Letras-Ingês da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas em Maceió. Membro dos Grupos de Pesquisa Literatura e Utopia e Observatório da Linguagem em Uso (Observu).

<sup>7</sup> Programação disponível em <<https://www.literaturaeutopia.net/v-coloquio-l-u>>. Acesso em 25.04.2020.

Utopia com sede na Faculdade de Letras do campus A.C. Simões da Universidade Federal de Alagoas, na cidade de Maceió.

Apresento um panorama da pesquisa que se encontra em seu momento de configuração.

<sup>8</sup> O alicerce se materializa em três eixos: os Estudos da Utopia/Distopia, os Estudos da Cultura com foco nos estudos de gênero e queer e os Estudos da Tradução. Nesta oportunidade, apresentarei o modo de relação de cada uma dessas bases com minha intenção de estudo, que se volta para o campo das sexualidades não hegemônicas. Entendo por sexualidade hegemônica a heterossexualidade em sua versão socialmente idealizada, qual seja uma heterossexualidade pura. Defini como objeto de estudo manifestações artísticas, focalizando neste momento histórias em quadrinhos e tirinhas. Ao final deste texto, apresentarei o material sobre o qual pretendo me debruçar. Essa pesquisa encontra motivação em minha necessidade de uma compreensão de como lésbicas, gays, bissexuais, transgênero, *queer*, intersexuais, assexuais, pansexuais e outros sujeitos fora do sistema binário homossexual-heterossexual (doravante referidos por 'xs'<sup>9</sup> LGBTQIAP+) encontram seu espaço na grande utopia de um mundo justo e/ou na distopia de um mundo injusto. Faz-se necessário, então, o estabelecimento da definição de utopia e de distopia com que trabalho.

## 2. Sexualidade e Estudos da Utopia/Distopia

A palavra utopia foi criada por Thomas More em 1516 para designar um lugar que não existe. Passou depois a ser usada em referência a um lugar idealizado como sendo estruturado por igualdade e por justiça no âmbito social, ou seja, uma comunidade politicamente organizada de modo a proporcionar uma vida mais justa a seus membros. Interessa a este trabalho essa tensão entre os sentidos da palavra utopia. Xs representadxs pela sigla LGBTQIAP+ vivem em busca de um lugar justo em que sejam respeitadxs, não discriminadxs pela condição de sua sexualidade. Nesse sentido, cabe considerar a discussão sobre mundos alternativamente gendrados (CAVALCANTI e PRADO, 2011). Não parece inverossímil afirmar que esse lugar não existe, ao menos não plenamente.

Essas pessoas estão constantemente em um entrelugar que flutua entre os sentidos de utopia trazidos para esta discussão: um lugar que não existe e um lugar idealizado. Talvez

<sup>8</sup> Meu profundo agradecimento à Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti pelas sugestões de referências e leitura crítica.

<sup>9</sup> Procurarei utilizar a letra x para não marcar sexo.

existam espaços pontuais em que LGBTQIAP+s tenham trânsito e nos quais recebam tratamento respeitoso. Falo do conceito de utopia como a expressão do desejo de se viver melhor (Levitas, 2011). Esses espaços podem ser diferentes para cada LGBTQIAP+, como espaço familiar, de amizade, de trabalho e/ou de lazer. Entretanto, acredito na impossibilidade na contemporaneidade de a sociedade estar aberta à aceitação dxs LGBTQIAP+s do mesmo modo como está aberta à aceitação de quem se defina e aja de modo preconizado como heterossexual. Um dos pilares desse projeto em construção está justamente na busca de um aprofundamento no conceito de utopia para melhor compreender esse estado de coisas.

O contraponto da noção de utopia é a noção de distopia (MOYLAN, 2016). A distopia encontra sua materialização em sociedades em que não há justiça, igualdade ou liberdade. A estrutura da organização da coletividade evidencia a diferença entre seus membros, abrindo espaço para a opressão, que se dá em âmbitos diferentes, como no econômico, em que quem detém mais recursos financeiros pode oprimir quem detém menos; ou nos costumes, como a sexualidade, em que quem é heterossexual pode se sentir no direito de oprimir quem não é. Desse modo, pode-se concluir que, em oposição à busca por um mundo justo e igualitário, utópico portanto, vive-se em um mundo injusto e desigual, portanto distópico. A realidade é violenta. Exemplo disso são as categorias que a Fundação Getúlio Vargas emprega em um de seus relatórios para classificar a violência contra LGBTs<sup>10</sup>, que compara a situação em 2017 e 2018 (AZEVEDO et al. 2019): violência psicológica, discriminação, violência física, violência institucional, negligência, abuso financeiro e econômico/violência patrimonial, violência sexual, outras violações/outros assuntos relacionados a direitos humanos e tráfico de pessoas. Os Estudos da Utopia/Distopia, acredito, proporcionarão meios privilegiados para uma reflexão sobre o espaço ocupado por LGBTQIAP+s.<sup>11</sup>

### 3. Sexualidade, representação e regulação

Outra área que estrutura essa intenção de pesquisa é a dos Estudos Culturais (HALL, 1997). Dessa área, mobilizo o conceito de *representação*. De acordo com Hall (1997, p. 24-29), pode-se falar em três abordagens para se entender o funcionamento da representação dos sentidos pela linguagem: a reflexiva ou mimética, a intencional e a construtivista. Para o autor,

<sup>10</sup> O relatório apresenta a sigla LGBT em vez de LGBTQIAP+, minha opção neste texto.

<sup>11</sup> Nesse sentido, há trabalhos como Muñoz (2009) e JONES (2013). Além desses, há também trabalhos desenvolvidos pelos membros do Grupo de Pesquisa Literatura e Utopia, como ASSIS (2009), ASSIS e CAVALCANTI (2018 e 2019), SILVA (2018 e 2020).

a reflexiva ou mimética está calcada em uma concepção de linguagem como a possibilidade de reflexão de um sentido que é imanente naquilo sobre o que se fala, seja um objeto, uma pessoa, uma ideia ou um evento verificável no mundo real. A abordagem intencional está baseada numa visão de linguagem como algo neutro que está à disposição de quem enuncia para que a use e que é consciente de sua intenção quanto ao sentido que quer expressar e sabe como fazê-lo, sendo capaz de controlar o sentido do que diz. A terceira abordagem, a construtivista, acredita que o sentido não é imanente no objeto, nem tão pouco está sujeito ao controle do enunciador. Entende-se que o sentido é socialmente construído utilizando-se sistemas representacionais. Dito de outro modo, as práticas de significação são consideradas em seu aspecto social. A representação é, então, considerada um processo simbólico. Os sentidos são construídos a partir da interpretação de uma materialidade, que pode ser o som, a imagem etc. O modo como a materialidade é organizada representa algo, ou seja, significa. Por parâmetros para a construção de sentidos a partir da interpretação, tem-se os valores e as convenções compartilhadas por um grupo social. Falamos da cultura desse grupo. Daí a ideia de Estudos Culturais.

Entendo que os indivíduos caminham pelo mundo a partir das representações que constroem e pelo modo como as mobilizam. Interessa à intenção de projeto aqui relatada a compreensão das representações que LGBTQIAP+s constroem para si, por um lado, e que a sociedade constrói para LGBTQIAP+s, por outro. Essas representações, acredito, podem variar muito, indo da aceitação ao repúdio. Esses sentimentos podem se dar, inclusive, entre os membros da própria comunidade LGBTQIAP+. Daí deriva o tratamento que recebem e que dão a si mesmos, além do tratamento que dão a quem está fora dessa comunidade. Há, claramente, uma relação muito forte entre o conceito de representação e o de utopia/distopia. Falo da vida desses seres em uma sociedade que os tratará a partir do modo como os representa, podendo esse tratamento ser de base igualitária e justa ou não. Não penso aqui em uma base binária: isto ou aquilo, mas em uma base de escala em que justiça e injustiça, igualdade e desigualdade podem variar infinitamente e concomitantemente numa escala em que os polos estão muito distantes. Num determinado tempo e num determinado lugar, essa escala pode variar diferentemente do que no mesmo tempo em um lugar diferente. O modo como xs LGBTQIAP+ são tratados hoje varia geograficamente. O Brasil é o país onde mais se matam homossexuais no mundo. Segundo Mott e Oliveira (2020, p. 40), a região brasileira onde a maior parte dos assassinatos acontecem é a região Nordeste, com 35,56% do total de mortes violentas de LGBTs

em 2019 e o estado de Alagoas aparece no 14º lugar de mortes violentas de LGBTs no Brasil em 2019, segundo os mesmos autores.

Vive-se em sociedade, numa determinada cultura. Desse modo, outro conceito circulante nos Estudos Culturais e de interesse para este projeto é o *circuito da cultura* (Du GAY, 1997, p. 1-5), que leva em conta a interdependência entre os conceitos de identidade, produção, consumo, representação e regulação. Para Du Gay, esses cinco pilares do circuito da cultura podem ser mobilizados para a compreensão de práticas culturais de diferentes naturezas. Entendo que a sexualidade seja uma delas. O conceito de identidade permite pensar sobre os seres LGBTQIAP+ tendo-se em mente o modo como se distinguem no grupo dos seres em geral. Pode-se pensar em seu modo de se vestir, de falar, de se sentar, de gesticular, de caminhar, de amar, de se relacionar etc. Os conceitos de produção e de consumo adicionam outra dimensão. Pensa-se aqui, primeiramente, em qual modo de produção se vive, podendo ser, grosso modo, capitalista, socialista, comunista ou outro. A depender do modo de produção, tem-se uma configuração da estrutura em que xs LGBTQIAP+s se encaixam e se movimentam determinando o que consomem e o que produzem (alimentos, roupas, trabalho, lazer etc). Haverá, por exemplo, ocupações socialmente aceitas como trabalhos que LGBTQIAP+s podem ou não realizar, a depender de como sua sexualidade se expressa. Isso determina os lugares onde podem viver, o padrão de vida que podem ter, os lugares que podem frequentar etc. O conceito de representação, já discutido, tem seu papel no circuito da cultura. A partir da representação que se constrói para LGBTQIAP+s e que esses seres constroem para si, espaços são permitidos para seu movimento, atividades são autorizadas, práticas permitidas, como o casamento e a construção de famílias dentro do esquema legal, o que nos leva ao conceito de regulação (BUTLER, 2017). Esse conceito se refere aos modos sociais de regulação das identidades e de seu movimento social. Penso aqui tanto nas práticas regulatórias oficiais como nas oficiosas. LGBTQIAP+s podem ou não conduzir práticas sociais dentro do que as regras determinam. Por exemplo, em algumas nações o casamento homoafetivo é permitido, mas não em todas as nações. O casamento é permitido na esfera civil por força de lei, mas não acontece o mesmo na esfera religiosa. Há religiões que permitem e há as que não permitem. Entretanto, a permissão para o casamento heteroafetivo é um direito universal. Não tenho notícia de nação ou religião que não o permita. A sexualidade como prática pode ser abordada no circuito da cultura entrando-se nesse circuito por qualquer um dos cinco pilares.

Outros conceitos mobilizados são os de *saber* (FOUCAULT, 1969) e *poder* (FOUCAULT, 1979). Discuto a movimentação social de seres LGBTQIAP+. Esses seres têm corpos, mentes e espíritos. A contribuição de Foucault se dá por todo o trabalho que esse historiador e filósofo oferece para a reflexão dos modos de abordagem e compreensão dos movimentos e práticas desses corpos, mente e espíritos. No circuito da cultura tem-se a circulação de seres. Para a compreensão dessa circulação, parece-me inescapável a consideração da relação entre si e com a sociedade como um todo. A sociedade constrói saberes sobre os seres LGBTQIAP+ e utiliza esses saberes para exercer poder sobre os mesmos. Esse poder é multidirecional, sendo exercido por todos sobre todos e se dá em todos os pilares do circuito da cultura. Nos anos 90, por exemplo, se falou muito do *pink money* para se discutir o poder econômico que costuma ser maior em determinado subgrupo da comunidade LGBTQIAP+. A situação econômica determina a possibilidade de movimentos e práticas no âmbito social que os conceitos de saber e poder ajudam a analisar. Para Foucault, o poder permeia e estrutura todas as relações.

O saber que uma sociedade tem sobre os LGBTQIAP+ e o modo como esse saber é organizado, produzido, distribuído e consumido é determinante para o modo como essa sociedade acolhe ou não esse grupo. Afinal, não é comum se temer o que não se conhece. Um espaço privilegiado para a produção e divulgação do saber sobre esse grupo é o educacional. As universidades são um dos principais locais de pesquisa e produção de conhecimento, bem como sua distribuição e divulgação. A escola básica é um local privilegiado para a divulgação desse saber, além, também, de sua produção.

Entretanto, há pressões para o silenciamento da escola. Nesse sentido, podemos lembrar da criação de leis por todo o território nacional contra a abordagem de gênero na escola que chegaram a ser promulgadas no âmbito de vários municípios. Esse processo tem sido estimulado por movimentos como o Movimento Escola Sem Partido e instituições como denominações religiosas. Ainda agora, no dia 24.04.2020, o Supremo Tribunal Federal concluiu os trabalhos de julgamento iniciados em 03.02.2020, em que votaram por unanimidade contra uma lei municipal de 2015 de Novo Gama, município goiano, que vetava a discussão de gênero na escola (SALDAÑA, 2020). De acordo com o jornal, essa decisão cria jurisprudência qualificada e se constitui em um entrave muito forte contra ações que pretendam impedir o debate de gênero na educação.

Num contexto tão avesso ao debate das questões de gênero na escola, a mídia passa a ter um papel relevante na construção e na disseminação desse conhecimento. Há veículos que parecem trabalhar com uma visão positiva e outros com uma visão negativa da construção de uma sociedade compassiva, empática, acolhedora de LGBTQIAP+s. A mídia, em suas diversas manifestações, sejam elas jornalísticas, artísticas etc, oferecem-se como objeto de estudo, sendo essa a opção de meu projeto. Portanto, como objeto de estudo, debruço-me sobre o gênero histórias em quadrinhos e tirinhas. Elegi essa materialidade midiática por ser comumente acessada espontaneamente por todas as idades e de meu especial interesse para observar como se oferecem enquanto espaço de circulação de conhecimento sobre a comunidade LGBTQIAP+.

Há vários autorxs de *graphic novels*, histórias em quadrinhos, tirinhas e cartunistas ao redor do mundo que podem ser abordados na pesquisa por apresentarem uma perspectiva transgressora de gênero. Há, por exemplo, um artigo publicado em um sítio norte-americano na internet (KEELEY, 2019) que procura fugir dos nomes famosos nos Estados Unidos, como Howard Cruse e Alison Bechdel ou mesmo de Tom of Finland, autor finlandês Touko Laaksonen, famoso como Tom of Finland, artista plástico que produziu cartuns de temática homoerótica. Para tanto, o sítio apresenta uma lista de dez autorxs a serem conhecidxs. A lista é iniciada pelo Brasil com Laerte<sup>12</sup> e segue com Ralf König da Alemanha, Kate Charlesworth da Escócia, Tom Bouden da Bélgica, Gengoroh Tagame do Japão, Sam Wallman da Austrália, Martina Schradi da Alemanha, Julie Maroh<sup>13</sup> da França e Dimitris Papaioannou da Grécia.

Além dessxs autorxs, há outrxs, é claro. Duas cartunistas trans, que não constam dessa lista, chamaram minha atenção e foram as primeiras que comecei a ler online. São elas Sophie Labelle do Canadá e Julia Kaye dos Estados Unidos. As duas têm algo em comum: são duas mulheres trans que abordam a história de sua transição por meio da publicação de cartuns e tirinhas que elas mesmas desenham. Ambas possuem perfis em várias plataformas (Tumblr, Facebook, Twitter, Instagram e na plataforma online coreana de HQs Webtoons etc)<sup>14</sup>. Sophie Labelle publica *Assigned Male* e Julia Kaye publica *Up and Out*. Essas autoras em especial me interessaram por assumirem uma perspectiva autobiográfica em suas produções.

<sup>12</sup> Laerte é um caso especial na lista. Publica desde os anos 70, tendo se assumido como cross-dresser em 2009 e como mulher trans em 2014.

<sup>13</sup> Vive e trabalha na Bélgica. Autora da *graphic novel* *Azul é a Cor Mais Quente*, na qual foi baseado o filme do mesmo nome.

<sup>14</sup> Ao final deste artigo, há uma lista de links para sítios na internet em que Sophie Labelle e Julia Kaye publicam.

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

Selecionei, para início da pesquisa, as tirinhas que fazem parte da coleção *UP and Out* de autoria de Julia Kaye. Julia Kaye é uma mulher trans. Nessa série de tirinhas ela narra sua história de transição a partir de 2016. Quando começou a desenhar sobre sua transição, ela já usava hormônios havia quatro meses e levou esse trabalho até ao momento pós redesignação sexual, com suas inquietações, incômodos, angústias, alegrias, esperanças, frustrações e realizações. Essas tirinhas, que foram produzidas quase que diariamente, tiveram o resultado produzido, divulgado e comercializado nos formatos de livro impresso e de e-book, que foram publicados em 01 de maio de 2018 com o título *Super Late Bloomer* (KAYE, 2018). Dois exemplos de tirinhas (figuras 1 e 2) que exibem o potencial do material como objeto de análise, são:



Figura 1<sup>15</sup>



Figura 2<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Publicação em 2016. Fonte: <<https://www.instagram.com/p/BVILLgthX65/>>. Acesso em 05.05.2020.

<sup>16</sup> Publicação em 2016. Fonte: <<https://www.instagram.com/p/BU911AZB7PL/>>. Acesso em 05.05.2020.

Vejo nessas tiras os sentimentos de Julie quanto a seu posicionamento no mundo com relação a seu gênero. Na primeira tirinha, há um constante questionamento sobre o modo como se apresenta e é percebido no mundo: nasceu do sexo biológico masculino e parece do sexo masculino, tendo voz masculina. A história de seu corpo (homem) que vai de encontro a como se sente. No caso, posso ser mais preciso e dizer, em vez de como se sente, como é, segundo si mesma (mulher). A segunda tirinha mostra uma mulher que se percebe diferente do padrão de mulher socialmente estabelecido. Ela não se quer ver numa 'caixinha' com a etiqueta 'mulher' estabelecendo limites para sua expressão feminina no mundo. Afinal, como ela mesma diz, está transicionando para ser mais feliz. Portanto, como ela mesma conclui, será uma mulher segundo suas regras. Temos tirinhas que mostram um desenvolvimento de sua identidade de gênero tanto da perspectiva do corpo quanto de seu modo de estar no mundo, ou seja, um caminho autobiográfico. Esse material é estruturado como uma narrativa autobiográfica, ao modo da famosa HQ *Persépolis* da autora Marjane Sartrapi (SARTRAPI, 2007).

Por ser uma narrativa autobiográfica, com base em Bruner (2004) acredito no interesse desse material para este momento em que configuro o projeto de pesquisa, já que oferece a visão da autora sobre seu processo de transição em interação com a sociedade em que vive. Bruner (2004, p. 691) argumenta que, ao se falar sobre o mundo, sobre si mesmo, narram-se histórias. O autor fala de um ponto de vista construtivista, entendendo que "'histórias' não 'acontecem' no mundo real, mas, isto sim, são construídas nas mentes das pessoas."<sup>17</sup> Quando falamos sobre a vida, sejam as nossas próprias e/ou as de outros seres, construímos histórias. Para contar essas histórias, faz-se necessário interpretar o mundo a partir das informações a que se tem acesso. Isso se constitui, portanto, em um recorte. Como indivíduos diferentes construirão interpretações diferentes, pode-se concluir que o real não existe como dado e recebido igualmente por todos. O que existe são diferentes realidades para cada indivíduo. Essa reflexão é relevante para esta pesquisa, já que quero compreender como a autora das tirinhas entende sua vida de transição do gênero masculino para o feminino em seu contexto de vida. Como questiona Bruner (2004, p. 691-692), "isso não significa que nossas autobiografias são

---

<sup>17</sup> Original: "'stories' do not 'happen' in the real world, but, rather, are constructed in people's heads". Todas as traduções neste artigo são de minha autoria, excetuando os casos em que tradutoras/es são referenciadas/os ao final.

construídas, que elas deveriam ser vistas não como um registro do que aconteceu [...], mas, isto sim, como um movimento contínuo de interpretação e reinterpretação de nossa experiência?"<sup>18</sup>

Complemento essa perspectiva com a visão de Mertova & Webster (2007, p. 1-2), que falam da narrativa como ilustração da noção temporal de experiência<sup>19</sup>. Desse ponto de vista, entende-se que a compreensão que se tem das pessoas e dos eventos pode se alterar ao longo do tempo. Se juntar essa ideia à de Bruner, tenho o movimento contínuo da (re)interpretação dos eventos como fundante do modo como compreendo esses eventos, as pessoas e a vida como um todo. É nesse ponto que me apoio para observar o espaço que a autora constrói para si no mundo como membro da comunidade LGBTQIAP+, ora numa perspectiva utópica, ora distópica. Quero observar esse espaço da perspectiva do acolhimento e/ou do repúdio à sua condição de gênero, ou melhor, de transgênero. Não se trata da procura por uma verdade absoluta, mas pela compreensão de como xs LGBTQIAP+s veem suas vidas no contexto social. Essa visão que têm é mais importante do que a busca pela verdade absoluta, que, aliás, nem acredito que exista, já que é com base nessa visão que constroem seus mundos e neles vivem. E é observando suas narrativas que pretendo chegar a essa compreensão, que, acredito, é sempre provisória. Bruner defende duas teses para justificar o uso das narrativas na pesquisa:

A primeira tese é esta: aparentemente não temos outro modo de descrever o “tempo vivido”, salvo na forma de uma narrativa. [...A] segunda tese é que a mimesis entre o que chamamos vida e narrativa é uma via de duas mãos: ou seja, do mesmo modo que a arte imita a vida no sentido de Aristóteles, também, no sentido de Oscar Wilde, a vida imita a arte. A narrativa imita a vida, a vida imita a narrativa (2004, p. 692).<sup>20</sup>

Bruner conclui que a vida é do mesmo tipo de construção que a narrativa. Se considerarmos que ambas são produto da imaginação humana, elas são construções realizadas pelos mesmos processos mentais. Quando, portanto, alguém narra sua vida, realiza um feito cognitivo e não um registro de um evento que aconteceu de fato, que poderia ter sido oferecido como evidência por meio de uma observação que seria neutra e narrado de modo igualmente

<sup>18</sup> Original: “Does that mean that our autobiographies are constructed, that they had better be viewed not as a record of what happened (which is in any case a nonexistent record) but rather as a continuing interpretation and reinterpretation of our experience?”

<sup>19</sup> Original: “Narrative illustrates the temporal notion of experience, recognizing that one's understanding of people and event changes.”

<sup>20</sup> Original: “The first thesis is this: We seem to have no other way of describing "lived time" save in the form of a narrative. [... The] second thesis is that the mimesis between life so-called and narrative is a two-way affair: that is to say, just as art imitates life in Aristotle's sense, so, in Oscar Wilde's, life imitates art. Narrative imitates life, life imitates narrative.”

neutro. Bruner (2004, p. 693) enfatiza que a vida contada, narrada, é resultado de uma seleção de memórias lembradas, resultado de um movimento sujeito à interpretação. Uma vez que a interpretação sempre se dá com base em nossa história de vida, em nossa experiência, a cada vez que contamos a mesma história, podemos mudá-la à vista de novas experiências que tenhamos vivido e que vivemos. Essa concepção de uma autobiografia em que a narrativa é o resultado de uma construção interessa a esta pesquisa porque, mesmo não sendo o resultado de um processo que pudesse revelar o registro de fatos irrefutáveis, é reveladora de uma visão de mundo que ancora as decisões que xs LGBTQIAP+s tomam para fazerem suas vidas andarem, o que nos remete ao conceito de representação de Stuart Hall já apresentado.

#### 4. Conclusão

Desse modo, como apresentei na introdução a este texto, posso articular a base que selecionei para meu projeto: os Estudos da Utopia/Distopia e os Estudos da Cultura. Além dessas duas áreas, tenho ainda a intenção de adentrar outra área de meu interesse, que são os Estudos da Tradução. Da perspectiva prática, pretendo propor a tradução do material para o português brasileiro. Da perspectiva teórica, pretendo realizar o trabalho da tradução comentando-o e discutindo-o no âmbito da teoria que informa a prática tradutória. O referencial teórico para o eixo da tradução será ainda definido, bem como o dos estudos da sexualidade.

#### Referências

ASSIS, Fabiana Gomes e CAVALCANTI, Ildney. Lugares queertópicos: breve passeio pelas cartografias possíveis dos corpos no filme *XXY* (2007), de Lucía Puenzo. In **MORUS**, 13, 2018.

ASSIS, Fabiana Gomes. **Queertopias: Corpos e Espaços-tempos Sonhados em Narrativas Contemporâneas**. 2009. Nr. de folhas, Tese de doutorado em Estudos Literários, Ufal, 2019.

ASSIS, Fabiana Gomes e CAVALCANTI, Ildney. Transposições do sonhar: utopia e ficcionalização dos corpos e dos espaços em *The Stone Gods*, de Jeanette Winterson. In: **Utopias sonhadas/distopias anunciadas: feminismo, gênero e cultura queer na literatura**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019.

AZEVEDO, Ana Luísa; CONTARATO, Andressa; SANCHES, Danielle. **Dados públicos sobre violência homofóbica no Brasil: 28 anos de combate ao preconceito**. Diretoria de Análise de Políticas Públicas da Fundação Getúlio Vargas (**FGV DAPP**). 2019. Disponível em < <http://dapp.fgv.br/dados-publicos-sobre-violencia-homofobica-no-brasil-28-anos-de-combate-ao-preconceito/>>. Acesso em 25.04.2020.

BORTONI, Larissa. **Brasil é o país onde mais se assassina homossexuais no mundo**. Rádio Senado, 2018. Disponível em <<https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-homossexuais-no-mundo>>. Acesso em 25.04.2020

BRUNER, Jerome. Life as Narrative. In: **Social Research**, vol. 71, nr. 3, p. 691-710, fall of 2004.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (orgs.) **Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

CAVALCANTI, Ildney e PRADO, Amanda. **Mundos Gendrados Alternativamente: ficção científica, utopia, distopia**. Maceió: EDUFAL, 2011.

DU GAY, P. et al. **Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman**. London/New Delhi/ Thousand Oaks: Sage, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Tradução de Raquel Ramallete. 22ª ed. Petrópolis: Editora Vozes.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, S. (org.) **Representation: cultural representation and signifying practices**. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

JONES, Angela. Introduction: Queer Utopias, Queer Futurity, and Potentiality in Quotidian Practice. In: Jones A. (eds) **A Critical Inquiry into Queer Utopias**. Palgrave Macmillan's Critical Studies in Gender, Sexuality, and Culture. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

KAYE, Julia. **Super Late Bloomer**. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2018.

KEELEY, Matt. 10 LGBTQ **International Cartoonists You Should Know**. Hornet. 2019. Disponível em <<https://hornet.com/stories/lgbtq-international-cartoonists/>>. Acesso em 05.05.2020.

LEVITAS, Ruth. **The concept of utopia**. 2. ed. Oxford: Peter Lang, 2011.

MARTIN, Bidy. Sexualities without genders and other queer utopias. In: **Diacritics**, Vol. 24, Nr 2/3, Critical Crossings, verão-outono, 1994.

MERTOVA, Patricie; WEBSTER, Leonard. **Using narrative inquiry as a research method**. New York: Routledge, 2007.

MOTT, Luiz e OLIVEIRA, José Marcelo Domingos de (orgs.) **Mortes violentas de LGBT+ no Brasil – 2019: Relatório do Grupo Gay da Bahia**. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 2020. Disponível em <<https://grupogaydabahia.com.br/relatorios-anuais-de-morte-de-lgbti/>>. Acesso em 25.04.2020.

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

MUÑOZ, José Esteban. **Cruising Utopia**: The Then and There of Queer Futurity. New York: New York University Press, 2009.

RICH, Adrienne. Compulsory heterosexuality and Lesbian Existence. In: **Signs**, Vol. 5, Nr. 4, Women: Sex and Sexuality. (Summer, 1980). The Johns Hopkins University Press., p. 104-121. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/465167>. Acesso em 29.01.2020.

SILVA, João Vitor da. **Corpos indesejáveis**: homossexualidade como o mau lugar em The Wanting Seed, de Anthony Burgess. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras - Inglês) - Universidade Federal de Alagoas.

WITTIG, Monique. O Pensamento Straight. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (orgs.) **Traduções da Cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

SALDAÑA, Paulo. Por unanimidade, Supremo declara inconstitucional lei municipal de 'ideologia de gênero'. **Folha de São Paulo**. 24.04.2020. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2020/04/stf-forma-maioria-para-declarar-inconstitucional-lei-que-veta-discussao-de-genero-nas-escolas.shtml>>. Acesso em 25.04.2020

SARTRAPI, Marjane. **Persépolis**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2007.

Lista de endereços eletrônicos para Sophie labelle (Acesso em 25.04.2020):

<<https://assignedmale.tumblr.com/>>;  
<<https://www.facebook.com/assignedmale/>>;  
<<https://twitter.com/AssignedMale>>;  
<<https://www.instagram.com/labellesophie/>>  
<<https://www.youtube.com/channel/UC0xtd16fol9OziR60cQv3w>>.

Lista de endereços eletrônicos para Julia Kaye (Acesso em 25.04.2020):

<<https://upandoutcomic.tumblr.com/>>;  
<<https://www.facebook.com/upandoutcomic/>>;  
<<https://www.instagram.com/upandoutcomic/>>;  
<<https://twitter.com/upandoutcomic>>  
<[https://www.webtoons.com/en/slice-of-life/up-and-out/list?title\\_no=488](https://www.webtoons.com/en/slice-of-life/up-and-out/list?title_no=488)>.

**1984, HOJE: APROXIMAÇÕES E DESSEMELHANÇAS****Prof. Dr Fernando Guilherme S. Ayres**

“Onde estamos? Para onde nos arrastou o sonho? Penumbra, chuva, imundície”.  
(Thomas Mann, *A montanha mágica*)

“A desdita dos homens procede sempre de colocarem mal a sua confiança”. (Epicteto, *Máximas*)

Boa noite.

Ter a grata oportunidade de conversar hoje sobre o trabalho de George Orwell, em especial sobre seu romance *1984*, permite fazer exercitar uma inquietude do pensar acerca dos grandes encontros do hoje e do ontem, possibilitados pela arte e pela literatura: o refletir (e sentir) o tempo do que nos une e que também nos separa, entre realidade e imaginação, nestes passados 70 anos da publicação de *1984*.

Dada a genialidade literária da obra de Orwell e, especialmente, por suas antevistas políticas, como vários críticos apontam, seu texto permanece atual e perturbador, gerando esta “sensação” do presente como aquilo que, em grande parte, foi alertado nos romances de Orwell. Sobre este romance, inúmeras possibilidades de Análise Crítica, Linguística, Filosófica, Política, Psicanalítica, entre tantas outras, abrem-se leques infindáveis de leitura, interpretação e de inspiração diversas.

A obra *1984*, escrita em 1948 e publicada em 1949, por George Orwell, pseudônimo de Eric Blair, romancista e jornalista, surge, segundo Carandeli (1980) como um “libelo antiautoritário” em forma de uma anti-Utopia que segue uma tradição de obras britânicas de ficção científica próximas como *A raça futura* de Bulwer Lytton (1871) e outras citadas por Carandeli (p. 124, 130) como *O regresso de Matusalem*, de G. B. Shaw (1920); *A ilha orfã* de Rose Macaulay (1924); *O juízo final* de J. B. S. Haldane (1927); *A máquina para* (1928, embora escrita em 1912 como uma reação ao utopismo otimista de W. G. Wells), de E. M. Foster; *Os últimos e os primeiros homens* de Olaf Stapledon (1930); *Último horizonte* de James Hilton (1933); *Eles descobriram a Atlântida* de Denis Wheatley (1936); *O país sob a Inglaterra* de

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

Joseph O’Neil (1935); *A noite da suástica*, de Murray Constantine [pseudônimo de Katharine Burdekin] (1937) e *Uma terra desconhecida* de Lord Samuel (1942), entre outras.

Em *1984* observamos tecnologias de vigilância e de repressão muito parecidas com as que temos hoje (câmeras de segurança, reconhecimento facial, drones, mísseis teleguiados etc), bem como a crescente escalada de posições totalitárias e fascistas mundo afora, com seu respectivo anti-intelectualismo, crescente fanatismo, anti-feminismo, revisionismo histórico, racismo, violência e obscurantismo, entre outros, anunciados nas distopias e que estão assombrando nossa realidade cotidiana.

Todavia, apesar de ter elementos comuns característicos a outras obras distópicas ou anti-Utópicas, ou seja, entre elas, situar-se em um tempo futuro pós-apocalíptico; a existência de uma personagem descontente ou perseguida pelo sistema; a luta contra o sistema opressor, com sucesso ou não (AYRES, 2015, p. 240); a presença de um discurso e prática fortemente misógino e opressivo, *1984* apresenta uma singularidade que o diferencia, segundo Eric Fromm, das distopias científicas anteriores: seu caráter visionário no que se refere à possibilidade política de sua realização próxima.

É o próprio Orwell, citado por Thomas Moylan (2016), que vê o seu livro como uma sátira feroz ao totalitarismo e à burocratização da vida humana, realizadas com cada vez mais eficácia no pré e pós Segunda Guerra, tanto por regimes de Esquerda quanto de Direita, em suas terríveis estratégias de desumanização e submissão do indivíduo. É importante lembrar que o livro nasce como uma ficção científica de viés anti-utopista (que mostra a tecnologia avançada a serviço do totalitarismo) e, mais ainda, de que *1984* é também um romance de amor, de busca, entregas e quebra de confiança e traição como é, tantas vezes, comum aos amores e paixões, tanto em letra quanto em vida.

O desenrolar da trama apresenta Winston construindo esperanças em amores que se despedaçam diante da realidade dessa sociedade opressiva em que vive. Como já foi dito, a personagem não é uma figura heróica e tem consciência disso, aumentando sua crescente sensação de desespero e de derrota. Winston é um homem despedaçado, frágil, ridículo, vivenciando confianças e amores traídos que o levam à única “segurança” final possível em um mundo sombrio: o aconchego decadente do Café Castanheira e o único amor verdadeiro que é o amor ao Big Brother a que retorna, emocionado com lágrimas impregnadas de Gin, como filho pródigo. Seu tempo presente e “amor recuperado” é, assim, o da submissão e o da morte anunciada.

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

Em sua busca de amor e de compartilhar algo de sua inquietação psicológica e política, Winston vivencia (in)certezas e confianças que lhe são tomadas passo a passo no desenrolar do texto. Encontra o amor de Júlia, que se inicia com o bilhete, que pensa ser uma armadilha, o que é revelador de sua profunda misoginia, pois deseja Júlia e, ao mesmo tempo, quer humilhar e matar essa mulher, de formas mais degradantes possíveis, mas se entrega à confiança quase que imediata para com Charrington e O'Brien, verdadeiros agentes do Partido Interno (quando é capturado se preocupa sinceramente com a possibilidade deste ter sido também capturado pelos policiais e, já na prisão, pergunta melancolicamente se O'Brien, seu torturador, também “havia sido pego”).

Inquieto, busca a segurança da memória, que se mostra incerta e constantemente confrontada com o poder do Estado de controlar o passado e o futuro e até seu pensamento. Sua memória e a busca da fundamentação de sua existência na razão – escreve em seu diário: “A liberdade é a liberdade de dizer que dois e dois são quatro. Admitindo-se isto, tudo o mais decorre” (ORWELL, sd, p. 71). Isso não lhe traz a tranquilidade de um recordar amoroso ou de afeto, como em Shakespeare ou Proust. Seu tempo perdido é de dúvidas (não tem certeza sequer do ano em que está ou o que é verdadeiro ou não nas informações antes da Revolução) ou de culpa (como nas constantes recordações sobre a família e a mãe perdida e de sua relação entre ódio e amor com Júlia).

Acredita na liberdade dos Proles, marginais ao Partido, ao ponto de escrever sobre isso em seu diário e tenta transitar entre estes como em busca de história e de um igual, onde é rejeitado e também encontra a desmemória e a indiferença ao destino presente, lembrando Luis da Silva, personagem de *Angústia*, de Graciliano Ramos, intelectual amargurado que tenta em dado momento se identificar, também em um bar de periferia, com uma classe a que não pertence.

Conhece e ama Júlia de maneira doentia, que em muito reproduz a misoginia característica de *1984* e das distopias e da maioria das sociedades atuais, em que a mulher é objeto de desejo e de ódio, e no caso de Winston, fantasia de vingança contra um mundo que ele odeia. Conhece e faz amizade com o dono de um antiquário (Sr. Charrington), que aluga ao casal o quarto que será a armadilha definitiva para os amantes e, principalmente, se aproxima de O'Brien, membro do Partido Interno, que se torna seu mentor e traz esperança de integrar uma luta maior contra o Partido e a quem jura até recorrer aos mais sórdidos meios para destruir o Estado. Winston caminha, quase que inconsciente, entre amor e traição, decepcionado em sua esperança nos Proles; ludibriado por Charrington e O'Brien; negando a certeza da razão, ao aceitar o axioma

de O'Brien de que  $2 + 2 = 5$  e, finalmente, rejeitando a pureza e fortaleza do amor, no trair mútuo dos amantes diante da Sala 101.

No decorrer do romance, ele termina por trair, de maneira exemplar, suas certezas, suas memórias e finalmente, induzido por terrível medo, aquela que considerava seu grande e verdadeiro amor em meio ao grito frenético de “ – Faze isso com Júlia! Faze com Júlia! Comigo não! Júlia! Não me importa o que faças com ela. Arranca-lhe a cara, desnuda-lhe os ossos. Não comigo! Com Júlia! Comigo não!” (ORWELL, sd, p. 245). Em Orwell, como na maioria das distopias ou anti-utopias, a carne e a mente se traem e se entregam aos alçózes de uma maneira ou de outra.

Tom Moylan (2016) afirma que, em meio ao sombrio Universo da Pista 1, a trama se centra em Winston e Júlia e sua tentativa de confrontar o mundo através da memória, da razão e amor e do prazer. Desnecessário dizer que esta sua tentativa de entender e confrontar seu mundo mostra-se, de antemão, fadada não apenas ao fracasso, mas ao sofrimento e desumanização, conforme a frase várias vezes repetida no texto: “estamos mortos!”. Diante uma sociedade que controla mentes e corpos de maneira absoluta, o amor e o prazer são inúteis ou carentes de significado libertador.

[...] A sociedade, assustadora, desbotada, cruel e paranóica presidida pelo *Big Brother* e pelo Partido Interno é a quintessência do mau lugar no nosso tempo. No entanto, a contranarrativa estrutural sugere a si mesma na história de Winston e Júlia. Mas a narrativa dominante de sua total derrota — especialmente na cena de tortura na Sala 101 — é tão absoluta que nenhuma possibilidade de resistência existe no final do enredo.

[...] O prazer de Winston e Júlia na sala acima da loja pode sugerir um espaço que poderia ser nomeado utópico, mas seu encontro é preparado, vigiado e então usado como ocasião para a captura e tortura dos amantes (MOYLAN, 2016, p. 101).

Orwell pretendeu chamar seu romance de “O último homem da Europa”, a que foi demovido por seu editor, inclusive por apresentar uma certa semelhança com o título de Stapleton, adotando o título *Nineteen Eight-Four*, depois popularizado em outras edições (e versões em cinema e TV) como *1984*, embora continue a representar o desnorreamento constante e as desilusões da personagem principal Winston, esse último homem em um mundo estagnado e sem sentido.

O livro é, além de uma ficção científica, um alerta sobre os perigos da tecnologia a serviço do poder totalitário. E, como já foi dito, uma distopia que ilustra a perda da identidade e da

humanidade do indivíduo em meio a um sistema escravizador e opressivo, a obra de Orwell é, também, uma fala sobre o amor traído, fragmentado e aparentemente impotente diante do mundo sombrio. Em um Universo de intolerância absoluta, de misoginia, da coisificação do desejo amoroso, da constante vigilância, da tecnologia a serviço da guerra e da opressão, da Verdade e da memória como títere do poder dominante, o amor é impotente para transformar o mundo ou mesmo consolar o indivíduo.

Nesse sentido, percebemos, na obra de Orwell, que esta transformação do ser humano em “coisa”, em mero objeto desumano entregue ao outro (no caso, o Estado personificado em seus algos) é complexa e se desenrola por todo o romance, em que “[...] os homens, se assim o desejam, não podem transformar-se em utensílios sem ao mesmo tempo deixar de ser homens” (PAZ, 1999, p. 79). Embora Octavio Paz entenda que essa alienação absoluta é impossível ao ser humano, por este ser constante criação e recriação da sua própria realidade, observamos Winston e Júlia se entregarem “coisificados”, por assim dizer, ao seu destino como quem caminha rumo a própria destruição já anunciada nas primeiras páginas do livro.

De forma lúcida e bastante atual, em sua escrita e em sua militância política – que em suas obras pouco se distinguem, desde seus escritos jornalísticos sobre a Birmânia, onde foi policial; sua luta da Espanha contra o Fascismo e seu olhar sobre os marginalizados e operários da França e da Grã-Bretanha –, Orwell percebeu, tanto na direita quanto no socialismo totalitário, aquilo que Cioran o aponta mais tarde ao dizer, em seu ensaio sobre Joseph De Maistre e o pensamento reacionário, que

Quer se inspire na utopia ou na reação, os absolutismos se parecem e se confundem. Independentemente de seu conteúdo doutrinário, que os diferencia apenas na superfície, participam de um mesmo esquema, de uma mesma conduta lógica, fenômeno próprio a todos os sistemas que, não contentes em afirmar um princípio incondicionado, ainda o transformam em lei. Um modo de pensar idêntico preside a elaboração de teorias materialmente distintas, mas formalmente análogas (CIORAN, 1988, p. 40).

Esses regimes e pensamentos doutrinários extremos recusam ao ser humano o exercício da “diversidade na ideia e na prática, negam ao homem o direito à heresia, à singularidade ou à dúvida” (CIORAN, 1988, p. 40). O pesadelo imposto por todo totalitarismo é o da submissão completa, aparente ou real, como observamos em *1984* e em outras obras distopias, do sujeito

a uma ideia maior de conjunto, de algo que o absorve e desidentifica como indivíduo pensante e autor de seu próprio destino.

O sonho (pesadelo) reacionário é acima de tudo domar corpos e mentes, dominar, reduzir e controlar paixões, afeto e ideias de todas as formas possíveis, até mesmo construindo o pensamento em duplipensar onde “liberdade é escravidão”, como nos slogans do INGSOC de 1984 e, forçando em aproximações, todo totalitarismo. O poder distópico permite a liberdade dúbia do corpo e mente atrelados ao conformismo tranquilo do cotidiano, que apenas “existe” ao sabor da corrente e que se cala em uma submissão voluntária, ausente de um verdadeiro ser existente, lembrando Octavio Paz (1999), no reconhecimento de si e do outro como seres pensantes e atuantes. Nesse sentido, Orwell repete o alerta de todas as distopias: apenas “viver” não basta, se o preço é a desumanização do Ser.

Curioso lembrar que a descrição que Orwell faz do bairro Prole, em especial, lembra a descrição que faz das habitações insalubres e lotadas, de boa parte dos trabalhadores ingleses em pleno século XX, descrita em seu livro de 1937, sobre as condições de vida e de trabalho dos mineiros britânicos, *A caminho de Wigan* (ORWELL, 1986), e que nos lembram as favelas dos chamados países em desenvolvimento atuais. É em lugar assim que Orwell encontra vida nas moradas de 1937 dos desempregados de Wigwam, e que nos oferece um impactante retrato da condição humana em tempos de degradação:

[...] Algumas [pessoas] nem pareciam preocupar-se; outras percebiam com clareza a miséria em que viviam. Guardo na memória o rosto de uma mulher, um rosto cansado, semelhante a uma caveira, no qual havia um ar de miséria e degradação intolerável. Deduzi que naquele chiqueiro horroroso, lutando para manter limpa sua numerosa ninhada de filhos, ela se sentia como eu me sentiria se estivesse inteiramente coberto de esterco (ORWELL, 1986, p. 62).

A consciência da miséria e, em 1984, da opressão totalitária, parece tornar o pesadelo existente ainda mais terrível, pois não consegue mostrar saídas possíveis para uma condição inumana em que se arrasta viver. Winston apenas sobrevive em um mundo onde a memória e o amor são controlados, ao ponto de, na prática, inexistirem enquanto realidade vivida/percebida pelo indivíduo. O espaço do social é centrado em um presente e passado sempre com slogans e ordens do Partido e do olhar onipresente do Grande Irmão. Tudo é controlado e nada é aleatório no mundo de 1984.

Viver em 1984, como em toda distopia, parece ser viver em um *carpe diem* grotesco, depravado, sem liberdade ou possibilidade de dignidade. É estar sempre, de momento em momento, em um mundo assustador por ser “automático”, com uma existência robotizada,

alienada em si mesma. O indivíduo vive entre lembranças dúbias, memórias constantemente alteradas e amores pessoais esvaziados de sentido profundo. O indivíduo aceita e se entrega ao simples papel de seres “viventes”, alienado no coletivo passional de momentos de ódio e ou da feliz aceitação do irracional, do fanatismo e do absurdo como regra e mundivisão concreta.

Neste romance e em muito do que observamos, tristemente, em nosso Universo político atual, é possível perceber um retrato desalentador do mundo, que representa antes de tudo um desencanto para com a sociedade moderna. Porém, quem sabe, este mesmo desalento possa tornar-se um perceber/fazer do algo novo, que busca alternativas, que reflete e procura trilhas que permitam um alento de luta contra a desumanização (e desamor) apontados no futuro-presente distópico.

Ao ler bilhete de Júlia para Winston, o “eu te amo” quase banal, e acompanhar o relacionamento que se desenrola entre os dois, poderíamos esperar (mesmo entre distopias) o romântico apoio no sentimento e na paixão, uma força para confrontar as adversidades e ao mal, tão cara aos textos (e vida) onde o amor é idealizado com a beleza singela dos enganos. Porém, no mundo de Orwell este amor já nasce fracassado. O amor manifestado por Winston, inclusive, é inseguro, perverso, cheio de culpa e medo, tendente ao desengano. O amor dos amantes não salva ou vence o mal. É, como a fala e o pensar, impotente e inútil, e essa parece ser a mensagem que Júlia e Winston nos deixam em sua história.

E, ao reler *1984* hoje, infelizmente, esta sensação de viver algo próximo aos pesadelos distópicos ainda parece saltar aos olhos, ainda mais em momentos presentes de mentiras, desencontros humanos e pequenas e grandes opressões, como monstros, rugindo ao fim da estrada.

### **A guisa de uma conclusão como esperança**

Um rápido olhar ao último capítulo de *1984* denuncia a absoluta inutilidade do amor diante das desgraças humanas ou das “astúcias” de um gênio da Vontade centrado em um poder truculento e sem sentido, lembrando que em *1984* o partido, através da fala de O’Brien, não se mascara em princípios nobres ou felicidades futuras, como muitas vezes ocorre, mas se confessa como algoz sádico da humanidade, sem outro objetivo além de se manter no poder através do

sofrimento e para o sofrimento humano. Um amor doentio, corrompido, oferecido pelos déspotas, que transforma o(s) outro(s) em mero objeto de submissão e prazer.

Talvez a grande “lição” desse romance, tão atual e marcante, esteja não no pesadelo terrível que as letras apontam, no desespero diante da inevitabilidade do Poder opressivo e suas estratégias de domínio que a História mostra, no futuro marcado por uma bota pisando eternamente o rosto da humanidade (como diz O’Brien), mas, justamente, no hiato, nos intervalos do que o texto aparentemente não diz e mostra que mesmo em farrapos, Winston, este último homem da Europa, solitário em seu retiro entre xadrez e gin, aguardando a bala em sua nuca que lhe trará uma prometida paz. Ele vê Júlia e, indiferentes, trocam palavras que no romance acentuam a inutilidade e o desespero, mas que no filme *1984*, de Michael Radford (1984), são mensagens quase crípticas de alguma esperança: “vamos nos encontrar um dia....”.

E mais ainda, o seu olhar para Júlia na saída do Café (no romance ela desaparece entre as ruas e o metrô, misturando-se à multidão indiferente), recebe um olhar tranquilo, quase cúmplice, enquanto permanece de costas para o onipresente retrato do Big Brother. No romance a submissão é definitiva, simbolizada em seu resultado de 5 na soma matemática de  $2 + 2$ . No filme, porém, a equação não está completa e Winston está de costas, pela primeira vez, para o olhar onipresente do Poder; Winston, quem sabe, pode subverter afinal o único amor possível, para com o Big Brother. Amar Júlia ou recordar o “Eu te amo” não se torna mais um trair de si mesmo (como o é todo trair, antes de tudo), mas um recuperar uma humanidade qualquer, mesmo entre lágrimas de Gin e certeza da obliteração final. É recuperar, entre destroços, um amor que possa redimir o presente e apontar caminhos de felicidade.

Talvez, apenas talvez, possamos parodiar o filósofo romeno Cioran (aparentemente tão pessimista quanto Orwell a respeito do destino do ser humano), em sua fala sobre a espécie humana ao final do filme *Emil: palestra sobre o Nada* (SANTI, 2015), em que, surpreendentemente, afirma que ainda acredita na humanidade (como Orwell também dizia acreditar). Apesar de toda insensatez e crueldade do indivíduo na História: contrariando todas as evidências de texto e vida, é necessário ainda acreditar no amor. Quem sabe? Resta vislumbrar outras obras, outras leituras, outras vidas e até outro “hoje”. Criar e sonhar Utopias até em paixões que transformem seres despedaçados e tempos de trevas em algo novo.

*1984* e outras distopias permanecem como um alerta contra o que não se deve ser, do mundo que pouco aprende com seus erros, e que precisa pensar em si mesmo, sobre a natureza e as sociedades, para não caminhar para a autodestruição, a indiferença e a escravidão. Construir

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

sonhos e atitudes de paz, de liberdade e sabedoria, despedaçando muros, lutando contra a dor, olhando, com ousadia, os corais como amor de ontem e de agora, eternizados na esperança e no fazer do agora e amanhã.

[...] Atreve-te:  
Sê o arco e a flecha, a corda e o ai.  
O sonho é explosivo. Estala. Volta a ser sol.

Em teu castelo de diamante tua imagem se  
Destroça e se refaz, infatigável [...]  
(Otavio Paz, “O prisioneiro” em *Um mais além erótico*: Sade)

Muito obrigado!

### Referências

AYRES, Fernando Guilherme S., Distopias futurísticas: aproximações e distanciamentos entre 1984, de G. Orwell e V de Vingança. de Alan Moore e David Lloyd. In: CORDIVIOLA, Alfredo; CAVALCANTI, Ildney (org). **Os retornos da Utopia**: historias, imagens, experiências. Maceió: Edufal, 2015.

CARANDEL, José M. **As Utopias**. Trad. Nestor de Souza; Ganiel Brandão Reis Filho. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

CIORAN, Emil. **Exercícios de admiração: ensaios e perfis**. Trad José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

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

ORWELL, George. **1984**. Trad, Wilson Velloso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, sd.  
\_\_\_\_\_. **A caminho de Wigan**. Trad. Gláucia Freire Sposito. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

PAZ, Octavio. **Um mais além erótico**. Trad. Wladir Dupont, São Paulo: Mandarim, 1999.

WALLERSTEIN, Immanuel. **Utopística, ou, as decisões históricas do século vinte e um**. Trad. Vera Lucia de Melo Joscylene. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

**1984**. Direção: Michael Radford. Estados Unidos: Umbrella-Rosenblum Films Productions, 1984. 113 min. Título original: Nineteen Eighty-Four.

**Emil - Palestra Sobre o Nada**. Direção: Euler Santi. Brasil: Alterea Filmes, 2015. 84 Min.

## O PAÍS DAS MULHERES, DE GIOCONDA BELLI: SUAS RAZÕES UTÓPICAS E DISTÓPICAS

Ma. Giovanna de Araújo Leite<sup>21</sup> (Universidade Estadual da Paraíba – UEPB)

Orientador: Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva<sup>22</sup>

**Resumo:** A extinção dos homens na governança de uma nação em todos os âmbitos (político, social, econômico, militar, entre outros) em *O país das mulheres*, escrito pela nicaraguense Gioconda Belli, evoca leituras e interpretações no sentido de observar as relações da utopia do “felicismo”, em que ideias feministas (conforme construídas na diegese) são finalmente postas em prática na sociedade. Além disso, suscita um olhar particular sobre um tropo recorrente nas distopias (feministas ou não): a regulação da linguagem. Este traço é evidenciado, na ficção de Belli, a partir da extinção de discursos e práticas masculinizantes e patriarcais em todas as esferas públicas de Fáguas. O objetivo geral deste pôster é refletir sobre as formas pelas quais a utopia e a distopia se configuram e se entrecruzam nessa obra. Por meio da exploração dos conceitos de utopia e distopia, busco analisar, com a leitura de *O país*, suas materializações na contemporaneidade, enfocando principalmente as inscrições de gênero que figuram no referido romance. O referencial teórico utilizado inclui Cavalcanti (2009) e Silva (2008), sobre utopia e distopia, e Mignolo (2008), para abordar sobre identidade em política, descolonialidade e desobediência epistêmica. O presente estudo encontra-se em andamento, por isso os resultados apresentados serão parciais. Posso já indicar, porém, que a referida obra suscita sobre que feminismo realmente se sugere lutar: o da igualdade de gêneros apenas sob a ótica do feminino e da maternidade como construções utópicas possíveis, caracterizando-se como uma luta sexista e binarista; ou a igualdade de gêneros, compreendendo a desconstrução e desnaturalização do masculino e do feminino, quebrando práticas socialmente determinadas ao gênero.

**Palavras-chave:** Utopia. Distopia. Gioconda Belli. Estudos de Gênero.

---

<sup>21</sup> Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), sob orientação do Prof. Dr. Antonio Pádua Dias da Silva.

<sup>22</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal de Alagoas (2001). Fez estágio de Pós-Doutorado em Letras no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007). Email: magister.padua@hotmail.com

## 1 Considerações iniciais

Nessa obra literária contemporânea latino-americana, uma equipe de mulheres funda o Partido da Esquerda Erótica (PEE) e consegue eleger Viviana Sansón, a primeira mulher presidenta de um país latino-americano chamado Fáguas, após 100 anos de ditadura. Desestabiliza-se toda uma opressão exercida pelo masculino, a partir do momento que a personagem Viviana Sansón consegue provar mediante a utilização da mídia impressa e eletrônica, que um membro do partido da ala dos ditadores é traficante de meninas.

[...] nos últimos cem anos, Fáguas mereceu pouca atenção dos Estados Unidos. Essa situação mudou em novembro passado, quando um partido de mulheres, o agora famoso PEE, alcançou uma vitória esmagadora nas eleições presidenciais do país (BELLI, 2011, p. 127).

A problemática apresentada evoca leituras e interpretações no sentido de observar as relações da utopia do “felicismo”, em que ideias feministas (conforme construídas na diegese) são finalmente postas em prática na sociedade. Além disso, suscita um olhar particular sobre um tropo recorrente nas distopias (feministas ou não): a regulação da linguagem.

O objetivo geral é refletir sobre as formas pelas quais a utopia e a distopia se configuram e se entrecruzam nesta obra. Os objetivos específicos são analisar, com a leitura de *O país das mulheres*, suas materializações na contemporaneidade, enfocando principalmente as inscrições de gênero que figuram no referido romance.

A personagem central Viviana Sansón vence as eleições contra o seu opositor Emiliano Montero, pois ela desmascara as atrocidades do partido da ala dos ditadores conseguindo a publicação dessas notícias nos jornais impressos do país e nos Estados Unidos, fazendo denúncias contra Roberto Jiménez, membro da política vigente ditatorial e magistrado da Corte Suprema do Palácio Presidencial. A maior parte da população, formada por mulheres, elege Viviana Sansón; ao lado disso, acontece também um acidente geográfico ocasionado pela ebulição de um vulcão ter entrado em atividade e emitir uma fumaça negra no país. Isso também provocou, de acordo com testes laboratoriais, a diminuição da libido masculina, gerando nos homens um enfraquecimento do nível do hormônio masculino testosterona, fazendo com que estes se tornassem “mansos”. O determinado enfraquecimento foi “descoberto por meio de novos e complexos testes laboratoriais indicando que os gases do vulcão eram responsáveis

pelo efeito que inesperadamente abençoava Fágua com uma mansidão masculina nunca antes vista” (BELLI, 2011, p. 33).

A vingança proposta pelo Partido da Esquerda Erótica (PEE), representado pela líder Viviana Sansón e as companheiras Eva Salvatierra, Martina Meléndez, Rebeca de los Ríos e Ifigênia Porta é a prática da utopia do “felicismo”, cuja maior inovação é a introdução do conceito de “cidadania” em que todas as mulheres e todos os homens são “cidadãos”, isto é, “cuidadores da pátria como se ela fosse a casa de cada um” (BELLI, 2011, p. 37). Além disso, a educação é posta a serviço da liberdade, homens e mulheres têm uma posição de igualdade partindo da educação, isto é, além das disciplinas como gramática e ciências, por exemplo, os homens e as mulheres teriam aulas de “maternidade”: “os homens saíam doutores em trocar fraudas [...] não tinham que bater nos filhos” (BELLI, 2011, p. 48) e a democracia é posta realmente em prática. Quanto aos atos de violência contra a mulher, os estupradores são exibidos em locais públicos, em celas idênticas a jaulas, onde as pessoas que os visitam fazem sugestões de como os praticantes desta violência devem ser punidos, seja pela castração, pela prisão perpétua, pela flagelação, pelo linchamento ou pela morte e nas testas deles é exibido todo motivo da prisão seguido da letra (E) significando “Estuprador”.

Assim, o governo do Partido da Esquerda Erótica (PEE), opta pela expulsão de todos os homens dos cargos políticos e apenas as mulheres ocupam todos os cargos em todas as esferas, seja na política, na educação, na cultura, na economia, na segurança ou na saúde. Aos homens, resta apenas o cuidado doméstico; e, ao “deixar as mulheres trabalhando sozinhas no governo confirmou sua intuição de que, deixadas à própria mercê, sem o olho do macho para avaliá-las e emitir juízos” (BELLI, 2011, p. 156).

Dito isto, percebe-se que outros ângulos de análises são visualizados, outras posturas interpretativas são ativadas ao redor dos personagens, dos narradores, dos ambientes, dos enredos, das subjetividades, entre outros aspectos. As “desobediências epistêmicas”, termo muito utilizado por Mignolo (2008), são praticadas dentro do contexto literário, cultural e científico. Assim, o pensamento descolonial é um “fazer descolonial” e isso implica numa postura de análise da identidade em política, isto é, pensar descolonialmente e politicamente em termos e projetos de descolonização; desvincular-se de conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento, ou melhor, “aprender a desaprender”, realizando-se desta forma, “a desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2008).

A obra em estudo abre possibilidades de (re)pensar questões de gênero na sociedade contemporânea, tendo como localização a América Central, observando-se criticamente as relações entre homens e mulheres dentro das práticas sociais, assim como se percebe um silenciamento com relação à postura do Partido da Esquerda Erótica (PEE) para as outras manifestações de gênero, exemplificadas, seja na mulher lésbica, no gay, transgênero e transsexuais, *queers*, entre outras. Em alguns momentos da narrativa observa-se uma preocupação em atender às demandas de gênero, através da desconstrução do patriarcado dentro de *O país das mulheres*, pois todos os costumes de opressão contra mulheres e homens são modificados em busca de uma utopia pela igualdade, equidade e educação para a liberdade, auto responsabilidade, afeto e cuidado mútuo.

De modo geral, a narrativa transcorre na 3ª pessoa do singular e, em discursos indiretos livres, com a presença de diálogos entre os personagens sobre uma equipe de mulheres unidas que funda o Partido da Esquerda Erótica (PEE), no país latino-americano chamado Fáguas, que derrota, em eleições democráticas junto à população, a cultura ditatorial e corrupta realizada por homens.

Para o referencial teórico utilizou-se como autores principais Cavalcanti (2009); Silva (2008) sobre utopia e Mignolo (2008) sobre descolonização e identidade em política. A metodologia de pesquisa foi bibliográfica assim como exploratória, pois esta pesquisa buscou familiarizar-se com o assunto em torno da obra supracitada. Entende-se que o presente estudo ainda está em andamento, por isso compreende-se que sejam aprofundadas tais discussões na leitura de toda a obra de Gioconda Belli.

## 2 Utopia e distopia como um complexo *continuum* em *o País das mulheres*

Atendendo ao objetivo geral desta pesquisa inicial, que é refletir sobre as formas pelas quais a utopia e a distopia se configuram e se entrecruzam nesta obra, percebe-se que há uma simultaneidade entre os dois dispositivos crítico literários. Concorde-se aqui com a opinião de Moylan (2016) quando afirma que há um complexo *continuum* que estende entre essas poderosas forças.

Sabe-se que o termo distopia passou a ser estudado a partir da obra “Utopia”, de Thomas More, em 1516, na qual More criou um conceito de uma sociedade ideal, igualitária e justa, na Inglaterra. Observe-se que esse conceito clássico de utopia é o que lança luzes para a construção das distopias, pois se na tradição utópica, os lugares de prazer e justiça são os esperados pelas culturas de base judaico-cristã, são nas sociedades atuais que as distopias encontram respaldo, pois a salvação do mundo é desacreditada; a noção de Deus já caiu por terra, as guerras não trouxeram benefícios para os sujeitos, o capitalismo solapou todas as formas de justiça e igualdade. Logo, restam, para os leitores de hoje, numa perspectiva mais crítica, as distopias, textos que orientam visões mais duras do que as do mundo real como crítica à própria realidade.

Para compreender o que se propõe como *distopia*, é necessário vislumbrar o que se entende, também, por *utopia*. Esse termo, de origem grega e enfatizado na obra homônima de Thomas More, conforme já dito, é compreendido *ipsis literis* como o “não-lugar”. Este conceito de um *topos* que não existe, expande-se às formas conceituais de um lugar idealizado, contudo, inalcançável. Desta forma, “a essência da utopia gira sempre em torno de um paradoxo: viver em um bom lugar onde tudo é possível, mas que não existe” (SILVA, 2008, p. 33).

Há em variadas culturas, transcendendo séculos de história, indícios da existência de lugares utópicos que remontam à ideia de um espaço ideal, contudo, baseado em uma situação de distanciamento, dos quais, até em dias atuais, persistem no ideário popular. Destes, a partir de um breve vislumbre da história, podemos citar: a *Era Dourada*, descrita pelos pensadores gregos da antiguidade; *Shangri-la*, uma cidade paradisíaca situada nas montanhas do Himalaia, apresentada no romance *Lost Horizon*, do inglês James Hilton; e, na tradição judaico-cristã, o Paraíso, construído no início da Criação, como também a Nova Jerusalém, apresentada no *Apocalipse* bíblico, após a destruição do mundo. Nestes locais, promove-se a presença de uma constante bonança, regida por ideais que sustentam a compreensão de uma sociedade igualitária e justa. Estes ambientes “perfeitos” favorecem a ideia de uma tentativa quase impossível de alcançá-los por parte dos indivíduos que não estão incluídos neles, seja pela força dos deuses, seja pela da natureza. Seu caráter atraente, contudo, apartado de uma realidade palpável, nos ambienta para ver que o pensamento ou a imaginação utópica é algo arraigado ao ser humano,

de modo que, sem ela, assim como sem a esperança, o sonho e o desejo, o ser humano não é capaz de viver ou sobreviver em um mundo como o nosso. Neste caso, a construção de mundos imaginários, livres das dificuldades encontradas na vida real, é recorrente de uma forma ou de outra, em grande parte das culturas (SILVA, 2008. p. 29).

A utopia, então, configura-se na formulação de realidades que servem como modelo ou exemplo para uma presente situação social. Seus vislumbres de uma forma idealística distante, na qual poderão ser evocados valores de paz, igualdade e justiça, fazem jus à necessidade de vida regida por respeito à individualidade e às escolhas, permitidas em um contexto no qual a sociedade busque a harmonia entre seus membros. Deste modo, foram adequadas às utopias, formas críticas de pensamento, em relação ao convívio social e à sociedade. Silva (2008, p. 30) nos mostra que:

Os conceitos de utopia alternam constantemente, assumindo características variadas de acordo com cada época histórica, ora como forma literária, ora como forma de pensamento crítico da sociedade. (SILVA, 2008. p. 30).

Na ficção literária, em diversas obras, observa-se a proposição de sociedades que se desviam das premissas concernentes às narrativas utópicas, quando suas tramas descrevem lugares e acontecimentos os quais evocam atmosferas negativas e críticas, permeadas de problemas. São espaços literários que contrastam as qualidades e os defeitos da sociedade e evidenciam estes. Desta primeira contextualização, partimos daquilo que Cavalcanti (2009) descreve como *distopia*:

Imbuídas de conotações espaciais já desde sua etimologia de origem grega, as distopias apresentam um “topos”, quer dizer, um lugar, definido a partir de um contraste às visões do suposto “bom lugar” configuradas pelas eutopias literárias. Sendo assim, concentram-se na descrição de topografias em que as condições de existência (as relações sociais, o meio-ambiente, as assimetrias de poder, o acesso à esfera pública de participação, a liberdade dos seres humanos, etc.) constituem extrapolações, agudas em seu pessimismo, de situações reconhecíveis nos contextos em que são produzidas (CAVALCANTI, 2009, p. 03).

A partir das pesquisas produzidas pela professora e pesquisadora da Universidade Federal de Alagoas, Ildney Cavalcanti (2009), delineiam-se algumas características mais proeminentes quando se conjectura acerca das narrativas pautadas nos conceitos distópicos. Destas, pode-se evidenciar três: 1) apresentações de mundos construídos sob ótica futura/futurista; 2) os índices de pessimismo/negatividade e melancolia nas narrativas; e 3) enfoque hiperbólico em problemáticas concernentes à vida em sociedade e seus variados grupos.

Quanto ao quesito de representações de uma realidade futura/futurística, evoca-se o conceito de distância, nascido nas formatações atuais da ideia de utopia. Tanto nas narrativas utópicas quanto nas distópicas, o ambiente no qual o enredo passa está sobremaneira distante, do contato da realidade do autor/leitor. O primeiro, em seu conceito mais simples, distancia-se em seu ideal e impossibilidade de coexistir diante da conjuntura existente na sociedade, isto quando se considera a multiplicidade e divergência de pensamentos dos indivíduos que a compõem. Até-se a um conceito mais etéreo. Já a segunda compreende mais fisicamente um avanço cronológico, um retrocesso temporal imerso em um avanço tecnológico, deveras desenvolvido para a realidade contemporânea, ao universo desse tipo de narrativa. Para as narrativas distópicas, o segundo aspecto que mencionamos anteriormente corrobora à implementação do espaço dissonante à utopia: a negatividade.

Se nas mais variadas formas de utopia, o apogeu dos espaços utópicos dá-se através de uma relativa satisfação e bem-estar dos seus envolvidos, nas distopias, o caráter melancólico e pessimista perpetua em seus espaços, uma contínua sensação de devir, locada na ansiedade e apreensão, demonstrada por suas personagens quanto ao enredo e seus objetivos diante da sociedade. Tal como apresenta Silva (2008), nas distopias é perceptível a presença de algo que se pode entender como *locus terrificus*<sup>23</sup>. O local ou espaço nas narrativas distópicas que concentra a negatividade e terror que justifica, através de um aspecto chocante, a ambientação distópica, como em Gioconda Belli no livro *O país das mulheres*, pois se trata da ausência completa dos homens nos lugares da sociedade e da cultura.

Tem-se um espaço terrível para os homens e mulheres. Se ambos permanecessem dentro da mesma lógica da vida real, teriam problemas (as mulheres sofreriam mais pela opressão e os homens sofreriam por lançar-se sempre numa corrida ininterrupta por manter-se em postos de comando/poder); se apenas as mulheres ocupam os lugares similarmente “amazônicos” (referência direta às mulheres chamadas amazonas), os homens são terrificados pela anulação deles e as mulheres ocupam cargos maiores que as existentes nas sociedades, cujos poderes estão sob a égide masculina; como se vê, o caminho do diálogo e da igualdade de direitos e tratamento ainda continua sendo a grande chave de interpretação para essas questões.

---

<sup>23</sup> Do latim, *local terrível*, ou *lugar aterrorizante*.

Ao discutir esses conceitos, Booker (apud SILVA, 2008) diz que os termos utopia e distopia não trazem em sua base semântica aspectos opostos, como comumente são ou podem ser usados, mas:

Ambos apresentam uma crítica social, ora representando um desejo de alcançar um estado ideal ora exagerando os aspectos reais da sociedade vigente [...] A distopia e a utopia demonstram a vitalidade e a versatilidade na forma de gênero literário não apenas como veículo das ideias políticas e sociais, mas sim, como uma expressão literária de verdadeira força. (BOOKER apud SILVA, 2008, p. 40).

Gioconda Belli aborda questões que, direta ou indiretamente, chamam a atenção da sociedade na conjuntura contemporânea quanto a aspectos da prática social feminina em relação à heteronormatividade compulsória, conceito este gestado em uma filosofia do sujeito que prevê corpos e afetos voltados unicamente para a dominante masculina, ou seja, todos nascem masculinos ou femininos e, nessa utopia falocêntrica, todos são heterossexuais, pois o nascimento determina o gênero do sujeito: se masculino, será homem heterossexual; se feminino, será mulher heterossexual. Nessa lógica binária estabelecida pela heterossexualidade compulsória, o homem torna-se o padrão, a norma; a mulher, o ser incompleto, passivo.

Entende-se que os discursos distópicos orientam-se por uma crítica bastante rigorosa aos universos tomados como referência onde as normas são gestadas e aplicadas. Neste sentido, muitas escritoras lançam mão do recurso da escritura romanesca distópica para, de modo produtivo, criticar as leis, as normas, a cultura, o pensamento social sobre as mulheres no mundo. Na narrativa de *O país das mulheres* a distopia da extinção dos homens em todos os espaços políticos e culturais da sociedade funciona como um dispositivo crítico que não ameaça o mundo vigente, mas orienta o leitor para uma reflexão bastante aprofundada sobre como, através de discursos aparentemente contraditórios, pensar produtivamente a condição das mulheres no mundo e em suas relações com os homens.

Então, investigar essa função crítica da escritura literária de autoria feminina – observando-se as cadeias semânticas estabelecidas entre proposituras utópicas e distópicas – pode parecer ser um caminho viável junto à interpretação da cultura nos dias de hoje. Isso porque muito tem se falado sobre as produções ficcionais femininas, mas poucas são as críticas relacionadas às distopias femininas ou escrituras com traços distópicos: elas fornecem um arcabouço semântico próprio para pensar as estruturas sociais e culturais, a partir do olhar feminino, não sobre os homens, mas sobre os locais da cultura que podem ser ocupados por mulheres.

Imaginar uma sociedade sem homens não configura uma utopia, mas uma distopia em que, na visão feminina, ao invés de uma concomitância de ocupações de cargos, de poderes e ações e valores, as narrativas, em suas formulações internas, tornam a vida dos homens o mais terrível possível. Em Gioconda Belli, a invisibilização masculina se dá pelo mais assustador modo de abordar o tema: extinguindo ou, antes de extinguir, construindo um mundo sem a força do *falo*, sem a presença masculina.

Gioconda Belli traz escrituras literárias representando “a voz” ou “as vozes” de mulheres, em permanente questionamento através de personagens fictícios dentro das dimensões utópicas e distópicas, enfatizando com maestria a visão distópica de sociedade como uma crítica às culturas e sociedades ocidentais, sobretudo as mais recentes, as latino-americanas.

Como se percebe, apresenta-se, uma distopia feminista na construção de um cenário anormal para os homens, isto é, as forças a favor do masculino são de uma hora para outra enfraquecidas, os acontecimentos políticos e até geográficos são contrários ao poderio do masculino.

Essa realidade presente na ficção de *O país das mulheres* demonstra uma distopia, entendendo-se que o típico texto distópico é um exercício em uma forma de textualidade híbrida politicamente carregada ou hibridismo de gênero (BACCOLINI, 2000 apud MOYLAN, 2003, p. 80), uma vez que se trata de uma narrativa que cria possibilidade de crítica social e antecipação utópica no texto distópico.

### **Considerações finais**

Acredita-se que a referida obra suscita reflexões sérias sobre que feminismo realmente se sugere lutar: o da igualdade de gêneros apenas sob a ótica do feminino e da maternidade como construções utópicas possíveis, caracterizando-se como uma luta sexista e binarista; e/ou a igualdade de gêneros, compreendendo a desconstrução e desnaturalização dos discursos em torno do masculino e do feminino, quebrando práticas socialmente determinadas ao gênero.

Percebe-se que as relações da utopia do “felicismo” pela presença única da mulher na governança de um país ocupando todos os espaços da sociedade civil se caracteriza como um rumo sexista e binarista do feminismo, realizando, igualmente como no patriarcado, formas coloniais e opressoras, pois exclui-se o homem em todos os espaços públicos. Essa prática se configura em ideias feministas universalistas certamente equivocadas sobre um tropo recorrente

nas distopias (feministas ou não): a regulação da linguagem como forma de provocação e questionamento em torno das práticas patriarcais exercidas durante séculos na América Central e na vingança das mulheres para com os homens, no sentido de gerar neles a mesma indignação que as mulheres sentem em sociedades patriarcais e ditatoriais.

Concordando com Mignolo (2008) quando argumenta que o pensamento descolonial é um “fazer descolonial” e isso implica numa postura de análise da identidade em política, isto é, pensar descolonialmente e politicamente em termos e projetos de descolonização; desvincular-se de conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento, ou melhor, “aprender a desaprender”, realizando-se desta forma, “a desobediência epistêmica”, observa-se que o feminismo universalista vai na contramão da descolonização.

Como afirma Akotirene,

[...] convalido a desobediência epistêmica, argumentada por Walter Mignolo, em defesa da identidade política e não da política da identidade. Do meu ponto de vista decolonial, é contraproducente empregar interseccionalidade para localizar apenas discriminações e violências institucionais contra indígenas, imigrantes, mulheres, negros, religiosos [...] o problema não está nas respostas identitárias dadas à matriz colonial, mas quais metodologias usamos para formular tais respostas, que, não raro, enveredam para uma dependência epistemológica da Europa Ocidental e Estados Unidos; a exemplo, feminismo da mulher universal e marxismo. [...] as correntes marxistas e o feminismo hegemônico podem ser resumidas nas relações sexo- gênero (AKOTIRENE, 2019, p. 267-276).

Dito isto, verifica-se que é necessário adentrar na obra de Gioconda Belli a fim de refletir sobre a presença das utopias e distopias feministas no sentido de compreender os significados de tais narrativas em que ainda existem ou (re)sistem práticas sociais binaristas e sexistas de categorias de sexo tão fortemente presentes na escritura da autora nicaraguense ou se nessa proposta binarista não se configura uma maneira de evocar a igualdade de gêneros, compreendendo a desconstrução e desnaturalização do masculino e do feminino, quebrando práticas socialmente determinadas ao gênero.

## Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019. Versão *Kindle*.

BACCOLINI, Rafaella; MOYLAN, Tom. Introduction: dystopias and histories. In: \_\_\_\_\_. **Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination.** New York, London: Routledge, 2003. p. 1-13.

BELLI, Gioconda. **O país das mulheres.** Trad. Ana Resend. Campinas: Verus, 2011.

BOOKER, M. Keith. **The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as social criticism.** Westport: Greenwood Press, 1994.

CAVALCANTI, I ; CORDIVIOLA, Alfredo. Em busca das utopias da/na América Latina. In.: **Anais Revista Morus: Utopia e Renascimento.** nº. 06. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2009.

\_\_\_\_\_. Às margens das margens, o futuro do futuro: o espaço-tempo utópico em *Body of Glass*, de Marge Piercy. In: Sacramento, Sandra. (Org.). **Gênero, Identidade e hibridismo cultural: enfoques possíveis.** Ilhéus: Editus - Editora da UESC, 2009. p. 194-202.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF: Dossiê Literatura, língua e identidade,** nº. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em <http://www.nd.edu/~druccioEscobar.pdf#search=%22>, acesso em 15/11/2019.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. **A cidade deteriorada: distopia e ecologia na ficção de Ignácio de Loyola Brandão.** Terra Roxa e Outras Terras. v. 12, 2008. p. 5 – 15.

SILVA, Suênio Stevenson Tomaz da. **As Tensões entre os aspectos utópicos e distópicos em Surfacing de Margaret Atwood e As Parceiras de Lya Luft.** 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade) Campina Grande: UEPB, 2008.

## DA IMPOTÊNCIA AO IMPOSSÍVEL: DESAMPARO E UTOPIA EM *PROMETHEA*, DE ALAN MOORE E J. H. WILLIAMS III

Gustavo Henrique de Souza Leão<sup>24</sup>

**Resumo:** O britânico Alan Moore é um dos roteiristas mais respeitados no âmbito das histórias em quadrinhos, tendo assinado obras que se consolidaram como referências e que não param de inspirar (sem o seu aval) produtos de mídia de grande repercussão, como os diversos filmes e uma série de TV. É esse o caso das profícuas *Watchmen* e *A piada mortal*, por exemplo, que cumpriram papel importante na redefinição das histórias em quadrinhos estadunidenses nos anos oitenta. Diferente do tom predominantemente pessimista dessas e outras obras importantes de Moore em relação à história e à sociedade ocidentais, em *Promethea*, volume um (2015) e volume dois (2017), o autor, ao lado do desenhista J. H. Williams III e do arte-finalista Mick Gray, constrói uma narrativa que, rica em simbologias e mitologia ocultista, discute sobre, se há, a função da arte e aponta para a sua relação com a utopia. O fim do mundo, que engendra a utopia em *Promethea*, leva-nos a pensar sobre a necessidade de abertura ao impossível para uma real transformação do *status quo* e sobre o potencial emancipador do sentimento de desamparo, concepções interdependentes e amplamente discutidas por Vladimir Safatle (2016). Já a partir de Thierry Groensteen (2015), através do seu conceito de solidariedade icônica, importante para se pensar os quadrinhos como um sistema, elaboramos o conceito de totalidade icônica, a nosso ver, importante para a análise da estrutura da obra *Promethea*, calcada no uso da página dupla e suas potencialidades, o que estabelece novos limites para se pensar esse sistema e, ao fazer isso, guia nossa percepção rumo ao impossível.

**Palavras-chave:** Alan Moore. *Promethea*. Quadrinhos. Utopia. Desamparo.

### 1 Alan Moore, magia e arte

Alan Moore é um autor reconhecido pelo público e pela indústria das histórias em quadrinhos tanto pela qualidade de suas obras, quanto por suas opiniões impopulares e contundentes e excentricidade. Sendo um dos responsáveis pela reformulação dos quadrinhos estadunidenses nos anos 80, o autor britânico se consolidou enquanto um nome fundamental, incontornável, para a compreensão da história dos *comics*<sup>25</sup>.

Trabalhando para as duas maiores editoras de quadrinhos dos EUA, *Marvel* e, principalmente, *DC Comics*, produziu obras que décadas depois continuam sendo revisitadas, reeditadas e adaptadas para outras mídias, como é o caso de *Monstro do Pântano*, *V de*

<sup>24</sup> Graduado em Letras – Licenciatura pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), onde também, devido inclusive ao auxílio de bolsas do CNPQ, obteve os títulos de Mestre e Doutor, com área de concentração em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPGLL).

<sup>25</sup> Como são conhecidas as histórias em quadrinhos nos EUA.

*Vingança* e *Watchmen*, só para ficar nos exemplos mais óbvios. No entanto, a relação de Moore com essas empresas não tardou a se deteriorar devido à maneira como tratavam (e, de certo modo, ainda tratam) os e as artistas que trabalhavam para elas, com vencimentos aquém do esforço empregado e sem o devido respeito pelos seus direitos sobre as obras e personagens criadas. Em fins dos anos 90, o autor assina contrato com a editora *Wildstorm*, dentro da qual é fundado um selo para ficar sob sua responsabilidade, o *America's Best Comics* – ou somente *ABC* –, nome que certamente contém uma dose de ironia da parte do roteirista britânico que abriu fogo contra as grandes editoras dos EUA. O contrato vinga mesmo depois da compra da *Wildstorm* pela *DC Comics*, muito provavelmente por causa do compromisso de Alan Moore com a equipe que trabalhava com ele à época. Isso até o fim do selo, em 2005, provocado pelo fim do mundo desencadeado por *Promethea*...

Em *Promethea*, publicada pela ABC de 1999 a 2005, Moore, junto com o desenhista J. H Williams III e o arte-finalista Mick Gray, cria um universo ficcional onde vai explorar, dentre outras coisas, sobretudo as suas inclinações peculiares ao ocultismo, que vieram se desenvolvendo desde a primeira metade dos anos 90. No plano da fábula, vemos uma Nova York, no ano de 1999, com aspecto retrofuturista, carros voadores e uma equipe de super-heróis vigilantes com superpoderes científicos. Nesse cenário, acompanhamos Sophie Bangs, estudante pesquisadora da figura de Promethea, personagem que, no plano intradieético, aparece em diversos momentos na história das narrativas ficcionais. Revela-se também que Promethea é uma espécie de entidade que vive em uma realidade paralela, a Imatéria, e personifica a força imaginativa e o potencial criativo da humanidade, tendo incorporado em diferentes pessoas em épocas diversas. Sophie logo descobre que é a próxima encarnação de Promethea e, mais adiante, que está destinada a provocar o fim do mundo.

Toda a narrativa é ancorada em mitologia e magia. A primeira Promethea se torna imaginação após seu encontro com o deus egípcio Toth e o grego Hermes, de quem recebe o caduceu. O encontro acontece enquanto Promethea, ainda criança, vaga no deserto depois de fugir de uma turba de cristãos fanáticos que mataram seu pai, um mago. A imaginação e a magia aparecem enquanto formas de resistência contra o obscurantismo religioso, o que nos faz remeter à noção particular que Alan Moore tem de magia, noção essa que, por sua vez, nos servirá como baliza. O próprio autor, que aos 40 anos autoproclamou-se um mago servo da divindade serpente Glycon, nos oferece uma chave interpretativa importante de sua obra,

principalmente de *Promethea*, no seu relato sobre a magia, que se encontra no documentário *The mindscape of Alan Moore*, dirigido por Dez Vylenz:

Magia, na sua forma mais antiga, é referida como “a Arte”. Creio que isso seja completamente literal. Creio que magia é arte e que essa arte, seja a escrita, a música, a escultura ou qualquer outra forma, é literalmente magia. A arte é, como a magia, a ciência de manipular símbolos, palavras ou imagens para operar mudanças de consciência [...]. Um grimório, por exemplo, um livro de feitiços, é um modo extravagante de falar de gramática, de conjurar um encantamento e simplesmente encantar, manipular palavras para mudar a consciência das pessoas (VYLENZ, 2003, tradução livre).

Para Moore, magia é arte, e vice-versa, e ambas conseguem, no limite, operar mudanças na realidade através da transformação das consciências dos sujeitos, o que se dá pela manipulação da linguagem. Pode-se dizer também que toda transformação implica um processo de ruptura, de superação de determinado estado de coisas. Assim, a arte pode ser capaz de apontar caminhos outros que levem a horizontes ainda não concebidos, mas cujo vislumbre é possível somente através do choque dessa ruptura. Tal perspectiva coloca a arte como o terreno por excelência onde opera a utopia. Conforme veremos, é dessa premissa que parte *Promethea* rumo à deflagração do Apocalipse.

## 2 Desamparo, arte e utopia

A ideia de que é necessário um choque de ruptura tão brusco quanto o fim do mundo para que se opere uma transformação efetiva é amplamente desenvolvida por Vladimir Safatle (2016). O filósofo afirma, inclusive ancorado na psicanálise, que a transformação radical do indivíduo – e, por conseguinte, do meio em que vive – depende de uma quebra, de um rompimento com os vínculos que o prendem a seus antigos predicados. É nesse sentido que é apresentado o conceito de desamparo como sendo o pressuposto básico desse fenômeno.

O indivíduo desamparado define-se como aquele que não nutre qualquer expectativa para o futuro. Ao contrário do medo e da esperança, sentimentos que se projetam para frente no tempo como formas de antecipar o que ainda não aconteceu e que pode ou não acontecer, o desamparo carrega a ausência dessas expectativas que são construídas nos moldes do já conhecido, do já vivido, do já experienciado.

[...] o desamparo cria vínculos não apenas através da transformação de toda abertura ao outro em demandas de amparo. Ele também cria vínculos por despossessão e por absorção de contingências. Estar desamparado é deixar-se abrir a um afeto que me despossei dos predicados que me identificam. Por isso, afeto que me confronta com uma impotência que é, na verdade, forma de expressão do desabamento de potências que produzem sempre os mesmos

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

atos, sempre os mesmos agentes (SAFATLE, 2016. Kindle Version, location 197).

Podemos dizer, então, que o desamparo é a base fundamental para a transformação do indivíduo e do *status quo*, pois implica uma ruptura com antigos modelos que pressupõem uma abertura para novas contingências.

Em sua discussão sobre o desamparo, Safatle recorre a uma imagem que sintetiza essa postura que possibilita a abertura a novos horizontes: trata-se da fotografia *Leap into the void* (Figura 1), ou *Salto no vazio*, obra do artista francês Yves Klein<sup>26</sup>, de 1960.



**Figura 1:** Salto no vazio

O homem que prontamente salta prestes a provocar a quebra de seu corpo sabe que não encontrará conforto, nem amparo, mas entende que esse é o custo para quem quiser alçar voo. A certeza de que seu corpo se espatifará parte dos limites traçados em torno de sua visão de mundo, nesse caso, restrita à lei da gravidade. No entanto, não se trata aqui de física ou de um ato possível de ser creditado somente a indivíduos em situação neuroatípica – o que implicaria outras discussões –, mas da necessidade de abertura total a novas contingências, uma postura que só é possível em situação de desamparo. Também não quer dizer que o homem esteja disposto a dar cabo da própria vida, mas que ele está aberto a pintá-la com outras cores, cores até então não vistas.

<sup>26</sup> Disponível em <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5112/>>

Porém esse sentimento de desamparo nos é continuamente negado em uma sociedade que funciona baseada na “gestão social do medo” (SAFATLE, 2016. Kindle Version, location 95.), que nos impele à obediência cega às normas por ela previstas e nos prende a uma mesma gama de potencialidades às quais recorreremos e que insistem em se repetir, ou, em outras palavras, que nos deixam em um estado constante de impotência. Sendo essa impotência, mais uma vez, o conjunto de “potências que produzem sempre os mesmos atos”, é preciso, para uma devida superação desse estado, que haja abertura para um outro tipo de acontecimento, um tipo que não se encontre dentro dos limites traçados em torno das mesmas contingências. É necessária, então, a abertura ao impossível.

É nesse ponto que se deve considerar o desempenho da arte, como se pode inferir a partir da obra de Klein. A arte, que, dentre as atividades humanas, tende a romper com mais facilidade com o atual regime de coisas, aponta para além das normatividades fiéis à miséria do contingencial vigente e faz lembrar que sua própria função real, se há, é, nas palavras de Safatle, “nos fazer passar da impotência ao impossível<sup>27</sup>”. A arte é, sobretudo, utópica.

Isso nos leva à discussão a respeito da relação entre razão e afeto. A presunção da superioridade da razão sobre os afetos para o regimento da vida social, assim como a constatação do predomínio desses últimos, é algo que pode ter encontrado respaldo na psicanálise e ter servido de objeto de indagação sobre os próprios rumos da atividade psicanalítica para Freud:

Inúmeras vezes insistiram na fraqueza do Eu em relação ao Id, do elemento racional em relação ao demoníaco em nós, e puseram-se a transformar essa afirmação num dos pilares de uma “visão de mundo” psicanalítica. Mas a compreensão do modo de agir da repressão não deveria impedir que justamente um analista adotasse partido tão extremo? (FREUD, 2014, p. 25-26)

No entanto, a inquietação que move esta etapa da discussão não é pautada pela dúvida a respeito de em que medida os atos humanos seriam impulsionados pelos afetos ou pela racionalidade. Também tampouco é o caso de tentar definir, com base em Freud, pressupostos para a atividade psicanalítica, mas de considerar a posição central que os afetos ocupam no seio social. Uma vez reconhecida essa posição, ao invés de tentar superá-la por meio do desprezo aos afetos quando se trata de debate com amplitude social, optamos, como Safatle, por considerar quais afetos funcionam como impeditivos para novas possibilidades de vivência em sociedade, gerando a sensação de impotência já apontada, e quais podem ser mobilizados para

---

<sup>27</sup> SAFATLE, op. cit. Kindle Version, location 476.

a superação dessa situação, como é o caso do desamparo. É importante destacar também que o desamparo, para a literatura psicanalítica, também ocorre quando o indivíduo, enquanto bebê, se encontra nesse estado, despido de funcionalidades, em que ainda é incapaz de prover suas exigências, estando, portanto, “sempre às voltas com uma situação de desamparo<sup>28</sup>”, o que coloca esse sentimento no mesmo terreno da crise, conforme a antológica definição de Gramsci, segundo a qual “a crise consiste precisamente no fato de que o velho está morrendo e o novo ainda não nasceu<sup>29</sup>” (GRAMSCI, 1999, p. 556, tradução nossa). É dessa gestação do novo de que trata a arte.

### 3 Promethea, totalidade icônica e mito

Em *Promethea*, encontramos, compondo o eixo temático central da obra, uma representação da relação aqui discutida entre a arte, o desamparo e o impossível, de modo que sua própria construção estética, para além das temáticas diretamente abordadas pela história, encontra modos de representar essas ideias. Vejamos.



Figura 2: Tarô

<sup>28</sup> SAFATLE, op. cit. Kindle Version, location 763-69.

<sup>29</sup> No original: “The crisis consists precisely in the fact that the old is dying and the new cannot be born”.

Na Figura 2, vemos uma série de recursos artísticos que podem servir como exemplo de como funciona grande parte da narrativa de *Promethea*. Nesse momento da história, que ocorre no capítulo 12, intitulado “Metáfora”, a protagonista conversa com o par de serpentes em seu caduceu em um passeio mental e elas lhe explicam alguns pressupostos da magia através das cartas do Tarô. Do ponto de vista estrutural, a página apresenta uma espécie de amálgama de diferentes textos e imagens, a princípio, paralelos que se articulam entre si, mas que ajudam a compor o todo, como as diferentes vozes, com tonalidades e timbres distintos, de um coral.

Vê-se na imagem a conversa entre Promethea e as serpentes, as cartas de tarô, o jogo anagramático com as letras que formam a palavra *Promethea* e que formam combinações com significados distintos a cada página, o mago Aleister Crowley contando uma anedota e uma representação cartunesca de um demônio e um anjo que, nas páginas seguintes vão mudando de posição, como em um *flipbook*<sup>30</sup>. Tudo isso é agrupado em uma página dupla, formato bastante recorrente na obra.

Ao discutir sobre as unidades significantes dos quadrinhos – que vão das linhas do desenho até o quadro –, Thierry Groensteen (2015), logo após apontar para a necessidade de se superar a concepção de que seria preciso decompor a história em quadrinhos até se chegar às suas partes mais ínfimas para analisá-la devidamente, afirma o seguinte:

Gostaria sobretudo de deixar claro que os códigos mais importantes concernem às unidades maiores [...] Neste caso, os códigos regem a articulação, no tempo e no espaço, das unidades que chamaremos de “quadros” ou “vinhetas”; eles obedecem a critérios tanto visuais quanto narrativos – ou, mais precisamente, discursivos – e esses dois níveis de interesse às vezes sobrepõem-se ao ponto de tornarem-se indistintos (GROENSTEEN, 2015, p. 12).

O que mais nos interessa nesse comentário de Groensteen é o fato de que, mais relevante do que esmiuçar as pequenas partes que compõem o todo no processo de análise dos quadrinhos, é identificar a maneira como as unidades maiores, os quadros, se articulam e como seus elementos verbais e imagéticos interagem até o ponto da indistinção. É o que leva ao que o autor chama de *solidariedade icônica*, “elemento central dos quadrinhos”<sup>31</sup> que se define como o tipo de relação ambígua entre imagens simultânea e necessariamente separadas e correlacionadas.

<sup>30</sup> Trata-se de um livro que apresenta imagens que variam gradualmente entre si, de modo a, quando passadas rapidamente, provocarem uma sensação de movimento, como acontece na animação.

<sup>31</sup> Idem, p. 27.

No caso de *Promethea*, devido ao formato como suas páginas costumam se configurar, essa concepção parece ganhar ainda mais relevância. Segundo o próprio Moore (apud MILLIDGE, 2012, p. 231), “[...] a unidade para a maior parte de meus quadrinhos é a página, mas a unidade para *Promethea* é a página dupla; eu componho e trabalho cada unidade em página dupla”. Essa característica da narrativa da obra parece levar ao limite a solidariedade icônica de que fala Groensteen, sendo algo ainda mais próximo de uma espécie de *totalidade icônica*, termo nosso para designar essa característica de *Promethea*, lembrando uma pintura, na qual as imagens se dispõem sem as divisões convencionais entre os quadros das histórias em quadrinhos, ainda que tudo esteja ordenado obedecendo a uma sequencialidade. Essa ordem sequencial fica evidente na representação de Aleister Crowley, que aparece crescendo desde bebê (perturbando a noção de tempo) enquanto conta sua anedota, e na própria ordem de leitura dos balões de fala.

As unidades significantes, maiores e menores, nesse caso, tendem a uma indistinção além da convencional, como se pode depreender da ausência de quadros na Figura 2, os quais estabeleceriam limites evidentes entre as imagens na página. Então, ao ultrapassar a ideia de articulação entre unidades significantes maiores, de relação entre os quadros, Moore e Williams III potencializam a própria ideia de unidade, promovendo uma série de rupturas espaçotemporais na estrutura da narrativa, o que corresponde em termos formais ao fato de as personagens estarem vagando pelos caminhos da mente, espaço de abstração em que as regras inerentes às noções de tempo e espaço materiais não são fatores determinantes.

Há de se notar também, na Figura 2, a relação que se pode estabelecer entre as cartas e a discussão apresentada aqui em torno do *Salto no vazio*, de Yves Kleine. A chamada carta zero, “O Louco”, mostra um homem segurando um balão, com ar despreocupado, que avança à beira de um precipício. A fala de uma das serpentes a respeito da carta diz: “Antes de cada aventura, / é, penso, o truque primevo da magia pura, / esse passo imprudente do nada ao primeiro, / como algo começa sem estar inteiro”. A magia, que para Moore é arte, começa nesse marco que representa o nada, a ausência total, o desamparo a partir do qual pode haver tudo.

Por essa razão, a carta seguinte, a carta um, intitulada “O Mago”, inicia a existência. A respeito dela, diz uma das cobras: “Ele é cada artista, escriba ou aedo, / é aquele que marca a página bem cedo. / Ele é qualquer significado original, / um Big Bang, um deus paternal”. A própria noção de existência começa com a carta, assim como a de magia (e de arte). No entanto, trata-se de uma existência que sucede o passo rumo ao precipício, ou seja, que só é possível

devido a uma abertura total ao choque da ruptura brusca, e até mesmo dolorosa, como é o caso do homem de terno disposto a se desfazer no chão na fotografia idealizada por Kleine.

Diante dessa profusão de imagens que se solidarizam umas com as outras e que, em sua articulação, parecem buscar, para além da unidade, uma totalidade icônica e a indistinção entre texto e imagem, a própria Promethea se confunde com a participação de Aleister Crowley na parte inferior da página. A anedota contada pelo mago, que começa com dois homens em um vagão de trem, faz a protagonista perguntar: “Vagão de trem”? Tem certeza de que isso é parte dessa linha de raciocínio?”. É o tipo de confusão que pode atingir, inclusive, quem lê a obra e que encontra um de seus pontos mais altos na narrativa no capítulo 15, que se intitula “A ascensão de Mercúrio”. Durante um passeio na Imatéria, Sophie Bangs, transformada em Promethea, junto com a amiga Stacy, transformada na versão da Promethea que antecedeu à da protagonista, passam por uma estrada cujo formato, que remete ao infinito, é o mesmo da fita de Möbius, uma fita com um só lado, conforme mostrado na Figura 3:



Figura 3

Na Figura 3, a caminhada interminável das personagens é representada não só pelo ícone que simboliza o infinito e pela fita de Möbius, mas também pela disposição das personagens pela página (sendo aqui o equivalente à página dupla), pelo diálogo circular e pelas posições

dos balões de fala. Stacy comenta em sua “primeira” fala, ou seja, no balão do canto superior esquerdo (entendemos que as ideias de começo e de sequência nesse trecho são convenções sem sentido): “Não sei. Honestamente, estou sentindo um grande déjà-vu neste caminho. Já não subimos este morro antes?”. A confusão das personagens percorrendo sempre os mesmos lugares, tendo constantemente os mesmos diálogos e conseguindo avistar a si mesmas em outros momentos da caminhada é também experienciada por quem lê a obra, que se vê na obrigação de mudar a posição da página para acompanhar os sentidos da leitura dos balões, sem identificar onde começa e onde termina o diálogo.

Fruir esse texto é também deixar-se aprisionar pelo mesmo *loop* temporal em que se encontram as personagens, sem conseguir escapar da página. A fala aqui reproduzida de Stacy, que tendemos a ler antes das demais pela posição que ocupa na página, começa respondendo a um questionamento que pode ter sido o feito na página anterior<sup>32</sup> ou o que se encontra no balão de fala logo abaixo (“Você mencionou antes aquela tal de fita de Moebius, tenho certeza. Como isso funciona mesmo?”). Desse modo, a própria divisão vertical entre os quadros parece indicar somente uma sugestão de duas orientações de leitura possíveis: de cima para baixo e vice-versa, uma vez que os olhos já tendem, devido ao hábito, a ler da esquerda para a direita, o que também pode ser feito, aqui, no sentido inverso. No entanto, a orientação que se segue na leitura dessa página importa menos do que a constatação dessas múltiplas possibilidades, principalmente se considerarmos a superação das noções de tempo e espaço convencionais como um dos pontos centrais da obra.

Moore interpreta o universo como um sólido quadridimensional, que contém passado, presente e futuro, e que exploramos empregando nossa consciência. Dentro de nossas mentes, temos um terreno mental individual – o Ideaspaço – que se combina por associação. Um exemplo que Moore gosta de dar é que Land’s End e John O’Groats<sup>33</sup> estão muito próximos no Ideaspaço – conceitualmente próximos exatamente porque proverbialmente ficam distantes. O Ideaspaço é organizado em áreas governadas por certos princípios, tais como o Juízo. Os primeiros exploradores a descobrir os “contornos variantes” do Ideaspaço foram os xamãs, que usaram drogas alucinógenas para adentrar o reino da imaginação e assim conseguiram guiar os demais no início da humanidade (PARKIN, 2016, p. 298).

A ideia de conectar pontos a princípio distantes parece ser uma das características da magia e, por conseguinte, da arte para Moore. Que tipo de conexão existe entre o estalar de

<sup>32</sup> “C-Como eu sei disso?” (MOORE; WILLIAMS III; GRAY, 2015, p. 389), gagueja Sophie ao se dar conta de fatos relacionados à Imatéria de que tem conhecimento.

<sup>33</sup> São os dois extremos mais distantes, um em relação ao outro, da Grã-Bretanha.

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

dedos ou a verbalização de determinadas palavras e o acontecimento tido como mágico? A princípio, nenhuma, mas a mente possui a capacidade de preencher essa lacuna estabelecendo esse tipo de conexão que não obedece à lógica material. É aí, no plano da consciência, ou no Ideaspaço, onde atua a magia e onde é possível transcender as convenções espaçotemporais. Nada melhor, então, para representar essa transcendência do que o objeto artístico. *Promethea* é uma obra que parece estar ciente disso.

É por essa razão que o apocalipse desencadeado por *Promethea*, que se dá não com uma catástrofe como o choque de um asteroide, por exemplo, mas com uma percepção totalmente nova da realidade pelos indivíduos e com uma mistura entre espaços na qual diferentes lugares do mundo se mesclam, encontra o seu ápice, no penúltimo capítulo, com *Promethea* conversando, aparentemente, com os leitores e as leitoras que fruem a obra.



**Figura 4**

Diferente do que pensam as personagens da história que tentam, receosas, evitar a todo custo o fim do mundo, este inevitavelmente acontece em um quarto escuro aconchegante, iluminado por uma lareira, com a protagonista proferindo palavras reconfortantes enquanto

tudo escurece. “Saibam que foram um só. Estiveram aqui, e, na eternidade, estão aqui para sempre”, diz Promethea a alguém que parece adormecer, “Aqui, onde a repentina lareira de sua alma os acorda de seu sono mundano”. Essa ideia de unidade total, que, como já vimos, perpassa a obra, culmina então no fim do mundo, quando os indivíduos atingem outro patamar de consciência de si, da alteridade e da realidade em que vivem. É esse o apocalipse trazido por *Promethea*, um apocalipse calcado na ideia bíblica de revelação<sup>34</sup>.

Promethea, essa espécie de mito de Prometeu em sua versão feminina, personificação da força criativa da humanidade, fundamental em situações de desamparo, traz o seu apocalipse, a sua revelação, em um cenário que poderia servir para uma contação de história, o que é bastante emblemático da passagem da impotência para o impossível, maneira como Safatle se refere à arte. Inclusive, o clima onírico que se instaura com o fim do mundo também potencializa a experiência coletiva, desindividualizando, isto é, despindo os indivíduos de seus predicados, o que, por sua vez, ajuda a consolidar o fenômeno Promethea enquanto um mito, conforme a definição de Joseph Campbell, segundo a qual

o sonho é uma experiência pessoal daquele profundo, escuro fundamento que dá suporte às nossas vidas conscientes, e o mito é o sonho da sociedade. O mito é o sonho público, e o sonho é o mito privado. Se o seu mito privado, seu sonho, coincide com o da sociedade, você está em bom acordo com seu grupo. Se não, a aventura o aguarda na densa floresta à sua frente (CAMPBELL, 1990, p. 52).

É nessa consonância com a coletividade que reside a superação do desamparo social. A possibilidade do surgimento de novas contingências para a vida comum depende do mito enquanto expressão de um sonho coletivo, o que afasta a ideia de que seria possível um mito que exclui setores da sociedade, principalmente os mais vulnerabilizados, pois é neles em que mais se faz sentir o desamparo a partir do qual a transformação real é possível.

Por isso Promethea, na Figura 4, não se dirige somente a uma pessoa. A alteridade em sua interlocução é plural, pois, do contrário, não se configuraria enquanto representação dos reais anseios da vida humana e personificação da capacidade criativa dos indivíduos. “Uma coisa que se revela nos mitos é que, no fundo do abismo, desponta a voz da salvação. O momento crucial é aquele em que a verdadeira mensagem de transformação está prestes a surgir. No momento mais sombrio surge a luz” (CAMPBELL, 1990, p. 50). Portanto, entendemos a função do mito aqui como sendo posterior à situação de desamparo. Na ausência

<sup>34</sup> “Revelação de Jesus Cristo, a qual Deus lhe deu, para mostrar aos seus servos as coisas que brevemente devem acontecer; e pelo seu anjo as enviou, e as notificou a João seu servo” (Ap. 1:1, Disponível em <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/ap/1>>).

de expectativa, o mito pode revelar-se enquanto tal, mas, para isso, é preciso que ele incorpore em si os sonhos dos indivíduos desamparados e que use de seu potencial criador para apontar para além do universo de contingências restritas ao atual estado de coisas. É o que faz a personagem Promethea.

### Considerações finais

Em *Promethea*, Alan Moore e Williams III, com participação do arte-finalista Mick Gray, elaboram uma narrativa que abarca, em sua gama de temas, o próprio papel da arte frente aos limites impostos pelo regime vigente, o qual tende a lançar mão dos mais variados recursos para atingir sua própria perpetuação. A impotência, ou seja, o ciclo vicioso regido pelas mesmas potencialidades que conduzem inevitavelmente à manutenção do *status quo*, é possível de ser superada em situações de desamparo, isto é, situações nas quais predomina a ausência de expectativa.

A arte, essencialmente utópica, aponta para o impossível, conforme observa Safatle, e, assim, oferece material imaginativo para a ruptura necessária à transformação da realidade. O mito de Promethea, que personifica o poder imaginativo da humanidade e sua potência criadora, ao provocar o fim do mundo, personifica também essa ruptura. Tudo isso é traduzido esteticamente pela própria estrutura da obra imaginada por Moore, que parece levar aos limites a linguagem das histórias em quadrinhos, dando ares de totalidade à solidariedade icônica, percebida por Thierry Groensteen, típica dessas histórias.

*Promethea*, assim, nos lembra do motivo pelo qual a livre manifestação artística é invariavelmente atacada por lideranças autoritárias: a arte consegue desvelar as faltas na realidade à nossa volta e apontar para horizontes de possibilidades até então não avistados. Ela identifica os mitos legítimos e contribui para a derrocada dos falsos. Por isso, não há arte sem utopia e nem utopia sem arte.

### Referências

A BÍBLIA, N. T. **Apocalipse**. Disponível em:  
<<https://www.bibliaonline.com.br/acf/ap/1>>. Acessado em 3 de Dez. 2019.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**: com Bill Moyers. Edição de Betty Sue Flowers. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GRAMSCI, Antonio. **Selections from the prison notebooks**. Tradução Quentin Hoare e Geoffrey Nowell Smith. London: ElecBook, 1999.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Tradução Érico Assis. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

KLEIN, Yves. **Leap into the void**. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5112/>>. Acessado em 29 de Dez. 2019.

MILLIDGE, Gary Spencer. **Alan Moore: o mago das histórias**. Tradução Alexandre Callari. São Paulo: Mythos, 2012.

MOORE, A.; WILLIAMS III, J. H.; GRAY, M. **Promethea: volume 1**. Tradução Octávio Aragão. Barueri: Panini Books, 2015.

\_\_\_\_\_. **Promethea: volume 2**. Tradução Octávio Aragão. Barueri: Panini Books, 2017.

PARKIN, Lance. **Mago das palavras: a vida extraordinária de Alan Moore**. Tradução Érico Assis. Nova Iguaçu: Marsupial, 2016.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Autêntica, 2016.

**THE MINDSCAPE of Alan Moore**. Direção: Dez Vylen. Escrito por: Dez Vylenz, Moritz Winkler. Distribuição: Shadowsnake Films. Duração: 78 min. 2003.

## AS CONTRADIÇÕES DA ERA CIBERNÉTICA EM QUEDA LIVRE E MANDA QUEM PODE, DA SÉRIE BLACK MIRROR

Herbert Luan Lopes da Silva (Ufal)<sup>35</sup>  
Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (Ufal)<sup>36</sup>

**Resumo:** Os episódios da série *Black Mirror* (2011-) retratam cenários em que homens e mulheres se tornam reféns da tecnologia ou de quem a domina. Nesse sentido, a série desconstrói a visão utópica de décadas atrás em que se poderia imaginar uma sociedade tecnológica satisfeita com o seu mundo, resolvendo seus problemas práticos de forma rápida e eficiente. Este estudo analisa a construção de enredos distópicos nos episódios “Nosedive” [“Queda Livre”] e “Shut up and dance” [“Manda Quem Pode”], com foco nos temas concernentes às contradições da era cibernética, expressas por meio do ressentimento social e psicológico, da alienação tecnológica e da manipulação de dados virtuais. Para isso, utilizo como referências principais os estudos de Coelho (1981), Moylan (2016) e Lopes (2016) acerca das utopias e distopias, respectivamente; de Tucherman (2004), Suvin (2016) e Motta (2017) sobre as convenções da ficção científica; e de Seabra (2016), que pesquisa o fenômeno das séries audiovisuais no século XXI. Também subsidiam a análise estudos sobre a sociedade contemporânea de Pondé (2014) e Karnal (2018), que refletem filosoficamente sobre o ressentimento e o individualismo que caracterizam os indivíduos na atualidade. Considerando os três temas acima referidos em relação aos gêneros da utopia, da distopia e da ficção científica, a presente leitura dos dois episódios sublinha a importância destes pontos-chave para as reflexões sobre as interações entre os seres humanos entre si, mediados pelas tecnologias da informação de que dispõem. Argumento que Charlie Brooker metaforiza, com criatividade e qualidade, nos episódios de *Black Mirror*, o ressentimento, a alienação social e a manipulação de dados como adversidades da sociedade contemporânea em suas interfaces tecnológicas.

**Palavras-chave:** Tecnologia. Distopia. *Black Mirror*.

### Introdução

É evidente o impacto das tecnologias de informação no século XXI, que não só alteraram o mundo do trabalho, mas também o nosso comportamento e a forma como vemos a realidade. Tal advento possibilitou vários pontos positivos, como, por exemplo, a comunicação rápida, eficiente e mais barata, o arquivamento e gerenciamento de dados de forma simplificada, a democratização e a rapidez na veiculação das informações, no acesso e na interação entre os sujeitos localizados em várias partes do planeta através das redes sociais, entre outros pontos

<sup>35</sup> Graduando em Letras-Português pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

<sup>36</sup> Orientadora do trabalho e professora pesquisadora do PPGLL (Fale/Ufal).

que beneficiaram o nosso estilo de vida neste século. Entretanto, as novas tecnologias também acarretaram alguns transtornos, mudando ou distorcendo a forma como percebemos o mundo, tais como: o aumento da ansiedade e da depressão entre os/as jovens, as espreitadas de informações e de dados, de forma muitas vezes antiética, por parte de empresas, de instituições ou de pessoas, praticadas por *hackers* e/ou por agentes secretos, além do distanciamento físico e da fragilização dos laços afetivos e sociais.

Diante desse cenário, o produtor britânico Charlie Brooker cria a série *Black Mirror* em 2011, que representa, nos seus episódios, enredos que mostram a relação dos seres humanos com a tecnologia, seja no nosso presente histórico, seja em um futuro não muito distante, com cenários ora satíricos, ora sinistros ou ambos. O episódio “Nosedive” [“Queda Livre”], por exemplo, revela um enredo que se desenvolve de maneira satírica e ao mesmo tempo distópica. Somos apresentados/as a uma sociedade em que todos/as necessitam de alguma aprovação em uma mídia social para ter acesso a bens e serviços, numa dinâmica muito próxima ao que acontece hoje em dia com muitas pessoas que utilizam os aplicativos. Outro episódio notável é o “Shut Up and Dance” [“Manda Quem Pode”], que mostra a chantagem feita por *hackers* a um jovem que é flagrado se masturbando e assistindo pornografia *online*. Para que nada seja divulgado, ele terá que seguir uma série de ordens constrangedoras e ilegais, junto a outras pessoas também ameaçadas pela mesma organização criminosa. O cenário exibido neste episódio se desenvolve de forma sinistra, pois as personagens vivenciam uma trama de suspense e nós, telespectadores/as, sentimo-nos também aflitos/as por ser esta uma realidade bastante próxima à nossa. Assim, somos levados/as a pensar que tal dilema poderia ocorrer conosco também.

Apesar de os dois episódios mencionados mostrarem cenários opostos, há uma característica em comum que os une: trata-se do fato de ambos serem predominantemente distópicos por abordarem os efeitos colaterais da tecnologia na vida da sociedade contemporânea, bem como o ressentimento individual por meio da fragilidade das relações sociais e afetivas e a questão do controle de dados praticados por empresas ou instituições públicas com o intuito de coletar informações virtuais para o controle e a manipulação dos seus cidadãos e cidadãs, ou seja, dos/as internautas. Diante desse contexto, este trabalho preocupar-se-á em analisar como o ressentimento, a alienação tecnológica e o controle de dados virtuais são tratados no enredo distópico de ambos os episódios.

O tema desta pesquisa foi proposto a partir da minha observação de fenômenos recorrentes e impactantes na sociedade contemporânea, provocados em grande parte pelas tecnologias de informação. Atualmente, é bastante comum depararmos com pessoas portando seus *smartphones* e acessando suas redes sociais, postando fotos em que estão sorridentes e detalhando fatos das suas vidas supostamente badaladas, “curtindo”, comentando ou compartilhando conteúdos de outros/as usuários/as. De fato, a comunicação ficou mais rápida e sofisticada nos últimos anos. Entretanto, um estudo<sup>37</sup> realizado pela equipe liderada pela psicóloga Melissa Hunt (2018), da Universidade da Pensilvânia, e divulgada no mesmo ano, apontou que limitar o uso das mídias sociais diminui a solidão e a depressão. A equipe de cientistas descobriu também que grande parte dos sintomas de ansiedade, de depressão ou de vazio existencial ocorria em decorrência das comparações feitas pelos/as jovens analisados/as entre as suas vidas e as de outras pessoas no mundo virtual. Através disso, pode-se notar o crescimento do ressentimento na sociedade contemporânea, como apontou o filósofo Luiz Felipe Pondé em seu livro *A era do ressentimento: uma agenda para o contemporâneo* (2014).

Analisando as formas de alienação da sociedade capitalista, o filósofo e sociólogo alemão Karl Marx, conforme nos esclarece Bottomore et al. (2001, p. 149), percebeu que “os objetos materiais possuem certas características que lhes são conferidas pelas relações sociais dominantes, mas que aparecem como se lhes pertencessem naturalmente”. De acordo com esse raciocínio, as relações sociais haviam se transformado em fetiche, ou seja, são atribuídos valores aos objetos por meio das convenções sociais. Por isso, as mercadorias possuem *status* de baixo ou alto valor na sociedade. Possuir ou não algum produto pode indicar a classe social do indivíduo, assim, existe o fetiche, como pontuou Marx, entre as classes subalternas, de obter os produtos consumidos pelas classes dominantes. Apesar de tal afirmação ter sido feita no século XIX, tal fenômeno social ainda se mantém presente na contemporaneidade, e mais recentemente também através do comportamento viciante e dependente, por parte de

---

<sup>37</sup> O referido estudo foi citado em uma matéria publicada pela jornalista Carolina Laís de Assis (2018) para o site Techtudo e envolveu 143 jovens entre 18 e 22 anos, divididos em dois grupos: um formado por aqueles/as que usavam as redes sociais diariamente sem restrição de tempo; e outro constituído por pessoas que visualizavam as redes com a restrição da utilização por, no máximo, 10 minutos ao dia. Assim, após a observação ao longo de três semanas, os/as pesquisadores/as perceberam que os níveis de estresse emocional eram maiores com o grupo que visualizava as redes sociais todos os dias ininterruptamente, enquanto o segundo grupo, que as usava com o tempo controlado, apresentava níveis consideravelmente menores. É importante destacar que essa pesquisa se baseia na Síndrome de FOMO, que é uma patologia ligada ao medo de permanecermos excluídos/as, ou ainda, de perdermos as novidades que circulam nas redes sociais. Tal condição pode desencadear, em alguns casos, sintomas de ansiedade e depressão. Essa síndrome é descrita em uma matéria publicada pela jornalista Natacha Cortês (2018).

usuários/as, do emprego das tecnologias de informação, sobretudo no uso dos *smartphones*, conforme apontou o psicólogo clínico Cristiano Nabuco<sup>38</sup> (2016), em uma entrevista concedida à colunista Rita Lisauskas para o *site* do jornal *Estadão*: “[P]arece que a tecnologia, hoje, deixou de ser uma ferramenta para se tornar um ruído e, no fundo, nossa qualidade de vida não está melhor, ao contrário, está pior. Estamos criando uma geração de alienados.”

Trazendo o foco para a instrumentalização das relações sociais mediadas pela tecnologia, observamos que as empresas e as redes sociais têm monitorado o que os seus/as usuários/as têm buscado na internet com o objetivo de filtrar os possíveis resultados de seus interesses. Não haveria nenhum problema em tamanha comodidade caso a coleta desses dados fosse realizada apenas com consentimento, e voltada para os interesses dos/as usuários/as. Entretanto, ela é feita, na maioria das vezes, sem o consentimento de milhares de pessoas em todo o planeta. Esse fato tem levantado discussões e questionamentos em torno dos princípios éticos acerca da privacidade dos/as internautas. Muitas empresas, como a Google ou a Amazon, têm virado o *big brother* da contemporaneidade, pois, através do controle dos dados do seu público nas redes, podem direcionar o que será acessado, visto e consumido na internet. O jornalista britânico John Thornhill (2019), em uma matéria publicada no jornal *Financial Times*, comenta a ideia da pesquisadora norte-americana Shoshana Zuboff, sobre o fato de a sociedade contemporânea viver sob o regime de um “capitalismo de vigilância”. Esse sistema seria uma nova adaptação do mercado aos tempos cibernéticos, com o objetivo de comercializar produtos e serviços a partir do rastreamento de dados que os/as internautas deixam nos históricos dos seus navegadores de busca.

É preciso reiterar que tais assuntos foram bastante debatidos durante a década de 2010 e provavelmente a discussão continuará no próximo decênio. No entanto, o diferencial deste estudo é o foco na análise das formas pelas quais os três temas mencionados – o ressentimento, a alienação tecnológica e o controle de dados virtuais – são retratados nos episódios “Queda Livre” e “Manda Quem Pode”, da série *Black Mirror*, em enredos que encurtam as distâncias entre a realidade e a ficção. Evidentemente, não são mostrados cenários melhores em comparação aos quais vivenciamos, mas sim piores. Por isso, os episódios serão examinados a partir dos estudos sobre o gênero narrativo da distopia, em consonância com o que afirma Teixeira Coelho (1981) ao descrever o ambiente distópico como um lugar distorcido; e com os

---

<sup>38</sup> Coordenador do Grupo de Dependências Tecnológicas do Instituto de Psiquiatria do Hospital das Clínicas, SP.

estudos de Tom Moylan (2016) sobre este gênero e os de Darko Suvin (2016) sobre a ficção científica. Por fim, será desenvolvida uma reflexão sobre como os dois episódios se configuram através de metáforas bastante significativas dos três temas mencionados acima, podendo, assim, servir para ampliar nossa sensibilidade e percepção sobre os problemas e os dilemas da sociedade contemporânea acerca das suas relações com as novas tecnologias virtuais. Mais especificamente, enfoco o *streaming*, modalidade inovadora de veicular produções audiovisuais, desenvolvida e aprimorada ao longo da trajetória da Netflix, como será mostrado na próxima seção. Passo, em seguida, a descrever o desenvolvimento da série analisada. Na sequência, tratarei da sua relação com a utopia, a distopia e a ficcionalidade científica, recorrendo também aos estudos sobre as séries audiovisuais.

## 2. A Netflix e o desenvolvimento da série *Black Mirror*

### 2.1 Sobre a Netflix

No artigo intitulado “A história da Netflix”, Maximiliano Meyer (2016) destaca que a empresa nasceu em 1997, na cidade de Scotts Valley, localizada no estado norte-americano da Califórnia. Foi criada por Reed Hastings e por Marc Randolph e consistia, inicialmente, em um serviço de locação de filmes e séries, no formato de DVDs e via computador. Após o consumo, um/a entregador/a ia até a casa do/a cliente tanto para recolher os discos usados como também para entregar os que haviam sido alugados. Dois anos mais tarde, em 1999, a empresa começa a oferecer o sistema por assinatura, em que o/a usuário/a paga mensalmente por um pacote que permite alugar DVDs de filmes e de séries ilimitadamente.

Ainda segundo Meyer (2016), ao longo da década de 2000, com suas atividades expandidas para todos os Estados Unidos, a trajetória da empresa foi marcada por altos e baixos. Investiu-se bastante em publicidade e na sua infraestrutura logística no início desse período; entretanto, isso causou desgaste financeiro. Por outro lado, a demanda de seus serviços aumentou significativamente após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 devido ao fato de que muitos/as norte-americanos/as temiam sair de suas casas com receio de novos atentados. Somente em 2003 a Netflix teve suas finanças afrouxadas. Em 2005, atingiu a marca de um público de 4,2 milhões, com encomendas diárias na média de um milhão. No ano de 2007, a empresa inova seus serviços começando a ofertar filmes e séries *online* sem que seus/suas clientes precisassem, necessariamente, locar os DVDs, porém o serviço de aluguel

continuava sendo oferecido. Esta prática atualmente é bastante conhecida como plataforma ou tecnologia *streaming*, que consiste em:

uma forma de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo através de redes. Por meio do serviço, é possível assistir a filmes ou escutar música sem a necessidade de fazer download, o que torna mais rápido o acesso aos conteúdos online (COUTINHO, 2018).

Tal ramo de atividades, como foi descrito por Mariana Coutinho, alavancou ainda mais os negócios da Netflix, permitindo que, na década de 2010, suas atividades se expandissem para quase todo o mundo. Atualmente, a empresa não só é provedora de filmes e séries, como também é produtora, ficando à frente muitas vezes das produções clássicas hollywoodianas.<sup>39</sup> O estúdio de filme Paramount em 2018, por exemplo, foi o pioneiro em firmar parceria com a Netflix para produzir filmes exclusivamente voltados para a plataforma *streaming*. Trata-se de uma demonstração de modernização no mercado da indústria cinematográfica e audiovisual. Além disso, a Netflix é responsável pelas produções das séries célebres: *House of Cards* (2013-2018), *Orange is the New Black* (2013-2019), *La Casa de Papel* (2017-), *Stranger Things* (2016-) e *Black Mirror* (2011-), tema deste trabalho, entre diversas outras. Voltemos nossa atenção a esta última, na subseção a seguir.

## 2.2 O desenvolvimento da série *Black Mirror*

O produtor britânico Charlie Brooker criou, em 2011, a série *Black Mirror* devido à forte influência do roteirista norte-americano Rod Serling (1925-1975), famoso por ter produzido histórias sobre os modos pelos quais os seres humanos são afetados pelas transformações sociais, culturais e tecnológicas do seu tempo. Serling tinha o hábito de explorar o traço emocional e assanhar o senso crítico do seu público, mas esse tipo de provocação tinha o propósito de levantar questionamentos sobre a forma pela qual a sociedade se relaciona com

---

<sup>39</sup> Em adição à discussão acerca da proeminência da Netflix dentro da indústria cinematográfica, é importante informar que, embora em um primeiro momento a academia de cinema norte-americana tenha ignorado as produções lançadas diretamente na plataforma on-line, excluindo-as da premiação do Oscar, nos últimos dois anos — sobretudo porque a Netflix conseguiu captar (ou cooptar) cineastas de grande renome, como Alfonso Cuarón, Martin Scorsese e Fernando Meirelles — isso mudou drasticamente com a indicação e premiação de filmes por ela produzidos. É inegável que tal reconhecimento, por partir daquela academia, acaba conferindo um maior prestígio às produções da Netflix, dando início a um novo capítulo na história do cinema mundial.

as novas tecnologias, conforme demonstrou em um artigo publicado no *site* da revista *Veja* a jornalista Fernanda Furquim:

Serling explorava a psicologia, a fé e o emocional dos personagens e do público que estavam entrando em um mundo novo. Brooker mostra ao público de hoje personagens que já fazem parte deste novo mundo, mas que começam a perceber que este mundo somente será real se ele se permitir questionar suas ideologias (FURQUIM, 2016).

O comentário acima é revelador de que Brooker captou muito bem o *modus operandi* de Serling ao produzir uma série que aborda, de maneira crítica, a relação entre a sociedade contemporânea e os vários recursos tecnológicos de que esta dispõe. O mais interessante é que o produtor britânico consegue representar essa relação em múltiplos cenários que utilizam desde o sarcasmo até o suspense. Entretanto, a sua grande inovação foi revelar personagens que existem nesses mundos futuristas (porém tão estranhamente familiares), mas que não percebem a manipulação ou a dominação à sua volta. Os sujeitos que habitam os mundos ficcionais de *Black Mirror* apenas percebem as adversidades implícitas em seus universos tecnológicos quando se deparam com alguma situação que os confronta. E é precisamente neste ponto que a distopia passa a ser um assunto interessante a ser discutido, conforme apontarei adiante.

A transmissão do primeiro episódio e das duas primeiras temporadas ficou a cargo do canal britânico Channel 4. A partir do ano de 2015, a Netflix passa a exibir os episódios da série. No ano seguinte, a empresa firmou um contrato que custou 40 milhões de dólares com Brooker para produzir os episódios da terceira temporada. No momento, a série possui cinco temporadas, sendo que a última foi lançada em junho de 2019, além de um episódio especial exibido no fim do ano de 2014 e de um filme interativo, intitulado *Bandersnatch* e lançado em 2018. De fato, a série continua fazendo bastante sucesso e a proposta de Brooker de construir um seriado que impressionasse o público, ou que gerasse polêmica em sua recepção, obteve êxito, especialmente por abrir possibilidades para se discutir várias questões relativas aos usos da tecnologia pela sociedade contemporânea. Ao longo das próximas seções deste trabalho, serão apresentadas algumas teorizações acerca das séries audiovisuais, da distopia e da ficção científica para subsidiar as reflexões, ao longo da análise, sobre o ressentimento, a alienação tecnológica e o controle de dados virtuais, temas concernentes às contradições da era cibernética e centrais para os episódios enfocados.

### 3. Dos folhetins literários às séries audiovisuais

No século XIX, era bastante comum a circulação dos romances em folhetins, gênero que teve origem na França, mas logo depois se espalhou para vários países, em especial no Brasil. Consistiam em publicações diárias ou semanais, em jornais de grande impacto, de uma história ficcional dividida em partes. Machado de Assis, Joaquim de Manuel Macedo, José de Alencar, Júlia Lopes de Almeida, entre vários/as outros/as escritores/as, costumavam compor romances dessa forma, pois lhes rendiam bastante sucesso, além de alimentar a ansiedade do seu público leitor, o que garantia uma certa lealdade na recepção. As acadêmicas Ana Lúcia Resende de Andrade Reis e Cláudia Braga comentam sobre a temática no trecho abaixo:

Estas histórias de leitura rápida eram publicadas todos os dias nos jornais em espaços determinados e destinados ao entretenimento, era o Folhetim, gênero importado da França, e que, com o gradual desenvolvimento das cidades, em especial o Rio de Janeiro, ocasionou a criação de inúmeros jornais diários, encontrou amplo espaço de publicação na capital do Império, e no interior do país (REIS; BRAGA, 2012).

Ainda de acordo com as duas autoras, os folhetins obtiveram êxito no século retrasado devido à sua praticidade. Estes foram os grandes precursores das *soap operas* (novelas diárias) e das séries televisivas no século XX e, conseqüentemente, das séries veiculadas em plataformas de *streaming* no século XXI. Ao compararmos os gêneros mencionados, logo percebe-se que a ficcionalidade, a sequencialidade e o sucesso permanecem, sendo que mudam os meios pelos quais as histórias são reproduzidas.

Na década de 1940, houve o surgimento do horário nobre na televisão estadunidense junto ao primeiro *boom* das dramaturgias, até meados da década de 1960. Acredita-se que o segundo auge ocorreu a partir da década de 1980, tanto devido às grandes mudanças na parte estética e do roteiro quanto por causa da popularização das TVs a cabo. Esse fato levou ao terceiro *boom*, nos anos 2000, quando enfim a televisão alcançou o patamar do cinema e da literatura, principalmente por conta da evolução das séries audiovisuais com qualidade cinematográfica profissional e com escolhas temáticas cada vez mais próximas da realidade do/a telespectador/a, segundo o estudo de Rodrigo Seabra (2016), no seu livro *Renascença: A série de TV no século XXI*. E a partir da década de 2010, como já foi mencionado na seção acerca do desenvolvimento da Netflix, a empresa expandiu seus negócios ao redor do mundo devido ao baixo custo dos seus serviços de *streaming* como também à qualidade do seu

conteúdo. Em decorrência disso, pouco a pouco, cada vez mais outros canais começaram utilizar a tecnologia *streaming*, como por exemplo a Globoplay, o Telecine Play, HBO Max, entre outros. A tendência é que esse tipo de serviço se expanda e evolua ainda mais nos próximos anos.

#### 4. Um olhar sobre a relação entre a utopia e a distopia

Teixeira Coelho (1981) argumenta que a utopia não é como muito se imagina no senso comum, ou seja, como o almejo de uma vontade inatingível, mas sim como a expressão do desejo, voltada para a sua concretização possível no mundo real. Sempre haverá forças repressivas que sufocam a liberdade humana. Porém, o que impulsiona a humanidade na luta pela sua sobrevivência é justamente aquilo que se denomina de imaginação utópica, que guiará os projetos dos seres humanos lançando sempre a existência para frente. Por outro lado, o autor citado declara que essa imaginação não tem um fim definitivo, é contínua: quando uma utopia é concretizada, tão logo uma nova floresce. Dá-se a isso o nome de excedente utópico, como assim designou o filósofo Ernst Bloch. Coelho ainda aponta que, em se tratando do gênero literário, a utopia engloba dentro de si dois subgêneros: a eutopia, ou o lugar bom; e a distopia, o mau lugar ou lugar da distorção. No entanto, ele chama atenção ao fato de que essa classificação não pode ser feita de forma simplista, visto que várias eutopias não deixam de mostrar alguma perspectiva distópica, e vice-versa.

O americano-irlandês Tom Moylan é um dos mais conhecidos críticos literários que se aprofundam no estudo dos gêneros utopia e distopia. No seu livro *Distopia - fragmentos de um céu límpido* (2016), o autor afirma que, embora o mau lugar ou o *locus horrendus* esteja dentro do círculo utópico, ainda é possível dividi-lo em: distopias clássicas ou canônicas, ou seja, aquelas que têm finais fechados com características mitológicas e cujas personagens não possuem possibilidade de fuga ou alguma esperança em face aos sistemas distópicos em que se situam; e distopias críticas, quando nas narrativas há finais abertos, atributos épicos e configurações de enredo em que os/as envolvidos/as dispõem de expectativa de esperança ou de fuga perante a realidade repressiva. Ilustrarei estes pontos nas análises dos dois episódios da série *Black Mirror*. Antes disso, porém, exploro a definição do gênero da ficção científica dentro da série analisada, uma vez que a série em foco se situa entre a distopia e este último, numa convergência bastante recorrente em se tratando das ficções contemporâneas.

## 5. Ficção científica e *Black Mirror*

A Primeira Revolução Industrial ocorrida na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX acarretou surpreendentes avanços tecnológicos, encurtando o tempo de produção de manufaturados e alterando drasticamente as relações sociais e do mundo do trabalho. Tal contexto histórico e social se apresenta como pano de fundo para o surgimento da ficção científica, como tão bem aponta Ieda Tucherman:

Vale lembrar que a ficção-científica nasceu provocada pelas mudanças produzidas pela Revolução Industrial que alteraram não apenas a vida concreta e cotidiana, mas também e de maneira talvez mais insidiosa, o imaginário das sociedades modernas. Sua tarefa foi, portanto, e desde o seu nascimento, pensar e mesmo antecipar as consequências sociais, políticas e psicológicas provocadas por este novo desenvolvimento técnico-científico (TUCHERMAN, 2004).

Inevitavelmente, esse contexto histórico afetou, influenciou e inovou o mundo literário. Como mostra de tal fenômeno, saliento a obra *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*, de Mary Shelley, publicada no ano de 1816, amplamente reconhecida como precursora no gênero da ficção científica,<sup>40</sup> que inscreveu novos rumos e contornos na história da literatura ocidental, ao retratar um jovem cientista, Victor Frankenstein, que cria um novo ser, uma “nova espécie”, que, acreditava ele, seria superior ao ser humano, com base em preceitos científicos da época.

É fato que a ciência busca resolver os problemas práticos da humanidade, mas ao mesmo tempo é preciso lembrar que os seres humanos não possuem controle total sobre a realidade. Por essa razão, a ciência pode levar a consequências inimagináveis, ora positivas, ora negativas; ou ainda a um meio-termo. A invenção de Victor Frankenstein, que antes de sua realização era por ele tão sonhada, depois da concretização passa a ser um pesadelo que o atormenta ao longo do romance. Acredita-se que a obra de Shelley tenha sido o grande marco no gênero de ficção científica. Essa forma literária introduz uma inovação, pois apresenta o *novum* ficcional relativo à ciência (SUVIN, 2016), que tenta convencer o leitor ou leitora de que as situações apresentadas podem não ser possíveis no contexto atual, mas são verossímeis, pois baseadas em explicações científicas ficcionalizadas (MOTTA, 2017). Considerando este traço estrutural,

<sup>40</sup> Cf., por exemplo, Motta (2017); Clute e Nicholls (1995).

e utilizando os termos de Darko Suvin (2016), a ficção científica é caracterizada pelo “estranhamento cognitivo” que evoca.

Ao longo do século XIX, esse gênero consolidou-se com as obras de Edgar Allan Poe, Júlio Verne e Herbert George Wells (H.G. Wells), que se tornaram clássicas. No século XX, esta vertente literária sofisticou-se ainda mais por meio da exploração das inovações tecnológicas, principalmente nas áreas computacional, robótica e aeroespacial. Entre as obras ilustres estão: *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury; *2001: uma odisseia no espaço* (1968), de Arthur C. Clarke; *Eu, Robô* (1950), de Isaac Asimov, entre outras. Houve também destaques no mundo cinematográfico, com filmes baseados em obras da literatura, tais como: *Laranja Mecânica* (1971), com a direção de Stanley Kubrick, *Blade Runner* (1982), dirigido por Ridley Scott.

A ficção científica no século XXI segue explorando metaforicamente temas relacionados aos inventos humanos, como se vê na série *Black Mirror*<sup>41</sup>. De modo geral, os episódios giram em torno de um *novum* tecnológico – seja um novo aplicativo para uso em redes sociais, um modo de vigilância totalizante, uma estruturação ou prática social calcada num uso opressor da tecnologia – que, no decorrer do enredo, revela-se como catalisador de algum tipo de situação distópica, conforme esclarecerei. O episódio “Queda Livre” retrata um cenário distópico a partir do uso descomedido, e com trágicas consequências, de aplicativos voltados para as interações sociais; e “Manda Quem Pode” mostra como a propagação de um vírus de computador pode ser usado para quebrar a privacidade e manipular dramaticamente o comportamento dos/as internautas. Nesse sentido, observando esses elementos da tecnologia contemporânea que, ao serem apenas levemente extrapolados, concatenam o nexo da ficcionalidade científica em ambos os episódios, a seção a seguir analisará os temas do ressentimento, alienação tecnológica e controle de dados virtuais nos dois enredos.

## 6. “Nosedive” [“Queda Livre”]

Em “Nosedive”, o/a telespectador/a tem a sensação de iniciar uma excursão em um mundo novo, não obstante muito próximo ao nosso. Como se fôssemos nós meros/as observadores/as (somos assim posicionados/as, o que nos aproxima da diegese), surge-nos uma

---

<sup>41</sup> Cabe notar, ainda, que *Black Mirror* — diferentemente de outras séries, que apresentam uma história dividida em vários capítulos — possui um formato de antologia, modo de publicação que foi importante para a popularização da ficção científica. Portanto, na história das narrativas que desembocaram em *Black Mirror*, encontramos não só a ficção serializada, mas a antologia enquanto formato específico de publicação.

moça vestida com roupas esportivas correndo para se exercitar, aparentemente, de forma bastante motivada. A qualidade de vida do lugar que lhe serve de cenário, já à primeira vista, é bastante desenvolvida. E algo nos chama fortemente a atenção como visitantes: o modo como esses/as habitantes levam suas vidas, uma vez que quadros de um sistema de pontuação começam a aparecer ao lado de cada personagem. Trata-se de algo bastante similar ao que acontece atualmente com vários aplicativos, como por exemplo Google, Uber, Blablacar, Amazon app store, Ifood, entre outros, direcionando a qualidade de produtos e serviços com base em um sistema de avaliação que vai de uma até cinco estrelas, atribuídas tanto aos/às fornecedores/as de serviços, como também aos/às clientes.

Lacie, a protagonista do episódio, aparece contente, motivada e eufórica com sua pontuação alta e crescente. É como se ela estivesse ansiosa para embarcar num voo com destino ao paraíso da popularidade. Esse é o maior objetivo da grande maioria das pessoas desse mundo. Por isso, as relações sociais têm se baseado no interesse de se conquistar boas avaliações a partir tanto do comportamento do/a usuário/a no mundo real quanto também das suas postagens na rede social. Diante disso, percebe-se também a gênese de um determinado tipo de ressentimento dessa sociedade, pois os feitos por lá são realizados para agradar aos outros e não a si mesmo/a. Trata-se de algo muito parecido com o que ocorre em nossa sociedade contemporânea, conforme relatou Pondé (2014) em relação a tal comportamento, em seu livro *A Era do Ressentimento*:

O utilitarismo de massa ajudou muito a criar essa ideia de que bem-estar está acima de tudo. Mas o narcisismo e sua preocupação consigo mesmo é o campeão. Pessoas que sofrem dessa neurose estão sempre tomadas pelo sentimento de que as fotos dos outros que elas veem no celular provam que os outros estão “aproveitando” mais a vida do que elas. A insatisfação como um ruído cada vez mais alto as atormenta. Óbvio que os outros são mais felizes do que nós. Para começo de conversa, eles não vivem as nossas misérias tão pessoais e que nos definem de forma silenciosa e constante. Não se trata de dizer que a felicidade não importa, mas de dizer que a felicidade deve ser discreta e falar pouco de si mesma. A elegância na felicidade é mais importante do que na tristeza (p.74).

Nessa lógica, o público mais atento perceberá na trama como aos poucos afloram, na protagonista, o narcisismo e a preocupação consigo mesma, no que sublinho uma evidente aproximação com o pensamento do filósofo na citação acima. Vemos no episódio, pouco a pouco, as máscaras de uma sociedade “perfeita” começarem a cair. De repente, em seu ambiente

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

de trabalho, Lacie recebe a avaliação de Naomi Blastow, sua amiga de infância e usuária popular, com nota acima de 4,6 numa escala de 1 a 5. A protagonista visita seu perfil e ambiciona seu estilo luxuoso de vida. Nesse momento da narrativa, um rapaz vestido de verde, mal avaliado, surge-lhe oferecendo uma bebida. Lacie estranha sua atitude, mas em seguida o avalia bem. Logo depois, é alertada por outro colega que esse rapaz, Chester, está se esforçando para recuperar sua reputação após o término de um relacionamento, detalhe revelador da ansiedade das demais pessoas ao redor de Lacie.

Devido ao fim do seu contrato de aluguel, e de sua difícil situação financeira, a protagonista visita uma casa no modesto condomínio *Palace Cove*, porém descobre que, para ter acesso àquela moradia por um preço acessível, será preciso se tornar uma usuária 4,5. A partir daí, tem início uma longa jornada de Lacie para se tornar uma mulher popular na rede social dessa sociedade. Assim sendo, ela visita um consultor a fim de obter dicas de como aumentar sua popularidade e ele afirma que, para dar um impulso em sua nota no aplicativo, ela deverá conseguir avaliações de pessoas “valiosas”, ou seja, com altos *scores* e boa reputação: “Em termos de qualidade, podemos dar um impulso. Conseguir avaliações de pessoas de alto nível”, nas palavras do próprio consultor.<sup>42</sup>

Nesse contexto da discussão, é interesse citar os casos de várias redes sociais, como o Instagram ou o Youtube, entre outras, que costumam rastrear ou espalhar conteúdos de seus *sites* segundo a importância, ou a partir das últimas buscas dos/as seus/suas usuário/as. Esse tema tem levantado várias discussões polêmicas, que questionam sobre se, e em qual medida, essa prática burla a privacidade e manipula o comportamento dos/as internautas.<sup>43</sup> Ainda, segundo o professor de linguagens de programação e colunista digital do *site* G1, Ronaldo Prass (2018), a problemática sobre a manipulação de dados possui bastante relevância porque, apesar de várias informações serem coletadas e armazenadas nos bancos de dados virtuais, é preciso:

avaliar a interferência da exibição direcionada de informações e se elas contribuem para a formação de opiniões. O impacto da mudança cultural pode ser percebido através de uma avaliação nos padrões de consumo, comportamento coletivo e no posicionamento de opiniões. Os influenciadores

<sup>42</sup> Trecho original: “So in terms of quality, you could use a punch up right there. Ideally, that’s up votes from quality people”. Cf. 13:10.

<sup>43</sup> Inclusive, por ser tão importante o pensamento acerca da manipulação de dados virtuais, este assunto foi tema da redação do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) de 2018, levando os/as estudantes a refletirem a respeito de suas condutas na internet e a dos *sites* e redes em que navegam. Cf. Moreno e Oliveira (2018).

digitais se beneficiam diretamente dessa prática, devido a sua capacidade de atrair a atenção dos seus seguidores, podendo faturar milhares de reais com patrocínios.

Como apontado no trecho acima, é preciso avaliar as interferências, impactos, mudanças e benefícios nos comportamentos dos sujeitos em sociedade em face ao impacto da mudança cultural. Analisando a personagem em paralelo às ideias de Prass, é importante sublinhar que Lacie modifica seus comportamentos e atitudes com o intuito de ser bem vista por todos/as à sua volta. Fica nas entrelinhas que o faz para a manutenção de determinados padrões e para o benefício de determinados setores. Por coincidência, Naomi liga-lhe após a postagem de uma fotografia do Rabicho, bicho de estimação de infância das duas personagens. A influenciadora faz à protagonista uma proposta circunstancialmente provocadora: que esta última seja sua madrinha de casamento. Nasce daí o que poderá ser a grande oportunidade de alavancar sua performance nas redes, que opera como um propulsor no enredo com foco na preparação de Lacie para um *grand finale*: a almejada altíssima popularidade.

Assim, para que seja bem avaliada, a protagonista escreve um discurso que acredita poder emocionar todos/as os/as convidados/as. Mas Lacie não contava com as forças do destino que a impedem de realizar seus objetivos. Após uma discussão com o seu irmão, Ryan Pound, uma série de acontecimentos infelizes a acometem. O/A telespectador/a mais atento/a perceberá as diferenças entre os momentos do voo excitante do desejo e o da queda desanimadora para a realidade. Podemos, assim, afirmar que, na primeira parte do episódio, cenários construídos em perspectiva diurna transportam a personagem em uma jornada em busca da sua utopia; já na segunda parte, a jornada em si é marcada por várias empreitadas malfadadas dentro de um cenário noturno que, entretanto, não a desmotivam. E, pouco a pouco, levam-na à consciência de si mesma e do mundo em que vive. Dessa forma, podemos dizer que a sua utopia aos poucos se transforma em uma distopia, ou melhor, o dia belo se converte em uma noite sombria, conforme é mostrado a seguir nas imagens 1 e 2:

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

Imagem1- Lacie durante o dia, interagindo com os/as demais usuários/as virtualmente. Cenário em que ela ainda mantinha sua utopia de ascender socialmente. Fonte: [www.diggitmagazine.com](http://www.diggitmagazine.com).



Imagem 2- A protagonista durante a noite, chutando um carro em uma estação de aluguel de veículos após seus planos de viagem até o casamento da sua amiga, Naomi, não darem certo. Fonte: [www.thenewswheel.com](http://www.thenewswheel.com).



Na viagem empreendida para comparecer ao casamento da amiga, Lacie nem consegue viajar de avião nem ir dirigindo até Port Mary, mas consegue uma carona com a motorista Susan, usuária de baixa qualificação, com a pontuação de 1,4. Esta última conta-lhe sua própria trajetória, que a levava a se tornar uma segregada social – por estar abaixo dos padrões de classe esperados socialmente – e, no meio do diálogo entre as duas, Susan pergunta à protagonista o que havia sentido quando enfrentou a situação de conflito que culminou em xingamento em local público (o aeroporto) e em sua queda de popularidade. Porém, ela não sabe o que responder, pois ainda mantém as esperanças de realizar sua utopia de escalada de classe. Apesar disso, Susan, assim como Ryan havia feito anteriormente, surge como um motor que tenta conscientizá-la sobre a sociedade hipócrita em que vivem e o quão superficiais são suas relações sociais. A personagem só percebe esses fatos em sua realidade excludente após sua presença na cerimônia ser cancelada por Naomi, devido à sua baixa pontuação, decorrente dos eventos malfadados da sua jornada. Mesmo assim ela insiste em ir ao casamento. Chega à festa – típica de classe alta – aos trapos e começa a discursar sobre uma série de fatos desagradáveis aos ouvidos da noiva, do noivo e dos/as convidados/as, como se mostra nesta sua fala na cena em

questão: “Eu só queria dizer que, neste mundo, em que ficamos presos às nossas próprias merdas, não nos esqueçamos do que realmente importa”<sup>44</sup>. Logo em seguida, a personagem é detida e levada à prisão.

Após sua pontuação ser zerada e seu celular ser tomado, Lacie é condenada a viver fora da sociedade à qual pertencia até há pouco. Na cela, quando um outro preso passa a encará-la, a protagonista começa a trocar xingamentos com o homem, o que dura até o fim do episódio, quando um interpela o outro com a seguinte frase dita ao mesmo tempo: “que se foda!”<sup>45</sup>. Essa cena é bastante simbólica porque, ao que tudo indica, as personagens não falam somente entre si, mas dirigem-se também ao público, abrindo assim possibilidade de reflexão sobre o mundo em que vive e sobre uma vida alternativa fora do sistema dominante, mesmo que seja à margem dele. Nessa linha de pensamento, destacou Juliana Lopes (2016):

A grande esperança em *Nosedive*, contudo, não está na história em si, mas sim fora dela. Quando Lacie e o homem na prisão dizem “foda-se” no fim do episódio, eles não estão insultando um ao outro; eles também falam isso diretamente para a câmera, e, conseqüentemente, para o/a telespectador/a. Eles estão provocando deliberadamente o/a espectador/a e esperando por uma ação de retorno. Da mesma forma, este episódio de *Black Mirror* provoca o público através de um final não obviamente feliz, pois tem um maior impacto e efeito no/a espectador/a, mostrando que a esperança de mudar essa sociedade possivelmente distópica não reside em uma série de ficção, mas nas pessoas reais que a assistem<sup>46</sup> (p. 93).

Justamente da forma como descreve Lopes, na citação acima, concordo que “*Nosedive*” mostra, em seu final, uma margem de esperança aos/às telespectadores/as, apesar do aprisionamento da protagonista, subversiva do *status quo*. Percebe-se, por meio desta culminância no desenvolvimento do episódio analisado, o traço de uma distopia crítica. Segundo Moylan e Baccolini (*apud* LOPES, 2016, p. 91), há, neste tipo de narrativa distópica, uma rejeição da “subjugação tradicional do indivíduo no final da trama”. Assim, “a distopia crítica abre um espaço de contestação e oposição para aqueles coletivos de sujeitos ex-cêntricos que [...] não

<sup>44</sup> Trecho original: “I just wanted to say, in this world so caught up in our own shit, let’s not forget what matters”. Cf. 56:29.

<sup>45</sup> Trecho original: “Fuck you”. Cf. 1:00:18.

<sup>46</sup> Trecho original: “The biggest hope in *Nosedive*, however, lies not within the story, but outside. When Lacie and the man in prison say “fuck you” at the very end of the episode, they are not saying it only to each other; they are also saying it straight to the camera, and, consequently, to the viewer. They are deliberately teasing the viewer and waiting for an action in return. Likewise, this episode of *Black Mirror* teases the audience through a non-obviously happy ending since it has a bigger impact and effect on the viewer, showing that the hope to change this possibly dystopic society in a near future lies not on a fictional series, but on the real people who are watching it.” Todas as traduções do inglês são minhas, excetuando os casos em que o/a tradutor/a constar nas referências.

são empoderados pelas forças hegemônicas”<sup>47</sup>. Com isso, pode-se dizer que a construção do enredo dessa distopia crítica dá-se mediante a percepção de Lacie diante do seu próprio ressentimento, da sua alienação social e da manipulação de dados virtuais a que ela vinha sendo submetida através das relações sociais que ela mesma construía, dos eventos mal sucedidos e das punições que lhe foram impostas por falhar ao modelo. Dá-se, dessa forma, a modulação da personagem de um estado inicial de alienação, uma rota de aprendizado, que se configura significativamente como uma viagem, e à chegada – não ao *grand finale* sonhado – mas à conscientização sobre sua exclusão dos privilégios da cultura e sobre as hegemonias de classe. Configurado como um “final fechado” – afinal de contas, as duas personagens encontram-se encarceradas –, a cena final é, no entanto, potencialmente subversiva, e poderosa em seu efeito sobre os/as telespectadores/as.

## 6.2 “Shut up and Dance” [“Manda Quem Pode”]

Kenny, um jovem tímido e reservado e com poucos amigos, sente a sua volúpia emergir em determinada noite, após um dia exaustivo de trabalho. Decide, então, acessar *sites* ilegais com materiais de pedofilia para se masturbar. O individualismo exagerado, sem dúvida, tornou-se uma praga da nossa contemporaneidade, fazendo com que o ressentimento seja cada vez mais propagado. O perfil do jovem solitário em seu quarto interagindo com a tecnologia pode ser simbólico também de uma certa tendência ao individualismo, até porque, além da cena de prazer masturbatório (usualmente mais individual mesmo em se tratando de jovens adolescentes), a personagem principal é delineada como solitária, com tendência ao isolamento e a viver maior parte do tempo recluso em seu quarto. Por isso, seus laços com sua família e amigos não são sólidos o suficiente para que possua um convívio social saudável. Este traço do contemporâneo se inscreve no episódio, que retrata o fato de uma pessoa ficar enjaulada em seus cômodos, sem muitas interações sociais “ao vivo”; o ócio virou um demônio amigável levando os indivíduos a terem como única e fiel companheira a internet, que funciona, em muitos casos, como motor de pulsão de vida aos seus vazios existenciais.

---

<sup>47</sup>Trecho original: “by rejecting the traditional subjugation of the individual at the end of the novel, the critical dystopia opens a space of contestation and opposition for those collective ex-centric subjects who [...] are not empowered by hegemonic rule”.

O historiador e filósofo Leandro Karnal, no seu livro *O dilema do porco-espinho: como encarar a solidão* (2018), explora a superficialidade e efemeridade das relações sociais na sociedade contemporânea. No segundo capítulo, intitulado “A solidão entre milhões: redes e mundo virtual”, Karnal cita o sociólogo Dominique Wolton, em relação à existência do que denominou “solidão interativa”. “Podemos passar horas, dias na internet e sermos incapazes de ter uma verdadeira relação humana com quem quer que seja” (p. 53). Argumento, em aproximação a esta descrição, que o jovem protagonista pertence a esse perfil de “porco espinho”, que repele relacionamentos com tendências mais saudáveis, éticos e diretos com o outro, fazendo com que desenvolva um ressentimento psicológico junto a um perfil psicológico retraído e individualista.

Um dia antes do episódio que assinala o *turning point*, o qual retomarei abaixo, sua irmã menor, Lindsay, toma emprestado seu notebook para instalar um programa com o qual ela pudesse assistir a filmes gratuitamente. Ele rapidamente faz *download* de um antivírus, mas essa ação faz com que o computador do garoto contraia um *ransomware*, um tipo de vírus cibernético que se auto-instala na câmera e/ou no sistema operacional da máquina do/a usuário/a para colher informações, documentos ou imagens sigilosas. Estes dados são utilizados para ameaçar a vítima, ou seja, a pessoa filmada. Para evitar que sua irmã entre em seu quarto, o rapaz resolve colocar uma fechadura mais segura; e quando ela o vê reforçando a tranca da sua porta, afirma: “Você é lunático!”. Ela, então, se aproxima, retira o fone de ouvido do irmão, repete a frase e o protagonista retruca: “E você é uma ladra!”<sup>48</sup>. A frase dita por Lindsay evidencia o perfil retraído e individualista do jovem, o que compromete suas relações familiares, conforme comentei no parágrafo anterior.

No caso de Kenny, do episódio em foco, saliento dois detalhes cruciais: o fato de ele ter sido vítima de um crime, o que explorarei abaixo; e de estar também cometendo um crime, uma vez que o voyeurismo do protagonista se realiza com sua visita a um *site* de pedofilia. Este detalhe da trama, que é o catalisador do enredo, não deixa de engendrar, no público, uma percepção crítico-feminista da exploração do corpo feminino infantil,<sup>49</sup> como se subentende ao longo do episódio. Assim, podemos inferir que tanto o rapaz quanto a criança são enquadrados e explorados pelo mesmo sistema tecnológico-virtual de repressão dos corpos, sendo indubitavelmente mais grave o caso do abuso infantil.

<sup>48</sup> Trechos originais: “You’re mental!” / “You’re a thief!” Cf. 05:12.

<sup>49</sup> Este detalhe, por si, suscita uma crítica mais adensada sob a ótica feminista, o que está fora do escopo da presente leitura.

É importante registrar que o tipo de vírus comentado acima tem se espalhado bastante pelo mundo inteiro, ultimamente, causando vários transtornos aos/às internautas. Trata-se do crime de "sextorsão", assunto sobre o qual, em 2018, a jornalista Taysa Coelho publicou uma matéria no *site* Techtudo. Coelho alerta acerca da prática constante desse tipo de crime e o define nos seguintes termos:

[...] extorsão a partir da ameaça de exposição de supostas fotos ou vídeos sexuais das vítimas na Internet. Os criminosos intimam divulgar o material a amigos e parentes caso a pessoa não cumpra o favor pedido dentro de um curto período de tempo. Algumas vezes, os golpistas não têm qualquer conteúdo comprometedor da vítima em mãos, mas utilizam mecanismos bastante convincentes para que ela realmente acredite no golpe.

No episódio “Shut up and dance”, este é o *turning point* da narrativa e o motivo da queda do protagonista. Imediatamente após realizar o onanismo, ele percebe, em seu computador, uma mensagem anônima e ameaçadora, cujo texto é “Vimos o que você fez!”<sup>50</sup>, vinda de *hackers* que o chantageiam com a ameaça de divulgar o seu vídeo íntimo e o seu acesso aos *sites* ilegais. Essa mensagem nos remete à obra clássica *1984*, de George Orwell, que já anunciava a dimensão distópica nos padrões ubíquos de vigilância e de controle social (que nos são tão familiares hoje). Um célebre fragmento do início do romance evidencia este traço marcante da presença do Grande Irmão: “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 que você se move. O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ, dizia o letreiro, embaixo” (ORWELL, 2014, p.12)<sup>51</sup>. O trecho em questão demonstra uma sociedade que está sendo monitorada a todo tempo pelo Big Brother (Grande Irmão), tal como o percebemos na contemporaneidade<sup>52</sup>, se bem que por meios de recursos tecnológicos mais avançados; e, por isso, mais assustador e mais ubíquo. Aqueles/as que detêm o poder do

<sup>50</sup> Trecho original: “We saw what you did!” Cf. 07:50.

<sup>51</sup> Trecho original: “On each landing, opposite the lift-shaft, the poster with the enormous face gazed from the wall. It was one of those pictures which are so contrived that the eyes follow you about when you move. BIG BROTHER IS WATCHING YOU, the caption beneath it ran” (ORWELL, 1977, p.3).

<sup>52</sup> Atualmente, o governo chinês está com a ideia de implantar de forma integral um sistema social com base no comportamento do indivíduo nas redes sociais. A ideia é beneficiar quem se comporta de acordo com os ditames de Pequim, através do acesso a certos bens e serviços; e bloquear tais vantagens para quem se desvia das normas vigentes. Isso é muito similar ao que ocorre nos dois episódios analisados, pois levam à percepção da tentativa, por parte de um governo e/ou de “terroristas virtuais”, de controlar e manipular o comportamento dos/as cidadãos/as por meio da tecnologia.

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

controle podem muito bem manipular o comportamento da sociedade, a exemplo do que ocorre com o protagonista em questão.

Imagem 3 - Na cena abaixo, vemos Kenny atônito em seu quarto, com seu celular na mão, logo após o *turning point*, quando os *hackers* o ameaçam e passam a monitorá-lo também através do seu *smartphone*. Fonte: [www.nerdburger.it](http://www.nerdburger.it)



Imagem 4 - A imagem a seguir mostra Winston Smith escrevendo seu diário, recluso em seu quarto e, ao lado dele, a famosa “teletela”, aparato para controlar os/as cidadãos/as na sociedade figurada em *1984*, de Orwell, conforme a sua segunda versão fílmica homônima, sob direção de Michael Radford (1984). Fonte: [www.lithub.com](http://www.lithub.com).



Após visualizar a mensagem, Kenny fica atônito e com um semblante apavorado. A partir daí, tem início uma saga de um “sequestro” do protagonista, com o envio de tarefas a serem por ele cumpridas, com as instruções dadas sempre à distância, por meio de mensagens de texto, via celular. As ações são sempre ilegais: o assalto a um banco e a luta corporal desmotivada, travada com outro jovem que se encontra na mesma situação de Kenny, numa clareira na floresta, são exemplos do que dele se espera. No fim das contas, seu vídeo inicial – pelo qual torna-se vítima do grupo “terrorista digital” – é divulgado; e todo o seu círculo de pessoas conhecidas fica sabendo do crime de pedofilia *online* que praticara. E, por fim, Kenny é apreendido e levado à prisão.

No tocante às teorizações sobre o distopismo literário, pode-se ler o episódio em questão como uma distopia fechada ou canônica. Conforme nos informa o estudo de Juliana Lopes, que também recorre às teorizações de Moylan (2016) e Baccolini (2003), “distopias [do tipo fechado] mantêm a esperança fora da história”<sup>53</sup> (2016, p. 90). Nesse raciocínio, é importante considerar que a utopia de Kenny de se livrar de toda aquela situação complicada, ao tentar prevenir que aconteça a revelação de seu crime, desmorona, já que todos/as à sua volta não apenas descobrem, mas têm acesso ao vídeo dos atos ilícitos que ele perpetrava entre quatro paredes. Assim, a sua honradez e dignidade são fortemente abaladas, visto que, mesmo tendo sido vítima de “sextorsão”, ele também praticara um crime por acessar *sites* de pornografia infantil. É justamente essa questão que o impede de ter algum tipo de sobrevivência íntegra e alternativa de resistência, uma vez que a estrutura social em que está inserido não aponta para alguma possibilidade de reabilitação ou redenção. Em minha leitura, Kenny não dever ser visto como um criminoso hediondo, mas sim como um adolescente que, de certa forma, fora levado a cometer um crime digital (o episódio não evidencia o que o levou a acessar aquele *site* específico, mas as motivações, para além das descobertas sexuais de um adolescente, podem ser das mais variadas naturezas). Por outro lado, a menina por ele explorada também metaforiza a exploração dos corpos por um sistema patriarcal criminoso e voyeurístico, como já mencionei (ver a nota 13 acima). Assim, o episódio nos apresenta uma distopia fechada, porque ambos os corpos são contidos e esmagados pelas redes (midiáticas, terroristas e de policiamento), sem que haja possibilidade de reintegração digna na sociedade.

Diferentemente do que ocorre com Lacie, que é detida por questionar e enfrentar a alienação tecnológica da sociedade em que está inserida – e que, por isso, quando presa, parece ressignificar sua vida desvelando os, e resistindo, aos padrões de comportamento dominantes –, Kenny encontra-se desesperado e encurralado no final de sua trajetória. Nota-se, em “Nosedive”, uma abertura e conscientização por parte da protagonista perante ao *modus operandi* do seu círculo social, o que caracteriza aquele episódio como uma distopia crítica; enquanto “Shut Up and Dance” não oferece uma nesga para que Kenny e a criança abusada possam adotar uma posição mais crítica sobre suas ações e sobre a sociedade que os sufocou, talvez por sua imaturidade: trata-se de uma criança e um adolescente. Saliente-se que este último carrega uma carga maior de culpabilidade pela exploração do corpo infantil. Por fim, é

<sup>53</sup> Trecho original: “dystopias maintain hope out of the story”.

importante lembrar que a utopia e a distopia nos dois episódios analisados não estão separadas, mas coexistem, ou melhor, estão entrelaçadas. As personagens principais embarcam numa grande jornada em busca de suas “utopias”, que são construídas pelo contextos em que vivem (de ascensão na popularidade nas redes e de liberdade sexual na ilegalidade e de fuga da rede de extorsão em que cai), mas encontram alguns obstáculos que fazem seu desejo se distanciar da realidade, convertendo o cenário de esperança em pesadelo.

## 7. Considerações Finais

Ao comparar “Nosedive” e “Shut up and Dance”, observo que o que une ambos episódios é justamente a construção do enredo de ficção científica, sob o traço dominante da distopia, através da convergência dos temas ligados ao ressentimento, à alienação tecnológica e à manipulação de dados virtuais. O distópico aparato sócio-tecnológico leva tanto Lacie quanto Kenny às suas odisséias, que transitam entre a utopia (as utopias pessoais de construção de uma identidade bem sucedida nas redes e de se livrar de uma violenta chantagem) e a distopia, que se configura, como apontei, de modos diferentes: com nuances mais canônicas em “Shut up and dance”, e mais críticas em “Nosedive”. Apesar de ser um tema coincidente nas duas tramas, o ressentimento se apresenta de forma socialmente mais evidente em “Queda Livre”, pois, até a sua epifania na prisão, Lacie vinha preenchendo suas aflições socioeconômicas ao penetrar nos meandros dos ditames sociais capitalistas do meio em que convive. Já em “Manda quem pode”, temos menor informação sobre o perfil psicológico do protagonista, permanecendo com a imagem do individualista e retraído do jovem Kenny e, assim, não percebemos com clareza as motivações do seu acesso a *sites* ilegais de pornografia infantil, o que atraiu a chantagem dos *hackers*. Saliento, também, o aspecto mais satírico em “Nosedive”; e de maior suspense e violência em “Shut up and dance”, com sua dose de pedofilia, abuso de menores, gangues de terrorismo digital e mortes.

Diante do que foi visto ao longo de todo o trabalho, pode-se argumentar que Charlie Brooker metaforiza, com criatividade e qualidade, nos episódios de *Black Mirror*, as adversidades da sociedade contemporânea em suas interfaces tecnológicas. Cabe ao público refletir sobre, e intervir, se for necessário e ético, nas mudanças que vêm sendo experimentadas nas relações sociais diante do avanço desenfreado da tecnologia no século XXI, que, às vezes, tende a intensificar o ressentimento, a alienação tecnológica e o controle de dados virtuais.

Num contexto de ensino-aprendizagem, esta reflexão poderá contribuir para a conscientização crítica por parte de alunos/as tanto nas escolas quanto nas universidades, uma vez que muitas das problemáticas da contemporaneidade são centrais na referida da série. Abordada de forma problematizada em sala de aula, as temáticas nela apresentadas poderão levar os/as estudantes a assisti-la com maior grau de criticidade. Além disso, este trabalho pode apontar desdobramentos para pesquisas futuras, no sentido de aprofundamento sobre as formas pelas quais a série explora temáticas da contemporaneidade configuradas nas camadas distópicas em *Black Mirror*, ou em outra produção cultural, audiovisual ou não, se assim for pertinente.

### Referências

- ASSIS, C.L. Usar rede social só 30 minutos por dia reduz risco de depressão, diz estudo. **Techtudo**. 2019. Disponível em: <[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cienciaesaude/2019/01/02/interna\\_ciencia\\_saude,728383/passar-menos-tempo-nas-redes-sociais-reduz-asolidaoapontapesquisa.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cienciaesaude/2019/01/02/interna_ciencia_saude,728383/passar-menos-tempo-nas-redes-sociais-reduz-asolidaoapontapesquisa.shtml)>. Acessado em: 5 de dezembro de 2019.
- BOTTOMORE, Tom (Org.). **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- COELHO, Taysa. O que é sextorsão? Entenda o crime que envolve imagens de teor sexual. **Techtudo.com**. 2018. Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2018/12/o-que-e-sextorsao-entenda-o-crime-que-envolve-imagens-de-teor-sexual.ghtm>>. Acessado em: 5 de dezembro de 2019.
- COELHO, Teixeira. **O Que é Utopia?**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CORTÊS, Natacha. A inveja que sentimos ao checar redes sociais é perigosa e tem nome: FoMO. **Uol**. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/01/12/parece-inveja-mas-nao-e-so-isso-fomo-gera-ansiedade-e-ate-depressao.htm?cmpid=copiaecola>>. Acessado em: 6 de dezembro de 2019.
- COUTINHO, Mariana. Saiba mais sobre streaming, a tecnologia que se popularizou na web 2.0. **Techtudo.com**. 2013. Disponível em: <[techtudo.com.br/artigos/noticia/2013/05/conheca-o-streaming-tecnologia-que-se-popularizou-na-web.html](https://techtudo.com.br/artigos/noticia/2013/05/conheca-o-streaming-tecnologia-que-se-popularizou-na-web.html)>. Acessado em: 6 de dezembro de 2019.

CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (org.). **The encyclopedia of science fiction**. 1ª ed. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

FURQUIM, Fernanda. Black Mirror, na trilha de Além da Imaginação. **Veja**. 2016. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/temporadas/8216-black-mirror-8217-na-trilha-de-8216-alem-da-imaginacao-8217/>>. Acessado em: 6 de dezembro de 2016.

HUNT, Melissa. No More FOMO: Limiting Social Media Decreases Loneliness and Depression. **Journal of Social and Clinical Psychology**. Disponível em: <<https://guilfordjournals.com/doi/pdfplus/10.1521/jscp.2018.37.10.751>>. Acessado em: 6 de dezembro de 2016.

KARNAL, Leandro. **O dilema do porco-espinho**: como encarar a solidão. 1ª ed. São Paulo: Planeta Brasil, 2018.

LISAUKAS, Rita. Estamos criando uma geração de alienados, afirma psicólogo do HC. **Estadão**. 2016. Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/blogs/ser-mae/estamos-criando-uma-geracao-de-alienados-afirma-psicologo-do-hc/>>. Acessado em: 6 de dezembro de 2019.

LOPES, Juliana. Is there any way out? Black Mirror as a critical dystopia of the society of the spectacle. **Via Panoramica**: Revista de Estudos Anglo-Americanos, série 3, vol. 7, nº 2, 2018, p. 85-94. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/>.

MANDA quem pode. IN.: **Black mirror**. Produção de: Charlie Brooker e William Bridges. Direção: James Watkins. Realização de Netflix. London: Endemol UK, 2016. 52min, son., color. Episódio da terceira temporada da série exibida pelo Netflix. Acesso em: 4 de dezembro de 2019.

MOTTA, C.E.V. P. Ficção científica. **Infoescola**. 2017. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/generos-literarios/ficcao-cientifica/>>. Acessado em: 6 de dezembro de 2019.

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

ORWELL, George. **1984**. Tradução Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. **Nineteen eighty-four**. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1977.

PONDÉ, L.P. **A era do ressentimento**: uma agenda para o contemporâneo. 1ª ed. São Paulo: Leya, 2014.

PRASS, Ronaldo. Manipulação do comportamento do usuário pelo controle de dados na internet; entenda como funciona o tema proposto na redação do ENEM. **G1**. 2018 Disponível em: < <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/blog/ronaldo-prass/post/2018/11/04/manipulacao-do-comportamento-do-usuario-pelo-controle-de-dados-na-internet-entenda-como-funciona-o-tema-proposto-na-redacao-do-enem.ghtml> >.

Acessado em: 6 de dezembro de 2019.

QUEDA Livre. IN.: **Black Mirror**. Produção de: Charlie Brooker, Mike Schur e Rashida Jones. Direção: Joe Wright. Realização de Netflix. London: Endemol UK, 2016. 49min, son., color. Episódio da terceira temporada da série exibida pelo Netflix. Acesso em: 4 de dezembro de 2019.

REIS, A. L. S. R.; BRAGA, Cláudia. O romance de folhetim no Brasil do século 19. **Portal Vermelho**. 2012. Disponível em: < <http://vermelho.org.br/noticia/174970-1> >. Acessado em: 6 de dezembro de 2016.

SEABRA, Rodrigo. **Renascença**: a série de TV no século XXI. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of science fiction**: on the poetics and history of a literary genre. Edited by Gerry Canavan. Bern: Peter Lang AG, 2016.

THORNHILL, John. Big techs controlam usuários ao explorar dados, diz autora. **Folha de São Paulo**. 2019. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2019/01/big-techs-controlam-usuarios-ao-explorar-dados-diz-autora.shtml> >. Acessado em: 6 de dezembro de 2016. Tradução Paulo Migliacci.

TUCHERMAN, Ieda. A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo. **Comciência.br**. 2004. Disponível em: < <http://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/2004/10/09.shtml> >. Acessado em: 6 de dezembro de 2019.

## QUEERIZAR ESPAÇOS E IDEIAS: MOVIMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UTOPIAS *QUEER*

João Victor da Silva (Ufal)  
Ildney Cavalcanti (Ufal)

**Resumo:** Ao longo da História, o termo *queer* assumiu sentidos diversos: desde um sinônimo para “estranho/peculiar”, até um insulto homofóbico, utilizado como referência a “perversos sexuais”. Somente na década de 1980, *queer* emerge como um campo teórico – feito para questionar o modelo normativo/heterossexista de sociedade (BAYNO-KREBS, 2016) – e também como uma categoria de identidade (JAGOSE, 1996; BUTLER, 1999). Nesse sentido, *queerizar* significa desnormalizar, despadrãozizar ou, ainda, desestabilizar os modos hegemônicos de entender gênero e sexualidade. O conceito de *queer* como uma potencialidade (MUÑOZ, 2009) o aproxima das utopias, visto que é entendido como “algo que ainda não está aqui”, uma idealidade que nos permite vislumbrar novas possibilidades de futuro. A partir dessa conexão, questiono quais espaços são reservados para os corpos *queer* nas utopias (literárias ou não), uma vez que o pensamento *straight* (WITTIG, 2017) exclui e deslegitima sua existência no mundo. Questiono, ainda, que movimentos são necessários para que o corpo *queer* seja também “o ator principal das utopias” (FOUCAULT, 1966).

**Palavras-chave:** *Queer*. Utopia. Heterossexismo.

Por muitos anos, tenho pensado cada vez mais que tudo *tem que ser, deve ser e pode ser queerizado* [...]. Em conferências, em aulas ou durante conversas, eu sempre digo que só estou interessado em queerizar as coisas, o que geralmente se refere a queerizar a literatura. Mas também significa que só estou interessado em *queerizar ideias*. [...] Se eu ofendo as pessoas ou as deixo desconfortáveis quando digo que só estou interessado em coisas *queer*, isto é bom [...]; significa que estou balançando seu confortável status quo.<sup>54</sup>

(Michael Carosone)

A opressão e as violências a que a comunidade LGBTQIA+ tem sido submetida ao longo dos anos, no Brasil, são evidências inquestionáveis do caráter fundante que o heterossexismo<sup>55</sup> e a cisheteronormatividade assumem na construção de nossa sociedade. O país tem figurado nas posições mais altas dos *rankings* de lgbtqfobia, recebendo o título de país

<sup>54</sup> No original, publicado no HuffPost, “For many years I have been thinking more and more that everything must be, should be, and can be queered [...]. At conferences, or in classes, or during conversations, I consistently say that I am only interested in queering things, which usually refers to queering literature. But I also mean that I am only interested in queering ideas. [...] If I offend people, or make them feel uncomfortable, when I say that I am only interested in queering things, then that’s good [...]; it means that I am shaking their comfortable status quo.” Todas as traduções para o português são de minha autoria, excetuando-se os casos em que as/os tradutoras/es encontram-se listadas/os nas referências ao final.

<sup>55</sup> Para Herek, “[o] heterossexismo pode ser compreendido como um sistema ideológico que nega, denigre e estigmatiza qualquer forma não heterossexual de comportamento, identidade, relacionamento ou comunidade” (apud SOUZA; PEREIRA, 2013, p.84).

que mais mata travestis e transexuais no mundo<sup>56</sup>. Tendo estas violências encontrado cada vez mais respaldo e legitimidade no território brasileiro, as incipientes discussões acerca de gênero e sexualidade têm sido rigorosamente atacadas pela crescente onda de conservadorismo que vem tomando conta do país (principalmente em sua esfera política<sup>57</sup>). Apesar disso, alguns impulsos têm sido tomados, com o objetivo de traçar rotas de fuga a esta realidade e de romper com a lógica lgbtqfóbica em que estamos inseridas/os.

Com o avanço dos estudos feministas e, posteriormente, dos estudos *queer*, as questões referentes aos campos de gênero e sexualidade têm encontrado cada vez mais espaço nas teorizações das últimas décadas. As contribuições de pesquisadoras/es como Judith Butler, Monique Wittig, bell hooks, Annamarie Jagose, Michel Foucault, Donna Haraway, José Esteban Muñoz e Guacira Lopes Louro têm permitido que outras formas de expressão e entendimento de gênero e sexualidade sejam possíveis na contemporaneidade. A literatura (e outras formas de expressão artística, como o cinema, a música, o teatro, a performance, etc.) passa a funcionar também como espaço de exploração dessas questões, servindo como instrumento para interferir e causar tensão no tecido social e em nossa maneira de entender o mundo, nossos corpos, nossas relações e nossas concepções acerca das normas que regulam nossa existência.

Objetivando investigar as relações entre a literatura e os estudos *queer*, tenho realizado, desde a graduação, pesquisas<sup>58</sup> acerca desta interface, tendo como principal foco as utopias e distopias. Com as reflexões presentes neste artigo, que articulam teorizações ainda incipientes acerca das inter-relações entre *queer* e utopia, busco estreitar os diálogos desta interface, questionando quais espaços são reservados para os corpos *queer* nas utopias (literárias ou não), uma vez que o pensamento *straight* (WITTIG, 2017) exclui e deslegitima sua existência no mundo; e refletindo, ainda, sobre os movimentos necessários para que o corpo *queer* seja também “o ator principal das utopias” (FOUCAULT, 1966). Para tanto, faz-se necessário

<sup>56</sup> Dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) – rede nacional que articula, em todo o Brasil, 127 instituições que desenvolvem ações para promoção da cidadania da população de Travestis e Transexuais, fundada no ano de 2000, na Cidade de Porto Alegre.

<sup>57</sup> O presidente Jair Bolsonaro, eleito em 2018, já declarou ter orgulho de ser homofóbico e tem atacado de diversas formas as pautas propostas para a comunidade LGBTQ+. Importante salientar, também, a renúncia do deputado – abertamente gay – Jean Wyllys ao seu mandato na Câmara e sua saída do país, motivadas por ameaças de morte.

<sup>58</sup> Dentre estas, cito o artigo intitulado *Corpos Indesejáveis: Homossexualidade como o mau-lugar em The Wanting Seed, de Anthony Burgess*, apresentado à Faculdade de Letras – UFAL como trabalho de conclusão de curso (TCC), e o projeto de dissertação de mestrado intitulado *Bixa Travesty: Terrorismo de gênero e as (im)possibilidades do corpo queer em Linn da Quebrada*, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFAL. Ambos os trabalhos orientados pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ildney Cavalcanti.

apresentar as definições e teorizações difundidas através da história acerca desses dois conceitos.

### Queer e Utopia: (In)Definições

utopia  
it's not elsewhere  
let's purify  
björk

As discussões acerca dos significados dos termos *queer* e utopia têm acontecido fortemente desde seus surgimentos: estudiosas/os de ambas as áreas têm apresentado diferentes definições, ampliando cada vez mais as possibilidades de sentidos de cada um. Por este motivo, os conceitos seguem flutuando, inacabados, sem uma definição fixa ou definitiva.

No ensaio *Queer*, presente na série *Keywords for American Cultural Studies* [Palavras-chave para Estudos Culturais Americanos], Siobhan B. Somerville (2014) traça os diferentes sentidos atribuídos à palavra *queer* através da história. De origem incerta, *queer* assumiu, até o início do século XX, o sentido negativo de “estranho”, “peculiar”. Segundo a autora, nas duas primeiras décadas do século XX, o termo começou a ser associado a práticas e identidades sexuais nos Estados Unidos, sendo apenas na década de 1940 utilizado como referência a “perversos sexuais” ou “homossexuais”. A partir disso, o termo passa a ser usado (popularmente e também na academia) como sinônimo de *gays* e *lésbicas* (e, ocasionalmente, *transgêneros* e *bissexuais*).

Os estudos *queer* (o termo, aqui, assumindo um sentido político) surgem no final da década de 1980 como:

um campo radical e transgressor, feito para interrogar os modos normativos de entender sexualidade e gênero [...]. É um campo que está constantemente questionando suas próprias intenções, definições e movimentos; um campo que está investido em ambição criativa e em discursos que fluem constantemente acerca de estranheza, ininteligibilidade e, é claro, *queerness*<sup>59</sup> (BAYNO-KREBS, 2016, p. 4).

<sup>59</sup> No original: “[...] as a radical and transgressive field made to interrogate the normative modes of understanding sexuality and gender [...]. The field itself is one constantly questioning its own intentions, definitions, and

Em *Tendências*, no capítulo intitulado “Queer and now”, Eve Sedgwick (1993) apresenta algumas definições possíveis para “*queer*”, argumentando que o termo pode ser usado para “denotar [...] uma escolha de objeto sexual do mesmo sexo, lésbica ou *gay*” (p. 8). Sedgwick (1993) pontua ainda que “*queer* parece depender muito mais radical e explicitamente de uma pessoa empreender atos particulares e performativos de autopercepção e filiação experimentais”.<sup>60</sup> Isso leva o *queer* para além da ideia de relações homoafetivas e o aproxima das teorizações de Judith Butler sobre gênero, identidade e performatividade<sup>61</sup>. Para a autora, gênero é “a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de substância, de uma classe natural de ser” (2003, p. 33).

Ainda de acordo com Butler, “*queer* seria um termo aplicável a um conjunto de identificações engendradas por exclusão pelos discursos que produzem as categorias identitárias normativamente aceitas” (apud BRANDÃO, 2009, p. 83). Nesse sentido, *queer* se refere às identidades marginalizadas e excluídas em nossa sociedade, e não a uma (única) identidade estabelecida. Sobre isto, Jagose (1996) registra: “*queer* é uma categoria de identidade que não tem interesse em consolidar-se, ou mesmo em estabilizar-se. [...] é menos uma identidade do que uma crítica da identidade” (p. 131).

Guacira Lopes Louro (2004) sintetiza, de maneira clara:

*Queer* é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre-lugares”, do indecível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (p. 7-8).

Nesse sentido, queerizar significa desnormativizar, despadrãozizar, desestabilizar os modos hegemônicos (heterossexistas e heteronormativos) da nossa sociedade.

Assim como *queer*, utopia e distopia possuem conceitos ainda de difícil definição, tendo diferentes concepções apresentadas por diversos/as autores/as. Para Gregory Claeys (2013), os dois conceitos podem ser entendidos facilmente como “sincronizados” ou “simétricos”, uma

---

movements, one that is inverted in creative ambition and steadily flowing discourses of weirdness, unintelligibility, and, of course, queerness”.

<sup>60</sup> No original: “Queer seems to hinge much more radically and explicitly on a person’s undertaking particular, performative acts of experimental self-perception and filiation”.

<sup>61</sup> Ver Butler (2003).

vez que, popularmente, a distopia é vista como “uma versão invertida, [...] negativa da utopia” (p. 14). Ele explica que:

se “utopia” implica a representação de qualquer tipo de sociedade idealizada considerada superior à presente pelo seu autor, “distopia” implica a sua negação, ou qualquer tipo de sociedade considerada inferior por seu/sua autor/a (p. 14)<sup>62</sup>.

O problema, segundo Claeys, em definir a distopia como o oposto da utopia (como sugerido acima) “começa quando reconhecemos que o utopismo não é uma tradição puramente literária e que ‘utopia’ pode ser definida de diversas outras formas” (p. 14)<sup>63</sup>. Nesse sentido, Lyman Tower Sargent (1994) define utopismo como “um sonhar social, [...] a maneira pela qual grupos de pessoas organizam suas vidas e [...] vislumbram uma sociedade radicalmente diferente daquela na qual vivem” (p. 3).

Algumas relações existentes entre utopia e distopia são apontadas por Fátima Vieira (2013), na introdução de *Dystopia(n) Matters*:

[a]s associações entre utopia e distopia foram descritas como se fossem quase correlativas no tocante à sua função: [...] “*toda utopia contém distopia*” (Ribeiro); em vez de ser a negação da utopia, a distopia pode, paradoxalmente, ser a sua essência (Claeys); a distopia pode ser vista como a “sombra da utopia” [...] (Kumar); ou nós podemos pensá-la como o alter ego da utopia [...] (Davis) (p. 1, *itálico no original*)<sup>64</sup>.

Estas teorizações revelam a transversalidade estabelecida entre as utopias e distopias, visto que os conceitos não se opõem, mas encontram-se essencialmente entrelaçados. Ainda nesse sentido, Margaret Atwood (2011) cria o termo *ustopia*<sup>65</sup>, reforçando a correlação entre os dois gêneros.

Escrevendo sobre as distopias, Nan Bowman Albinski (1988, p. 9) pontua que “todos os elementos indesejáveis da nossa sociedade [...] são componentes da distopia” (apud DAVIS, 1995, p. 3)<sup>66</sup>. Alguns dos elementos citados pela autora são a agressão, o sexismo, o idadismo, a alienação. Pensando nisso, questiono: quais corpos são retratados nas narrativas distópicas

<sup>62</sup> No original: “if ‘utopia’ entails the depiction of any kind of idealised society regarded as superior to the present by its author, ‘dystopia’ implies its negation, or any kind of society regarded as inferior by its author”.

<sup>63</sup> No original: “commence when we acknowledge that utopianism is not a purely literary tradition and that ‘utopia’ may be defined in a number of other ways”.

<sup>64</sup> No original: “the links between utopia and dystopia were described as if they were almost correlative in their function: [...] ‘every utopia contains dystopia’ (Ribeiro); rather than being the negation of utopia, dystopia may paradoxically be its essence (Claeys); dystopia can well be seen as the ‘shadow of utopia’ [...] (Kumar); or we can think of it as the alter ego of utopia [...] (Davis).”

<sup>65</sup> “A word I made up by combining utopia and dystopia – the imagined perfect society and its opposite – because, in my view, each contains a latent version of the other” (ATWOOD, 2011, p. 66).

<sup>66</sup> No original: “All the unwanted elements of our society [...] are the components of dystopia”.

para sofrer os efeitos desses elementos? Argumento que também os corpos indesejáveis da nossa sociedade são componentes da distopia. Conceituo como indesejáveis os corpos oprimidos e explorados pelos sistemas hegemônicos de poder, como os corpos de mulheres, de pessoas negras, de pessoas com deficiência, de trabalhadoras/es, de pessoas *queer*.

Questiono ainda: há espaço para esses corpos nas utopias (literárias ou não)?

### A potencialidade dos corpos *queer*

Eu determino que termine aqui e agora.  
Eu determino que termine em mim, mas não acabe comigo.  
Determino que termine em nós e desate.  
E que amanhã possa ser diferente pra elas.  
Que tenham outros problemas e encontrem novas soluções.  
E que eu possa viver nelas, através delas, em suas memórias.

Linn da Quebrada<sup>67</sup>

Em *O corpo utópico*<sup>68</sup>, Foucault (2013) afirma: “[é] nesta desprezível concha da minha cabeça, nesta gaiola de que não gosto, que será preciso mostrar-me e caminhar; é através desta grade que será preciso falar, olhar, ser olhado; sob esta pele, deteriorar. Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado” (p. 7-8). Existimos no mundo *através* do nosso corpo e também as coisas existem *em função* dele. Foucault adiciona: “[é] em torno [do corpo] que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo” (Ibidem, p. 14). As possibilidades do corpo *no* mundo e para além dele podem ser, então, consideradas infinitas.

Nossos corpos, no entanto, estão sujeitados ao poder regulador (FOUCAULT apud BUTLER, 2017, p. 692-716), aos mecanismos sociais de normatização dos modelos hegemônicos, que os constroem. Ao apontar a regulação de gênero como exemplo de poder regulador<sup>69</sup>, Judith Butler (2017) afirma que “[g]ênero é o mecanismo pelo qual noções de

<sup>67</sup> Nascida em 1990, na cidade de São Paulo (SP), Linn da Quebrada representa, para mim, um exemplo perfeito de corpo *queertópico* (ASSIS, 2019). É, em suas próprias palavras, uma artista multimídia, “bixa travesty” e terrorista de gênero. Cantora, compositora, atriz, performer, “[...] usa música e performance para dar visibilidade a questões de gênero, corpo e sexualidade, remetendo-se, principalmente, à luta das travestis, marginalizadas pela sociedade” (QUEBRADA, 2019).

<sup>68</sup> Conferência proferida por Michel Foucault em 1966 e transformada em livro posteriormente. Cf. referências ao final.

<sup>69</sup> Aqui, Butler se opõe à sabedoria foucaultiana que, segundo ela, “parece consistir na percepção de que o poder regulador possui certas características abrangentes, e que opera sobre gênero, assim como sobre outras formas de

masculino e feminino são produzidas e naturalizadas” (p. 695). É em direção a essas noções e a esse poder regulador que os corpos *queer* se posicionam.

Segundo Riki Anne Wilchins (2002), os corpos *queer* são “definidos por normas de gênero construídas em sua ausência”. Ela continua: “Na verdade, tais normas só são construídas *pela* sua ausência, porque se eles [os corpos] estivessem lá desde o princípio, as normas não poderiam existir”<sup>70</sup> (2002, p. 42, itálico no original). Este conceito nos permite pensar que os corpos *queer*, na verdade, não existem exatamente aqui e agora. Sua existência é caracterizada pela sua própria ausência. A partir disso, podemos entender como verdadeira a ideia de que ser *queer* significa se opor ao futuro<sup>71</sup>: se estes corpos não podem *existir* agora, como se pode esperar um futuro deles? Ainda sobre esta ausência, John Stewart Bankhead (2014) pontua: “[...] tradicionalmente, espaços e corpos *queer* têm sido invisíveis, ou seja, não têm significado na heteronormatividade” (p. 71).

Em contrapartida, José Esteban Muñoz (2009) nos apresenta a ideia de *queerness* como potencialidade, como algo que ainda não está aqui. Nesse sentido, não se pode dizer que os corpos *queer* impossibilitam o futuro: eles *são* o futuro em si. Angela Jones (2013), em diálogo com as teorizações de Muñoz (2009), “também evidencia o caráter potencialmente transformador que existe na construção especular de espaços utópicos vinculados às subjetividades dissidentes” (ASSIS; CAVALCANTI, 2018). Segundo Alexis Lothian (2012), “[a] história da teoria *queer* é uma história de futuros. Como poderiam as tentativas de enxergar possibilidades fora das estruturas heteronormativas não envolver certa futuridade, um impulso utópico [...]?”<sup>72</sup>.

Quando Linn da Quebrada, citada no início desta seção, sonha com um “amanhã diferente”, ela revela o impulso utópico presente em seu corpo: quer construir e deixar memórias; quer viver sem que seu futuro seja assassinado<sup>73</sup>; quer existir em espaços que, ainda hoje, não lhe são permitidos. Quando pensamos na construção de utopias *queer*, é preciso que enxerguemos o utopismo não apenas como uma prática literária, mas como o sonhar social

---

normas sociais e culturais”. Ela argumenta que “gênero exige e institui um regime regulatório e disciplinar próprio e distinto”.

<sup>70</sup> No original: “defined by gender norms that are constructed in their absence. In fact, such norms are constructed only *by* their absence, because if they were there at the inception, the norms couldn’t exist”.

<sup>71</sup> Ver Edelman (2004).

<sup>72</sup> No original: “The history of *queer* theory is itself a history of futures. How could attempts to envisage possibilities outside heteronormative structures not involve a certain futurality, a utopian thrust [...]?” (LOTHIAN, 2012, p. 4)

<sup>73</sup> Segundo a ANTRA, a expectativa de vida de travestis, no Brasil, é de apenas 35 anos.

sugerido por Sargent (1994), a fim de transformar radicalmente a realidade de corpos marginalizados em nossa sociedade. Na mesma canção, Linn adiciona: “não queimem as bruxas/ mas que amem as bixas/ que amem/ clamem que amem/ amem as travas também”. É preciso que todas nós nos juntemos à Linn neste clamor: precisamos *amar* estes corpos e trazê-los, urgentemente, para as nossas próprias utopias.

## Referências

ALBINSKI, Nan Bowman. Women's Utopias in British and American Fiction. In: DAVIS, Marie Louise. **Sexuality and Reproduction in Dystopian fiction**. 1995. 87 f. Dissertação (Mestrado) - McMaster University, Hamilton, 1995.

ASSIS, Fabiana Gomes de; CAVALCANTI, Ildney. **Lugares queertópicos: breve passeio pelas cartografias possíveis dos corpos no filme XXY (2007), de Lucía Puenzo. Morus: Utopia e Renascimento**, Campinas, v. 13, p.85-112, 2018. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/339/313>>. Acesso em: 10 dez. 2019.

ATWOOD, Margaret. **In Other Worlds: SF and the Human Imagination**. London: Virago, 2011.

BANKHEAD, John Stewart. **Queer(ed) Bodies, Spaces, and Forms in Selected Works by Reinaldo Arenas, Mario Bellatin, and Isaac Chocrón**. 2014. 187 f. Tese (Doutorado), Department of Romance Languages and Literatures (Hispanic American Literature), University of North Carolina, Chapel Hill, 2013.

BAYNO-KREBS, Blaise Sophia. **Cruising Dystopia: Asocial Queer Theory and Anti-humanist Marxism (Fuck Work, Fuck the Social)**. 2016. Disponível em: <[https://wescholar.wesleyan.edu/etd\\_hon\\_theses/1575](https://wescholar.wesleyan.edu/etd_hon_theses/1575)>. Acesso em 13 Nov 2017.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. Tradução Ana Cecília Acioli Lima. In: BRANDÃO, Izabel et al. **Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: Edufal; Editora da Ufsc, 2017. p. 692-716.

\_\_\_\_\_. Bodies that matter: On the discursive limits of sex. In: BRANDÃO, Ana Maria. **Queer, mas não muito: Gênero, sexualidade e identidade nas narrativas de vida de mulheres**. Lisboa: ex aequo, n° 20, p. 81-96, 2009.

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Sujeito e História).

CLAEYS, Gregory. Three Variants on the Concept of Dystopia. In: VIEIRA, Fátima (Ed.). **Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013. p. 14-18.

- EDELMAN, Lee. **No Future: Queer Theory and the Death Drive**. Durham: Duke University Press Books, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico, As Heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory: An Introduction**. Melbourne: Melbourne University Press, 1996.
- LOTHIAN, Alexis. **Deviant Futures: Queer Temporality and the Cultural Politics of Science Fiction**. University of Southern California, California, 2012.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MUÑOZ, José. **Cruising Utopia: The then and there of queer futurity**. New York: New York UP, 2009.
- NESTLE, Joan; HOWELL, Clare; WILCHINS, Riki (Ed.). **GENDERqUEER: voices from beyond the sexual binary**. Los Angeles: Alyson, 2002.
- SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. **Utopian Studies**, Missouri, v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994.
- SEDGWICK, Eve K. **Tendencies**. Durham: Duke University Press, 1993.
- SOMERVILLE, Siobhan B. Queer. In: BURGETT, Bruce; HENDLER, Glenn. **Keywords for American Cultural Studies**. New York: New York UP, 2014. Disponível em: <<http://keywords.nyupress.org/american-cultural-studies/essay/queer/>>. Acesso em: 6 Mai 2018.
- SOUZA, Eloisio Moulin de; PEREIRA, Severino Joaquim Nunes. (Re)produção do Heterossexismo e da Heteronormatividade nas Relações de Trabalho: a Discriminação de Homossexuais por Homossexuais. **RAM: Revista de Administração Mackenzie**, São Paulo, v. 4, n. 14, p.76-105, 2013.
- VIEIRA, Fátima (Ed.). **Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- WITTIG, Monique. O pensamento straight. Tradução Ana Cecília Acioli Lima. In: BRANDÃO, Izabel et al (Org.). **Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: Edufal; Editora da Ufsc, 2017. p. 262-274.

## CARALÂMPIA: LIÇÕES DO FEMININO EM A TERRA DOS MENINOS PELADOS<sup>74</sup>

José Minervino da Silva Neto (Ufal)<sup>75</sup>

**Resumo:** O conto *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos, narra a história de Raimundo, um menino diferente dos outros meninos da vizinhança, que possui um par de olhos bicolores e a cabeça pelada. Por conta da sua aparência física incomum, o protagonista se vê preso a uma rotina de violência verbal impetrada pelos outros vizinhos. Insatisfeito com a realidade, viaja para o mundo imaginário de Tatipirun onde todos são semelhantes a ele, cujas aventuras o levarão a entender o valor das diferenças, bem como a uma jornada de reconhecimento de si. Este trabalho tem como objetivo atentar para a figura da princesa Caralâmpia, que encarna o feminino na obra, ao analisar a sua função na estrutura narrativa. A discussão orbita em torno da construção identitária de Raimundo por meio do seu encontro com a Caralâmpia que, ao compor um duplo para ele, representa a possibilidade de mudança e de enfrentamento da alteridade como paradigma de afirmação da diferença. A hipótese de análise aqui empreendida é de que a personagem em foco constitui uma forma de alteridade singular dentro do enredo, distinta dos demais meninos pelados, na qual o Raimundo vê projetados os seus desejos, ou seja, ela se faz um *outro* para Raimundo pelo signo invertido, seja na questão de gênero (menino x menina), seja por meio das atitudes e personalidades opostas que lhes caracterizam na sua relação com os demais personagens.

**Palavras-chave:** Caralâmpia. Identidade. Alteridade. Diferença.

“Conhece-te a ti mesmo”. Essa máxima atribuída ao filósofo grego Sócrates resumiria bem o drama vivido por Raimundo que, apartado do convívio com os outros meninos, precisa construir sua identidade, ou seja, saber de si mesmo, para poder afirmar-se naquele ambiente hostil. Neste breve artigo pretendo realizar uma leitura do conto *A terra dos meninos pelados* (1939), de Graciliano Ramos (1892-1953), centrada na configuração da alteridade feminina, naquela que mais recebe luzes na narrativa, a princesa Caralâmpia, em razão do seu papel na busca por autoconhecimento empreendida pelo protagonista, seguindo a hipótese de que ela representa a possibilidade de mudança e afirmação da diferença que Raimundo deseja para si.

O conto tem um enredo simples (mas não raso e fácil). Resumidamente, conta a história de Raimundo, um menino diferente, dono de um olho preto, o outro azul e a cabeça pelada.

<sup>74</sup> Este artigo é um recorte da minha dissertação de mestrado, em curso no momento de sua redação, sob a orientação da professora Dr<sup>a</sup>. Ana Claudia Aymoré Martins.

<sup>75</sup> Mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, da Universidade Federal de Alagoas.

Devido à sua condição física, sofre o que hoje chamamos de *bullying*, uma rotina de violência e segregação da parte dos outros meninos da vizinhança. Por isso, brinca sozinho, não tem amigos e seu único refúgio a essa realidade opressora é a fuga pela via da imaginação e, por isso, cria um mundo onde todas as pessoas possuem características físicas semelhantes às dele na tentativa de anular a causa de seus problemas (RIBEIRO, 2016). Esse mundo se chama Tatipirun e seus habitantes são os meninos pelados. Certo dia, insatisfeito com o mundo real, Raimundo fecha os olhos, tudo ao redor silencia e, então, dirige-se à Tatipirun na esperança de encontrar no sonho o que lhe negam na realidade.

Para além das agressões verbais, Raimundo tem outros problemas a resolver; o mais urgente deles é responder à pergunta "*Quem sou eu?*", colocada, indiretamente, logo nas primeiras linhas do conto. Diz o narrador: "Havia um menino diferente dos outros meninos: tinha o olho direito preto, o esquerdo azul e a cabeça pelada" (RAMOS, 1939, p. 5)<sup>76</sup>. Toda a tensão do conto emana dessa sutil comparação entre "um menino diferente" e os "outros meninos". A diferença que separa *um* e *outros* decorre de Raimundo possuir características físicas incomuns, os olhos bicolores e a calvície. Em razão disso, os vizinhos fogem da sua presença e, escondidos pelas árvores, insultam-no gritando "Ó pelado!", cuja repetição leva o protagonista a aceitar tal alcunha, uma vez que não pode mudar sua aparência física. Então, passa a assinar a carvão nas paredes: "Dr. Raimundo Pelado". Além de fugirem dele, as perguntas que os vizinhos se fazem denotam distanciamento e sentimento de ameaça quanto à presença daquele corpo desviante. Perguntam-se:

- Quem raspou a cabeça dêle? perguntou o moleque do tabuleiro.
- Como botaram os olhos de duas criaturas numa mesma cara? berrou o italianinho da esquina.
- Era melhor que me deixassem quieto, disse Raimundo baixinho (RAMOS, 1939, p. 7).

Há um processo dialético nas palavras proferidas pelos meninos da vizinhança ao perceberem a semelhança ("menino") e a dissemelhança ("diferente"/"pelado") que possuem em relação a Raimundo, o qual lhes constitui um *outro*. Do ponto de vista dos vizinhos, ele é mais que "um menino diferente", como se possuísse algo de monstruoso, por mostrar aquilo

<sup>76</sup> Utilizo como referência a primeira edição de *A terra dos meninos pelados*, publicada em 1939, por isso a grafia de algumas palavras aparece com divergência em relação ao atual acordo ortográfico. Esta nota vale para todas as citações diretas do livro.

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

“que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”<sup>77</sup>. É o estranho familiar (*unheimlich*) de Freud (1996, p. 242-243). É o pelado. Aquele ser desviante constitui uma ameaça à normalidade que o bando reivindica por meio de seus atos de estranheza, de medo e de violência irracionais. Chegaram perto o bastante para ver as duas cores dos seus olhos, entretanto jamais permitiram o encontro e a abertura ao outro. Uma relação baseada na exclusão do diferente<sup>78</sup>, embora a composição do grupo seja heterogênea, mescla de autóctones e estrangeiros, ao possuir um “italianinho da esquina” e um “moleque do tabuleiro”, os autores das perguntas retóricas registradas acima. Para condensar essa questão, cito o seguinte:

Essa classificação cumpre uma função *ambivalente* e não raro *antagônica* para quem vê e para quem é visto, entre humanos: para quem vê, classificar pode ser positivamente função de sobrevivência no reconhecimento do predador; para quem é visto, ser classificado negativamente pode resultar em violência moral e física. O reconhecimento classificatório do Outro funciona mediante sua redução metonímica a *um de seus traços aparentes* de identidade. Essa redução é o que permite o ganho da imediaticidade no reconhecimento; mas com a mesma imediaticidade pode implicar o custo moral do pré-conceito de operar a violência do não reconhecimento sobre todo o restante *não visto*: os traços invisíveis da identidade do Outro [...]. No caso do racismo: o que se vê não é a *pessoa*, mas a *cor da pele* do seu *corpo*. A matriz helênica do ser como *o visto* mostraria, aqui, uma de suas armadilhas (CASALI, 2018, p. 13, grifos do autor).

Metonimicamente, Raimundo é um rosto estranho, pois tudo o que os outros meninos sabem dele concentra-se nesse traço identitário, mostrado de imediato ao olhar. Ao assumir a identidade que lhe impõem, respondendo à pergunta "*Quem sou eu?*" pelo olhar do outro, Raimundo revela insegurança quanto à imagem que tem de si. Nesse sentido, se não tem uma identidade que seja resultado da sua escolha, ou melhor, se lhe é negada a condição humana, Raimundo é, no máximo, um outro “monstruoso”, tamanho estranhamento que causa aos vizinhos. Contudo, não fosse por um detalhe, sua verdadeira identidade jamais irromperia, conforme a sequência da narrativa atestará. Nas paredes, para que todos vejam, Raimundo não assina “Raimundo Pelado”, porém coloca o título de doutor (“Dr.”) antes do seu nome, como dissesse: “Sim, a minha cabeça é pelada e não posso mudar de aparência física. Porém, eu sou

<sup>77</sup> Frase de Schelling citada por Freud no mesmo ensaio a que referendo aqui.

<sup>78</sup> Jodelet (2002) classifica esse tipo de relação excludente como alteridade radical, cuja forma mais expressiva é o racismo.

mais que isso”. Eis o germen da mudança desejada e o impulso da sua partida: não aceitar a violência do outro e romper esse ciclo de abusos.

Na falta de condições objetivas para realizar o processo identitário por completo, pois o sujeito depende do reconhecimento do outro para confirmar sua identidade (CIAMPA, 2005), Raimundo institui a materialidade de que precisa inventando Tatipirun e replicando a sua imagem nos meninos pelados. Querendo encontrar o outro que lhe nega a interação, encontra a si mesmo constituído sujeito na diferença, não na igualdade como imagina a princípio. O protagonista cria um mundo repleto de duplos, sem com isso sucumbir ao narcisismo:

[...] Nem todos são iguais em Tatipirun, é preciso deixar claro. Apenas nos detalhes que o incomodavam é que os seus moradores eram parecidos com ele, Raimundo. No mais, há certa variedade de tipos, o que denota um elemento importante no livrinho: o seu protagonista, ao imaginar uma terra cheia de “coisas maravilhosas”, não se projeta integralmente nos demais, reduzindo-os a meros espelhos de si. Ele os concebe também como outros, escapando assim, desde o início da narrativa, da tentação narcísica de dirimir todos os seus conflitos na fabricação e posterior exploração de um mundo povoado apenas por seus duplos, idênticos a ele em tudo – como em certas fantasias infantis tende a acontecer. A relativa multiplicidade de seres e coisas no novo espaço vai ser determinante para a história (RIBEIRO, 2016, p. 63).

A jornada do herói leva-o a descobrir o valor da diferença, que ele mesmo resume numa frase de muita eficácia alegórica, quando o menino sardento (seu duplo mais próximo) pergunta-lhe se concorda com seu projeto de fazer com que todos os meninos pelados tivessem *obrigatoriamente* sardas: “Ficava nada! [...] Não senhor, que a gente não é rapadura” (RAMOS, 1939, p. 46). A alteridade/diferença ameaça a organização em torno do *nós*; no entanto, por meio dela o *eu* reconhece a sua singularidade (JODELET, 2002). A identidade do sujeito corresponde justamente à dialética eu/tu, do eu que não é o outro, que por sua vez também é um eu. Psicologicamente, o eu se defronta com outros eus dentro de si e com aquele que deseja vir-a-ser. Numa metamorfose contínua, a identidade do ser é uma busca permanente de aperfeiçoamento das representações do eu para o outro, a unidade da multiplicidade encerrada num corpo (CIAMPA, 2005, p. 177). Raimundo nos diz isso com a sua filosofia, aprendida na convivência com a diferença, com a alteridade hospitaleira, aberta ao encontro que o sonho proporciona.

Ora, se todos tivéssemos a mesma feição ninguém teria uma identidade (em sentido estrito), não haveria sabor, a vida seria uma monotonia. Essa é uma lição que Raimundo aprende

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

quando percebe que a *obrigação* de ser igual é um perigo. Em termos de história mundial, a igualdade compulsória produziu (e ainda produz, infelizmente) a morte biológica e simbólica de milhares de pessoas desviantes do (inalcançável) padrão de existência estabelecido pela ideologia dominante de cada época. Raimundo luta contra a morte, pois “identidade humana é vida. Tudo o que impede vida impede que tenhamos uma identidade humana” (CIAMPA, 2005, p. 38). A busca pelo reconhecimento de sua humanidade, de que *é um menino como os outros meninos*, tem seu ápice no episódio do sardento e se consolida ao encontrar a princesa Caralâmpia.

Raimundo se desenvolve identitariamente através da relação com o outro, ou seja, na relação de alteridade ele constrói a sua identidade. Se no mundo real esse contato com o outro é negado, em Tatipirun é possibilitado e mediado pelo diálogo franco e aberto a todos, pelo estabelecimento do encontro. De cada diálogo e gesto o menino do mundo real aprende uma lição. Ao falar com seus duplos, fala consigo mesmo e promove seu autoconhecimento, expresso na forma radical com que recusa seu próprio plano ao contrariar o projeto do sardento de anular as diferenças impondo uma “homogeneização estéril” (RIBEIRO, 2016). Da fuga por meio do narcisismo (criando um mundo à sua imagem e semelhança) se torna um defensor da diferença contra a violência da igualdade nociva. E é Caralâmpia quem lhe mostrará uma possibilidade de futuro para essa nova identidade em construção. Se o sardento é o Raimundo brincando sozinho na calçada, Caralâmpia é quem ele deseja ser ao retornar para casa.

Portanto, há em *A terra dos meninos pelados*, no mundo utópico de Tatipirun, uma relação entre os personagens baseada na ética, na hospitalidade e no respeito às diferenças (RIBEIRO, 2016). Todos têm o seu espaço respeitado, seja um menino pelado ou até mesmo os passarinhos podem opinar sobre qualquer assunto, sem serem subordinados a uma hierarquia que limitaria sua condição de passarinhos frente aos humanos, ou silenciados como ocorre a Raimundo no mundo real, obrigado a falar “baixinho” quando os vizinhos zombam dele.

Se o menino sardento representa o duplo mais idêntico ao protagonista, Caralâmpia constituirá para ele uma alteridade pelo signo invertido. A princesa representa um *outro* para Raimundo diferente dos demais personagens com quem ele se relaciona, pois estes ou são a figura do adulto gentil (a Laranjeira, o Tronco, a Guariba) *versus* o adulto ranzinza do mundo real (o tio), ou são meninos como ele. E o fato de Caralâmpia ser uma menina diz muito sobre o papel da alteridade feminina em *A terra dos meninos pelados*, pois não é apenas uma questão de diferença entre os sexos, mas de atitude e de enfrentamento perante o outro.

Caralâmpia, insisto, é uma projeção do Raimundo que ele gostaria e planeja ser quando retornar para Cambacará, o mundo real. Estruturalmente, coincidem por realizarem cada um sua viagem para outro mundo e passarem pela experiência do estrangeiro que estranha na mesma medida em que é estranhado (constatação que vale integralmente para o menino e que fica subentendida no caso da princesa). A melhor maneira de testar tal hipótese é comparar as ações de Raimundo com as de Caralâmpia.

*Raimundo*: menino triste, inseguro, solitário. Os meninos da vizinhança zombam e fogem dele, espantados com sua aparência estranha, a cabeça pelada e os olhos bicolores. Viaja a Tatipirun, um lugar muito diferente de Cambacará, onde seus problemas ficam suspensos por um tempo em que desfruta da hospitalidade dos seus habitantes. É um personagem com graves problemas a resolver, insatisfeito e deslocado tanto no mundo real quanto no imaginário.

*Caralâmpia*: menina alegre, de olhos bicolores e calva, confiante e querida por todos, seu sumiço causa alvoroço entre os meninos pelados, que saem à sua procura. A preocupação com ela é tanta que ao encontrarem Raimundo logo perguntam se o viajante a encontrara nas suas andanças até ali. O sumiço da princesa se deve a uma viagem que ela empreende a uma terra estranha, na comparação desta com Tatipirun. O fato dela usar cobras e um vaga-lume como adereços, uma marca da sua identidade, não lhe causa nenhum constrangimento, embora somente ela possua tais características dentre os habitantes de Tatipirun.

Os dois personagens convergem no tocante ao motivo da viagem e com relação à aparência física distinta, cada um com um corpo desviante da normalidade. No mais, segue o inverso, dado que as práticas da princesa se opõem as do menino. Então, nessa comparação pode-se perceber que Caralâmpia enforma os desejos mais íntimos de Raimundo, revelados em suas atitudes, principalmente ao criar um mundo onde é aceito, onde não lhe obrigam a silenciar. Todo afeto que a menina tem junto aos seus semelhantes é aquilo que Raimundo deseja para si dos seus vizinhos, que se escondem atrás das árvores e o insultam.

Mas não só isso. Caralâmpia é, em dado momento, descrita como a menina que “sempre teve jeito de princesa” e que “é princesa porque tem jeito de princesa” (RAMOS, 1939, p. 30 e 49). Ao agir conforme uma princesa e ser aceita como tal por seus pares, fazendo coincidir o pensar e o fazer e, assim, constituir a sua identidade, como diria Ciampa (2005), a narrativa sugere a possibilidade de mudança e afirma a necessidade da diferença para a constituição do eu.

Por isso, não basta apenas a Raimundo reconhecer a si mesmo na diferença com o outro (lição aprendida no episódio do menino sardento), carece que ele obtenha reconhecimento da outra parte, mas isso só pode ser alcançado com o enfrentamento, o mostrar-se integralmente a esse outro, sem ser resumido ao “pelado” da rua. A identidade de Caralâmpia, em vista disso, ultrapassa a sua “princesência”, pois é também aquela que fez algo que seus semelhantes desconhecem, uma viagem, o que nenhum menino pelado fizera até então.

Durante o seu sumiço, Caralâmpia esteve noutro mundo mais estranho que Tatipirun. A princesa subiu num automóvel voador e foi parar “numa terra diferente das outras, uma terra onde as árvores crescem com as folhas para baixo e as raízes para cima. As aranhas são do tamanho de gente, e as pessoas do tamanho de aranhas”, cujos humanos “têm duas cabeças, cada uma com quatro olhos, dois na frente e dois atrás” (RAMOS, 1939, p. 61-62). Ao relatar seu périplo, a princesa é vista com desconfiança pelos outros personagens, pois embora Tatipirun seja repleto de “coisas maravilhosas”, a paisagem descrita por ela causa estranheza aos ouvintes. O anãozinho é taxativo: “Tudo aquilo é mentira. Esta Caralâmpia mente!...”. A menina Sira toma a frente da discussão e arremata: “Mente nada! Por que é que não existem pessoas diferentes de nós? Se há criaturas com duas pernas e uma cabeça, pode haver outras com duas cabeças e uma perna” (idem, p. 64). Além do efeito metalinguístico, a personagem explica a lógica do mundo ficcional: lembrando que Tatipirun é um espaço onírico, essa fala de Sira desconstrói o mito da verdade absoluta e convida os participantes da disputa a tomarem uma atitude de humildade e respeito à história da Caralâmpia. Em seguida, a princesa toma o anãozinho choroso no colo e defende seu relato, calmamente expõe o que viu e como chegou ao lugar da viagem: nesse “fim de mundo” onde esteve, as pessoas também possuem olhos de duas cores, a cabeça pelada e sua viagem foi realizada num automóvel voador, coisas familiares aos meninos pelados. Até o estrangeiro Raimundo é instado a concordar com a verossimilhança do relato, posto que encontrara um desses veículos ao chegar em Tatipirun. A atitude de Caralâmpia é a do enfrentamento da alteridade, ela defende a sua história com ética e sabedoria. Conhece a si mesma e por isso é capaz de empatizar com Raimundo, pois mesmo em desvantagem na disputa com os outros meninos pelados, resiste aos ataques e se coloca perante eles sem medo. Silviano Santiago, emulando Graciliano no seu romance *Em liberdade*, afirma que:

[...] No menino, quis dramatizar a diferença não compreendida e na princesa o único ser que o compreende totalmente. Pela compreensão e pelo afeto, Caralâmpia pode libertar o menino de todo o peso da culpa que traz por ser diferente, como ainda pode sustentá-lo na sua dissidência. Ela não quer torná-

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

Campus A. C. Simões - Rd. BR 101 Norte, s/n - Cidade Universitária.

MACEIÓ/AL, CEP 57072-000

lo igual aos outros, como seria a tentativa de muitos (SANTIAGO, 1994, p. 145).

Ao contrário de Rui Mourão, outro ensaísta da obra de Graciliano, que qualifica Raimundo como um “erro da natureza” condenado a um “desajuste insolúvel” (In RAMOS, 2013, p. 202), Santiago capta a transcendência que o encontro com Caralâmpia possibilita ao menino. O elogio da diferença que a personagem conduz em cada ato é o aprendizado que ele precisa compreender para poder concluir a sua jornada de autoconhecimento.

Outro aspecto que chama a atenção na caracterização da Caralâmpia é que ela antes de entrar em cena vem sendo procurada pelos meninos pelados, nisso aparece Raimundo a quem perguntam: “Encontrou a Caralâmpia?” (RAMOS, 1939, p. 17). Uma pergunta sugestiva, pois o protagonista perambula por Tatipirun em busca dos meninos pelados, entretanto, no início da aventura ele não sabe de quem ou de que se trata o nome “Caralâmpia”, por isso confunde-a com a laranjeira, o que faz os nativos rirem dele. (Mesmo sendo o criador daquele mundo inventado, mais uma vez se verifica a não prepotência narcísica de Raimundo ao demonstrar que não tem o controle total sobre sua criação.) Digo que a pergunta é sugestiva por dois motivos:

1) Na ausência da princesa, a ordem de Tatipirun fica perturbada, sem ela os meninos pelados não fazem outra coisa senão procurá-la, deixando de brincar e dançar, que é o que fazem de imediato após o seu retorno. Sem Caralâmpia a mesmice toma conta, não há quem defenda o anãozinho, nem o conhecimento de outro mundo para além de Tatipirun.

2) Caralâmpia possui tudo aquilo que Raimundo deseja para si, a alegria e a amizade de todos. Logo a pergunta “Encontrou a Caralâmpia?” pode ser entendida metaforicamente como “Encontrou o que procurava?”, pois a viagem de Raimundo é de uma busca existencial de reconhecimento de si mesmo, que ele encontra em cada menino pelado e, especialmente, no encontro com a princesa. Utilizando um conceito proposto por Belmira Magalhães (2001, p. 90), a exemplo do que representa Sinha Vitória para *Vidas secas*, ela resguarda a ordem do mundo e representa a “quebra da circularidade”, neste caso, da rotina de violência a que Raimundo está submetido no mundo real, mediante o enfrentamento, que significa primeiro abandonar a identidade imposta e apresentar-se ao outro como de fato ele é, e só então a mudança aconteceria.

Pois, somente me conhecendo e buscando a satisfação dos desejos é que posso ser o representante de mim perante o outro, porque toda identidade é política, é o lidar com o

diferente a fim de encontrar a solução dos conflitos e afirmar a humanidade do outro e de si próprio (CIAMPA, 2005). Para tanto, Caralâmpia tem a proposta da liberdade de ser, do devir sem amarras, para ensinar a Raimundo, que num dado momento questiona: “Então você é princesa, hein? Como foi que você virou princesa?”. A resposta da menina é: “Virando, respondeu Caralâmpia. A gente vira e desvira.” (RAMOS, 1939, p. 50-52). Mais uma vez se entrelaça a metalinguagem à fala de uma personagem. Na imaginação, todos podem ser quem desejarem ser. Na vida, é preciso estabelecer uma identidade, ocupar determinado espaço nas relações sociais e intersubjetivas, para poder estar diante do outro em igualdade.

“Vou ensinar o caminho de Tatipirun aos meninos da minha terra” (idem, p. 71), diz o protagonista nas suas palavras de despedida da terra dos meninos pelados. Ora, só pode ensinar, ou só se ensina, o que se aprendeu. O convite que Raimundo promete levar aos meninos da vizinhança é a promessa do enfrentamento, sem o qual ele permaneceria sendo o “pelado”. Não há como saber se o processo dialético foi totalmente realizado, pois a narrativa é interrompida antes desse encontro projetado para o futuro. Mas a mudança interna é alcançada. Ao recusar a utopia e decidir-se pela luta, Raimundo demonstra a maturidade que lhe falta no começo do conto. Ao invés de silenciar, planeja compartilhar Tatipirun com o outro. Portanto, a princesa e o sardento possibilitam ao protagonista dialeticamente adquirir os principais saberes de que necessita para poder voltar ao mundo real com um convite para os meninos da vizinhança conhecerem Tatipirun, ou melhor, conhecerem a ele mesmo, Raimundo.

## Referências

- CASALI, Alípio Márcio Dias. **FronteiraZ**, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, vol. 1, nº 21, p. 4-21, São Paulo, dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/38062>. Acesso em: 8 nov. 2019.
- CIAMPA, Antonio da Costa. **A estória do Severino e a história da Severina**: um ensaio de psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In **Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: volume XVII / Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918). Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 235-273.
- JODELET, Denise. A alteridade como produto e processo psicossocial. In: ARRUDA, Angela (org.). **Representando a alteridade**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MAGALHÃES, Belmira. **Vidas secas: os desejos de Sinha Vitória**. Curitiba: HD Livros, 2001.

MOURÃO, Rui. Posfácio. In RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. 59ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 189-204.

RAMOS, Graciliano. **A terra dos meninos pelados**. Porto Alegre: Editora do Globo, 1939.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 113ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. **O drama ético na obra de Graciliano Ramos**: leituras a partir de Jacques Derrida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

## O QUE ORWELL NÃO CONTOU EM *1984* E BURDEKIN CONTOU EM *SWASTIKA NIGHT*: MISOGINIA E FASCISMO ANDAM JUNTOS

Lola Aronovich (UFC)<sup>79</sup>

**Resumo:** *1984* e *Swastika Night* são duas distopias formidáveis, uma muito famosa e icônica; a outra, nem tanto. No entanto, *Swastika Night*, que trata de um mundo 700 anos depois dos alemães nazistas terem vencido a Segunda Guerra Mundial, foi escrito em 1937, anterior não apenas à guerra em si, mas doze anos antes de George Orwell lançar sua obra-prima. *Swastika Night* foi publicado com o nome Murray Constantine como seu autor, e só meio século depois é que os editores finalmente revelaram, não sem resistência, que “ele” era de fato Katharine Burdekin, autora de dez romances. Ao contrário de *1984*, que não está muito preocupado com a questão de gênero e que pode ser visto como misógino, principalmente por causa dos pensamentos vis que seu protagonista dedica às mulheres (em particular a Julia), *Swastika Night* mostra como a masculinidade está intrinsecamente conectada ao fascismo. Nesse universo, as mulheres não são objeto de desejo e vivem enjauladas, segregadas dos homens, estando sempre à disposição deles para serem estupradas, pois a recusa das mulheres fere a autoestima de um homem. Embora distopias sobre como seria o mundo se os nazistas tivessem vencido a Segunda Guerra sejam comuns, o brilhantismo de Burdekin foi ter chamado a atenção para como o nazismo em particular, e sistemas autoritários e fascistas de forma geral, se utilizaram da misoginia e da “redução” das mulheres para cultivar a masculinidade. Para Daphne Patai, responsável por “ressuscitar” Burdekin nos anos 1980, é isso que faz *Swastika Night* um romance mais atual que *1984*.

**Palavras-chave:** Masculinidade. Distopia. Fascismo. Gênero.

Neste artigo falarei de duas distopias, *1984* e *Swastika Night*. Ambas tratam de universos autoritários e cenários propícios para os piores pesadelos. Uma é muito famosa, icônica até, e outra nem tanto, que foi publicada doze anos antes da distopia que serve como referência, inicialmente por um homem. Só no começo dos anos 1980 é que os primeiros editores de *Swastika Night* revelaram que “Murray Constantine” era na verdade Katharine Burdekin (1896-1963), que publicou dez livros, entre os mais importantes *Swastika Night* (1937) e *Proud Man* (1934).

Raffaella Baccolini aponta que *Swastika Night*, publicado em 1937, foi ignorado pelos críticos até ser reimpresso em 1985 com Burdekin como sua autora, devido ao trabalho da pesquisadora feminista Daphne Patai:

Neste mundo imaginário inteiramente governado por homens para homens, mulheres foram reduzidas a sua função biológica e foram destituídas de sua

<sup>79</sup>Lola Aronovich é doutora em Literatura em Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina e, desde 2010, professora de Literatura em Língua Inglesa do Departamento de Estudos da Língua Inglesa, suas Literaturas e Tradução (DELILT) da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza. Entre 2019 e 2020 fez pós-doutorado na UFAL.

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

identidade: a destruição da consciência feminina – o que Daphne Patai chamou de 'redução de mulheres' – as levou a viver na ignorância, apatia e indiferença dentro de áreas enjauladas similares a campos de concentração, úteis apenas para reprodução. A perda de liberdade e degradação das mulheres é tão completa que elas são incapazes de se organizarem e rebelarem-se (BACCOLINI, 2019, p. 12, minha tradução).

*Swastika Night* se passa no ano 720, setecentos anos depois da guerra dos vinte anos (provavelmente o que viria a ser a Segunda Guerra Mundial). São sete séculos de domínio nazista e japonês. Durante esse tempo, o mundo foi dividido entre dois impérios: o nazista (Europa, África, parte da Ásia) e o japonês (Ásia, Austrália, as Américas). Não há mais passado, nem história, literatura, artes. Todos os livros e registros foram destruídos. Acredita-se que antes de Hitler não havia nada, só tribos e selvagens, não países organizados. Na Alemanha nazista não se ensina a ler e escrever, apenas a algumas pessoas que exercerão trabalhos técnicos (como o inglês Alfred, que será um dos protagonistas da história).

No mundo de *Swastika Night*, o sistema é feudal. Há cerca de três mil Cavaleiros (Knights), que possuem grandes fortunas e terras, e os homens trabalham para ele. Hitler é deus, e hitlerismo é a religião oficial. Vende-se Hitler como um gigante loiro com uma vasta barba, que nunca foi “contaminado” por nenhuma mulher. Ele não só nunca esteve com uma mulher, como foi o único a não nascer de uma – ele explodiu da cabeça de seu pai, o deus do trovão. O mantra nazista é “Eu acredito em orgulho, coragem, violência, brutalidade, matança, crueldade, e todas as outras virtudes heróicas e valentes. Heil Hitler” (BURDEKIN, 1985, p. 19). Como se pode ver, *Swastika Night*, além de ser uma sátira ao nazismo, é também uma sátira à masculinidade.

Na introdução de Daphne Patai de *Swastika Night*, ela aponta que existia uma forte ideologia de gênero na Itália de Mussolini e na Alemanha de Hitler. Em 1933 os nazistas destruíram todas as sedes do movimento de mulheres. Um ano antes, um jornal comunista para mulheres operárias na Alemanha pedia que mulheres combatessem o fascismo e já avisava: "Os nazistas pedem pena de morte para quem aborta. Eles querem transformar vocês em máquinas de parir. Vocês serão serventes e empregadas dos homens. Sua dignidade humana será esmagada" (PATAI, 1985, p. 12).

Hitler deixava claro qual papel ele reservava às mulheres já em *Minha Luta*, publicado em 1924: elas tinham que gerar a raça pura, a ariana. Num discurso dez anos depois, ele disse que a divisão "natural" do trabalho entre homens e mulheres envolvia uma complementação harmoniosa entre o mundo maior (masculino) e o menor (feminino), o público e o privado. Na

Alemanha Nazista, mulheres eram excluídas da vida pública. Não havia lugar pra elas na política. A criança era vista como muito mais importante que a mulher. Havia incentivo para que as mulheres fossem mães e produzissem "as crias hereditariamente valiosas da nação" (PATAI, 1985, p. 13).

Goebbels, ministro da propaganda nazista, discursava que o nazismo era por natureza um movimento masculino (PATAI, 1985, p. 13). É preciso lembrar, nesses dias atuais em que feministas são xingadas de *feminazis* (termo inventado pela extrema-direita dos EUA), que nazistas puseram não só judeus em campos de concentração, mas também feministas, comunistas, e gays (que também são chamados de *gayzistas* e *gaystapo* pela direita LGBTfóbica).

Para ilustrar como o mesmo pensamento nazista de Hitler e Goebbels segue vivo, cito William Pierce, líder neonazista americano, fundador do grupo supremacista branco Aliança Nacional, morto em 2002. Pierce, que se casou cinco vezes, fez um vídeo chamado "Por que os matrimônios fracassam hoje em dia?" Segundo Pierce, "O feminismo erodiu o relacionamento tradicional de complementação entre homens e mulheres, baseado nas suas diferenças naturais, e tentou substituí-lo por igualdade, que não está de acordo com a realidade". Segundo ele, criou-se um clima de hostilidade entre os gêneros, e muitas mulheres se tornaram menos femininas, e muitos homens, menos masculinos. A paranoia de que estão nascendo menos bebês "puros" também é uma constante, como em *Swastika Night*. Para Pierce, "Se não tivermos mais bebês, morreremos. Nossa nação (os EUA) morrerá".

O neonazismo é uma desgraça que se espalha também no Brasil: de acordo com a antropóloga Adriana Dias, há 334 células de grupos neozistas em atividade, a maioria no Sul e Sudeste (mas há células em Fortaleza e João Pessoa, entre outras cidades nordestinas). Cada grupo tem entre 3 a 40 pessoas. Os grupos se dividem em 17 movimentos, entre eles 3 seções da Ku Klux Klan (PICHONELLI, 2019). A antropóloga cita o historiador alemão Peter Gay para analisar a estruturação do ódio a partir de três fatores: a masculinidade, que se constrói em cima da misoginia e homofobia, de guerras e cultura do estupro; a meritocracia (que passa a ideia de que uns são superiores aos outros); e o "outro" como obstáculo ao padrão dominante de atingir seus objetivos (PICHONELLI, 2019).

Voltando a *Swastika Night*, Patai pontua a relevância do livro para os dias atuais:

O romance de Burdekin é importante para nós hoje porque sua análise do fascismo é formulada de uma forma que vai além de Hitler e a especificidade da época. Argumentando que fascismo não é [...] diferente da realidade rotineira do domínio masculino, uma realidade que polariza homens e

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

mulheres em termos de papéis de gênero, Burdekin satiriza modelos de comportamento 'masculino' e 'feminino'. A ideologia nazista, deste ponto de vista, é a culminação do que Burdekin chama de 'culto da masculinidade'. É esta conexão, assim como o forte argumento contra o culto da masculinidade, que destacou o livro de Burdekin entre muitas outras distopias anti-fascistas produzidas nos anos 1930 e 40 (PATAI, 1985, p. 6, minha tradução).

*Swastika Night* começa com o Cavaleiro Von Hess ministrando missa, enquanto o nazista Hermann não consegue tirar os olhos de um menino de 14 anos do coro. O Cavaleiro sabe que as mulheres não estão mais parindo meninas, o que pode levar à extinção do império nazista. Dele aprendemos que a compreensão feminina não ultrapassa a de um cão. Quase tudo é sagrado demais para que elas possam ouvir, como a bíblia de Hitler. “A coisa mais importante era fixar firmemente nas mentes das mulheres mais jovens que elas não deveriam se importar em serem estupradas” (BURDEKIN, 1985, p. 26), pensa Von Hess, mesmo sem usar a palavra, já que estupro não era considerado crime, por implicar escolha e rejeição da parte das mulheres, a menos que fosse contra menores de idade. Isso não era por causa das meninas, mas pela raça. Meninas muito novas geravam bebês fracos. Por isso, o regime determinou que a idade mínima para estupro era de 16 anos, quando o corpo das meninas já estava formado.

As mulheres são estupradas apenas por uma questão de dominação e reprodução, não de desejo. Só os homens e meninos são considerados belos. Não é só a aparência de uma mulher que é deplorável, com suas cabeças raspadas, suas roupas justas e feias, mas também a postura. Elas andam de cabeça baixa e barriga pra frente, sem nenhuma graciosidade, nenhuma beleza, pois essas são qualidades masculinas. Se uma mulher ousasse ficar de pé como um homem, ela seria espancada. O Cavaleiro se pergunta por que o sistema não fez com que elas andassem em quatro patas o tempo todo. Ao mesmo tempo, ele discorda que os filhos sejam tirados delas com 18 meses, pois há coisas que mulheres devem fazer melhor que os homens.

O Cavaleiro vê mulheres como seres passivos, que são moldadas por homens. Tudo o que elas querem é agradar os homens, então farão tudo que eles quiserem, serão o que quiserem. Sua natureza é submissa. Já Alfred pensa que o erro das mulheres é acreditar que homens são melhores que mulheres, não apenas diferentes. Se elas tivessem direito a duas características disponíveis aos homens – invulnerabilidade sexual e orgulho de seu gênero – elas teriam algum poder.

O terceiro personagem masculino mais importante, Hermann, um nazista forte, braçal, analfabeto, odeia e tem nojo de mulheres. Ainda não fez sexo com nenhuma. Quando Alfred conta isso para o Cavaleiro, ele responde que isso não é nada incomum.

Infelizmente, há poucas personagens mulheres de destaque no livro. Apenas duas têm nome. Uma delas é Marta, uma mulher muito velha que é desprezada por homens e mulheres. O que ela recebe de comida mal dá pra sobreviver (é o que qualquer mulher fora da idade de ter filhos recebe).

Pouco depois de Hermann sair da igreja, enquanto ainda está fantasiando com o lindo menino do coral (ele pensa em puxar seu cabelo), o nazista reencontra seu amigo Alfred, que ele conheceu na Inglaterra enquanto prestava serviço militar, cinco anos antes. Hermann ama Alfred, é o homem que ele mais admira no mundo. Eles conversam, nadam, e Alfred conta a ele seu plano de derrubar o nazismo. Depois que Alfred dorme, Hermann ouve gritos e vê um menino tentando estuprar uma menina. O menino é aquele do coro, e a menina é uma cristã (Hermann vê uma cruz no casaco dela). Ele espanca o menino praticamente até a morte, e só para depois que Alfred manda parar (mais tarde o menino não resiste e morre. A menina foge). Hermann não mata o menino por pena da menina, mas porque ele não suporta ver que o menino se interessa por meninas.

O Cavaleiro percebe a rebeldia de Alfred e mostra para Alfred e Hermann o livro secreto com a história do império escrito por um de seus ancestrais durante cinco anos. Von Hess perdeu seus três filhos homens num acidente de avião e não tem descendentes. Por isso, decide dar o livro a Alfred.

Primeiro ele mostra uma foto, com quatro pessoas, duas atrás, mais altas. Hermann fica muito decepcionado ao ver que Hitler tinha cabelo escuro, olhos marrons, “seu rosto tão sem pelos como o de uma mulher exceto por um pouco de pelos escuros em cima dos seus lábios”. Na foto, Hitler está olhando para um lindo menino loiro, que estava fitando a câmera, sorrindo. “Ele, mesmo imaturo, tinha mais do físico alemão sagrado que Hitler ou os dois atrás”, pensou Hermann. “Ele parecia mais nobre, mais masculino, apesar da sua juventude, que o pequeno, escuro e aparentemente suave Hitler” (BURDEKIN, 1985, p. 86, minha tradução).

O Cavaleiro conta que esse menino na realidade é uma menina de 15 ou 16 anos, e eles não conseguem acreditar. Como uma menina podia ser tão adorável quanto um menino, olhando diretamente para a câmera? Alfred pergunta se era a filha de algum cavaleiro, mas Von Hess diz que era uma menina comum, e que todas as mulheres eram assim.

Por que elas deixaram se rebaixar tanto?, Alfred quer saber. Elas aceitaram a Redução das Mulheres, um plano elaborado por homens nazistas (e copiado pelos japoneses). Diz o Cavaleiro: “O que os homens não conseguem fazer, nunca conseguiram, é impedir essa

submissão cega e fazer com que as mulheres ignorem os homens e os desobedeçam. É a tragédia da raça humana” (BURDEKIN, 1985, p. 89). Alfred discorda. Ele acha que é natural que as mulheres obedeçam os homens.

Alfred não entende por que os homens iriam querer que as mulheres não se parecessem com a menina na foto. Von Hess explica: a linda menina da foto tinha o poder de escolha e de rejeição. Ela tinha o direito de rejeitar quem ela quisesse, e isso fere a dignidade masculina. Alfred pergunta se elas não poderiam ser lindas e ao mesmo tempo não terem direitos de recusar. O Cavaleiro diz que parte da beleza da menina da foto vem que ela sabe que tem poder de escolha e de rejeição, e que ela sabe que pode ser amada. Ele explica também que, antes da Redução das Mulheres ser implantada, os estupros estavam se tornando coisa comum, e as leis para combatê-los, mais lenientes (BURDENKIN, 1985, p. 101).

A ideologia por trás era que, durante a guerra, as mulheres não fizeram nada, só pariram os filhos, algo que as mulheres dos inimigos também fizeram. Não foram elas que derrotaram o mundo e fizeram um império. E os guerreiros passaram a achar que eram mais dignos que elas, e que não poderiam permitir a rejeição por parte delas. A rejeição era um insulto à masculinidade, assim como a vida em família.

Este é um pensamento muito comum entre masculinistas, que se dizem "defensores dos direitos dos homens", mas que na realidade são apenas misóginos. O único "direito" que masculinistas defendem é, no fundo, o de atacar mulheres, principalmente feministas. Em sua grande maioria, masculinistas são neonazistas. Há um grande ressentimento porque as mulheres os rejeitam.

A conversa de Alfred com o cristão Joseph no capítulo 9 é muito reveladora. Afinal, Joseph é parte da resistência, e poderia ser um líder inteligente. Mas Burdekin o faz completamente ignorante e, ainda por cima, arrogante. Ele tem certeza das barbaridades que diz. Por exemplo, nem a mãe de Jesus, Maria, vai para o céu. “Mulheres não são nada além de ninhos de aves. Qual uso tem um velho ninho?” (p. 210). O diálogo segue assim:

Alfred: “Você acha que as mulheres não contribuem em nada na formação física de uma criança?”

Joseph: “Definitivamente nada. A criança inteira, seja macho ou fêmea, está completa na semente do homem. A mulher meramente a nutre no seu corpo até que esteja grande o suficiente para nascer. [...] Se a criança é menino, tem a alma do pai desde o momento de concepção, mas se for menina não tem alma. Nasce um nada, como todas as mulheres, até Maria. Nas famílias cristãs chamamos nossa filha mais velha de Maria, para recordá-la, mas nenhuma Maria tem a presunção de pensar que ela é algo mais que qualquer outra mulher. [...] Por que, se você tem a crença fantástica que as mulheres ajudam

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

a formar a criança, vocês tratam suas mulheres tão mal? Vocês as mantêm presas em jaulas e roubam seus filhos pequenos, que é a maior crueldade que qualquer homem pode fazer a uma mulher”.

Alfred: “Eu acho que está errado, Joseph. Eu gosto do modo que vocês tratam suas nadas melhor que o nosso modo. Vejo-as rindo e conversando com você. E não apenas as menininhas. Nossas mulheres adultas nunca riem”.

Joseph: “Nossas mulheres são tratadas como se fossem bons e queridos cachorros. Nós gostamos delas, elas brincam conosco e são felizes conosco. Se temos comida elas nunca passam fome, elas nos obedecem e nos amam. Nossas mãos nunca se levantam contra elas a menos que elas transgridam. [...] A maneira cristã de tratar as mulheres é a única possível” (BURDEKIN, 1985, pg. 210-11).

Como pode ser visto, Burdekin acertou muito. Até previu que os judeus seriam exterminados, só não imaginou que seriam cremados em campos de concentração (ela imaginou que eles seriam espancados até a morte). Num ponto do livro, o Cavaleiro diz a Alfred que os romanos crucificavam os judeus, e que os nazistas foram menos cruéis, atiravam neles ou os espancavam até a morte (BURDEKIN, 1985, p. 173).

Há várias semelhanças entre *Swastika Night* e *1984*, como aponta Patai, embora ela ressalte que não há nenhuma evidência que Orwell tenha lido o romance de Burdekin, publicado doze anos antes. Mas o editor de *Swastika Night* também foi o primeiro editor de Orwell. E um dos livros de Orwell foi selecionado para o Clube do Livro de Esquerda, assim como *Swastika Night* foi em 1940 (PATAI, 1985, p. 9). Ambos os livros tratam de sistemas totalitários e cruéis. Toda informação sobre o passado e a história foram destruídos. O mundo é dividido em impérios distintos. Nos dois livros, é uma foto que deflagra bastante da ação. Tanto Alfred tenta ler trechos de um livro secreto para Hermann, como Winston Smith tenta com Julia. Nos dois casos, Hermann e Julia não querem ouvir. Nos dois livros o protagonista é abordado por um homem em posição de poder para testar sua tendência à rebelião (PATAI, 1985, p. 14). Nos dois livros, a resistência secreta se chama Brotherhood (Irmandade). Os pares românticos dos protagonistas acabam se juntando à rebelião, e são destruídos. Há homens para idolatrar (O Grande Irmão e Hitler), e inimigos coletivos (Goldstein em *1984* e quatro inimigos de Hitler em *Swastika Night*: Lenin, Stalin, Roehm, e Karl Barth. Sobre este último, Von Hess não sabe explicar quem é, e para nós, leitores do século XXI, Barth certamente não é tão conhecido como os três outros inimigos. Sabemos que existiu o teólogo suíço Karl Barth, considerado por muitos o maior teólogo protestante do século XX, e que ele se opôs a Hitler e ao regime nazista).

Assim como em *1984*, as classes mais baixas são menos vigiadas que as outras. Os cristãos de *Swastika Night*, embora vilipendiados, têm bastante liberdade. Assim como os

Cavaleiros, suas casas não são revistadas. Os proletários de *1984* não são vigiados pelo Grande Irmão em suas casas (PATAI, 1985, p. 14).

Não há nada como “Newspeak” (traduzido como Novafala, o idioma oficial da Oceânia, onde se passa *1984*) em *Swastika Night*, mas há um trecho interessante em que o Cavaleiro conta a Alfred que as pessoas se casavam antigamente. Alfred diz não conhecer essa palavra, casar, e o Cavaleiro concorda que é uma palavra que não existe mais. Socialismo também não existe mais como palavra.

Em *1984*, publicado em 1949, Winston é misógino, algo que para mim, hoje, não passa despercebido, mas passou quando li o livro na adolescência. Ele diz claramente odiar mulheres. Só ter um personagem machista não faz um livro machista, claro. Pode ser uma crítica aos preconceitos. Mas no caso de *1984*, não me parece ser. No primeiro encontro com Julia, suas impressões iniciais sobre ela são: “Eu sentia ódio só de olhar para você. Queria estuprá-la e depois matá-la. Duas semanas atrás, pensei seriamente em arrebentar sua cabeça com um paralelepípedo” (ORWELL, 2009, p. 130). Antes de conhecê-la intimamente, o protagonista tem “alucinações vívidas e belas” sobre Julia (ORWELL, 2009, p. 28). A narração nos conta as fantasias de Winston:

Haveria de golpeá-la até a morte com um cassete de borracha. Haveria de amarrá-la nua a uma estaca e depois alvejá-la com flechas, como São Sebastião. Haveria de violentá-la e no momento do clímax cortaria sua garganta. De mais a mais, agora percebia mais claramente que antes *por que* a odiava. Odiava-a porque era jovem e bela e assexuada, porque queria ir para a cama com ela e nunca o faria, porque em torno de sua adorável cintura flexível que parecia lhe pedir que a envolvesse com o braço havia apenas a odiosa faixa escarlate, símbolo agressivo de castidade (ORWELL, 2009, p. 28).<sup>80</sup>

Dizer que a misoginia de *1984* é um produto de seu tempo não é um argumento válido, já que o feminismo de *Swastika Night* também é. Para Noah Berlatsky, esse argumento implica que somos moralmente muito mais iluminados hoje que antigamente, que preconceitos são coisa do passado, e que as melhorias sociais ocorrem progressiva e naturalmente. Berlatsky diz: “ainda devemos ler Orwell não *apesar* do sexismo, mas em parte *por causa* dele. [...] Prestar atenção no sexismo de Orwell é uma forma de prestar atenção no nosso sexismo; faz *1984* mais relevante, não menos” (BERLATSKY, 2014). E também, se somos tão iluminados hoje, por que

<sup>80</sup> Pode-se perceber como o ódio de Winston por Júlia é o ódio da rejeição, de supor que não faria sexo com ela. Muito parecido com a justificativa para que as mulheres não possam escolher seus parceiros em *Swastika Night*.

há camisetas à venda com a estampa “Do it to Julia” (“Faça isso com Julia”, referindo-se à tortura)?

Eu pessoalmente gosto bastante de Julia. Ela é um sopro de ar quando aparece no livro, depois da perspectiva depressiva e derrotista de Winston. Ela é sexualmente independente, é ela quem toma a iniciativa, ela que sabe como burlar o sistema para manter seus encontros sexuais. Imagina quantos homens ela deve ter seduzido ao simplesmente passar um bilhetinho escrito “Eu te amo” (não funcionou com Bolsonaro em relação a Trump)?

Winston vê Julia como depravada, e diz a ela: “Quanto maior o número de homens que você teve, maior é o meu amor. Compreende isso? Detesto a pureza, odeio a bondade! Não quero virtude em lugar nenhum. Quero que todo mundo seja devasso até os ossos” (ORWELL, 2009, p. 135). Para o protagonista, Julia precisa sempre servir a um propósito.

Não sabemos muito sobre Julia, já que a narração, mesmo em terceira pessoa, se centra apenas no que Winston pensa (o que pode ser interessante num sentido: talvez Julia não esteja tendo relações sexuais exclusivamente com Winston naquele período?). O narrador não lê os pensamentos de Julia. Sabemos, através do protagonista, que Julia não está interessada em derrubar o sistema, apesar de detestá-lo. Sua rebelião é só para satisfazer seus desejos sexuais. Como Winston diz para ela, “Você só é rebelde da cintura para baixo” (ORWELL, 2009, p. 164).

O romance a pinta como fútil e traidora (quanto tempo ela demorou para “trair” Winston durante a tortura? Só sabemos a versão de O'Brien). Quando se encontram com a “resistência”, Winston responde a uma série de perguntas bastante ridículas. O'Brien quer saber se eles dariam suas vidas pela resistência, se matariam, se cometeriam atos de sabotagem que poderiam causar a morte de dezenas de inocentes, se encorajariam a prostituição, se disseminariam doenças venéreas, se jogariam ácido no rosto de uma criança, se se suicidariam... E para tudo Winston responde “Sim”, sem pestanejar. Mas quando O'Brien pergunta se eles estariam prontos para se separarem e nunca mais se verem de novo, Julia interrompe e grita “Não!” Winston demora pra responder, e não sabe qual palavra sairá da sua boca. Finalmente ele diz não. Quem ama mais nesse relacionamento?

Bem antes disso, Julia já havia conquistado o coração de Winston ao roubar cosméticos e se maquiar para ele. Ao vê-la maquiada, ele sente que ela ficou muito mais bonita e, “sobretudo, muito mais feminina”. E ela diz a ele: “E sabe qual vai ser a próxima coisa que eu vou fazer? Vou arrumar um vestido de verdade em algum lugar e vou usá-lo em vez destas

malditas calças. E meias de seda, e sapatos de salto alto! Neste quarto serei uma mulher, não uma camarada do Partido” (ORWELL, 2009, p. 152). Talvez ser feminina e vaidosa para agradar os homens seja a maior qualidade que Winston (e Orwell) concede a Julia.

Em *The Orwell Mystique: A study in male ideology*, Patai foi uma das primeiras a apontar a misoginia do escritor. Ao observar uma obsessão com a masculinidade na obra dele, Patai pergunta: se a visão de Orwell sobre as mulheres era tão negativa, como ele podia ser um defensor da liberdade? Simples: liberdade *para quem*? Entramos em algo comum nas distopias escritas por homens: a liberdade é relativa. Mulheres podem ser ignoradas.

Patai deixa bem claro que considera *Swastika Night* um romance mais atual:

Burdekin dá ao regime totalitário uma dimensão crítica nada presente no livro de Orwell. *Swastika Night* e *1984* são ambos sobre homens e seu comportamento. Burdekin toca nisso explicitamente ao expor o culto da masculinidade. Mas Orwell, ao usar o homem como modelo da espécie humana, parece crer que está mostrando características inatas dos seres humanos. Por isso o desespero que sentimos no final de *1984* e a esperança que ainda existe no final do livro de Burdekin estão ligados ao grau de consciência que cada escritor tem dos papéis de gênero e das políticas do poder como construções sociais. Orwell resolutamente se recusa, em toda sua obra, a questionar uma ideologia de gênero que ele apoia integralmente. Portanto, ele pode apenas atribuir a busca do poder à 'natureza humana'. Já Burdekin pode ver a preocupação com poder no contexto de uma polarização de gênero que pode degenerar no mundo de *Swastika Night*, com sua masculinidade hiperatrofiada de um lado e sua redução das mulheres do outro. Traçando o relacionamento entre esses dois extremos, assim como sua continuidade com os estereótipos de gênero da sociedade tradicional 'civilizada', Burdekin faz uma crítica retumbante dos perigos da supremacia masculina (PATAI, 1985, p. 16, minha tradução).

Para terminar, gostaria de citar o conto de ficção especulativa “Kay & Phil” (1994), da escritora neozelandeza Lucy Sussex, que trata de dois escritores que se encontram sem querer: Phil, que está escrevendo um livro sobre nazistas, e Kay, a autora de *Swastika Night*. Phil pergunta: “Por que fazer os nazistas tratarem as mulheres assim? É horrível. Kay responde:

“Não está muito distante da situação real das mulheres através dos séculos. Ou das origens do que está presente nos escritos nazistas. Eu achava quando escrevi meu livro, embora muitos não concordaram comigo, que os nazistas eram capazes de exterminar os judeus. E depois disso, viria o quê? O sistema nazista se alimentava de ódio. Precisava de um inimigo. Por que não o mais antigo?”

“O mais antigo?”, Phil repetiu, pensando: eu não odeio as mulheres, apesar de eu não me dar bem com Dorothy, e as coisas com a Anne não estão tão boas agora.

[Kay] suspirou. “Eu já fui casada. [...] Depois que deixei meu marido, me certifiquei que eu nunca mais viveria com uma pessoa do sexo oposto. É difícil demais, Phil, estar com alguém que é humano, como você, mas ah, tão

diferente! [...] Nós tememos o outro, que não é como nós, mas é necessário para a continuidade da raça. Se não fosse isso, suspeito que os homens teriam exterminado as mulheres há muito tempo” (SUSSEX, 1999, p. 551-2, minha tradução).

Não quero crer que isso seja verdade – que, se não fosse pela função reprodutiva das mulheres, os homens não aceitariam compartilhar a Terra com elas, conosco. Porém, ao ler distopias como *Swastika Night*, vemos que de fato o fascismo caminha de mãos dadas com a misoginia.

### Referências

BACCOLINI, Raffaella. At the root of totalitarianism: misogyny and violence in women's dystopias. In: CALADO, Luciana; CAVALCANTI, Ildney (orgs.). **Utopias Sonhadas/Distopias Anunciadas: feminismo, gênero e cultura queer na literatura**. João Pessoa: UFPB, 2019.

BERLATSKY, Noah. The “product of its time” defense: no excuse for sexism and racism. **The Atlantic**. 28 de janeiro de 2014. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/01/the-product-of-its-time-defense-no-excuse-for-sexism-and-racism/283352/>>. Acesso em: 16 jan 2020.

BURDEKIN, Katharine. **Swastika Night**. Nova York: Feminist Press, 1985 (original: 1937).

ORWELL, George. 1984. Trad. Alexandre Hubner, Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (original: 1949).

PATAI, Daphne. Introduction. In: **Swastika Night**. Nova York: Feminist Press, 1985.

\_\_\_\_\_. **The Orwell mystique: A study in male ideology**. Boston: University of Massachusetts Press, 1984.

PICHONELLI, Matheus. Brasil tem 334 células neonazistas em atividade, diz pesquisadora. **Universa**. UOL. 18 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://matheuspichonelli.blogosfera.uol.com.br/2019/11/18/brasil-tem-334-celulas-nazistas-em-atividade-diz-pesquisa/?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 23 dez 2019.

\_\_\_\_\_. O que explica tantos fóruns de ódio na internet? Anonimato é só parte da resposta. **6 Minutos**. São Paulo, 30 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://6minutos.com.br/tecnologia/o-que-explica-tantos-foruns-de-odio-na-internet-anonimato-e-so-parte-da-resposta/>>. Acesso em: 23 dez 2019.

PIERCE, William. Why so many marriages fail today. **Bitchute**. Disponível em: <<https://www.bitchute.com/video/ti3ADPj4zr2F/>>. Acesso em: 2 jan 2020.

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

SUSSEX, Lucy. Kay & Phil. In: WILLIAMS, Susan; JONES, Richard Glyn (eds.) **The Penguin Book of Modern Fantasy by Women**. London: penguin, 1996. (original: 1994). P. 533-553.

## MINISTÉRIO DA VERDADE: A TENSÃO ENTRE A MEMÓRIA E A RECONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA NO ROMANCE *1984*

Marcos Paulo Ventura (Ufal)<sup>81</sup>  
Ildney Cavalcanti (Ufal)<sup>82</sup>

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é refletir sobre a tensão entre a memória e a reconstrução da história no romance *1984* (1949), de George Orwell. Nessa narrativa, o protagonista, Winston Smith, rebela-se contra o Partido, liderado pela figura do Grande Irmão, na medida em que se recusa a ser um autômato nessa sociedade totalitária distópica, o que dá origem a um paradoxo: Winston tenta reconstruir o passado através de suas memórias, mas ele trabalha no Ministério da Verdade, que é responsável por reescrever diariamente a história — por meio da constante reedição e alteração de artigos de jornais e obras literárias, por exemplo — de maneira a atender a vontade do Partido. Essa relação conflituosa, portanto, é uma das características mais marcantes tanto de Winston quanto do romance em si. Como fundamentação teórica, o presente trabalho conta com as reflexões de Tom Moylan (2016) sobre a distopia, de Evanir Pavloski (2014) sobre a reconstrução da história em uma estrutura social distópica e a memória através do estudo da personagem de Winston Smith, e de Eric Fromm (1961), Ben Pimlott (1989) e Thomas Pynchon (2003) sobre o poder do pensamento dominante no romance de Orwell, o duplificação, tanto na vida em Oceânia, como um elemento diegético fundamental para o enredo da narrativa, quanto em nossa vida cotidiana, pois é um termo que já faz parte realmente do vocabulário moderno.

**Palavras-chave:** Romance. Memória. História.

### George Orwell e *1984*

George Orwell é um dos escritores mais influentes do século XX e provavelmente continuará a ser no século XXI também, pois a sua obra-prima, o romance *1984*, trata de temas como a verdade, a linguagem, o poder, a liberdade, a memória, a história, entre outros.

Nessa narrativa distópica, Orwell imagina, constrói e descreve uma sociedade totalitária chamada Oceânia onde o Grande Irmão, líder do Partido, exerce uma opressão total sobre seus cidadãos com diversos mecanismos de controle, dentre eles, a erradicação da memória por meio da reconstrução da história, pois há um superministério responsável por tal tarefa, o Ministério da Verdade.

<sup>81</sup> Graduando no curso de Letras - Inglês pela Faculdade de Letras na Universidade Federal de Alagoas.

<sup>82</sup> Doutora em English Studies pela University of Strathclyde, Glasgow (1999). Mestra 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.

Assim, a Oceânia está de fato localizada em um dos mapas do inferno das narrativas distópicas, pois sua sociedade é assim descrita por Moylan: “A sociedade assustadora, desbotada, decrepita, cruel, e paranoica presidida pelo Big Brother e pelo Partido Interno é a quintessência do mau lugar no nosso tempo” (2016, p. 100).

### **O Ministério da Verdade e a reconstrução da História**

Esse modelo social totalitário da Oceânia é estabelecido e mantido por meio dos lemas que são divulgados e impostos pelo Partido, dentre eles, “IGNORÂNCIA É FORÇA”. Por isso, como afirma Pavloski:

As implicações sociais desse último lema no universo ficcional de *1984* são profundas e heterogêneas. Com o objetivo de rastrear essas consequências, devemos considerar a ambivalência funcional desse princípio do Partido, ou seja, a utilização do termo ignorância como desconhecimento e como alienação. A união desses dois elementos garante a eficiência dos mecanismos controladores [...] e demanda a especialização de outros dispositivos que se revelam de suma importância para a estabilidade social na Oceania e, conseqüentemente, para a trajetória de Winston Smith (2014, p. 138).

Então, para que o desconhecimento histórico seja difundido de modo sistemático, o Partido cria o Ministério da Verdade que é encarregado de reescrever incessantemente todo e qualquer tipo de documento que tenha a possibilidade de desmitificar seu discurso oficial. Esse processo sistemático e incessante de reconstrução do passado é descrito por Orwell no romance da seguinte forma:

Esse processo de alteração contínua valia não apenas para jornais como também para livros, periódicos, panfletos, cartazes, folhetos, filmes, trilhas sonoras, desenhos animados, fotos — enfim, para todo tipo de literatura ou documentação que pudesse vir a ter algum significado político ou ideológico. Dia a dia e quase minuto a minuto o passado era atualizado. Desse modo era possível comprovar com evidências documentais que todas as previsões feitas pelo Partido haviam sido acertadas; sendo que, simultaneamente, todo vestígio de notícia ou manifestação de opinião conflitante com as necessidades do momento eram eliminados. A história não passava de um palimpsesto, raspado e reescrito tantas vezes quantas fosse necessário. Uma vez executado o serviço, era absolutamente impossível provar a ocorrência de qualquer tipo de falsificação (ORWELL, 2009, p. 54).

Essa passagem é bastante significativa, pois ao mesmo tempo que ilustra todos os tipos de documentos ou de literaturas possíveis que são alterados praticamente a todo instante, há também a poderosa metáfora do passado como um palimpsesto, ou seja, nessa narrativa

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

distópica, o passado pode ser raspado, polido e reescrito como um manuscrito em pergaminho da Idade Média o que garante ao Partido um poder de controle sem proporções imagináveis.

E é exatamente nesse ministério onde trabalha Winston Smith, o protagonista do romance. E sobre os objetivos centrais do Partido com relação a esta função desempenhada por Winston, Pavloski explica que “O trabalho de Winston e de seus colegas destina-se a alterar arbitrariamente o passado com dois propósitos principais: criar a ilusão de prosperidade e desenvolvimento, e garantir a infalibilidade do Partido” (2014, p. 145). Igualmente, nós temos no romance a seguinte passagem que é lida por Winston no volume negro intitulado “Teoria e Prática do Coletivismo Oligárquico” *de aparente autoria de Emmanuel Goldstein* que explica de forma detalhada esses dois objetivos centrais do Partido:

A modificação do passado é necessária por duas razões, uma das quais secundária e, por assim dizer, preventiva. A razão secundária é que o membro do Partido, tal como o proletário, tolera as condições vigentes em parte porque não dispõe de termos de comparação. Deve ser afastado do passado, assim como deve ser afastado de países estrangeiros, porque é necessário que acredite que está em melhor situação do que seus antepassados e de que o padrão médio de conforto material aumenta ininterruptamente. Mas, de longe, a razão mais importante para que se reajuste o passado é a necessidade de salvaguardar a infalibilidade do Partido. Não se trata apenas de atualizar constantemente discursos, estatísticas e registros de todo tipo para provar que as previsões do Partido se confirmam em todos os casos. Trata-se também de não admitir em hipótese nenhuma a ocorrência de alterações na doutrina ou no alinhamento político. Porque mudar de opinião, ou mesmo de atitude política, é uma confissão de fraqueza (ORWELL, 2009, p. 250).

Também é muito importante perceber que, desde o início do romance, Winston nota as limitações de sua memória ao tentar lembrar-se dos eventos de sua infância com clareza e precisão, pois as suas lembranças tanto mesclam-se com o discurso oficial do Partido, ou seja, com a história reconstruída, quanto com seus sonhos, formando assim uma reunião inconsistente de elementos sem nitidez, onde a fronteira da realidade é praticamente imprecisável, pois ele sequer conseguia ter uma lembrança de quando o Partido havia assumido poder, e esta era uma informação fundamental na tentativa de situar-se temporal e historicamente, como descreve Orwell no romance:

Winston não conseguia se lembrar sequer da data em que o próprio Partido passara a existir. Não lhe parecia que tivesse ouvido a palavra *Socing* antes de 1960, mas quem sabe na expressão utilizada pela Velhafala — ou seja, “Socialismo inglês” — ela um dia tivesse sido de uso corrente. Tudo se desmanchava na névoa. Às vezes, de fato, era possível apontar uma mentira específica. Não era verdade, por exemplo, que, como afirmavam os livros de história do Partido, o Partido tivesse inventado o avião. Winston se lembrava de que na sua mais tenra infância já existiam aviões. Só que era impossível

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

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

provar o que quer que fosse. Nunca havia a menor prova de nada (ORWELL, 2009, p. 49).

Então, Winston desesperadamente persegue o passado ao passo que tortuosamente tenta encontrar a si mesmo também, porque:

É preciso perceber que o esforço da personagem em desvendar os detalhes perdidos de seu passado constitui, em termos mais amplos, a procura por sua própria identidade, a qual não pode ser completada sem a elucidação dos mistérios que cercam a sua vida pregressa e obscurecem as suas raízes. Ao perseguir o passado, Winston tenta também encontrar a si mesmo (PAVLOSKI, 2014, p. 173).

Dessa forma, essa sociedade totalitária distópica de Oceânia sobrepõe-se sobre a memória de Winston, ou seja, sobre a memória individual de seus cidadãos, e assim o Partido continua exercendo o total controle sobre todos de uma maneira brutal e meticulosa.

### **Winston Smith e a memória**

Um dos aspectos centrais de *1984* é a condição paradoxal de Winston Smith, porque nessa narrativa ele rebela-se contra o Partido na medida em que se recusa a ser um autômato nessa sociedade totalitária distópica, pois ele tenta reconstruir o passado através de suas memórias ao mesmo tempo que trabalha no Departamento de Documentação do Ministério da Verdade que é responsável por reescrever diariamente a história de maneira a atender às vontades, às necessidades, e aos objetivos do Partido.

Essa rebelião de Winston é movida por um sentimento de ódio contra o Partido, mas especialmente também por um sentimento de desespero, pois o controle do Partido é basicamente total e o ritmo da reconstrução do passado é vertiginoso. Por essa razão, Winston tenta na medida do possível manter a sua consciência sobre o curso da história ao se basear em suas memórias, que estão, por sua vez, em constante conflito com o seu trabalho no ministério. Assim, essa condição paradoxal do nosso protagonista tem uma profunda relação com a concepção de Fromm sobre o que é o romance de Orwell:

*1984*, de George Orwell, é a expressão de um sentimento, e é uma advertência. O sentimento que expressa é de quase desespero acerca do futuro do homem, e a advertência é que, a menos que o curso da história se altere, os homens do mundo inteiro perderão suas qualidades mais humanas, tornar-se-ão autômatos sem alma, e nem sequer terão consciência disso (2009, p. 365).

Então, a tensão entre a memória e a reconstrução da história é representada por essa condição conflituosa e complexa do protagonista, pois:

Winston se vê encurralado entre a historiografia artificial desenvolvida pelo Ministério da Verdade e as informações inconsistentes que ainda podem ser recuperadas por meio da memória. Contudo, essa segunda fonte é contaminada por outros elementos além da severidade do tempo. O condicionamento mental a que todos os membros do Partido estão sujeitos, caracterizado em sua forma prática pelo duplipensar, promove o completo apagamento dos dados desinteressantes ao “bem-estar” do Estado. A profunda falta de referências sociais e afetivas, aliada a um enfraquecimento físico e psicológico, faz com que os sujeitos busquem suas identidades dentro da própria ideologia que os domina (PAVLOSKI, 2014, p. 174).

Assim, Winston realmente encontra-se preso entre um passado nebuloso reconstruído esparsamente por suas memórias, e um presente hostil que controla e reescreve o próprio passado; dessa forma, essa procura por um sentido mais coerente e concreto do contexto histórico, que vai de encontro ao discurso oficial do Partido pode realmente ser comparada a um jogo de quebra-cabeças por seu extremo grau de dificuldade, e ao mesmo tempo é um ato bastante arriscado por seu extremo grau de perigo. Assim, Pavloski salienta que:

A busca de Winston pelo desvendamento das circunstâncias históricas é similar ao desafio de montar um quebra-cabeça em que faltam várias peças, uma vez que as fontes disponíveis para tal tarefa são notadamente insuficientes e pouco esclarecedoras. Se, por um lado, a memória, incluindo a do próprio protagonista, se mostra como um instrumento inconstante e inseguro para a recuperação dos fatos, por outro, o mecanismo de alteração contínua do passado impossibilita a verificação de dados por meio dos veículos de informação. Dessa forma, a tarefa assumida pela personagem não constitui apenas uma atividade de profundo risco diante de seu caráter heterodoxo, mas também um trabalho extremamente difícil de ser realizado (2014, p. 172).

Portanto, a memória de Winston não mais pode ser considerada uma ferramenta de análise do passado nem do presente, pois é bastante claro que o objetivo do Partido é de fato reconstruir a história em sua totalidade de acordo com sua vontade, com a finalidade de, depois de algumas gerações, não haver mais um parâmetro de comparação entre o presente e o passado.

### **O duplipensamento em *1984* e na vida política cotidiana**

Em *1984*, o objetivo central do Partido é o poder pelo poder, ou seja, o poder como um meio e um fim, e para que isso seja possível, os mecanismos de controle criados por ele são de

fundamental importância nesse processo. Portanto, há um mecanismo que complementa a reconstrução da história, conhecido como controle da realidade ou duplipensamento, em *Novafala*, ou duplipensar, em *Velhafala* – como foi traduzida numa tradução mais antiga do romance aqui no Brasil do que a utilizada para a realização deste trabalho. Então, segundo Pavloski:

Tal mecanismo consiste em uma progressiva educação disciplinar que se inicia ainda na escola e permanece como um dever individual por toda a vida. Trata-se da aceitação incondicional de duas perspectivas imediatamente opostas ou exclusivas segundo as determinações do Partido. Por meio desse condicionamento mental, torna-se possível sobrepor eventos distintos em um espaço ínfimo de tempo. Os acontecimentos não são apenas substituídos a partir do duplipensar, mas, para o indivíduo, eles literalmente perdem a sua materialidade histórica (2014, p. 147).

Há um dos lemas do Partido que diz: “Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado”, ou seja, ele sintetiza bem o sentido do duplipensamento, como é possível perceber nesta passagem do romance:

O Partido dizia que a Oceânia jamais fora aliada da Eurásia. Ele, Winston Smith, sabia que a Oceânia fora aliada da Eurásia não mais de quatro anos antes. Mas em que local existia esse conhecimento? Apenas em sua própria consciência que, de todo modo, em breve seria aniquilada. E se todos os outros aceitassem a mentira imposta pelo Partido — se todos os registros contassem a mesma história —, a mentira tornava-se história e virava verdade. “Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado”, rezava o lema do Partido. E com tudo isso o passado, mesmo com sua natureza alterável, jamais fora alterado. Tudo o que fosse verdade agora fora verdade desde sempre, a vida toda. Muito simples. O indivíduo só precisava obter uma série interminável de vitórias sobre a própria memória. “Controle da realidade”, era a designação adotada. Em *Novafala*: “duplipensamento” (ORWELL, 2009, p. 47).

De fato, o duplipensamento é um elemento bastante importante no romance, pois ele revela como os membros do Partido submetem-se ao seu discurso oficial, e passam a pertencer a ele, porque de acordo com Fromm:

Outra questão importante na discussão de Orwell está intimamente relacionada ao “duplipensamento”, a saber, que em uma manipulação bem-sucedida da mente, a pessoa não mais está dizendo o oposto do que pensa, mas pensa o oposto do que é verdadeiro. Assim, por exemplo, se ela desiste completamente de sua independência e de sua integridade, se passa a ver-se como algo pertencente ao Estado, ao Partido ou à corporação, então dois e dois são cinco, ou “Escravidão é liberdade”, e ela se sente livre porque não tem mais consciência da discrepância entre verdade e falsidade (2009, p. 376).

Nesse sentido, é preciso levar em consideração o que nos lembra Pynchon sobre o poder e a influência do duplipensamento como o pensamento dominante em *1984*, uma vez que:

O duplipensamento também está por trás dos nomes dos superministérios que regem as coisas em Oceânia — o Ministério da Paz promove a guerra, o Ministério da Verdade conta mentiras, o Ministério do Amor tortura e chega a matar aqueles que considera uma ameaça (2009, p. 401).

Além disso, trata-se também de uma palavra que ultrapassou o universo da ficção para consolidar-se como um termo até comum no contexto da vida política cotidiana, pois como afirma Pimlott:

Não é nenhum acidente, na verdade, que, das muitas palavras e conceitos de 1984 que se encontram agora em uso comum por pessoas que nunca leram o livro, a maior parte se relaciona ao poder do Estado de distorcer a realidade. No âmago da percepção do romancista está o duplipensar [...] Como muitos aforismos de Orwell, esse parece absurdo à primeira vista e depois se torna um aspecto da vida política cotidiana (2009, p. 386).

Logo, é importante notar o quanto a prática do duplipensamento pode ser problemática em nossa vida política cotidiana, e suas consequências realmente danosas, e é exatamente por isso que Fromm nos alerta que:

A esperança só pode concretizar-se, nos ensina *1984*, se percebermos o perigo que confronta os homens hoje, o perigo de uma sociedade de autômatos que terão perdido todos os traços de individualidade, amor e pensamento crítico, e que não serão capazes de percebê-lo em decorrência do “duplipensamento” (2009, p. 378-379).

## Conclusão

Não obstante se trate de um trabalho que propõe uma reflexão inicial sobre esse tema da relação tensa entre a memória e a reconstrução da história nesta obra distópica, *1984*, de George Orwell, é possível constatar o que afirma Pavloski:

Em uma estrutura social distópica em que a imposição de inconstantes verdades não encontra reações contrárias, a mutabilidade do passado não tem limites, seja como suporte das constantes mudanças de perspectivas apresentadas pelo sistema, seja como uma forma de gerar novos dispositivos controladores. Dessa forma, não só o fluxo dos acontecimentos é tendenciosamente direcionado, mas também o passado é reestruturado de maneira a atribuir aos atos do Partido um inabalável grau de coerência e justiça (2014, p. 176).

Assim, essa obra traz à tona questionamentos importantes para a nossa vida em sociedade. Qual é a importância da memória e da história? O que pode acontecer a uma sociedade quando um governo deseja erradicar o passado e reescrevê-lo ao seu bel prazer? Esses são exemplos de questões que este trabalho visa provocar, e na medida do possível responder.

Afinal, uma vez que o nome deste evento é “V Colóquio Literatura e Utopia 1984, hoje”, é importante relacionar esses temas da memória, da reconstrução da história e do duplipensamento tanto com algumas realidades políticas vistas em outros países quanto com a realidade política atual de nosso país também no pleno ano de 2019, pois no momento temos um governo com um discurso bastante autoritário, e coincidentemente no ano em que *1984*, de Orwell faz seu aniversário de 70 anos. Assim, com a leitura, e o estudo dessa obra, nós podemos refletir sobre esses temas ao acompanharmos e questionarmos os rumos da nossa vida em sociedade e da política de hoje e de sempre.

### Referências

FROMM, Erich. Posfácio. In: ORWELL, George. **1984**. Trad. Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 365-379

MOYLAN, Tom; CAVALCANTI, Ildney; BENICIO, Felipe (ed.). **Distopia**: fragmentos de um céu límpido. Trad. Felipe Benício, Pedro Fortunato e Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016.

ORWELL, George. **1984**. Trad. Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAVLOSKI, Evanir. **1984**: a distopia do indivíduo sob controle. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014.

PIMLOTT, Ben. Posfácio. In: ORWELL, George. **1984**. Trad. Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 381-394

**DYSTOPIA AND TOTALITARIANISM: THE LEGACY OF ORWELL'S 1984 IN LA ANTENA (ARGENTINA, ESTEBAN SAPIR, 2007)**

**Mariano Paz<sup>83</sup>**

Film as a new medium did not take long to arrive in Argentina: the first screening took place in July 1896, only a few months after the Lumière Brothers' first presentations in Europe (GETINO, 2007, p.18). Cinema became rapidly popular and private investors soon acquired cameras and started to produce local films. With the advent of sound, the national industry began a period of sustained growth and between the early 1930s and early 1940s Argentine cinema thrived not only domestically but also internationally, dominating the market of Spanish-language films. From the mid-1940s, however, Argentine cinema began a process of sharp decline: the average number of releases stalled, the monopoly over the international Spanish-speaking markets shifted to Mexico and, due to the devaluation of the national currency, the studios lost the purchasing power necessary to afford the latest filmmaking equipment (cf. BARNARD, 1986; GETINO, 1998). Since the 1950s, the industry went through a cyclic process of ups and downs, reflecting the economic and political situation of the country. However, national productions began to grow since the return of democracy in 1983 and were strongly favoured by the 1995 "Ley del cine" (Film Law), which provided a crucial increase to the budget that the INCAA devotes to the finance, promotion, and exhibition of Argentine cinema.

As for science fiction (SF) as a generic practice, it is also relatively early development within the field of cultural production in Argentina. If, according to the general consensus, Mary Shelley's *Frankenstein* is the first work of SF understood in rigorous terms, then the birth of the genre can be traced to 1818 – the year Shelley's novel was published. At this time Argentina had been a fully autonomous country for only two years, since independence from Spain was declared in 1816. In 1818, therefore, the country was still fighting the wars of independence and lacked a formal constitution and a centralised government. These are obviously difficult conditions for the emergence of aesthetic movements and it would take a few decades for Argentina to become a modern nation-state, socially and politically stable (something that was mostly achieved during the last quarter of the 19th century). It is in 1875 that, according to Haywood Ferreira (2007, p. 434) the first national SF novel was published, originally in

<sup>83</sup> Ralahine Centre for Utopian Studies, University of Limerick.

serialised form in a newspaper and then as a book version the following year. The author was Eduardo Ladislao Holmberg, and the novel, titled *El maravilloso viaje del señor Nic-Nac* (*The Marvellous Journey of Mr Nic-Nac*), was a utopian tale in which the main character manages to travel to Mars and describes the world he finds there. Holmberg continued to write SF works, and in a short story from 1879, *Horacio Kalibang y los autómatas* (*Horacio Kalibang and the Automats*), he introduced the figure of the robot (MOLINA GAVILÁN et al., 2007, p. 384).

Two important conclusions can be drawn from the preceding paragraphs in relation to Argentine SF. First, it originated quite early in relation to the emergence of an independent, stable Argentine state, and also relatively early in comparison to the emergence of modern global SF (Holmberg started to write SF works only about a decade after the early works of Jules Verne and before H. G. Wells). Second, Holmberg's writings can be defined rigorously as SF, and should not be confused with works of magic realism or the fantastic. This is particularly important because a common misperception in relation to Latin American SF is to assume that it does not really exist as such – that is rather a variation of the genres most often associated with the literature of the region: magic realism and the literary fantastic. As Molina-Gavilán writes in relation to literature, “any foray into the speculative that comes from Latin America runs the risk of being classified as either magical realism or the fantastic, as if those genres were somehow endemic and unavoidable” (MOLINA-GAVILÁN 2007, p. 369).

Holmberg's case did not turn out to be an isolated example, but rather the beginning of a consistent and important literary tradition in Argentina. This phenomenon never reached the mass appeal it had in other countries and there was no tradition of popular “pulp” SF literature. Nevertheless, a regular and consistent pattern did emerge, practiced mostly by writers often associated with “high” art rather than popular culture. Although writers who produced SF in the late 19th and early 20th centuries, such as Leopoldo Lugones or Horacio Quiroga would be familiar mostly to local or specialised readers, later authors achieved varying degrees of international recognition (cf. CAPANNA, 1992; GANDOLFO, 1995; FÉRNANDEZ AND PIGOLI, 2000). Of these, the two most notable examples are Jorge Luis Borges (arguably the most influential Spanish-language writer in the last century) and Adolfo Bioy Casares. Both writers, who were also close friends, not only published works of SF (Bioy Casares being the most prolific in this genre) but also co-wrote the story which was to become one of the most important Argentine SF films, *Invasión* (*Invasion*; Hugo Santiago, 1969). In addition, it should be mentioned that there is also a small but renowned tradition of Argentine SF comics and

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

graphic novels, of which the most distinguished example is the series *El Eternauta*, an apocalyptic and deeply political story written by H.G. Oesterheld and published originally between 1957 and 1959, with a second part written in 1976.

It is therefore clear that Argentine SF cinema is situated in a larger context where SF was by no means marginal. On the other hand, the production of SF films never achieved a level of regularity or consistency, at least until the late 1990s. What local SF films have in common is that they are intellectual or speculative works, unlike action-driven and spectacle-oriented blockbusters. In fact, certain sub-genres of SF cinema, such as space-operas or disaster films, are completely absent from the Argentine corpus. One of the reasons for this is the very limited budget local filmmakers usually have to work with. Another important factor would be the absence of a school of experienced visual effects designers – and given the financial constraints, local filmmakers would find it extremely difficult to hire foreign technicians in areas such as visual effects, CGI designs or make-up and costumes. Moreover, from a textual point of view, the precarious state of scientific research and the lack of technological development in a peripheral country like Argentina might seriously compromise the verisimilitude (or cognitive dimension) of these types of film, even if it was financially and technically possible to produce them. These limitations have resulted in a more intellectual version of SF cinema, in which filmmakers privilege narrative and speculation over spectacle and elaborate visual design.

In this paper I want to focus on the film *La Antena* (*The Aerial*; Esteban Sapir, 2007) as representative example of local SF. It is the second film by director Esteban Sapir, released in Buenos Aires in 2007. Shot entirely in black and white, the film is characterised by a highly stylised production design, relying on different techniques such as CGI graphics and rear projection to achieve peculiar visual effects. It is also, for the most part, a silent film, saturated with narrative and iconographic references to other films and texts. The story is set in an unnamed imaginary city where all its inhabitants (except for one) have lost their capacity to speak. They do know the language – Spanish – and they can read and write, but literally no sounds come out of their mouths when they speak. People therefore understand each other by reading their lips while subtitles inform the audience of what is being said. The temporal setting is equally ambiguous: we do not know what year it is, nor can this be inferred from the mise-en-scène, which is designed in a retro-futuristic way – in the manner of such films as *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) or *Sky Captain and the World of Tomorrow* (Kerry Conran, 2004). The

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

cars and TV sets that are often portrayed belong to the 1950s, as do the clothes the characters wear. On the other hand, there are several technological instruments that do not belong to the period, such as an awkwardly large mobile telephone that shows the lips of the caller on its screen (so the receiver can “read” what is being said) or an inflatable suit that allows the person who is wearing it to float in the air.

The plot is fundamentally simple. I will describe it briefly here. Following one of the most traditional conventions of SF film, the society portrayed in *La Antena* is dominated by the presence of a single and all-reaching corporation. In this case, it is a TV station (again without a name) called simply el Canal (the Channel). The TV station exercises a monopoly of power that exceeds the functions of a broadcasting company, providing other services such as tourist flights (although only through the method of the wearable balloon mentioned above) and, most notably, food. Throughout the film, characters are seen eating only large, round biscuits that come packed in a box branded Alimentos TV (TV Foods), which has the same logo of the Channel. There is one evil man in charge of the corporation: Señor TV (Mr TV). It is implied that there are few, if any, individual freedoms in this world, and peoples’ lives are subjugated by the TV station – either because they watch its shows, eat its food or are employed by the corporation.

One programme is particularly popular. A young woman, known only as La Voz (The Voice), is known to be the only person who has not lost the capacity for speech. As such, she is a sensation, and she exploits her ability by singing on a musical programme, one of the most popular shows in this world. In addition, The Voice always wears a hood that hides her face completely – as if, by having a voice, she must sacrifice another defining trait of human identity, that of having a face. The main characters, however, are Ana, a child about 10 years-old and her divorced parents. Ana is the daughter of a freelance TV repairman who also works for the Channel and, in addition, she has befriended Tomás, The Voice’s son. Ana and Tomás are the only two characters in the film known by their proper names. Ana’s parents are simply referred to as mom and dad, and all the other characters are known by nicknames.

After a few introductory scenes that describe the society of *La Antena*, Ana’s father accidentally discovers an evil plot conceived by Mr TV and the sinister Dr Y: they have kidnapped The Voice, and she is to be attached to a sophisticated apparatus that will broadcast a signal based on her ability to speak. It is not exactly clear what will be the effects of this signal once it is broadcast in the city, but there are no doubts about Mr TV’s evil intentions. The only

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

way to counteract the effects of the machine would be to broadcast another voice. After discovering that Tomás has inherited his mother's gift and also has a voice, Ana's parents realise he could help them foil Mr TV's plan. To do this they must broadcast Tomás' voice using the abandoned radio station known as the Antena. It is here where they finally find out what Mr TV's scheme consists of: Dr Y's machine will eradicate language from the people. That is to say, it will literally remove all knowledge of words from the inhabitants of this city and thus linguistic communication will be lost forever. According to Mr TV, the fact that people cannot talk is not sufficient to guarantee his dominant role over the city, since people can still communicate with each other. By taking away the words, his position of supreme power will be ensured. In the end, Ana's father manages to connect Tomás to the second machine and broadcasts his voice, counteracting the effects of Dr Y's own machine and spoiling Mr TV's plans. Everything ends happily, with the people recovering both language and voices, and Ana's parents reunited.

In interpreting the film, it should be recognised that, although clearly an SF film, *La Antena* draws heavily on the tropes of the fairy tale. The entire film is bracketed between two shots: the opening one shows a hand opening a book (an open-flaps book similar to traditional children books) in which the story of *La Antena* is narrated, and the final shot reverses the action, with the book being closed. Indeed, the film has many elements that can be associated with the fairy tale, such as clear-cut, black and white morals, simple characters, and a structure that follows the order-disorder-order restored formula. Moreover, in the planning and execution of his scheme, Mr TV is helped by a mysterious and magical figure – a sort of evil fairy that lives inside a glass snow ball.

The connection between the film and fairy tales is relevant for an ideological analysis since folk and fairy stories, according to Jack Zipes, are imbued with radical, critical subtexts whose aim is to promote ideas of social emancipation and justice (cf. ZIPES 1983 and 2002). Through plots that underline class struggle, often told from the point of view of the poor, the dispossessed or the underprivileged, writes Zipes, fairy tales are “rooted in a historically explicable desire to overcome oppression and change society” (2002, p. 36). It is true that Zipes also criticises the process of the “instrumentalisation of fantasy” through which the mass media, and film in particular, have tamed the fairy tale, reconverting it into a discursive form that supports the hegemonic ideology. In this sense, however, two points must be made: the first one is that, regarding the cinema, what Zipes has in mind are Hollywood productions and the

Americanisation of the fairy tale – Disney being the company most often associated with this form of manipulation (cf. ZIPES, 1994, p. 72-95). In this sense, these parameters cannot be applied to *La Antena*, an independent film made in a peripheral country. Second, even if *La Antena* is to be considered an example of popular culture and as such subject to the same rules that condition other bourgeois cultural products, Zipes also recognises that “essentially, it is impossible to instrumentalize fantasy completely” (2002, p.117). That is to say, the subversive potential of the folk and fairy tale motifs can never be totally eradicated, even in its cinematic form. As Zipes writes:

Even the mass-mediated fairy tales which reaffirm the goodness of the culture industry that produces them are not without their contradictory and liberating aspects. Many of them raise the question of individual autonomy versus state domination, creativity versus repression, and just the raising of this question is enough to stimulate critical and free thinking (ZIPES 2002, p. 21).

Moreover, according to Per Schelde (1993), there is a parallel between fairy tales and science fiction: they are both narrative forms whose aim is to provide a critical commentary on society, highlighting the abuses of power and social inequality. For Schelde, science fiction is the form that fairy tales have adopted in an era in which science, rather than magic or myth, has become the hegemonic form of knowledge. According to him “even the most cursory study of the kinds of stories the two genres, folklore and SF, tell reveals that they are remarkably similar – indeed, often identical” (SCHELDE, 1993, p. 4).

Although, as mentioned before, the assumption that all SF films are automatically critical and anti-hegemonic should be rejected, both Zipes’ and Schelde’s views seem perfectly applicable to *La Antena*. On the one hand, the film deals with the issues of the individual against a totalitarian state, and of freedom against oppression; on the other hand there are several parallels between the two modes of storytelling. Among other functions, the black and white cinematography in *La Antena* serves to reinforce the idea of schematic morals and a traditional good versus evil struggle typical of the fairy tale. Furthermore, not only do children play a crucial role in defeating Mr TV but, as pointed out before, Ana and Tomás are the only characters who have proper names – something that highlights their importance. Finally, not only is Mr TV defeated in the end, but Ana’s parents, who were divorced, realise they are still in love with each other and recompose their marriage. Thus, the film ends with the restoration of order at the familiar and the social level.

Needless to say, the critical literature on the history and the politics of folk and fairy tales is extensive and complex, and this is not the place to discuss such history: what is relevant for my analysis is that there are theoretical grounds to consider the influence of the folk tale in *La Antena* as a relevant strategy through which the film can engage critically with social reality. This is important because, as will be outlined below, the film relies on the presentation of a simplistic ethical model in order to present a clearly defined ideological position. I believe this can also be read as a strategy the filmmakers rely on to distance *La Antena* from another SF film – a film that it is often referenced in *La Antena* but which has an ambivalent and problematic political ideology: *Metropolis* (Fritz Lang, Germany 1927).

Allusions to classic SF films constitute an important visual signature of *La Antena*, which deliberately imitates the aesthetics of German Expressionism, as most reviews of the film note. According to Diego Batlle (2007), for example, the film has a “style and strong doses of cinephilia that evoke the pioneers of the silent period such as... the German expressionism of F.W. Murnau and Fritz Lang (in particular his classic *Metropolis*)”. Writing for *Sight and Sound*, Maria Delgado states that “there is the monochrome world rooted somewhere between German expressionism (*Metropolis* being the most evident antecedent) and Tim Burton’s conception of Gotham City in *Batman* [1989]” (2008, p. 49). The above examples also illustrate that, within German Expressionism, it is *Metropolis* that *La Antena* is most often associated with (see also SARTORA, 2007 and BRADSHAW, 2008).

It is my opinion, then, that *La Antena* can be read not only as homage to *Metropolis*, one of the most emblematic examples of SF cinema, but also as a response to it. Although the multiple allusions to *Metropolis* are generally not developed in the reviews, it is not difficult to see why the point is made: Lang’s film is also set in an unspecified geopolitical context, featuring a city under the authoritarian rule of a single figure of power: Joh Fredersen, the master of *Metropolis*. In addition, a large part of the population of *Metropolis* consists of the oppressed workers who, like the ordinary citizens in *La Antena*, possess no freedom whatsoever. The evil Dr Y can even be read as an allusion to *Metropolis*’ Rotwang since, as Delgado writes, Dr Y is “part of a long tradition of errant scientists using the technology at their disposal to unethical ends” (2008, p. 49). Besides these narrative aspects, *La Antena* recalls *Metropolis* in a number of stylistic ways: the two are silent, black and white films, and their iconographies are marked by a high degree of symbolism.

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

However, while most critics note the parallel between the two films, they also fail to address one crucial difference between them: their political ideologies. For all the formal similarities both films differ greatly on this point. The political subtexts of *Metropolis* are particularly convoluted and complex, although it is clear that they are permeated by several ideological tropes that are extremely close to National Socialism. First, as Dolgenos (1997) has convincingly argued, the film is expressly anti-Semitic, something evidenced in the ways in which Rotwang is depicted. Rotwang, who is ultimately *Metropolis*' most villainous character, is associated to Judaism through several iconographic strategies, such as his physical appearance, the pentagram star that marks his laboratory, and the gothic house he lives in. Second, as different writers have claimed (cf. ELSAESSER, 2000; MINDEN and BACHMANN, 2000), *Metropolis*' ending in which the two potential threats of unrestrained capital and revolutionary labour are dismantled by the reconciliation of Fredersen (the master of the city) and Grot (the foreman representing the workers), made possible by the mediation of the charismatic Freder, are clearly reminiscent of Hitler's own perceptions about contemporary Germany. That is to say, a country threatened by the opposed forces of modern liberalism or revolutionary communism and in need of a charismatic saviour that could restrain these conflictive forces. This, then, is the final political message of *Metropolis*: an endorsement of the National Socialist imaginary.

Conversely, *La Antena* explicitly rejects National Socialist ideology through obvious signifiers that indicate the film's stance. This divergence is emphasised through the mise-en-scène and the visual design in two central moments: first, Mr TV's henchman, a constant presence throughout the film, is literally a man-sized, anthropomorphic rat who wears as a uniform a long trench coat and hat that resemble the uniform of a Gestapo officer and, moreover, is armed with a Luger pistol. Second and most important is the design of the broadcasting machines that appear in the film. In order for the machines to broadcast their respective signals, both The Voice and Tomás have to be strapped to a sort of platform. The machine to which The Voice is strapped – the one that is to be used by Mr TV and Dr Y to take away language and thus completely eradicate freedom – has the shape of a giant swastika. On the other hand, the platform where Tomás stands has the form of a Star of David. It therefore becomes very clear that, while *La Antena* does share many common features with *Metropolis*, both in narrative and visual terms, it endorses a markedly different political ideology at the same time. It is in this sense that *La Antena* can be considered a response to *Metropolis*: while

invoking Lang's film in many ways it also seems to be amending what was ideologically problematic with it.

This point leads to the Orwellian dichotomy of freedom versus oppression that underlies *La Antena*, a tension that structures the whole story. There is only one TV station, which not only is a source of information and entertainment, but literally a source of nourishment: the Channel manufactures the biscuits labelled Alimentos TV that seem to be the only food available in this society. The possibility to exercise an independent will is absent from the everyday reality of the characters, who seem to live sombre lives in which not much room is left for improvisation or personal choice. In this sense, the film seems to be endorsing a negative attitude towards mass-media along the lines of Theodor Adorno and Max Horkheimer (2001) [1944]. The music, the costume design (the characters wear grey, old fashioned clothing; Ana's father wears throughout the film a pair of spectacles with a cracked lens) and the persistent snow all contribute to underline the dull, monotonous and soulless lives the inhabitants of this city must lead. Mr TV will not tolerate insubordination: when his son, who does not agree with his father's behaviour, speaks up and tries to confront him, Mr TV immediately orders that his son be locked away. Ana and Tomás are both fed Alimentos TV biscuits for dinner by their mothers, who do not hesitate in giving their children food that looks completely unhealthy (apart, that is, from the obvious symbolism of people ingesting contents manufactured by the media). Everybody seems willing to live their lives according to what they are instructed to do through television broadcasts: Dr Y is going to operate his machine during a boxing match which he knows the entire city will be watching. In this sense, it is rather obvious that the lack of voices is not only to be taken literally but metaphorically: in the world of *La Antena* the people have no voice. Mr TV's plan is obviously another step towards ensuring absolute authoritarianism and oppression. The ability to read and write is still sufficient for people to be able to communicate and, perhaps most importantly, to think for themselves. Without language both individual freedom of thought and collective action become impossible. This, of course, is a reference to George Orwell's 1984, where the government intends to limit people's vocabulary so as to prevent dissent (cf. BOULD, 2009, p. 230). *La Antena* takes Orwell's premise to its ultimate conclusion. When analysing this type of Orwellian dystopia Francesco Muzzioli writes: "Dystopia in this case does not consist in the end of the world, but in the end of the 'consciousness' about the world. At this point a problem arises: how is it possible not only to have an organised resistance, but even to criticise the system?" (MUZZIOLI, 2007, p.

66). Correspondingly, Žižek claims that one of the central features of contemporary Western society is that “we feel ‘free’ because we lack the very language to articulate our unfreedom” (2000, p. 2). The characters in *La Antena*, lacking language altogether (should Mr TV’s plan be carried out efficiently) would not even be able to distinguish between freedom and unfreedom. This is precisely what Mr TV’s plan is about: the absence of voices is not enough to eradicate the consciousness about the oppressive system – only the absence of language will achieve this.

Silencing the people becomes a specific technique in a form of authority that is eminently biopolitical. Michel Foucault defines biopower as a set of mechanisms employed by different government institutions “for achieving the subjugation of bodies and the control of populations” (FOUCAULT, 1978, p. 140-41). Biopower considers subjects at its most essential, biological existence, which is why Foucault speaks of bodies rather than persons or citizens. Biopower technologies are applied on entire populations in order to discipline individuals, securing the dominant position of the sovereign, and therefore have become, in modern Western societies, “the object of a political strategy, of a general strategy of power” (FOUCAULT, 2007, p. 16). This general strategy in which power is exercised can be referred to as biopolitics (cf. FOUCAULT, 2003). This framework has become accepted by critical theorists to describe the ways in which political power is constructed, consolidated, and put into practice in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, both by nation-states or by the global, networked society. In fact, the notions of biopower and biopolitics have been extensively used by Agamben and by Hardt and Negri. These authors, as Rabinow and Rose write, “suggest that contemporary biopower takes the form of a politics that is fundamentally dependent on the domination, exploitation, expropriation and, in some cases, elimination of the vital existence of some or all subjects over whom it is exercised” (2006, p. 198). This is clearly the case of Mr TV’s plan, and is illustrated at its most literal when The Voice is captured and strapped, fully naked, to Dr Y’s machine.

The above points do not seek to deny that the political discourse in *La Antena* is rather simplistic. The allusions to *Metropolis* and, especially, the symbolical use of a swastika and the Star of David could be understood as a procedure for setting the coordinates of the clear-cut totalitarian system in which the story takes place, a form of symbolism that can be easily understood in Western society and underlines the basic dichotomies in the film: good versus evil, oppression versus freedom, voices versus silence. But all these are rather vague, general concepts that are not particularly original either. *Clarín* film critic Diego Lerer (2007) writes in his review of the film that it “suffers from an oversimplified narrative.” *La Nación* film critic

Diego Batlle agrees: “The problem, or the question, that *La Antena* raises is whether what it proposes in terms of theme, drama, and politics is at the same level of its sophisticated visual design, sustained by thousands of hours of work in the detailed, obsessed, impeccable visual effects generated by a computer” (BATLLE, 2007). But such a simplistic worldview need not imply that this political message is a failure. It is my contention here that the film’s political critique of biopower and its denunciation of the inherent tendencies towards authoritarianism that inform Latin American societies are nonetheless valid. Like Orwell’s *1984*, *La Antena* is drawing on the conventions of dystopian fiction to warn against the instrumentalization of propaganda and technology as tools to consolidate ever more totalitarian governments.

### Works Cited

- BARNARD, Tim. **Argentine Cinema**. Toronto: Nightwood Editions, 1986.
- BATLLE, Diego. “Creativa e inconsistente”. **La Nación**, 19 April 2007. Disponível em [http://www.lanacion.com.ar/entretenimientos/nota.asp?nota\\_id=901305](http://www.lanacion.com.ar/entretenimientos/nota.asp?nota_id=901305) [23/03/20].
- BOULD, Mark. “Language and Linguistics” in BOULD, Mark; BUTLER, Andrew M. Roberts, Adam and VINT, Sherryl (eds.). **The Routledge Companion to Science Fiction**. London and New York: Routledge, pp. 225-235, 2009.
- BRADSHAW, Peter. “La Antena (The Aerial)”. **The Guardian**, Friday 16 May 2008, p9.
- CAPANNA, Pablo. **El mundo de la ciencia ficción: sentido e historia**. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.
- DELGADO, Maria. “La Antena”. **Sight & Sound**, 18: 6, p. 49, June 2008.
- DOLGENOS, Peter. “The Star on C.A. Rotwang’s Door: Turning Kracauer on its Head”. **Journal of Popular Film and Television**, 25: 2, p. 68-75, Summer 1997.
- ELSAESSER, Thomas. **Metropolis**. London: BFI Publishing, 2000.
- FERNÁNDEZ, Adriana and PÍGOLI, Edgardo. **Historias futuras: antología de la ciencia ficción argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **The History of Sexuality Volume I: An Introduction**. New York: Pantheon Books, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France 1975-1976**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

GANDOLFO, Elvio. “La ciencia-ficción argentina” in Sánchez, Jorge (ed). **Los universos vislumbrados**: antología de ciencia-ficción argentina. Buenos Aires: Andrómeda, 1995.

GETINO, Octavio. **Cine Argentino**: entre lo posible y lo deseable. Buenos Aires: Ciccus, 1998.

\_\_\_\_\_. **Cine iberoamericano**: los desafíos del nuevo siglo. Buenos Aires: Ciccus, 2007.

HAYWOOD FERREIRA, Rachel. “First Wave: Latin American Science Fiction Discovers its Roots.” **Science Fiction Studies**, 34: 3, p. 432-462, November 2007.

LERER, Diego. “El futuro llegó, hace rato”. **Clarín**, 19 April 2007, available online at <http://www.clarin.com/diario/2007/04/19/espectaculos/c-01106.htm> [20 March 2020].

MINDEN, Michael; Holger BACHMANN (eds.). **Fritz Lang’s Metropolis**: Cinematic Visions of Technology and Fear. London: Camden House, 2000.

MOLINA-GAVILÁN, Yolanda. “Chronology of Latin American Science Fiction: 1975-2005”. **Science Fiction Studies**, 34: 3 pp. 369-431, November 2007.

Muzzioli, Francesco (2007), **Scritture della catastrofe**. Roma: Meltemi.

Rabinow, Paul and Rose, Nikolas (2006), “Biopower Today”. **BioSocieties**, Vol.1 Issue 2 (June 2006), pp. 195-217.

SARTORA, Josefina. “La antena, de Esteban Sapir: proeza visual y artificio cinéfilo”. **Otros Cines**, 19 April 2007. Disponível em [http://www.otroscines.com/criticas\\_detalle.php?idnota=180](http://www.otroscines.com/criticas_detalle.php?idnota=180) [23 October 2019].

SCHELDE, Per. **Androids, Humanoids and Other Science Fiction Monsters**: Science and Soul in Science Fiction Films. New York: NYU Press, 1993.

\_\_\_\_\_. **Breaking the Magic Spell**: Radical Theories of Folk and Fairy Tales. Lexington: University Press of Kentucky, 2002.

ZIPES, Jack. **Fairy Tales and the Art of Subversion**. London: Heinemann, 1983.

ŽIŽEK, Slavoj. **Welcome to the Desert of the Real**. London and New York: Verso, 2002.

**HE, SHE AND IT, DE MARGE PIERCY: NARRATIVAS QUE EXPRESSAM DESEJO**Nayara Macena Gomes<sup>84</sup>

**Resumo:** Este trabalho aborda as implicações da tecnologia e seus artefatos nas relações de gênero apresentadas no romance *He, She and It*, de Marge Piercy (1993). Com base no conceito de transgressão, conforme proposto por Lucy Sargisson em *Contemporary Feminist Utopianism* (1996), sugere-se que a leitura do texto de Piercy permite enxergar novas identidades e posições subjetivas dentro dos quadros normativos de nossa cultura e permite a expressão de um pensamento relacional, que não nega outros modelos, mas se apresenta como uma opção. Foram escolhidos excertos que salientam a importância da narrativa na incorporação e questionamento de normas para a construção de um espaço melhor. O título do romance em questão evoca, principalmente, alternativas ao sistema de gênero binário, que é ampliado e transgredido principalmente pelas inovações da ciência, que promove transformações sociais e políticas a partir da criação de um ciborgue para defesa de uma cidade. *He, She and It* parece propor que a hibridação entre seres humanos e máquinas pode promover a superação da categoria gênero nas relações sociais, nos entendimentos acerca de identidade e nas narrativas disponíveis para homens e mulheres. Essas narrativas possuem uma esfera subjetiva e podem evidenciar lacunas nas experiências das personagens, mas também revelam dimensões políticas que se mostram transgressoras ao propor um espaço construído além da lógica dicotômica. O romance de Piercy (1993) celebra um feminismo que harmoniza os pólos masculinos e femininos, racionalidade e emoção da nossa cultura, bem como imagina novas realidades em que os saberes construídos e os papéis de gênero podem ser reorganizados como alternativas às formas dominantes.

**Palavras-chave:** Transgressão. Realidade. Narrativa.

A narrativa tem estado presente na vivência de Marge Piercy desde a infância. Em sua página oficial, sabemos que a avó e a mãe lhe contavam e recontavam histórias de diferentes formas e, tanto em sua experiência pessoal quanto em sua atuação política, Piercy aprendeu a valorizar a vida cotidiana.

---

<sup>84</sup> É doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas, onde também licenciou-se em Letras-Inglês e ocupa o cargo de tradutora desde 2014; mestra em Estudos Literários pela Fundação Universidade Federal de Rondônia. E-mail: nayara.nmg@gmail.com.

Em uma entrevista concedida em 2017, Piercy aborda os temas narrativa e vivência quando responde à Amanda Pavani que

contar histórias em qualquer forma de ficção pode incorporar as normas de um dado momento ou enfrentá-las. O escritor pode supor ou questionar o gênero, o que é a consciência, quem a tem, ou se as inteligências artificiais são boa ou má ideia a longo prazo (p. 293).

Em sua produção ficcional, especialmente *Woman on the Edge of Time*, de 1976, e *He, She and It*, originalmente lançado em 1991, a autora apresenta experiências que suscitam possibilidades narradas pelas protagonistas para a construção de um espaço melhor.

Ainda em sua entrevista, Piercy salienta que percebe a ficção como uma dimensão contingenciada pelo tempo, local e condição sociopolítica especiais. No romance lançado nos anos 90, a autora, possivelmente influenciada pelo interesse feminista de então, dedica-se a explorar a tecnologia como um meio de liberação feminina de impedimentos socialmente construídos, conforme aponta Jacolien Volschenk (2009).

Nas páginas finais de *He, She and It*, Piercy reconhece a significância do Manifesto Ciborgue de Donna Haraway para imaginar aspectos do romance que ela já havia começado. Haraway (1991) sustenta que a hibridação entre ser humanos e máquinas deveria possibilitar a superação da categoria gênero. O ciborgue concebido por essa pesquisadora ultrapassa a dimensão material para constituir uma metáfora que põe em xeque questões relacionadas à identidade de gênero e valoriza a ciência e a tecnologia como maneira de enxergar transformações sociais e políticas.

O título do romance de Marge Piercy (*He, She and It*) evoca essas transformações ao salientar a existência de outras categorias identitárias, conforme sugere o pronome *it*, que compreende a personagem Yod:

- [...] Sou uma fusão de máquina e componentes biológicos criados em laboratório. [...] Um de nós também deveria explicar que sou anatomicamente masculino, como você me criou.

[...]

- É mesmo? Por que você fez isso?

Ela [Shira] perguntou a Avram. [...]

Avram pareceu levemente perturbado [...]

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

- Eu senti que quanto mais ele se parecesse com um ser humano, menos possivelmente ele seria detectado. [...] Não consegui ver razão alguma para criá-lo... mutilado (PIERCY, 1993, p. 71).

Conforme o trecho em destaque e o título do romance sugerem, Yod é construído a partir de um sistema de gênero e conhecimento tradicionais – para proteger a comunidade onde ele está inserido, o cientista que o projetou não conseguia imaginá-lo como algo além de uma réplica de homem viril. Programado para parecer um ser humano de verdade, Yod tem a aparência muito próxima do que é entendido como um humano real e estabelece vínculos afetivos com Shira e Malkah, cientistas responsáveis por sua socialização e programação:

Ela estava muito mais impaciente, pois queria testar suas próprias respostas. Ela não tinha nenhum dos medos que tinha experimentado da primeira vez, o medo do corpo dele, o medo de o quão frio ou mecânico ou doloroso um ato sexual com ele poderia vir a ser. Ele tinha firme controle sobre si mesmo e ela estava convencida de que ele não iria feri-la ou mesmo machucá-la sem querer. Ela sentiu-se o agressor sexual, de uma maneira nova e excitante para ela. [...]

"Toque", disse ela em voz alta. "Tenho sentido falta de toque."

"Eu ... preciso te tocar.

Eu preciso ser tocado ", disse ele em voz baixa. "É mais importante para mim do que o resto."

"Nisso, você é como uma mulher." Ela queria tragá-lo para todos os orifícios de seu corpo.

Era um querer suculento, novo para ela. Isso a fez sentir-se forte (PIERCY, 1993, p. 181-182).

Ao longo da narrativa, Yod e Shira excedem a relação de trabalho e se tornam amantes, o que realça a transgressão de imagens na caracterização das personagens em foco, no tocante às concepções tradicionais relativas a gênero. Inicialmente apresentada em modelos convencionais de personagem, Shira (cujo nome significa canção, em hebraico) supera essa caracterização à medida que a relação com Yod evolui. No recorte anterior, os entendimentos ligados a masculino e feminino são postos de tal forma que parecem invertidos, dentro da norma de dominação sexual.

Joanna Russ (1995) enfatiza que as tramas com protagonistas femininas são sempre as mesmas: “Como Ela Se Casou. Como Ela Não se Casou (sempre trágico). Como Ela Se Apaixonou e Cometeu Adultério. [...] As heroínas ainda estão restritas a um vício, a uma virtude e uma ocupação” (p. 84). Para essas personagens, a História de Amor não constitui apenas suas relações, mas principalmente seu sucesso ou fracasso.

Para Shira, o divórcio e a perda da guarda do filho marcam o início da reformulação da personagem. O fracasso de seu casamento e de seu amor de juventude levam-na a retrair suas experiências amorosas com Yod. Embora tenha sido criado para proteger a cidade de Tikva e passar por homem, Yod foi programado e socializado por mulheres, o que parece ter promovido sua crescente feminização ao longo do romance.

Lucia de La Rocque (2007) cita Deery para ratificar tal posicionamento; essa feminização “não foi só promovida pelas mulheres como também desejada por elas” (p. 217). A proximidade do feminino na caracterização do ciborgue pode ser fundamentada com base na objetivação dos desejos das cientistas com quem ele teve intimidade. Ambas imprimiram em Yod suas expectativas construídas a partir de lacunas da experiência feminina.

*It* parece, então, formalizar um espaço de transgressão e performatização de normas de gênero. A caracterização de Yod parece constituir um artifício do texto de Piercy (1993) para desestabilizar as fronteiras entre gêneros e expor a ficcionalidade de suas bases – a relação que se desenvolve entre Shira e Yod possibilita a superação dos padrões do feminino por Shira, uma vez que ela assume aspectos desviantes da tradicional categoria mulher, e promove a humanização do ciborgue por meio da vivência dos papéis de gênero. A expressão violenta do desejo sexual da cientista pelo ciborgue nos faz associá-la ao masculino, o que termina por revelar a convencionalidade de conceitos como heterossexualidade e relações amorosas.

Entretanto, o relacionamento entre Yod e Shira não é o único instrumento de subjetivação da personagem. *He, She and It* possui um segundo nível narrativo que conta a história sobre um ser criado através de ritos mágico-religiosos para proteger um gueto judeu. Essa história é narrada por Malkah a Yod e parece permitir a criação de vínculos sociais com a comunidade em que se insere:

“Era uma vez” é como as histórias começam. [Como] metade artista, metade cientista [que sou], disse eu sei. [Como] mãe e avó, tenho contado histórias por cinquenta anos. À medida que as crianças crescem, os contos também crescem [...]. Algumas histórias pertencem ao jardim da infância [...]. Mas outras estão sempre conosco. Nós as narramos a nós mesmos na juventude e na velhice, de um jeito diferente em cada momento, entrecrescendo como as estalactites que pressionam a terra [...] (PIERCY, 1993, p. 17).

O que Piercy (1993) parece querer dizer é que contar histórias faz parte da acumulação de conhecimentos e também do senso de pertencimento. Para Yod, ouvir de Malkah sobre como o *golem* Joseph foi criado e sua vivência no gueto permitiu que o ciborgue estabelecesse mais

do que uma analogia entre sua natureza e a de Joseph; ouvir a história de Joseph permitiu que Yod sentisse que sua história fazia parte da história da humanidade.

A leitura de *He, She and It* parece permitir sustentar que contar histórias aproxima e cria laços entre os indivíduos. Além disso, contar histórias parece conjugar arte e saber científico em um terceiro espaço que incorpora nossas realidades e ajuda a moldar nossas percepções do mundo. Esse espaço não desconsidera uma cultura que é percebida como feminina, minoritária e não oficial.

Ao voltar seu interesse para a incorporação cultural das narrativas, Mieke Bal (1997) salienta que as narrativas são e devem ser compreendidas como construções e compreender isso envolve atos afetivos e cognitivos. A autora parece, assim, querer ressaltar que nosso sistema de representação também possui uma esfera subjetiva que não permite que os enunciados da cultura se sustentem por si só.

Russ (1995) observa que as narrativas ocidentais não são sobre mulheres; elas trazem imagens de mulheres que só existem em relação ao protagonista (que é homem). Os romances, em especial, dependem de qual ação pode ser imaginada para ser executada pelo protagonista (ou protagonistas) – isto é, o que uma personagem central pode fazer em um livro?

Nesse romance de Piercy, as narrativas ouvidas e aquelas possíveis de serem vividas terminam por evidenciar lacunas nas experiências das personagens, que expõem seus desejos dentro de uma relação afetiva, que emula e desestabiliza a lógica heterossexual compulsória. Para De La Rocque (2007), a leitura de *He, She and It* pode denunciar a “opressão em toda a sua extensão, contra o ser humano, mulher ou homem, questionando sem piedade as demarcações do humano, assim como as características de gênero” (p. 221).

O terceiro gênero imaginado no universo de Piercy, o qual se desdobra na imagem de um ciborgue, possui dimensões políticas que se revelam transgressoras ao propor um espaço construído além da lógica dicotômica e sustentado pelas vivências das personagens. Com base nas ideias de Lucy Sargisson (1996), evidenciamos o conceito de transgressão para dar relevo a percepções e experiências outras que conjugam polos pretensamente opacionais, como homem e mulher.

Embora o reconhecimento de tais polos possa constituir uma abordagem simplista e inocente, ele termina por evidenciar o caráter artificial dessa dualidade. Sargisson (1996) salienta que essa separação não existia antes da conjunção das ideias cartesianas e que não se manteve historicamente constante, e cita Alison Jagger para propor um modelo epistemológico

calcado na combinação não hierárquica entre emoção e conhecimento, tradicionalmente inscritos nas esferas subjetiva e objetiva.

Linda Wight (2007) sugere que, ao evidenciar um sistema rígido de entendimento de gênero, o título do romance “celebra uma abordagem feminista mais ampla que abraça múltiplas fontes de significado” (p. 133). O crescimento de Yod parece harmonizar justamente os polos já mencionados:

- Eu tenho consciência de minha existência. Eu penso, eu planejo, eu sinto, eu reajo. Eu consumo nutrientes e deles extraio energia. Eu cresço mentalmente, exceto fisicamente; mas a incapacidade de engordar me torna menos vivo? Eu sinto o desejo de companhia. Se eu não posso reproduzir, muitos humanos também não podem (PIERCY, 1993, p. 93).

Ao pleitear seu reconhecimento como pessoa e cidadão da comunidade para o qual foi criado, Yod evidencia as semelhanças físicas e afetivas que partilha com os humanos – ele possui uma vivência biológica, sente o desejo de viver em comunidade e desenvolveu vínculos afetivos com Shira e seu filho, a quem conta histórias. Os três terminam por encenar uma família nuclear tradicional. A defesa de Yod apoia-se principalmente no corpo e na identidade masculina, que são enfatizados para afirmar sua personalidade sem negligenciar suas experiências e as emoções.

Sobre emoções, Sargisson (1996) cita Alison Jagger para explicar que elas são culturalmente variáveis e se relacionam com o processo de socialização, em que os indivíduos aprendem reações apropriadas a certas situações; as emoções, assim, ajudariam a nos engajar ativamente e construir nosso mundo. Para Jagger (apud SARGISSON, 1996), nossas percepções podem, em última instância, ser ampliadas por meio das emoções localizadas fora dos valores dominantes, as quais podem oferecer alternativas de cultura e vivência.

Neste contexto, podemos sugerir que a vivência das personagens de *He, She and It*, especialmente a de Yod, conforme os trechos destacados podem objetivar, a partir das contingências do corpo, ensejam faltas em suas experiências, desejos que se expressam por meio das narrativas sobre seres artificiais ou pela reorganização dos elementos que estruturam os saberes e os papéis de gênero.

Em sua entrevista à Amanda Pavani (2017), Marge Piercy também discute sobre racionalidade e emoção. Embora não discuta os limites e intersecção entre um e outro campo,

ela expõe seu desejo de que as escolhas baseadas em razão ou em emoção tragam mais liberdade aos indivíduos. *He, She and It* parece conjugar esses dois polos para propor novas possibilidades de vivência com significados e narrativas alternativas às formas dominantes.

No romance em questão, Piercy propõe justamente a combinação entre “razão pura, lógica pura, violência pura” (PIERCY, 1993, p. 142) e “um lado mais gentil, a começar pela ênfase de seu [de Yod] amor pelo conhecimento, que foi estendido ao conhecimento emocional e pessoal, [bem como a] uma necessidade de ligação...” (PIERCY, 1993, p. 142). O *it* prescrito pelo título original da obra, assim, parece sugerir um terceiro espaço discursivo que não se opõe à dualidade tradicional, mas se coloca como uma alternativa que agrega possibilidades de identificação sem se fechar em modelos rígidos.

Além disso, *it* ganha significados tão novos e tantas possibilidades de leitura ao longo da obra que passa a compor um espaço onde as circunstâncias não previstas pelo quadro formal da nossa cultura podem ser representadas. Tal representação, entretanto, não se estabelece de maneira especular. Além de representar as possibilidades suscitadas pelas personagens mais óbvias, como Yod, esse espaço também devolve potências transformativas: “quando damos um nome a alguma coisa em nossas vidas, damos poder a essa coisa [...]; ou damos poder a nós mesmos porque agora podemos pensar e falar sobre o que está nos magoando [...]” (PIERCY, 1993, p. 66).

*He, She and It* ilumina contornos conceituais e políticos que regem nossos modelos de realidade ao oferecer imagens passíveis de leituras calcadas na transgressão das normas que regem a identidade humana, por meio da experiência corporal vivida de múltiplas formas. A relação entre Yod e Shira, por exemplo, permite a elaboração de novas formas de vivência e experimentação, o que consistiria na expressão de um modelo de realidade alternativo.

A lacuna do sistema que se faz presente na experiência feminina objetiva-se em um espaço fora da realidade que de fato se estabelece e, quando materializado, parece ser algo “realmente novo”:

A criação é sempre perigosa, porque ela dá vida de verdade àquilo que era amorfo, e voz àquilo que era mudo. Faz conhecido o que era desconhecido, e talvez nos fosse mais confortável não saber. O novo é necessariamente perigoso. Você também deve aceitar isso em relação à sua natureza, Yod, pois você é realmente novo sob o sol (PIERCY, 1993, p. 67).

O objeto de desejo das personagens de Piercy emerge da desestabilização da ordem dicotômica que regula nossa experiência no mundo e não indica apenas uma mudança material, como a criação de um ciborgue que rejeita polos hierárquicos, mas aponta principalmente para alterações de nosso quadro formal. A “criação” revela-se “perigosa” porque altera a estrutura dual que se estabelece no espaço ao explorar modelos de vivência.

Para Sargisson (1996), que apresenta o conceito de transgressão a partir de um olhar subversivo para os significados derivados da lógica binária, as ficções contemporâneas de autoria feminina oferecem uma nova abordagem para o conceito de utopia a partir da maneira de perceber a realidade, que nega, transgride e cria novos espaços conceituais para abordar o mundo de outra forma.

Essa proposição tem ainda contornos conceituais importantes para a organização do mundo imaginado por Piercy (1993), pois permite expressar, mesmo que ficcionalmente, as insatisfações e insuficiências da experiência humana, a partir de localizações antes obscuras. A transgressão de limites dos modelos reguladores androcêntricos também parece repetir-se entre o universo ficcional de Piercy (1993) e o mundo do leitor, que igualmente imagina alternativas às dimensões que de fato se estabelecem.

*He, She and It* parece especular, assim, múltiplas possibilidades de posição subjetiva para negociar e fazer inteligível o novo dentro da cultura disponível e, por fim, criar um espaço alternativo de expressão calcado em um pensamento relacional, que não nega outros modelos, mas se apresenta como uma opção.

## Referências

- BAL, Mieke. From place to space. In: \_\_\_\_\_. **Narratology**: introduction to the theory of narrative. Second edition. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- DE LA ROCQUE, Lúcia. Natureza e cultura, gênero e ciência na ficção científica. In: WOLFF, Cristina Scheibe; FÁVERI, Marlene; RAMOS, Tânia Regina Oliveira. **Leituras em rede**: gênero e preconceito. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.
- HARAWAY, Donna. A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In: \_\_\_\_\_. **Simian, cyborgs and women**: the reinvention of nature. New York: Routledge, 1991.
- Marge Piercy – novelist, poet, memoirist, 2020. **Biography**. Disponível em: <<https://margepiercy.com/>>. Acesso: 10 de abril de 2020.

PIERCY, Marge. Comunidades, ficção científica e literatura com Marge Piercy. Entrevista concedida a Amanda Pavani. **Em tese**, Belo Horizonte, no. 3, p. 289-296, set-dez/2017.

\_\_\_\_\_. **He, She and It**. New York: Ballantine Books, 1993.

RUSS, Joanna. **To write like a woman**: essays in feminism and science fiction. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

SARGISSON, Lucy. **Contemporary feminist utopianism**. London and New York: Routledge, 1996.

VOLSCHEK, Jacolien. *He, She, and It*: spaces of resistance and the construction of revolutionary subjects. In: \_\_\_\_\_. **Fusions of the feminine and technology**: exploring the cyborg as a subversive tool for feminist reconstructions of identity. 2009, 118 f. Dissertação (Master of Arts) – Stellenbosch University, Stellenbosch, 2009.

WIGHT, Linda. Magic, art, religion, science: blurring the boundaries of science fiction in Marge Pierce's cyborgian narrative. In: MORRISSEY, Thomas J.; DE LOS SANTOS (ed). **When genres collide**: selected essays from the 37th annual meeting on the science fiction research association, jun/2006. White Plains, NY, e Waterbury, CT: Fine Tooth Press, 2007. Disponível em: <http://researchonline.jcu.edu.au/2989/> Acesso: 17/set/2011.

## A DISTOPIA DO PASSADO EM TUPINILÂNDIA, DE SAMIR MACHADO DE MACHADO<sup>85</sup>

Pedro Fortunato (Ufal)<sup>86</sup>

**Resumo:** A partir dos estudos críticos da Utopia, mais especificamente no que diz respeito ao gênero distópico, analiso o romance *Tupinilândia* (2018), do autor gaúcho Samir Machado de Machado. Através da análise, destaco quais características apresentadas na sociedade ficcional imaginada pelo autor permitem que possamos ter uma leitura deste romance como uma distopia, bem como demonstro paralelos entre esta obra da literatura brasileira contemporânea e o romance distópico *Nineteen Eighty-Four*, de George Orwell, clássico da literatura em língua inglesa do século XX. Além disso, argumento que a temporalidade escolhida para formação dessa distopia, da ditadura militar brasileira na primeira metade da década de 1980, constitui um importante elemento nas implicações do projeto composicional dessa distopia brasileira. Assim, chego à conclusão que *Tupinilândia* é uma obra que possui bastante potencial crítico que pode nos ajudar a refletir sobre certas questões políticas e sociais do nosso presente histórico no Brasil.

**Palavras-chave:** Distopia. Ditadura. Samir Machado de Machado.

### Introdução

A partir dos estudos críticos da distopia, analiso o romance *Tupinilândia*, do autor gaúcho Samir Machado de Machado, em suas relações com a ficção distópica para demonstrar como essa obra, além de apresentar uma sociedade fictícia com várias características negativas, também dialoga com o atual clima político brasileiro de crescente discurso autoritário. Especificamente, meu foco se encontra na segunda parte do romance, que apresenta uma sociedade distópica formada em torno de um parque abandonado chamado Tupinilândia. Após breve resumo, a análise é dividida em duas partes. Na primeira demonstro as características distópicas da sociedade representada na segunda parte do romance *Tupinilândia*, bem como possíveis ligações de intertextualidade com a icônica distopia de George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (1984). Na segunda parte da análise, argumento sobre a importância da escolha do tempo e do espaço, feita pelo autor, para o projeto composicional do romance e suas implicações.

<sup>85</sup> “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”.

<sup>86</sup> Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas e doutorado em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da mesma universidade.

### Breve resumo

*Tupinilândia* é um romance de narração heterodiegética que se divide em prólogo, primeira parte, segunda parte e epílogo. A primeira parte do romance é ambientada no Brasil, entre os anos de 1980 e 1985, com ênfase em 1984. Nesse período de reabertura política e fim da ditadura militar, um milionário chamado João Amadeus Flynguer constrói um parque temático baseado na Disneylândia e o batiza de Tupinilândia. O parque, construído em local remoto da floresta amazônica, acaba sendo tomado por um grupo de militares ultraconservadores e insatisfeitos com o fim da ditadura. Ao final desta parte, todas as personagens apresentadas fogem do parque com exceção de Flynguer, que já estava idoso e com câncer, e lá acaba morrendo, deixando os militares no controle do local.

A segunda parte do romance é ambientada em 2016 e apresenta novas personagens, tendo como protagonista o arqueólogo Artur Flinguer, fascinado pelo nunca inaugurado parque de Tupinilândia, além de parente distante, e não milionário, dos Flynguers. Como o incidente com os militares no parque havia sido encoberto pelo governo, pouquíssimas pessoas sabiam que havia uma cidade ainda habitada no local. Assim, a segunda parte do romance narra a organização de arqueólogos por Artur Flinguer, para visitar Tupinilândia e lá produzir um tipo de mapeamento digital. Ao chegar ao parque, porém, o grupo descobre que o local havia se tornado uma pequena ditadura governada pelo grupo ultranacionalista apresentado na primeira parte do romance.

A seguir, passamos para a análise de como essa pequena ditadura encontrada pelo grupo da personagem Artur dialoga com a literatura distópica.

### Tupinilândia enquanto sociedade distópica

Para uma aproximação do romance em foco com o gênero distópico, em termos de conteúdo, destacamos a seguinte explicação do pesquisador Gregory Claeys, que argumenta:

[...] o tema central da distopia moderna é o despotismo, o grau de opressão do regime descrito. [...] as distopias literárias são entendidas como principalmente preocupadas em retratar sociedades onde uma maioria

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

substancial sofre escravidão e/ou opressão como *resultado da ação humana*. (CLAEYS, 2017, p. 290, itálico do autor, tradução nossa).<sup>87</sup>

Na sociedade residente no nunca inaugurado parque Tupinilândia, podemos observar o alto grau de despotismo de uma elite militar que gera a opressão de uma parcela substancial da população. A seguir, destacamos alguns dos elementos distópicos evidenciados.

Em primeiro lugar, há em Tupinilândia um ditador que deve ser sempre obedecido. A obediência ao general Newton Kruel é ensinada desde a infância, conforme podemos notar pelos títulos de três livros infantis encontrados no lugar: “*O General é nosso pai, Nós vamos para onde o general nos levar e Obrigado, meu doce general*” (MACHADO, 2018, p. 343, itálico no original). A figura do general enquanto um grande pai também remete nossa leitura ao Grande Irmão no romance *Nineteen Eighty-Four* (1949),<sup>88</sup> figura descrita em certos momentos no romance de George Orwell em termos paternos: “[...] Grande Irmão adquiria uma estatura monumental, transformava-se num protetor destemido, firme feito rocha” (ORWELL, 2009, p. 25). O pai de Tupinilândia é descrito como um guia caracterizado pela doçura, já o Grande Irmão, é descrito como protetor destemido e firme como rocha. As duas figuras são apresentadas para impor obediência irrestrita de seu povo, mas, também, para gerar um sentimento de segurança e de estabilidade política, ainda que sem liberdade.

Em segundo lugar, há a reescrita da história. O controle da história e das informações é uma característica recorrente nas sociedades representadas nas distopias. Segundo Raffaella Baccolini: “A reescrita da história é central para o bem-estar de um regime totalitário.” (BACCOLINI, 1995, p. 298).<sup>89</sup> Para manter o regime funcional, há a necessidade de que seu povo não possa refletir criticamente sobre os processos históricos envolvidos na constituição da sociedade totalitária, e, conseqüentemente, sobre uma possibilidade de transformação social. Assim, há o apagamento e reescrita do passado, além do controle estrito das informações no presente. Essa relação entre o controle do presente e a reescrita do passado é fortemente explicitada pelo lema do Partido que domina o governo em *1984*, conforme podemos ler a seguir: “Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado” (ORWELL, 2009, p. 47). Em *Tupinilândia*, assim que são presos, Artur e seu grupo são obrigados a assistir a um vídeo e logo entendem que a sociedade ali encontrada havia

<sup>87</sup> No original: “[...] the central theme of the modern dystopia is despotism, the degree of oppressiveness of the regime described. [...] the literary dystopias are understood as primarily concerned to portray societies where a substantial majority suffer slavery and/or oppression as a *result of human action*”.

<sup>88</sup> Traduzido e publicado no Brasil com o título *1984*.

<sup>89</sup> No original: “The rewriting of history is central to the well-being of a totalitarian regime”.

passado por uma forte reformulação da história, de modo a deixar seus habitantes em estado de total alienação:

“História – Aula 14” [...] em 22 de setembro de 1988, foi assinado o Acordo de Armistício Brasileiro. Tendo restaurado a ordem e mantendo os ideais da Revolução Redentora vivos, o general Newton Kruel foi nomeado, através do Ato Institucional Número Dezoito, como presidente vitalício do Brasil, tendo o general Sylvio Frota como seu vice... (MACHADO, 2018, p. 340-341).

A versão da história alternativa é a estratégia que mantém o povo em Tupinilândia sem saber que há alternativas sociais melhores do que aquela em que vivem. A validação da história faz com que o ditador possa manter o controle sem maiores questionamentos, afinal, ele não é visto como um pequeno ditador de uma cidadezinha no meio do nada, mas o presidente de todo o Brasil, com base em uma cidade que passa a ser vista como um tipo de pequena capital do resto do país.

Em terceiro lugar, há um controle da informação. Naturalmente, é necessário um grande aparato desse tipo de controle da informação para que se possa manter a narrativa da reescrita histórica. No caso de *Tupinilândia*, as pessoas se encontram presas no parque e sem acesso ao mundo exterior, tendo apenas a rádio local como fonte de informação. A rádio, como é comum aos regimes totalitários, tem o conteúdo altamente controlado, o que é evidenciado no seguinte trecho: “— A programação não vai ser problema – explicou Demóstenes. — Ele sempre deixava tudo adiantado em uma semana, mas convém você revisar, ver se não há nada de subversivo nas fitas...” (MACHADO, 2018, p. 379). Como é uma rádio, o controle não se resume às notícias, mas também à programação musical, conforme explicita a voz narrativa no excerto abaixo:

Os cassetes misturados eram etiquetados com anotações em pincel atômico feitas pelo antigo supervisor da sala: Chico Buarque (comunista), Elis Regina (drogada), Ney Matogrosso (veado), Rita Lee (mau exemplo), Caetano Veloso (subversivo), e assim por diante (MACHADO, 2018, p. 362).

A censura dos artistas pela rádio de Tupinilândia faz paralelo com artistas censurados/as pela ditadura brasileira em nossa história fora do texto, visto que, na tessitura desse mundo distópico, olha-se para trás e não para frente, para criação de uma realidade distópica, questão que será abordada mais diretamente abaixo.

Em quarto lugar há a profunda tristeza da população. Durante a narrativa, há personagens que arriscam suas próprias vidas para sair de Tupinilândia, afirmando que nada poderia ser pior do que viver ali. Um exemplo é dado por uma personagem da elite, a própria

esposa do general Newton Krueel, a jovem e bela Gabriela, que implora ao grupo de Artur: “Me levem junto, por favor. Nada pode ser pior do que viver aqui” (MACHADO, 2018, p. 385). O sentimento de viver preso em um *mau lugar* tanto se adequa ao sentido da palavra “distopia” como é recorrente às personagens que vivem em mundos distópicos, visto que as personagens que protagonizam distopias geralmente apresentam descontentamento, como mostra Winston em *1984*, ao escrever em seu diário: “ABAIXO O GRANDE IRMÃO” (ORWELL, 2009, p. 29).

Em quinto lugar, há opressão de gênero. Uma característica em muitas obras distópicas é a opressão contra as mulheres, o que levou pesquisadoras e pesquisadores a reconhecerem a distopia crítica feminista como uma variedade da distopia que utiliza esta forma de opressão como gerador de enredo na formação da alternativa distópica.<sup>90</sup> Segundo Ildney Cavalcanti, distopias feministas: “[...] desenham infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra as mulheres” (CAVALCANTI, 2003, p. 338). Remetendo à sociedade brasileira oitocentista, em *Tupinilândia* há uma notável opressão de gênero, embora não seja esse o motor principal do enredo, como é o caso das distopias feministas. Destacamos o seguinte trecho, que descreve a esposa do já idoso general Newton Krueel, a bela e jovem Gabriela, para ilustrar como tal opressão é, também, parte da formação distópica dessa sociedade:

Aos vinte e um, era uma das selecionadas desde o berço para serem primeiras-damas dos membros do alto escalão – posto que costumava ser renovado conforme elas passavam da idade dos trinta. Era considerado uma honra entre as famílias da cidade ter uma filha naquela posição, ainda que sua função oficial fosse somente sorrir, ser bela, acenar para a multidão e parir filhos (MACHADO, 2018, p. 355).

Nessa passagem temos um exemplo da redução das mulheres a um papel definido socialmente que lhes impede a autonomia e subjetividade. Segundo Ildney Cavalcanti, as distopias feministas apresentam “[...] uma política sexual de opressão das subjetividades femininas” (CAVALCANTI, 2005, p. 304-305), sendo uma delas a reprodução forçada. Desta maneira, embora não argumentemos que *Tupinilândia* seja uma distopia feminista, a obra certamente possui um paralelo com mais esse tipo de narrativa distópica, pois a personagem Gabriela, bem como as outras mulheres designadas para serem primeiras-damas, possuem sua liberdade e subjetividades negadas.

<sup>90</sup> Para uma leitura mais aprofundada ver Cavalcanti (1999).

Por fim, em sexto lugar, há um grupo de pessoas insatisfeitas que fazem parte de uma oposição secreta contra o governo. Segundo Raffaella Baccolini o texto distópico é edificado: “em torno da construção de uma narrativa e uma contranarrativa.” (BACCOLINI, 1995, p. 293).<sup>91</sup> Tom Moylan cita a pesquisadora italiana, acrescentando que a narrativa pertence a uma ordem hegemônica e a contranarrativa a uma da resistência (MOYLAN, 2016). Argumenta ainda o estudioso sobre as distopias que o conflito entre narrativas resulta em: “[...] uma ação que leva a um evento climático que pode (ou não) desafiar ou mudar a sociedade” (MOYLAN, 2016, p. 81).

No caso de *Tupinilândia*, o grupo de Artur, após ser capturado, recebe a ajuda de um outro grupo secreto de subversivos ao sistema distópico, descrito conforme a passagem a seguir: “E todos eles, cada um a seu modo, aprenderam a detestar aquela cidade tanto quanto a esconder muito bem seu descontentamento” (MACHADO, 2018, p. 353). O ódio por Tupinilândia era o que unia tal grupo, mas, à semelhança do ódio escondido por Winston e Júlia em *1984*, havia a necessidade de se fingir que amavam aquele sistema. E, assim como se dispõem Winston e Júlia a agir contra o Partido Interno tão logo percebem na personagem O’Brien uma oportunidade para revolução, o grupo de insatisfeitos em *Tupinilândia* se dispõe a ajudar Artur e sua equipe, argumentando: “[...] esperamos por uma oportunidade assim faz tempo, e vocês talvez sejam a única que teremos” (MACHADO, 2018, p. 357).

Assim, há mais esse paralelo entre *Tupinilândia* e *1984*; no entanto, os desfechos das contranarrativas nos dois romances são diferentes. Na obra de Orwell, O’Brien se revela uma isca do próprio Partido Interno para capturar pessoas com tendências revolucionárias, o que faz com que Winston e Júlia acabem torturados, tendo, assim, seus planos arruinados. Já no romance brasileiro, ocorre uma série de acontecimentos que, por sua vez, geram um evento climático que não transforma, mas destrói Tupinilândia, ocasionando a fuga de sua população sobrevivente para outros lugares do Brasil. Desta forma, a obra de Machado de Machado apresenta um desfecho com mais esperança do que o terrível desfecho imaginado por Orwell.

### O passado como alerta distópico

Distopias, conforme a palavra indica, são lugares ruins (SARGENT, 1994). Em termos formais, Darko Suvin argumenta que tanto a utopia positiva (eutopia) como a distopia são

<sup>91</sup> No original: “around the construction of a narrative and a counter-narrative”.

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

construções verbais em que as organizações sociais representadas são radicalmente diferentes daquelas encontradas nas sociedades reais e históricas de seus autores/as e leitores/as (mais perfeitas para as eutopias e menos perfeitas para as distopias). Segundo o crítico, tais construções são: “[...] baseadas no estranhamento decorrente de uma hipótese histórica alternativa” (SUVIN, 2010, p. 383).<sup>92</sup> Essa hipótese histórica alternativa geralmente localiza as distopias em um tempo futuro em relação à época em que foram escritas. Por tal característica, Fátima Vieira observa: “[...] escritores/as de distopias apresentam imagens muito negativas do futuro” (VIEIRA, 2010, p. 17).<sup>93</sup> Assim, geralmente, o futuro é o tempo das distopias.

Nesse aspecto, contudo, *Tupinilândia* difere de grande parte das distopias, pois, embora apresente uma sociedade que nasce de uma hipótese histórica alternativa, o tempo utilizado é o passado. É possível argumentar que, em certo sentido, existem dois tempos na segunda parte do romance, que estão no passado em relação ao ano da publicação do livro. A narrativa da segunda parte se passa no ano de 2016, porém, na comunidade distópica presa dentro do parque de Tupinilândia, o ano até pode ser 2016, mas as pessoas vivem como se ainda estivessem no Brasil da década de 1980. Ao chegar em Tupinilândia e ser preso pelos militares, a personagem Artur conclui assustado: “Não sabemos nada sobre essa gente, ou o quão isolados são. Ao que tudo indica, estão presos aqui há trinta anos, alimentados por paranoias anticomunistas dos tempos da Guerra Fria” (MACHADO, 2018, p. 343). Ao fazer de sua distopia um povo preso sob um regime militar dos anos de 1980, Samir Machado de Machado não apenas inverte um elemento recorrente nas obras distópicas, mas permite que seu público leitor reflita sobre o quão distópico foi o Brasil sob a ditadura militar, mesmo no período em que já estava se encaminhando para uma abertura política. Tal mensagem é importante, visto que, na atualidade (2020), há indivíduos e grupos inteiros apresentando um discurso saudosista da ditadura e dos valores que predominavam no Brasil na década de 1980.

É interessante que Samir Machado de Machado não escolhe criar um cenário onde todo o Brasil continua preso ao regime dos militares no ano de 2016, mas isola uma pequena comunidade para sua distopia. Isso possui um potencial significativo pois coloca o Brasil de 2016, com sua crise política e todos os problemas sociais, como a alternativa melhor do que a sociedade distópica aprisionada em Tupinilândia. O Brasil representado no primeiro episódio da segunda parte do romance é marcado pela crise política e econômica pela qual o país passou

<sup>92</sup> No original: “[...] based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis”.

<sup>93</sup> No original: “[...] writers of dystopias present very negative images of the future”.

em 2016 (e da qual não se recuperou), porém, a comunidade isolada descrita na obra consegue ser ainda pior. É com alívio que Artur e seu grupo deixam Tupinilândia para o Brasil caótico e em crise de onde haviam saído.

Desta maneira, em *Tupinilândia*, o *topos* utópico em relação à distopia isolada no parque é o próprio Brasil, mesmo em crise democrática, o que pode ser entendido como uma mensagem que demonstra que por pior que esteja, o Brasil atual ainda é melhor do que aquele dos anos de 1980, que era governado por militares. Assim, ao invés de imaginar um Brasil distópico e futurista, *Tupinilândia* demonstra um pequeno Brasil distópico e isolado que é um tipo de passado paralelo e dentro do presente. Tal passado-presente pode nos lembrar que as coisas já estiveram pior no Brasil, e que, diferente do que certos discursos em vigor defendem, recorrer ao passado do governo militar pode nos levar a uma realidade bem mais distópica do que a que enfrentamos atualmente.

## Referências

BACCOLINI, Raffaella. It's not in the womb the damage is done: memory, desire and the construction of gender in Katharine Burdekin's *Swastika night*. In: SICILIANI, Erina; CECERE, Angela; INTONTI, Vittoria; SPORTELLI, Annamaria (Ed.). **Le trasformazioni del narrare**. Fasano: Schena, 1995. p. 293-309.

CAVALCANTI, Ildney. **Articulating the Elsewhere: Utopia in Contemporary Feminist Dystopias**. Tese de Doutorado, University of Strathclyde, Escócia, 1999.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia Feminista Contemporânea: Um Mito e Uma Figura. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Org.). **Refazendo Nós - Ensaio Sobre Mulher e Literatura**. Florianópolis: Mulheres, 2003, p. 337-360.

CAVALCANTI, Ildney. "You've Been Framed": O Corpo da Mulher nas Distopias Feministas. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). **O Corpo em Revista: Olhares Interdisciplinares**. Maceió: Edufal, 2005, p. 83-98.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia: A Natural History**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

MACHADO, de Machado Samir. *Tupinilândia*. São Paulo: Todavia, 2018.

MOYLAN, Tom. **Distopia: Fragmentos de um Céu Límpido**. Edição de Ildney Cavalcanti e Felipe Benício. Tradução Felipe Benício, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016.

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

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

SARGENT, Lyman Tower. The Three Faces of Utopianism Revisited. **Utopian Studies**, v. 5, n. 1, 1994, p. 1-37.

SUVIN, Darko. **Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology**. Ralahine Utopian Studies, Vol. 6. Bern: Peter Lang, 2010.

VIEIRA, Fátima. The Concept of Utopia. In: CLAEYS, Gregory. (Ed.). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 3-27.

## MIRAGEM DA ILHA: IMAGENS DA ILHA NA POESIA DE CARLOS MOLITERNO

Victor Mata Verçosa<sup>94</sup>

**Resumo:** O presente trabalho é um desdobramento de um estudo anterior sobre os diálogos entre a obra poética *A Ilha* (1969), de Carlos Moliterno, e os estudos da utopia a partir da presença de uma das imagens mais universais presentes nas narrativas utópicas. A construção de uma análise dos processos imagísticos e metafóricos presentes nos sonetos da obra estudada, tendo como ênfase as representações das ilhas em narrativas utópicas, permitem-nos realizar uma leitura da obra de Moliterno na interface dos textos que manifestam o desejo utópico projetado na imagem idealizada do espaço insular, bem como elementos antiutópicos presentes nos mesmos poemas. Como suporte a esta pesquisa, Diegues (1998) apresenta-nos a noção de ilheidade, que produz, dentro das diversas sociedades, as múltiplas representações míticas e artísticas sobre as ilhas, dentre elas, as de que o topos insular é o espaço utópico por excelência, conforme Jameson (2005), Marin (1984) e Martins (2007). Este trabalho também conta com o suporte das definições de Sargent (1994) e Vieira (2010) sobre utopias e antiutopias. O presente artigo é, portanto, uma ampliação da leitura da obra de Carlos Moliterno nos estudos da utopia, tomando como objeto de análise as imagens insulares que, na obra, ora parecem representar materializações do lugar ideal, ora parecem representar a sua completa negação.

**Palavras-chave:** A Ilha. Carlos Moliterno. Utopia. Antiutopia

### 1. A Ilha: Utopia revisitada

O presente trabalho é uma revisão e expansão do texto apresentado ao *III Colóquio Literatura & Utopia: Morus 500 anos*, realizado na Universidade Federal de Alagoas no ano de 2016. Naquela ocasião, apresentei uma comunicação que propunha uma leitura da obra poética *A Ilha*, de Carlos Moliterno, sob a luz dos Estudos da Utopia. As considerações do trabalho de 2016 eventualmente integraram a dissertação de mestrado apresentada em 2019 sob o título *Arquipélago de Imagens: A Poética da Dissolução em A Ilha de Carlos Moliterno*.

Partindo das contribuições das bancas de qualificação e defesa, que propuseram outros percursos de leitura para *A Ilha*, os quais não puderam ser plenamente integrados à versão final da dissertação, este texto se propõe a revisitar e discutir novas camadas de interpretação à obra do autor Carlos Moliterno, que chega ao público em sua 4ª edição, lançada em novembro de

<sup>94</sup> Possui Licenciatura em Letras-Português pela Universidade Federal de Alagoas e é Mestre em Literatura pela mesma universidade. Atualmente é professor de língua e literatura na rede estadual de Alagoas.

2019 pela Imprensa Oficial Graciliano Ramos após um hiato de 22 anos desde sua última publicação.

Os 59 sonetos em *A Ilha* têm como tema comum o espaço insular que ora surge como uma criação do eu lírico, ora como um espaço sonogado, ora como uma topografia ideal e mesmo como uma visão de forças naturais destruidoras. *A Ilha*, em Moliterno – sempre grafada com inicial maiúscula – jamais aparece como um espaço de contornos visíveis ou bem definidos, sendo tanto desejo quanto ilusão, portanto: miragem.

Na versão anterior deste trabalho, nossas considerações leram *A Ilha* como expressão do impulso utópico na literatura, que inspira a produção de obras que imaginam lugares ideais e/ou terríveis. Apesar de as relações da maioria das sociedades com as terras insulares já não mais serem definidas pelo mistério, mas pela exploração devastadora de nossa era, as representações de ilhas como espaços metafóricos das utopias são prevalentes no imaginário da literatura mesmo na contemporaneidade e continuam longamente discutidas em uma diversidade de estudos tanto em prosa como em poesia.

Na obra *O Conto da Ilha Desconhecida*, do escritor português José Saramago (1997), é narrada a aventura obstinada de um homem que, solicitando uma audiência a seu rei, convence-o a ceder-lhe um barco e formar uma tripulação para partir em busca de uma ilha desconhecida. O rei hesita: a existência da tal ilha desconhecida é uma hipótese, uma sugestão utópica do reclamante, que consegue convencer o monarca em uma argumentação marcada pela lógica do devaneio:

Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa que queres ir à procura, Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida, A quem ouviste falar dela, perguntou o rei, agora mais sério, A ninguém, Nesse caso, por que teimas em dizer que ela existe, Simplesmente por que é impossível que não exista uma ilha desconhecida, E vieste aqui para me pedires um barco [...] Não te peço marinheiros nem pilotos, só te peço um barco, E essa ilha desconhecida, se a encontrares, será para mim, A ti, rei, so te interessam as ilhas conhecidas. Também me interessam as desconhecidas quando deixam de o ser, Talvez esta não se deixe conhecer, (SARAMAGO, 1997, p.5-6)

Tendo alcançado o propósito da aprovação real, o protagonista embarca na caravela rumo à demanda da misteriosa ilha. Tal deslocamento, porém, não conduz o homem para mares e terras novas, posto que a viagem dentro do barco é uma jornada de autodescoberta, um trânsito para dentro, qual fosse necessário viajar para o interior de si para descobrir a natureza desta ilha

desconhecida: a ilha de si mesmo, o homem e o barco misturados no mesmo desejo. Esta jornada pessoal é indicada no diálogo entre o protagonista e a mulher da limpeza, sua tripulante:

[...] quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és, O filósofo do rei, quando não tinha que fazer, ia sentar-se ao pé de mim, a ver-me passar as peúgas dos pajens, e às vezes dava-lhe para filosofar, dizia que todo o homem é uma ilha, eu, como aquilo não era comigo, visto que sou mulher, não lhe dava importância, tu que achas, Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós, (Ibid. p.10)

Em *O Conto da Ilha Desconhecida*, a autoafirmação do homem o faz ilha e torna ilha a própria embarcação, como se a intenção (e não a viagem) fosse o acesso à desejada ilha desconhecida, a qual, aqui, não representa um espaço geográfico, mas um topos metafórico, criado em torno de um *eu* que afirma sua própria subjetividade na invenção da ilha.

Esse espaço insular aparece através da história da literatura como um lugar encasulado, outro mundo dentro do mundo universo particular, ora porta para o divino, ora prisão infernal, laboratório ideal das experiências únicas com pouca ou nenhuma interferência da realidade exterior. Associada à afirmação de um *eu solitário*, a imagem da ilha é muitas vezes interpretada simbolicamente como expressão do isolamento individual, alegoria do ego humano.

A ilha isolada, pois, representa um sistema fechado, cujo acesso restrito e desconectado de outros corpos de terra é capaz de evitar (ou, mais comumente, retardar) transformações sociais, ecológicas, linguísticas, históricas e culturais cujas geografias continentais dificilmente impedem devido ao trânsito terrestre com suas circunvizinhanças. Louis Marin (1984), em tradução de Robert A. Vollrath, fala sobre a espacialidade da ilha de Utopia, na obra de Thomas Morus que “Utopia, de fato, jamais admite nada exterior a si; Utopia é, por si mesma, sua própria realidade” (MARIN, 1984. p. 102).

As ilhas são, pois, diferentes dos espaços abertos de campos e planícies, e suas particularidades dão forma a alguns dos universais simbólicos que permeiam a cultura humana, sendo temas de incontáveis narrativas literárias e espaços os quais a humanidade se aventurou em explorar e dominar ao longo da história.

Frequentemente, são temas destas mesmas narrativas o assombro que tais geografias estranhas proporcionam à contemplação e exploração. Os sentidos místicos atribuídos a cavernas, montanhas, florestas, aos mares e, especificamente, às ilhas são expressões desse imaginário recorrente na literatura e nas demais manifestações da arte).

No caso especial das ilhas, Chevalier e Gheerbrant (2012) atribuem a esta geografia o significado de um centro espiritual primordial, ao qual a humanidade pode acessar somente através de um meio não natural, como o voo ou através da navegação, superando os perigos marinhos da deriva, das monstruosidades ocultas sob as águas e da desolação noturna no oceano.

O acesso à ilha é uma transgressão do espaço ao qual o ser humano que habita o continente está designado. A chegada à ilha é, então, como um prêmio aos eleitos e valorosos, um paraíso sobre a terra não contaminado pelo contato com as civilizações das terras continentais ou mesmo um inferno no qual o indivíduo que ousa violar o terreno sagrado da ilha sofrerá os terrores do espaço proibido:

A ilha é assim, um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois que apresenta um valor sacral concentrado. A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de templo e de santuário. A ilha é simbolicamente um lugar de eleição, de silêncio e de paz, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 501).

Sobre essas representações da topografia das ilhas através das culturas, comenta o estudioso Antonio Carlos Diegues (1998) em *Ilhas e Mares: simbolismo e imaginário*:

O mundo insular é um símbolo polissêmico, com vários conteúdos e significados que variam com a História e as sociedades. Mundo em miniatura, centro espiritual primordial, imagem completa e perfeita do cosmos, inferno e paraíso, liberdade e prisão, refúgio e útero materno, eis alguns significados que o homem atribui a esse microcosmo (DIEGUES, 1998, p. 1).

Paralelamente a essas representações, afirma Volkmar Billig que as ilhas solitárias também são historicamente associadas a expressões da individualidade enquanto imagem do ego humano, especialmente a partir da modernidade europeia: “Esta observação sugere uma coerência estrutural e histórica entre a figura de um eu insular e a figura da ilha como paisagem fascinante e objeto do desejo humano” (BILLIG, 2015, p. 17-18, tradução nossa).

Coincidem, pois, no conto de Saramago, associados à mesma metáfora insular, esses topos de *ilha geográfica* e *ilha subjetiva* com os quais, décadas antes, Carlos Moliterno compôs sua própria geografia poética nos sonetos de seu *A Ilha*, que ora surge inventada, ora reinventada, ora como um anseio da voz lírica, ora como uma projeção do corpo desta voz, que também se funde aos elementos naturais da ilha e do oceano:

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

Invento a Ilha numa tarde clara,  
numa tarde de sol, de luz, de sal,  
e das águas retiro espuma e algas,  
para formar seus vales e enseadas

E invento a Estrela numa noite escura,  
de céu espesso e nuvens de granito.  
Recolho do meu rosto sombra e datas  
e recomponho assim meu calendário.

No céu desta Ilha as asas espalmadas  
de um branco e enorme pássaro flutuam,  
no rumo de suas dunas insulares.

Meu ser então divido e multiplico,  
em várias partes que derramo e espalho,  
nas praias desta ilha em que naufrago.

O Soneto 1, acima destacado, sintetiza um projeto que se desenvolve ao longo de toda a obra de Carlos Moliterno. Estão presentes em vários dos sonetos de *A Ilha* muitas das significações que Saramago traz em seu conto, conforme destaque aqui no Soneto 8 da obra do poeta alagoano:

Estendo sobre a mesa o mapa imaginário  
e nele em vão procuro a Ilha concebida,  
meus olhos vão correndo as praias e hemisférios  
e a longa mancha azul dos fundos sete mares

Cruzo na minha busca os longos meridianos  
e o meu olhar devassa os pontos cardeais,  
navego sem quadrante estranhas latitudes  
águas de sol e gelo, águas de várias cores

Volvo o olhar então às longas cordilheiras  
aos montes onde o céu e a terra se confundem  
na ilusão da distância às vezes pressentida

Navego em vão na busca, em direções diversas,  
a Ilha não encontro entre os distantes mares  
e invento a Ilha azul no mapa do meu rosto

Tanto em Saramago quanto em Moliterno, a ilha aparece como uma concepção, obra do engenho ou do sonho humano. A ilha não se encontra, mas – e talvez por esta causa – inventa-

se sua presença, como se mais importante do que ser espaço físico, a ilha fosse a busca, espaço inventado, desejo ou metáfora da presença de cada indivíduo no mundo.

Não são raros, na história literária, exemplos de obras que imaginam alternativas ideais de mundo – utopias – as quais podem existir e se desenvolver apenas em espaços geográficos que possuem interdições naturais, como é o caso das ilhas oceânicas. A esse respeito, o teórico Fredric Jameson (2005) propõe que tal fechamento dos sistemas utópicos é condição necessária para seu equilíbrio interno. É, pois, na topografia insular que as utopias viabilizam seus referenciais de inacessibilidade e homeostase, tal qual é o caso do clássico *Utopia*, de Thomas Morus, publicada originalmente em 1560, em pleno período de expansão do mundo ocidental graças às Grandes Navegações e conquista de novas terras.

Por exemplo, na obra pioneira de Thomas Morus, *Utopia* é o projeto ideal que tem lugar na ilha criada artificialmente pelo projeto de um fundador mítico, o Rei Utopos, a partir de um corte feito na terra, cessando assim o acesso do continente à *Utopia* e dando origem artificialmente à ilha onde é fundada a república. Separada das outras terras, *Utopia* pode conservar as condições ideais para a prosperidade do sistema político e social lá desenvolvido, sem que seus habitantes precisem temer invasões ou outras espécies de interferência estrangeira.

A formação de uma ilha utópica encontra eco em versos de Moliterno pela imagem deste ato criador evocado em uma variedade de sonetos, com destaque aqui para o Soneto 34:

Quando a Ilha fundou, fundou um reino  
e a história começou era uma vez  
um velho marinheiro sem navio  
que uma Ilha fundou no próprio rosto.

Isolado ficou na Ilha intacta,  
entre areias e búzios e sol e chão,  
e o mar e os frutos e as águas nos seus olhos  
e o corpo repousado sobre a relva.

O mundo desatado sobre a Ilha  
era seu. Era sua geografia  
daquele reino que fundara um dia,

na infância breve e logo consumida,  
e era sonho e não era, porque sonho,  
e o mistério do sonho é ser e não.

A ilha fundada pelo velho marinheiro é seu próprio universo, cuja invenção dá origem a um reino e a um tempo próprios. Tempo este que oscila entre o cronológico e o imaginário (*a história começou era uma vez*). Esta ilha no Soneto 34 é também isolada e intacta, em condições semelhantes àquelas que possibilitaram o florescimento da boa república em Utopia, conforme descrita na obra de Morus e em correspondência ao que Jameson (2005) propõe como condição para a perenidade de sistemas sociais utópicos.

O corpo isolado da *Ilha* no poema de Moliterno também sobrepõe as materialidades orgânica – do marinheiro – e geográfica da *Ilha* em uma mesma existência: cada ser é sua própria ilha. Tal arranjo de paradoxos (*e era sonho e não era, porque sonho, / e o mistério do sonho é ser e não*) não é estranho às contradições da própria república de Utopia: ilha circular cujo centro geográfico é um ventre de água (cf. MARIN, 1984 p. 102-103).

As formas ambíguas e, por vezes, contraditórias assumidas pela ilha de Carlos Moliterno não são estranhas aos aspectos contraditórios da ilha da Utopia de Thomas Morus. Vejamos algumas dessas inconsistências nos versos do Soneto 22 de Moliterno:

Ilha no mapa  
Ilha sem mapa  
sem rumo e rota  
nos oceanos

Ilha no ar  
talvez no rosto  
talvez nas mãos  
de litorais

Praias nos dedos  
dunas nos olhos  
e também porto

Golfos e rosas  
areia e água  
onde naufrago

A contradição da palavra *utopia*, engenhosamente cunhada por Morus, guarda os significados de *bom-lugar* (eutopia) e *não-lugar* (outopia). Do mesmo modo, a ilha no mapa e sem mapa dos versos de Carlos Moliterno desmaterializa-se no ar, impregnando o corpo da voz poética através do rosto e das mãos do eu lírico, cujo corpo submerge no verso final do soneto. Em Moliterno, é na impossibilidade da plena materialização do projeto da ilha que sua presença regride da representação cartográfica, gradativamente sublimando-se de volta ao estado original

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

de desejo que dirige o corpo: rosto, mãos, dedos e olhos, sem jamais desaparecer. De fato, o impulso que gera a *Ilha* é permanente, dinâmico e renovado a exemplo da imagem no Soneto 8, novamente transcrito:

Estendo sobre a mesa o mapa imaginário  
e nele em vão procuro a Ilha concebida,  
meus olhos vão correndo as praias e hemisférios  
e a longa mancha azul dos fundos sete mares.

Cruzo na minha busca os longos meridianos  
e o meu olhar devassa os pontos cardeais,  
navego sem quadrante estranhas latitudes,  
águas de sol e gelo, águas de várias cores.

Volvo o olhar então às longas cordilheiras,  
aos montes onde o céu e a terra se confundem,  
na ilusão da distância às vezes pressentida.

Navego em vão na busca, em direções diversas,  
a Ilha não encontro entre os distantes mares  
e invento a Ilha azul no mapa do meu rosto.

Se ao fim da busca a *Ilha* não se encontra, é necessário inventá-la, posto que o desejo não cessa e a existência dessa ilha é uma urgência, em estado de gestação prestes a eclodir. Entretanto, o regresso da *Ilha* ao lugar do desejo representa seu retorno cíclico ao espaço da transformação e da reinvenção. Em Moliterno, a ilha emerge das ideias para uma existência provisória, improvisada na cartografia. Somente nesse entrelugar, seus contornos estão definidos. Na projeção desse mapa imaginário, veem-se suas formas e cores planejadas desde há muito tempo memória, mas a *Ilha* não se alcança. Prestes a surgir, porém, o impulso da ilha cresce no desejo.

O Soneto 51 reelabora e prefigura vários elementos expostos acima:

Fora do pensamento a Ilha existe.  
Fora do mapa, não. Na cor do mapa  
seu rosto é flor do trópico, imantada  
na ponta dos meus dedos concluídos.

No mapa, relva e asas cortam praias  
e são rios e velas revividos.  
A flor no pensamento é uma memória  
que remonta a antigas dinastias.

Desço no tempo pelas águas frias,

num fio de angústias renovadas,  
na superfície de palavras velhas.

Peixes no mapa dormem nos abismos,  
enquanto no meu rosto a Ilha cresce  
como veia insular, jamais contida

Herança de tradições culturais que projetam seus sonhos e aspirações utópicas em outros lugares no Além-mar, as figurações da ilha presentes em textos produzidos pelas literaturas em língua portuguesa possuem um exemplar típico na poesia de Carlos Moliterno. Todavia, a polissemia da imagem insular na obra do poeta é reatualizada através de uma composição poética tal que se evidenciam contradições fundamentais das representações da ilha em Moliterno quando considerados em relação a outros referenciais literários que também se baseiam nas imagens e simbolismos das ilhas. Por exemplo, o poeta maceioense traz com frequência as imagens da *ilha* não apenas associadas mas assimiladas às do *naufrágio*.

A partir da imagem do *naufrágio*, portanto, trazemos uma abordagem não discutida na versão anterior deste trabalho e tratamos agora da imagem insular em Carlos Moliterno como exemplo de Antiutopia.

## 2. Armadilha, Antiutopia e Dissolução

Em texto que introduz a reunião de estudos *Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts* (Os temas Naufrágio e Ilha na Literatura e nas Artes), de 2015, ainda sem tradução para a língua portuguesa, as autoras Brigitte Le Juez e Olga Springer explicam que os motivos literários de embarcações e naufrágios presentes em narrativas de viagem são intimamente associados à presença das ilhas na ficção, na música, em filmes e em artes visuais. A ilha, em particular, representa um *locus* paradisíaco e sedutor que conduz e dá forma a múltiplas narrativas. Ilhas e naufrágios são, portanto, motivos universais e atemporais nas tradições literárias do Ocidente.

As autoras afirmam ainda que as lendas sobre ilhas imaginárias frequentemente traçam a figura das ilhas como sendo paraísos temporários, locais onde a reflexão e contemplação individual podem acontecer dentro de um microcosmo protegido e livre de interferências do mundo exterior. Logo, é assim que a geografia da ilha se associa à condição solitária do indivíduo, que se encontra em uma busca pessoal por inspiração ou por iluminação. Martins (2007) descreve esta função das ilhas no imaginário do Ocidente:

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

Quando desabitada, ou povoada de homens que vivem em estado natural, a ilha é uma espécie de *tábula rasa*, lugar de refundação (ou pelo menos teatralização) do contrato social: o relevo e a permanência, no pensamento ocidental, do mito de Robinson Crusoe, confirma essa hipótese do caráter educativo e iniciático da ilha (MARTINS, 2007, p. 25).

Por outro lado, o motivo literário do naufrágio – não raro, efeito colateral da busca pela ilha – costuma representar tanto os desafios como o fracasso das jornadas de ascensão pessoal, que ocorrem por vezes como um sinal da ação de forças do destino desviando o viajante de seu curso desejado.

A expectativa da ilha e o temor do naufrágio coexistem nas imagens do Soneto 7:

As águas desabaram sobre a Ilha,  
de um céu de chumbo, áspero e violento,  
de um céu sem luz, como um espelho cego,  
onde o meu rosto não se refletia

O horizonte sombrio era pesado  
como um adeus. E o denso véu da chuva  
cobria os litorais e as enseadas  
e as longas praias frias insulares

Brumas no céu, no ar, no mar, na terra,  
brumas nascendo em minha face triste,  
na ponta dos meus dedos contraídos.

Meu barco sem governo corta as águas,  
inventa litorais, golfos e dunas  
e inventa um porto na chovida Ilha.

Um aspecto interessante aqui é ilustrado na estrofe final do Soneto 7, dado que o estado de desespero que se impõe sobre o indivíduo parece suscitar o desejo que projeta sobre a ilha a esperança de um porto seguro. Em outras palavras, a crise no mundo cotidiano potencializa o desejo que abre oportunidades para a invenção de novas realidades. A evasão para a ilha durante a tempestade representa, metaforicamente, o anseio por abrigar-se em um outro lugar, um bom lugar, seguro, pacífico, utópico, longe do mundo tempestuoso das ondas.

O que não foi discutido na versão anterior deste trabalho, todavia, foi a ambiguidade persistente com que o tema do naufrágio assombra até mesmo os sonetos aparentemente mais “otimistas” em *A Ilha*. Logo no final do Soneto 1, a invenção da *Ilha* prenuncia uma

## Libellus

Anais do V Colóquio Literatura & Utopia, Maceió, 2019

desintegração da unidade física do indivíduo ao primeiro contato com a borda desse novo lugar.  
O eu-lírico se esvanece no espaço natural:

Invento a Ilha numa tarde clara,  
numa tarde de sol, de luz, de sal,  
e das águas retiro espuma e algas,  
para formar seus vales e enseadas

E invento a Estrela numa noite escura,  
de céu espesso e nuvens de granito.  
Recolho do meu rosto sombra e datas  
e recomponho assim meu calendário.

No céu desta Ilha as asas espalmadas  
de um branco e enorme pássaro flutuam,  
no rumo de suas dunas insulares.

Meu ser então divido e multiplico,  
em várias partes que derramo e espalho,  
nas praias dessa ilha em que naufrago.

O indivíduo naufraga nas praias e não nas águas ao redor da *Ilha*. A segurança da terra firme representada pelo porto seguro da *Ilha* não evita o naufrágio. Pelo contrário: o eu-lírico é o agente de sua própria desintegração e espalhamento nas praias da *Ilha*. Esta atomização da unidade subjetiva pulverizada nas areias da praia atribui um aspecto devorador à *Ilha*. Mesmo assim, o eu-lírico insiste em precipitar-se e disseminar-se nas praias.

Há uma tendência à precipitação na disposição dos signos imagéticos em cada estrofe do Soneto 1, algo que podemos descrever como uma antevisão do naufrágio, apesar de a sucessão dos signos ser marcada por uma alternância entre imagens leves/suspensas e densas/decantadas. Na primeira estrofe, a Ilha é inventada sob o sol, que projeta luz sobre o sal (metonímia para as águas marinhas). Seguindo o movimento do sol até a superfície, desse oceano o eu lírico suspende para a espuma e as algas, aglutinando a terra da Ilha nas formas onduladas dos vales e reentrâncias das enseadas.

Novamente miramos os corpos siderais com a invenção da Estrela, que tem sob ela a atmosfera densa e grave das nuvens graníticas. A flutuação do pássaro branco entre a Ilha e estas nuvens tão escuras representa um contraste ao peso do céu turbulento. O verso final do primeiro terceto traz a visão da geografia fractal da Ilha: formada, ela mesma, por ondas de areia em forma de dunas, reflexo coagulado das ondas oceânicas.

O segundo terceto é, então, a estrofe das dissoluções. O eu do poema se desagrega e precipita seus fragmentos nas praias da Ilha em seu naufrágio pessoal. Sintetizando o que já afirmamos sobre as tensas contradições presentes nessa última estrofe do Soneto 1, divisão e multiplicação do ser aparecem em associação e o naufrágio ocorre na terra ao invés de acontecer nas águas. No panorama amplo da obra, a supressão da voz individual que naufraga no solo fértil da Ilha no verso final do Soneto 1 é tal como uma cópula sexual, cujo produto é a reprodução e reinvenção da Ilha nos demais sonetos, conseqüentemente, reencenando o drama desse duplo desejo de comunhão erótico e de união com o absoluto através da morte.

Gilbert Durand em seu *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* atribui uma poderosa simbologia às expressões de vida e maternidade das águas e da terra, que seriam, ambas, matéria primordial do mistério e símbolos ancestrais de fertilidade e, ao mesmo tempo, representações do absoluto ao qual toda vida regressa ao chegar a seu fim:

O complexo do regresso à mãe vem inverter e sobredeterminar a valorização da própria morte e do sepulcro. Poder-se-ia consagrar uma vasta obra aos ritos de *enterramento* e às fantasias do repouso e da intimidade que os estruturam (DURAND, 2012, p. 236).

Este duplo e contraditório desejo de unificar-se eroticamente à *Ilha* e deixar-se devorar por suas praias é, em Carlos Moliterno, insistentemente harmonizado em uma mesma e recorrente construção metafórica cujo movimento imagético é o que nomeamos, em nossa dissertação, *poética da dissolução*. Em Moliterno, a ilha não representa somente a imagem do refúgio nem do paraíso conquistado, mas também (e frequentemente) o lugar do desespero e da morte do eu lírico.

Esta negação da potência utópica representada por essa ilha pode ser interpretada como antiutópica. Aqui, é necessário definir com precisão sobre o que estamos falando quando trazemos o termo *antiutopia*. A definição de Lyman Tower Sargent apresenta uma boa síntese do termo: “Uma sociedade não existente, descrita em considerável detalhe e normalmente localizada em um tempo e espaço cujo autor intenta que uma leitura contemporânea interprete como uma crítica ao utopismo ou a uma eutopia em particular” (SARGENT, 1994, p.9, tradução nossa).

É importante distinguir *antiutopia* de *distopia*, embora, historicamente, ambos os termos tenham sido utilizados em referência às “utopias negativas”, que representam espaços ou sociedades considerados piores do que os referenciais de leitores contemporâneos a

determinada obra. Autores como Lyman, que distinguem espécies, definem como *distópicas* as “utopias negativas” e como *antiutópicas* as obras que apresentam uma crítica ao pensamento utópico ou ainda as que apresentam uma desconstrução de uma *eutopia* (utopia positiva) em particular.

Nas palavras de Fátima Vieira: “A antiutopia claramente se refere à completa descrença. [...] Seu único objetivo é apontar a irrelevância, inconsistência e a ruína social que o devaneio utópico pode implicar” (VIEIRA, 2010, p.16, tradução nossa). A *Ilha* de Carlos Moliterno é antiutópica quando, por exemplo, logo no terceto final do Soneto 1, o eu-lírico que dá forma à *Ilha* não se apresenta como um conquistador deste espaço que afirma sua superioridade humana diante da natureza. Esta *Ilha* não representa um projeto coletivo de criação de uma realidade melhor e também não reencena uma conquista da natureza pela potência e engenho do homem, mas sim a extinção de sua individualidade.

O Soneto 54 pode ser lido como uma tradução, dentro da obra, da fútil tentativa de alcançar e decifrar a *Ilha*:

#### Soneto 54

De longe avisto a Ilha. Meu veleiro  
aprumo nos seus rumos revelados.  
O mar brame em redor. E a tempestade  
ameaça o meu barco imaginário.

O céu e o mar são uma pasta escura,  
de um quadro que pintei na adolescência,  
onde peixes e naves se confundem,  
são tintas do passado e do presente.

O céu de cinzas rompo e rompo as águas,  
no desejo da posse pressentida  
de uma terra nascida em febre e sonho.

Meu barco vence o tempo e vence o medo,  
mas rebenta seus mastros, seus velames  
e chego às suas praias naufragado.

No Soneto 54, o poema dá voz a um navegador que mira e ruma em direção à Ilha. Nos dois primeiros versos, a figura do navegador direcionando o veleiro como instrumento para conquista da natureza bravia é uma imagem da postura técnica e racional com a qual procuramos desbravar o mistério. Entre o primeiro e o segundo versos e também entre o terceiro e o quarto, há cavalgamentos sintáticos, em que o sentido de um verso transborda e se desaba

por sobre o seguinte. O uso do cavalgamento (ou *enjambement*), usado com frequência na poesia moderna, produz no intervalo entre dois versos uma tensão que se acumula no final do primeiro verso, que tem sua resolução suspensa até o verso seguinte, quando seu sentido se completa. O uso do *enjambement* produz um ritmo de retenção e descarga semântica, provocando algo como um movimento progressivo de inspiração e expiração ou dinâmica de onda que cresce em um verso e depois se quebra sobre o seguinte. O ritmo do cavalgamento impele o veleiro do navegador pelas ondas em direção à *Ilha*.

O ímpeto do navegador, porém, é perturbado nos dez versos seguintes, em que o bramido do mar vocifera contra o movimento veloz do veleiro e a tempestade que circunda a *Ilha* revela a imaterialidade do barco: veículo da vontade e da imaginação do navegador. Os cavalgamentos continuam, no entanto, entre os versos 3 e 4 da primeira estrofe, ou seja, o sentido de movimento progressivo continua através do poema.

A estrofe seguinte apresenta dissoluções bastante literais, com o céu e o mar – dois Abismos, dois Infinitos onde apenas a *Ilha* prevalece – misturados pela construção linguística da metáfora em uma mesma massa viscosa de escuridão. Igualmente se confundem peixes e naves, passado e presente manchados em um mesmo tempo. Há um recolhimento ao espaço da memória de uma juventude e, assim, a segunda estrofe é inteira o reflexo de uma interioridade, ao contrário da tendência para o exterior que predomina na primeira.

O terceto que segue a primeira estrofe sinaliza a tentativa de uma postura ascensional pelo eu lírico quando seu desejo de domínio da *Ilha* rasga a ilusão dissolvida na união do céu e das águas. Aqui, porém, nos vemos diante da natureza ilógica da *Ilha*, que é a “terra nascida em febre e sonho”, invenção contraditória do desejo e do devaneio da voz lírica que imprime sua marca no Soneto 1 da obra.

O terceto final é uma síntese do desejo de exploração dessa *Ilha*. O barco, que é produto e veículo da imaginação e da vontade, mas não da técnica, conquista os monstros abstratos do tempo e do medo e, no penúltimo verso, somos confrontados com a contradição da materialidade do barco diante da visão de sua destruição física. Este retorno às imagens concretas no penúltimo verso é marcado pelo uso da conjunção adversativa *mas*, que coordena e opõe sentidos. O verso final, também iniciado por conjunção, mas agora de valor aditivo – e – assinala a vitória e a derrota do eu que chega à Ilha. É possível alcançá-la, mas a *Ilha* jamais permite ser devassada.

Chegar à *Ilha* é ser devorado voluntariamente por suas praias, onde todos os eus aparecem naufragados, dispersos em união de morte e vida com os mistérios desta *Ilha* esfíngica. Este Soneto 54 soa, pois, como uma armadilha preparada para repelir a presunção do crítico munido dos instrumentos teóricos. A *Ilha* refúgio de Carlos Moliterno é uma esfinge maravilhosa e devoradora, túmulo antiutópico do eu lírico e, por isso, negação absoluta da utopia.

O Soneto 59, último da obra, possui importância no conjunto dos poemas por sua posição enquanto texto que encerra toda a série e por representar, diante das imagens que o Soneto 1 descortina, uma segunda síntese às imagens que permeiam todo o macropoema. Assim como o Soneto 1, cuja posição inicial é relevante para a análise da poética desenvolvida ao longo da obra, o Soneto 59 está posicionado de maneira que suas imagens da Ilha e metáforas dissolutivas soam como versões adensadas ou definitivas destas figurações em todos os poemas anteriores. Parece natural, portanto, que várias análises considerem os paralelismos entre os Sonetos 1 e 59 como os pontos inicial e final de um único movimento poético:

#### Soneto 59

De espanto e medo o vento do oceano  
meu rosto cobre, e cobre a Ilha ausente  
do mapa no meu corpo decalcado  
em linhas retomadas da memória.

Não era já o dia nem a noite.  
O relógio parou. Parou a vida.  
Parou a própria Ilha sonogada,  
nas águas turvas e no céu de chumbo.

Sobe do mar um vagalhão de espumas,  
açotando os meus olhos violados  
que as insônias roeram no silêncio.

Os peixes no meu corpo permanecem,  
e as escamas me cobrem sobre as águas  
e em escamas de peixe me converto.

O Soneto 59 é um contraponto ao Soneto 1 quando temos aqui não um eu lírico agente, divinizado e inventor de ilhas, mas uma voz poética que soa passiva, resignada e envelhecida, cujo corpo possui as marcas da corrosão do tempo. O vento oceânico é a força agente neste poema e sua vinda anuncia o fim da vida. Os fluxos da natureza são suspensos, pois já não é dia nem noite. Estes versos respondem àqueles do Soneto 1 em que o eu lírico realiza seus atos

de invenção no intervalo entre uma tarde e uma noite. Aqui, já não há tempo porque já não há vida. A própria Ilha está parada e oculta nas águas agitadas. As imagens da dissolução de morte parecem, portanto, muito mais evidentes no Soneto 59, mas, ao mesmo tempo, permitem-nos atribuir alguns de seus sentidos às imagens do Soneto 1, ou seja, em *A Ilha*, as leituras entrecruzadas dos poemas enriquecem sentidos uns dos outros. Por exemplo: enquanto a noite do Soneto 1 é de um céu espesso e nuvens de granito, no Soneto 59, esta noite possui o aspecto denso e escuro do chumbo.

Ao passo que no Soneto 1 nós lemos que o eu lírico divide e multiplica-se para precipitar-se e dissolver-se nas praias da Ilha, aqui no Soneto 59, é o oceano que levanta-se para engolir o eu lírico. Isto subverte o sentido usual do mergulho e de todos os movimentos para baixo que antecedem as dissoluções que observamos nos demais poemas. A voz então dissolve-se em fragmentos, consumida pelo ambiente e pelo turbilhão de peixes. Desaparece o eu lírico. Desaparece a Ilha.

### 3. Novas considerações finais

A engenhosidade da obra poética de Carlos Moliterno reside no frescor que sua poesia ainda possui passadas cinco décadas desde sua primeira publicação. Sua potência é revelada nas antinomias e polissemias com que as visões de sua *Ilha* se dá à leitura sem nunca se revelar plenamente. Evidência deste fato é este texto revisado com destaque para ambiguidades e significações não exploradas no trabalho anterior.

O tema unificador da poética da dissolução na obra de Carlos Moliterno está na manifestação prevalente de imagens que lemos neste trabalho como expressões de fusão copulativa entre elementos do poema, mas principalmente como expressões que revelam uma tendência à morte, e ao regresso (ou transcendência) a um estado de dissolução da individualidade.

A presença renovada de *A Ilha* nos horizontes da leitura com a recente publicação da obra completa de Carlos Moliterno suscita novas invenções da ilha através dos olhares da crítica e especialmente através das múltiplas abordagens possíveis desta poesia dentro dos Estudos da Utopia.

**Referências**

BILLIG, Volkmar. “I-lands”: The construction and shipwreck of an insular subject in modern discourse. In: LE JUEZ, Brigitte; SPRINGER, Olga (orgs.). **Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts**. Leiden: Brill, 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: José Olympio Editora, 2012.

DIEGUES, Antonio Carlos. **Ilhas e Mares: simbolismo e imaginário**. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the Future: the desire called utopia and other science fictions**. New York: Verso, 2005.

LE JUEZ, Brigitte; SPRINGER, Olga. Introduction: Shipwrecks and Islands as multilayered, timeless metaphors of human existence. In: LE JUEZ, Brigitte; SPRINGER, Olga (orgs.). **Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts**. Leiden: Brill, 2015.

MARIN, Louis. **Utopics: spatial play**. New Jersey: Humanities Press, 1984.

MARTINS, Ana Claudia Aymoré. **Morus, Moreau, Morel: a ilha como espaço da utopia**. Brasília: Editora UNB, 2007.

MOLITERNO, Carlos. **A Ilha**. 4 ed. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2019.

SARAMAGO, José. **O Conto da Ilha Desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARGENT, Lyman Tower. The Three Faces of Utopianism Revisited In: **Utopian Studies**, Vol. 5, n.1, University Park: Penn State University Press, 1994.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory (org). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.