

FREEDOM IS
SLAVERY

**WAR IS
PEACE**

BIG BROTHER IS
WATCHING YOU

TUDO O QUE É
GRANDE

SE PODES OLHAR,
VÊ.
SE PODES VER
DEB

RECOLHE-TE, POIS,
A TEUS APOSENTOS E
DOS TEUS AFAZERES: **CUIDA**
DOSS

Da cidade antiga à contemporânea: (in)tolerâncias, utopias e distopias

Edson Ferreira Martins | Patrícia Pedrosa Botelho
Organizadores

**IGNORANCE
IS STRENGTH**

CANTA,
Ó MUSA,
A CÓLERA...
MORTÍFERA...

ESTA VENDO?
**LADRÃO É VOCÊ,
LADRÃO DE FARINHA.**
EU O QUE FAÇO É ME
DEFENDER COMO POSSO.

Da cidade antiga à contemporânea: *(in)tolerâncias, utopias e distopias*

Edson Ferreira Martins
Patrícia Pedrosa Botelho
(Organizadores)

Da cidade antiga à contemporânea: *(in)tolerâncias, utopias e distopias*

Araraquara
Letraria
2022

Da cidade antiga à contemporânea: (in)tolerâncias, utopias e distopias

PROJETO EDITORIAL

Letraria

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Letraria

CAPA

Letraria

REVISÃO

Letraria

MARTINS, Edson Ferreira; BOTELHO, Patrícia Pedrosa. (Orgs.).
Da cidade antiga à contemporânea: (in)tolerâncias, utopias e distopias. Araraquara: Letraria, 2022.

ISBN: 978-65-86562-89-7

1. Cidade antiga. 2. Cidade contemporânea. 3. Utopias. 4. Distopias.
5. Autoritarismo (sistemas de governo). 6. Literatura e outras artes.

CDD: 890 – Outras literaturas, literaturas em outros idiomas

Os textos aqui publicados são de inteira responsabilidade de seus autores e organizadores.

Esta obra ou parte dela não pode ser reproduzida por qualquer meio, sem autorização escrita dos autores e organizadores.

CONSELHO EDITORIAL

Eduardo de Assis Duarte (UFMG)

Izabel de Fátima de Oliveira Brandão (UFAL)

Maria Luiza Scher Pereira (UFJF)

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS Edson Ferreira Martins	8
APRESENTAÇÃO Luiz Ismael Pereira	14
PREFÁCIO Ildney Cavalcanti	15
PARTE I - DA CIDADE ANTIGA À CONTEMPORÂNEA	24
O escudo e a ira: as máscaras da justiça na <i>Ilíada</i> Davi Augusto Santana de Lelis	25
Revisitando a odisseia de Penélope: espaços e intolerâncias sobre o feminino na Grécia antiga Nínive Andrade Pinho Edson Ferreira Martins	40
<i>A República</i> de Platão: a cidade como <i>locus</i> privilegiado para a definição de justiça Cezar Luiz De Mari	63
Em terra de coronel, quem tem um Grilo é rei: astúcia, literatura e distopia no sertão de Suassuna Vanessa Fernandes Dias Edson Ferreira Martins Alexandre Agnolon	78
A Sociedade dos Caranguejos e o Brasil contemporâneo: natureza (ou ambiente), fome, pobreza e exclusão no romance de Josué de Castro André Luiz Lopes de Faria Antônio de Oliveira Junior	99
Observação sobre a cidade no <i>Ensaio sobre a Cegueira</i> de José Saramago Fernando Conde	113
A cidade como alegoria da cegueira ética em José Saramago e Charles Baudelaire Júnior Vilarino	132
Balbúrdia em tempos de pandemia: literatura para quê? Patrícia Pedrosa Botelho	151

Distopia e regulação da vida: uma análise pós-pandemia Natália Araújo Silva Carolina Dantas de Figueiredo	166
Corpo e imagem do corpo: duas experiências performáticas em tempos de Covid-19 Christina Fornaciari	185
PARTE II - DAS UTOPIAS ÀS DISTOPIAS	195
Selvagem John como leitor de Shakespeare e a utopia da arte em <i>Admirável Mundo Novo</i> Gabriela Bruschini Grecca	196
<i>1984</i> : entre o imaginário temporal distópico e o sonho revolucionário Clóvis Gruner Janis Caroline Boiko	211
George Orwell, David Bowie e Pink Floyd: breves reflexões sobre o signo da animalidade entre as distopias na literatura e na música Lucas Moreira Soares de Souza	229
Literatura, cinema e traços da distopia na ficção científica de Lem e dos Strugátski adaptada por Tarkovski Luiz Henrique Assis Garcia Rafael Senra Coelho	246
Fantasia utópica e distopias científicas: uma homenagem à obra de Ursula K. Le Guin Evanir Pavloski	271
<i>O Conto da Aia</i> : heroínas e distopias Natália Fontes de Oliveira	292
Crimes contra a tirania do excesso – uma leitura do espaço distópico em <i>Corrida Selvagem</i> Karoline Soares de Oliveira Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira	308
Sobre os autores	322

[...] e “não existe amor em SP” ou “no coração do Brasil”
fraturado nesses dias brutos de coturnos chucros
a chutar a cara de quem ama
arte cultura educação
liberdade de expressão
diversidade cidadania
solidariedade democracia [...]
Arnaldo Antunes¹

Com grande satisfação, apresentamos às leitoras e aos leitores os estudos críticos que compõem nossa antologia de textos intitulada *Da cidade antiga à contemporânea: (in)tolerâncias, utopias e distopias*, na qual privilegiamos a reflexão sobre as relações transversais entre as artes – a Literatura, o Cinema, a Música, a Dança – e a (des)construção das sociedades utópicas e distópicas, de ontem, de hoje e do amanhã. Desses (re)encontros provocados e provocativos entre arte e ciência, dogmatismo e obscurantismo, cultura e sociedade, civilização e barbárie, objetivamos pôr em discussão temas de fundamental relevância para a compreensão de questões econômicas, políticas, sociais e/ou estéticas que busquem problematizar, em uma perspectiva transdisciplinar, o funcionamento dos espaços e dos processos de interação, convivência ou intolerância no mundo contemporâneo, a partir do contraste entre diferentes temporalidades, línguas e culturas.

A pedra angular para a formulação do projeto, que ora se realiza neste formato de livro (impresso e *e-book*), foi a idealização e a realização de um curso de extensão intitulado *Da cidade antiga à contemporânea: sujeitos e espaços de (in)tolerância*, que se realizou no Anfiteatro do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (DLA/UFV), de março a junho de 2019, sob a minha coordenação. Durante o evento, que promoveu um ciclo de debates a partir de uma antologia constituída por meio da potência verbal de autores e obras como Homero (*Ilíada*), Sófocles (*Antígona*), Platão (*República*), Virgílio (*Eneida*), Machado de Assis (*O Alienista*), George Orwell (*1984*) e José Saramago (*Ensaio sobre a Cegueira*), transformamos a sala de aula da disciplina *Introdução à Cultura Clássica*, que transcorreu em simultâneo ao curso de extensão registrado, numa ágora pós-moderna. Nessa nova ágora, brasileira e mais plural, constituída por mulheres e homens, negros e brancos, de faixas etárias, ocupações e classes sociais diferentes, os participantes tiveram o mesmo direito de voz e vez, e foram convidados a construir um debate coletivo, reativando a prática grega do *διάλογος* conversando

¹ Para experimentar o poema em formato audiovisual e lido pelo próprio autor, consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=eusBEkn2ABQ>

com os palestristas, professores(as)-convidados(as), majoritariamente ligados(as) ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal de Viçosa. Durante o evento, tivemos o privilégio de contar com as falas dos professores André Luiz Alves Santos (Letras), Adélcio Cruz (Letras), Cezar de Mari (Educação), Davi Lelis (Direito), Fernando Conde (Geografia), Joana Darc Hollerbach (Educação), Júnior Vilarino (Letras) e Paulo César Oliveira (Direito), que participaram dessas rodas de conversa com o público. A eles se juntaram vozes externas ao CCH/UFV, que também nos honraram com sua presença: as dos professores Alexandre Agnolon (Letras - UFOP), Maria Fernanda Garbero (Letras - UFRRJ) e Neiva Ferreira Pinto (Letras - UFJF).

Posteriormente, já em meados de 2020, e sob o abalo da pandemia provocada pela propagação em escala global do Coronavírus, e das necessidades de nos adaptarmos em todos os sentidos para a nossa sobrevivência, foi preciso reinventar-nos também para continuar o estabelecimento dos diálogos, de nossa força de trabalho, agora de maneira cuidadosa e exclusivamente remota/virtual. Decidi, então, ampliar ainda mais a participação coletiva em nosso projeto, convocando (no pleno sentido etimológico do termo) novas vozes que prontamente atenderam ao nosso chamado para compormos a obra que ora apresentamos, idealizada então para ser publicada em formato digital e com distribuição gratuita². Dessa forma, as professoras e os professores nomeadas(os) a seguir aceitaram prontamente nosso convite em 2020 a quem também agradeço com a mesma afeição: André Luiz Lopes de Faria (Geografia - UFV); Antônio de Oliveira Junior (Geografia - UFU); Carolina Dantas de Figueiredo (Comunicação - UFPE); Clóvis Mendes Gruner (História - UFPR); Christina Gontijo Fornaciari (Dança - UFV); Evanir Pavloski (Letras - UEPG); Gabriela Bruschini Grecca (Letras - UEMG); Janis Caroline Boiko da Rosa (História - UFPR); Karoline Soares de Oliveira (Letras - UFJF); Lucas Moreira de Souza (Letras - UFBA); Luiz Henrique Assis Garcia (Escola de Ciência da Informação - UFMG); Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira (Letras - UFJF); Natália Araújo Silva (Comunicação - UFPE); Natália Fontes de Oliveira (Letras - UFV); Nínive Andrade Pinho (Letras - UFV); Patrícia Pedrosa Botelho (Letras - IFSUDESTEMG); Rafael Senra Coelho (Letras - UNIFAP); e Vanessa Fernandes Dias (Letras - UFV). Ao ganhar uma dimensão nacional, com a adesão cumulativa de tantas pesquisadoras e tantos pesquisadores qualificados para os debates propostos, convidei finalmente a professora Patrícia Botelho para me auxiliar a co-organizar a obra, sem cuja ajuda seria impossível sistematizar os dados pluriformepotentes no tempo otimizado em que realizamos a presente edição em conjunto com os nossos colaboradores. Registro aqui minha sincera gratidão a ela. E, por último, *but not least*, agradeço também a outros dois colegas que colaboram na apresentação da presente obra ao público, após lerem

² Fizemos também a edição impressa da obra. Os interessados em adquirir exemplares neste formato devem acessar a loja da Letraria Editora neste [link: loja.letraria.net](http://loja.letraria.net)

generosamente todo o material: à Profa. Ildney Cavalcanti (Letras - UFAL), coordenadora do importante grupo de pesquisa *Literatura e Utopia*³ (registrado junto ao CNPq e agora com vinte anos de *resistência* recém-comemorados), a qual gentilmente aceitou escrever o prefácio para o nosso livro; e ao Prof. Luiz Ismael Pereira, do Departamento de Direito da UFV e pesquisador permanente do Programa em Pós-Graduação em Administração da UFV, que com a mesma gentileza aceitou elaborar a Apresentação do *e-book*.

Ao decidir pela edição do livro, os organizadores desejam perpetuar, agora em palavras escritas (afinal, *verba volant, scripta manent*⁴), o conjunto de falas emanadas em torno da proposta iniciada ainda em fevereiro de 2019, quando a ideia jogada (substantivado, *proiectus*, particípio passado de *proiicere*, é o resultado da ação de jogar algo para adiante) como uma mensagem engarrafada ao mar digital⁵ terminou por receber estímulos d@s leitor@s no Facebook, para se transformar no curso de extensão ministrado no Departamento de Letras da UFV. Eis aí, em resumo, a gênese do projeto que se metamorfoseou finalmente na coletânea de textos que agora chega às teletelas (para evocar o intertexto de Orwell) dos *pcs*, *tablets* e *smarthphones* de tod@s vocês.

Os dezessete capítulos que compõem o livro discutem obras artísticas ou científicas que recobrem, como dissemos, espacialidades, temporalidades e culturas distintas. Como critério, levando em conta inclusive as duas fases de junção dos textos falados e escritos que foram elaborados, distribuimos os estudos em duas partes, que passamos a comentar brevemente.

Uma primeira parte, que intitulamos *Da cidade antiga à contemporânea*, reúne estudos que focalizam as relações de maior ou menor (in)tolerância experimentadas pelos sujeitos na organização social quer da cidade-estado grega antiga, quer da sociedade da Roma republicana, quer ainda nas cidades modernas (de Paris ao sertão do Nordeste brasileiro) num confronto entre as cidades ideais – genealogia das utopias por assim dizer –, e as cidades reais com os axiais conflitos enfrentados pelas classes sociais distintas ao longo dos tempos. Riobaldo está certo: viver é muito perigoso. Brás Cubas também: a guerra é (infelizmente) uma constante. Dessa perspectiva, emanam reflexões de nosso grupo de pesquisadoras e pesquisadores que analisam esses perigos *na* ou *a partir* da Antiguidade Clássica, explorando as diferentes

3 Criado em junho de 2000, o grupo de pesquisa *Literatura e Utopia* é integrado por “professores/as pesquisadores/as e alunos/as de graduação, mestrado e doutorado das Universidades Federais de Alagoas e de Pernambuco, da UERJ e da FIOCRUZ. O objetivo central unindo os vários projetos, já concluídos ou em andamento, que integram o nosso grupo é o de estudar várias tradições, mo(vi)mentos, gêneros e/ou textos literários sob a perspectiva dos Estudos Culturais, observando as utopias e distopias da cultura e as interrelações entre cultura, literatura e utopia. Busca-se, assim, compreender os pontos de ligação entre os textos culturais e literários e a consciência utópica.”. Disponível em: <https://www.literaturaeutopia.net/>. Acesso em: 4 jan. 2021.

4 Provérbio latino que pode ser traduzido como “As palavras voam, os escritos permanecem”.

5 A ideia de realizar o curso nasceu de uma pergunta que fiz nas redes sociais por meio de uma postagem na minha conta pessoal do Facebook na qual indagava às pessoas se elas se interessariam por participar de um curso que discutisse as relações entre utopias e distopias ao longo da Literatura Universal.

formas de opressões vivenciadas sobretudo pelos menos favorecidos, representados nos textos gregos e romanos antigos como sujeitos inseridos em espaços de profunda intolerância, dada a noção limitadíssima de cidadania naqueles contextos civilizacionais. São mulheres e homens, escravos ou livres, que, diante de deuses e heróis, sentem na alma e na pele as dores da experiência humana, personagens oriundos de um mundo no qual os espaços são demarcados por realezas, tiranias e aristocracismos. É o caso dos estudos que enfocam: a *Ilíada*, de Homero, e a *República*, de Platão, a partir do problema da justiça dos homens e da justiça dos deuses; a *Odisseia*, outro poema épico do período grego arcaico atribuído a Homero, revisitado numa perspectiva de gênero, investigando os espaços de (in)tolerância reservados à mulher nos tempos mítico-históricos da rainha Penélope; ou ainda a comédia *O Soldado Fanfarrão*, de Plauto, lida numa chave comparativa com *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, a partir da figura do *seruus callidus* plautino de que João Grilo é, em certa medida, um *continuum* sociohistórico.

Já no âmbito da literatura e de outras manifestações artísticas nos séculos XX e XXI, poderão ser encontrados nesta *Parte I* estudos que se debruçam sobre o modo pelo qual a cidade moderna mantém, a seu modo, os espaços de intolerância a pleno vapor de marcha da locomotiva capitalista. É o que se percebe no romance *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro, no qual se discute o destino do homem-calango, *desnortado*, em busca de algo que ele parece ter perdido nos caminhos errantes do sertão, de onde ele foge seguindo algum rastro, ainda que longe, de luz. Ou ainda nas formas de sobrevivência das pessoas em nosso mundo contemporâneo, analisadas num contexto de distopia e nova regulação da vida em tempos pré e pós-pandêmicos. Um convite a esse mergulho, a partir do nosso presente imediato, é feito em um dos textos, refletindo criticamente acerca das relações entre meios de comunicação de massa e atuação artística por meio de duas performances de intervenção urbana, *Manaus: eles estão bem mortos* e *Ardeu 33 vezes*, ambas de autoria da artista e pesquisadora Christina Fornaciari. Em sua análise, sob os prismas da função histórica do artista no registro de acontecimentos brutais na sociedade contemporânea, a autora realiza uma análise contextualizada dessas intervenções artísticas, levando em consideração os meses difíceis que atravessamos, esgarçados pela expansão da Covid-19 e intensificados pelo projeto seguido a risca de necropolítica executado sob os nossos narizes. A arte, talvez, nunca nos foi tão necessária à sobrevivência, com nossos corpos à mercê de um novo vírus letal e do confinamento em nós mesmos, forçando-nos a (re)pensar os limites da convivência com familiares e com nossa própria identidade individual. Em outras palavras, a leitora e o leitor observarão, ao longo desses estudos, como os enredos e os personagens criados por estes escritores/artistas mimetizam situações de vida que podem ser compreendidas como reflexões

que analisam de perto as consequências do problema da intolerância como ruminâncias antigas e modernas sobre a cegueira de que falará Saramago a todos nós, com uma epígrafe retirada de outros tempos (do *Livro dos Conselhos*): se podes olhar, vê; se podes ver, repara.

Um outro conjunto de textos de nossa coletânea compõem a *Parte II*, intitulada *Das Utopias às Distopias*, e têm sua temporalidade concentrada em torno da Modernidade, sobretudo a partir dos conflitos sociais globais que eclodem ao longo do século XX, quando a distopia se consolida como um gênero literário fundamental para compreendermos as relações entre arte e sociedade na Era do Capital. Neste segundo subgrupo, em grau maior ou menor, examina-se a projeção de sociedades futuras totalitárias, policiaescas e belicosas, em que regimes vigilantes eliminam qualquer possibilidade de liberdade, de expressão da individualidade e de resistência. Neles são objetos específicos de análise obras como *Admirável Mundo Novo* (Aldous Huxley), *A Revolução dos Bichos* (George Orwell), *1984* (George Orwell), *Aqueles que se afastam de Omelas* (Ursula Le Guin), *O Conto da Aia* (Margaret Atwood), *Corrida Selvagem* (James Graham Ballard), em cujos ensaios se analisa como as expectativas e as angústias próprias dessas temporalidades e espacialidades evocadas são ressignificadas por meio do discurso literário e de outras artes, como a Música, de Pink Floyd e David Bowie, e o Cinema, de Andrei Tarkovski, em análises aprofundadas dessas narrativas antitotalitárias. Nas duas chaves de leitura, a do mergulho na ficção e a do exercício da crítica, visa-se compreender a dinâmica entre esperanças e desesperos que artistas e leitores (especializados ou não nos gêneros utópicos e distópicos) comungamos como sujeitos desses processos de (in)tolerância a que estamos todas e todos submetidos.

Como fio condutor comum a esse conjunto heterogêneo de textos e contextos, perpassa a confecção dos dezessete capítulos da obra o desejo de refletir sobre as temáticas plurais afloradas a partir dessa “assembleia” democrática, desenvolvida em torno dos escopos lançados, do evento de extensão ao livro ora lançado. Nesse sentido, todos os textos aqui reunidos partem da Literatura e de Outras Artes em face da emersão dos fascismos de ontem e de hoje que tentam nos calar, oprimir, torturar, vigiar, controlar. A despeito deles, resistimos. A despeito deles, estamos aqui, existimos, cumprindo uma vez mais o importante dever histórico promovido pela Universidade Pública brasileira. Na pessoa de seus quadros de pesquisadoras e pesquisadores, agradecemos também às instituições que tornaram essa contemporânea tapeçaria de Penélope possível: a Universidade Federal de Alagoas, a Universidade Federal do Amapá, a Universidade Federal da Bahia, a Universidade Federal de Juiz de Fora, a Universidade Federal de Minas Gerais, a Universidade Federal de Ouro Preto, a Universidade Federal do Paraná, a Universidade Federal de Pernambuco, a Universidade Federal de Uberlândia, a Universidade Federal de Viçosa, a Universidade Estadual de Minas Gerais, a Universidade Estadual de Ponta Grossa

e o Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais. Ao publicar o presente livro, agradecemos a todas e a todos que viabilizaram a realização das duas atividades coletivas, o curso de extensão no Departamento de Letras, o livro impresso e o *e-book*, particularmente aos professores Juan Pablo Chiappara Cabrera (Chefe do DLA/UFV) e Odemir Vieira Baêta (Diretor do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes) pelo apoio institucional dado aos organizadores para a concretização de ambos os projetos.

Que o público-leitor contribua, por sua vez, com a nossa ágora, ao nos dar a honra de sua leitura e a sinceridade de sua crítica.

Viçosa, 7 de fevereiro de 2022.

Edson Ferreira Martins

APRESENTAÇÃO

Um espectro ronda o mundo totalitário – o espectro da distopia. Lembramos as palavras de Marx e Engels para introduzir o(a) leitor(a) no sentido de uma literatura distópica: o questionamento de um mundo onde todos, até mesmo os mais poderosos, tornaram-se objeto das tendências totalitárias (Adorno).

Trata-se de um mundo totalmente administrado para o abismo, o apocalipse que acompanha o medo da pandemia, o sempre presente perigo da Guerra Mundial Fatal, a caça às minorias sexuais, o patriarcado-produtor de mercadorias e o desemprego. Se desde Sófocles sabemos as maravilhas, ou maldades, de que o ser humano é capaz (*polla ta deina kouden anthropou deinoteron pelei* – frase ambígua que, além de uma apologia às maravilhas da humanidade, pode significar “Há muitas coisas terríveis, mas nenhuma é tão terrível quanto o homem”), não desconhecemos o papel desempenhado pela literatura que pensa seu mundo e o narra a partir do olhar distópico.

Para Adorno, que viu e vivenciou a Segunda Guerra Mundial, “a lógica da história é tão destrutiva como os homens que ela gera: para onde quer que gravite se reproduz o equivalente do mal anterior: normal é a morte” (excerto 33, de *Minima Moralia*, em tradução de Gabriel Cohn, Editora Azougue, 2008). Para nós, o mundo carrega consigo a vigilância, o descaramento do fascismo que anda solto nas ruas, aguardando ser encontrado (como a figura da cadela de Brecht), mas não sem o elemento trágico da resistência. Esse é o papel de uma literatura distópica, uma proposta desafiadora para os(as) autores(as) desta coletânea que a entregam para o público já introduzido ou o que se inicia nesse mundo.

Talvez nunca tenhamos experienciado tão fortemente a necessidade de dar atenção a esse espectro, perder o medo ao falar dele, enfrentá-lo para vencê-lo. Esse é o papel de um pensamento crítico que faça justiça a seu tempo.

Luiz Ismael Pereira

PREFÁCIO

Abrindo espaço

A crescente desigualdade de poder e de renda, juntamente às convulsões sociais por ela provocadas, por sua vez aliadas também à crise sanitária que temos vivido desde 2020, ano da eclosão da epidemia da Covid-19, vêm provocando ecos variados e, dentre eles, o *boom* nas produções literárias e artísticas de distopias, tipo de literatura que floresceu no catastrófico século XX, cujas raízes, porém, são bem anteriores⁶. E tal fenômeno é acompanhado, certamente, por um *corpus* acadêmico interessado em perscrutar as possibilidades de leituras suscitadas por essas manifestações culturais, em gestos como os que resultam no presente volume, *Da cidade antiga à contemporânea: (in)tolerâncias, utopias e distopias*, organizado por Edson Ferreira Martins e Patrícia Pedrosa Botelho, que lança novos olhares sobre as tão sonhadas utopias e as tão temidas distopias, a partir de abordagens bastante diversificadas. O fio condutor que perpassa os estudos da coletânea concretiza-se na mirada sobre os modos pelos quais podemos pensar as (in)tolerâncias sociais – e, assim, resistir à práxis e às epistemologias centradas na repetição infernal de formas de opressão e de alienação do humano, em “intração” (BARAD, 2007) com outros seres, humanos e não-humanos, nas naturezasculturas⁷ em foco em cada um dos dezessete capítulos que integram esta coletânea.

Neste convite às leitoras e leitores do presente volume, meu roteiro segue a instância da própria leitura que realizei, à medida em que os temas e as abordagens e modos de tratamento dos recortes culturais explorados em cada capítulo sugerem determinadas constelações de ideias, as quais organizo como: o amplo escopo do *corpus* estudado; as figurações dos espaços e dos sujeitos nesses espaços; as modulações do distópico e do utópico, conforme as percepções deste conjunto que reúne, por meio das contribuições individuais, reflexões urgentes para o nosso tempo de aguda crise do presente e, conseqüentemente, de insegurança sobre o futuro.

De obras da Grécia antiga às narrativas e performances contemporâneas em face a uma história distópica para diferentes camadas formadas por sujeitos excluídos e subalternizados, as manifestações artísticas e culturais em foco neste volume constroem instigantes trilhas espaço-temporais, que exploram de forma dialética discursividades diversas, entrelaçando-as a textos e contextos que nos são, se não tão próximos, bastante familiares. De modo mais geral, seguimos uma cronologia que parte do cânone ocidental, com análises da *Ilíada* e da

6 Alguns dos capítulos desta coletânea, como os voltados para a antiguidade grega (de Davi Lelis, Nínive Pinho e Edson Martins, Cezar Luiz de Mari), apontam exatamente para isso. Para um estudo panorâmico do distopismo, ver Claeys (2017).

7 O uso de “naturezascultura”, neologismo criado por Donna Haraway (2017 [2003]), ressalta a impossibilidade de separação entre os planos da natureza e da cultura.

Odisseia, de Homero – obras que recebem atenção em dois dos capítulos: “O escudo e a ira: as máscaras da justiça na *Ilíada*”, de Davi Augusto Santana Lelis, e “Revisitando a odisseia de Penélope: espaços e intolerâncias sobre o feminino na Grécia antiga”, de Nínive Andrade Pinho e Edson Ferreira Martins –, e da *República*, de Platão, sob as lentes de Cezar Luiz De Mari no capítulo intitulado “A *República* de Platão: a cidade como *locus* privilegiado para a definição de justiça”. Também sobre a Antiguidade, mas com foco na cultura latina, as comédias plautinas entram em cena por meio da ponte erigida por Vanessa Fernandes Dias, Edson Ferreira Martins e Alexandre Agnolon entre o recorrente estereótipo do *servus calidus* e a produção dramaturgica brasileira, mais especificamente no que toca à reciclagem desta personagem tipo por Ariano Suassuna. Sobre essas obras, são tecidas considerações concernentes às interfaces entre ética e justiça, que oferecem subsídios para repensarmos sobre alguns marcos importantes, com raízes nas literaturas e filosofia greco-romanas, antecessoras em muitos séculos dos utopismos e distopismos literários, conforme os conhecemos a partir de sua criação e consolidação no alvorecer da modernidade ocidental.

No entremeio temporal, parte considerável desta coletânea debruça-se sobre distopismos literários do século XX, momento histórico que provocou, em sua primeira metade, o surgimento das distopias canônicas; e, na segunda, as utopias e distopias críticas⁸. Em se tratando do primeiro bloco, as atenções recaem sobre os romances *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, e *1984* (1949), de George Orwell, em revisitações que exploram a utopia da arte, no primeiro, e o imaginário temporal, no romance de 1949; no segundo, sobre obras de Stanislaw Lem, dos irmãos Strugátski, de Ursula Le Guin, da banda Pink Floyd, de Margaret Atwood, de J. G. Ballard e de José Saramago, com uma perspectiva instigantemente voltada para as malhas intertextuais que permeiam os utopismos literários: por exemplo, Pink Floyd é lido à luz d’*A Revolução dos Bichos*; ou ainda, em paralelo à obra de Lem, *Solaris*, e ao *Piquenique na Estrada*, dos Strugátski, coteja-se suas transcrições fílmicas por Tarkovski. Neste conjunto, concentram-se os textos com os quais as leitoras e leitores dos utopismos literários estarão mais familiarizadas/os, especialmente no tocante às recorrências temático-formais das distopias.

Com o pano de fundo da nossa imersão no aqui e agora, e em resposta a algumas das nossas distopias cotidianas, localizamos as análises empreendidas por Christina Fornaciari, em “Corpo e imagem do corpo: duas experiências performáticas em tempos de Covid-19”; por Patrícia Pedrosa Botelho, no capítulo “Balbúrdia em tempos de pandemia: literatura para quê?”; e por Natália Araújo Silva e Carolina Dantas de Figueiredo, em seu texto “Distopia e regulação da vida”. Esta tríade aguça-nos a percepção de estarmos, ainda, aprisionadas/os, em espaços

⁸ Para um estudo minucioso das duas tendências, cf. Moylan (1986, 2016).

de intolerância, nas “garras do PODER e da história”, como nos lembra o canto da poeta Eliane Potiguara, em seu “Terra Cunhã” (2018, p. 81). Ao ativarem nossas âncoras históricas de forma tão próxima, estes capítulos também sublinham o fato (inesquecível, incontornável, irreduzível) de que, pairando entre (e dentro de) nós de forma ubíqua, está o vírus, em suas variantes, e as perdas decorrentes dos contágios e as tantas outras tragédias cujos impactos foram aumentados nesses tempos de pandemia. Conforme apontam duas das autoras do presente volume:

[...] é possível perceber como a maior pandemia mundial desde a Gripe Espanhola não só expõe, mas alarga fraturas sociais, políticas e econômicas de uma longa e limitante história de desigualdades. Cenários distópicos são materializados em sistemas de controle dos corpos e exclusão.⁹

Neste ponto, Natália Araujo Silva e Carolina Dantas de Figueiredo tocam precisamente no cerne da sociedade distópica, com a instrumentalização de dinâmicas de controle e exclusão, agudizadas pelo nosso presente sombrio, diante do qual as atitudes críticas – e, iria mais longe, a revolta –, acompanhadas da esperança informada e transformadora, são “um imperativo existencial e histórico”, como anuncia Paulo Freire (1992, p. 1), mestre, pensador da educação e utopista, cujo centenário de nascimento é comemorado precisamente neste ano.

As figurações dos espaços-tempos utópicos/distópicos e dos agenciamentos dos sujeitos nestes espaços podem oferecer um outro portal de possibilidades para a exploração deste volume. Desde os primórdios da cultura, os vários utopismos e distopismos têm se manifestado numa perspectiva espacial, tornando-se espaço-temporal com o decorrer dos séculos. Nota-se o nítido traço dessa espacialidade a partir do próprio termo “utopia”, que, nascido da obra de Thomas More, incorpora, em sua etimologia – o *topos* (oriundo do grego), que significa “lugar” –; e, em sua metaforização por meio da imagem da ilha, o sentido espacial. A carga semântica desse traço é tamanha que chega a relegar a segundo plano o emprego do termo *ucronia*, mais adequado a uma alteridade temporal, porém de menor circulação. Os espaços-tempos comentados neste volume contornam variadas cartografias, tanto ficcionais quanto reais, que abrangem desde a assembleia da polis grega; passando por espaços distópicos e de (in)tolerância conforme imaginados sob a pena de escritoras/es de distopias canônicas produzidas originalmente em inglês, como os já citados *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, *1984* (1949), de George Orwell, e *O Conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood; ou ainda aquelas que, mesmo estando mais próximas de nós, em espaçotemporalidades reconhecíveis, são transfiguradas ficcionalmente de modo a não serem nomeadas, como acontece em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), de José Saramago; e alcançando o nosso tempo presente e suas

⁹ Cf. Silva e Araújo, neste volume.

geografias, ou seja, o presente empírico dos lugares que nos são familiares, como as cidades de Recife, Manaus, Belo Horizonte, Florianópolis, sob aguda crítica social. Entram neste grupo os capítulos de Natália Araújo Silva e Carolina Dantas Figueiredo e de Christina Fornaciari, que respondem diretamente aos desafios impostos pelo Brasil contemporâneo, em situação de pandemia e sob um governo fascista, ou seja, respondem à distopia sanitária que agudiza ao cenário pré-existente da distopia social, como esclarecem Silva e Figueiredo, no fragmento acima citado. As autoras sublinham a urgência de (re)inventarmos modos mais democráticos para uma existência em comunidade. Na direção dessa conscientização e desalienação, convergem também as análises de Fornaciari sobre duas experiências performáticas realizadas nesses tempos de Covid-19, intituladas “Manaus: eles estão bem mortos” e “Ardeu 33 vezes” e muito bem-sucedidas em suas intervenções críticas e solidárias, centradas nos corpos e nas intersecções entre as categorias de gênero, de classe e de raça que (n)os atravessam dentro das malhas de poder em que nos situamos.

Ainda em torno das questões espaciais, ressalto a metáfora da cidade – também muito cara às manifestações dos utopismos e distopismos – em sua centralidade na constelação de estudos reunidos na presente coletânea. O volume parte da polis grega, ou seja, da cidade antiga, como aponteí acima, e chega à cidade contemporânea. Dessa forma, constrói uma longa trilha pontuada por análises que desvelam tolerâncias e intolerâncias, utopias e distopias, revisitadas nos contextos históricos abordados. Da constituição da justiça na *Ilíada*, ao cerceamento da participação das mulheres nas decisões políticas dadas as restrições de uma sociedade patriarcal, também em Homero; passando pela figura alegórica da cidade n’*A República*; leitoras e leitores percorrem um caminho exploratório das várias faces da justiça – divina e humana –, das relações de poder e das expectativas quanto aos papéis de gênero, às classes sociais, às diferentes etnias. Tal trilha, composta inicialmente pelos estudos de Davi Augusto Santana Lelis, Nínive Andrade Pinho, Edson Ferreira Martins e Cezar Luiz De Mari, conduz ao século XX, com leituras de três clássicos da literatura vernacular: *Geografia da Fome* (1946), de Josué de Castro; *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna; e *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), de José Saramago. Tanto as obras mais alegóricas, de Suassuna e de Saramago, quanto a mais mimética (ou realista), de Castro, são examinadas a partir de olhares inovadores sobre as estruturas sociais que informam as espaçotemporalidades descritas literariamente (a típica pequena cidade do sertão nordestino em Suassuna, o êxodo do sertão em direção à cidade de Recife em Castro, uma metrópole imaginária à semelhança de qualquer grande cidade do nosso planeta no final do século XX, no *Ensaio*), com ênfase dada aos pesadelos e às esperanças que assustam e animam os seres humanos habitantes dos espaços citadinos. Apesar de não se configurarem como distopias *vis à vis* as narrativas especulativas sobre mundos alternativos piorados (conforme a aceção mais corrente do termo, percebido enquanto gênero literário),

essas obras são enfocadas minuciosamente por meio dos espaços de (in)tolerância revelados em suas diegeses e examinados sob lentes críticas, o que faz com que as leituras de Vanessa Dias, Edson Martins e Alexandre Agnolon, de André Luiz de Faria e Antonio de Oliveira Júnior, de Fernando Conde e Júnior Vilarino Pereira convirjam em sua ótica crítica: o “não lugar”, ou a qualidade distópica, nesses textos, pode ser entendido socialmente em relação à “ausência absoluta do Estado quanto às garantias de cidadania e dignidade”, conforme a descrição de Dias, Martins e Agnolon, o que é desafiado pelo riso e esperteza, pela resistência e pelo *ethos* da comunidade entre diferentes: as pessoas excluídas.

Dos sujeitos que povoam os espaços de “exclusão distópica”, para utilizar uma expressão empregada em um dos estudos deste volume (o de Nínive Pinho e Edson Martins), pode-se dizer que a ênfase recai não apenas sobre a representação da vigilância, controle, supressão, violência – e até mesmo a eliminação – dos corpos distópicos, mas também sobre a sua conscientização, resistência e agenciamento. Em face ao domínio sobre os corpos diferentes e à sua redução ou apagamento, tropo recorrente nas distopias, usualmente pelas vias retóricas da sátira e do exagero, surgem as “contranarrativas de resistência” (BACCOLINI, 2000; MOYLAN, 2016), que catalisam o conflito narrativo e adicionam dinâmicas utópicas por meio do agenciamento desses sujeitos subjugados em nome do sistema opressor que os circunda. “No shadows without light”, afirma a protagonista Offred, ao narrar sua condição de mulher escravizada na sociedade futurista teocrática, patriarcal e militarizada de *O Conto da Aia* (1985), romance distópico já citado acima, que se tornou um clássico para o público feminista – e não feminista também. Nesse viés mais visionário e utópico de leitura, esta coletânea nos oferece possibilidades para vislumbres de rupturas do nexos distópico dominante nas peças, narrativas, canções e performances em discussão. Percebemos tal dinâmica em vários dos capítulos aqui contidos, seja de forma menos ou mais explícita, como é o caso, por exemplo, do capítulo “Selvagem John como Leitor de Shakespeare”, no qual Gabriela Bruschini Grecca argumenta, numa abordagem blochiana de leitura, que a presença da arte – as peças de Shakespeare lidas pelo Selvagem –, no romance de Huxley, funciona como elemento “catalisador da esperança utópica”, como um gesto subversivo num ambiente de total controle da população. Uma outra ilustração de tal “movimento dual da utopia” (MOYLAN, 2003) – e da distopia, acrescento –, oscilante entre crítica e prospecção, é o estudo “George Orwell, David Bowie e Pink Floyd: Breves reflexões sobre o signo da animalidade entre as distopias na literatura e na música”, com o enfoque dado por Lucas Souza às potenciais relações empáticas entre o eu-lírico das canções analisadas e as/os leitoras/es-ouvintes, numa aproximação que abre espaço para tomadas de consciência quanto à opressão de base capitalista e classista.

Como leitora feminista, certamente chamam muito a minha atenção as distopias gendradas no feminino e suas figurações das relações hierárquicas, falocêntricas e, geralmente,

heteronormativas entre os gêneros. Apesar de serem centradas na metáfora da “redução das mulheres” (LEFANU, 1988), ou seja, de reescreverem a terrivelmente familiar história do inferno patriarcal, essas distopias também oferecem possibilidades subversivas, conforme já vem sendo reconhecido pela crítica literária e também é apontado por alguns dos capítulos do presente volume. Tal é a direção da leitura realizada por Natália Fontes de Oliveira sobre o já mencionado *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood. Ecoando leituras anteriores que aproximam o atualíssimo romance distópico da escritora canadense ao conceito de distopia crítica (CAVALCANTI, 1999; BACCOLINI, 2000), a autora argumenta: “na protagonista e sua luta interna e externa contra a cultura dominante, a problematização do conceito de heroína abre espaço para reconhecimento de como essas obras subvertem e desafiam a classificação do herói clássico, canonizado em mitologias e literaturas mundiais.”. E sublinha ainda, com sua análise, a posição ocupada pela aia Offred, uma vez que seu agenciamento na luta em resistência é limitado pelas reduzidas e extremadas circunstâncias em que se encontra. A resistência possível, por parte da mulher, é também explorada por Nínive Pinho e Edson Martins, ao tratarem das restrições impostas às mulheres – extensivas aos escravos e estrangeiros – pela sociedade patriarcal figurada por Homero, com foco na reação de Penélope sob este jugo, o que é indicativo das estratégias de sobrevivência e de (algum) agenciamento. A leitura interseccional realizada por Pinho e Martins demonstra o entrecruzamento entre classe e gênero, uma vez que é ressaltado o fato de as criadas ocuparem um patamar de múltiplas opressões. Da metáfora mais dramática relativa à subordinação e violência perpetrada sobre o corpo feminino, o estupro, tratam também alguns dos capítulos do presente volume, com destaque para a pungente descrição, realizada por Fornaciari, da performance “Ardeu 33 vezes”, já citada acima. Com tais reflexões, esta coletânea reforça o pensamento de que “para as mulheres de todos os tempos e lugares, o mundo tem sido predominantemente distópico” (CAVALCANTI; DEPLAGNE, 2019, p. 19); e também de que as opressões são múltiplas e agem sobre os sujeitos de maneiras diferenciadas, uma vez que são plurais e interseccionadas. Isso reitera uma premissa básica do pensamento feminista contemporâneo: é necessário “considerar múltiplos terrenos identitários ao analisarmos como o mundo social é construído” (CRENSHAW, 2020 [1991], p. 27).

Dentre os pontos de partida oferecidos pela presente coletânea, movo agora as lentes sobre as modulações entre o distópico e o utópico. E, nessa direção, o caminho pode ser bifurcado, pois a leitura atenta nos levará a, pelo menos, duas rotas: uma, de viés blochiano, é aquela que abre o leque de possibilidades para observarmos as utopias e distopias da cultura a partir de suas diversas configurações e expressões, como o romance, a novela, o filme, a performance, a canção etc., e em graus também variados quanto aos registros icônicos e discretos que lhes dão forma; e uma outra, que entrevê, num só objeto de análise, o entrecruzamento entre distopia e utopia de maneira imbricada e interativa. No tocante à primeira, ressalto que as

escolhas de objetos variados para investigação permite-nos perceber a originalidade dos passos analíticos, principalmente nos casos em que a atenção recai sobre composições não literárias, uma vez que aí encontramos ricas perspectivas intersemióticas que alargam sobremaneira as possibilidades das abordagens críticas sobre as utopias e distopias, numa dinâmica entre a página, a tela, o palco (mesmo que este último seja uma área urbana, transformada pelo poder da intervenção performática). Este é o caso, por exemplo, das leituras realizadas por Lucas Souza, situadas na interface entre a literatura e o cancionário popular; por Luiz Henrique Assis Garcia e Rafael Senra Coelho, entre a literatura e o cinema; e por Christina Fornaciari, sobre as performances urbanas. Já no tocante às modalizações relativas às utopias e distopias em sua fluidez e imbricação, vários dos capítulos aqui reunidos apontam para a ambiguidade e oscilação entre essas tendências, realçando aquilo que Margaret Atwood (2011) denomina “ustopia”, ou seja, nas palavras da própria autora, a justaposição entre “a sociedade perfeita e o seu oposto – porque, em [sua] percepção, cada uma contém uma versão latente da outra” (2011, p. 66). Nesta linha exploratória, saliente-se o capítulo de Evanir Pavloski em homenagem à Ursula K. Le Guin, cuja obra inovadora, marcada pela ambiguidade entre utopia e utopia, é retomada pelo crítico exatamente em seu potencial dual, oscilante, ambíguo (ou ustópico, para voltarmos à Atwood).

Nessas páginas, passado, presente e futuro encontram-se entrançados em fios que deslindamos à medida em que avançamos, seja na exploração das distopias e utopias específicas, cuidadosamente discutidas em cada capítulo, seja na percepção do que somos e de como nos situamos nesse mundo de precariedades extremadas e “exclusões distópicas”, para usar a expressão de Pinho e Martins, neste volume. Uma imagem que ecoa em minha mente ao finalizar a leitura da presente coletânea provém de uma obra também sobre cidades, em suas dimensões utópicas e distópicas: *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino¹⁰. No diálogo final entre o narrador viajante Marco Polo e o Grande Khan, diante do prognóstico deste último sobre não haver saídas além da “cidade infernal”, o primeiro profere as seguintes palavras:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (CALVINO, 1990, p. 150).

10 Uma linda homenagem a esta obra do Calvino é o projeto [@lendoascidadesinvisiveis](#), coordenado e desenvolvido por Ana Claudia Aymoré Martins e disponibilizado no Instagram.

Esta segunda é, sugiro, metáfora apropriada para a dinâmica que informa os estudos aqui reunidos: eles abrem espaço para o (re)conhecimento da alteridade, em sua potencialidade utópica, instrumental e de resistência, como meio para a sobrevivência no inferno. A leitura destes capítulos, considerados em conjunto, oferece-nos chaves para atentarmos às distopias que nos cercam e também para vislumbrarmos horizontes utópicos capazes de nos iluminar caminhos em direção ao novo, ao justo, ao ético, ao democrático, ao igualitário, ao coletivo, ao ecológico... enfim, ao espaço-tempo do desejo por formas melhores de sermos e estarmos neste mundo em ruínas em que habitamos. O espaço está aberto; o convite, feito.

Ildney Cavalcanti

Referências

BACCOLINI, R. Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katherine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. *In: BARR, M. (Ed.). Future Females, the Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction*. Boston: Rowman and Littlefield, 2000.

BARAD, K. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London: Duke University Press, 2007.

CALVINO, I. *As Cidades Invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAVALCANTI, I. *Articulating the Elsewhere: Utopia in Contemporary Feminist Dystopias*. 1999. Tese (Doutorado) - University of Strathclyde, Escócia, 1999.

CAVALCANTI, I.; DEPLAGNE, L. Apresentação – Sobre as utopias sonhadas e as distopias anunciadas na literatura. *In: DEPLAGNE, L.; CAVALCANTI, I. (Orgs.). Utopias Sonhadas / Distopias Anunciadas: Feminismo, Gênero e Cultura Queer na Literatura*. João Pessoa: Editora UFPB, 2019.

CLAEYS, G. *Dystopia – A Natural History*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

CRENSHAW, K. Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas identitárias e violência contra mulheres de cor. Tradução Paula Granato e Gregório Benevides. *In: MARTINS, A. C. A.; VERAS, E. F. (Orgs.). Corpos em Aliança: Diálogos Interdisciplinares sobre Gênero, Raça e Sexualidade*. Curitiba: Appris, 2020.

HARAWAY, D. O Manifesto das Espécies Companheiras – cães, pessoas e alteridade significativa [fragmento]. Tradução Ildney Cavalcanti e Amanda Prado. In: BRANDÃO, I. *et al.* (Orgs.). *Traduções da Cultura – Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Florianópolis e Maceió: Editora Mulheres, EdUfsc e Edufal, 2017.

LEFANU, S. *In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction*. London: The Women's Press, 1988.

MOYLAN, T. *Distopia – Fragmentos de um Céu Límpido*. Tradução Felipe Benicio, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen. Maceió: EdUFAL, 2016.

MOYLAN, T. Utopia e Pós-modernidade: seis teses. Tradução Ari Denisson da Silva, Cleusa Salvina Barbosa e Ildney Cavalcanti. *Revista Leitura*, n. 32, jul./dez. 2003.

MOYLAN, T. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen, 1986.

MOYLAN, T.; BACCOLINI, R. (Eds.). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. London: Routledge, 2003.

POTIGUARA, E. *Metade Cara, Metade Máscara*. Rio de Janeiro: Grumin, 2018.

PARTE I

DA CIDADE ANTIGA À CONTEMPORÂNEA

O escudo e a ira: as máscaras
da justiça na *Iliada*

Davi Augusto Santana de Lelis

Introdução

A *Ilíada* de Homero contém em seu texto tanto a estética da poesia oral grega quanto a marca histórica de um tempo heroico que, ao narrar a metafísica da condição humana em seus versos, serve de espelho para a sociedade moderna. Homero não é somente literatura. É um código. Seus versos apoiam opiniões literárias, filosóficas, religiosas, jurídicas e políticas (CARPEAUX, 2008, p. 46).

A *Ilíada*, epopeia grega, conta com seus heróis: Ulisses, Aquiles, Pátroclo, Ajax, Príamo e Heitor, que, na guerra, exercem a *arete* – virtude cavalheiresca –, em busca da honra imortal. A relação entre Ulisses, Pátroclo, Heitor e Príamo e os deuses do Olimpo é central no texto e dela pode-se figurar duas teorias de justiça.

A primeira justiça identificada no texto da *Ilíada* se reveste com a máscara da justiça positiva, ou justiça dos homens, representada pela imagem de uma ação de indenização por assassinato gravada no escudo de Aquiles. A segunda justiça identificada se reveste com a máscara da justiça natural, ou justiça divina, representada pelo comportamento dos deuses ao longo de todo o poema. Cada uma destas justças faz uso distinto dos meios e dos fins. A construção teórica destas duas justças é feita, neste texto, com o diálogo filosófico entre Derrida, Benjamin e Levinas que, para além da concepção da *Ilíada*, estruturam a justiça como violência.

Para cumprir essa proposta, o texto apresentará, no tópico seguinte a esta introdução, o enredo da *Ilíada* identificando os vícios e as virtudes dos personagens Aquiles e Heitor. Em seguida demonstra-se a existência da justiça positivada (justiça humana), no cerne da *Ilíada*, com o escudo de Aquiles e o funeral de Heitor. No quarto tópico, discute-se a justiça natural (justiça divina), representada pelas ações dos deuses e pela lenda de Níobe, e sua relação com os fins pretendidos para se realizar o justo. No quinto tópico, as ideias de Benjamin, Levinas e Derrida fundamentam a distinção entre as duas justças e, por fim, no último tópico, apresentamos breves conclusões.

Virtude cavalheiresca: o enredo da *Ilíada*

Na superfície, apenas lá, o enredo da *Ilíada* é simples e pode ser resumido da seguinte maneira: Agamêmnon, senhor de Acaia, e seu irmão Menelau, senhor de Esparta, junto de outros príncipes gregos (aqueus) guerreiam contra Troia (Ilion) porque Páris, um dos filhos de Príamo, rei de Troia, seduziu a mulher de Menelau, a bela Helena de Argos. Após nove anos de guerra, os gregos ainda cercam Troia e dividem entre os comandantes do exército os espólios de outras conquistas. Dentre estes espólios está Criseida, filha de Crises, sacerdote do deus

Apolo. O sacerdote deseja recuperar a filha escravizada e se dispõe a pagar o resgate para libertá-la; mas Agamêmnon se recusa a cedê-la. Uma peste, provocada por Apolo, assola o acampamento grego e Agamêmnon é obrigado a devolver Criseida a seu pai. Despojado de sua escrava, Agamêmnon a substitui por Briseida, até então entregue a Aquiles, filho de Peleu e Tétis, príncipe dos mirmidões e o mais temível “aliado” real de Agamêmnon. Aquiles, irritado com a perda de Briseida para Agamêmnon, se retira do campo de batalha. Os gregos, sem seu principal guerreiro, sofrem diversas derrotas para o exército de Troia, liderado por Heitor, príncipe de Ilion; até que Pátroclo se veste com as armas do mirmidão e vai para o campo de batalha salvar os gregos do apuro. Apesar de cumprir sua missão, Pátroclo acaba morto por Heitor. Enfurecido, Aquiles recebe novas armas dos deuses e vinga a morte de Pátroclo matando Heitor e se recusando a devolver o corpo do herói de Ilion. Os deuses se horrorizam com a atitude de Aquiles que, sensibilizado pela visita de Príamo, devolve o corpo de Heitor. A guerra se interrompe para que seja realizado o funeral.

Para os gregos, o herói da *Ilíada* é Aquiles. Herói que, para Adorno e Horkheimer (1985), assim com Ulisses na *Odisseia*, representam o protótipo do herói burguês: é homem, explorador de outros guerreiros, detentor de posses, capaz de utilizar a astúcia e a esperteza para ser bem-sucedido e, por seus esforços, merecedor dos prêmios que carrega.

Aquiles é também a confluência das virtudes: foi educado por Fenix para proferir palavras e executar ações. Duas virtudes que não estão presentes nos demais personagens. Ulisses é astuto, bom com palavras e ardiloso. Ajax é o senhor das ações. Mas, nem Ulisses nem Ajax sintetizam as virtudes das palavras e das ações como Aquiles. Para Jaeger (1999, p. 32), o conflito trágico de Aquiles – recusar o auxílio aos gregos após não ter sua honra reconhecida por Menelau e Agamêmnon, não se configura como ambição pessoal, mas como sofrimento por ter tido sua honra (*kleos*) e sua virtude (*arete*) negadas. São os deuses, ao ouvir os lamentos de Tétis, mãe de Aquiles, que possibilitam ao herói grego a conquista da honra por meio do assassinato de Heitor.

Entretanto, para Lourenço (2013) e Rieu (1950), não há honra na guerra e nas ações de Aquiles. O herói grego não é movido pela honra, e sim pela cólera. É pelo desejo de vingança que Aquiles extrapola os limites costumeiros que regem a liturgia da morte no mundo heroico. Do outro lado, Heitor é nobre, viril, tem espírito de autosacrifício, de aceitar a condição trágica da humanidade. Príamo, pai de Heitor, também demonstra valores afinados com a ideia de *arete* grega: é altruísta e heroico (LOURENÇO, 2013, p. 82).

Heitor não provocou a guerra, mas deseja dar fim a ela. Quando Aquiles se recolhe da guerra é Heitor quem protagoniza feitos heroicos: afasta os gregos de Troia e mantém a cidade a salvo por mais alguns dias. Diz Heitor a Pátroclo antes que este morra:

Pátroclo, porventura pensaste que saquearias a nossa cidade e que às mulheres troianas tirarias o dia da liberdade, para levas nas naus para a tua amada terra pátria. Estulto! À frente delas os corcéis velozes de Heitor levantam as patas para a batalha; e eu próprio com a lança sou o melhor entre os aguerridos troianos, eu que deles afasto o dia da desgraça. (HOMERO, 2013, p. 488).

Se Pátroclo morre pelas mãos de Heitor é porque o mirmidão é o invasor e o usurpador: aquele que quer saquear as riquezas de Troia. Do lado troiano, Heitor apenas defende seu povo. Mesmo quando Heitor se despede de sua família, há virtude em sua fala: “nenhum homem além do destino me precipitará no Hades” (HOMERO, 2013, p. 250). Heitor sabe que não há pessoa que tenha escapado à morte. Nem o covarde, nem o valente: todos morrem. Mas no mundo heroico grego, a morte honrosa é mais preciosa à morte pelo sentimento mesquinho. Este é o destino, esta é a justiça no mundo heroico grego.

A ira aquiliana, que antes se explicava pela falta de reconhecimento por parte de seus companheiros de peleja; com a morte de Pátroclo, se justifica pelo peso da culpa. Apenas os deuses, quando Ihe providenciam novas armas e Ihe garantem o sucesso contra Heitor, são capazes de levar Aquiles de volta ao campo de batalha, lócus de toda a glória.

Mesmo portando o escudo que narra, no horizonte histórico do mundo grego antigo, toda a experiência humana e a necessidade da justiça – temas explorados no próximo tópico –, Aquiles se recusa a obedecer às leis naturais e dos homens. Antes de matar Heitor, Aquiles o adverte que é por vingança: “Heitor, porventura pensaste quando despojavas Pátroclo que estarias a salvo e não pensaste em mim, que estava longe. Tolo!” (HOMERO, 2013, p. 610) e nega a Heitor o direito de um funeral: “Não me supliques, ó cão, pelos meus joelhos ou meus pais. Quem me dera que a força e o ânimo me sobreviessem para te cortar a carne e comê-la crua, por aquilo que fizeste. Pois homem não há que da tua cabeça afastará os cães” (HOMERO, 2013, p. 610-611). Apenas Príamo, pai de Heitor, tira de Aquiles a ideia de trucidar o corpo do herói troiano. Restituído o corpo, a guerra se interrompe para que Heitor tenha seu funeral.

É o funeral de Heitor que põe fim ao ciclo colérico de Aquiles. Apenas quando Aquiles cumpre seu destino, age com justiça e encontra a redenção; só assim Aquiles exercita, uma vez mais, sua *arete*. Feita a justiça, a guerra, que se sobrepõe a tudo e a todos, se interrompe para velar o corpo herói troiano da *Ilíada*: Heitor, o domador de cavalos.

Primeira máscara: justiça como competição

No Canto XVIII da *Ilíada*, Hefesto, o habilidoso deus ambidestro, constrói para Aquiles um escudo que contém, até o período micênico, toda a epopeia humana (JAEGER, 1999,

p. 77): estão gravados no escudo o céu, a terra e o mar. As constelações e todo o cosmos. Duas cidades, uma onde se comemoram bodas e o povo todo festeja enquanto dois homens disputam, perante juízes, indenização por assassinato; na outra cidade, a guerra toma conta do cenário: homens combatem e recolhem os mortos do campo de batalha. No ambiente rural, o campo arado, a colheita, a ceifa dos grãos. Hefesto também gravou a dança e a música no escudo de Aquiles; que tem na borda o rio oceano a tudo circundando.

O herói dos gregos, após ser abençoado pelos deuses, volta ao campo de batalha carregando consigo, entalhada no escudo, a síntese da humanidade e, nesta síntese, sem diminuir nenhum outro aspecto da condição humana, nos interessa a disputa jurídica que se passa na primeira cidade. Nesta disputa está representada a justiça humana, a justiça positivada. Por certo, o assassinato, no direito da cidade, dava à família do morto o direito de receber do assassino uma indenização. Os juízes, sentados em pedras, que simbolizam Themis, a justiça divina, tentam encontrar a sentença mais justa. A cena se passa na Ágora, o que demonstra que as decisões, naquela cidade, não são tomadas apenas pelos distantes líderes da cidade. É na Ágora que a justiça positivada se faz. É na Ágora que o destino da cidade é decidido.

Da cena narrada pode-se afirmar que os gregos não admitiam a autotutela (PEREIRA, 2011). A justiça humana deveria ser proferida por um terceiro, neutro em relação às partes. O povo, embora não participe ativamente da tomada de decisão dos juízes, escuta atento aos debates e espera pela decisão a ser proferida. Assim, a transparência da justiça ganha importância e lastreia que a decisão mais justa seja encontrada e proferida pelo meio adequado.

Não se sabe qual dos dois homens sairá vitorioso da lide. Mas isto não importa para a busca da justiça. Para a justiça humana, a justiça positivada, importa apenas que seja proferida por um terceiro, que tenha comparado as partes e decidido, no caso concreto, a quem pertence o direito.

O terceiro imparcial é importante, pois é ele quem determina a equidade na relação assimétrica da sociedade. As partes, embora assimétricas, se relacionam com equidistância do terceiro: os juízes. São os representantes da justiça positivada que devem responsabilidade para toda a sociedade que observa na Ágora. Quem dá a justiça aos homens é o Estado – que faz pressupor a existência de um contrato social, ou de um meio de se garantir a realização da virtude, de proteger as pessoas delas mesmas, pois os membros da sociedade grega heroica sabem que vivem em uma sociedade naturalmente competitiva.

Os gregos são movidos pela competição. Quando a guerra se interrompe, no tempo livre, os gregos competem em jogos fúnebres e a vitória nesses eventos é tão importante quanto na guerra. Vencer sempre! Assim, os gregos da *Ilíada* são capazes de, por meio da guerra e da

competição, modificar o meio em que vivem. É o dizer de Heráclito, “tudo muda”, interpretado pela filosofia, desde a antiguidade, como tudo está em guerra e por isso muda: visão totalizante que justifica a morte, o desrespeito e a eliminação com o outro (LEVINAS, 1980, p. 9).

Jogados à própria sorte, a família do morto e o assassino, que ilustram, no escudo de Aquiles, a justiça humana, teriam que competir, guerrear, para o mais forte prevalecer e dizer que a justiça foi feita. É assim que se portam os heróis no campo de batalha: Heitor mata Pátroclo e assim faz justiça em nome de Troia. Aquiles se vinga de Pátroclo e mata Heitor e assim faz justiça em nome de sua própria honra. E, no equilíbrio das forças, quando Aquiles se vinga sabe que assina sua própria morte, que em breve, por força do destino, virá.

Afastada a possibilidade de que as próprias partes resolvam a peleja são os juízes, terceiros imparciais, que competem pela sentença mais justa. É nesta competição, supostamente neutra, que se produz o meio necessário para se alcançar a justiça possível. Sem o meio adequado, a competição de terceiros supostamente equidistantes das partes, para os gregos antigos, não há justiça positiva.

Segunda Máscara: justiça como força

Os deuses homéricos são, por definição, ideais humanos que revelam a condição e a capacidade humana de superá-los (CARPEAUX, 2008, p. 51). Enquanto projeções humanas, os deuses do Olimpo também competem em nome da justiça, mas, ao contrário dos humanos, não se importam com o meio utilizado para alcançá-la, e sim com o fim (supostamente) justo.

Em busca da justiça a qualquer preço, os deuses elegem seus preferidos. Zeus simpatiza com Aquiles, mas também com Heitor e Príamo – razões pelas quais deseja se manter afastado do conflito; Pôseidon elege os gregos como favoritos porque construiu as muralhas de Ilion para o rei Lameodonte e não recebeu nada em troca; Hera é favorável aos gregos e conspira com Atenas, contra a vontade de Zeus, para que os gregos sejam bem-sucedidos; Hefesto é favorável aos gregos, razão pela qual forja as armas que Aquiles utiliza para matar Heitor; Atenas é favorável aos gregos, pois não está satisfeita com o resultado do julgamento de Páris, autorizado a ficar com Helena. De outro lado Artêmis, Apolo e Ares, por suas próprias razões, nem sempre claras no texto, são favoráveis aos troianos e agem para favorecê-los a qualquer custo.

Quando os dois povos – gregos e troianos –, lutam e suplicam justiça aos deuses estes ficam em uma situação delicada (JAEGER, 1999, p. 81) e a resolução do problema, na *Ilíada*, ocorre ou pela astúcia dos deuses, que tapeiam Zeus, ou por imposição da força, no confronto direto. O grupo de deuses favoráveis aos gregos encontra justiça apenas na vitória de seus

eleitos e para isso se vale dos mais diversos meios; eis alguns: no canto I, Apolo lança uma praga no acampamento grego forçando a devolução de Criseida a seu pai; no canto V, Ares vai ao campo de batalha matar gregos; no canto XIV, Hera faz Zeus adormecer para que os gregos possam reagir no campo de batalha; em diversos cantos, Atena ajuda os gregos das formas mais diversas: auxiliando na luta contra Ares, dissipando nevoeiro, instruindo guerreiros, enganando Heitor. No canto XVIII, Hefesto faz novas armas para Aquiles poder lutar contra Heitor; no canto XXI, Poseidôn auxilia Aquiles; e Zeus, no canto XX, detesta os troianos para, no canto XI, mudado de ideia, voltar a apoiá-los.

A diversidade de meios para instaurar o direito que os deuses reputam justo não se confunde com castigo ou punição, apenas destino e restauração do justo. A lenda de Níobe, narrada por Aquiles no Canto XXIV da *Ilíada* ilustra a questão: na lenda, Níobe se casa com Anfião, rei de Tebas, e com ele tem seis filhos e seis filhas. A fertilidade é celebrada por Níobe, fazendo-a se considerar superior à deusa Leto, mãe de Apolo e Artemis que, ofendida, pede aos filhos que vinguem sua honra. Apolo e Artemis matam os seis filhos homens; mas Níobe permanece orgulhosa. Leto então ordena que as seis filhas também sejam mortas e é isso que Apolo e Artemis fazem.

Níobe sofre a violência dos deuses como força do destino e instauração do direito. Os deuses usam os meios disponíveis para estabelecer a ordem, o justo. Aquilo que por força do destino deve prosperar e permanecer. A exemplo da lenda de Níobe, na *Ilíada*, se os deuses têm seus heróis e lado elegido não podem ser juízes neutros e equidistantes das partes. Apenas utilizam seus meios para fazer cumprir o destino e impor, pela astúcia e pela força, a justiça. Deste modo, a justiça divina, na *Ilíada*, é a decisão do mais forte. A justiça é o fim pelo qual o deus age. Os deuses constroem, na *Ilíada*, uma justiça cega ao critério dos meios. Para eles importa apenas o fim, o destino esperado: a vitória de seu lado na guerra.

Permanência grega: duas justiças?

Na competição ou na força, sob olhos modernos e além das máscaras, a justiça é violência. Toda vez que a regra é aplicada ao caso concreto temos certeza de que o direito foi respeitado, mas o mesmo não se pode dizer da justiça (DERRIDA, 2010, p. 30), afinal, o Direito, na modernidade, não deve se preocupar com o justo e sim com a correição. Para além da tecnicidade que afasta o Direito da Ciência e do justo, pode-se perguntar quando e como a violência pode ser um meio para atingir fins justos ou injustos; o que, segundo Benjamin (2011, p. 122), seria uma redução aos casos em que se torna legítimo utilizar a violência para se atingir o fim (justiça). Assim, na justiça natural, a violência só é condenável se usada para fins injustos. Na outra justiça, a dos homens, a legalidade só é pensada nos meios. “O direito

natural almeja ‘justificar’ os meios pela justiça dos fins, o direito positivo, ‘garantir’ a justiça dos fins pela ‘justificação’ dos meios” (BENJAMIN, 2011, p. 124).

As duas justiças se materializam nas ações dos deuses e dos humanos na *Ilíada*: os deuses atuam na matriz egológica, interessada em garantir o interesse individual de cada divindade, fazendo com que aquilo que é forte seja também justo e que o justo seja forte (DERRIDA, 2010); os humanos, representados no escudo de Aquiles, ao contrário, não dispõem dos meios de violência. Se o tivessem constituiriam um perigo para o direito instituído, pois o direito monopoliza para si a violência – representada pelos dois juízes no escudo. O direito que os juízes dirão ao final do procedimento não é a justiça; o direito, praticado na Ágora, é o instrumento do cálculo. É justo que haja um direito, mas a justiça é incalculável (DERRIDA, 2010) sendo a decisão apenas correta. É nesse sentido que o direito e a violência, monopólios do Estado, não querem garantir a justiça (o fim), mas preservar o próprio direito (o meio).

Nesta construção teórica, a violência tem duas funções: (i) instituir o direito e (ii) manter o direito. (i) A instauração do direito não estabelece um fim livre e independente da violência, *gewalt*, que significa tanto a *violência* quanto o *poder, domínio ou soberania*. Todos estes significados dão densidade à palavra devendo o intérprete compreender que a violência instaurada pelo direito estabelece também as relações de dominante e dominado que, pelo exercício do poder, pela *força de lei*, fazem valer suas vontades (DERRIDA, 2010, p. 73). “Um fim necessário e intimamente vinculado a ela, e o instaura enquanto direito sob o nome de poder [*macht*]. A instauração do direito é a instauração do poder” (BENJAMIN, 2011, p. 148). Trata-se de uma justiça de *fins* (DERRIDA, 2010). O poder instaurado é a manifestação imediata da violência. (ii) A manutenção do direito também se vale da violência. Quando o Estado não consegue manter a ordem, aciona meios violentos para a manutenção do direito, como o faz, por exemplo, com o aparato militar e policial. Esta segunda violência, ou justiça, é de *meios* (DERRIDA, 2010).

Benjamin (2011) também exemplifica a manutenção da ordem posta com a concessão de direitos, como o da greve. A greve é um direito restaurador da ordem, pois permite que os trabalhadores pleiteiem mudança de sua situação jurídica, como melhores salários, melhores condições de trabalho, menor jornada de trabalho, seguro desemprego... sem que os trabalhadores utilizem da violência (piquetes, sabotagens, passeatas), para modificar a estrutura jurídica. Assim, o Estado concede um direito para não ter que lidar com uma violência indesejada e capaz de promover nova instauração de direito e poder.

Nota-se que a violência não é natural; ela é sempre instituída, “o conceito de violência pertence à ordem simbólica do direito da política e da moral” (DERRIDA, 2010, p. 74-75). Nas sociedades modernas, que não explicam os fenômenos naturais, a exemplo do maremoto e da doença fatal, como realizações míticas (divinas) do destino, a violência atribuída a essas

ocorrências é apenas em sentido figurado. A violência que aqui se explica é a monopolizada pelo direito, objetiva *fins*, ou se vale de *meios*, para instrumentalizar o fim adequado.

Na guerra, palco da *Ilíada*, a justiça se faz como fim, sancionado pelos deuses e pelos heróis. A violência na guerra quer seus fins imediatos; seja no dito – o resgate de Helena –, seja no dizer – o saque de Troia –, a guerra busca o fim que os deuses dizem ser justo. Mas, quando Aquiles nega a Heitor o funeral, está negando a própria glória (*Kleos*) para Heitor. Ato que não é admitido pela violência do direito. Quando a guerra se interrompe, para o funeral e glória de Heitor, é a cerimônia da paz que restabelece o novo direito – o de velar o morto. Segundo Benjamin (2011, p. 131), a paz reconhece as novas relações conquistadas na guerra, como um novo direito. Mesmo sem saber se essas novas relações irão perdurar.

A violência, ao instaurar e manter o direito, obriga a todos o dever de se submeterem ao direito positivo, sob a ameaça da violência restauradora da ordem. No mundo heroico grego, é direito instaurado que, na guerra, os mortos sejam velados – tema explorado em outros textos gregos, como *Antígona* de Sófocles (2005) –, e na própria *Ilíada*.

Na peça de Sófocles, que se passa em Tebas, Antígona contesta a decisão do rei Creonte de não se permitir o enterro de seu irmão Polinice. Para compreender o pedido e a negativa do funeral, salienta-se que os mortos não enterrados, segundo a mitologia grega, vagariam por anos antes de poderem entrar no reino dos mortos. Para evitar a pena sobrenatural ao irmão, Antígona invoca a justiça divina, a de que todos têm direito ao sepulcro. Do outro lado do embate, Creonte invoca a justiça dos homens, sua própria vontade, para que não seja realizado o funeral e sepultamento de Polinice.

No Canto VII da *Ilíada*, Apolo, favorável aos troianos, e Atena, favorável aos gregos, acordam em interromper a guerra, venerar e enterrar os mortos. Na prática, o plano é executado por Heitor por meio de combate singular contra qualquer um dos gregos, desde que sejam obedecidas as seguintes regras que respeitem o direito ao funeral, ato que glorifica eternamente o guerreiro: se Heitor morrer, as armas podem ser retiradas como espólio, mas o corpo deve ser devolvido para realização do funeral; se Heitor vencer, retirará as armas do derrotado e as levará para o templo de Apolo, em favor do deus, mas devolverá o corpo aos gregos para que estes façam o funeral.

Aquiles, ao tentar trucidar o corpo de Heitor, viola o arranjo social vigente, viola o direito instaurado, viola o instrumento para se calcular a justiça. Aquiles, em sua cólera, usa a violência pela violência, afinal, “toda violência como meio é ou instauradora ou mantenedora do direito. Se não pode reivindicar nenhum desses predicados, ela renuncia por si só a qualquer validade” (BENJAMIN, 2011, p. 136).

A cólera de Aquiles é a violência não admitida pelo direito e não se relaciona nem com o fim nem o meio predeterminado. A cólera é mera manifestação, que deve ser ajustada ao direito instituído (BENJAMIN, 2012).

A orgulhosa violência de Aquiles, que atrai a fatalidade e desafia o destino, horroriza os deuses e os troianos. O destino, no mito, sempre vence; engendrando, nessa vitória, um direito. Os deuses temem Aquiles, pois neste momento, ele age como o *grande criminoso*, aquele que desafia a ordem jurídica posta (DERRIDA, 2010, p. 81). Os deuses não temem as pequenas afrontas à legalidade. Essas são resolvidas com a violência mantenedora do direito. Mas a contestação com potencial revolucionário – como a de Aquiles na *Ilíada* –, gera temor entre os deuses, afinal, a revolução é que funda, ainda que por meio da violência, o novo direito. A violência revolucionária não é estranha ao direito, ela é aquilo que suspende o direito, que cria um momento de não-direito. Na filosofia liberal, representada por Locke (1998), a violência revolucionária seria compreendida como o quinhão de liberdade que cada indivíduo mantém após o contrato social para, se desejar, contestar o Estado. Segundo Locke (1998), se a contestação vira revolução, um novo Estado poderia ser estabelecido. Todavia, se a contestação não vinga, é apenas voz isolada na sociedade, o Estado, pela manutenção da ordem, poderia simplesmente eliminar o contestador. Na *Ilíada*, após matar Heitor, Aquiles contesta o direito vigente, mas não consegue transformar sua ira em revolução. Sua cólera é apenas ira. Os deuses, com sua justiça finalística, protegem o corpo de Heitor e confirmam o destino de Aquiles, que morrerá jovem no campo de batalha. Quando isto ocorre, a exemplo do que se passou com Níobe, aos olhos de Homero, faz-se justiça; restabelece-se o direito.

Na justiça humana atual, o poder judiciário é o terceiro imparcial com a obrigação de decidir. Mas essa imparcialidade não acontece na prática, afinal, “os juízes em sociedades capitalistas garantem e reiteram uma ordem capitalista, não revelando assim uma imparcialidade estrutural” (MASCARO, 2018, p. 176). A exemplo do mundo grego antigo, na atualidade, considerando o que se passa na primeira cidade representada no escudo de Aquiles, apenas a técnica determina que o juiz esteja adstrito a atos e competências previamente estabelecidos. Em um marco filosófico de ser-em-si, como a filosofia antiga e liberal, que representa o mundo a partir de uma visão egológica, é evidente que o juiz, do mundo grego antigo e da atualidade, atuará no contexto da ideologia que o perfaz (LELIS, 2017).

A violência, impregnada nas duas justiças, faz com que Benjamin (2011) ateste que há algo de podre no direito: a guerra é a contradição interna do direito, pois “sujeitos de direito declaram guerra para sancionar violências cujos objetivos parecem naturais” (DERRIDA, 2010, p. 91). Embora aparente naturalidade, o direito, ao instituir a pena de morte e a guerra, mostra como é contra a natureza. A violência da guerra não é natural, se assemelha ao banditismo

fora da lei: poderia Menelau invadir Troia e capturar Helena sem o respaldo da guerra? Poderia Agamêmnon sequestrar Criseida sem a alcunha de espólio de guerra? Poderia Aquiles praticar vingança sem o campo de batalha? Perguntas que levam à seguinte constatação: a guerra está legitimada no direito e legítimas ações que, de qualquer outro modo, seriam ilegais.

Atrás das máscaras: justiça como alteridade

Ao compreender, com fundamento filosófico, que atrás das máscaras o rosto da justiça é violência, faz-se necessário questionar: é possível solucionar as disputas de interesses sem conflito? A resposta, para Benjamin (2011, p. 138), é sim: “Cortesia do coração, inclinação, amor à paz, confiança...”, meios dependentes da lei para aparecerem objetivamente, mas que vivem, de modo subjetivo, na sociedade.

A *Ilíada* se inicia com uma súplica, a de Príamo a Agamêmnon, mas Agamêmnon não possibilita o diálogo. O que se resulta do fechamento ao diálogo é a violência representada pela cólera de Aquiles. A *Ilíada* termina também com uma súplica, a de Príamo a Aquiles. Atender a esse pedido ético é o que permite o diálogo até entre inimigos, no Canto XXIV da *Ilíada*. É no diálogo que a suspensão da violência se torna possível. É o diálogo, a compreensão da linguagem, na esfera da não-violência que torna possível o restabelecimento do direito. Apesar do ressarcimento pelo resgate do corpo de Heitor, juntos, Príamo e Aquiles choram seus mortos e combinam o modo do funeral de Heitor. Há, no final da *Ilíada*, a justiça da ética que se realiza por meio da compreensão entre as partes.

A compreensão de Aquiles e Príamo nos ensina que é possível pensar a sociedade desde a ideia de alteridade, da ideia de ensino, não a mera transmissão do saber, da dominação ou da imposição da visão egológica de mundo, mas do diálogo, da compreensão do outro como verdadeiro Outro. Trata-se de uma relação na qual o Eu não precisa amar para fazer valer o direito e a justiça, mas que, pelo fato de mostrar a ética no diálogo, deve também ter o direito respeitado (LEVINAS, 1980).

O acolhimento do outro como um verdadeiro Outro acontece por meio do rosto. O rosto a-presenta-se sem poder ser representado. Daí a grafia, de se a-presentar, de estar presente e ainda assim impossibilitar a categorização, o conceito e a violência. A liberdade, nesta construção teórica, não está mais relacionada apenas à subjetividade e individualidade do Eu; a liberdade está condicionada ao Outro. “Somente pelo Outro se age pela liberdade” (LELIS, 2019, p. 110).

O rosto, quando se a-presenta, anuncia o *não matarás*, alegoria ética de Levinas (1980), que compreende toda a ética. “O *não matarás* levinasiano é mais amplo que o *não mentir* de Kant. O mandamento kantiano está inserido em uma perspectiva totalizante que projeta o Outro

no Eu. O mandamento levinasiano é o acolhimento do Outro” (LELIS, 2019, p. 110). Assim, o acolhimento do rosto impede a violência e instaura a ética.

Entretanto, se existissem apenas o Eu e o Outro, haveria apenas inversão no papel de tirania, que deixaria de ser do Eu e passaria a ser do Outro. Para evitar a corrupção da relação ética, é necessária a figura do *Terceiro* que a fundamenta, como reconhecimento, a realização da justiça (PIMENTA, 2011). Entre o Terceiro e o Eu existe a mesma relação que o Eu estabelece com o Outro, havendo comparações entre os envolvidos com vistas a encontrar outro que também seja responsável e para quem seu agir justo seja direcionado. O Outro e o Terceiro na relação com o Eu simbolizam toda a humanidade. Trata-se de uma relação que vai além do terceiro. Na *Ilíada*, o terceiro é representado na justiça dos homens pelos juízes na Ágora: pessoas supostamente equidistantes das partes e que devem competir para proferir, ao modo do Eu, a sentença supostamente mais justa. Para os juízes não importa a decisão, não importa o reconhecimento da vítima; importa apenas que eles próprios consigam proferir a melhor sentença. Na justiça que reconhece o outro como verdadeiro Outro e, portanto, se afasta da violência, o terceiro não é juiz que tenta satisfazer o próprio ego com a melhor decisão, mas outro Outro, outro Eu, que deve acolher e reconhecer seus pares.

No final da *Ilíada*, sem juízes presentes na cena, Aquiles é o Eu, que deve acolher Príamo como verdadeiramente Outro. Instaurando a ética primeira, Aquiles não compete nem é violento, não impõem sua vontade a Príamo para fazer com que o que é forte seja também o justo. Aquiles simplesmente acolhe a súplica de Príamo e percebe que, na justiça positivada, todos têm direito ao funeral; que se Peleu, pai de Aquiles, suplicasse o retorno do corpo do filho, Príamo também haveria de atender ao pedido. Sozinhos na tenda, pode parecer que o terceiro está ausente na cena. Mas, o Terceiro, nos versos que narram o fim da ira de Aquiles, é toda a humanidade.

Essa concepção de justiça se distancia da violência, pois reconhece que a sociedade não é formada pela soma de indivíduos e suas vontades egológicas, e sim por um infinito de Outros, toda a humanidade, em sua coletividade e individualidade única de cada ser humano. Nesta infinidade de Outros, caberá sempre ao Eu decidir qual Outro, dentre todos, deve ser acolhido, pois toda a humanidade apresenta o rosto e um apelo ético de relação assimétrica. O direito exige que as pessoas, ainda que incomparáveis, sejam comparadas. A justiça que surge dessa necessidade de comparação é anterior à assunção do destino do Outro e responsabilidade para com o Outro (LEVINAS, 2009).

Nessa relação ética, é o Outro quem determina a liberdade do Eu. Portanto, a responsabilidade é do Eu, independente do aceite do Outro. O Outro é mestre do Eu. Na tenda, Príamo é o mestre de Aquiles. Na relação da ética primeira, a ética determinada pelo Outro, a justiça se distancia

da violência e o Eu se torna responsável pelo Outro. No final da *Ilíada*, Aquiles é responsável por toda a humanidade, representada pelo rosto de Príamo. Para além da tenda de Aquiles, o Eu é responsável por toda a humanidade.

Na matriz da ética egológica, na qual a justiça e a violência imbricam-se, o direito está interessado apenas em garantir o gozo individual dos desejos. Na matriz ética da alteridade, na qual a justiça se distancia da violência, o direito permite o reconhecimento do rosto do Outro fazendo com que antes da liberdade do gozo individual dos desejos haja responsabilidade com toda a humanidade (LELIS, 2019). Nessa justiça distante da violência, o Eu responde ao Outro para de-pôr-se de si. Afinal, a relação com o Outro é prévia à vontade do Eu, é prévia à liberdade do Eu (LEVINAS, 1980).

A liberdade, no direito da ética da alteridade, é o modo pelo qual o Eu responde ao Outro: o rosto abre o discurso e a possibilidade da cortesia. A escolha é sempre do Eu, que pode não fazer nada ou se aproveitar do apelo do Outro para conquistar alguma vantagem. Mas o Eu também pode escolher acolher o apelo do Outro, e é isso que Aquiles faz ao final da *Ilíada*: acolhe o apelo do Príamo, o Outro que pede toda a responsabilidade na de-cisão de Aquiles.

A justiça que se realiza no final da *Ilíada* é a justiça do diálogo, ensino e educação. A justiça que se endereça à singularidade única do Outro, apesar de sua pretensão de universalidade – afinal todos os guerreiros, e não só Heitor, têm direito ao funeral, ainda que metafórico. É o que ocorre com Aquiles e Heitor sepultados juntos, em glória eterna, na *Ilíada*.

Palavra final

A *Ilíada* de Homero, apesar das máscaras, a-presenta a justiça como violência; ideia que permanece no tempo e no espaço até os dias atuais. Em diversas narrativas modernas, é possível encontrar argumentos que tentam justificar a realização da justiça por mera adequação ao formalismo jurídico – meio adequado. Lado outro, demonstra-se a ausência da justiça com o simples argumento de que o meio adotado não foi adequado, de que o terceiro não era imparcial, tal qual os juízes sentados em pedras na primeira cidade gravada no escudo de Aquiles aparentavam ser. A justiça de fins também permanece na sociedade moderna: quem detém o poder, *gewalt*, justifica o abandono momentâneo dos meios adequados para se alcançar a justiça, que se sabe, pela *Ilíada*, não ser mais que o gozo de desejos individuais.

A justiça moderna também inaugura e mantém o direito; entretanto, na sociedade moderna, a violência instauradora e mantenedora do direito não é representada pela vontade divina, mas pelo poderio econômico e financeiro que dita, por meio dos instrumentos jurídicos, o dever ser da sociedade moderna.

Entretanto, uma nova instauração da justiça é possível, ainda que em termos teóricos: é a justiça que se afasta da violência: a justiça da ética primeira e da alteridade. Ao final da *Ilíada*, o diálogo entre os antagonistas Aquiles e Príamo demonstra que, mesmo no mundo heroico grego, onde a competição e a guerra moldam a virtude e a glória, é possível acolher o Outro e praticar a justiça não violenta. Nesta justiça não violenta, a estrutura de meios e fins é irrelevante. Trata-se apenas da ética imposta pelo Outro ao Eu.

Se a justiça do diálogo é possível na *Ilíada*, representação codificada do mundo grego heroico e lar de toda a cólera de Aquiles, é também possível no mundo moderno. Afinal, no mundo moderno, o futuro, ao contrário da Grécia antiga, não é destino. É construção. O futuro, nesse sentido de justiça que se distancia da violência, é vir-a-ser, possibilidade ética que se abre para toda a humanidade. Justiça que se endereça à singularidade do outro, apesar de sua pretensão de universalidade – afinal toda a humanidade tem direito, no tempo futuro e no tempo presente, à glória.

Referências

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BENJAMIN, W. *Escritos sobre linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Editora 34, 2011.

CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental*. v. 1. Brasília: Senado Federal, 2008.

DERRIDA, J. *Força de Lei*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Penguin, 2013.

JAEGER, W. *Páideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JONES, P. Introdução. *Ilíada*. São Paulo: Penguin, 2013.

LELIS, D. A. S. de. *Ensaio sobre a atuação estatal*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2019.

LELIS, D. A. S. de. O rinoceronte de Dürer. *Revista Brasileira de Sociologia do Direito*, v. 4, n. 1, p. 38-67, jan./abr. 2017.

LEVINAS, E. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Tradução Pergentino Pivatto et al. (coord.). 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEVINAS, E. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.

LOCKE, J. *Dois tratados sobre o governo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LOURENÇO, F. Prefácio. In: HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Penguin, 2013.

MASCARO, A. L. *Crise e Golpe*. São Paulo: Boi Tempo, 2018.

PEREIRA, L. I. Valores político-jurídicos na epopeia homérica: uma leitura jusfilosófica da *Ilíada* e da *Odisseia*. *Revista Opinião Jurídica*, Fortaleza, ano 9, n. 13, p. 200-216, jan./dez. 2011.

PIMENTA, L. G. *Difícil justiça: a relação entre justiça e direito a partir do pensamento de Emmanuel Levinas*. 2011. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

RIEU, E. V. Introdução à edição de 1950. *Ilíada*. São Paulo: Penguin, 2013.

SÓFOCLES. *Antígone*. EBooksBrasil, 2005.

Revisitando a odisseia de Penélope:
espaços e intolerâncias sobre o
feminino na Grécia antiga

Níve Andrade Pinho
Edson Ferreira Martins

O mito é o nada que é tudo.
Fernando Pessoa (s/d, p. 14)

Arqueologia da ficção

Fernando Pessoa, em seu poema intitulado *Mensagem*, escreveu que “O mito é o nada que é tudo”. Mesmo em face de sua imaterialidade, o mito se apresenta como parte essencial para a compreensão das civilizações antigas e modernas, como é o caso da cultura greco-romana, formada com base na emulação dos romanos a partir dos múltiplos contatos em diferentes estratos históricos que eles tiveram com a cultura grega. Por sua vez, essa cultura greco-romana será assimilada pelos estados europeus católicos, formados ao longo da Idade Média, para finalmente, no nosso caso, chegarem às Américas por meio da colonização, sobretudo, mas não só, ibérica. Assim, os mitos podem ser lidos como “apenas histórias”, ou como pilares que, originários da matriz grega, influenciaram de forma determinante – e continuam a influenciar – o modo de pensar e de agir das sociedades contemporâneas, em seus diversos níveis discursivos, da arte à ciência, da religião à política.¹¹

Para entender como essas narrativas ainda permanecem com tanta força nas culturas e literaturas pós-modernas, é preciso pensar em como são concebidos os mitos e de que forma sua função está ligada à capacidade de se perpetuarem em diferentes temporalidades e culturas posteriores, que se encarregam de perpetuar a sua transmissão. O paradoxo do verso pessoano evidencia, no entanto, a dificuldade de estabelecer uma definição única para aquilo que, por ser tão múltiplo, pode ser tudo. Ou nada.

Em *Mito e Realidade* (2000, p. 8), Mircea Eliade buscará entender o mito a partir de sua relação com as sociedades, pois “compreender a estrutura e função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos”. Desse modo, entender os mitos significa entender, por conseguinte, como as sociedades antigas se organizavam e como isso reverbera em períodos posteriores do mundo ocidental. Devido a seus interesses investigativos, a concepção de mito de Eliade acabará tocando na forma como as sociedades justificam, explicam e se relacionam com as questões que envolvem o sagrado.

A seu turno, partindo da perspectiva historiográfica e *arqueológica* dos mitos, Walter Burkert, em *Mito e Mitologia* (1991), não se proporá, como Eliade, a buscar uma definição universal para o mito, delimitando suas características e conceituações de forma plural. Compreendendo que o mito transborda das teorias, o mitólogo alemão proporá realizar uma arqueologia das

¹¹ Sobre a atualidade e a permanência dos clássicos na contemporaneidade, vejam-se os trabalhos de Salvatore Settis (2004), Cairus (2011) e, ainda, a coletânea de ensaios intitulada *Recepção dos Clássicos nas Literaturas Modernas* (AGNOLON; MIOTTI; MARTINS, 2018).

narrativas míticas, passando pelas diferentes formas de explicá-las e conceituá-las ao longo da história do pensamento ocidental, dos antigos aos modernos, como Freud, Jung e Lévi-Strauss. Partindo da etimologia grega da palavra (*mythos*, que significa originalmente *fala, narração, concepção*), Burkert concluirá que os mitos são, em sua essência, *narrativas tradicionais* e que a mitologia seria, então, precipuamente uma investigação sobre a própria narrativa.¹²

Na concepção de Burkert, o mito não existe por si só, trata-se de uma “narrativa aplicada, narrativa como verbalização dos dados complexos, supraindividuais, colectivamente importantes” (2001, p. 18), cujo alvo é a realidade, isto é, a aplicação, a qual conferirá “a seriedade e dignidade do mito” (2001, p.18). Ainda assim, ressalta o autor, não é possível decifrá-lo totalmente por essa particularidade, uma vez que seria equivocado supor que o mito seria “um reflexo ou cópia transformada de uma determinada realidade” (2001, p. 18). Mais do que condicionar as narrativas mitológicas a uma realidade específica, é preciso entendê-las como formas não fixas, mutáveis, que ultrapassam as barreiras linguísticas. O que não invalida, continua o autor, que elas possam ser entendidas, usando uma perspectiva estruturalista, como a de Lévi-Strauss, em sua plenitude de sentido, quando lidas em conjunto, como “estruturas de sentido” (2001, p. 19).

Eliade (2000), por sua vez, não começará a análise partindo da tradicional mitologia grega, pois, para ele, tanto ela como a oriental passaram por muitas modificações todas as vezes que foram recontadas e reinterpretadas. Sua definição de mito é reconhecida por ele como mais abrangente, uma vez que engloba a análise das sociedades arcaicas e tradicionais, as mitologias “primitivas” (ELIADE, 2000, p. 10), e, por isso, tende a ser menos imperfeita: “o mito conta uma história sagrada [...]” (ELIADE, 2000, p. 9). Compreender os mitos, na perspectiva do autor, passa pelo entendimento da relação humana com o sagrado, pois eles “[...] descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje” (ELIADE, 2000, p. 9).

Como é possível, então, afirmar que os mitos são reais se, para o autor, passam pela subjetiva relação com o divino? A comprovação da veracidade do mito, mesmo passando pela sacralidade, reside no fato de que ele se refere à realidade, ou seja, o “mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do Mundo está aí para prová-lo” (ELIADE, 2000 p. 12). A existência a partir da qual se elabora o mito justificaria, dessa forma, a sua capacidade de ser uma história verdadeira. Portanto, é a maneira de uma sociedade explicar os fenômenos que explicita a origem dos mitos. Sendo assim, para o autor, sua função passa a ser, também, sua

12 O autor (BURKERT, 2001) cita as definições de Kirk (1970) e Eliade (1953), pontuando que, mesmo úteis, elas apresentam limitações, principalmente no que diz respeito à análise dos mitos dos gregos antigos. O primeiro afirma que “o mito é uma narrativa acerca de deuses e heróis” (2001, p. 17) e o segundo que se trata de uma “narrativa acerca da origem do mundo” (2001, p. 17), “fundamentalmente sagrada, sacralizada” (2001, p 17), como já mencionamos *supra*.

origem. O mito só existe para “revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (ELIADE, 2000, p. 13).

Nesse sentido, para Eliade, esse caráter sacro conferirá aos mitos, na perspectiva das comunidades arcaicas e tradicionais, uma subdivisão: (i) as histórias verdadeiras, as quais retratam o sobrenatural, o sagrado; (ii) e as falsas, as quais possuem um conteúdo profano, em oposição às anteriores. Por seu caráter superior, as narrativas denominadas verdadeiras serão contadas em rituais específicos, marcados, muitas vezes, por estações e meses do ano, além de serem relegadas, em alguns povos, a grupos específicos. Dentre esses grupos, Eliade (2000, p. 14) aponta uma característica tribal comum, a partir de seus estudos: esses mitos não são recitados perante as mulheres e as crianças, isto é, perante os não-iniciados”.

Em face do tema que percorremos neste ensaio, chamamos a atenção para o fato de que esta tradição mítica indígena, anterior cronologicamente à que será iniciada na Grécia antiga, exclui as mulheres da participação coletiva de acesso a essas histórias. E se, partindo da perspectiva proposta por Mircea Eliade, entender os mitos é reconhecer os fenômenos da sociedade que os cria, ao cercear o direito de conhecer as narrativas “verdadeiras” de seu próprio povo, é possível estabelecer um paralelo sobre como esse corpo social vê a participação/exclusão das mulheres na ocupação dos espaços físicos e simbólicos de uma determinada sociedade: a elas são destinadas as histórias consideradas falsas, de caráter menor.

Mais à frente, Eliade volta-se para o estudo das relações dos gregos antigos com os seus próprios mitos, a partir da figura de Homero, como *primeiro poeta* – e completariamos, conforme propõe Jacyntho Brandão, para a *Ilíada* e a *Odisseia* como os *primeiros textos* que devem ser entendidos como os fragmentos da cultura da Antiguidade Clássica que põem em prática uma *primeira poética implícita* estruturada, nesse caso, a partir dos mitos (BRANDÃO, 2015). Inicialmente, essas narrativas mostraram-se de grande importância na cultura grega por terem penetrado as diferentes artes, dentre elas, a arte poética. No entanto, afastando-se da concepção dos povos arcaicos tradicionais e se submetendo ao racionalismo jônico, “a cultura grega foi a única a submeter o mito a uma longa e penetrante análise, da qual ele saiu radicalmente ‘desmistificado’” (ELIADE, 2000, p. 130).

De maneira crítica, Eliade (2000, p. 131) aponta que Homero, poeta grego ao qual atribui-se a autoria¹³ dos épicos supracitados, “destinou seus poemas a uma audiência específica: os membros de uma aristocracia militar e feudal”. Portanto, seu objetivo não estava centrado em

13 Maria Helena da Rocha Pereira (2006, p. 49) aponta para a ausência de unanimidade a respeito da composição dos poemas homéricos: “Na verdade, diversas incongruências e repetições levaram a supor que [os poemas] deviam ter sofrido interpolações ou acrescentos”. A autora apontará a língua artificial e a data da composição como alguns dos fatores que permitem questionar a autoria exclusiva de uma única pessoa, como Homero. Sobre o assunto, veja-se em particular seu estudo intitulado “A questão homérica” na obra citada.

compor um tratado com todos os temas míticos que circulavam em seu mundo, e “pensou ainda menos em evocar concepções religiosas e mitológicas estrangeiras, ou que não fossem de grande interesse para os seus ouvintes, essencialmente os patriarcais e guerreiros” (ELIADE, 2000, p. 131).

Ora, é possível pensarmos então que a construção das narrativas mitológicas, mesmo em um povo com uma organização social diferente daqueles citados anteriormente pelo autor, permanece como um espelho no qual a ficção mítica atenderá aos anseios e configurações da sociedade em que esses mitos estão sendo tecidos, engendrados. Nesse sentido, é através desse reflexo que fica mais evidente a exclusão de mulheres na participação da vida política na Grécia arcaica. Levando em conta a proposta temática da obra organizada, da qual faz parte nosso ensaio, observamos que as mulheres não são sujeitos tolerados nos espaços de poder nessa *polis* grega antiga. Privadas do direito de ouvir e participar da elaboração de narrativas oficiais, da tomada das decisões nas assembleias, elas se tornarão figuras subordinadas e subalternizadas, à mercê das escolhas, desejos e pontos de vista dos homens, dos *aristoi*¹⁴.

Como ressalta Eliade (2000, p. 131), a perspectiva homérica não contempla a diversidade de deuses presentes na mitologia grega, isto é, não apresenta “de uma maneira sistemática e exaustiva, a totalidade da religião e da mitologia gregas”, posto que Homero não se propôs a escrever um tratado de mitologia. Desse modo, ainda que tenha contribuído com suas obras para “unificar e articular a cultura grega” (ELIADE, 2000, p. 131), as mitologias e percepções religiosas estrangeiras, bem como aquilo que não era considerado relevante para seus ouvintes, “essencialmente *patriarcais e guerreiros*” (ELIADE, 2000, p. 131, grifos nossos), eram excluídas:

De tudo aquilo que poderia ser chamado de elemento noturno, ctoniano, funerário da religião e da mitologia gregas, Homero quase nada diz. A importância das ideias religiosas de sexualidade e fecundidade, de morte e vida do além-túmulo, nos foi revelada por escritores tardios e pelas escavações arqueológicas. (ELIADE, 2000, p. 131).

No entanto, conclui o autor, embasado na recepção dessa tradição mito-poética no Ocidente, “foi essa concepção homérica dos deuses e seus mitos que se impôs em todo o mundo e que foi definitivamente fixada, como num universo intemporal de arquétipos, pelos grandes artistas da época clássica” (*Idem*, p. 131).

Em sua análise do conjunto dos mitos como narrativas tradicionais, Burkert (2001, p. 18) afirma que elas possibilitam “o meio primário de concatenar experiência e projecto da realidade e de o exprimir em palavras, de o comunicar e dominar, de ligar o presente ao passado e

14 Cf. a definição do *Grande Dicionário Houaiss*: “elemento de composição antepositivo, do gr. *áristos*, *ê*, *on* ‘excelente, o melhor’ (serve em gr. De sup. De *agathós* ‘bom’, cujo comparativo é *areíōn* ‘melhor, superior’) [...]”. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#3 Acesso em: 2 dez. 2020.

simultaneamente de canalizar as expectativas do futuro”. É o fato de não estarem presos a uma realidade específica, mas terem-na como alvo, que permite a (re)leitura de um mesmo mito ao longo dos anos, em diferentes épocas.

Estudando a estrutura e variações do mito, Burkert (2001, p. 21) afirma que “a maior parte das sequências narrativas são, no fundo, tão simples como fundamentais”. Em uma breve explicação sobre de que forma se arquetam os mitos, no que se refere à presença dos elementos femininos, que, nos mitos gregos, “a soberania do homem é a ordem certa” (*Idem*, p. 24). Nesse sentido, para o autor, mesmo em casos como no mito de Medeia, a qual assassina reis e seus próprios filhos, é um equívoco pensar que tenha existido um matriarcado. Por outro lado, as mulheres tornam-se mais frequentes nos grupos de narrativas nos quais são abordados geração e nascimento¹⁵. Nas palavras de Burkert (2001, p. 25),

[...] o acto é rodeado de singularidades fantásticas; porquanto o que é essencial só pode decorrer de condições especiais. Poséidon transformou-se num garanhão e acavalou Deméter <<negra>>, metamorfoseada numa égua: assim se formou o cavalo Aréion. Zeus perseguiu Nemésis através de todas as suas metamorfoses em peixe, animal terrestre e ave: do ovo que finalmente se pôs saiu Helena, a mais bela mulher ou talvez mesmo uma deusa. A resistência da companheira proporciona frequentemente a tensão própria. Peleu agarrou a deusa marinha Tétis através de todas as suas metamorfoses, até que ela se rendeu e finalmente deu à luz Aquiles – em todo o caso, depois disso abandonou de novo a morada humana [...]. Atena esquiva-se a ser importunada por Hefestos [...].

Embora não se volte para isto – não é seu propósito fazê-lo –, a leitura que Burkert faz sobre a estrutura dos mitos revela como a figura feminina está à mercê das vontades das divindades masculinas. No trecho citado anteriormente, é possível identificar que os deuses perseguem, agarram e, de alguma forma, forçam as deusas a aderirem aos seus desejos, principalmente ligados à concepção de uma nova vida. Entendendo que há, nessas figuras, reflexos do comportamento humano, tais ações, naturalizadas, indicam a forte característica patriarcal a qual está submetida a cultura grega: da verossimilhança ao verdadeiro, ou se se quiser, do universal ao particular, para falar em termos aristotélicos, parte-se de uma noção de que os corpos das mulheres pertencem aos homens. Como veremos em detalhes na segunda seção deste trabalho, essa noção ou comportamento social pode ser observada de forma recorrente em cenas da *Odisseia*, ponto axial de nossa análise no presente estudo.

15 Note-se, entretanto, que Burkert (2001) observa, também, a existência do procedimento inverso: como ocorre em mitos nos quais as deusas tomam a iniciativa da contracepção, entregando-se aos deuses para gerar, nos exemplos citados pelo autor, Eneias e Plutos. E, ainda, há que se considerar a geração e o nascimento que ocorrem sem parceiro, como é o caso de Atena, fruto de uma dor de cabeça de Zeus.

Espaços de (in)tolerância: o que e onde pode Penélope?

A primeira leitura da *Odisseia* costuma fascinar o leitor, talvez pela forma através da qual o aedo explica o mundo das origens. Odisseu surge nesse ciclo épico, somada à sua caracterização também feita na *Ilíada*, como um modelo de perspicácia, inteligência e, mais do que isso, de masculinidade: como um homem deve ser, diria o leitor contemporâneo, herdeiro desse passado mítico-heroico. Mas chama a atenção, em especial, o papel de Penélope. Ainda que apresente algumas características que lhe conferem destaque, sua figura está constantemente à sombra de seu marido e até mesmo de outros homens. Seu *kosmos*, palavra grega para *mundo*, é sempre o do micro. No macro, seu espaço é sempre restrito, enquanto Odisseu pode conquistar os mares infinitos, a tudo experimentando.

De acordo com a tradição grega arcaica, Penélope¹⁶ é filha de Icário e Periboea e se casou com Odisseu, por quem, casada, esperou pelo regresso durante vinte anos. Nesse longo inverno, permanecendo fiel e aguardando castamente o retorno do marido, pretendentes tentam desposá-la para ocupar o trono de Ítaca – o que incluía a posse de seu corpo –, mas ela os engana com a estratégia da mortalha, tecida durante o dia e desfeita à noite.

Na primeira parte da *Odisseia*¹⁷, *Telemaquia*, a qual compreende os cantos de 1 a 4, é narrada a situação de Ítaca diante da ausência interminável de Odisseu: Telêmaco anseia por notícias do pai e Penélope é cortejada por vários pretendentes. Logo nos primeiros versos do poema, é possível perceber o desejo do herói de retornar para reaver seu reino e reencontrar sua mulher, embora estivesse usufruindo da companhia de Calipso, uma ninfa sedutora, que habitava (nos versos eróticos de Homero) uma gruta profunda localizada na ilha de Ogígia:

Mas Odisseu, embora desejasse o regresso e a mulher,
vivia numa envolvente caverna, prisioneiro de Calipso,
ninfa senhorial. Esta o queria como esposo. Por isso,
quando, volvidas as estações, veio, por determinação
divina, o ano do retorno ao lar [...].

(HOMERO, *Odisseia*, Canto 1, v. 13-17, p. 13)

16 Cf. o que diz Pierre Grimal (2005, p. 364-365) sobre a personagem: “A sua lenda é narrada sobretudo na *Odisseia*, embora haja algumas tradições locais ou posteriores notoriamente divergentes da vulgata homérica. [...] Acerca das circunstâncias do casamento de Ulisses com Penélope, duas versões principais foram divulgadas pelos mitógrafos: segundo uns, foi por intermédio de Tíndaro (que deseja retribuir de algum modo a Ulisses um bom conselho que este lhe dera) que Icário consentiu em dar a mão de sua filha ao herói; segundo outros, Penélope terá sido o prêmio de uma corrida em que Ulisses obteve o primeiro lugar. Uma tradição obscura, atestada apenas por uma alusão de Aristóteles, explica que o pai de Penélope não era Icário, mas um homem natural de Corfu, chamado Icádio, que teria sido confundido com Icário.”

17 Optamos pela utilização da tradução feita por Donaldo Schüler.

Os deuses decidem, então, por meio de um concílio, o destino de Odisseu: ele deve retornar a Ítaca. Aparece, então, uma figura feminina de grande importância na narrativa, a deusa Atena. Ofendida pelo julgamento de Páris, na *Ilíada* ela é aliada dos gregos na guerra de Troia, e na *Odisseia* atua sempre protegendo a família real itacense: conduzindo os passos de Telêmaco, consolando Penélope e guiando o próprio Odisseu em seu *nostos* (*regresso a casa*). A deusa se disfarça para entrar em contato com Telêmaco e pergunta sobre a situação do reino: “Este festim... Este conglomerado... O que se passa?” (Canto 1, v. 225, p. 25).

Diante disso, Telêmaco menciona a mãe, Penélope, condenando sua postura:

[...] Nobres das ilhas Delíquio
Sameres e Zacinto, de densas florestas e proprietários
da pedregosa Ítaca, todos são candidatos à mão de
minha mãe, devoram minha casa. Ela, entretanto, não
repele o casamento imposto, nem se decide por ele.
Enquanto isso, gente abjeta me aniquila. Devoram meus
bens. Em breve, eu próprio serei aniquilado por eles.
(HOMERO, *Odisseia*, Canto 1, v. 245-251, p. 25)

É interessante observar que, até esse momento, temos acesso a Penélope apenas por meio da narrativa de um personagem homem, seu filho. Nessa perspectiva, segundo esta tradução, são utilizados os pronomes possessivos, os quais aproximam, nesse e em outros momentos, a figura da mulher das propriedades: o reino, a casa, a terra. O mais expressivo, entretanto, é a utilização de um tom julgador através do qual Telêmaco avalia a mãe, discordando de sua postura. Isso, no entanto, não está ligado a uma preocupação com a situação na qual ela se encontra, dividida entre a espera e os pretendentes. O filho, pelo contrário, se aflige com a perda dos bens, devorados pelos homens que querem desposar Penélope.

Nesse encontro, Atena aconselha Telêmaco a partir em busca de notícias sobre o pai. Assim, é ele quem parte, evidenciando que a possibilidade de transitar pelos espaços em busca de respostas e de si mesmo é um privilégio hereditário dos homens, do rei ao príncipe, seu sucessor, num ciclo que se renova *ad aeternum*. Momentos depois, na sequência da narrativa, enquanto Telêmaco e os pretendentes desfrutavam da presença do aedo, o qual cantava o regresso concedido por Palas Atena aos aqueus após o fim da guerra de Troia, Penélope desce dos aposentos com o objetivo de pedir para que aquele canto fosse substituído:

[...] No andar superior,
a filha de Icário, a ponderada Penélope, seguia o
canto inspirado. Desceu pela alta escadaria. Não
vinha só. Acompanhavam-na servas prestativas.

A Senhora apareceu divina aos pretendentes.
Deteve-se na pilastra, trabalhada por mão de
artista. Escondia as faces atrás de um rico véu,
sempre ladeada por escravas fiéis. Dirigiu-se em
lágrimas ao divino cantor: “Fêmio, deves saber
muitos outros cantos envolventes sobre feitos
de homens e de deuses, repertório de aedos.
Elege outro episódio para animar teus ouvintes,
afeitos à mistura de arte e vinho. Interrompe, rogo-
-te, este canto triste. Ele me oprime o coração agora
e sempre. O que evocas me faz padecer. Esse
homem não me sai da lembrança. O renome dele
se alarga pela Hélade, aprofunda raízes no centro
de Argos.” [...]
(HOMERO, *Odisseia*, Canto 1, v. 328-345, p. 31)

É interessante observar que, se Penélope está situada no “andar superior”, ainda que se trate de um lugar elevado, sua posição é de isolamento. Triste, “ponderada”, lamentando a ausência de Odisseu, ela passa grande parte da narrativa no quarto, situado em outro patamar, que marca a privacidade, o recolhimento, a intimidade. A relação com esse espaço está ligada às memórias que o lugar consegue evocar, ou seja, às afetividades criadas entre o indivíduo e o local. De acordo com Bachelard (2005, p. 206), em *A poética do espaço*,

[...] para que serviria, por exemplo, dar a planta do aposento que foi realmente o *meu* quarto, descrever o pequeno quarto no *fundo* de um sótão, dizer que da janela, através de um buraco no teto, via-se a colina? Só eu, nas minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam sobre a sebe. O cheiro das uvas! [...] Se eu dissesse mais, o leitor não abriria, em seu quarto de novo revelado, o armário único, o armário com cheiro único, que assinala uma intimidade. Para evocar os valores de intimidade, é preciso, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa.

Ao se apresentar para o público, o aedo evidencia a posição dessa mulher: trata-se de uma rainha, a qual está constantemente acompanhada por outras mulheres (suas escravas) cuja função é servi-la. Nesse contexto, vale ressaltar que Penélope, mesmo em posição privilegiada, não está isenta das restrições de uma sociedade patriarcal.

Nesse tipo de organização social, uma esposa denominada bem-nascida, como é o caso de Penélope¹⁸, de acordo com Fábio de Souza Lessa (2010, p. 44), possuía algumas características específicas:

18 O autor observa que eram consideradas como bem-nascidas as mulheres que possuíam atributos próximos aos de uma deusa. Para ele, a figura de Penélope é, juntamente de Alceste, “o modelo feminino de virtude do Período Clássico. Elas são os arquétipos de boas mulheres, por terem vivido e suportado todas as dificuldades ao lado de seus respectivos maridos – Ulisses e Admeto [...]” (LESSA, 2010, p. 27).

[...] as mulheres administram o **oikós** (as ocupações domésticas são de sua responsabilidade), casam-se quando muitos jovens, dedicam-se à fiação e à tecelagem, possuem como função primordial a concepção de filhos (principalmente do sexo masculino), atuam no espaço interno (enquanto o homem no externo), participam da **Thesmophórias** (festa em homenagem a Deméter), permanecem em silêncio, são débeis e frágeis, apresentam a cor da pele clara – um indício de vida longe do sol e, portanto, do ambiente exterior ao **oikós** –, são inferiores em relação aos homens e apresentam uma atividade sexual contida.

Penélope, que o narrador épico descreve como “ponderada”, nesse e em outros momentos aparece, entretanto, chorando, triste pela ausência do marido, com o rosto coberto por um “rico véu”. Nesse sentido, é importante trazer luz ao que observa Llewellyn-Jones, em seu livro *Aphrodite’s Tortoise: the veiled woman of ancient greece*. Conforme defende o autor, o uso do véu, na Antiguidade Clássica, está ligado não só ao *status* social, como à própria identidade das mulheres. Embora se tenha associado sua utilização aos estratos sociais mais altos, o véu não se restringe a essa conotação, pois diz respeito também à respeitabilidade feminina:

O relacionamento de uma mulher com um homem, seja seu pai, irmão, marido ou filho e a “respeitabilidade” que esses relacionamentos conferiram a ela, foram endossados pelo uso do véu. Uma mulher casada ou uma mulher que vivia sob a proteção de um tutor (mesmo uma hetaira de alta classe) recebia uma posição social (independentemente de riqueza ou título) que era automaticamente negada à escrava ou à prostituta, solteiras ou desprotegidas. (LLEWELLYN-JONES, 2003, p. 121, tradução nossa¹⁹).

Desse modo, ao se apresentar para os pretendentes, o véu atua como uma forma de evidenciar sua ligação com o marido e, mais do que isso, sua submissão a ele, apesar de sua ausência física. É possível perceber, então, que essa postura de Penélope está relacionada à sua dependência em face da figura masculina de Odisseu. A ponderação da rainha tem, no uso do véu, uma preocupação com seu lugar de mulher, e mulher casada, nessa sociedade.

Este homem, que não sai de seus pensamentos e lhe causa tristeza, será a motivação do pedido da rainha para que o aedo cesse o canto. Esta passagem é profundamente lírica, pois nos fala da memória e da dor intensa que o lembrar causa a Penélope, ao qual o tempo só fez aumentar a dor. Todavia, o filho interfere, opondo-se ao pedido da mãe, de maneira incisiva e grosseira:

19 No original: “A woman’s relationship with a man, whether her father, brother, husband or son and the ‘respectability’ which those relationships bestowed on her was endorsed by her use of the veil. A married woman or a woman living under the protection of a male guardian (even a high-class hetaira) was given a social standing (regardless of wealth or title) which was automatically denied to the unmarried or unprotected female slave and prostitute”.

[...] Interveio Telêmaco, sisudo.: “Por que impedes que o cantor nos alegre? Ele conhece sua arte. Queres cortar-lhe as asas da imaginação? Culpados não são os cantores, culpado é Zeus, é ele que determina a seu bel-prazer o destino de homens empreendedores. Não se repreenda, pois, o cantor, se ele narra a má sorte dos dânaos. Mais caloroso aplauso arranca o canto que versa os mais recentes assuntos. Disciplina o coração. Ilustra teu espírito. Dá-lhe ouvidos. Odisseu não foi o único a perder o dia do regresso. Muitos heróis pereceram. Recolhe-te, pois, a teus aposentos e cuida dos teus afazeres: o tear e a roca. Queres que tuas criadas acompanhem? Retira-te com elas. Discurso é tarefa de homens, sobretudo minha. Quem manda nesta casa sou eu” [...].

(HOMERO, *Odisseia*, Canto I, v. 345-360, p. 31)

Sendo bastante rude em seu posicionamento, o filho imberbe prefere reconhecer Zeus como culpado; por isso, o aedo não deveria parar o canto, uma vez que é essa sua função. Ele continua sua fala corrigindo Penélope e, mais do que isso, expulsando-a daquele espaço. E novamente o autor da *Odisseia* carrega no tom por meio do qual Telêmaco se dirige à mãe, ordenando sua saída daquele local e atribuindo a ela outras tarefas. Percebe-se, nessa passagem, que a posição de rainha é claramente subalterna em relação ao filho/príncipe, pois, antes de qualquer coisa, trata-se de uma mulher, ainda que seja sua mãe. Ele se coloca em um lugar de superioridade, no qual se sente apto, inclusive, a ordenar que a própria rainha se retire de um espaço, além de ordenar a ela o que fazer. Ao expressar que Penélope deve se recolher, Telêmaco implicitamente nos evidencia que aquele local não pertence a ela e que seus afazeres estão ligados apenas ao tear. O filho desconsidera as funções de rainha executadas pela mãe, as quais passam, inclusive, pela administração do reino na ausência de Odisseu. Os pretendentes usufruem da hospedagem, devoram a comida disponível e querem desposar Penélope; é ela quem tem que lidar com isso diante da ausência do marido. Ao ordenar a retirada da mãe, Telêmaco ainda sugere a companhia das criadas, de modo que não ficassem outras mulheres naquele local. Em um momento no qual todos estão reunidos e desfrutando do canto do aedo, as mulheres são, portanto, convidadas a se retirar. Cabe a Penélope o silêncio, pois estar ali significava estar submissa, ouvindo sem questionar ou lamentar. Ignorando a dor da mãe, Telêmaco afirma que o “discurso é tarefa de homens, sobretudo minha” (v. 234 p. 31). Considerando que se trata de uma tradição mítica marcada pela transmissão oral, essa fala

ganha um sentido ainda mais amplo. Mais do que o silêncio, ressalta-se o silenciamento, a ausência de voz que a mulher tem nessa sociedade antiga. Em uma cultura na qual se valoriza tanto o discurso, impedir a fala de uma mulher significa lembrá-la do seu papel social inferior, o qual está ligado, inclusive, ao seu não reconhecimento como cidadã.

Telêmaco, em diferentes momentos da narrativa, culpabiliza²⁰ sua mãe, de alguma forma, pela falta de atitude diante das ações dos pretendentes. No entanto, ao mandá-la se calar, o filho apela para sua masculinidade, dizendo que o falar pertence, sobretudo, a ele, pois, além de homem, é o responsável pela casa: “Quem manda nesta casa sou eu” (v. 354, p. 31).

Em seguida, apesar de ficar espantada com as palavras do filho, Penélope se dirige ao quarto, espaço no qual aparece constantemente encerrada na narrativa. Chegando lá, a rainha chora, lamentando a falta de Odisseu, e acaba adormecendo por intervenção de Atena. Esse choro, seguido do sono, se repete em outros momentos do poema. O ato de adormecer Penélope aparece como uma estratégia da deusa para amenizar o sofrimento dos longos anos em que Odisseu esteve distante.

Enquanto isso, no andar inferior, os pretendentes continuavam desfrutando do reino, sem se esquecer da rainha: “Cada um deles desejava tê-la em seu próprio leito” (v. 366-367, p. 33). Como espaço, o quarto, ou leito, apresenta uma dupla significação na narrativa. Ao mesmo tempo em que marca o isolamento de Penélope, reforçando sua condição de submissão como mulher, a qual se associa com o tear e com a reclusão, o quarto está ligado à materialização da posse do corpo dessa mulher e, portanto, a uma ideia de falocentrismo.

O leito representa a concretização da união entre o homem e a mulher. Tanto é que será este o primeiro espaço-objeto da verificação de Odisseu quando seu retorno acontece no final do poema (Canto 23, v. 202-208), conforme analisaremos adiante em detalhes. Ademais, ocupar esse espaço é, para os pretendentes, uma forma de possuir não somente Penélope, como também o lugar de outro homem, o do *basileus* em Ítaca. Deitar-se com a rainha significa, para além de se apropriar do reino, apossar-se da propriedade mais íntima desse outro homem: sua mulher.

Essa disputa masculina reverberará em outro aspecto: o conflito entre Telêmaco e os pretendentes. Irritado com a presença dos homens, o jovem afirma que apenas o pai poderia resolver aquela situação. A mãe, que rejeitava todas as propostas de casamento, não era respeitada e, por isso, os homens se recusavam a sair da propriedade. No entanto, na ótica

20 A culpabilização das mulheres pode ser observada também na *Ilíada*, com relação à figura de Helena e sua responsabilidade pela queda de Troia, a despeito de que nessa versão ela teria sido raptada, ou seja, uma vítima das vontades de Páris. O mito de Pandora, por sua vez, também é outra narrativa importante de demonização da mulher, tratando-se nesse caso de um mito origem (a da primeira mulher na cosmogonia grega do período arcaico), responsável por ser a portadora dos males do mundo. Sobre as fontes antigas para o estudo desses dois mitos, cf. Grimal (2005, p. 197-200 e 353-354).

do filho, somente a figura masculina teria poder e respeitabilidade suficientes para expulsar os outros indivíduos:

[...] Pretendentes assediam minha mãe. Não respeitam sua recusa. Filhos de cidadãos destacados da nobreza local! O só indício de que ela poderia retornar à casa paterna os faz tremer. Icário poderia tratar do casamento da filha, dá-la de livre vontade a alguém de sua preferência. Invadem, em vez disso, diariamente nossa propriedade.

[...]

Consumem tudo. Falta faz um homem como Odisseu para livrar-nos desta praga. Não somos bastante fortes para removê-los.

(HOMERO, *Odisseia*, Canto 2, v. 50-61, p. 41)

Na fala de um dos pretendentes, Antínoo, que protestava diante das reclamações de Telêmaco, é possível ver a anulação das vontades da mulher e, acima disso, sua culpabilização (Canto 2, v. 85-110). Retirando de si, e dos demais pretendentes, a culpa, Antínoo apela para o fato de possuírem mais direitos, uma vez que são cidadãos. Assim, a responsabilidade quanto à a indefinição sobre o futuro do reino recai na mulher que, conforme assinalamos, na Grécia Antiga, não era reconhecida como uma cidadã, compartilhando essa exclusão distópica com escravos e estrangeiros²¹. Sua palavra e suas vontades, portanto, têm menor valor se comparadas às dos homens.

A seguir, Antínoo destaca o fato de a rainha alimentar esperanças naqueles homens, enviando-lhes mensagens e fazendo promessas. No entanto, é possível perceber que se trata de uma das estratégias da rainha para manter as propostas em aberto, enquanto esperançosa aguarda o retorno de Odisseu. Penélope é definida por ele como “versadíssima em astúcias” (Canto 2, v. 88) e uma torturadora, capaz de valer-se de vários truques, evidenciando que a rainha não passou todos os anos apenas esperando, de forma passiva, vendo os pretendentes devorarem os bens de sua propriedade. Na verdade, o poeta da *Odisseia* constrói a figura de Penélope como um espelho de Odisseu. Por ser casada com um herói conhecido pela inteligência e pela capacidade estratégica, as características de Penélope são equiparadas

21 De acordo com o *Vocabulário da Grécia Antiga*: “Dois termos gregos designam o cidadão. O primeiro é *astós* (feminino: *asté*), que designa o cidadão ou a cidadã como membro por nascimento da comunidade: o indivíduo nasce, e não se torna [...]. O segundo termo é *polítes* (feminino *polítis*): designa o cidadão ou a cidadã como membro que exerce funções (políticas, religiosas, etc.) em sua comunidade [...]” (VIAL, 2013, p. 90). Aristóteles, em *A Política*, afirma que a definição de cidadão varia de acordo com a forma de governo. Em uma democracia, o que configura ser cidadão é diferente de uma oligarquia. A partir disso, ele explicita: “[...] o que constitui propriamente o cidadão, sua qualidade verdadeiramente característica, é o direito de voto nas Assembleias e de participação no exercício do poder público em sua pátria” (ARISTÓTELES, 2017, p. 9).

às do filho de Laertes. Ela não é definida por si mesma, mas em relação ao outro, sendo este uma figura masculina. Desse modo, ser astuciosa, perspicaz, inteligente, ponderada – atributos pelos quais ela será reconhecida durante a construção dessa narrativa arcaica –, está ligado não somente à sua posição de rainha, mas sobretudo à de esposa de seu marido, o qual é *polytropon* (Canto 1, v. 1), diferente dos homens comuns.

Logo depois, o pretendente revela a estratégia pela qual Penélope será lembrada e associada até a atualidade: a mortalha. A rainha decide colocar um tear em seus aposentos, local inacessível aos pretendentes, alegando que, para se casar com qualquer um deles, deveria concluir uma mortalha dedicada a Laertes, seu sogro. Utilizando-se das tradições ligadas à morte e aos funerais, ela consegue adiar o casamento com o objetivo de permanecer na espera por Odisseu. Isso porque, à noite, Penélope desfazia o bordado executado durante o dia. Note-se que ela utiliza do *logos*, isto é, do discurso, recurso comumente utilizado por Odisseu, para superar um obstáculo, uma adversidade.

Além do artifício de desfazer o bordado, a rainha apela também para o medo de ser recriminada em público por ter deixado que o sogro, um homem importante na linhagem real, fosse enterrado inadequadamente. Aparece, novamente, essa contraposição entre a intimidade do quarto, espaço restrito no qual ela pode chorar, lamentar a ausência do marido e tramar seus planos para adiar o casamento e, do outro lado, o espaço público, do qual ela é expulsa, retirada, onde sente que não é aceita.

Traída por uma escrava, Penélope não consegue sustentar sua armadilha por mais anos. Assim, evidenciando, novamente, a superioridade da vontade masculina sobre a feminina, Antínoo revela que, mesmo sem querer, a rainha foi obrigada a terminar a mortalha. Ainda que tivessem percebido a estratégia como uma fuga da obrigatoriedade do casamento, os pretendentes ignoram isso, forçando uma situação na qual Penélope teria que se decidir por um deles como o futuro *baliseus* de Ítaca.

Diante da revelação do estratagema da rainha, o pretendente segue sua fala fazendo uma proposta para Telêmaco na qual é possível observar a total desconsideração com as vontades de Penélope:

[...] Manda
sua mãe à casa de seu pai. Obriga-a casar com quem
ele determinar, consultada, é claro, a preferência
dela. Mas se insistir em ludibriar nobres, orgulhosa
dos dotes com os quais a distinguiu Palas Atena:
artísticos trabalhos de mão, espertezas, quero saber
quem das aqueias no passado procedeu assim. Ao

que sei, mulher nenhuma. Tiro, não, nem Alcmena, nem a coroada Micena. Quem dessas beldades revelou atitudes comparáveis às de Penélope? Não se diga que o que ela maquinou foi sensato. Os pretendentes continuarão a consumir teus recursos, enquanto ela insistir nas artimanhas que um deus, não sei qual, lhe meteu na cabeça. Digamos que ela conquiste para si mesma fama insuperável. Isso te custará caro. Não retomaremos nossos afazeres, recusaremos outras ocupações enquanto ela não se decidir a tomar um de nós por esposo.

(HOMERO, *Odisseia*, Canto 2, v. 112-129, p. 45)

Telêmaco, em resposta a Antínoo, diz que não expulsaria a mãe de sua casa, pois, com isso, atrairia a vingança divina, porque Penélope invocaria Erínia, a divindade que pune crimes, em especial aqueles contra a família. É possível perceber, não apenas na fala do filho, como em todo o diálogo, que se trata de dois homens decidindo o destino de Penélope sem a participação dela. A preocupação não passa, em nenhum momento, pelo consentimento da mulher, ressaltando sua ausência de voz.

Esse comportamento por parte dos pretendentes e de Telêmaco se repetirá em outros momentos. Como uma forma de pressionar, eles exigem um posicionamento por parte de Telêmaco, a fim de convencer Penélope a retornar à casa paterna, para que as providências das novas núpcias sejam principiadas.

O príncipe decide, então, sair à procura de notícias do pai, sem avisar a ninguém, nem mesmo sua mãe. Os pretendentes descobrem e, por se sentirem afrontados, resolvem armar em segredo uma cilada para ele. Contudo, Penélope é informada do plano pelo arauto, Médon, o qual ouviu as deliberações nas proximidades do pátio, espaço público onde aconteceu a reunião. Mesmo sem poder usufruir do espaço público, o pátio, onde as resoluções são tomadas e os debates relevantes são feitos, Penélope encontra uma maneira de driblar essa condição e se mantém informada de outro jeito. Estrategicamente, ela frequenta espaços que lhe foram negados:

[...] Mal tocou a soleira, falou-lhe a
Senhora: “Caro mensageiro, por que te enviaram os insolentes? Para ordenar que as servas de Odisseu interrompam seus afazeres e lhes sirvam a ceia? Trazes-me a notícia de que anularam o pedido e que, depois desta refeição, a última, pretendem reunir-se em outro

lugar? Vejo diariamente este aglomerado que não
cansa de consumir os bens do meu tolerante Telêmaco.
Os pais dessa gente não lhes contaram como foram
tratados por Odisseu, quando vocês ainda eram
crianças? Meu marido nunca fez mal a ninguém.
Ninguém lembra dele uma única palavra ou um gesto
reprovável. Tiveram um rei justo. Reis costumam
desprezar uns e preferir outros. Mas Odisseu nunca
tratou mal a ninguém. O que é que recebemos em
resposta? Ódio, atitudes vergonhosas. Em gratidão
não se pensa.” [...]
(HOMERO, *Odisseia*, Canto 4, v. 680-696, p. 129)

No espaço íntimo do quarto, Penélope pode expressar sua indignação com a presença dos pretendentes, algo que não acontece quando ela está em público. Preocupada com os bens os quais serão herdados pelo filho, ela questiona Médon antes mesmo que ele possa revelar sua descoberta. Recordando o marido, a rainha menciona o fato de os homens ali presentes não respeitarem o rei que Odisseu foi, sendo ingratos com toda a recepção que ele lhes ofertou enquanto esteve ali. Novamente, ressalta-se como a masculinidade se sobressai em detrimento da figura feminina. Penélope não manifesta indignação com a perda de seus bens ou o a afronta com suas vontades, pelo contrário, é a partir dos homens de sua família que ela mensura a aversão à situação.

Após saber das notícias de que o filho havia partido, ela se fragiliza. Durante todo esse momento da narrativa, o lado maternal é bastante evidenciado. Seu choro por Odisseu é constante, bem como sua preocupação e aflição com Telêmaco, que sai à procura de notícias esperançosas sobre o pai, que crê vivo. Mais uma vez é possível notar que as narrativas que envolvem Penélope, afetando seus sentimentos, sensações e falas, associam-se às figuras masculinas preponderantes sobre ela: ora os pretendentes, ora Odisseu, ora Telêmaco (Canto 4, v. 715-719). Prostrada no chão, as criadas vão ao seu encontro. Em um acesso de fúria, ela as culpa pela ausência de informações sobre a empreitada do filho. Nesse ponto, observa-se a posição privilegiada ocupada por Penélope. Em relação aos homens, sua situação é de inferioridade, pois está submetida à lógica patriarcal. Apesar disso, trata-se de uma rainha, posto privilegiado que a coloca em um lugar de superioridade em relação às criadas sobre as quais a distopia recai naturalmente com peso muito maior.²²

Após o momento de cólera, Euricleia confessa à Penélope que acobertou Telêmaco em sua empreitada à procura do pai. Ainda bastante emocionada, ela sobe as escadas “acompanhada

22 Cf. *Odisseia* (Canto 22, v. 465-472).

das mulheres de sua confiança” (Canto 4, v. 760-761, p. 131) com um cesto nas mãos para invocar a deusa Atena, pedindo-a que interceda por seu filho diante das ameaças dos pretendentes (Canto 4, v. 762-767).

Ao procurar ajuda para seu filho, Penélope procura apoio em Palas Atena. A rainha lembra à deusa os tempos em que Odisseu ofereceu bois em homenagem a ela. Desse modo, ainda que estivesse no momento de intimidade, recolhida em seus aposentos, a rainha evoca a memória do marido, como em outros momentos do texto épico.

Não obstante, é nessa ocasião de privacidade que Penélope se sente confortável para expor sua visão sobre os pretendentes: “supermachos” e “malditos”. Nesse espaço de reclusão, a rainha revela sua indignação com aqueles que querem impor sua masculinidade sobre as vontades dela. Desse modo, é no ambiente do quarto, no qual Penélope passa grande parte do tempo, o local onde ela se sente segura para se expressar, uma vez que ele pertence à mulher, que ao menos neste momento está só.

De outra parte, só foi que Odisseu não ficou durante seu longo período distante do leito matrimonial deixado em Ítaca. Ainda que o marido tenha se deitado com muitas mulheres, com destaque para Calipso e Circe no poema, ressalta-se o fato de Penélope ainda esperá-lo, sem ter se relacionado com outros homens. Ademais, sua condição de reclusão é vigiada por todos, como vimos salientando em nosso ensaio: seu espaço se restringe ao palácio, não aos lugares públicos. Mesmo em profunda tristeza, ela administra os bens, aqui retratados como de Odisseu (“teus bens”), sem deixar que nada de ruim aconteça ao patrimônio do rei.

Entretanto, a narrativa precisa celebrar o *nostos* para fechar o seu arco. Odisseu, enfim, regressa a Ítaca (Canto 13 – Canto 24). Metamorfoseado pelas graças de sua protetora Atena, o herói chega irreconhecível ao local, como um mendigo senil, para reaver seu posto. O porqueiro, com o qual ele conversará à procura de notícias sobre a situação atual do reino e de sua família. Ao referir-se à rainha, o guardador de porcos menciona sua delicadeza e julga o fato de ela receber e aceitar ouvir os pretendentes, mesmo que só falassem asneiras. Além disso, ele atribui às mulheres um lado emocional, sentimental, portanto, o choro, em virtude da ausência do homem, é algo inevitável e, até mesmo, esperado (Canto 13, v. 121-131). A postura de Penélope torna-se, então, reconhecida por todos como desejável dada sua posição social de mulher e rainha.

Nos cantos seguintes, após retornar de sua busca, Telêmaco conversa com o cuidador de porcos buscando se atualizar sobre as novidades do reino (Canto 16, v. 33-36). Embora Penélope manifeste, constantemente, sua preocupação com o bem-estar do filho diante da iminente emboscada tramada pelos pretendentes, o receio de Telêmaco reside na possibilidade, mesmo que ínfima, de a mãe ter se deitado com outro homem, ocupando o leito de seu pai.

Assim, a fidelidade da rainha não significa apenas uma prova de seu amor pelo marido, mas constitui, também, a preservação da honra de Odisseu como homem.

Já informada acerca do regresso do filho, Penélope decide enfrentar os pretendentes os quais, impacientes, decidiam, em assembleia, sobre o casamento e a divisão dos bens. Nesse momento, seu lado maternal será responsável por motivá-la, uma vez que a vida de Telêmaco estava ameaçada. É interessante observar que, nem mesmo em sua própria defesa, ela decide enfrentar os pretendentes de forma tão incisiva (Canto 16, v. 409-433).

Diante da ameaça à vida do filho, Penélope revela um lado mais incisivo, evidenciando sua real indignação com a situação proporcionada pelos pretendentes: não bastasse devorar os bens, ainda a desrespeitavam e tramavam contra seu filho. No entanto, ainda que estivesse exigindo respeito, ela evoca a figura de Odisseu, como um recurso para fundamentar seu pedido e ser ouvida. A advertência surte efeito, ao menos no que tange à guerra verbal e seus períodos de tréguas momentâneas. Com a promessa de Antínoo de que nenhum dos homens fará algo contra Telêmaco, a rainha sobe ao seu quarto, onde chora pelo marido até adormecer.

Eis então que o filho decide ir ao palácio, para que a mãe pudesse vê-lo, e Penélope menciona, novamente, a tristeza diante da falta de notícias e da ausência do marido (Canto 17, v. 101-106). Novamente, o quarto é o espaço no qual a rainha chora pela ausência de Odisseu. Para além de ser o local que representa a união de um casal, é um espaço, também, de intimidade individual. Enquanto isso, já no palácio, mas ainda disfarçado como um velho de roupas esfarrapadas (Canto 13, v. 430-435), Odisseu trama contra os pretendentes, quando Penélope chega, descendo de seus aposentos. Após ordenar que uma das servas lavasse os pés do estrangeiro, a rainha faz alguns questionamentos a ele e, oferecendo um local para repouso, decide se recolher novamente em seu quarto, para lamentar a ausência do marido.

Quando Odisseu consegue exterminar os pretendentes e decide, por fim, pela punição das servas, Euricleia vai aos aposentos de Penélope para acordá-la, revelando que seu marido havia retornado ao lar (Canto 23, v. 5-10). Sem acreditar, Penélope se levanta incrédula e cogita ser uma brincadeira de mau gosto da serva, ao passo que Euricleia reafirma a boa nova (Canto 23, v. 52-56).

O quarto, local, até então, de lamentação e choro, torna-se subitamente um lugar de alegria e comemoração, porque, finalmente, a figura masculina estava de volta. Ao se deparar com Odisseu, já no andar inferior, Penélope não consegue dizer nada. Paralisada pelo espanto, ela não o reconheceu de imediato. Telêmaco, então, intervém:

[...] “Mãe, má mãe, és uma mulher dura. Por que esta distância? Não tens nada a perguntar? Nada a dizer? Que outra mulher procederia como tu? Este homem esteve longe de casa por vinte anos. Sofreu como um cachorro. É assim que se recebe um herói que volta à pátria? Teu coração é mais duro que pedra. Sempre foi.”
(HOMERO, *Odisseia*, Canto 23, v. 97-103, p. 299)

Não pela primeira vez, Telêmaco condena as atitudes da mãe. Embora soubesse, durante toda a narrativa, das lamentações várias de Penélope, tanto por sua partida quanto pela longa ausência de seu pai, ele afirma que a mãe é má e que sempre possuiu um duro coração. Condenando-a, o filho relembra o fato de aquele não ser um homem qualquer, mas um herói, o qual merecia ser recebido com as devidas honrarias e reconhecimento. Penélope, no entanto, permanece estupefata e eles decidem tirar a prova no quarto.

Ganha destaque no poema, mais uma vez, o quarto como um ambiente responsável por demarcar a fidelidade e a verdade entre o casal, além da honra do herói. Depois de tomar banho e trocar as vestes, Odisseu se dirige à Penélope:

“Desumana! Os Olímpios lá de cima te deram um coração insensível, feminino ele não é. Não existe mulher que evita seu homem quando este a procura depois de vinte anos de tormentos longe de seu lar, longe de sua terra. Está bem! Arranja-me a cama, mãezinha. Quero dormir. Tu, continua rija, barra de ferro!”
(HOMERO, *Odisseia*, Canto 23, v. 166-172, p. 303)

É interessante observar como a visão sobre Penélope muda diante da inesperada reação ao encontrar o marido. Referida como sensata, sábia, ponderada, durante outros episódios da narrativa, principalmente aqueles que envolviam sua demarcação de limites frente aos pretendentes, agora ela é tratada como desumana, barra de ferro e insensível. Ressalta-se, do mesmo modo, a ideia de sensibilidade e emoção associadas ao feminino. Quando não apresenta as características que se espera de uma mulher, ela é acusada – não por acaso pelos personagens masculinos, que constroem essa sua representação – de não ter um coração feminino.

Depois de ser provocado por Penélope, a qual sugere mover a cama de lugar, Odisseu conta detalhes do leito que ele mesmo fez. E pergunta, finalmente, se algum outro homem se deitou ali:

[...] “Revelei-te o segredo. Quero saber agora de ti, mulher, se o leito ainda se encontra no mesmo lugar, ou se algum cafajeste, decepando o tronco, o removeu”. Os joelhos de Penélope tremeram. Sentiu um repelão no peito. Era o segredo. Era Odisseu. Atirou-se aos prantos nos braços do esposo. [...]

(HOMERO, *Odisseia*, Canto 23, v. 202-208, p. 305)

Vinte anos de espera, de saudades confessas aos deuses e a si mesmo, mas uma verdade é incontestável. Antes de matá-la, com a posse do corpo tão ausente, sua maior preocupação, ao reencontrar Penélope, está centrada na possibilidade de outro homem ter usufruído de seu leito. A ideia de propriedade dos bens dilapidados pelos pretendentes famintos também está associada, como já mencionamos anteriormente, a Penélope. Caso ela tivesse deixado de esperar por ele, deitando-se com outro homem, isso mancharia indelevelmente a honra de Odisseu, uma vez que ela faz parte de seus domínios.

Observa-se, portanto, que as características de Penélope são elevadas, pois ela é a mulher do rei de Ítaca. Sua astúcia, ponderação e sabedoria precisam ser proeminentes, diferenciando-a das mulheres comuns, porque assim é o seu marido: um modelo de masculinidade. Assim, tais atributos representam o modelo de feminilidade o qual deve ser seguido por uma mulher aristocrata: prudente, sensata, reclusa e que honra seu marido, independente das condições.

Seja como for, salta aos olhos o silenciamento dessa mulher grega arcaica, de que Penélope é uma mimese sonora e bastante verossímil. Nos locais públicos, principalmente na presença de assembleias de homens, ela não tem voz, nem vez. Por não ser considerada cidadã na Grécia Antiga, a posição de privilégio de classe lhe impõe de partida essa condição de silenciamento. Mesmo nos momentos em que fala, a situação não é muito diferente. Penélope não é ouvida ou precisa recorrer à memória do marido para que isso aconteça, minimamente, ou, ainda, é expulsa desses locais. No quarto, lugar de isolamento, de privacidade, é onde a rainha pode tramar os planos para distrair os pretendentes e lamentar a ausência do marido sem precisar se calar.

O espaço aparece, dessa forma, entrelaçado com as questões de gênero nessa sociedade do período arcaico grego antigo. Ainda que possuísse autoridade, por ser uma rainha, Penélope é limitada em sua circulação corpórea e vocal. Ademais, o quarto assume papel especial por representar um local com o qual ela estabelecerá uma relação de afetividade, acolhimento, por acolher as memórias do marido e as suas próprias dores de esposa, além de ser o lugar do reencontro do casal.

Entre a Tradição e Inovação: Ulisses chega, parte Penélope

Será necessário esperar milênios para que outras Penélopes, como as tecidas por Margaret Atwood e Ana Martins Marques, narrassem a sua própria Odisseia, em cujas poéticas Penélope renasce como uma fênix das homéricas cinzas micênicas, buscando em outras temporalidades conquistar novos espaços e, mais do que simples tolerâncias, o direito à plena fruição de seus próprios desejos e destinos.

Referências

AGNOLON, A.; MIOTTI, C.; MARTINS, E.; GONÇALVES, R. (Org.). Dossiê Recepção dos Clássicos nas Literaturas Modernas. *Revista Caletroscópio / Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto*, Mariana: UFOP, v. 6, n. 1, jan./jun. 2018.

ARISTÓTELES. A política. *In: Grandes obras do pensamento universal*. São Paulo: Lafonte, 2017.

ALVES, B. M.; PITANGUY, J. *O que é feminismo*. 8. ed. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985 e 1991 (Coleção Primeiros Passos; 20).

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. O discurso em Dostoiévski. *In: BAKHTIN, M. Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro. Forense universitária, 2002. p. 157-238.

BRANDÃO, J. *Antiga Musa: arqueologia da ficção*. 2. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

BURKERT, W. *Mito e mitologia*. Lisboa: Edições 70, 2001.

CABALLERO, C. *A gênese da exclusão: o lugar da mulher na Grécia Antiga*, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/15515/14071>. Acesso em: 10 out. 2020.

CAIRUS, H. *In: CAIRUS, H.; VIEIRA, B. V. G.; THAMOS, M. Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade Greco-romana*. São Paulo: Escrituras Editora, 2011.

- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/calvino-italo-por-que-ler-os-clc3a1ssicos.pdf>. Acesso em: 13 out. 2020.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- FIORIN, J. L. Dialogismo e estilo. In: BASTOS, N. B. (Org.). *Língua portuguesa em calidoscópico*. São Paulo: Educ, 2004.
- GRIMAL, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução Donaldo Schuler. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- LESSA, F. S. *Mulheres de Atenas: mélixa – do gineceu à agora*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- LLEWELLYN-JONES. *Aphrodite's Tortoise: the veiled woman of ancient greece*. Classical Pr of Wales, 2003.
- MARQUES, A. M. *A Vida Submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.
- MARQUES, A. M. *Da Arte das Armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MUMFORD, L. *A cidade na história*. São Paulo: Itatiaia, 1965.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PEREIRA, M. H. R. *Estudos de história da cultura clássica: I Volume – Cultura Grega*. 10. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- PESSOA, F. *Mensagem*. Disponível em: <https://alfredoreisviegas.files.wordpress.com/2019/02/mensagem-fernando-pessoa.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2020.
- PIETRANI, A. M. A razão ética e poética nos poemas de Ana Martins Marques. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 45, p. 301-319, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n45/2316-4018-elbc-45-00301.pdf>. Acesso em: 28 out. 2020.

PIETRANI, A. M. Tecidos de amor e de linguagem: a odisseia de Penélope na poesia de Ana Martins Marques. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Internacionalização do Regional, 13, 2013, Campina Grande. Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2013. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434328183.pdf. Acesso em: 29 set. 2020.

PRIORE, M. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1997.

SETTIS, S. *Futuro Del "clássico"*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2004.

SÜSSEKIND, F. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras/Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

VIAL, C. *Vocabulário da Grécia Antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

A República de Platão: a cidade
como *locus* privilegiado para a
definição da justiça

Cezar Luiz De Mari

*A Força da alienação vem dessa fragilidade
dos indivíduos que apenas conseguem
identificar o que os separa e não o que os une.*

Milton Santos

Introdução

Platão foi um dos filósofos mais expressivos do período áureo da Grécia, no séc. V a.C., também conhecido como o século de Péricles. Discípulo de Sócrates e importante escritor que registrou as atividades filosóficas de seu mestre. Também é conhecido como o principal filósofo grego, por meio de seus escritos em forma de diálogos, nos quais a personagem principal era Sócrates. Viveu entre os anos 428 e 348 a.C. e se destacou pela capacidade de pensar o seu tempo a partir das temáticas centrais: ética, política e educação. Talvez para o ocidente a maior dívida intelectual com Platão seja exatamente por conta do que ele tenha produzido a respeito do Estado, da política, da educação, inspirado nas suas observações e experiências da administração da *pólis*. A *pólis* ateniense é *locus* privilegiado a partir do qual se desenvolvem as experiências e os escritos sobre a política. Em destaque neste capítulo a abordagem sobre um dos textos centrais de Platão, *A República*, que sintetiza as reflexões da maturidade, sendo um diálogo que reflete as profundas contradições vividas na cidade de Atenas em termos da deterioração da democracia e a necessidade de uma urgente reforma.

O diálogo está dividido em dez livros, composto por um prólogo (livro I), definição da justiça (livros II a IV), a cidade, sua organização – cidade justa, o governo e a educação (livros V a VII), sobre os vícios – cidade e a injustiça, a poesia e a arte (livros VIII a IX) e, por fim, a recompensa da alma que chegou à sabedoria (livro X). Aborda quatro questões fundamentais que fazem parte da estrutura epistêmica do autor: o tema das formas, a divisão da alma, a condenação da poesia e a tese do Rei-filósofo. Platão consegue neste diálogo avolumar o conjunto das experiências de sua vivência na *pólis*, desenvolvendo algumas soluções que poderiam promover a autonomia das comunidades gregas, expressas sobretudo numa perspectiva constitucional, diante das ameaças de invasões de impérios estrangeiros. Ao mesmo tempo sua obra lança luzes sobre o papel da filosofia, contribuindo com a política, não no sentido da *doxa*, mas no da *episteme*, buscando as razões mais profundas da natureza da justiça, partindo da *pólis* para defini-la como virtude da ação coletiva.

Considerando a proposta desta coletânea, generosamente organizada como um espaço/ momento de diálogo para discutir *Literatura e Distopias: Sujeitos e Espaços de (In)Tolerâncias*, *A República* anuncia o compromisso ético e político exigidos pela filosofia platônica. Mesmo que a cidade justa esteja longe de ser uma realidade no estágio atual da humanidade, a releitura

de Platão e deste diálogo nos ajuda a lembrar que é possível realizá-la. Do mesmo modo, a perspicácia dos diálogos e do método empreendido por Platão constitui um belo instrumento didático para a investigação das dimensões mais complexas da *episteme* e da ética, tornando atual a assertiva de Abreu e Oliveira (2015, p. 205): “o modelo de conhecimento capaz de fundamentar a verdadeira política é o epistêmico dialético”, porque dele decorre a possibilidade da produção de justiça.

Caracterizando o Diálogo

O diálogo *A República* foi escrito por volta do ano de 375 a.C, há mais de dez anos de fundação da Academia²³, revelando a maior autonomia do pensamento de Platão em relação ao mestre Sócrates, como também revelam *Fedro*, *Crátilo* e *Eutidemo*, escritos no mesmo período.

Este diálogo faz um mergulho em obras anteriores como o *Banquete*, *Fedon* e *Górgias* e lança questões para os diálogos do período conhecido por serem da última fase, *Parmênides*, *Teeteto*, *Sofista*, *Filebo* e *Timeu*. Descreve a perspectiva filosófica da cidade justa, a cidade ideal diante da fragmentação da organização das cidades gregas, e das suas experiências políticas desde a juventude, especialmente as vividas com seu mestre Sócrates. Somam-se ainda as experiências vivenciadas em Siracusa entre 388 e 364 a.C, nos três momentos de interlocuções/tensões/contradições com os tiranos Dionísio I (velho), Dionísio II (jovem) acompanhado de seu amigo Dion. Estas experiências tornam a leitura do diálogo aproximada das tentativas de Platão de convencer Dionísio I e II a se tornarem Reis-Filósofos, cujo resultado foi nulo.

Por conta do papel de mediação realizado pelo diálogo entre questões teóricas, práticas, filosóficas e políticas, Nunes (2000) irá situar *A República* como uma obra central do pensamento platônico, capaz de trazer elementos dos diálogos das etapas da juventude e transição e lançar luzes sobre as obras da maturidade. Ao mesmo tempo colocam uma dose de realismo à tese do Rei-Filósofo, contra todas as interpretações abstracionistas, em especial pelas motivações do autor em entrar na vida pública e o abandono desta em função da filosofia. Na filosofia busca aprofundar as questões da reforma das instituições e da legislação da *polis*, condicionado pelos problemas vividos pelas cidades gregas, iniciados com as guerras Médicas (499-449 a.C.), passando pelas do Peloponeso (431-404 a.C.), culminando no enfraquecimento da Cidade-Estado e na morte de Sócrates (399 a.C.).

²³ Escola filosófica fundada em 387 após o retorno de Platão da primeira viagem a Siracusa. A Escola recebeu a designação de local de culto às Musas de Apolo, uma vez que juridicamente não poderia abrir uma escola. Nela estudavam os jovens, filhos de famílias aristocráticas que quisessem se aprofundar nos estudos da filosofia, física, matemática e astronomia. A Academia platônica tem sua 1ª fase até 266 a.C. A 2ª fase é chamada de Academia média até 155 a.C., marcada por algumas inovações em relação ao pensamento platônico. A 3ª fase vai até 84 a.C., chamada de Academia Nova e marcada pelo ceticismo como corrente predominante.

É um diálogo sobre o Estado, sobre os aspectos mais profundos da organização da cidade justa e virtuosa que na sua estrutura se assemelharia à forma da alma humana. No dizer de Jager (1995, p. 756), “O conceito platônico da justiça situa-se acima de todas as normas humanas e remonta até a sua origem na própria alma”.

É também a revelação da diferenciação de Platão que, optando pela filosofia, o faz em função da política, retornando à própria filosofia, sem estar participando da vida pública diretamente, mas como um reformador, como aquele que busca uma cidade ideal, modelo de cidade justa, deixando o exercício do cotidiano aos sofistas. O embate proposto pela dialética, ou poderíamos dizer, pela linguagem dialógica que substitui a mítico-religiosa, é o seu instrumento preferencial no empreendimento filosófico de sua vida e obra. Neste diálogo, a justiça, sendo virtude, se constitui como a finalidade da cidade, permitindo o equilíbrio necessário para a direção da *pólis*.

Platão não se limita a dar conselhos ao Estado a partir da premissa de uma determinada forma de Governo ou, como os sofistas, a estabelecer polêmica sobre o valor das diferentes formas de Estado, mas aborda o assunto de modo radical, tomando, como ponto de partida, o problema genérico da justiça. (JAGER, 1995, p. 755).

Uma questão em aberto se formos refletir sobre a cidade nos dias atuais é se Platão pode ainda inspirar a cidade justa, a cidade que produz igualdade, que é isonômica e reforça o coletivo sustentado nas leis e no ordenamento jurídico.

As personagens Céfalo (anfitrião), Polemarco (filho de Céfalo), Nicerato, Lísias, Trasímaco (sofista), Glauco Adimanto (irmãos de Platão), Sócrates (personagem principal) protagonizam o diálogo, centrados pela sagacidade de Sócrates, que assume/representa o pensamento de Platão. Veremos a seguir alguns aspectos desenvolvidos no diálogo sobre a cidade e a justiça.

Principais ideias sobre a cidade e a justiça

O núcleo do pensamento político de Platão em *A República*, segundo Pappas (2003), tem como eixo central a Justiça e articula-se ao redor dele temáticas, dentre outras, como as da *pólis*, educação, poesia, as formas de governo, a cidade ideal e a tese do Rei-Filósofo. No Livro I²⁴, foram iniciadas três tentativas para explicar o que é a justiça após a recepção de Céfalo a Sócrates e uma abertura de discussão sobre a questão da velhice (WATANABE, 2001). No plano individual, Sócrates busca fazer uma investigação para averiguar se seria possível que uma pessoa fosse justa, tendo essa abordagem já sido tratada em outros momentos, o que lhe permite enquadrá-la como tradicional.

24 É de conhecimento dos estudiosos de Platão que o Livro I teria sido escrito por volta do ano 390 a.C., tendo como título “Trasímaco”, e depois teria sido incorporado ao conjunto de *A República*. O Livro I não é uma unidade separada, mas por ter sido escrito previamente revela que já na juventude Platão iniciou as investigações sobre a justiça, culminando na maturidade em *A República*.

Como a justiça no sentido etimológico grego *Dikaiosýni* (δικαιοσύνη) significa “nobreza de caráter”, “integridade moral” e “adequação e reciprocidade”, é possível considerar a moral do sujeito na medida em que este representa a vida correta. Este sentido geral será tomado por Platão como referência para a justiça ao longo do diálogo. No mesmo livro, Céfalo irá definir a justiça como “ser honesto”, ter dívidas e pagá-las ou dizer a verdade/ser sincero. Para Sócrates, porém, nem sempre é justo (*Dikaion/Δίκαιη*) dizer a verdade ou devolver algum bem. Ao fazê-lo, utiliza como exemplo o caso da loucura, onde ambas noções podem ser absolutamente contraditas no mesmo indivíduo.

O que digo é o seguinte: na hipótese de alguém receber para guardar a arma de um amigo que se encontra são do juízo, e este depois, com manifesta perturbação do espírito, exigir que lhe restitua, todo mundo concordará que não se deve devolvê-la e que não andaria direito quem lhe fizesse a vontade ou tudo contasse a um indivíduo em semelhantes condições. (PLATÃO, 2000, p. 54).

Já Polemarco, filho de Céfalo, definiu a justiça como “dar a cada um o que é devido”, tratar bem os amigos e fazer o mal aos inimigos. Sócrates intervém e questiona qual seria a garantia da distinção entre amigos e inimigos? Seria possível que a justiça autorizasse fazer mal a alguém? A justiça sendo bem, segundo Sócrates, não poderá admitir o mal!

Platão aproveita para abordar o problema da poesia de Homero na definição de justiça e os limites desta para a educação na cidade. Observa que Polemarco se inspira na poesia de Homero para sua definição, contra a qual Sócrates se opõe²⁵: Decerto aprendeste isto com Homero [...]. Assim, de acordo com a tua opinião, de Homero e Simônides, a justiça é uma espécie de arte de furtar. Naturalmente para beneficiar os amigos e prejudicar os inimigos (PLATÃO, 2000, p. 59).

Trasímaco²⁶ entra no debate, depois de muito tempo sem conseguir falar, e define a justiça como a “o que afirmo é que o justo não é mais nem menos a vantagem dos mais fortes” (PLATÃO, 2000, p. 66), especialmente se referindo aos interesses dos governantes. Em outros momentos Trasímaco assim se refere:

[...] o que precisas considerar meu Sócrates [...] é que por toda a parte o homem justo perde do injusto [...] A injustiça praticada em alto grau é mais forte, mais livre e dominadora que a justiça, e também, conforme no começo o demonstramos que a justiça é o interesse do mais forte e que a injustiça só trabalha para proveito e benefício próprio. (PLATÃO, 2000, p. 74-75).

25 Trataremos mais adiante sobre a questão da poesia da tradição grega e a formação da cidade ideal e a justiça.

26 Trasímaco, sofista e professor de política em Atenas é o debatedor principal do diálogo. Os estudiosos da obra platônica observam que ele é escolhido por Platão para construir uma imagem negativa dos sofistas, semelhante a Protágoras e Górgias, especialmente por serem metecos (homens livres) e que viviam do seu trabalho de ensinar. Platão, vindo de linha aristocrática, contrastava com os metecos por tratarem o conhecimento no terreno da *doxa*.

A justiça seria uma forma de ilusão, pela qual é possível controlar os governados segundo os interesses dos governantes. Logo, a justiça não seria um bem a quem o exerce (governado), mas um benefício ao outro (governante). Em síntese, significa que Trasímaco compreende a justiça como decisões políticas no interesse de quem governa, cuja tradução mais objetiva ocorria no estabelecimento das leis.

Sócrates, diante da posição de Trasímaco, compreende que a questão lhe parece mais problemática, ou seja, essa definição implicaria uma forma cínica para resolver as contradições da política e afirmar a injustiça como expressão do realismo. Na tentativa de resolvê-la, Sócrates passa a dialogar com Glauco e Edimanto, argumentando que a vida justa é melhor que a vida injusta, compreensão pela qual Trasímaco não se convence. Após as intervenções de Trasímaco, os presentes no diálogo terão forte impressão e pressionarão Sócrates sobre uma definição de justiça.

Definição da justiça a partir da Pólis

No Livro II, Glauco e Adimanto compreendem que ninguém julga a justiça um “bem em si mesmo”. Se os indivíduos pudessem, seriam injustos sem pudor, ou seja, há obediência à justiça por medo do castigo. Ao que Sócrates responderá utilizando a assimilação da justiça à saúde como um “bem em si”, sendo uma espécie de “saúde da alma”, sendo boa para todos, resultando em mais felicidade. Neste mesmo livro, propõe a analogia mais importante da República, “Alma – Cidade”. Com esta analogia, Sócrates transita do problema da justiça do plano ético/individual para o plano da pólis/política, uma vez que a investigação, partindo do campo moral, é insuficiente para se chegar a uma compreensão mais ampla e essencial da justiça. Por isso, Sócrates convida os presentes para raciocinar: “Caso estejais de acordo, investiguemos de início como é a justiça na cidade, para depois a estudarmos nos indivíduos, quando então compararemos os traços mais fundamentais do maior conceito com as formas mais pequenas” (PLATÃO, 2000, p. 109). A analogia entre as aptidões da alma e a estrutura da cidade ajuda Platão a explicar o valor da justiça e sua natureza, pois, ao buscar a investigação da justiça na cidade, resolveria também o problema da justiça no indivíduo. Na cidade, “por conseguinte, tudo se fará em maior quantidade, mais facilmente e melhor quando cada pessoa puder trabalhar segundo as suas aptidões e no tempo certo e deixar tudo o mais de lado” (PLATÃO, 2000, p. 111). Nessa investigação, nascerá a concepção de cidade ideal como uma espécie de imaginação justa como estratégia filosófica para solucionar o problema da justiça. Trasímaco fará parte do diálogo somente até este momento e não participará da definição de justiça construída juntamente com a cidade ideal.

Ainda no Livro II, Platão buscará estabelecer a estrutura da cidade justa, incorporando as noções de economia, política, os guardiões, a educação e o papel das guerras como mediações da existência da cidade justa. A cidade vai resolver um problema básico para Platão que é a insuficiência do indivíduo para dar conta da sua vida (sobrevivência, segurança, alimentação...) e neste mesmo livro introduz o princípio que daria maior consistência à estrutura da cidade: cada pessoa deve se especializar apenas em uma área. Ou seja, “tudo se fará em maior quantidade, mais facilmente e melhor, quando cada pessoa puder trabalhar de acordo com as suas aptidões e no tempo certo e deixar tudo o mais de lado” (PLATÃO, 2000, p. 111). Para a fundamentação do princípio, Platão lança mão das aptidões individuais, que garantem a especialização e a diferenciação no domínio de campos importantes para o funcionamento da cidade. As aptidões assegurariam também a simplicidade da cidade na sua forma de organização, uma vez que as aptidões já existem e seria necessário apenas potencializá-las.

Glauco e Adimanto irão questionar a simplicidade apresentada pela personagem Sócrates invocando a existência da riqueza, da vida opulenta nas grandes cidades e as desigualdades decorrentes disso. Sócrates então amplia a questão: “Não estamos considerando apenas como se forma uma cidade qualquer, porém uma cidade farta. Talvez não haja mal nisso; estudando uma cidade nessas condições, é possível que venhamos a surpreender a injustiça e a justiça no momento preciso em que se originam.” (PLATÃO, 2000, p. 115).

Platão compreende que a complexidade de uma cidade implicaria a existência de riqueza, porém esta somente é sustentada por intermédio da guerra, ou seja, a cidade simples teria a marca da autossuficiência enquanto a rica não se bastaria a si mesma tendo que lançar a força da externalidade para sua sustentação.

Partindo da hipótese de uma cidade complexa, o exército seria uma necessidade de primeira ordem, constituída pela classe dos guardiões que teriam a função da segurança e proteção. Para alcançar os melhores guardiões, seriam necessárias duas condições: a seleção que garantiria que os melhores, segundo certas aptidões, como a bravura e a educação, assegurariam os instrumentos necessários para o exercício de uma boa proteção, tais como, a filosofia. Esta ajudaria no desenvolvimento das decisões, dentre as quais, para saber distinguir entre os amigos e os inimigos, a preparação do corpo pela ginástica e da alma pela música.

Em discussão a mimética

Sobre a música, Platão já introduz questões no capítulo II, o que irá abordar com mais precisão no capítulo X, a respeito do tipo de arte que interessa à cidade. Neste caso, seria a música de caráter poético-literário; não entram aqui as poesias “censuradas” por Platão por

conterem elementos que prejudicariam a boa moralidade das ações. Platão está se referindo à poesia de Homero expressa na *Ilíada* e na tragédia que possui afirmações como “Deuses mentem”, “os heróis manipulam sua sorte”, cujos significados e implicações vão em desencontro à moralidade defendida por ele. Para Platão, a arte só se justifica quando acompanha o bem moral. As poesias indicadas não fariam parte do processo educativo da cidade ideal, pois incentivam a imitação e não a criação. No livro III, questionará a arte mimética, considerando que esta não ajuda nas aptidões para a cidade e, em relação à poesia, assim se refere: “Quanto mais belas forem poeticamente, menos indicadas serão para rapazes e homens...” (PLATÃO, 2000, p. 137). A indicação é que cada indivíduo possa desenvolver o que tem de melhor em si para não precisar imitar, pois, conforme a fala de Sócrates, “[...] a poesia e a mitologia podem constar inteiramente de imitação, tal como se dá na tragédia e na comédia...” (PLATÃO, 2000, p. 148). Se a arte é didática, é educação, incentiva valores e ações que, segundo Platão, têm a direção no bem moral

Ao contrário do uso que faz a filosofia de imagens, metáforas e alegorias, a poesia tanto quanto a sofística ameaça a polis por uma mesma razão: pretende fazer da imitação, da aparência criada pelo discurso, uma realidade que responde por si, autônoma e suficientemente enquanto signo de si mesma. Pode-se dizer, pois, que os poetas representam para a República um risco, se eles mantêm a pretensão de dominar uma arte universal, englobando todas as demais. (ABREU; OLIVEIRA, 2015, p. 212).

Depois de avançar na investigação sobre a importância da música e da ginástica na formação dos cidadãos da cidade, os presentes, liderados por Sócrates, as personagens do diálogo procedem o debate a respeito da escolha dos guardiões.

Analogia Alma - Pólis: a justiça como virtude coletiva

O processo educativo ajudaria na seleção permitindo a escolha dos mais aptos a governar, caracterizando a primeira classe dos guardiões da pólis: “será preciso observar entre os guardas os que mais seguem fielmente a máxima comum de que em quaisquer circunstâncias deverão fazer o que for de mais vantajosos para a cidade” (PLATÃO, 2000, p. 177), além de um conjunto de provas que testarão as capacidades físicas e da alma. O grupo selecionado para o governo se distinguiria dos demais pela insígnia de *guardiões-chefe* e os demais fariam a segurança da cidade, constituindo-se a segunda classe de *guardiões auxiliares*.

A terceira classe são os *produtores*, composta por agricultores, criadores de ovelhas, artesãos e outras profissões que lidam com dinheiro. Desse modo, os produtores, guardiões auxiliares e guardiões-chefe marcariam as diferentes dimensões da estrutura da cidade. Platão se utilizará do “mito dos metais” como analogia para convencer a respeito dessa estrutura, “mas

a divindade que vos fez acrescentou ouro ao nascimento daqueles que revelaram capacidade de comando, para que se tornassem mais preciosos; nos auxiliares acrescentou prata, bem como ferro e bronze nos agricultores e demais artesãos” (PLATÃO, 2000, p. 179). A natureza de cada liga, evocada no “mito dos metais”, corresponderia a uma função relacionada com as aptidões a ela relacionadas. O mito implica a definição da individualidade do sujeito e ao mesmo tempo o conecta à cidade, compondo o conjunto da estrutura a partir da sua especificidade.

Algumas definições prévias para cada classe contribuiriam para o pleno desenvolvimento de cada aptidão, a exemplo dos governantes que não teriam propriedade privada, tendo uma vida simples e sem privilégios. Haveria a mobilidade de classe ascendente e descendente a depender das aptidões; a felicidade de cada classe estaria vinculada às aptidões, permitindo a distinção entre as diferentes virtudes destacadas em cada classe: o amor à sabedoria (guardiões filósofos), a honra (guardiões auxiliares) e o dinheiro/prazer (produtores).

A tese sobre a política defendida por Platão é que “a sabedoria legitima o bom exercício do governo justo”. Articulando com as demais virtudes, a justiça estaria presente em todas as classes, respectivamente na sabedoria dos governantes, na coragem dos guardiões auxiliares e na temperança em todas as classes. Desse modo, Platão define o justo, quando cada um faz o que lhe é próprio sem interferir nas atividades dos outros.

A justiça, portanto, não pertence a uma ação específica, mas à estrutura bem ordenada da cidade que melhoraria as ações no seu conjunto. Ao encontrar a justiça na cidade, Platão encontra a justiça no indivíduo. Disso decorre a assimilação da estrutura da alma humana por diferentes funções assim como na cidade. Na alma humana, uma parte governaria e as outras teriam outras funções básicas, por isso Platão reconhece nela três grandes dimensões: a racional/conhecimento (logikí/λογική), a irascível/honra (éfhrafsto/εύθραυστο) e apetitiva/prazer (órexí/όρεξη). A esta estrutura da alma também corresponderiam determinadas virtudes, como sabedoria, coragem e temperança, sendo a justiça a virtude que harmoniza todas as partes no reconhecimento de suas funções, respectivamente. A alma justa funciona de modo ordenado, sendo que cada parte agiria em função do todo. Somente o ordenamento da alma garantiria as ações justas, do contrário, ascenderiam as almas doentes ou as que incorporariam os desequilíbrios entre as partes.

A cidade justa: equilíbrio das classes

No livro IV, Platão analisa ao menos quatro grandes modelos de governos seguido dos vícios decorrentes destes. São eles: a timocracia, cujo governo se define em busca da honra por meio de vitórias nas guerras, abrindo espaços para a ascensão do apetite das sensações, tendo a cidade de Esparta como o exemplo; a oligarquia, governo de poucos, também centrada nos

interesses individuais; a democracia que incentiva os conflitos de interesses, podendo facilmente criar confusões e degradação em relação às aptidões; e finalmente a tirania, caracterizando a pior forma de governo, abrindo caminho para as satisfações pessoais dos indivíduos e a negação dos objetivos coletivos da cidade.

Sendo a harmonia o objetivo da cidade e o modo mais justo do ordenamento das partes, definirá o conceito de justiça iniciando com a afirmação de Sócrates com a ideia de justiça e da harmonia no tratamento das classes da cidade: “Quando constituímos a cidade, não tínhamos por escopo deixar uma classe mais feliz do que as outras, porém promover a felicidade máxima da cidade” (PLATÃO, 2000, p. 185). Na continuidade, estabelece as virtudes fundamentais da cidade que coincidem com as diferentes classes que a compõem, tendo a justiça como mediação de todas elas: “Terá que ser, por conseguinte: sábia, valente, temperante e justa” (PLATÃO, 2000, p. 197). A justiça na cidade se assemelha às dimensões da alma, desde os sentidos, passando pela irascibilidade até a racionalidade, e a harmonização dessas partes, gerando a harmonia tanto no exercício interno quanto no das aptidões na cidade conforme seu propósito: “De fato, ao que parece, a justiça é desse jeito [...] pôr ordem em sua vida interior, disciplinar-se, tornar-se amigo de si mesmo e harmonizar as partes à maneira dos três termos da escala musical: o alto, o baixo e médio”. (PLATÃO, 2000, p. 221-222). A harmonia depende do movimento de ascendência do sensível ao inteligível, de modo que a *episteme* seja o critério determinante da ação individual e coletiva. A injustiça, por sua vez, seria a “rebelião” das partes, umas querendo ocupar os espaços das outras, produzindo a desordem pela injustiça, intemperança, covardia e a ignorância.

No Livro V, Polemarco retoma a temática da justiça mediada pela questão das funções das mulheres e das crianças, assunto polêmico considerando a tradição do pensamento grego a respeito das diferentes naturezas de gênero, mas necessário para o avanço da constituição da cidade ideal: “Somos de parecer que esta é de grande, ou melhor, de máxima importância para a cidade” (PLATÃO, 2000, p. 228). A defesa de Platão é que as mulheres e crianças sejam inseridas nos objetivos comuns da cidade como partes integrantes do seu conjunto, a despeito de se praticar injustiça ao não as incluir: “considero muito menor crime matar alguém involuntariamente do que enganar quem quer que seja, em matéria de legislação a respeito do belo, do bom e do justo” (PLATÃO, 2000, p. 229). As mulheres farão as mesmas tarefas que os homens, considerando que a diferença de gênero não consiste em qualquer impedimento a que elas exerçam as mesmas aptidões. Ao contrário, as diferenças não são de natureza essencial, mas apenas na geração de filhos, por isso Platão, na voz de Sócrates, conclui: “continuaremos a sustentar que tanto os nossos guardas como as suas mulheres devem desempenhar funções idênticas” (PLATÃO, 2000, p. 235). As crianças e mulheres seriam mantidas em comum, tendo

como resultado a abolição da família, ao menos entre os guardiões filósofos e auxiliares, e teriam a mesma educação dos homens, permitindo as mesmas condições de acesso à dialética por meio da ginástica e da música. A família seria a própria cidade que cuidaria da educação e da geração dos filhos dentro do espírito cívico em função do bem público.

Definição do Rei-Filósofo

Com o questionamento de Glauco sobre como realizar esta cidade ideal em forma real, Sócrates levanta a tese de que essa realização se tornará conhecida na medida em que os filósofos forem reis, ou os reis forem filósofos. Em que sentido os filósofos seriam os mais adequados ao governo? O que os torna melhores? Segundo Sócrates, pelas qualidades da sabedoria, éticas e morais dariam a condição aos filósofos de conduzirem um governo mais justo àqueles que se comprazem “na contemplação da verdade” (PLATÃO, 2000, p. 267)²⁷, partindo da *doxa* (gnómi/γνώμη) em direção à *episteme* (epistimonikó/πιστημονικό). O amor pelo saber teria como resultado o saber prático, a política teria a baliza da justiça na sua condução, ou seja, a cidade seria governada conforme o Bem. Na medida em que a totalidade do saber seria a finalidade do filósofo, a cidade se realizaria nos seus objetivos justos sendo conduzida por eles²⁸, ao se comprazerem com a sabedoria e afastando-se da opinião. Sendo o objeto de desejo do filósofo a sabedoria, isso o tornaria incorruptível, evitando o mal e buscando o bem e o justo. O filósofo seria forjado nos estudos de todas as formas de conhecimento, desde as virtudes, passando pelas matemáticas, cosmologia, música até a compreensão do Bem. O Bem é definido no Livro VI (PLATÃO, 2000, p. 313) “como fonte primitiva do conhecimento e da verdade tanto quanto estes podem ser conhecidos”. Esta definição constitui uma espécie de síntese e finalidade de toda a sabedoria englobando o bom/ético (ithikí/ηθική), o epistêmico/ciência que ilumina (epistimonikó/πιστημονικό) e o ontológico/origens das formas (ontologikó/οντολογικό).

O filósofo alcançaria o conhecimento, que o tornaria apto para o governo, conforme está bem delimitado no Livro VII da República com a Alegoria da Caverna. O conhecimento proposto pela alegoria pressuporia a dialética ascendente, partindo da imaginação/*opose*, (φαντασία) e a confiança/*empistosýni* (εμπιστοσύνη), ambas na dimensão da *doxa* (γνώμη), para avançar ao pensamento reflexivo/*dianoise* (Διανοία) das formas hipotéticas e matemáticas até a intelecção/*noiesis*/Bem (καλά), ou seja, o conhecimento superior.

27 Tese polêmica, na medida que o pressuposto implica em espécie de intelectualismo defendido por Platão que, em outras palavras, compreende que “basta saber para fazer bem!”. O conhecimento da virtude seria suficiente para que o indivíduo praticasse o bem e fosse virtuoso.

28 Os sofistas, apesar de almejem os objetivos amplos segundo Platão, não são os indicados ao governo por conta dos limites de suas perspectivas, ancoradas nas sensações e nas aparências (*doxa*). O governo deveria ser constituído por aqueles que investigassem a *episteme*, isto é, os filósofos.

Numa espécie de indicação de como tratar a educação e a filosofia na cidade, Sócrates, após responder sobre as diferenças entre os sofistas e os filósofos, marcando-as pela capacidade de praticar a dialética na busca do Bem e do justo pelos primeiros, acrescenta que: “A questão de saber o modo a que deve a cidade tratar a Filosofia, para não vir a perder-se. Tudo o que é grande persiga: o bom é difícil [...] A cidade deve promover o estudo da Filosofia, por processos de todo opostos aos presentemente em uso.” (PLATÃO, 2000, p. 297). Por que somente na ideia do Bem é possível o mais elevado conhecimento “e que na medida em que dela participam são úteis e vantajosas as demais virtudes” (PLATÃO, 2000, p. 307).

A educação aparecerá na alegoria da caverna expressando a elevação da alma ao plano inteligível como guia, partindo do mundo sensível, “a educação promove aquela mudança de direção” (PLATÃO, 2000, p. 324). Para isso concorrem o conjunto de ciências necessárias, tais como, astronomia, geometria, aritmética, cosmologia, música, ginástica e dialética. Platão também retrata as contradições envolvendo a filosofia na cidade de Atenas por ocasião do julgamento e morte de Sócrates, tendo com este a filosofia vivida entre o medo e o humor. Por isso, o filósofo deve retornar à caverna, numa ação político-filosófica, para convencer os demais que o Bem da cidade está fora dela, portanto, fora das sombras e próximo do sol.

Do inteligível à doxa

No livro VIII e IX, desenvolverá a tese dos diferentes governos, iniciando pelo governo dos mais ricos, ou governo da ambição (timocracia) inspirado nos espartanos; no governo de alguns (oligarquia) inspirado em Atenas; o governo de muitos (democracia) também inspirado em Atenas; e depois o governo tirânico (tirania) cujos exemplos eram inúmeros. A condução destes capítulos é feita de forma inversa dos anteriores que buscaram as formas inteligíveis partindo da *doxa*. Neste, Platão inicia sua investigação partindo do Bem e das ideias até chegar às formas anômalas de governos. Das formas descritas acima, todas são incapazes de proceder o governo justo, por “nenhuma convir à natureza do filósofo” (PLATÃO, 2000, p. 296). Essa inversão caracteriza o movimento da dialética descendente, método utilizado para indicar as formas viciosas de governos comparando-as com a ideia de justiça, definindo o tirânico como o mais injusto. O governo democrático, por sua vez, é descrito como imperfeito, pois dele derivaria o tirânico dado o excesso de liberdade. Essa conclusão a respeito da democracia é possível para Platão, uma vez que acompanhou a *pólis* ateniense ao longo da crise do século V a.C., observando o desgaste deste modelo e a ascensão do governo dos trinta tiranos, culminando no julgamento e na morte de Sócrates. Por isso, a aposta de Platão no tirano de Siracusa como uma alternativa, se este incorporasse a filosofia como modo de ver a realidade, implicaria uma conversão dialética para um modo de governar mais justo. O

governo da realeza, também conhecido como o governo do Rei-Filósofo, é descrito na fala de Glauco: “para todo mundo é evidente que não há cidade mais infeliz do que a tirânica, nem tão venturosa quanto a régia” (PLATÃO, 2000, p. 407). Por mais abstrata que possa parecer a hipótese do Rei-Filósofo, Platão afirma que “impossível não é, nem estamos expondo uma ideia inexecutável, conquanto sejamos nós a reconhecer as dificuldades inerentes a esse plano” (PLATÃO, 2000, p. 299). Pois a condução da cidade pela sabedoria filosófica é acompanhada da virtude, uma vez que “o prazer oriundo da contemplação do ser, só o filósofo, ninguém mais, está em condição de apreciar” (PLATÃO, 2000, p. 416).

A tese do Rei-Filósofo também é ancorada no conceito de cidade justa compreendendo as diferentes partes integradas, especialmente a dimensão do prazer, onde se assimila às dimensões da justiça da alma quando esta é conduzida de modo harmonioso.

Quando toda a alma segue o elemento filosófico sem que nela se verifique nenhuma sedição, acontece que cada uma das partes cumpre sua obrigação e é justa, como goza dos prazeres mais puros e que lhes são próprios e dos mais verdadeiros do que seja capaz. (PLATÃO, 2000, p. 423).

O Rei-Filósofo se aproxima mais dos verdadeiros prazeres do homem, na medida que contempla o Bem, que é por excelência a fonte de todo o prazer, enquanto os tiranos, ao cederem aos apetites sensíveis, viverão os desprazeres e por conseguinte a infelicidade. Desse modo, com a contemplação do Bem, o governo da cidade ideal terá condução justa produzindo os equilíbrios desejados.

A questão da poesia

No livro X, a questão da poética retornará como uma questão filosófica evocando o tom conflitivo do qual deriva o fascínio e a fecundidade de *A República*. Jaeger (1995) descreverá a respeito da função da poesia a partir do livro X, na *paideia* grega, observando que esta expressava, por um lado a forma homérica de tratar o tema, influenciando a cultura grega e tornando a dimensão da imitação uma expressão das sombras e não da verdade filosófica. Sendo assim, Platão irá fazer o combate a essa poesia e sua contraposição será outra poesia que expresse o ser e a dimensão das ideias. “É contra a opinião geral dos gregos acerca do valor propedêutico da poesia em geral e a poesia de Homero em particular que Platão se debate” (JAEGER, 1995, p. 981). E finalmente o argumento mais contundente de Platão em relação à poesia na *paideia*, que a mesma fala mais às dimensões sensíveis do humano do que à razão, por isso a necessidade de fazer oposição a ela. Essa perspectiva aparece no final do Livro VIII, quando Sócrates empreende o debate com Glauco e fazendo o fechamento da

discussão das formas de governo na sua relação com a alma e as virtudes, se refere à Tragédia de Eurípedes, especialmente a respeito da afirmação “a convivência com os sábios deixa sábios os tiranos”. Nos Livros II e III, já houve o julgamento das dimensões miméticas da alma e ao mesmo tempo as indicações de que a linguagem poética que problematiza “o conhecimento e o poder ao mesmo tempo” serão irreconciliáveis, “uma questão não resolvida e jamais solúvel” (NUNES, 2000, p. 38). A posição decisiva de Platão será manifestada cuidadosamente no livro VIII conforme a passagem: “[...] os poetas trágicos, espero que nos perdoem e a todos os que se aproximarem do nosso ideal político, por não os admitirmos em nossa cidade, por elogiarem a tirania” (PLATÃO, 2000, p. 395).

Item conclusivo

A *República* nos coloca diante das profundas contradições vividas na *pólis* democrática grega, na sua defesa da justiça, contrastando com os interesses privados das aristocracias. A utopia teve seu desfecho na morte de Sócrates, cujo efeito em Platão é marcado pela busca da “*pólis* ideal”, não no sentido de uma realização teórico/abstrata, mas do “lugar possível”. A ideia de justiça interpretada como o interesse do mais forte e/ou daquele que governa indicava o “velho sistema aristocrático” tentando voltar, penalizando a *pólis* renovada pela filosofia. O diálogo é provocativo aos dias atuais, em que se busca a justiça o equilíbrio e o bom governo das cidades. Hoje, nos indagamos sobre as dimensões da justiça na cidade, sob os riscos distópicos manifestos nos diversos movimentos racistas, neofascistas, neonazistas, anticientíficos, negacionistas. A justiça na cidade não se realiza se as partes diversas não forem incorporadas em suas finalidades, como demonstram os afastamentos de países e grupos humanos inteiros das riquezas globais produzidas coletivamente. Enquanto os espaços forem definidos e esquadrihados pelo capital, as tendências de a justiça se realizar como interesse do mais forte prevalecerão. Pensar a cidade como condição de possibilidade da convivência justa passa pela compreensão do compromisso coletivo da construção do bem comum, tornando central a relação entre política e educação.

Referências

JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

NUNES, B. Introdução. In: NUNES, B. *Platão*. Tradução Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000. p. 1-45.

OLIVEIRA, D. F.; ABREU, W. F. de. Conhecimento, arte e formação na República de Platão. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 41, n. 1, p. 203-215, jan./mar. 2015.

PLATÃO. *República*. Tradução Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EdUFPA, 2000.

PAPPAS, N. *Routledge Philosophy Guidebook to the Plato and the Republic*. 2. ed. London and New York: Routledge (Taylor and Francis Group), 2003. Disponível em: <https://epdf.pub/routledge-philosophy-guidebook-to-plato-and-the-republic-routledge-philosophy-gu492552ca2af49d37f8657be51ce303e168833.html>. Acesso em: 02 dez. 2019.

WATANABE, L. A. Sobre o envolvimento histórico do Livro I da República de Platão. *In*: BENOIT, H.; FUNARI, P. P. A. (Org.). *Ética e política no mundo antigo*. Campinas: UNICAMP – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2001. p. 275- 288 (Col. Ideias)

Em terra de coronel, quem tem
um Grilo é rei: astúcia, literatura e
distopia no sertão de Suassuna

Vanessa Fernandes Dias

Edson Martins

Alexandre Agnolon

Anatol Rosenfeld, com extraordinária agudeza e com a penetração crítica de sempre, notou que meu teatro era, sim, aproximado do de Gil Vicente, dos milagres medievais e – acrescento eu – do de Plauto, do de Goldoni, do de Lope de Veja, do de Calderón de La Barca, etc. (DIÉGUES JUNIOR, 1986, p. 183).

A epígrafe que selecionamos para abrir este ensaio é uma afirmação feita pelo escritor paraibano Ariano Suassuna em resposta à análise crítica de Anatol Rosenfeld sobre a peça *Auto da Compadecida* (1955). Dramaturgo, poeta, artista plástico e palhaço frustrado (como ele próprio se autodeclarava), Suassuna, nos diversos campos da arte pelos quais transitou, foi capaz de reunir em sua obra, com singular maestria, tanto elementos da tradição da literatura e do teatro clássicos quanto do conjunto de referências simbólicas da cultura popular do Nordeste brasileiro. O dramaturgo só faz reiterar, ao elencar textualmente autores com os quais dialoga — notadamente, artistas pertencentes ao Século de Ouro Espanhol, bem como à base do teatro português e ao drama cômico veneziano e ao da Roma republicana — que sua elaboração ficcional é resultado de uma fusão de elementos formais de seus antecessores que lhe despertavam interesse, admiração artística e sobretudo de onde, por meio da emulação, buscava proveito formal.

Entre os diversos modelos mencionados pelo autor, privilegiaremos aqui a emulação — prática mimética basilar na constituição da poética e da retórica clássicas dos períodos helenístico e romano e, depois, na longa duração, ainda dominante no plano das artes na Idade Média e no Renascimento — de Suassuna ao arcabouço cênico do teatro do poeta cômico romano originário da Sársina, região da antiga Úmbria, *Titus Maccius Plautus* (254 a.C. – 184 a.C.). De modo específico, o foco de nossa discussão incidirá na reatualização feita por Suassuna de um *opos* da comédia plautina, a saber: o protagonismo do *seruus callidus*²⁹ na ação.

Para tanto, selecionamos como objetos de análise as peças *Miles Gloriosus* (*O Soldado Fanfarrão*), do dramaturgo romano, e *Auto da Compadecida*, do dramaturgo paraibano. Nesse sentido, em meio à galeria dos *serui callidi* (“escravos espertalhões”), elegemos o escravo Palestrião como personagem paradigmático que, em nossa interpretação da comédia brasileira, corresponde dramaturgicamente ao esperto João Grilo, partindo do pressuposto segundo o qual a (re)leitura de Suassuna em relação à comédia plautina serve como uma crítica às instituições históricas de opressão do sertão brasileiro e, por extensão, revela o abismo social que assola o último país a abolir legalmente a escravidão no mundo ocidental. Nesse sentido, salientaremos em nossa abordagem de que forma as opressões vivenciadas pelos menos favorecidos, como João Grilo, representam-no como um sujeito inserido em espaços de intolerância socialmente sentida na pele pelo “escravo” de Suassuna.

²⁹ Sobre o vocabulário do engano nas peças plautinas, salienta Cardoso (2010, p. 121): “[...] *callidus* (*de calleo*, ‘ter calos’) literalmente ‘calejado’, mas com a conotação de ‘esperto’ (nos sentidos de ‘experiente’ e ‘malandro’)”.

Levando esse argumento em consideração, eis a premissa de nossa análise: enquanto na comédia plautina o escravo esperto (*seruus callidus*), ao reinar durante o espetáculo, arquitetava os conflitos e os solucionava a fim de restabelecer a ordem em função das características das convenções da *fabula palliata*³⁰, o astuto João Grilo, na comédia suassuniana, utiliza sua esperteza como estratégia de sobrevivência em um contexto de opressão a que os mais pobres do Brasil real³¹ são historicamente submetidos; ele é, portanto, o agente da crítica da peça moralizante de Suassuna, cuja composição relaciona-se, também, com a tradição do iambo arcaico, da comédia antiga e dos autos medievais. Em outras palavras, a leitora e o leitor observarão, ao longo de nossa exposição, que pretendemos demonstrar como as cenas vivenciadas por João Grilo exemplificam situações de vida que beiram a distopia, no sentido lato do termo, portanto, um “*não-lugar*”. Entenda-se: “*não-lugar*” social, ausência absoluta do Estado quanto às garantias de cidadania e dignidade asseguradas dessa condição fundamental, legando o sujeito menos favorecido ao arbítrio e ao favor de senhores e de potentados locais.

Plauto, modelo de Suassuna

Os séculos III e II a. C. foram decisivos para a história do mundo romano, pois que, em tal período, houve o estreitamento das fronteiras culturais entre as civilizações grega e romana, fato significativo para compreender tanto a maneira com que os romanos lapidaram aspectos de sua própria cultura quanto o legado da tradição ao longo dos séculos em que há o influxo da cultura helenística em Roma, consequência da expansão econômica e territorial romana, primeiro na Itália e depois ao longo da bacia do Mediterrâneo. De acordo com a historiografia do teatro latino da Antiguidade, atribui-se ao ano de 240 a. C. a primeira representação de um drama grego estruturado, traduzido em latim pelo poeta e ex-escravo grego Lívio Andronico, no palco de Roma. A integração da adaptação à programação dos *Ludi Romani* ocorrera em função do êxito bélico dos romanos na Primeira Guerra Púnica, fato esse significativo para entender o desenvolvimento da arte dramática da civilização romana, considerando que o contato destes com o teatro grego, por intermédio das intensas batalhas, foi determinante para o desabrochar cultural no período arcaico. Artisticamente falando, o período em questão foi marcado por uma profunda intensificação dos entretenimentos, de sorte que o público romano,

30 Porque as personagens trajavam um manto grego (*pallium*) durante a ação cênica, a adaptação latina da Comédia Nova grega, cujos autores consagrados foram Menandro, Dífilo e Filémon, chama-se *fabula palliata*, gênero dramático ao qual Plauto se filia, portanto.

31 Com “país real”, referimo-nos à afirmação de Machado de Assis, publicada em 1861, em cujo texto intitulado *Créditos extraordinários – Scoevola – O Sr. Penna em missão – Cinna – O ano novo*, o autor diz o seguinte: “O país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco”. Essa afirmação crítica de Machado em relação ao funcionamento institucional e à mentalidade da elite econômica brasileira, inclusive bastante pertinente para se pensar na atual conjuntura política do país, foi amplamente discutida por Ariano Suassuna em suas aulas-espetáculo, projeto por meio do qual ele discorria didaticamente a respeito das origens da cultura brasileira, chamando a atenção para o perigo de seu desconhecimento, dado que a ignorância de um povo em relação à formação de seu próprio país implicaria o processo de descaracterização.

por meio dos espetáculos apresentados durante os *ludi scaenici*, absorveria cada vez mais os costumes e as manifestações culturais do mundo grego³².

À vista disso, Plauto produziu em um período de efervescência criativa para a literatura dramática da Roma republicana e, ao que nos parece, se aproveitou de forma perspicaz das implicações das conquistas territoriais para incorporar, em sua construção ficcional, entre outros caracteres, os personagens-tipo da comédia nova grega, cujos estereótipos poderiam elevar ao máximo o efeito de comicidade no público daquela época. Sobre esse aspecto, observa Hunter (2010, p. 75):

O grande período da comédia romana coincidiu com o difundido sucesso militar romano e expansão imperial. Não é surpreendente, portanto, que os poetas cômicos romanos elaborassem o soldado cômico como uma das criações dramáticas mais memoráveis. A liberdade com que a comédia romana explora a linguagem e a honestidade dos decretos, inscrições e fórmulas militares é um aspecto importante da habilidade da comédia para encantar seu público partindo dos padrões normais do comportamento social: escravos tornam-se generais, e uma atmosfera de liberdade às avessas prevalece.

Nesse sentido, o processo de ficcionalização do tipo *miles gloriosus* exemplifica a essência do teatro plautino. Em outras palavras, o poeta, valendo-se do rebaixamento das ações, típico do gênero *comédia*, aproveita o contexto de confrontos para levar ao palco a imagem ridicularizada do militar que guerreava em um contexto de sucesso bélico romano importante para sua expansão. É interessante ainda observar que cada tratamento cênico, seja estrutural, seja temático, é explorado por Plauto a fim de potencializar o riso. Tal entendimento permite notar que suas personagens são concebidas antes para a ação do que para o pensamento e, nesse sentido, os recursos verbais e não verbais são empregados a serviço do efeito irresistível da linguagem cômica.

O enredo da comédia nova basicamente abordava assuntos da vida privada, no espaço da *domus*; os motes centrais das intrigas ora ocorriam em função dos impasses amorosos entre jovens apaixonados, ora em função do rapto de rapazes e de donzelas – o tema amoroso das comédias aparece já, na área helenística, na prática de poetas epigramáticos, como Meleagro e Posidipo, e será, depois, explorado, com alguma ironia aliás, pelos poetas elegíacos romanos da época de Augusto (Tibulo, Propércio e Ovídio). A resolução dos conflitos se dava graças à intermediação estratégica do escravo espertalhão, o *seruus callidus*. Tal como ocorre na Comédia Nova, a ação da *palliata* se passava em uma cidade grega e discorria acerca de assuntos

32 Cf. Momigliano (1991, p. 22): “Mas 240-200 a. C. foram exatamente os anos em que a epopeia, a tragédia, a comédia e a historiografia gregas se tornaram parte do modo de viver romano. Por que os romanos se lançaram à difícil tarefa de absorver a cultura de uma nação estrangeira exatamente quando estavam envolvidos em guerras extenuantes com outra nação estrangeira continua a ser um desses enigmas que caracterizam as nações em suas horas mais inescrutáveis e decisivas”.

realistas³³; por essa razão, ambas diferiam-se da crítica social às personalidades famigeradas da *polis* e da atmosfera fantasiosa da Comédia Antiga, de Aristófanes, bem como dos não poucos pontos de contato entre a comédia aristofânica e o iambo arcaico. As personagens cômicas, por sua vez, *adulescens*, *meretrix*, *miles*, *parasitus*, *senex*, *seruus* eram arquetípicas e bem conhecidas pelo público da época devido à repetitividade da trama.

Embora tenha preservado os elementos próprios do arcabouço teatral grego, Plauto fez algumas escolhas estéticas primordiais que implicaram a aprovação satisfatória do público e, conseqüentemente, a sua popularidade enquanto poeta cômico. Podemos citar como exemplos de estratégias discursivas: o diálogo vivaz, a movimentação dinâmica das personagens no palco, a disposição ininterrupta da ação, o prólogo explicativo, além do fato de haver, amiúde, alusão à mitologia grega, bem como às divindades romanas, aglutinando, assim, as particularidades culturais das duas civilizações. Não seria improvável, portanto, afirmar que o conhecimento que Plauto adquiriu da arte teatral, assim como a capacidade de comunicação com uma plateia nada elitista, visto que os festivais eram gratuitos e não havia restrições para a participação da população, fizeram com que ele se tornasse um dos autores cômicos mais prestigiados do teatro arcaico em Roma.

Além das características elencadas, há um ingrediente potencializado pelo autor romano em seu processo criativo que o difere de seus antecessores: o protagonismo do escravo inteligente, cuja função no espetáculo é lida pelos estudiosos modernos do drama plautino como uma representação do dramaturgo³⁴.

Em *Miles Gloriosus*, conforme apontamos, o escravo esperto é Palestrião. O argumento da comédia consiste na resolução do sequestro de Filocomásia, uma jovem por quem o amo do escravo Palestrião, o *adulescens* ateniense, Plêusicles, era apaixonado. A moça em questão foi raptada pelo *miles* Pirgopolinices durante a viagem deste a Atenas. Palestrião, ao saber do ocorrido, tenta avisar seu amo. Desafortunadamente, porém, também é raptado por um pirata e entregue coincidentemente ao soldado Pirgopolinices, tornando-se, pois, seu escravo. O companheiro de servidão de Palestrião é o escravo Céledro, responsável pela vigilância

33 Cf. Hunter (2010, p. 16): “Em conformidade com as mudanças no teatro e nos costumes, os enredos e personagens da Comédia Nova grega são realistas e críveis de uma forma que os da Comédia Antiga não são. Isso não deve ser entendido como uma afirmação de que a Comédia Nova seja de alguma forma uma representação fiel da “vida real”. Não precisa ser dito que os reconhecimentos, os enganos cômicos e o melodrama erótico não representam a vida tal como é vivida, nem no século IV a. C nem nos dias de hoje. Não se deve negligenciar a importante contribuição da fantasia escapista e da realização de desejos inofensivos do drama de Menandro. Contudo, está claro que os personagens da Comédia Nova são colocados em situações que estão dentro da experiência possível da plateia, enquanto os da Comédia Antiga não”.

34 Conforme analisa T. J. Moore (1998, p. 73, tradução nossa): “Tendo, portanto, definido de forma enfática a noção de “peça-enquanto-peça” já no prólogo, Plauto elabora a ideia por trás dessa dupla artimanha do texto tanto nesse exemplo de peças-dentro-da-peça quanto na natureza de Palestrião e seus camaradas enquanto uma trupe de atores cômicos representando esses mesmos textos. Logo após o prólogo, a plateia descobre que Palestrião não passa somente de uma personagem; ele é, na verdade, como tantas outras na linhagem de escravos espertos de Plauto, um dramaturgo”. A relação dos aspectos formais entre o teatro de Plauto e de Suassuna é discutida na seção dedicada aos recursos metateatrais nas comédias de ambos os dramaturgos em nossa dissertação de mestrado concluída em 2020 no PPG-Letras da UFV, sob orientação de Edson Ferreira Martins e coorientação de Alexandre Agnolon.

da jovem. Os imbróglis começam a partir do momento em que, seguindo uma macaca que estava em cima do telhado da casa do vizinho, o *senex* Periplectômeno, Céledro vê a donzela escravizada e Plêusicles se beijando. O escravo astuto, a fim de regressar à vida habitual, cria diversas estratégias com o auxílio de Periplectômeno para enganar o militar e o escravo Céledro.

Para compreender a função do personagem-tipo plautino na ação, é imprescindível levar em consideração o contexto a que o poeta pertencia e, nesse sentido, cumpre salientar que o riso do poeta latino relaciona-se intrinsecamente à concepção extraoficial da tradição cômica popular, que deve ser considerada como um elemento cultural essencial para fins de interpretação de sua literatura dramática, pois, ao passo que opera como uma válvula de escape dos costumes hierarquizantes da sociedade, reforça-os no breve momento em que o drama público era encenado. Dito isso, partimos da premissa de ser o riso plautino anódino em relação à escravidão, uma vez que o sistema escravista, enquanto instituição que passou por diversas transformações ao longo dos séculos, não era questionado em suas peças. O drama plautino encenava aspectos de inversão social para, em seguida, reafirmar a ordem, de modo que o espectador, no breve momento em que se passava a ação, deparava-se com um mundo cujo prestígio era obsequiado, precipuamente, aos escravos espertos. Entretanto, o ambiente licencioso e democrático, legalizado ao longo dos festejos, deve ser, por assim dizer, relativizado, uma vez que, conforme foi dito, do ponto de vista político, o alívio das tensões sociais concedido às classes inferiores durante essas apresentações, bem como durante as Saturnais³⁵, festividade em que a inversão ritual de papéis sociais e o riso constituíam-se aspectos de fundamental centralidade, também operava como um meio de sustentar jurídica e politicamente a hierarquia e a desigualdade na sociedade romana antiga.

Suassuna, leitor de Plauto

Tal pressuposto não se aplica, porém, à leitura da comédia brasileira *Auto da Compadecida*, pois que Ariano Suassuna escreve em outro espaço e noutro tempo, no Brasil do século XX, onde, apesar de terem se passado sessenta e sete anos da abolição da escravatura, os reflexos nocivos da escravidão transatlântica ainda se faziam sistematicamente presentes, sendo incorporados ficcionalmente em seu teatro. O sertanejo pobre João Grilo reina em sua comédia representando os muitos despossuídos que por meio da astúcia driblam a desigualdade e as conseqüentes dificuldades a eles imposta. Assim, a crítica social endereçada aos políticos

35 Cf. Agnolon (2017, p. 172): “Ora, já que as Saturnais também eram chamadas *feriae seruorum*, “a festa dos escravos”, não é de surpreender, porém, as atitudes reticentes da aristocracia com relação aos festejos públicos. Nesse sentido, embora durante os dias do festival os escravos experimentassem de fato uma liberdade sem precedentes, a festa ainda encenava e reafirmava de vários outros modos as convenções sociais e a hierarquia [...]. O rebaixamento da vida oficial era simplesmente uma maneira de reafirmá-la, não é à toa que os aspectos de inversão, típicos das Saturnais, como vimos, são comuns também à comédia”.

e aos membros renomados da cidade, característica, por exemplo, da comédia³⁶ de Aristófanes, ecoa na comédia do dramaturgo nordestino que, ao lançar sua crítica *arretada* ao clero — vale dizer: somente àqueles que deturpavam os valores da Igreja, traindo os ensinamentos cristãos —, ao poder do proprietário de terra, bem como a cultura da exploração do trabalho exercida pelos patrões de Taperoá, dialoga com o aspecto derrisório à maneira da comédia antiga grega. Interessante notar que, de maneira análoga ao *iambo*, que é composto por uma sílaba breve e uma longa, os vícios das personagens de Suassuna tornam-se fortes devido ao acúmulo de pecados ao longo da encenação; assim, suas atitudes são agravadas na medida em que eles não conseguem se desvencilhar das pulsões mundanas. Em outras palavras, a invectiva integra a estrutura interna do enredo da comédia moralizante de Suassuna. De tal modo que os problemas sociais, históricos e políticos do Brasil são tematizados nos diálogos da peça, principalmente mediante as vituperiosas falas de João Grilo que, em nossa perspectiva, é o personagem que verbaliza a face invectiva do riso da comédia.

A distinção entre os risos de Plauto e de Suassuna aqui proposta torna-se mais evidente se considerarmos o contexto cultural, histórico e social em que as duas comédias foram produzidas, o que implica, naturalmente, uma leitura mais precisa, em termos sociológicos, do papel dos protagonistas inteligentes no espetáculo. Por isso, faz-se necessário tecer algumas considerações acerca da maneira com que a escravidão era entendida na Roma antiga, considerando que, conforme já assinalamos, o dramaturgo romano encenou suas comédias nos séculos III e II a. C., período no qual o sistema escravista balizava, ao mesmo tempo, a concepção de mundo, bem como a organização política e social da República romana, e de seus desdobramentos nefastos na estrutura institucional e social do Brasil ao longo de quatro séculos de colonização. Como veremos mais adiante, o dramaturgo brasileiro, por sua vez, ao imitar o contexto de penúria no qual vivem os pobres do Brasil real, levou para o palco a injustiça social, que é consequência da escravidão, com o consentimento dos representantes do clero corrupto no que se refere à supremacia dos privilegiados³⁷. Dessa maneira, as peças, para além das semelhanças formais, são obras ficcionais que contribuem para pensar no quanto a escravidão entranhou-se no convívio social das respectivas sociedades analisadas,

36 Sobre a distinção do riso anódino e invectivo, Cf. Aristóteles, *Poética*, 1448b 24: “A poesia, assim, dividiu-se conforme seus caracteres particulares: de um lado, os mais veneráveis imitaram as belas ações e os feitos de homens da mesma categoria; de outro, os mais ignóbeis [*imitaram*] as ações torpes, compondo estas invectivas, assim como aqueles, hinos e encômios. Certamente, não somos capazes de mencionar poema deste tipo de ninguém de antes de Homero — embora seja verossímil que muitos tenham havido —; no entanto, começando a partir de Homero, há o *Margites* e outros poemas de mesma espécie. Neles, porque melhor se lhes ajustava, veio o metro iâmbico — a razão por que ainda hoje chamam-no “iâmbico” é que, nesse metro, as pessoas se injuriavam umas às outras. Assim, entre os homens dos velhos tempos, uns tornaram-se poetas de verso heroico, outros de iambo. Da mesma maneira que Homero era poeta excelente no que tange aos assuntos elevados, pois era único não só pelo que era, mas também [porque] compôs imitações dramáticas, assim também traçou antes de todos os esquemas da Comédia, pois que dramatizou não o vitupério, mas o ridículo: ora, o *Margites* é, portanto, um análogo em relação à Comédia, exatamente como a *Ilíada* e a *Odisseia* o são para a Tragédia”. Tradução de Alexandre Agnolon.

37 Sobre a situação problemática da escravatura no Brasil, com remissão para a vida miserável dos cativos em solo brasileiro, cf. Moura (2013, p. 148-151; e também p. 194-198, no verbete *Igreja Católica e a Escravidão*). A respeito dos Escravos de Conventos, observa o autor (*Idem*, p. 151): “Quase todos os conventos católicos no Brasil possuíam escravos, inclusive os franciscanos que faziam voto de pobreza”.

a antiga e a moderna.

Escravos de ontem e de hoje

Roma antiga e Brasil integram o rol das cinco sociedades ocidentais que se valeram substancialmente da escravidão nos âmbitos econômico, social e cultural. Uma característica fundamental para que se entenda o pensamento das sociedades grega e romana em relação à escravidão consiste no fato de nunca a instituição ter sido questionada quanto à sua legitimidade. Como modelo econômico, sua consolidação ocorreu mediante rapto, venda de crianças, reprodução da população servil e, sobretudo, a escravização em massa de diversos povos, especialmente a partir dos séculos IV e III a. C., fato que implicou sucesso militar e, conseqüentemente, conquistas territoriais por meio do exército romano³⁸. No entanto, a historiografia moderna, dedicada ao estudo da escravidão no período clássico, chama atenção para a necessidade de uma abordagem que transcenda as perspectivas econômica e populacional³⁹ para fins de compreensão do conceito de sociedade escravista, tendo em vista que a escravidão definiu fundamentalmente a cultura da Roma antiga, sendo empregada pela elite intelectual como metáfora com o intuito de ilustrar outras relações de poder, conforme discorre Joly (2005, p. 29):

Na Antiguidade romana, a escravidão ocupava um papel essencial em tal sistema, uma vez que era utilizada — especialmente na forma de metáfora — como um parâmetro para representar outras relações de poder nas esferas política e doméstica, ou seja, a relação senhor-escravo era utilizada para pensar as relações sociais entre livres: entre imperador e aristocracia, entre homens e mulheres, entre pais e filhos etc. Assim, a escravidão atingia de forma majoritária a ideologia dos grupos sociais na Roma antiga que, inevitavelmente, interagiam cotidianamente com escravos e libertos.

Dialogando com o ponto de vista acima, o qual privilegia o aspecto cultural e a interação social como pontos de partida relevantes para apreender o que caracteriza uma sociedade escravista, Stewart (2012) salienta que, além do fato de a força do trabalho escravo ter sido um meio econômico de desenvolvimento e de sustentação das benesses da elite proprietária de escravos, deve-se especialmente levar em conta o quanto a escravidão interferiu na constituição

38 Sobre a consolidação de Roma enquanto sociedade escravista, aponta Stewart (2012, p. 6, tradução nossa): “Acadêmicos com diferentes perspectivas ideológicas aparentemente chegaram então à conclusão de que a estrutura política e militar da República romana se desenvolveu dessa forma – e não de outra – porque os romanos escravizaram em números consideráveis e populações diversas. Tamanha prevalência da escravidão na sociedade e no seu desenvolvimento histórico caracterizam uma sociedade escravocrata”.

39 A respeito das estimativas da população escrava na Roma antiga, destaca Joly (2005, p. 25): “para Beloch, de uma população total de seis milhões de pessoas, um terço, ou seja, dois milhões era composto por escravos; P.A. Brunt (Italian Manpower 225 B.C. - A.D. 14, Oxford, 1971), por sua vez, afirma que, dentre 7,5 milhões, três milhões eram escravos. Todavia, ambos os autores partem de hipóteses não verificáveis, seja estabelecendo comparações com o total da população escrava do sul dos Estados Unidos (Beloch), seja com base em estimativas da taxa de crescimento da população de cidadãos da Itália (Brunt)”.

ideológica da sociedade, visto que a aplicação metafórica da escravidão norteava o pensamento da sociedade latina arcaica em diversas esferas, sendo matéria presente, por exemplo, nas discussões filosóficas, nos tratados de agronomia e também no teatro, local privilegiado onde Plauto pôde explorar, mais do que qualquer outro autor cômico antigo, a relação senhor-escravo no espaço doméstico, conforme assinala Stewart (2012, p. 4, tradução nossa⁴⁰):

A escravidão é ubíqua na história humana; mas sociedades escravocratas, em contraste com as múltiplas formas de sociedades com escravos, ‘demonstravam uma commodificação radical do corpo humano’ (Shaw 1998, 14): o escravo era desracializado e, sem parentesco ou comunidade natal, o escravo tornava-se um objeto à venda e não era mais dono do próprio corpo ou do próprio trabalho; o escravo vivia sob completa subserviência de seu senhor. Finley argumentou que, em uma sociedade escravocrata, em contraste com as sociedades em que havia escravos, a escravidão facilitava a economia e definia as estruturas sociais, políticas e econômicas dessa dita sociedade. Uma sociedade com escravos poderia perdê-los e permanecer a mesma; uma sociedade escravocrata não poderia se privar de escravos sem que se alterassem fundamentalmente suas estruturas e ideologias.

Observados alguns aspectos da escravidão no mundo romano, façamos, agora, algumas considerações acerca da escravidão no Brasil.

Do século XVI até a segunda metade do XIX, cerca de 4,8 milhões de homens e de mulheres africanos foram trazidos forçadamente da África com destino aos portos brasileiros em condições desumanas, por meio da operação mercantil denominada tráfico negreiro. Desde então, tal sistema escravocrata colonial, no caso do Brasil capitaneado por Portugal, tornou-se o modelo de exploração essencial para a formação da sociedade brasileira, que ocorreu mediante violência física e anulação das tradições culturais africana e indígena, exercida sobretudo pela ordem dos jesuítas, sob o propósito de converter as almas tanto dos indígenas quanto dos negros que conseguiam sobreviver à travessia nos navios negreiros do continente africano para os trópicos. Clóvis Moura (2013), recolhendo fontes sobre a situação dramática dos africanos escravizados durante o transporte transatlântico nos *tumbeiros*, como eram chamados os navios negreiros, recupera o depoimento da viajante Maria Graham, que por duas vezes veio ao Brasil no século XIX, entre 1821 e 1823. Graham assim transcreve o depoimento de um dos capitães desses tumbeiros, denominado Finlaison:

[ele] conta-me coisas que me fazem gelar o sangue acerca dos horrores cometidos, especialmente

40 No original: “Slavery is ubiquitous in human history; but slave societies, by contrast with the manifold forms of societies with slaves, displayed a “radical commodification of the human body” (Shaw 1998, 14): the slave was deracinated and so without kin or natal community; the slave was the object of sale and did not own his/her own body or labor; the slave lived at the complete discretion of the master. Finley argued that in the slave society, by contrast with the society with slaves, slavery facilitated the economy and defined the social, political, and economic structures of the society. A society with slaves might lose the slaves and remain the same society; a slave society could not lose the slaves without changing fundamentally its structures and ideologies”.

nos navios negreiros franceses: jovens negras metidas em barricas e atiradas ao mar quando os navios são perseguidos; negros presos em caixas quando os navios são revistados, com uma remota possibilidade de sobreviver à prisão. Mas, uma vez que se admite o tráfico, não admira que o coração se torne duro para os sofrimentos individuais dos escravos.⁴¹

Assim, seria, no mínimo, contraditório pensar nos problemas estruturais do Brasil sem levar em conta a instituição que foi determinante para a profunda verticalização das relações políticas e socioeconômicas ao longo de quase quatro séculos, provendo a riqueza da classe abastada, e cujos impactos deletérios para a sociedade manifestam-se, por exemplo, na desigualdade, na desvalorização dos trabalhos desempenhados pelas classes subalternizadas e no racismo contra a população negra. Dissemos anteriormente que os antigos não questionavam a legitimidade da escravidão; não se pensava, pois, conforme salienta Joly (2005, p. 8), em uma sociedade sem escravos. Retomamos tal concepção da sociedade romana clássica em relação à escravidão por ela ser da maior importância para contrastar com o entendimento das sociedades modernas, as quais começam a defender, por sua vez, o fim da exploração econômica baseada no trabalho escravo. De acordo com Joly (2005, p. 13), as articulações em prol da abolição do sistema escravista aconteceram a partir da segunda metade do século XVIII. Podemos citar duas frentes cujas formulações foram essenciais para a articulação da concepção antiescravista no mundo moderno: a filosofia das Luzes, notadamente o argumento de Montesquieu — que se baseava na noção de que a escravidão não era legítima, porque contrária ao direito natural — e as ideias difundidas pela economia política clássica, a qual defendia a incompatibilidade do regime escravocrata com o desenvolvimento econômico (cf. JOLY, 2005). No contexto brasileiro oitocentista, o discurso antiescravista de Joaquim Nabuco (1849-1910), político e jurista pernambucano, fundamentava-se nas premissas arroladas, visto que o líder da frente moderada do movimento abolicionista (1879-1880)⁴², ao dirigir-se à elite proprietária de escravos, partia de uma abordagem econômica e, sobretudo, moral para justificar os motivos pelos quais deveria se decretar o fim da escravidão, recorrendo ao raciocínio segundo o qual a escravidão corrompia a sociedade como um todo, atrasando, portanto, o seu progresso. Nesse sentido, cumpre realçar que a causa abolicionista passa a ser discutida pela sociedade e ganha a opinião pública e da imprensa após a promulgação da Lei Eusébio de Queirós, que declarou extinto o tráfico negreiro em 1850. Note-se, entretanto, que a adesão ao movimento por parte de alguns setores da sociedade brasileira imperial não ocorreu mediante a consciência das atrocidades inerentes ao sistema, mas sim por ele não

41 Cf. Moura (2013, p. 287-288).

42 Clóvis Moura elenca duas alas do movimento abolicionista; a primeira seria a moderada, à qual pertencia Nabuco e a segunda, por sua vez, seria a radical, liderada por Luís Gama. Vale salientar aqui a crítica que o autor faz ao fato de a frente liderada por Nabuco excluir os mais interessados pela abolição da escravatura, ou seja, os escravos do debate. A respeito da ala de Luís Gama, diz Moura (2013, p. 280): “A outra ala do abolicionismo — que poderíamos chamar radical — dirigia as suas vistas e atividades cotidianas, total ou parcialmente, mais para os próprios escravos do que para o processo de convencimento das elites dos horrores do escravismo, organizando-os para que eles próprios lutassem contra o cativo. Luís Gama foi, incontestavelmente, o seu maior líder. Sendo ex-escravo, tornou-se o porta-voz de centenas de escravos que, de várias formas, através de fugas, da compra de alforria, etc., não se conformavam com os *status* a que estavam submetidos”.

se sustentar mais do ponto de vista econômico, devido mormente ao aumento do preço dos negros escravizados em função da lei à qual nos referimos.

Os anos próximos ao fim do sistema escravista foram marcados pela promulgação de alguns dispositivos legais que buscaram atenuar o regime servil, a exemplo da Lei do Ventre Livre (1871) e da Lei dos Sexagenários (1885). A Lei Áurea, promulgada em 13 de maio de 1888, marca, por sua vez, o fim estratégico do sistema escravocrata, de modo que o Brasil assumiria, assim, a posição vexatória de ser o último país do mundo ocidental a abolir *legalmente* a escravidão⁴³. “Legalmente”, porque não houve por parte do governo imperial, nem por parte das elites, a intenção de pautar alternativas para inserir a população negra de maneira efetiva na sociedade. Tampouco houve tal projeto governamental efetivo com a proclamação da República, que ocorreu no ano seguinte à abolição. A sociedade brasileira republicana, embora agitada com os ideais positivistas, de progresso da nação, foi igualmente incapaz de assegurar direitos de cidadania à população negra, e, lamentavelmente, passados 133 anos da abolição da escravidão, tal problemática ainda se faz lamentavelmente presente. Prova disso é o fato de o Brasil liderar o *ranking* de vítimas da escravidão moderna na América Latina; são cerca de 369 mil pessoas exploradas, segundo o relatório Índice Global de Escravidão 2018. Tal cenário aponta que, ainda que sejam proibidos o tráfico de pessoas e a redução de alguém à condição de escravo pelo código penal brasileiro - crimes tratados no art. 149 -, as estatísticas revelam a realidade dura a que muitos seres humanos ainda estão submetidos. Cumpre dizer ainda que há certa inclinação motivada por interesses políticos de enfraquecer os órgãos que fiscalizam e buscam erradicar o trabalho escravo no país⁴⁴.

Se não é novidade que o Brasil é um país profundamente desigual, é preciso discutir o passado para não o repetir no presente. A agenda política do presidente eleito no Brasil em 2018, Jair Bolsonaro, demonstra clara intenção em não avançar nas agendas de inclusão social; ao contrário, a população pobre, negra e analfabeta segue sendo tratada de maneira desprezível⁴⁵. Em outras palavras, vivemos um tempo bastante difícil, em que as distopias ficcionais invadem a vida cotidiana brasileira, dia após dia, conforme tem denunciado a imprensa brasileira e a

43 As demais sociedades escravistas são: Grécia clássica, os Estados Unidos, que aboliram a escravidão em 1865; Caribe inglês e francês em 1833 e 1848, respectivamente, e Cuba, em 1886.

44 Sobre o assunto, veja-se o estudo de Arbex, Galiza e Oliveira (2018), que alerta, a partir da Era Temer, para dois fatos importantes de mudanças nos rumos da agenda política nacional: a) a ascensão de bancada ruralista que busca alterar a legislação, retirando, por exemplo, a ideia de “jornada exaustiva” da tipificação de trabalho análogo à escravidão, o que limita demasiadamente a possibilidade de sanções; e b) a diminuição das equipes de fiscalização a partir de 2016, sucateando assim os dispositivos estatais capazes de coibir o trabalho escravo no Brasil.

45 Sobre esse assunto, veja-se, a título de exemplo, a declaração de Jair Bolsonaro, ainda candidato à presidência da República, em 2017: “Se eu chegar lá (na Presidência), não vai ter dinheiro pra ONG. Esses vagabundos vão ter que trabalhar. Pode ter certeza que se eu chegar lá, no que depender de mim, todo mundo terá uma arma de fogo em casa, não vai ter um centímetro demarcado para reserva indígena ou para quilombola.”. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/especial/noticias/bolsonaro-quilombola-nao-serve-nem-para-procriar/>. Acesso em: 20 nov. 2020.

historiografia recente⁴⁶ a partir dos atos governamentais bolsonaristas.

Dos ardis do *seruus callidus* aos "pulos" do Grilo

Feitas essas considerações, vejamos, por meio da análise de trechos das duas peças, a maneira com que Plauto representou em sua obra teatral a relação senhor-escravo no ambiente doméstico (*domus*) e como a desigualdade social e a fome, que figuram como mazelas sociais consequentes de uma organização escravista que permanece entranhada na estrutura da sociedade dos nossos dias, reverberam no teatro de Ariano Suassuna.

Em *O Soldado Fanfarrão*, o escravo-protagonista tem como objetivo resolver o impasse amoroso de seu amo, devolvendo-lhe sua amada Filocomásia. Palestrião pode ser interpretado, então, como o protótipo de escravo fiel ao amo e, por essa razão, tornar-se-ia, aos olhos da audiência romana, um exemplo didático de relação amistosa na relação ambígua⁴⁷ entre senhor-escravo. Aristóteles, em seu tratado *A Política*⁴⁸, defende a ideia da escravidão como uma condição natural, cuja proposição se baseia, em linhas gerais, na concepção de serem alguns indivíduos propensos tanto a obedecer quanto a realizar atividades que exigem força física enquanto outros, por sua vez, são destinados a governá-los moralmente, justificativa alicerçada fundamentalmente na oposição entre alma e corpo. Assim, de acordo com o filósofo estagirita, o escravo seria uma extensão do corpo do senhor, de maneira que a relação afetiva entre ambos dar-se-ia caso estivessem acordes em suas ações, respeitando, pois, as características naturais de cada um, já que a existência de uma amizade recíproca entre mestre-escravo estaria condicionada à natureza, que os julgaria dignos um do outro; caso contrário, a relação entre eles seria mediada apenas pela lei e pela violência.

A partir dessas considerações aristotélicas, observamos que, logo no prólogo, Palestrião expõe ao público sua afeição pelo mestre: “Era meu amo em Atenas um moço excelente”, *erat erus Athenis mihi adulescens optumus* (v. 99). O adjetivo utilizado para qualificar o caráter do jovem – “excelente”, *optimus* – não é insignificante, pois, além de despertar sentimentos como simpatia e benevolência do público que assistia ao impasse amoroso de Plêusicles e Filocomásia, ele evidencia, pois que superlativo latino de *bonus*, ao longo da construção da trama, a representação antitética do caráter do jovem aristocrata Plêusicles e do militar

46 Para uma análise de temporalidades contrastivas entre Nero e Bolsonaro (ou *Bolsonero*), veja-se o recente e instigante estudo de Fábio Favarsani (2020), *Tirano, louco e incendiário: BolsoNero. Análise da constituição da assimilação entre o Presidente da República do Brasil e o Imperador Romano como allelopoiesis*.

47 A complexidade da relação senhor-escravo é ponderada nos seguintes termos por Joly (2005, p. 62): “A *domus* era, no entanto, um espaço onde também a violência atuava na vida do escravo. Dentro da própria escravaria, lado a lado com as relações de amizade e afeto, estavam presentes a competição e a rivalidade por promoção e pela confiança do senhor. É frequente as fontes literárias descreverem atos de crueldade dos senhores, embora o interesse manifesto fosse antes retirar ensinamentos éticos ou políticos do comportamento da camada senhorial do que propriamente colocar em dúvida a legitimidade da violência para com o escravo”.

48 Cf. Arist. *Pol.* 1255b 10-15.

Pirgopolinices, uma vez que este é representado como um sujeito sem virtudes, capaz de cometer ações vis como concupiscência e rapto de uma jovem nascida livre, comportamentos malquistos pela elite senhorial. Assim, a representação da relação de Palestrião e de Plêusicles consolida-se como protótipo de relação amistosa entre senhor-escravo diante dos olhos da audiência romana. Fitzgerald (2000) salienta, ainda, que a intervenção do escravo inteligente nos conflitos amorosos do *adulescens* implicava a restauração da ordem da família, porquanto ele era o agente pacificador do conflito entre o *pater familias* e o *adulescens*; em outras palavras, ao assumir a rebeldia do amo, agindo a fim de concretizar os desejos deste, o *seruus callidus* intermedeia o possível embate entre pai e filho, restabelecendo, assim, a ordem, à proporção que a autoridade suprema daquele Ihe é restituída e a vontade amorosa deste é concretizada. Além disso, a fim de obter êxito em seu plano, Palestrião utiliza um componente fundamental para enganar Céledro, seu companheiro de servidão, para literalmente tirá-lo de cena: a violência.

Imediatamente, o escravo constrói um plano a fim de atrapalhar os sentidos de Céledro, fazendo-o acreditar que não viu Filocomásia aos beijos com seu amante, mas sim sua irmã gêmea fictícia, chamada Fidélia – notar a ironia, já que o nome deriva de *fides*. Para tanto, organizou sucessivas aparições de Filocomásia, que ocorriam ora na residência do militar, ora na casa de Periplectômeno. Aliado a essa encenação, o ingrediente principal de persuasão utilizado pelo *seruus callidus* é a iminência da violência. Ora, sendo o escravo uma propriedade do senhor, resguardada pela lei romana, nada mais certo de que ele pagasse seus erros com as punições infligidas ao próprio corpo. Vejamos, a seguir, como Palestrião utiliza o medo da violência a seu favor:

PAL. [...] Agora, essa estória, se os deuses Ihe querem bem, não a conte por aí. Está criando um perigo de morte para suas pernas e sua cabeça, pois, se não cala essa conversa tola, sua desgraça está assegurada de duas maneiras.

CEL. De duas maneiras? Como assim?

PAL. Eu me explico; primeiro, acusando Filocomásia falsamente, perecerá por isso; segundo, se for verdade, perecerá por ser o seu guarda. (*Mil.* 292-298).

Importa realçar que o escravo medroso carrega no próprio nome a sorte que Ihe é destinada. Em latim *scelus* significa crime; assim, a própria onomástica revela o estigma que perseguirá *Sceledrus* ao longo de sua atuação no drama. Palestrião constrói habilmente uma situação de modo a neutralizar os argumentos e convicções do Céledro, cuja posição social é, inclusive, lembrada por Periplectômeno, um ancião caracterizado por sua amabilidade e sofisticação, predicados, aliás, de exceção na galeria de personagens do comediógrafo romano que representam velhos, quando aquele tentava inutilmente manter sua versão dos fatos: “Não!

Foi uma indignidade; um escravo precisa controlar seus olhos, suas mãos e suas palavras” (*Idem*, v. 563-564). O êxito das estratégias de Palestrião ocorre com o auxílio de sua trupe. Seu amo, agradecido por sua lealdade, concede-lhe a liberdade. A mudança de *status* do escravo de uma coisa (*res*) para um liberto, um final recorrente das comédias plautinas, é um detalhe bastante interessante para se pensar na escravidão não como estado fixo, mas sim como um processo⁴⁹ no qual a ressocialização do escravo, por intermédio do senhor, era uma possibilidade. No entanto, embora liberto, o escravo ainda deve obrigações ao senhor: de *escravo* converte-se, agora livre, em *cliente*.

O desfecho da trama acontece da seguinte maneira: Céledro, após ser silenciado e ameaçado pelo ancião, sai de cena amedrontado no segundo ato. Já o soldado termina desmoralizado por todos, levando uma surra comandada por Periplectômeno. Como se pode observar, o drama público plautino foi um dos espaços em que o sistema escravocrata foi reiterado, sendo a atuação de Palestrião, ao longo do desenvolvimento da ação, um interessante indício para compreendermos a concepção da sociedade do período republicano acerca do funcionamento do sistema escravista, particularmente por meio da observação da complexidade da relação senhor-escravo no ambiente privado, em que as relações de amizade, de dominação e de violência via de regra se misturavam.

Conquanto tenha selecionado certas qualidades do *seruus callidus* plautino, como a esperteza, o protagonismo no acontecimento teatral, bem como a celeridade na arquitetura dos ardis, Ariano Suassuna, para a construção de João Grilo, acrescenta ao molho de sua fábrica⁵⁰ a tradição dos cordéis cujas histórias versavam a respeito da alegria e da esperteza do Grilo, como fez o poeta João Martins de Athayde em seu folheto intitulado *Proezas de João Grilo* (1950).

É verdade que a personagem possui, também, similaridades com o pícaro espanhol, cujo exemplo fundamental é *El Lazarillo de Tormes*, dado a lume em 1554, tais como, vivacidade e simpatia, assim como inteligência enquanto qualidade primordial para sobreviver à marginalidade duramente imposta, considerando-se a impossibilidade de ascensão social. Contudo, cumpre observar uma diferença elementar entre o anti-herói picaresco e a personagem recriada pelo dramaturgo paraibano, que consiste essencialmente no fato de sua personagem, ao contrário do que ocorre com o pícaro espanhol — e, podemos acrescentar ainda o “herói sem nenhum

49 Cf. Joly (2005, p. 22) (Igor Kopytoff): “A escravidão não deve ser definida como um *status*, mas antes como um processo de transformação de *status* que pode prolongar-se uma vida inteira e inclusive estender-se para as gerações seguintes. O escravo começa como um *outsider* social e passa por um processo para se tornar um *insider*. Um indivíduo, despidido de sua identidade social prévia, é colocado à margem de um novo grupo social que lhe dá uma nova identidade social.” (*Ibid.*, p. 221).

50 Aludimos com esta expressão ao viés emulativo elucidado por Machado acerca dos procedimentos poéticos empregados pelo autor do *Instinto de Nacionalidade* quando analisa o teatro do dramaturgo português Antonio José da Silva Coutinho, quando afirma: “Pode [Antonio José] ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica”.

caráter” do romance de Mário de Andrade —, não rejeitar o trabalho. Os acréscimos da cultura popular, como a já mencionada literatura de cordel, sem falar na atmosfera circense, bem como o mamulengo – fontes primordiais para construção do universo cênico do *Auto*, e particularmente do Grilo –, estão intrinsecamente relacionados à realidade social do Brasil e são aclimatados ao teatro nacional com maestria por Suassuna.

Joaquim Nabuco elege, em *O Abolicionismo*, como um dos argumentos por meio dos quais defende o fim da escravidão mercantil, a depreciação do trabalho manual. O abolicionista estabelece o antagonismo presente entre o sistema escravista e o desenvolvimento econômico de uma sociedade moderna, atentando-se ao fato de que a escravidão não era nociva somente à população negra escravizada, já que o sistema corrompia o trabalho de tal maneira que eram alarmantes como um todo os números da classe trabalhadora livre que sobrevivia em situação de extrema privação. A consequência da base econômica sustentada na exploração da mão de obra escrava, de acordo com a concepção de Nabuco, era o não-lugar do homem legalmente livre do século XIX:

Durante séculos, ela não consentiu mercado de trabalho, e não se serviu senão de escravos; o trabalhador livre não tinha lugar na sociedade, sendo um nômade, um mendigo, e por isso em parte nenhuma achava ocupação fixa; não tinha em torno de si o incentivo que desperta no homem pobre a vista do bem-estar adquirido por meio do trabalho por indivíduos da sua classe, saídos das mesmas camadas que ele. E como vivem, como se nutrem, esse milhões de homens, porque são milhões que se acham nessa condição intermédia, que não é o escravo, mas também não é o cidadão; cuja único contingente para o sustento da comunhão, que aliás nenhuma proteção lhes garante, foi sempre o do sangue, porque essa era a massa recrutável, os feudos agrícolas roubando ao exército os senhores e suas famílias, os escravos, os agregados, os moradores e os brancos? (NABUCO, 2003, p. 147).

Dessa maneira, a realidade social da população pobre sertaneja baseava-se na extrema dependência do arbítrio da camada senhorial, problemática que se relaciona diretamente à tendência dos poderosos. Nessa lógica, os latifundiários, que se beneficiaram enormemente com a concentração fundiária implementada historicamente pelo sistema colonial-escravista, desde as capitanias hereditárias (século XVI), exercem poder absoluto sobre os bens materiais e os indivíduos. Mantendo seus privilégios, visando somente o lucro imediato, praticando a dominação patrimonialista, estes coronéis impossibilitam a existência de condições dignas de trabalho, de moradia, de alimentação e de sobrevivência aos trabalhadores que, num círculo vicioso de dependência dos detentores do poder, sobrevivem em um contexto de profunda pobreza e fatídica subordinação.

A tese de Bolle (2004) sobre *Grande Sertão: Veredas* (1956), de cuja perspectiva nossa

argumentação se aproxima, traz como ponto nevrálgico a ausência de diálogo entre as classes privilegiadas e subalternizadas, isto é, entre o *país oficial* e o *país real*, para usar as expressões célebres da crônica de Machado de Assis. Para sustentar o pressuposto de ser *Grande Sertão: Veredas* o romance de formação do Brasil, o estudioso elege *Os Sertões* como modelo da obra-prima de Guimarães Rosa, partindo da premissa de que este reescreve criticamente — e, portanto, emula — a obra euclidiana. A estética magistral atingida por Rosa no emprego de uma linguagem inventiva — que ocorre mediante o hibridismo entre erudição e oralidade, denominada na interessante definição de Bolle como “uma expedição até o centro da linguagem” (BOLLE, 2004, p. 398), ou se quisermos pensar nos termos de Antonio Candido (2002, p. 122) “a paixão pela coisa e o nome da coisa” — é valiosa, haja vista que o distanciamento entre as classes nos é apresentado também e, principalmente, na transfiguração da realidade que é alcançada no plano estilístico. Dito isso, a fim de estabelecer, ainda que brevemente, alguns pontos de contato de temas presentes nas obras citadas, que auxiliam na observação da realidade social do país, vejamos a seguinte afirmação, presente no capítulo intitulado *A nação dilacerada* do referido estudo de Bolle (*Idem*, p. 273-274):

A obra de Euclides expressa o despertar da intelectualidade brasileira para a existência de ‘duas sociedades, de todo alheias uma à outra’. (OS: 422) Entre as linhas se esboça, tenuemente, uma outra idéia: o antagonismo de maior peso no Brasil não é étnico-cultural, nem geográfico (litoral *versus* sertão), mas econômico e social. Depois do diagnóstico pioneiro de Euclides sobre o dilaceramento da nação e sobre a sociedade dividida, outros intérpretes do país tratariam de refinar a análise.

A distinção machadiana, que antecede o diagnóstico de Euclides da Cunha⁵¹, exprime a visão sobre a sociedade brasileira que norteou a composição dramática do dramaturgo nordestino. De fato, Suassuna mais de uma vez asseverava que *Os Sertões* é uma “obra fundamental para o entendimento do Brasil⁵²”. O abismo social e a profunda incapacidade de entendimento entre os dois “Brasis” reverberam na obra de Euclides da Cunha quando, ao narrar a guerra de Canudos, o autor contrasta os destinos da população do país real (a seguidora de Antônio Conselheiro, que buscava uma organização social alternativa, e que foi violentamente devastada pelo país oficial) e os próprios representantes desse país oficial violento: os soldados, o exército. A ausência de um diálogo que substitua as relações de violência e intolerância igualmente reverbera na ficção rosiana, que explora dialeticamente a estrutura de poder arcaica do país mediante o monólogo do narrador-jagunço Riobaldo. Do mesmo modo, tal dilaceramento social

51 Em seu discurso de posse, Suassuna faz a seguinte declaração a respeito do Brasil oficial e do Brasil real: “O que importa assinalar aqui, porém, é que, depois da distinção feita por Machado de Assis, Euclides da Cunha identificou nossos dois países diferentes através de dois emblemas. O Brasil oficial, ele o viu na Rua do Ouvidor, centro da civilização cosmopolita e falsificada. E o Brasil real, no emblema bruto e poderoso do sertão”. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse>. Acesso em: 09 set. 2020.

52 Suassuna afirma textualmente em seu discurso de posse no *link* disponível em nota anterior.

é encenado na comédia suassuniana ao tratar da exploração do trabalho de João Grilo, homem pobre, analfabeto e franzino, que ocupa essa posição intermediária, conforme salientado por Nabuco, uma vez que se não é escravo, tampouco é um cidadão no sentido pleno do gozo da cidadania. Em outros termos, embora livre, ele sofre duramente os impactos da exploração de seu trabalho, e, por conta disso, transita habilidosamente entre a dialética da ordem e da desordem, sendo o próprio agente desta, valendo-se de sua arte (a esperteza), aprimorada à medida que as condições precárias de vida se impõem, como meio de sobrevivência em uma estrutura sociopolítica absurdamente desigual e no qual são precárias suas chances de sobrevivência.

Dentre as cenas presentes no *Auto* que revelam o conteúdo satírico de Suassuna em face das classes dominantes, selecionamos uma, cujo imbróglio foi baseado no folheto *A História do Cavalo que Defecava dinheiro*, na qual João Grilo convence sua patroa a comprar um gato que “descomia” dinheiro. Todavia, sua artimanha é descoberta e seu patrão, que é o Padeiro de Taperoá, sertão da Paraíba, espaço onde a ação se passa, surge em cena furioso, ao perceber que sua mulher foi enganada. O conteúdo da cena é bastante relevante, pois retrata um dos pontos altos da crítica social da peça:

PADEIRO — Ladrão! Ladrão!

JOÃO GRILO — Ladrão é você, presidente da irmandade! Três dias passei em cima de uma cama, tremendo de febre. Mandava pedir socorro a você e a ela, e nada. Até o padre, que mandei pedir pra me confessar, não mandaram. E isso depois de passar seis anos trabalhando naquela desgraça!

PADEIRO — Ingrato, eu que nunca o despedi, apesar de todas as suas trapaças!

JOÃO GRILO — Nunca me despediu porque eu trabalhava barato e bem. Está aí Padre João que o diga! Qual era o melhor pão da rua, Padre João?

PADRE — O pão de João Grilo.

JOÃO GRILO — Está vendo? Ladrão é você, ladrão de farinha. Eu o que faço é me defender como posso. (SUASSUNA, 2018, p. 82).

As falas de João Grilo expõem, de maneira vivaz, concomitantemente sua extrema insatisfação e seu sentimento de revolta em razão da maneira injusta com que era tratado por seus patrões. No decorrer da peça, João Grilo verbaliza por vezes a raiva que sentia deles em função da exploração de seu trabalho. Nesse diálogo, porém, o personagem externa ao Padeiro seu descontentamento, visto que o seu desempenho no trabalho não era recompensado com um salário digno. Procuraríamos inutilmente na comédia de Plauto um comportamento semelhante do personagem astuto. Isso porque os modelos gregos que foram adaptados pelo dramaturgo romano ao gênero *palliata* possuíam como matéria os assuntos concernentes à esfera privada,

cujo cerne da ação consistia na resolução dos impasses amorosos que ocorriam mediante a inteligência do escravo; não havia, portanto, intenção de satirizar os costumes que regiam a sociedade escravagista romana, uma vez que o espaço da ação era a *domus* e, nesse sentido, o teatro plautino antes reforçava o *status quo* que o questionava. Já o conteúdo corrosivo da fala de João Grilo fornece elementos capazes de interpretá-lo como um personagem central da crítica às injustiças sociais perpetradas ao longo da peça e que, por verossimilhança, se convertem num grito dos oprimidos da sociedade brasileira. Nesse sentido, sua fala no fim do trecho supracitado, é denunciadora de sua situação: a única opção que ele tem é se defender como pode.

Se contrastarmos a atitude de João Grilo com o comportamento do *seruus callidus* de Plauto, verificaremos que, muito embora os dois personagens se comprazam dos imbróglios que arquitetam, há, no personagem plautino, a disposição de ser fiel ao amo, atitude mediante a qual o escravo consegue algum tipo de ascensão social, seja por gozar da amizade do amo, seja pela possibilidade de se tornar liberto. O personagem de Suassuna, por sua vez, não se curva à elite de Taperoá. Ao contrário: sua esperteza é colocada em jogo como ferramenta para se divertir e, sobretudo, vingar-se de todos, visando, às custas deles, a exposição dos vícios das outras personagens, sobretudo daquelas provenientes das classes abastadas. Nesse sentido, é importante frisar, em termos de aproximação com a realidade social do Brasil, que João Grilo finda a peça na mesma condição de pobreza do início, o que nos permite interpretar, melancolicamente – ao contrário da temática de regeneração do tecido social – a impossibilidade de avanço, de progresso para os pobres no país, sobretudo na região do Nordeste, que é o desdobramento deletério de séculos de uma estrutura política, social e econômica opressora que se impõe como um óbice para que os despossuídos tenham condições dignas de existência. Nesse sentido, o estado de coisas é pura distopia, sem possibilidade, nem horizonte possível, de superação das mazelas sociais.

Brasil ou Brazil?

Aldir Blanc e Maurício Tapajós compuseram, em 1978, a canção “Querelas do Brasil”, cujos versos assim principiam: “O Brazil não conhece o Brasil/ O Brasil nunca foi ao Brazil”. A problemática abordada nesta música remete às formulações dos autores brasileiros arrolados durante nossa exposição ao longo deste capítulo de *Literatura e Distopia* acerca da incapacidade de diálogo entre as classes dominantes e subalternizadas. O texto da música fala do abismo social que separa o Brasil com “s”, que é o país de João Grilo, do “Brazil” com “z” ou “brezil”, “brasil”⁵³ — para citar alguns termos que se referem à cor avermelhada do “ibirapitanga”,

53 Para a análise de documentos históricos acerca do nome do Brasil, recomendamos o estudo de Schwarcz e Starling (2018).

conhecido popularmente como pau-brasil, que foi de grande valia para fins comerciais na época quinhentista —, que é o país do Major Antônio Moraes, do clero corruptível, do Padeiro e de sua Mulher.

Fundamentalmente alicerçado nas raízes populares do povo do Brasil real, Ariano Suassuna, um dos maiores dramaturgos modernos, elaborou seu teatro. Sendo coerente com seu projeto artístico, Suassuna, com a agudeza própria de um autor que é, antes de tudo, um leitor da tradição, obteve êxito em selecionar as melhores partes de autores diversos, mantendo, para dizer nos termos de Dionísio de Halicarnasso⁵⁴, o espírito de cada modelo. O dramaturgo paraibano assim se expressou certa vez: “Eu não tenho imaginação, eu copio”. Nessa frase, dita com graça e franqueza, ele revela o caráter essencialmente emulativo de sua poética. O *Auto da Compadecida*, conforme nossa proposta, é um exemplo por excelência desta declaração, pois, ao reunir simplicidade e sofisticação, Suassuna elaborou uma peça que dialoga com seu país, mas que sobretudo ultrapassa os limites nacionais, que possui vocação universal ao combinar elementos formais e temáticos colhidos na melhor tradição do gênero.

Ao longo de nossa reflexão, propusemos observar a leitura crítica de Suassuna tendo como contraponto principal o teatro de Plauto, que foi um dramaturgo da maior importância para a produção dramática do mundo ocidental, visto que suas comédias foram modelos para autores como Camões, Molière, Shakespeare, os quais, rivalizando com sua poética teatral, inseriram-se na tradição e tornaram-se, posteriormente, protótipos para outros dramaturgos, a exemplo do próprio Suassuna. Ao observar o *topos* do escravo plautino na comédia de Suassuna, é possível notar, em uma perspectiva formal, a presença da literatura produzida na Antiguidade em nossos dias e, sobretudo, as inúmeras possibilidades de releituras, de reescritas e reatualizações dessa tradição, haja vista as interpretações da conjuntura social do Brasil que uma obra-prima como o *Auto* suscita.

Referências

AGNOLON, A. *A festa de Saturno: o Xênia e o Apoforeta de Marcial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

ALBRECHT, M. V. *A History of Roman Literature*. New York: Brill, 1997.

ARBEX, A.; GALIZA, M.; OLIVEIRA, T. A política de combate ao trabalho escravo no período recente. *Mercado de Trabalho*, n. 64, p. 111-137, abr. 2018.

ARISTOTLE. *Politics*. Translated by H. Rackham. Loeb Classical Library. Cambridge, MA:

54 Cf. Dionísio de Halicarnasso, *Tratado da Imitação*, 1.3. Tradução de Raul Miguel Rosado Fernandes.

Harvard University Press, 1932.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de A. M. Valente. 3. ed. Lisboa: Serviço de Educação e Bolsas / Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BOLLE, W. *grandesertão.br*: o romance de formação do Brasil. 34. ed. São Paulo: Duas cidades, 2004.

CANDIDO, A. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: USP, n. 8, p. 67-89, 1970.

CANDIDO, A. O homem dos Aessos. In: CANDIDO, A. *Tese e Antítese*: ensaios. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002. p. 121-139.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, I. T. Ilusão e engano em Plauto. In: CARDOSO, Z. de A.; DUARTE, A. da S. (ed.). *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 95-126.

CARDOSO, Z. de A. *A Literatura Latina*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CASCUDO, L. da C. *Literatura Oral no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

DIAS, V. F. *Ariano Suassuna, o Plauto arretado do Nordeste brasileiro: emulações plautinas em "Auto da Compadecida"*. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2020.

FAVERSANI, F. Tirano, louco e incendiário: BolsoNero. Análise da constituição da assimilação entre o Presidente da República do Brasil e o Imperador Romano como allelopoiesis. *História da Historiografia*. v. 13, n. 33, p. 375-395, maio-ago. 2020.

FERNANDES, R. M. R. *Dionísio de Halicarnasso. Tratado da Imitação*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.

FITZGERALD, W. *Slavery and the Roman Literary Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press. 2000.

HUNTER, R. L. *A Comédia Nova da Grécia e de Roma*. Tradução Rodrigo Tadeu Gonçalves. Curitiba: Editora UFPB, 1985.

- JOLY, F. D. *A Escravidão na Roma Antiga: política, economia e cultura*. São Paulo: Alameda, 2005.
- MAGALDI, S. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.
- MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- MOMIGLIANO, A. *Os Limites da Helenização: a interação cultural das civilizações grega, romana, céltica, judaica e persa*. Tradução Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- MOORE, T. J. *The Theater Of Plautus: playing to the audience*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- MOURA, C. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- NABUCO, J. *O Abolicionismo*. 7. ed. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003.
- OLIVA NETO, J. A. Riso Invectivo vs. Riso Anódino e as Espécies de Iambo, Comédia e Sátira. *Letras Clássicas*, n. 7, p. 77-98, 2003.
- PLAUTO. *Comédias*. Seleção, introdução, notas e tradução direta do latim por J. Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978.
- ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *Brasil: uma biografia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SLATER, N. W. *Plautus in Performance: the theatre of the mind*. Atlanta: Harwood Academic Publishers, 2000, p. 139-149.
- STEWART, R. *Plautus and Roman Slavery*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.
- SUASSUNA, A. *Teatro Completo de Ariano Suassuna: comédias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

A Sociedade dos Caranguejos e o
Brasil contemporâneo: natureza (ou
ambiente), fome, pobreza e exclusão
no romance de Josué de Castro

André Luiz Lopes de Faria
Antônio de Oliveira Junior

Introdução

Não chove há décadas, nenhuma gota d'água, céu tão azul sem nenhuma nuvem que desse uma esperança, chão partido de tão seco, igual à pele dos velhos que tentam sobreviver neste deserto que é o sertão. De vez em quando uma rajada de vento bate e não consegue ter forças para levar para longe nem a poeira de barro pálido. A seca mata, a seca dá fome. O sertanejo, homem forte, poderia tomar da própria natureza que o cerca o seu apelido: homem-calango, aquele que se transforma para poder sobreviver e se arrasta na terra seca e árida, para escapar dos jagunços dos coronéis, usurpadores da vida, que vendem a água represada nos açudes.

Sem esperança de uma vida melhor, o homem-calango se transforma mais uma vez e em busca de sua vida, que parece ter perdido nos caminhos errantes do sertão, foge seguindo um rastro longe de luz. Chega à cidade. Fascinado pelo movimento rápido das coisas, pela variedade de cores que brilham na noite, ainda tem fome... seus pés se confundem com a sandália de couro, que agora parecem uma coisa só. Vaga sem rumo pelas ruas fétidas de uma cidade suja cortada por uma imensidão de água que corre em direção ao mar. Segue, desorientado, a direção das águas sem saber onde vai chegar. A incerteza da sua vida é contínua. Antes era árida, agora é úmida. Embrenha-se nas areias de uma praia, na lama escura, escorregadia, que afunda quem nela pisa, como se a vida quisesse levá-lo para sempre longe desse mundo desigual. Está no mangue e nele acaba estabelecendo sua nova forma de lutar para se manter vivo. Caça caranguejos. Vende-os barato para alimentar aqueles que pagam caro por esta iguaria, sem ao menos imaginar quem está por trás desse movimento que sintetiza o sistema que sustenta a fome no Brasil, onde natureza e pobreza compõem um quadro de exclusão cada vez maior.

A paisagem do sertão, reflexo de uma relação perversa entre o homem e a natureza, espelha questões fundamentais para um entendimento de lugares do Brasil e, de certa forma, de outras partes do mundo onde a batalha pela sobrevivência tem um sentido verdadeiramente real e vai muito mais além do qualquer um, que não a viva, possa imaginar. A seca, enquanto parte da dinâmica da natureza, pode e deve ser combatida considerando suas especificidades, neste caso, planejando ações de curto, médio e longo prazos que deveriam contribuir para minimizar seus efeitos sobre os animais, o ambiente e, principalmente, a sociedade.

O intenso processo de migração do povo sertanejo em períodos de seca prolongados, principalmente para as grandes cidades litorâneas nordestinas, trouxe esta questão para o debate. Mas um debate do qual o próprio sertanejo não participava. Cabia às elites locais pensar a solução do problema, não da seca, mas daquele migrante expulso de sua própria terra

pelas condições desiguais nas quais era obrigado a conviver, um intruso em uma sociedade construída no concreto que corrói a natureza para poder se manter no poder e, dessa forma, pelo discurso do que era considerado moderno. O que fazer com aquele *homem*, sertanejo, que aos poucos perdia não apenas sua força, mas sua identidade cultural e natural, para se tornar um *homem-caranguejo*, um *homem-gabiru*?

A ocupação de áreas urbanas, aquelas que outrora ninguém queria e eram consideradas marginais, como os manguezais, fez e ainda faz parte do processo de urbanização de cidades litorâneas. À medida que este processo se estabeleceu, a especulação imobiliária percebeu que poderia ganhar muito dinheiro nestas áreas, utilizando o Estado para isto e desconsiderando as características legais (áreas pertencentes ao Estado) e ambientais destas áreas. A apropriação de áreas públicas para benefício privado, tendo o apoio estatal, foi uma das temáticas abordadas por Josué de Castro nesta obra. Mas, o tema principal, a luta desenrolada por ele, durante toda sua produção intelectual ficcional e não ficcional, bem como ao longo de sua trajetória profissional como médico e geógrafo, foi contra a fome, esta peste social que ainda hoje aflige o mundo. Suas principais obras foram: *Condições de vida das classes operárias do Recife* (1932); *Alimentação e raça* (1936); *Geografia da fome* (1946); *Geopolítica da fome* (1952) e *Homens e Caranguejos* (1967).

Oliveira e Holanda (2015) afirmam que a obra *Homens e Caranguejos* pode ser analisada considerando de forma indissociada os eixos que edificam a ação narrativa da ficção josueniana. Seu preâmbulo dialógico a articula pelo diálogo sucessivo dos contextos significativos de composição (memória-ficção), de gêneros (contos-romance) e de coesão entre os elementos estruturais (personagem-narrador-espaço-tempo).

Josué de Castro, através de suas obras, esteve a frente de seu tempo. Trouxe luz a uma importante discussão, que é a da fome, do uso de áreas consideradas marginais pela população, neste caso os manguezais, além da questão da seca na região do nordeste Brasileiro. A discussão sobre a fome foi levada para fora de nosso país, não apenas quando ele fez palestras, ministrou aulas e cursos, mas também quando foi em 1951 presidente do Conselho da Food and Agricultural Organization (FAO) e em 1962 embaixador do Brasil na Conferência Internacional de Desenvolvimento, em Genebra, na Suíça, cargo que perdeu quando a ditadura militar se instalou em nosso país (1964-1985).

A precária distribuição de alimentos é um dos problemas mais graves do nosso país e, de certa forma, do planeta. Problema este que surge como resultado de uma desigualdade social e de distribuição de renda, proporcionada por um desenvolvimento econômico que tem como base o lucro acima de tudo. Segundo dados do IBGE 2017-2018, em média 15 pessoas morrem por dia de fome. Ao todo até o último apontamento feito pelo IBGE, 5.653 pessoas morreram

por desnutrição no Brasil. Estes dados demonstram a gravidade deste problema, já discutido amplamente por Josué de Castro em seu livro *Geografia da fome*.

Os dados levantados e analisados deixam explícito que quatro de cada dez famílias não têm acesso à alimentação adequada, considerando a quantidade e a qualidade de comida necessárias à manutenção da vida. Estas famílias precisam limitar a quantidade de comida que vai à mesa, bem como sua diversidade. Além disso, a fome está sempre à sua porta.

Caisan (2018) realizou o Mapeamento da Insegurança Alimentar e Nutricional e as informações apresentadas mostram que aproximadamente 427.551 crianças com menos de cinco anos atendidas pelo Bolsa Família tinham algum grau de desnutrição, índice calculado de acordo com o déficit de peso por idade ou altura. Dados que demonstram a gravidade do problema da fome no território brasileiro.

Este tipo de situação é inadmissível, principalmente se considerarmos a dimensão territorial brasileira e a quantidade de terras disponíveis para a agricultura. Mas, quando se analisa sua estrutura fundiária e os dados do desenvolvimento agrícola, percebe-se que o foco está no mercado externo, neste caso priorizando-se as culturas para exportação. A alimentação da população não é prioridade.

O ambiente dos manguezais

As relações da sociedade com a natureza e com ela mesma, durante sua evolução histórica, passou por diferentes etapas influenciadas pelas ações e relações sociais e naturais, em diferentes escalas.

Os recursos naturais, neste início, foram utilizados para construção dos instrumentos de sustentação da vida humana. Desta forma, a habitação, a *ekos*, a morada era resultado da capacidade do homem de, ao observar a natureza, extrair dela o seu sustento e a matéria-prima para garantir sua segurança e proteção. À medida que a sociedade foi se tornando mais organizada, as necessidades se ampliaram. As relações sociais modificaram não apenas a relação do homem com a natureza, quanto com ela mesma.

A planície costeira, por sua localização, acabou por receber e consolidar o processo de ocupação de diferentes domínios morfoclimáticos. Diversos impactos negativos foram se implementando, alguns vigentes até a atualidade, com graves consequências nas dinâmicas ambientais.

O termo *mangue* é empregado para designar um grupo floristicamente diverso de árvores tropicais que, embora pertençam a famílias botânicas sem qualquer relação taxonômica entre si, compartilham características fisiológicas similares. As adaptações especiais de que são

dotadas permitem que tais espécies cresçam em ambientes abrigados, banhados por águas salobras ou salgadas, com reduzida disponibilidade de oxigênio e substrato inconsolidado. O termo *manguezal*, ou *mangal*, é usado para descrever comunidades florestais ou o ecossistema manguezal, espaço onde interagem populações de plantas, de animais e de micro-organismos ocupando a área do manguezal e seu ambiente físico (abiótico) (*Atlas dos Manguezais do Brasil*, 2018). “[...] e foi sobre estes bancos de solo ainda mal consolidados, mistura incerta de terra e água, que se apressaram a proliferar os mangues – esta estranha vegetação capaz de viver dentro da água salgada, numa terra frouxa, constantemente alagada.” (CASTRO, 1967, p. 14).

Este ambiente acabou por exercer uma forte atração à população que fugia da seca e de outras situações, por fornecer alimentação e moradia. Mas diversas consequências negativas foram geradas, por exemplo: a supressão da vegetação, a deposição de resíduo sólido urbano, de efluentes domésticos, agrícolas e industriais, dentre outros.

A intensa verticalização de áreas urbanas, bem como sua expansão para áreas periféricas, aliadas à falta de processos de planejamento, não apenas agravam os problemas existentes, mas também dificultam a conservação/preservação destas áreas.

Os manguezais podem ser considerados um ecossistema importante ecológica e socialmente. São áreas de contato entre o continente e o oceano. Sequestram carbono em sua rica biomassa, além de seus solos. Protegem as áreas costeiras. Fornecem alimento e moradia para homens, mulheres, crianças, animais e vegetais. Castro (1967, p. 15) nos diz:

[...] os mangues vieram com os rios, e com os materiais por estes trazidos foram os mangues laboriosamente construindo seu próprio solo, batendo-se em luta constante contra o mar. Vieram como se fossem tropas de ocupação e, ao contato com o mar, edificaram, silenciosa e progressivamente, esta imensa baixada aluvional hoje cortada por inúmeros braços d’água dos rios e densamente povoada de homens e caranguejos, seus habitantes e seus adoradores.

Foram e são intensamente utilizados, considerando os diferentes usos e ocupações da terra ao longo de seu processo de ocupação. Além disso, recebem um intenso fluxo migratório oriundo do interior do continente, fruto dos períodos contínuos de seca na região nordeste ou pela busca de melhores condições de vida nas grandes cidades litorâneas. Estas áreas são ocupadas pela relação complexa do uso do solo urbano e, principalmente, dos valores praticados em sua comercialização. Sobram para estas populações as áreas consideradas “marginais”, neste caso, os manguezais.

[...] eram emigrantes expulsos do outro latifúndio – o de açúcar – este bem mais protegido pela lei, onde não podia haver invasões de terras. O que havia era o regime do arroxo, do trabalho

esfalfante no eito da cana, sem tempo nem permissão para se plantar um só pé de milho ou de feijão para ajudar a matar a fome da família. E, assim, o latifúndio do açúcar secretava sempre seus excessos de gente que o latifúndio de lama absorvia como um mata-borrão. (CASTRO, 1967, p. 98).

As secas prolongadas fazem parte do ambiente semiárido nordestino. Diversas ações foram implementadas, buscando atenuar esta situação, por exemplo, a construção de açudes. Mas, este tipo de política pública acabou por acentuar os problemas e gerar uma situação, já discutida exaustivamente na literatura, como “indústria da seca”. As terras produtivas continuavam sendo acumuladas pelos grupos econômicos regionais, com amplo acesso à água acumulada e a população de uma forma geral na penúria. A migração, nos períodos de seca prolongada, se acentua. A seca acaba por ser o argumento de uma elite econômica atrasada para conseguir recursos, investidos em suas próprias terras e de aliados políticos. Contribuindo para o agravamento dos problemas gerados pelas secas prolongadas: “a estrutura agrária feudal e a estrutura capitalista. Estruturas que persistem no Nordeste do Brasil, lado a lado sem se fundirem, sem se integrarem até hoje num mesmo tipo de civilização.” (CASTRO, 1967, p. 16).

A população que migra acaba por ocupar as áreas que estão disponíveis, que ninguém quer, áreas marginais, neste caso os manguezais. Este ecossistema é muito importante do ponto de vista das relações ecológicas. São áreas inundadas diariamente. Recebem um fluxo contínuo de matéria orgânica e sedimentos. No período retratado no livro, em sua grande maioria, os manguezais eram áreas pouco valorizadas economicamente, principalmente para a expansão urbana: “lá, do outro lado, é o paraíso dos ricos, aqui é o paraíso dos pobres” (CASTRO, 1967, p. 69).

À medida que a população foi ocupando as áreas de mangue, vindas do interior do nordeste, fugindo da seca e de sua principal consequência, a fome, estas áreas começaram a ter “dono”.

[...] terem aparecido os donos das terras dos mangues, que antes não eram de ninguém. Eram da maré. Estes novos donos eram, por coincidência, senhores muito importantes e ligados à situação. Verdadeiros sustentáculos do governo local, que os apoiava incondicionalmente, mas da qual exigiam toda vigilância na defesa de suas terras, registradas com grandes subterrâneos no serviço de terras da marinha. Esses atravessadores registravam, muitas vezes, terras inexistentes, esperando um dia que a maré as parisse. (CASTRO, 1967, p. 100).

A busca por alimentos, moradia e condições mínimas de infraestrutura leva um número crescente de pessoas a uma escravidão, que pode ser considerada: moral, política, econômica e principalmente social.

Esta presença constante da fome sempre fora a grande força modeladora do comportamento moral de todos os homens desta comunidade: dos seus valores éticos, das suas esperanças e dos seus sentimentos dominantes. Vê-los agir, falar, lutar, sofrer, viver e morrer era ver a própria fome modelando com suas despóticas mãos de ferro os heróis do maior drama da humanidade – o drama da fome. Foi o que viram assustados e sem compreender bem todo o drama, os meus olhos de criança. Pensei, a princípio, que a fome era um triste privilégio desta área onde eu vivia, – a área dos mangues. Depois verifiquei que, no cenário da fome do Nordeste, os mangues eram uma verdadeira terra da promessa que atraía os homens vindos de outras áreas de mais fome ainda. Da área das secas e da área da monocultura da cana-de-açúcar, onde a indústria açucareira esmagava, com a mesma indiferença, a cana e o homem reduzindo tudo a bagaço. (CASTRO, 1967, p. 20).

A fome, considerada por Josué de Castro um problema universal, era a grande força modeladora do comportamento dos homens que habitavam as áreas dos manguezais. Suas histórias se entrelaçavam a este ambiente formando um único ser.

[...] parecia que a vegetação densa dos mangues, com seus troncos retorcidos, com o emaranhado de seus galhos rugosos e com a densa rede de suas raízes perfurantes os tinha agarrado definitivamente como um polvo, enfiando tentáculos invisíveis por dentro de sua carne, por todos os buracos de sua pele: pelos olhos, pela boca, pelos ouvidos. (CASTRO, 1967, p. 13).

Os manguezais sempre foram considerados áreas marginais na planície costeira. Suas principais características, por exemplo: solos inundados/inundáveis, deposição abundante de matéria orgânica, dentre outros, gerava repulsa na população. “[...] como seria bom viver sentindo sempre o cheiro bom das plantas dos jardins e pisar de leve naqueles gramados verdes e macios em lugar de sentir o tempo todo o cheiro podre da maré e de andar sempre dentro da lama como se fosse caranguejo.” (CASTRO, 1967, p. 31).

Sendo as áreas dos manguezais a única opção viável de ocupação pela população oriunda, principalmente, do interior da região nordeste, assolado sistematicamente por secas devastadoras, seu intenso crescimento foi inevitável. Aliado a isto, destaca-se a ausência de políticas públicas que, de certa forma, transformam estes ambientes em verdadeiras áreas marginais. Esta situação acabou gerando conflitos de diversas ordens e escalas, além de alterações significativas nesta paisagem. Movimentos de cobrança por mudanças foram implementados tanto pela população que ocupava os manguezais, quanto pelas áreas mais privilegiadas.

[...] na defesa de sua estética ameaçada, que o governador do Estado deu início a uma grande campanha contra os mocambos. Contra esta lepra urbana que ameaçava recobrir toda a beleza senhorial da capital do Nordeste, toda a casta e fina nobreza dos seus antigos solares com

estes sórdidos borrões de miséria. Mas, nesta campanha contra os mocambos, o governador não procurou analisar onde se assentavam as verdadeiras raízes do mal. Pensava ele que estas raízes estavam fincadas ali mesmo na lama dos mangues e que bastaria arrebentar estas raízes para que viesse a desaparecer a vegetação braba dos mocambos. Nem ele, nem seus auxiliares se davam conta que aquela vegetação dos mocambos, que brotava como uma flor de lodo na vasa dos mangues, tinha raízes que alongavam pelo solo do país inteiro e pelo subsolo de suas estruturas sociais arcaicas. Produto do feudalismo agrário que oprimia e explorava, há séculos, toda aquela pobre gente que acabava, um dia, preferindo o fedor dos mangues ao fedor das malocas dos engenhos, das novas senzalas fracionadas em torno das novas casas-grandes (CASTRO, 1967, p. 98-99).

Os conflitos foram inevitáveis e de diferentes intensidades. Todo o peso da elite econômica que, em diferentes momentos, se confundiu com a elite política, foi utilizada para abafá-los. Esta situação muito bem retratada no livro demonstra não apenas a inabilidade de uma elite despreparada, insensível e, em muitos casos, com nítida ausência de inteligência, mas também de uma concentração de renda desproporcional.

Os movimentos sociais cresceram e foram se consolidando. Espaços políticos foram sendo ocupados. Mudanças graduais iniciaram-se, mas, muito ainda precisa ser feito.

O mangue como paisagem social

Silva (2012) afirma que o romance *Homens e Caranguejos*, publicado por Josué de Castro em 1966, apresenta características peculiares ao chamado romance de 30 no Nordeste, que por meio de escritores como Graciliano Ramos – *Vidas secas*; José Américo de Almeida – *A bagaceira* e Raquel de Queiroz – *O quinze*, dentre outros autores representativos desse período, retrataram a vida da população nordestina que vive sob as intempéries da seca e a calamidade da fome e do êxodo rural.

Ao retratar o cotidiano da vida no mangue como morada e como recurso para manutenção da própria vida, extraída das relações sociais e econômicas ali existente, Josué de Castro cria, embora não tenha sido esta sua intenção (ou teria sido) um manifesto-denúncia, no qual os problemas da fome e das condições de pobreza são alarmantes. Não era a primeira vez. Em 1946, Josué de Castro publicou a obra que marcou a sua trajetória política, intelectual e de indignação contra o sistema que impunha aos homens as migalhas, aos restos das sobras daqueles que podiam se manter em pé, o livro *Geografia da fome* revelou que a fome era produto da natureza humana e não da natureza pura. As condições de vida nas quais determinadas parcelas da população sobreviviam, certamente, poderiam ser influenciadas pelas condições da natureza, mas o homem sempre teve condições técnicas para minimizar este problema. Não o

fez por falta de interesse, por se sujeitar aos interesses do capital, do poder e das teologias da submissão e da escravidão: “pelas histórias dos homens e pelo roteiro do rio, fiquei sabendo que a fome não era um produto exclusivo dos mangues... era um drama universal” (CASTRO, 1967, p. 24).

Em pleno início do século XXI, no meio de uma pandemia que expõe a realidade das desigualdades sociais e econômicas do mundo inteiro, exatos cem anos da gripe espanhola que atingiu severamente o mundo todo no início do século passado, expondo também as desigualdades sociais presentes em todas as sociedades, nos deparamos com o mesmo problema: a pobreza, novas formas de trabalho que escravizam, que subjagam o homem ao capital e o tornam escravos de si mesmo.

O modelo de desenvolvimento atual privilegia a concentração da renda. Coloca à margem da sociedade milhões de pessoas. Josué de Castro chama a atenção para esta situação, que, em sua visão, precisa ser modificada urgentemente: “é que o tempo conta pouco nas terras de miséria, nas terras subdesenvolvidas do terceiro mundo, onde a fome, a morte com sua presença constante estão sempre a tecer o destino dos homens” (CASTRO, 1967, p. 25).

O mangue é a síntese desse mundo perverso, onde o que muda não está nele, mas fora dele; é a paisagem, o ambiente que sintetiza e revela as contradições de uma sociedade que, ao mesmo tempo que hoje, o valoriza como memória e como recurso, também o ocupa de forma desordenada e o transforma em um depósito de lixo. Ao analisar a obra de Josué de Castro, Melo Filho (2003) identifica quatro características sociais sobre o mangue: a sua ancestralidade que representa toda uma história da cidade do Recife, seus conflitos, conquistas e contradições; como modelo de equilíbrio ecológico; como natureza que produz conhecimento a partir de si mesma e como o lugar da exclusão, da pobreza, da prostituição, das doenças provenientes dos miasmas, os odores fétidos resultantes da decomposição orgânica, que produz a lama suja, negra, que afunda o corpo do homem, mas que também o abriga.

Assim como a cidade do Rio de Janeiro, a cidade do Recife teve, no processo de produção do seu espaço, que enfrentar a natureza, dominá-la. Esse domínio sobre a natureza, nas duas cidades, se expressou no desafio de ocupar espaços lamacentos. Se no Rio de Janeiro, a memória do mangue se perdeu ao longo do intenso processo de ocupação, no Recife, há uma simbiose do mangue com a cidade. Recife é a cidade-mangue, a *manguetown*, expressão adotada pelo movimento cultural *Manguebit*, do qual um de seus principais expoentes, Chico Science, foi muito influenciado pela obra literária dos homens-caranguejos⁵⁵, o que demonstra a força da imagem vivida na construção das ideias. A importância da imagem vivida e recriada ficcionalmente por Josué de Castro é bem demonstrada neste relato:

55 *Antene-se*, música de Chico Science, retrata o ambiente e o homem descrito no livro *Homens e Caranguejos*.

Eu ficava horas e horas imóvel sentado no cais, ouvindo a história do rio, fitando as suas águas correrem como se fôsse uma fita de cinema. Foi o rio o meu primeiro professor de história do Nordeste, da história desta terra quase sem história. A verdade é que a história dos homens do Nordeste me entrou muito mais pelos olhos do que pelos ouvidos. Entrou-me por dentro dos meus olhos ávidos de criança sob a forma destas imagens que estavam longe de serem sempre claras e risonhas. (CASTRO, 1967, p. 18-19).

Não apenas a força do olhar, do *fitar*, mas de viver a paisagem, o rio, o mangue, vivenciar o cotidiano que a forma de perceber, compreender e interpretar a paisagem se realiza. É nesta experiência, presente enquanto vivemos que a alegria, a dor, a tristeza, a sede, a fome, a pobreza moldam o ser:

Foram com estas sombrias imagens dos mangues e da lama que comecei a criar o mundo da minha infância. Nada eu via que não me provocasse a sensação de uma verdadeira descoberta. Foi assim que eu vi e senti formigar dentro de mim a terrível descoberta da fome. Da fome de uma população inteira escravizada à angústia de encontrar o que comer. (CASTRO, 1967, p. 19).

A fome transforma o manguezal em um espaço de lutas, de conflitos, da morte pela sobrevivência, da morte pela vida, pelo alimento. Uma luta entre homens e caranguejos pela vida. Uma luta para sobreviver, onde o homem tornava-se caranguejo. A metamorfose do homem em caranguejo era um processo que iniciava na infância, como relata Josué de Castro.

Alimentados na infância com caldo de caranguejo: êste leite de lama. Sêres humanos que se faziam assim irmãos de leite dos caranguejos. Que aprendiam a engatinhar e a andar com os caranguejos da lama e que depois de terem bebido na infância êste leite de lama, de se terem enlambuzado com o caldo grosso da lama dos mangues e de se terem impregnado do seu cheiro de terra podre e de maresia, nunca mais se podiam libertar desta crosta de lama que os tornava tão parecidos com os caranguejos, seus irmãos, com as suas duras carapaças também enlambuzadas de lama. (CASTRO, 1967, p. 13).

Uma metamorfose tão intrigante que, ao final, em vez de surgir um novo ser, o homem-caranguejo sucumbia na lama do próprio mangue:

A impressão que eu tinha era que os habitantes dos mangues – homens e caranguejos nascidos à beira do rio – a medida que iam crescendo, iam cada vez se atolando mais na lama. [...] Com uma fôrça estranha, os mangues iam, assim, se apoderando da vida, de tôda aquela gente numa posse lenta, tenaz, definitiva. (CASTRO, 1967, p. 13).

Este processo quase simbiótico entre os habitantes desta paisagem tem uma descrição detalhada na obra de Josué de Castro. O mangue é ao mesmo tempo vida e morte.

A paisagem é toda ela passado, porque o presente que escapa de nossas mãos já é passado também. Então, a cidade nos traz, através de sua materialidade, que é um dado fundamental da compreensão do espaço, essa presença dos tempos que se foram e que permanecem através das formas e objetos que são também representativos de técnicas. (SANTOS, 2001, p. 21).

A paisagem representa as dinâmicas ambientais e sociais de toda uma sociedade. Caracteriza as relações, o passado, o presente e nos projeta um futuro: “A paisagem não é apenas objeto de uma contemplação e avaliação estética, mas seu valor reside no fato de ser representativa da ação humana e, mais ainda, do desenvolvimento de uma “cultura do olhar” (BESSE, 2006, p. 246).

A paisagem concentra diversos e diferentes valores. O ser humano lhe atribui representação, que também traz toda sua evolução ao longo do tempo geológico. O ambiente mangue, descrito na obra de Josué de Castro, representa de forma objetiva as relações sociais, econômicas, políticas e ambientais, tornando-se um ambiente único. Decerto que o mangue apresentado por Josué de Castro é muito mais do que um ecossistema. O mangue é um personagem que vive a urbanização do Recife da forma mais perversa. Não como um ambiente que destrói, mas, ao mesmo tempo, que dá vida, expressa a realidade social e econômica de uma cidade que não dá aos seus moradores as condições mínimas de habitar.

Como *locus* de moradia e não do *habitat*, no mangue estão apresentados não apenas os personagens de uma vida urbana desigual, marcada pela pobreza, fome, violência e desemprego, uma vida trilhada na ausência da esperança de uma mudança, mas aqueles que de fora sustentam a estrutura da pobreza. No mangue, seguindo o movimento das marés que o alimenta, a vida tem seus altos e baixos, certamente mais baixos do que altos.

Considerações finais

O que Josué de Castro nos oferta é um romance importante para a compreensão da condição de sobrevivência de um povo que vive e resiste diariamente a se entregar à morte e ser definitivamente enlameado na viscosidade e odor fétido do mangue, fruto da observação aguda de alguém que conheceu de perto os problemas socioambientais brasileiros, sobretudo da periferia de Recife. A obra de Josué também nos convida a uma reflexão sobre a relação entre literatura e temporalidade, porque no mangue o tempo é uma metáfora da própria existência humana. No mangue existem duas temporalidades: a *ambiental*, resultado da dinâmica complexa que revitaliza e garante o equilíbrio dos ecossistemas cujo tempo é longo, no ritmo próprio da conjunção das transformações da natureza; e a *social*, fruto do encadeamento histórico dos processos de ocupação humana do sertão e do mangue.

Duas paisagens que se conectam pela pobreza e pela cultura. De uma pobreza produzida e fundamentada politicamente no discurso do determinismo geográfico, da alusão das condições geográficas do ambiente com a condição de vida que geraria um povo indolente, incapaz de se desenvolver, cuja garantia de sobrevivência só poderia existir impulsionado por uma camada social superior. Assim, o discurso de dominação e controle do sertanejo o coloca submisso aos interesses de uma elite que concentra terras e explora o trabalho, muitas vezes de forma desumana, alimentando a desnutrição e a insegurança alimentar, colocando milhares de homens e mulheres no caminho da exclusão social e ambiental.

O sertanejo não é um retirante, porque a sua saída do sertão não é de livre e espontânea vontade. Ele é expulso de sua terra, despossuído de suas tradições, de sua cultura. De uma cultura não apenas construída por memórias do passado, de suas raízes, mas sobretudo de uma simbiose entre homem e paisagem, onde os dois elementos se confundem porque são a mesma coisa. O homem sertanejo e o sertão são a própria natureza do ser sertão, uma relação violentamente rompida pela sua chegada à cidade, onde subjetivamente procura outro ambiente inóspito, mas capaz de se integrar e se articular, o mangue.

É nesta transição do sertão para o mangue que podemos perceber a síntese do Brasil. De um Brasil rural, pobre e violento, para um Brasil urbano, também pobre e violento, que subjuga o trabalhador a condições mínimas de sobrevivência. De um Brasil que exclui e despossui grande parte de sua população da sua própria vida.

Nesse sentido, nos parece que a obra de Josué de Castro, escrita em 1967, é contemporânea. É uma leitura que deveria ser um alerta para a geração do presente e para as futuras. Seu romance nos mostra o quanto é penoso e árduo entender o processo de construção de uma nação que sempre desejou ser moderna economicamente, mas nunca conseguiu se modernizar social e culturalmente, justamente porque a modernização é um projeto único e, no nosso caso, inacabado...

Referências

AB'SÁBER, A. *Os domínios de natureza no Brasil: potencialidades paisagísticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FNJ, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ANDRADE, M. C. *A problemática da seca*. Recife: Líber Gráfica, 1999.

Atlas dos Manguezais do Brasil / Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade. Brasília: Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, 2018.

BESSE, J.-M. *Ver a Terra*. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Tradução Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BHERING CARDOSO, R. S.; LOPES DE FARIA, A. L.; ROCHA, P. DE A.; CARDOSO TEIXEIRA, R.; DA COSTA, L. M.; FARIA DE ASSIS, A. A. Sambaquis do litoral de Guarapari-ES: química, física e malacofauna. *Sociedade & Natureza*, v. 32, p. 728-739, out. 2020.

CASTRO, J. *Homens e Caranguejos*. Ed. brasiliense. Soc. An. S.P. 1967.

CAISAN – CÂMERA INTERMINISTERIAL DE SEGURANÇA ALIMENTAR E NUTRICIONAL. Mapeamento da Insegurança Alimentar e Nutricional com foco na Desnutrição a partir da análise do Cadastro Único, do Sistema Nacional de Vigilância Alimentar e Nutricional (SISVAN) e do Sistema de Informação da Atenção à Saúde Indígena (SIASI) 2016. Estudo técnico. Brasília. 2018. Disponível em: http://www.mds.gov.br/webarquivos/arquivo/seguranca_alimentar/caisan/Publicacao/Caisan_Nacional/Estudo_tecnico_Mapalnsan_2018.pdf. Acesso em: 25 out. 2021.

CLAVAL, P. Changing Conceptions of Heritage and Landscape. *In*: MOORE, N.; WHELAN, Y. *Heritage, Memory and the Politics of Identity – New Perspectives on the Cultural Landscape*. Great Britain: Ashgate Publishing Limited, 2007. Capítulo 6.

CARVALHO, R.; MARQUES, T A evolução do conceito de paisagem cultural. *Revista de Geografia e Ordenamento do Território (GOT)*, Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, n. 16, p. 81-98, mar. 2019. DOI: [dx.doi.org/10.17127/got/2019.16.004](https://doi.org/10.17127/got/2019.16.004)

FOWLER, P. *World Hetirage Cultural Landcapes, 1992-2002: a Review and Prospect*. Paris: UNESCO, 2002.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Pesquisa de Orçamentos Familiares 2017-2018: Análise da Segurança Alimentar no Brasil*. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/28896-pof-2017-2018-proporcao-de-domicilios-com-seguranca-alimentar-fica-abaixo-do-resultado-de-2004>. Acesso em: 12 out. 2020.

JONES, M. The concept of cultural landscape: discourse and narratives (chapter 3). In: DÉCAMP, H.; TRESS, B.; TRESS, G. (ed.). *Landscape Interfaces*. Springer Netherlands. Landscape Series, 1. 2003.

OLIVEIRA, T. A. S. de O.; HOLANDA, S. A. de O. Homens & caranguejos e a travessia ético-estética da memória no romance da fome. *Cerrados 40 – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n. 40, ano 24, p 339-354, 2015.

RONCAGLIO, C. A ideia da natureza como patrimônio: um percurso histórico. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, Curitiba, n. 19, p. 111-128. jan.-jun. 2009. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/made/issue/view/947>. Acesso em: 25 out. 2021.

RUA, J. (org.). *Paisagem, espaço e sustentabilidades: uma perspectiva multidimensional da geografia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2007. Disponível em: http://www.editora.vrc.pucRio.br/media/ebook_paisagem_espaco_e_sustentabilidade.pdf. Acesso em: 25 out. 2021.

SANTOS, M. O tempo nas cidades. *Tempo/Artigos*, p. 21-22. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/arquivos/arquivo-71.pdf>. Acesso em: 25 out. 2021.

SILVA, F. C. T. da. “História das paisagens”. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (org.). *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 203-216.

SILVA, J. A. da. A representação da fome em homens e caranguejos de Josué de Castro. *Revista Letras escreve*, v. 2, n. 1, p. 1-10, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/347>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MELO FILHO, D. A. de. Mangue, homens e caranguejos em Josué de Castro: significados e ressonâncias. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 505-524, ago. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702003000200002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 15 nov. 2020.

Observação sobre a cidade no *Ensaio
sobre a Cegueira* de José Saramago

Fernando Conde

Não sou pessimista. O mundo que é péssimo. Os pessimistas são os únicos que querem mudar o mundo. Para os otimistas está tudo muito bem. Deveria-se fazer profissão e militância do pessimismo.

José Saramago

Se podes olhar, vê. Se poder ver, repara.

Livro dos Conselhos

Uma das formas de a Geografia olhar para a Literatura, sendo o caso do livro *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago (e o filme *Blindness* de Fernando Meirelles) é a partir da ideia de cidade. No caso de tal ponto de partida do contato com este debate ser a literatura, aqui se coloca a oportunidade de refazer uma leitura a partir de outro olhar – decorrente dos *olhos* da Geografia. Nas passagens a seguir, o enredo será tratado como um fenômeno a ser, digamos, *geografizado*. Na mesma direção, com sentido oposto, o olhar da Geografia sobre a cidade pode ser recolocado a partir de aportes do gênero do discurso romance, com sua produção enquanto imaginário em que emerge, no caso da obra em questão, enquanto distópico em sua banalidade ou mundaneidade.

Na Geografia, é possível falar do espaço a partir de categorias que estão situadas – e em muitos casos: sitiadas – no dia a dia, no cotidiano. A cidade, como forma espacial do urbano, pode ser debatida incansavelmente mediante conceitos do pensamento geográfico (e de outros campos disciplinares que se debruçam sobre espacialidades e que vão das Ciências Humanas às Sociais Aplicadas), todavia partimos de uma tríade que faz um caminho diverso, sem prejuízo de alcançar entendimentos convergentes e dissonantes com a opção de partir do pensado sob a forma de conceito determinado por estas ou aquelas definições e pressupostos.

Tal tríade se estrutura colocando em movimento o vivido, o percebido e o concebido – termos estes que estão presentes ao longo da obra de um filósofo como Henri Lefebvre e que escapam das finalidades deste texto ser exposta em detalhe e, sobretudo, das condições concretas das quais foi produzido: uma palestra que apresenta um diálogo entre uma espacialidade (a cidade) sendo observada por mais de um método (a Geografia, em nosso caso; a Literatura, no caso de Saramago, se é que a escrita de seu gênero deva ser reduzida à dimensão epistemológica restritiva implícita no termo *método*).

Se uma primeira tríade (vivido-percebido-concebido), digamos, de método, organiza o pensamento, outra tríade decorre da leitura do livro *Ensaio sobre a cegueira*⁵⁶ (SARAMAGO,

56 Doravante chamado somente de *Ensaio*.

2014 [1995]): a cidade, o hospício e o cotidiano. A tríade do *Ensaio* guiará a tríade lefebvreana; ou, dito de outro modo neste caso, o diálogo da Geografia com a Literatura será guiado por esta, submetendo aquela ao seu movimento, seu devir texto.

Pela ordem, a primeira página do *Ensaio*, mas também a primeira cena do filme *Blindness* de Fernando Meirelles de 2008⁵⁷, é algo que emerge na cidade de modo bastante corriqueiro: em uma sinaleira ou semáforo, um sujeito se descobre cego.

Por exemplo, a escolha de não nomear a cidade (seu espaço geográfico, com endereços e coordenadas que permitissem localizá-la em uma cartografia convencional, mas tampouco a data exata, quiçá alguma década de algum século) permite pensá-la com bastante proximidade do nosso próprio cotidiano. Não se sabe se tal cidade é a capital de Portugal ou uma cidade média da Zona da Mata mineira, como Viçosa, e assim se torna possível realizar uma ancoragem do que se passa na cidade do *Ensaio* com acontecimentos passíveis de existência na vivência cotidiana de uma cidade qualquer. E em uma cidade qualquer é possível que qualquer um de nós se torne cego, se é que já não o somos – em uma derivação do argumento de Saramago que será recorrente nas próximas páginas.

Nessa linha, se o livro foi publicado em 1995, não se sabe ao certo se tal acontecimento primitivo (no sentido de *acumulação primitiva* de Marx) ou original (no sentido de *pecado original* bíblico) é algo que acontece na década de publicação da obra ou antes ou depois; isto é, na década de oitenta ou noventa do século XX ou na primeira década dos anos 2000. Ou, ainda, neste final de segunda década do século XXI.

Mas algo que se percebe desde logo e se destaca do que é vivido pelos personagens é que esta cidade está acontecendo em um momento em que o automóvel assumiu a presença explícita no cotidiano da cidade. Sendo esta concebida a partir das necessidades materiais daquele, no sentido de infraestrutura viária em que tal modal tem prevalência sobre os transeuntes, mas também no sentido imaterial e simbólico em que este objeto é indissociável das possibilidades de entendimento quanto às práticas espaciais das personagens.

Em uma aproximação da tríade de método, mesmo que ainda tomando os termos sem força conceitual, o vivido do espaço da cidade se revela às pessoas pelos possíveis percebidos na rua. E esta, por sua vez, é um espaço concebido a partir de uma perspectiva de classe dominante em que a individualidade está subsumida seja na lógica do Estado (numa chave weberiana de pensar a dominação por um poder racional que organiza dispositivos de poder), seja na do capital (numa chave marxista de pensar a reprodução das relações de produção, distribuição, circulação/troca e consumo de mercadorias; ainda, em que fração da humanidade assume a forma de mercadoria *força de trabalho*).

57 Doravante chamado somente de *Blindness*.

Nesta escala mais ampla se realiza o primeiro momento do *Ensaio*: a cidade. E o espaço mais imediato de emergência da cegueira ser o interior de um automóvel, a nosso ver, está longe de ser uma coincidência. Há uma série de mediadores tecnológicos, em que o papel ativo dos indivíduos é limitado pela produção industrial de tais objetos, que cessam a utilidade sem que a demanda deixe de ser saciada – como a medição das distâncias que não se faz em metros ou quilômetros, como é o caso da racionalidade espacial da urbanização na modernidade capitalista/estatista em que se reconhece o uso do automóvel – mas a partir de unidades de percepção e vivência dos deslocamentos da corporeidade, como os passos. No sonho de consumo do automóvel, retomar os ritmos do corpo emerge como uma desrealização do movimento da pessoa na cidade; *ir de a pé*, como se diz no popular, nesta racionalidade, significa uma perda de mobilidade. E isto parece natural quando a escala de análise somente opera nesse nível da cidade como unidade de reprodução do modo de vida no interior do automóvel. Não se sabe ao certo quem é o passageiro de quem, se a cidade leva os automóveis ou o contrário; ou, nos termos da assistência às necessidades especiais da visão reduzida, se o automóvel torna-se o cão-guia da cidade... Enfim, a cidade aparece como uma totalidade indiferenciada ao portador do automóvel, como promessa de mobilidade total, eficiente, no ato de superar distâncias em que a dimensão social do espaço passa a ser um problema de quilometragem.

Veremos como essa representação do espaço é adequada à reprodução de um mundo de mercadorias no qual a vida cotidiana se estabelece.

Uma segunda derivação, enquanto pensamento do espaço, se dá a partir da cidade em sua diferenciação: centro e periferia; estes como indicadores de localização dos fenômenos na planta ou projeção da cidade, mas já refletindo relações desiguais de acesso às capacidades de comando e direção do próprio movimento de sujeitos e coisas. Será o segundo momento da tríade do *Ensaio*: do primeiro momento em que se diz da cidade em geral, passa-se a um espaço recortado da cidade, algo de uma *sub-cidade* e tomado pela função tanto de loteamento (como distinção do entorno, inclusive com fronteiras bem explícitas) quanto de encarceramento (como interdição da mobilidade dos portadores da cegueira, tendo também os limites dados pelos guardas armados com suas metralhadoras e alto-falantes).

O terceiro momento do *Ensaio*, o cotidiano, recoloca o segundo no primeiro, isto é, o cotidiano é a reposição do hospício no espaço da cidade. Ou, noutros termos, o hospício como o momento de socialização do cotidiano em algo como uma escola na tradição durkheimiana em que a funcionalidade é propedêutica, preparatória para o ingresso em uma instituição.

Ocorre que o título do livro é *Ensaio sobre a Cegueira*, assim, um ato de observação sobre uma dada realidade. Entretanto, um dado fenômeno cuja observação tem um elemento

sensorial que se distingue do que seria um ensaio sobre a loucura, sobre o delírio. Enfim, sobre uma situação em que, se não se perdeu a visão, perdeu-se a razão; por outro lado, o título de Saramago é bastante preciso ao não imputar uma perda da razão como relação mecânica e coerente com a perda da visão. Aqui se estabelece uma relação que, ao contrário de uma simples dicotomia, é uma contradição entre a capacidade de ver e o exercício da racionalidade.

Em Saramago, é possível identificar toda essa Geografia, em que os espaços assumem força de determinação dos sujeitos, e para além dela, existindo toda uma vivência que se dá nos espaços subjetivos e que permitiria, que não é nosso caso, uma leitura tendo como ponto de vista os recônditos da angústia e as emergências da esperança. Não é à toa que, independente da incapacidade de desenvolver essa chave de leitura psicanalítica, nada nos proíbe de termos em Saramago um sujeito com quem é muito fácil se emocionar. E tal emoção não tem um sentido de acolhimento ou cuidado; é um dispositivo que recoloca noutra plano a violência do mundo. Mas voltemos ao *Ensaio*.

Nas mesmas linhas em que ressurgem esse elemento de *chama* fazendo de nós algo como um vulcão em erupção, daquilo que em Geografia nos remete aos basaltos de extrusão recente e em sua condição vulcânica de produzir formas que não possuem estruturas como as rochas cristalinas cujo tempo permitiu assumirem um acabamento sofisticado, se tem, paradoxalmente, um texto muito bem lapidado e organizado em que a lembrança de um João Cabral de Melo Neto é uma presença constante, com a estrutura do texto em que nada parece aleatório ou espontâneo, como um *crystal*. Esse paradoxo também resiste numa leitura materialista da cidade: a estrutura se realiza pelo movimento – é uma totalidade que, mediante suas contradições, abre possibilidades. Assim, é um texto muito vivo, em que elementos da nossa existência e intimidade, se de um lado estão ausentes na distopia saramagueana (no texto escrito), por outro se tornam presentes com bastante facilidade no ato de leitura do texto. O que nos foi vivido em alguma circunstância distinta e talvez até esquecido pode ser recuperado e percebido a partir da leitura da obra, servindo como um espaço de representação da nossa individualidade em que temos diante de nós uma lente (ora microscópica, ora telescópica) para nos concebermos enquanto existência tensionada entre desumanização/coisificação e supressão da forma *classe social*.

Nesses termos, o *Ensaio* é um pouco de uma cidade em que somos algo de personagens colocados em condições extremas de solidariedade e perversidade. Em que nos percebemos em uma situação na qual a ausência de culpabilidades abstratas das personagens (aqui não é permitido qualquer maniqueísmo entre bem e mal, entre *mocinhos* e *bandidos*) nos permite uma arguição acerca das nossas ações em nossa cidade real.

Essa possibilidade assume uma dialética concreta pelo contexto distópico da obra, afinal, em linha hegeliana, nada melhor que algo estranho para nos fazer pensar sobre o que para nós é mais familiar.

A forma da linguagem em Saramago, sobretudo no *Ensaio*, escapa de uma representação ingênua da realidade, como algum desavisado vai procurar em uma representação cartográfica da cidade e ali espera encontrar a cidade tal como ela é, no sentido de neutralidade proporcional à veracidade e rigor no encaixe mecanicista de observação-descrição-representação-explicação.

Na cidade, a vida assume um fluxo heracliteano, como lembra Lefebvre em alguma passagem, e que Saramago coloca em sua sintaxe, em sua gramática apropriada e distribuindo a intensidade do vivido para além da pontuação comedida; seus parágrafos se organizam nos limites (fronteiras internas, como bairros da cidade?) de pontos e vírgulas como o movimento dos pedestres na cidade se organiza entre quarteirões e ruas. E a cidade, com seus momentos de repouso e de aceleração, permanece em um ritmo cuja análise revela mais contrapontos do que linearidades. O texto, tal e qual o mundo, é convulsivo em seu desenvolvimento; tal evento ou acontecimento da crise ou surto não é acidental ou algo que se resolve de modo tópico; ao contrário, a convulsividade é seu modo de ser e sua reprodução é crítica.

Mas o ritmo do texto em *Ensaio* expressa um modo de ser na cidade em explícita dissonância com a perspectiva que emerge do poder de Estado, definidor do que é a cidade de cima para baixo, com a verticalidade do planejamento urbano tecnocrático que, ao seu termo, nada faz além de assegurar a mobilidade das mercadorias (homogeneidades do valor de troca, da dominação) no mesmo golpe em que produz a imobilidade das pessoas enquanto diferença (radicalidades do uso, da apropriação) (LEFEBVRE, 2013 [1974]).

A perspectiva da cidade em Saramago se compreende enquanto observação de sujeitos de uma classe social que não é a proprietária dos meios de produção da cidade (materiais, no sentido econômico e prático-sensível, e imateriais, no sentido político e decisório), daí que a sensação permanente de interdição e ausência da liberdade de ação das personagens se efetiva na exata medida em que se apresente o poder de comando sobre a vida tornado uma força externa e independente. A alienação/estranhamento, recuperando um termo marxiano dos *Cadernos de Paris* (MARX, 2015 [1844a]) e dos *Manuscritos de 1844* (MARX, 2004 [1844b]), se torna presença (espacial) e se torna presente (temporal), na atividade dos sujeitos enquanto processo, mas também quanto à própria individualidade e coletividade.

Passagens dessa aventura a que se chama vida se encontram em diversas obras de Saramago, seja da vida dos outros, seja do próprio autor, pois

Sí en *Las pequeñas memorias* se rendía tributo a la memoria íntima e anónima de la infancia, *El viaje del elefante*, su libro más cervantino, le sirvió para homenajear a la lengua portuguesa y celebrar la esencia fabuladora de la literatura. A continuación, de la mano de *Caín*, reprobaría con mordacidad el mito de la religión, en un gesto de raíz volteriana. Años antes, en *Ensayo sobre la lucidez* (2004), se había adentrado en la inconsistencia y las desviaciones de la democracia, abordando el espacio sociopolítico y la ética pública. A la muerte ya le había puesto cara por anticipado de la mano del humor y la categórica lógica argumental, en *Las intermitencias de la muerte* (2005). Con *Ensayo sobre la ceguera*, dos lustros antes, fundaría el ciclo alegórico de su escritura, cuando se propuso transitar de la estatua a la piedra y profundizar en la naturaleza del ser humano contemporáneo y su coyuntura; en sus páginas cimentó una gran parábola sobre la deshumanización y la irracionalidad que, a su juicio, azotan el mundo y nublan nuestro destino. (AGUILERA, 2014, p. 91).

Uma breve visada sobre algo de cada um dos momentos do *Ensaio* indica por onde passará essa leitura.

No primeiro momento, da cidade em direção ao hospício (Saramago utiliza vários termos para refletir o espaço em que ocorre o confinamento dos cegos), um movimento – em uma linha de um outro autor francês – é pautado pelas possibilidades de trânsito entre a ideia de hospício e as correlações/homologias entre escola e cadeia/prisão enquanto instituições marcadas pela capacidade de *vigiar e punir*. Tais espaços se realizam como duas faces de uma mesma moeda: ausência da cidade e presença no hospício, reunindo sujeitos que não podem fazer existir seu modo diferente de viver o espaço da cidade (a condição da cegueira como comportamento desviante diante da normalidade da visão) no mesmo tempo-espaço em que suas diferenças são eliminadas pelas formas da dominação típicas das lógicas da acumulação de mercadorias (dos objetos aos corpos). Existe uma lógica que se coloca em processo (um *p* maiúsculo remeteria ao livro kafkeano) em que ocorre uma metamorfose (idem no caso da consoante *m* em direção ao livro *A metamorfose*) em despossuído de humanidade em uma territorialidade para lá da organização bem administrada.

O hospício é um território em que os elementos mais radicais – no sentido de que estão presentes na sua fundação, como cláusulas pétreas ou pedras fundamentais – da sociabilidade capitalista afloram em sua plenitude. Há algo de arqueologia na evidência.

Em termos freireanos, em que a dialética hegeliana do senhor-escravo é repostada na unidade contraditória entre opressor-oprimido, se realiza um processo de desumanização em que, da condição de oprimidos, reemergem os modos da opressão mediados pela capacidade de escrever um espaço social em que somente as mercadorias ditam a leitura de mundo (FREIRE, 2016 [1968]).

Nesse ato do *olhar* saramagueano, ao *ver* as pessoas, é possível *reparar* que ali estão dispostas mercadorias? Vejamos.

Em Marx (2011), na obra de 1867, livro 1 de *O Capital*, é possível reconhecer alguns indicativos do que seja a mercadoria nessa moldura teórica. Um cachecol, por exemplo, tem sua finalidade em aquecer partes do corpo no tempo do frio, mas também se pode dizer de um acessório estético entre muitas outras serventias, enfim, o conjunto de práticas sociais mediadas por este objeto e que podem ser reconhecidas pela rubrica do “uso”. Por outro lado, o mesmo objeto pode servir somente para a venda com o fim de alguém se apropriar de dinheiro, sobretudo, no caso de quem buscar o dinheiro não ser nem quem usa o cachecol ou tampouco quem o produz. Sobretudo, alguém para quem o cachecol não é uma presença na apropriação de um objeto que satisfaz as necessidades bastantes radicais no caso do frio. Ser portador do cachecol, no caso de proprietário, é torná-lo uma ausência diante de sua capacidade de aquecer o corpo. E não é necessário desenvolver exemplos de vasta fração da classe social dos proprietários de cachecóis (suas fábricas e lojas), que pouco se preocupa com os irmãos de rua que sofrem com frialdade e desamparo das ruas das cidades. O dinheiro passa a ser a grande finalidade do cachecol e sua apropriação por quem tem frio (mas não tem dinheiro) passa a ser a desrealização do dinheiro, mas também da relação de dominação presente na acumulação desigual do dinheiro entre os produtores de mercadorias e seus proprietários.

Em termos de contradição dialética, o ato de não perceber o cachecol em sua presença de agasalho se realiza no ato de concebê-lo como ausente, mas que tem equivalência na porção/proporção de dinheiro (LEFEBVRE, 2006 [1980]).

Esse debate da presença-ausência em Lefebvre aqui é rebatido para o plano da cidade; a própria cidade como uma mercadoria em que sujeitos se tornam presenças e ausências nos termos das mercadorias que se distribuem desigualmente e que circulam despossuídas de sentidos que possam ir além da acumulação determinada na forma de uma *imensa coleção de mercadorias*. A possibilidade de fazer parte da cidade por ser capaz de produzir coisas que realizam a minha alegria e a do outro, de satisfazer as minhas necessidades e as do outro, é corroída pela abstração do dinheiro. A crítica da cidade do capital em Lefebvre, e que aqui é rebatida no *momento hospício* do *Ensaio*, permite entender uma urbanização capitalista em que o lucro adquire uma centralidade absoluta (não expresso na forma dinheiro-moeda no *dispositivo hospício*), somente se buscando relações típicas de dominação entre um sujeito e sua objetividade. Nesta circunstância, criação da cidade pelas pessoas nos termos de suas necessidades radicais não é concebida como uma práxis, posto que a capacidade de decidir sobre as formas de produzir a cidade, de poder sobre a cidade, está limitada ao Estado e ao capital. Lefebvre recupera um debate posto em Marx de como a sociabilidade pode ser vista

a partir do movimento das mercadorias. Sem prejuízo de Marx ter escrito suas análises da mercadoria em meados do século XIX, a permanência de um sem fim de elementos marxianos, quando observamos a realidade contemporânea à publicação do *Ensaio* é assustadora pela atualidade e pela aderência ao mundo que se configura a partir dos discursos neoliberais e ultraliberais – para não precisarmos ir longe do tempo presente da formação social brasileira. Enfim, mais além do que *são* as pessoas, a questão é como *estão* presentes as pessoas na cidade? A resposta é: na forma da mercadoria.

A vida das pessoas na cidade será também uma vida de ausências, de negatividades e interdições, por mais que seja uma vida presente (no tempo e no espaço enquanto singularidade, enquanto individualidade nos termos da sociabilidade burguesa). Presente no sentido físico, mas socialmente ausente, *alienada* no sentido mais comum do termo. Sem prejuízo de que este modo de ser emerge como uma racionalidade, enquanto capacidade teleológica de orientar a ação por meio do pensamento estatista em que o vivido da classe trabalhadora não tem força para se autodeterminar e conceber praticamente uma outra cidade.

Se não é uma obra dessa (aqui pode se pensar na obra lefebvrea, mas sem perder de vista a saramagueana) para nos fazer refletir sobre como o dinheiro assume protagonismo diante da vida das pessoas, em que as pessoas trocam vidas pelo dinheiro (ou os objetos de valor que lhe são equivalentes), o mundo da mercadoria aparece como algo dado da natureza humana.

Mas no *Ensaio*, numa das passagens do hospício, por exemplo, a lógica da mercadoria se realiza enquanto abuso do corpo alheio. Não se trata da prostituição, mas do estupro em seu dolo pleno quando, no caso de, para poder se alimentar, a comitiva de mulheres segue para o alojamento daquilo que vai se configurando como a classe dominante do hospício. Dos estupros, seguidos da ação de assassinato, de feminicídio, em que os proprietários da riqueza se realizam, em termos sexuais, na típica atividade burguesa de acumulação por espoliação das condições de vida das pessoas da classe dominada, emerge a solidariedade entre as subalternas na ação das irmãs de morte com o cuidado nos ritos fúnebres com o corpo da mulher violentada e assassinada. A diferença nas perspectivas de classe entre um grupo e outro expõe a miserabilidade dos sujeitos de um lado e de outro.

Se essa é uma realidade absurdamente agressiva e para algum desavisado pode parecer algo que não acontece em nossa realidade, basta escutar os protestos das mulheres sobre as violências do patriarcado e do machismo que qualquer dúvida a esse respeito se torna um ato de leviandade e canalhice, por mais que travestido de ingenuidade liberal.

Recolocando esse *longe* da escala brasileira no *perto* da cidade de Viçosa, com graus maiores ou menores de perversidade, há os relatos estudantis sobre o entendimento da violência de gênero que se realiza em espaços de socialização da juventude, sobretudo numa centralidade universitária de bares na esquina de uma rua com nome de padre que termina em um cemitério e outra rua com nome de santa que termina em uma prefeitura, em que dois por três ocorrem relatos de estudantes que ingeriram bebidas envenenadas e sofreram abusos. Inclusive com relatos de pessoas típicas da universidade sendo protagonistas destas cenas em que são silenciados quaisquer relatos que identifiquem algo que emerge do interior das *quatro pilastras*, como se para dentro do espaço da universidade somente existem vítimas e os algozes são os viventes da cidade. Mas, vejam que estávamos falando de cenas de violência sexual há pouco como se fosse algo que acontecesse lá no livro do Saramago, em um lugar distante.

Esse *Ensaio* distópico é um dos mediadores que nos permitem perguntar que sociedade é a nossa em que se está produzindo sujeitos capazes desse tipo de ato – seja no livro do Saramago (em um sentido crítico), seja numa rua da cidade (em um sentido conservador). Sobretudo, que espaço com traços de hospício se confunde com os elementos escolares da socialização dos valores da classe dominante. Essa pergunta é constrangedora por nos colocar a pensar quais estratégias temos posto em prática, inclusive no interior da universidade, em que a mim me parece que não fala tanto disso como precisaria ser dito para que cessem essas práticas e que essa realidade mude. Se ouvir isso em um evento sobre Literatura discutindo um autor português é constrangedor para alguns setores da comunidade universitária que se consideram distantes da reprodução violenta do patriarcado e que somente achavam que íamos discutir o uso original dos sinais de pontuação nesta obra de Saramago, que seja muito mais do que já é. E se ainda é pouco, ao menos nos obriga a olhar para nós mesmos sem passar qualquer verniz temporizador e nos perguntarmos como mudamos essa realidade. O otimismo de quem somente olha a universidade a partir de suas boas colocações neste ou naquele *ranking*, voluntariamente ou não, é uma interdição para que o pessimismo da análise materialista e concreta da realidade permita uma ação de transformação. Como nos diz Saramago, na primeira epígrafe deste capítulo, “Os pessimistas são únicos que querem mudar o mundo. Para os otimistas está tudo muito bem”.

Na distopia se reconhece que, sob um conjunto de aspectos, ali nada é possível enquanto tempo e espaço concretamente existentes, mas por outro conjunto de aspectos se torna completamente possível. No caso da cidade em Saramago, nos perguntamos se este produto humano por excelência, além de possível, não carrega as marcas do provável em uma sociabilidade capitalista. O que é percebido em uma cidade que não tem nome e com sujeitos

que somente se enumeram (a ausência de nomes determina os sujeitos como sombras de outros corpos, de outras existências) permite que concebamos criticamente nossa realidade de modo bem mais concreto – como síntese das determinações específicas do nosso cotidiano, de um lado, e, de outro lado, das indeterminações genéricas do cotidiano distópico. É uma leitura de profundo juízo nos pegarmos entre os autores das distopias, posto que esse ato realista invertido que é capaz de nos tirar do nosso idealismo sempre bem acomodado em reter os avanços periféricos em detrimento da crítica acerca da regressividade quando a situação é tomada em sua totalidade. Em que as aparentes mudanças da política servem como uma tática diversionista em uma estratégia de permanência da sociabilidade burguesa, mas que realmente não passam de variação na proporção quantitativa da ordem; a expressão *mais do mesmo*, como cantou uma banda de roque de Brasília na década de 1980, consegue ser transportada para a temporalidade do enredo (e do mundo).

Diversas passagens de obras como esta estão acontecendo a todo tempo em nossa realidade, mas se não é um autor para torná-las fantásticas e extraordinárias, não as podemos identificá-las concretamente. O recurso da metáfora, com seu radical *meta*⁵⁸ que remete à transporte e deslocamento, mais do que nos levar para outro lugar, permite algo como nos realocar; permite que reconheçamos determinações da nossa própria localização que não eram percebíveis, e, assim, muito menos concebíveis. Como nos alerta a etimologia, há algo entre a sucessão enquanto momento adiante (no tempo) e como devir do presente (do sujeito).

A passagem do segundo momento, o hospício, para o terceiro momento, o cotidiano, tem como marco, no caso de *Blindness*, a cena em que os guardas dos muros desaparecem do hospício e a atriz Juliane Moore, representando a esposa do médico, também chamada de vidente, identifica que ali se abrem as portas para o retorno à cidade. Mas esse retorno, se não é para a mesma cidade (salvo em suas coordenadas geográficas), tampouco se realiza com as mesmas pessoas (salvo em suas características mais aparentes). O período de reclusão é um tempo de produção de novas subjetividades quanto ao grupo que se prepara para sair do hospício, mas, no caso da cidade, este corte temporal já produziu uma nova objetividade (sem que Saramago nos explique o que estava acontecendo *lá fora*, no para além do hospício). No caso do filme, os jogos de iluminação revelando claros e escuros do elemento sensorial da visão, junto à música que parece ser tocada num ato de tatear as superfícies do som, se estabelece uma recursividade da caverna na alegoria platônica, com coisas ao fundo que não se distinguem para além de silhuetas.

58 Quanto ao termo, etimologicamente, “*meta* - pref., do gr. *meta-*, [...] expressa as ideias de comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão [...]” (CUNHA, 2010, p. 423). No caso de metáfora, Antônio Geraldo da Cunha diz de um “tropo em que a significação natural de uma palavra é substituída por outra, em virtude de relação de semelhança subentendida [...]” (ibidem). Tal *subentendimento* é uma alavanca necessária para que a distopia seja associada à capacidade explicativa do mundo do leitor.

Se na primeira passagem *as pessoas saem da cidade para o hospício*, agora se realiza o caminho contrário com um simétrico oposto enquanto vetor de deslocamento espacial: como uma rua de mão única em que se alterou a direção do trânsito na medida em que *as pessoas saem do hospício para a cidade*.

Entretanto, a coisa é mais complicada, pois a cidade agora está absolutamente modificada, uma cidade diferente. As imagens do filme são exemplares dessa nova cidade. A capa de uma das edições brasileiras do *Ensaio*, com um grande viaduto paulistano repleto de lixo e descuidado, carros que perderam a direção em pleno movimento e causaram acidentes de onde sobe a fumaça de um pandemônio, evidencia uma cidade que se converteu em um hospício de dimensões extravagantes. Se o tempo em que as pessoas estavam retiradas⁵⁹ no hospício produziu sujeitos aptos à permanência naquele espaço, com as regularidades no manuseio de um espaço velho, com as primeiras andanças pela *nova cidade*, se percebe que as instalações do hospício bem serviram como um espaço educativo para viver essa repetição do anterior em que a cidade se tornou.

O cenário de caos, de barbárie, de fim do mundo e outras adjetivações exotéricas na sequência torrencial de exemplos de coisas presentes no nosso cotidiano, que constitui o estilo saramagueano no *Ensaio*, evidencia que nada ali é alienígena ou estratosférico.

Essa é uma chave materialista para entender o comunismo de Saramago; e se estamos a dizer de comunismo, a crítica a uma sociedade que se reivindica esclarecida e racional carece de atravessar a religião tal e qual sua forma espacial típica: a igreja.

A descrição para lidar com emergência do vivido no *escrever literário* ajuda na elaboração do entendimento do olhar geográfico sobre o *contar literário* da cidade. Ainda mais no caso de Saramago, em que descrição não é mero acessório para o trabalho da metáfora, mas constitui-se como um movimento estruturante do texto, remetendo aos deslocamentos que se possa viver em uma metrópole, senão em uma cidade qualquer em que a mobilidade das mercadorias seja o critério de sociabilidade⁶⁰.

Reproduzimos aqui um trecho em que se indica essa *leitura de mundo* saramagueana, enquanto forma (gabarito do significante) e conteúdo (radicalidade do significado), quando a vidente passa mal andando na rua e, ao entrar em uma igreja,

59 A expressão *retirado* aqui remete ao sentido atribuído em algumas paragens das terras mineiras quando se quer dizer de pessoas que vivem fora da cidade, mas cujo contato é possível, por mais que difícil. Esse regionalismo diz de quem vive fora da cidade, mas dentro do município, no *resto* do município.

60 A canção *Bebelo* de Belchior é um exemplo desse gênero de composição em que a *confusão* termina em *jazz*. O início é uma profusão de sons desencaixados, entretanto, no espaço de minutos se revela a marcação de fundo e o ritmo assume a forma de uma cadência como o ato de caminhar pela cidade. A entrada da letra assim também o é, posto que da letra *b* se passa para seu conjunto silábico e, dali a pouco, já são palavras a se tornarem frases em um fluxo que revela o desfecho de tornar-se uma *embalagem* – véu das mercadorias.

Passados minutos, a mulher do médico suspirou profundamente, moveu-se um quase nada, começava a voltar a si. [...] Levantou a cabeça para as colunas esguias, para as altas abóbadas, a comprovar a segurança e a estabilidade da circulação sanguínea, depois disse, Já me sinto bem, mas naquele mesmo instante pensou que tinha enlouquecido, ou que desaparecida a vertigem ficara a sofrer de alucinações, não podia ser verdade o que os olhos lhe mostravam, aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados por uma venda branca, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados, as esculturas com um pano branco atado ao redor da cabeça, as pinturas com uma grossa pincelada de tinta branca, e estava além uma mulher a ensinar a filha a ler, e as duas tinham os olhos tapados, e um homem com um livro aberto onde se sentava um menino pequeno, e os dois tinham os olhos tapados, e um velho de barbas compridas, com três chaves na mão, e tinha os olhos tapados, [...] outro homem com um leão, e os dois tinham os olhos tapados, e outro homem com um cordeiro, e os dois tinham os olhos tapados, e outro homem com uma lança dominando um homem caído, chavelhudo e com pés de bode, e os dois tinham os olhos tapados, [...] só havia uma mulher que não tinha os olhos tapados porque já os levava arrancados numa bandeja de prata. A mulher do médico disse para o marido, Não me acreditarás se eu te disser o que tenho diante de mim, todas as imagens da igreja estão com olhos vendados, Que estranho, porque será, Como hei eu de saber, pode ter sido obra de alguém desesperado da fé quando compreendeu que teria de cegar como os outros, pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos, As imagens não veem, Engano teu, as imagens veem com os olhos que as veem, só agora a cegueira é para todos. (SARAMAGO, 2014 [1995], p. 357-359).

Mas se tal passagem indica a religião como uma manifestação da incapacidade de perceber as dimensões do vivido em termos materialistas, identificando a reciprocidade da alienação existente entre uma sociedade criadora de deus e sua criatura, o próprio deus, a crítica da política não é menor. Andrés Sorel (2007), um velho e imprescindível militante da luta antifascista espanhola contra o governo franquista, além de contemporâneo de Saramago e seu colega, nos indica como o movimento de desnaturalizar as relações sociais das ditaduras não se separa de dessacralizar as relações sociais com o transcendental.

Em um texto sobre Saramago, a extensão da citação (que seria algo como um anti-pecado não recuperar...) permite entrever um pouco de seu estilo em termos de literatura (como crítica de uma institucionalidade ou cânone na semântica, nos temas, e também na sintaxe, enquanto forma do texto), mas também enquanto capacidade de identificar como a totalidade se apresenta em uma crítica do Estado:

Atravessaram uma praça onde havia grupos de cegos que se entretinham a escutar os discursos doutros cegos, à primeira vista não pareciam cegos nem uns nem outros, os que falavam viravam inflamadamente a cara para os que ouviam, os que ouviam viravam atentamente a cara para os que falavam. Proclamavam-se ali os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o livre câmbio, o mercado, a bolsa, a taxaço fiscal, o juro, a apropriação, a desapropriação, a produção, a distribuição, o consumo, o abastecimento e o desabastecimento, a riqueza e a pobreza, a comunicação, a repressão e a delinquência, as lotarias, os edifícios prisionais, o código penal, o código civil, o código de estradas, o dicionário, a lista de telefones, as redes de prostituição, as fábricas de material de guerra, as forças armadas, os cemitérios, a polícia, o contrabando, as drogas, os tráficos ilícitos permitidos, a investigação farmacêutica, o jogo, o preço das curas e dos funerais, a justiça, o empréstimo, os partidos políticos, as eleições, os parlamentares, os governos, o pensamento convexo, o côncavo, o plano, o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra. Aqui fala-se de organização, disse a mulher do médico ao marido. Já reparei, respondeu ele, e calou-se. Continuaram a andar, a mulher do médico foi consultar uma planta da cidade que havia numa esquina, como uma antiga cruz de caminhos. (SARAMAGO, 2014 [1995], p. 350-351).

Essa escrita de Saramago é uma das chaves da distopia: ela permite pensar algo que está extremamente distante da realidade, mas quando se olha com atenção, está muito próximo e assim permite entender a conjuntura do leitor. Esse livro é da década de mil novecentos e noventa, da emergência do neoliberalismo, com uma série de políticas agressivas, em um quadro de globalização em que se conjuga o discurso do fim de grandes utopias e a emergência do campo do pós-moderno. Isso será evidenciado em um autor filiado a um partido comunista, não podendo passar ao lado, pois indica uma aproximação com o pensamento marxista. Mesmo que em suas páginas não se veja a exposição de definições deste ou daquele teórico ou conceito marxistas, Saramago consegue realizar uma redução da realidade sob forma de enredo de romance. Longe de transformar uma obra de literatura em um mero autofalante de uma discussão sociológica, o que ele está escrevendo é literatura e nestas passagens se reconhece toda a complexidade de categorias de análise que organizam a crítica marxista.

Uma leitura da cidade mediante esta obra de Saramago se encontra bem com o pensamento lefebvreano, posto que ambos possuem esse referencial de base, essa compreensão derivada do marxismo sobre a cidade em sua concretude (unidade do diverso em Hegel e recolocada por Marx como síntese de múltiplas determinações). Se o movimento das mercadorias exposto em Lefebvre nos coloca a pergunta de quem tem o direito de produzir a cidade, nos termos antiliberais de uma análise de classes sociais (seja no Estado, seja a partir do capital), em Saramago se está diante da pergunta de quem tem o direito de ver a cidade. E não se escreve uma cidade sem haver a leitura da cidade enquanto crítica da produção do espaço da cidade.

Se Lefebvre escreveu poesia, pelo menos eu desconheço que ele tenha escrito romances tais quais Saramago escreveu, entretanto, mais um traço que os unifica é o rigor indissociado do estilo. No caso da Geografia, ambos nos auxiliam na ruptura com o realismo ingênuo de base positivista que grassa em textos cartográficos de orientação convencional e perde de vista a possibilidade do diálogo com o texto literário em que é possível alargar os quadros de referência e reflexão sobre a espacialidade a que se refere.

Parêntese: em um dado momento do evento em que ocorreu a fala que se tornou estas linhas, alguém da plateia realizou uma pergunta da capacidade de metáfora do *Ensaio* para refletir a precariedade de diálogos nos espaços da disputa política do ano de 2018 por cargos do poder executivo e nos parlamentos, sobretudo, a partir da polarização entre o que se convencionou chamar de *esquerda* e *direita*; ou, em termos menos elegantes ao campo da ciência política, de *coxinhas* e *petralhas* ou *lulaminions* e *bolsominions*. De pronto o professor Edson Martins, coordenador do evento, apagou a luz do Auditório do Departamento de Letras (DLA/UFV) e expôs como provocação a seguinte frase: “Tive uma sacada aqui. Queria que você respondesse no escuro. Pra ver como é essa sensação.” e, imediatamente sendo conduzido pela proposta do Edson, o autor deste texto caminhou no escuro ecoando o seguinte enunciado:

Uma sensação ótima é da audição. Como a gente se localiza com a audição. Como a fala e a escuta envolvem os típicos aparelhos que emitem e recebem uma onda acústica de um ponto para outro, a típica cognição de nossa parte será espacial. Agora, imagine a gente em uma rotina tendo essa quantidade de luminosidade ou nenhuma, ao mesmo tempo estamos construindo uma leitura espacial. Cada um aqui que está me escutando sente que eu estou me deslocando ao longo da sala. E por aí vai. Agora, será que quando a gente simplesmente está com os olhos funcionando a todo vapor, digamos assim, será que os outros sentidos também não estão tornados precários? Em que medida a gente consegue fazer coexistir os sentidos, esse elemento sensorial de conjunto. Eu acho que alguém que pudesse psicografar Saramago, pois já tendo este falecido, talvez lhe propusesse realizar um *Ensaio sobre a Audição*. [risos] Nessa linha do comentário da forma como a disputa política está, a gente está num momento em que a surdez passa a ser um elogio. E eu não a associo ao campo do adoecimento que pode diminuir algo da pessoa que é portadora desse modo diferente de lidar com a visão, que é o escutar, mas sim das pessoas que acham que é uma vantagem realmente não escutar o que o outro tem para me dizer. Inclusive para discordar, para desenvolver uma relação de conflito. E por aí vai. (transcrição do autor).

Se é visível, com o perdão da palavra neste contexto, que essa breve transcrição é incapaz de reproduzir o efeito sensorial de deslocamento do falante na percepção de localização dos ouvintes que se realizou naquela noite de junho de 2019 em uma sala escura do DLA, essa fala *ipsis litteris* expõe um dos muitos paralelos entre ficção literária e análise política que o

Ensaio nos permite a todo momento; deixe-se o registro de *junho de 2013*⁶¹ para ser retomado em outro momento. Parafraseando a epígrafe do *Ensaio*, essa singela situação nos permitiria recolocá-la em termos tais como: “Se não podes olhar, escuta. Se podes escutar, repara.”.

E a própria escola pode ser recuperada nessa chave, tendo o currículo como o discurso que assume a forma da mercadoria na reprodução do espaço escolar. No cotidiano escolar, enquanto professores, é fácil o costume de reproduzir tantas vezes um conjunto de coisas que vão dizer o que a educação é, mas que são definidas em outras esferas ou níveis de concreção do poder. A pergunta se o professor não olha mais para o lado no momento de decidir os rumos a serem tomados pelo setor (por disciplina), por série, por turno, pela escola em seu conjunto, na forma do Projeto Político Pedagógico, Regimento Escolar e regulamentos dos conselhos, enfim, tudo aquilo que diz de uma gestão democrática da educação nos termos constitucionais, é um ato de perceber algo diante de um trabalhador da educação como se estivesse com uma venda branca lhe cegando. A forma de uma atividade alienada captura o vivido radical da experiência docente quando tem seu percebido mediado pelo interesse classista do estatismo e resulta, (in)voluntariamente, em concebidos pertinentes às pedagogias de um espaço que se compreende mais pela distopia do hospício posto em tela por Saramago do que pelas definições institucionais deste ou daquele ministério ou secretaria. Por exemplo, os professores estamos às voltas com um movimento vertical no caso da Base Nacional Curricular Comum, no caso federal, e do Currículo Referência das Escolas de Minas Gerais, no caso estadual, definidos seja em Brasília, seja em Belo Horizonte, por um conjunto de especialistas de talhe tecnocrata e que produz a base técnica para a docência ser subalternizada nas escolas. Sendo algo como os olhos do professor, para dizer o que é o ensino desta ou daquela disciplina. Inclusive, a redução de conhecimento que se constitui na transformação das disciplinas em estudos e práticas sem contrapartida ou diálogo com os conhecimentos que emergem das vivências dos alunos quando a docência é guiada pelo olhar de um currículo que lhe é estranho enquanto objetos e práticas espacializadas nas proximidades da escola, como o bairro e a própria cidade. Mas essa é uma questão que merece um *ensaio* à parte.

Por fim, no terceiro movimento, o cotidiano anterior recupera a cidade e a narrativa do romance está encerrada.

61 As *Jornadas de Junho de 2013*, com manifestações em que a rua de diversas cidades brasileiras se tornou palco de conflitos entre forças da ordem (institucionais ou não) e grupos irruptivos/disruptivos (de frações da esquerda galvanizadas em partidos e movimentos sociais em um momento de radicalidade até a ação espontânea e atravessada de rebeldia do que a grande mídia chamou de *vândalos*), permitiram que cenas de carros e outros equipamentos privados (como automóveis e suas concessionárias entre outros pontos de circulação de mercadorias) em chamas e sendo saqueados remetessem ao filme *Blindness*. Sobretudo no caso de manifestações ocorridas na capital paulista, posto que cenas dramáticas do filme foram realizadas em espaços que também foram apropriados por este momento em que as contradições da cidade e da formação social brasileira assumiram uma dinâmica até então não vista e ainda hoje pouco compreendida. Ver a coletânea lançada quando ainda se podia ver as ruas em chamas (ou, pelo menos, bastante da fumaça que se elevou do asfalto das ruas aos céus das análises) em Harvey *et al.* (2013).

Em *Blindness*, somente o primeiro cego, um oriental, recupera a visão em um momento – talvez também aleatório como estar diante do farol no início da obra – em que está diante de uma xícara de café e começa a vê-la, e o filme encerra sem sabermos se a visão retorna ao conjunto das pessoas da cidade.

Em *Ensaio*, toda aquela comitiva recupera a visão em sua totalidade. Enquanto crítica radical, é extremamente relativo se a cegueira existiu ou não. Ou se sua duração foi um lapso de tempo em que o espaço permanece idêntico. O livro termina com a mulher olhando para cima e vendo tudo branco e a última frase do livro é “A cidade ainda ali estava”.

O cotidiano, em seu sentido conservador, consegue ser restabelecido mesmo quando acontece uma desgraça – ou graça muito grande, a depender do ponto de vista de cada um, como no caso do narrador que já era cego de uma das vistas e a outra era bastante reduzida por uma catarata antes da cegueira emergir como sociabilidade em que lhe é permitido *ver o mundo com seus próprios olhos*.

É assustadora a agilidade com que as forças reacionárias podem se reacomodar, se reagrupar em um conjunto orientado. Nesses termos, o distópico emerge como um efeito de racionalização sobre o que a sociedade se torna cotidianamente. No paralelo com o automóvel, é uma aceleração. E a ausência da visão como uma presença potencial da crítica; no mínimo, uma alegoria da *previsibilidade do acidente* – somente paradoxos como esse ou outro como a *reprodutibilidade do extraordinário* conseguem alargar o entendimento. Se no primeiro momento as pessoas estão ficando cegas e isto assume uma negatividade, dado o entendimento de que em uma sociedade igual a que vivemos e em que uma diferença radical (a ausência da visão) é compreendida como uma deficiência, enquanto analisador da realidade, o momento da cegueira é o momento da lucidez em refletir o que realmente é constitutivo da cidade. Com a cegueira, a reprodução de relações contraditórias se torna evidente.

Há que se pensar sobre uma questão posta acerca de um final feliz no *Ensaio*. A sequência do livro, tomando sua abertura em termos imediatos, permite inferir que a cegueira chega e coisas ruins começam a acontecer, posto que tal sequência de acontecimentos, sob a forma do desastre, da catástrofe, tem como marcador inicial a emergência da cegueira. Não se pode dizer que antes se estivesse em um mundo melhor, posto que Saramago não nos apresenta o que antes havia enquanto cidade. Tampouco que a desgraça que ali, por ventura, houvesse, fosse menor ou maior do que aquelas que são descritas na forma de enredo. Ainda, quando a visão volta, nada garante que o porvir será melhor ou que será possível a interdição das desgraças – assumam estas os modos de ser mais ou menos semelhantes ao do período do acontecimento expresso no título.

O que se quer indicar aqui é que não há por que pensar que o livro nos conduz, nas suas primeiras páginas, de um lugar bom (o cotidiano da cidade) – em que se estabelece a maldade (a cegueira) como uma punição, um momento de realizar uma culpa – para um lugar ruim (o cotidiano da cegueira) que nas últimas páginas se tornará aquele lugar bom inicial. Os termos remeteriam à religiosidade que parte da possibilidade da redenção, do processo de purgar a culpa do pecado cometido. Leituras do *Ensaio* que buscam essa teleologia cristã – algo que vai do Éden (em que a pureza e a felicidade demarcam o mundo) à Terra (em que a maldade e a tristeza assumem o controle da vida) e depois alcança o Paraíso (um retorno ao estágio inicial, mas em um plano superior em que a comunhão com um deus e outros equivalente do divino se eternizam) – perdem a oportunidade de refletir a dimensão humana da produção do mundo no que há de melhor e pior, de colocar em tela o que há de radicalmente humano e contraditório na sociabilidade e de desumano e planejado na formação social, sobretudo quando ambas se pautam nos termos da mercadoria (MARX, 2011 [1867]).

A crítica presente e possível no *Ensaio sobre a cegueira* coloca em tela a epígrafe que abre esse capítulo: o pessimismo saramagueano é pressuposto para que se o que emerge nos termos de denúncia do que foi observado e retrabalhado no plano de texto literário seja recolocado praticamente enquanto crítica que desce dos céus das ideias para o chão do mundo.

Referências

AGUILERA, F. G. Un libro inconcluso, una voluntad consistente. *In*: SARAMAGO, J. *Alabardas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2014. p. 89-114.

Bebelo. Composição e interpretação: Belchior. Faixa n. 04 do *longplay* Belchior. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1974.

Blindness. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Rhombus Media, O2 Filmes e BeeVine. Roteiro: Don McKellar e José Saramago. Música: Marco Antônio Guimarães e Uakti. Brasil, Fox Film, 2008. 1 DVD (128 min), *widescreen*, colorido. Baseado no romance “Ensaio sobre a cegueira”, de José Saramago.

FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 60. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016 [1968].

HARVEY, D.; MARICATO, E.; DAVIS, M.; BRAGA, R. *et al.* *Cidades Rebeldes*. Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.

LEFEBVRE, H. *La producción del espacio*. Tradução Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid, Espanha: Capitán Swing, 2013 [1974].

LEFEBVRE, H. *La presencia y la ausencia*. Contribución a la teoría de las representaciones. Tradução Óscar Barahoma e Uxoá Doyhamboure. México D. F., México: Fondo de Cultura Económica, 2006 [1980].

MARX, K. Cadernos de Paris (notas de leitura de 1844). *In*: MARX, K. *Cadernos de Paris*; Manuscritos econômicos-filosóficos. Tradução José Paulo Netto e Maria Antônia Pacheco. São Paulo: Expressão Popular, 2015 [1844]. p. 181-228.

MARX, K. *O capital*. Crítica da Economia Política. Livro I: o processo de produção do capital. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011 [1867].

MARX, K. *Manuscritos Económico-filosóficos*. Tradução Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004 [1844].

SARAMAGO, J. Ensaio sobre a cegueira. *In*: SARAMAGO, J. *Obras completas*. v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2014 [1995]. p. 09-369.

SOREL, A. *José Saramago*. Una mirada triste y lúcida. Madrid: Algaba, 2007.

A cidade como alegoria da cegueira ética em José Saramago e Charles Baudelaire

Júnior Vilarino

Alguém protestou lá no fundo, Porcos, são como os porcos. Não eram porcos, só um homem cego e uma mulher cega que provavelmente nunca saberiam um do outro mais do que isto⁶². (SARAMAGO, 2003, p. 98).

Esse excerto do *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, poderia demarcar uma espécie de percurso da obra, indo do humano ao inumano, ou, mais precisamente, perfazendo-se através das condições materiais pelas quais as humanidades das personagens são produzidas na trama, desde a instalação da epidemia, passando pela internação dos cegos no sanatório, até a fuga dos internos e sua reinserção na vida da cidade e do país. Proponho-me enveredar por esse percurso labiríntico, partindo da seguinte premissa: a humanidade das personagens não é uma condição essencial, mas, antes, um construto, um produto das relações estabelecidas entre o poder governamental e os cegos e entre os cegos uns com os outros. Nos meandros dessas relações, o poder é exercido, no primeiro caso, de modo vertical, e no segundo, horizontalmente. Pretendo mostrar, com minha análise, que a construção das humanidades no *Ensaio sobre a cegueira* constitui-se como uma discussão ética, que essa discussão pode ser considerada o argumento da obra, e, enfim, que ela possui o tom de uma moralidade, sob a forma de uma extensa alegoria, de uma metáfora prolongada, cujos elementos se dispõem do início ao fim do texto. Nesse sentido, esta pergunta parece perpassar toda a narrativa: como a vida torna-se mais ou menos vivível na esfera dos discursos, dos imaginários, das leis instituídas por políticas estatais e dos poderes horizontais estabelecidos no cerne das relações interpessoais? A multiplicidade de condições para a vida existir diferentemente para cada um dos cegos acabará, enfim, por impedir a existência de uma coletividade una e coesa, o que levanta um segundo questionamento fundante da obra: em que sentido se torna possível, no seio de uma convivência grupal, de uma comunidade discursiva, lidar com as dessemelhanças e as alteridades?

Creio, portanto, que a cegueira coletiva é o lugar do embate discursivo entre os interesses coletivos dos cegos e aqueles de cada cego em sua singularidade, o que acabará por instaurar, na trama romanesca, um regime de privilégios e exclusões. O produto desse regime será, enfim, uma humanidade que apenas se pode conceber em sua relação intrínseca com a precariedade, a precarização da vida, o que está expresso no fragmento da narrativa, posto como epígrafe a este trabalho, e ao qual convém retornar: “Alguém protestou lá no fundo, Porcos são como os porcos. Não eram porcos, só um homem cego e uma mulher cega que provavelmente nunca saberiam um do outro mais do que isto”. Nessa breve passagem, está condensado um debate ético sobre a produção da humanidade. A ideia contida nela é que a humanidade não se preserva intacta e contínua, como se fosse uma essência, em diferentes contextos. De antemão,

62 A pontuação reproduzida nos excertos do romance é a utilizada pelo autor como recurso estilístico da obra.

a humanidade não é uma condição inata ao ser, ela não é pré-discursiva, mas, ao contrário, é efeito de uma ação, ação esta que atribuirá, provisoriamente, sentidos diversificados ao humano. O humano, por sua vez, é um conceito vasto e relacional, condicionado pelo contexto da ação, seja ela compulsória ou volitiva. Dessa maneira, é a ação que produz e define temporalmente e temporariamente o sujeito em sua possibilidade de existir, ou, melhor dizendo, de ser menos precário possível sob o efeito das condições materiais da vida.

Assim, na citação da epígrafe, uma questão semântica relevante diz respeito à ação capaz de produzir um sentido para o pronome “alguém”. Com efeito, ele é indefinido, gramaticalmente falando, e serve ao narrador para que se chame a atenção do leitor ao fato de haver, no contexto da epidemia, uma situação em que as personagens são dificilmente reconhecíveis em sua humanidade, em que todas elas acabam sendo indefinidas, isto é, desconsideradas em sua precariedade. Logo, o que o fragmento permite pensar é que escrever e atribuir significado a um pronome, como *alguém*, só faz sentido depois de se ter respondido à pergunta sobre a possibilidade de alguém praticar uma ação, que, neste caso, é protestar. *Alguém protestou* é, pois, um enunciado relacional. Com efeito, nada garante, previamente, que possa ser considerado humano aquele que praticou a ação de protesto. Sim, ela chega a ser praticada, mas como verbalização humana ou como grunhido porcino? Enfim, a humanidade possível das personagens, nessa passagem, extrai sua significação de uma tripla condição: primeiramente, a que está expressa, como se fosse um silenciamento que apaga a própria identidade, pela indefinição do pronome “alguém”; a outra, que animaliza, pelos atributos dos porcos; a terceira, enfim, pelo atributo da condição de cego, pois, naquele contexto, estar privado da visão e de segurança leva a uma articulação rústica de pedido de socorro. A ironia dessa tripla significação questiona justamente o fato de que não se pode definir qual das três condições predomina. E – o que é mais irônico ainda – mesmo que seja a condição humana a preponderante, ela continuará expressa, agora, pela indefinição do artigo: “só um homem cego e uma mulher cega”. Essa indefinição ilustra, por conseguinte, a premissa de que parto para a leitura do *Ensaio sobre a cegueira*: a humanidade é uma construção dinâmica, situacional, indefinida, deslocando-se semanticamente entre o discurso e a ação, sendo necessariamente concebida em uma relação intrínseca com a precariedade da vida.

Por outro lado, a obra também nos permite refletir sobre o fato de a precariedade e a privação confrontarem-nos com o dado de que nossas vidas, em alguma medida e de modo diverso em cada sociedade, estão fadadas à dependência do outro. Aliás, é pela perspectiva do outro, instituído nas normas, nos hábitos e nos imaginários que regem a vida social, que é conferido a cada sujeito seu estatuto de ser humano, ou seja, que mereça viver com uma menor ou maior dignidade. Logo, a humanidade não é uma essência: ela é construída discursivamente,

e é impossível afirmar que sejam identicamente humanos os integrantes de uma mesma coletividade. A humanidade é produzida no e pelo discurso. Pauto-me aqui nas articulações de Judith Butler sobre o tema da precariedade feitas na obra *Quadros de Guerra* (2015), em que a ensaísta se dedicou a analisar como a cobertura midiática da situação dos presos de Guantánamo constrói narrativas (*frames*) que manipulam discursivamente a noção de humanidade, tornando-se, por isso, efetivas para construir perfis humanos para esses presos, como se qualquer condição precária da vida na prisão se justificasse pela condenação prévia decorrente de comportamento antissocial aberrante: “Se alguém é incriminado, enquadrado, em torno de sua ação é construído um ‘enquadramento’, de modo que o seu estatuto de culpado torna-se a conclusão inevitável do espectador” (*Ibid.*, p. 23). Reporto-me também à obra *Rassemblement: pluralité, performativité et politique*, em que Judith Butler (2016) continua a abordar o tema da precariedade, inserindo-o no contexto da experiência coletiva de sujeitos em torno de uma luta política. A autora inspirou-se nas modalidades de mobilização política que caracterizaram o movimento *Occupy Wall Street* e as primaveras árabes. Para ela, a precariedade é instrumentalizada, isto é, ela é manejável no discurso e nas práticas sociais, tendo por efeito a produção de vidas mais ou menos humanas.

As reflexões de Butler soam-me significativas para minha proposta de leitura sobre a dimensão ética das relações de poder na trama do *Ensaio sobre a cegueira*, uma vez que José Saramago aborda, no plano da ficção, questões análogas às que a filósofa discutiu nas suas duas obras acima referidas. Isso comprova o fato de que a obra do escritor português está profundamente atenta a debates éticos, filosóficos e políticos travados na contemporaneidade. A alegoria de uma “cegueira branca”, que se abateu sobre uma cidade inteira, situa as personagens acometidas no âmago de um grande debate ético sobre quem seria mais ou menos digno de um tratamento excepcional no contexto da epidemia. A decisão de um protocolo sanitário da parte do Governo, bem como a deliberação de ações da parte dos cegos, acaba por gerar precariedades em detrimento de outras. Isso equivale a dizer que a condição de vivível de cada cego terá menor ou maior relevância em função das negociações feitas, no interior da interação grupal, sobre opressões e privilégios de cada um, bem como da política sanitária imposta ao grupo pelo Governo. Então, a partir de um diálogo entre o estofo ensaístico da obra de José Saramago e de conceitos teóricos de Judith Butler, lanço-me em uma análise sobre o tema da alteridade, da vivência da diferença, enfim, da construção da noção de vida e sobrevida como um construto. Pretendo mostrar, igualmente, que a alegoria saramaguiana da cegueira coletiva, que acaba por reunir um grande contingente populacional, estabelece uma relação intertextual com o tema da experiência urbana na cidade moderna. Nesse intuito, proponho uma aproximação do *Ensaio sobre a cegueira* com os poemas *Les Fenêtres* e *Le Cygne* de Charles Baudelaire, nos quais o sujeito poético é um *flâneur*, caminhante que lança um olhar

crítico sobre as novas especificidades do humano no cerne da multidão. Minha hipótese é que, no *Ensaio*, a mulher do médico, única vidente do grupo, desempenha o papel de um *flâneur*, olhando criticamente para as condições de vida da multidão instalada no sanatório, assim como para as relações de poder que ali se tecem; que a convivência entre os cegos e a relação destes com o poder estatal acabe instituindo-se como uma distopia, pensada a partir de uma noção de poder tanto vertical quanto horizontal. Para esse fim, estabeleço um diálogo com o artigo “*As impurezas do branco: ensaio sobre a cegueira como distopia positiva*” de Anderson Pires da Silva (2011). Destaco, enfim, que a distopia é concebida discursiva e imagetivamente como uma alegoria, por meio de um processo metafórico continuado, cujos elementos vão surgindo ao longo da narrativa, partindo da noção de alegoria, de Walter Benjamin, desenvolvida na obra *Origem do drama barroco alemão*.

Cegueira coletiva: as (im)possibilidades de uma identidade de grupo

O *Ensaio sobre a cegueira* inicia-se com uma cena de distúrbio no fluxo do trânsito em uma grande cidade. Sentado em seu carro, à frente do semáforo, um homem sofre uma crise de cegueira, cegueira esta que, sucessivamente, abater-se-á sobre outros habitantes da cidade, como um *mar de leite*. O Governo (alegoria grafada com maiúscula no texto) tomará, então, uma medida: as personagens acometidas serão postas em quarentena, num sanatório, onde se dispõe de poucos recursos, como espaço, água, comida e higiene. Institui-se uma política pública sanitária emergencial, mas os dias passam e não se cogita, por exemplo, conduzir os cegos a um lugar mais amplo, com mais infraestrutura. O manejo da epidemia mete medo: é preciso precaver-se contra o alastro. Sob o pretexto da criação de um espaço de cuidado sanitário para o controle epidemiológico da cegueira, o Governo acaba instrumentalizando a precariedade. Segundo Judith Butler (2016, p. 23, tradução nossa⁶³), a precarização é um processo que “condiciona as populações, com o passar do tempo, à insegurança e ao desespero”. (Ela pensa, nesse caso, na degradação das condições de trabalho e dos serviços públicos em prol de uma política econômica privatista e da livre iniciativa. Pergunto-me, então: não seria esse modelo herdeiro da ideologia do progresso industrial e sanitarista, que, sob o pretexto da criação de uma cidade moderna, urbanizada, saneada, gerou periferias onde se instalaram os desapropriados de suas residências, postas ao chão para a criação das avenidas e dos prédios novos? Não seria a política sanitária adotada pelo Governo, na narrativa de José Saramago, uma alegoria, na contemporaneidade, de muitas das questões relativas à construção das cidades modernas, tais como desalojamento e controle das populações, geração de lugares para apartação de certos contingentes populacionais dos centros, para que estes se destinassem ao consumo,

63 No original: « acclimate les populations, dans la durée, à l'insécurité et au désespoir ».

à atividade banqueira, à especulação burguesa? O confinamento dos cegos não significaria a perpetuação de uma ideologia cientificista que, nas cidades modernas, tratou de excluir a morte do perímetro urbano, com a instalação, nas periferias, de sanatórios, hospitais e cemitérios? No espaço romanesco, Saramago pensa em uma cidade construída por meio da exclusão da doença pela obsessão sanitária, da morte pela vida considerada saudável segundo critérios de assepsia. Esse modelo de cidade, cujo protótipo foi idealizado e realizado pelo barão de Haussmann, prefeito de Paris sob Napoleão III, está no fundamento da maioria dos projetos de organização do espaço público e urbano das sociedades neoliberais posteriores. A um espaço dessa natureza Saramago alude na construção espacial e alegórica de seu romance, o que só faz demonstrar que a ausência de referencialidade externa de sua narrativa é apenas aparente. E, como não poderia deixar de ser, sua cidade alegórica, habitada por cegos e pelos videntes que ainda estão por cegar, funciona por meio da geração e naturalização da precariedade. A política adotada pelo Governo, bem como o manejo dos cegos pelos soldados que ali trabalham, baseiam-se no uso que pode ser feito da precariedade para se gerar ainda mais precariedade, como na passagem a seguir, em que, temendo um contato mais próximo com os doentes, os soldados vencem o medo, chegam ao limiar das portas das camaratas para ali depositarem as provisões de mantimentos. Quando correm até lá para pegarem-nas, os cegos, dada a exiguidade do espaço, amontoam-se uns sobre os outros:

Os cegos começaram a cair uns sobre os outros, caindo recebiam ainda no corpo balas que já eram um puro desperdício de munição [...]. Se ainda estamos em tempo de ter um soldado de dar contas das balas que dispara, estes poderão jurar sobre a bandeira que procederam em legítima defesa, e por acréscimo também em defesa dos seus camaradas desarmados que iam em missão humanitária e de repente se viram ameaçados por um grupo de cegos numericamente superior. (SARAMAGO, *op. cit.*, p. 88-89).

Aqui dois fatores relacionam-se para a geração de precariedade. O primeiro deles diz respeito à insuficiente quantidade de comida enviada, caso contrário, não haveria essa corrida desesperada para alcançá-la. Isso revela o lado perverso de muitas políticas governamentais que necessitam naturalizar a precariedade a fim de terem uma justificativa para programas de saúde e bem-estar ineficazes e/ou inexistentes. Refiro-me novamente a Judith Butler (*op. cit.*, p. 23), para quem o manejo da precariedade consiste em “aclimatar as vítimas da precarização à miséria continuada”. O segundo fator de geração de precariedade na cena é a distorção argumentativa efetuada pelos agentes policiais: enquanto os cegos lutam pela sobrevivência, disputando a comida insuficiente, eles são vistos como revoltosos que põem em risco a ordem pública. Deste modo, a manipulação de discursos que justificam a vida e a morte participa do complexo regime de produção e diminuição dos índices de precariedade no sanatório. Aqui,

é um enquadramento que é feito, como aqueles que Judith Butler diz serem feitos pela mídia na prisão de Guantánamo. Ele tem por função justificar o tratamento desumano dispensado aos cegos.

Tal regime mantém-se e modifica-se no estofado das práticas do poder. Em uma primeira vertente do poder, uma situação é imposta pelo Governo, verticalmente, aos cegos. Ela assemelha-se a um tipo de política que, de acordo com Michel Foucault (2004), se poderia chamar de biopoder. Essa categoria foucaultiana diz respeito, de modo amplo, à delimitação de um conjunto de técnicas e dispositivos que, sob o pretexto de ser o produto do saber científico em prol da vida e da saúde, presta-se, na verdade, à manipulação da vida física e biológica do sujeito. Manipula-se, sobretudo, o poder que esse sujeito poderia vir a ter sobre seu próprio corpo. Quanto à mídia, ela induz à crença de que a vida no sanatório, aos olhos da opinião pública, está devidamente regulada pela política emergencial instituída pelo Governo. O controle sobre a população está garantido: o confinamento dos atingidos impõe-se como medida cautelar contra o alastro epidemiológico. O lado perverso de uma política de cuidados é que ela pode gerar uma prisão do sujeito em seu próprio corpo, afinal, não seria possível ver nesse confinamento algo do encarceramento? E se os cegos decidissem sair à rua, viver sua doença de modo autônomo, questionando, assim, o discurso do bem comum em que se baseia a quarentena? Ao fugirem, romperão com tal situação.

Antes, porém, de se abordar a fuga, é preciso deter-se, uma vez analisada a relação vertical do poder exercido sobre os cegos, nos modos pelos quais os cegos exercem poderes uns sobre os outros. Fazer com que uma experiência intersubjetiva seja inclusiva exige que o outro seja inserido na cena como uma alteridade: de que forma é possível lidar com as diferenças de cada um dos cegos nesse espaço em que todos padecem, mas singularmente, do mesmo mal? O Governo, instrumentalizando a cegueira, cria as condições para a instalação da ótica do salve-se quem puder. De algum modo, então, não apenas ele é o agente da opressão dos cegos, mas transfere, por assim dizer, essa responsabilidade aos cegos para que eles a pratiquem entre si. Isso nos remete à compreensão de Michel Foucault sobre o papel do poder governamental, que deixa de ser aquele que possui, como se fosse um suserano, poder de vida e morte. Eis como o filósofo procede em seu método analítico:

A análise, em termos de poder, não deve postular, como dados iniciais, a soberania de Estado, a forma da lei ou a unidade global de uma dominação; essas são apenas as formas terminais dele. Por poder, acredito ser preciso entender a multiplicidade das relações de força que são imanentes ao domínio em que elas se exercem, e que são constitutivas de sua organização [...]. (FOUCAULT, 1976, p. 121-122, tradução nossa⁶⁴).

64 No original: « L'analyse, en termes de pouvoir, ne doit pas postuler, comme données initiales, la souveraineté de l'État, la forme de la loi ou l'unité globale d'une domination; celles-ci n'en sont plutôt que les formes terminales. Par pouvoir, il me semble qu'il faut comprendre d'abord la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de leur organisation. ».

Foucault, quando tratará do “dispositivo da sexualidade”, por exemplo, dirá ser nas práticas sociais, científicas, jurídicas e religiosas que o poder de manipular o corpo é exercido, de forma horizontal, pelos sujeitos, sempre responsáveis por “cuidar” dos corpos uns dos outros. E essa responsabilidade é praticada por meio de um conflito em que estão em jogo interesses coletivos e privados. A partir dessa relação, é o poder de um apenas, ou de uma parcela do grupo em detrimento dos restantes, que corre o risco de erigir-se, a todo o momento, no interior do próprio grupo, gerando exclusões e privilégios, sob o risco da mais alta negação da diferença. Para Foucault, os atores sociais, em suas comunidades discursivas e seus espaços de convivência social, controlam-se uns aos outros. A hierarquia passa a ter uma mobilidade infinita. No sanitário do *Ensaio sobre a cegueira*, o poder passa de mão em mão. Cada cego individualmente, sentindo o peso de ser responsável por sua própria sobrevivência, torna-se o opressor de outro cego:

Agora está a aproximar-se a hora do almoço, é quase uma hora no relógio que a mulher do médico disfarçadamente acaba de consultar, não deverá portanto estranhar-se que a impaciência dos sucos gástricos tenha decidido uns quantos cegos, tanto desta ala como da outra, a irem esperar no átrio a chegada da comida, e isto por duas excelentes razões, a pública, de uns, porque desta maneira se ganharia tempo, a reservada, de outros, porque é sabido que quem chega primeiro melhor se serve. (SARAMAGO, *op. cit.*, p. 87).

Toda a ação desenrola-se a partir dessa conflitante relação entre o interesse público e o privado. Note-se aqui a ironia do narrador ao empregar a palavra “pública” para definir a motivação da ação do sujeito em um contexto em que, em tese, a ação pública deveria ser um papel do Governo. Se cada cego se tornar responsável por si mesmo, o poder governamental, a um só tempo, consegue eximir-se de suas responsabilidades e delegar o poder de controle. A responsabilização dos sujeitos pelo Estado remodela os parâmetros éticos para a produção da vida no cerne dos processos de precarização. Segundo Judith Butler (2016, p. 24, tradução nossa⁶⁵), o aspecto psíquico de um processo de precarização deve ser levado em conta:

Ele implica um sentimento aguçado de intercambialidade e descartabilidade, distribuído de modo diferencial na sociedade. Quanto mais nos submetemos à exigência da “responsabilidade”, para nos tornarmos autônomos, mais nos isolamos socialmente e temos a sensação de sermos precários; quanto mais as estruturas sociais desaparecem por razões “econômicas”, mais nos sentimos isolados em nosso próprio medo, em nosso próprio “fracasso moral”.

65 No original: « Il implique en effet un sentiment aigu d’interchangeabilité et de jetabilité, distribué de façon différentielle dans la société. Plus on se soumet à l’exigence de “responsabilité” pour devenir autonome, plus on s’isole socialement et plus on a le sentiment d’être précaire; plus les structures sociales disparaissent pour des raisons « économiques », et plus on se sent isolé dans sa propre peur et dans son propre « échec moral » ».

O regime do medo, instaurado pela responsabilização do sujeito por seu próprio bem-estar, cobra dele, ao mesmo tempo, um ato heroico. Entre o medo de ficar precário e a vergonha de não agir para que isso não ocorra, é o individualismo que impera. Deste modo, as relações sociais grupais, assim como a motivação para a identificação com coletividades, passam ao segundo plano; as possibilidades de reunião e agrupamento ficam remotas, pois os focos dos sujeitos permanecem voltados para a responsabilidade pessoal. Judith Butler, quando discute a ideologia da responsabilização individual, parte da experiência política e social de seu país, os Estados Unidos, no qual não há um Estado de bem-estar social. Por isso, interessou-se pelo movimento *Occupy Wall Street*, mas também pelas primaveras árabes, pois essas manifestações coletivas tomaram os espaços públicos das cidades, contestando justamente a economia neoliberal das sociedades em que os manifestantes viviam, uma vez que se sentiam jogados à própria sorte, contando com pouquíssimo ou inexistente amparo do Estado na manutenção da vida.

A ideologia da responsabilidade individual, no *Ensaio sobre a cegueira*, expressa-se através de uma série de situações-limites, a da fome extrema, a da necessidade de higienização e remédios, que fazem com que o poder seja exercido entre os cegos, fazendo de alguns os privilegiados, de outros, os excluídos e oprimidos. Tentou-se, por exemplo, estabelecer por eles um código de honra segundo o qual pessoas idosas e mulheres seriam, na medida do possível, mais poupadas. Porém, quando a “necessidade” falou mais alto, levou a uma negligência daquilo que constituía as mulheres como o outro mais vulnerável. A negligência será total, por exemplo, quando, tomados por sua pulsão sexual desmesurada, dada a abstinência de longa data, alguns homens, entre cegos e soldados, estupram uma mulher, o que culmina na sua morte. Aqui, é uma opressão de gênero que se mescla a uma opressão mais geral, operando um recorte interseccional na categoria geral de cegos. Após o desfecho trágico, a mulher do médico dirá, olhando para o cadáver: “Este é o retrato do meu corpo, pensou, o retrato do corpo de quantas aqui vamos, entre estes insultos e as nossas dores não há mais do que uma diferença, nós, por enquanto, ainda estamos vivas.” (SARAMAGO, *op. cit.*, p. 178-179). A identificação da mulher do médico, uma rica burguesa casada, com a prostituta questiona a ideologia da responsabilidade individual, segundo a qual os sujeitos tendem a identificar-se, cada vez menos, com grupos mais amplos. Desse ponto de vista, o da consideração da alteridade, não deveriam os homens estupradores levar em conta a singularidade e a alteridade das mulheres? O que os leva a não considerar uma mulher, cujo gênero já é historicamente oprimido, como ainda mais vulnerável no contexto da cegueira? Consequentemente, este grande coletivo, o dos cegos, secciona-se, e sua coesão fica paulatinamente comprometida: é a lei do um que prevalece em detrimento da lei do mais um. O estupro, enquanto uma situação-limite, ilustra a ironia perversa da negligência, a qual está calcada na lei do “fracasso moral”, para

retomarmos o termo de Butler. De fato, quanto mais for capaz de satisfazer-se plenamente, mais o sujeito responsável liberta-se do medo psíquico do fracasso social.

Da precariedade exacerbada à distopia

Com efeito, a cena em que cegos e soldados estupram a prostituta parece ser o clímax de uma situação na qual todos os controles e limites foram suprimidos, num contexto de caos social, o que nos permitiria ler o *Ensaio sobre a cegueira* como uma distopia. Não há, portanto, nenhum apelo ético, as forças de uma democracia inclusiva são minadas, e as personagens, na contingência de terem de salvar a si mesmas, não respondem mais por nenhum ideal de coletividade. Outros elementos narrativos permitem considerar a obra de Saramago como uma narrativa distópica, como as condições de exercício do poder do Governo sobre os cegos governados, também daquele exercido pelos cegos sobre si mesmos. A literatura distópica tem, no romance *1984*, de George Orwell, seu paradigma e fundação. A ambientação futurista da Grã-Bretanha, trinta anos após uma guerra nuclear, permitiu ao escritor imaginar, num contexto de precariedade social, como seria possível que o autoritarismo se instalasse. Orwell é um crítico do imperialismo britânico, do modelo liberal de economia por ele empreendido. No que tange às categorias narrativas de tempo e espaço, *1984* é um romance distópico, pois está ambientado em uma espécie de *locus horrendus* pós-apocalíptico, que é máquina deglutidora da vida, produtora de *non-sens*, verdadeiro reino do inumano. Para esse universo, o autor inventa a *novilíngua*, que, no meu entender, talvez seja a principal característica formal da obra. Trata-se de uma língua artificial, totalmente codificada, cujo uso se presta ao obscurantismo dos sentidos, à arbitrariedade do poder, sem que os habitantes possam compreender os atos públicos e governamentais. Se uma língua natural, como nos ensina Saussure, conta com a arbitrariedade do signo linguístico como princípio de produção do sentido, levando em conta a memória linguística, considerando o fator simbólico como fundamento estrutural da comunicação humana, a *novilíngua*, ao contrário, como língua artificial, está calcada em um sistema que dificulta o acesso ao entendimento. A *novilíngua* é feita para exacerbar o poder, ao contrário da língua natural, que o exerce pela arbitrariedade dos sentidos compartilhados.

No que diz respeito aos usos linguísticos e discursivos que asseguram a exacerbação do poder autoritário, uma aproximação pode ser feita entre *1984* e o *Ensaio sobre a cegueira*. Na obra saramaguiana, a linguagem verbal compreensível não dá conta de significar aquela experiência de precarização da vida. Às reflexões e falas profundas da mulher do médico sobre o desafio de alteridade, imposto a cada um dos cegos, contrapõe-se o não sentido da desumanização de todos. E essa coisificação da vida exprime-se por meio de um expediente linguístico, a voz centralizadora do alto-falante, que ameaça a produção dos sentidos: “Quase

cobrando as últimas palavras, ouviu a voz áspera do altifalante” (*Ibid.*, p. 68). O alto-falante será utilizado como meio primordial de comunicação entre a administração e os cegos. Esse expediente não está longe, por exemplo, do modo de ação do Grande-Irmão do romance *1984*. A diferença é que, enquanto na obra de Orwell o controle é feito pela via escópica, em Saramago é por via acústica. As instruções surgem aleatoriamente, e os cegos, em função mesmo de sua recente ablepsia, têm de criar uma acuidade sonora com a qual se protejam da precarização de suas vidas. Também na seguinte passagem pode-se observar o quanto esse meio de comunicação negligencia informações relevantes para que os cegos possam recordar os fatos recentes e a eles atribuir sentidos: “a voz do altifalante repetia as instruções conhecidas. Não houve qualquer referência ao que se tinha passado, não se falou de tiros nem mortos à queima-roupa.” (*Ibid.*, p. 95).

Anderson Pires da Silva, comparando o *Ensaio sobre a cegueira* com o romance *1984*, aborda a questão do poder: “o estado igualitário era apenas uma aparência de um estado segregário. Logo, os dois pilares de sustentação do governo, representado no romance, são a punição e a exclusão” (SILVA, 2011, p. 51). O crítico trata, também, do poder horizontal, esse poder que, quanto a mim, venho considerando a partir de Michel Foucault. Silva (*Ibid.*, p. 52) aponta a violência com a qual esse poder é exercido:

Ao se valer da violência, estabelecendo uma estranha simetria entre a prática do opressor e do oprimido, a inversão desses papéis através da força, o romance parece decretar (como muitos creem): a natureza humana é violenta, e o que difere os “bons” dos “maus” é o propósito que justifica a violência. Ele definirá a mulher do médico, muito pertinentemente, como uma “personagem em transformação”.

O ensaísta propõe, enfim, que, pela atuação dessa personagem, a obra de Saramago é uma distopia positiva, ao contrário da maioria das narrativas distópicas, que adotam um pessimismo com relação a qualquer possibilidade de salvação. Concordo com a visão de Silva e acredito que a mulher do médico muito tenha a dizer-nos, o que venho sugerindo em minha leitura, considerando-a como ponto a partir do qual a obra discute a dimensão ética dos modos de produção e manutenção da vida em situação de precarização.

Essa personagem problemática é – penso eu – concebida por Saramago para se gerar polifonia, criando, pela ótica dela, um concerto de vozes enunciativamente díspares. A mulher do médico, não atingida pela epidemia, finge-se de cega para poder acompanhar o marido até o sanatório. Do seu disfarce, nem os cegos, nem os soldados destacados para ali trabalharem têm conhecimento, o que a situa em uma dupla posição: é ela quem, a um só tempo, auxiliará os membros do grupo a realizarem suas ações cotidianas e desempenhará um papel de distanciamento, como se o ponto de vista narrativo, na sua perspectiva, levantasse a seguinte

questão: como fazer a diferença quando todos estamos sujeitos a uma situação discursiva e política que nos iguala, nos aplanando ao nível mais primitivo da luta pela sobrevivência? Em uma situação-limite, como a da cegueira coletiva, de que maneira é possível lidar com especificidades, repudiando a lógica do apenas mais um e fazendo prevalecer a lógica do mais um? Quem deve ter prioridade de cuidados, quem deve ser mais preservado, por exemplo, crianças, mulheres e idosos? Isso faz da personagem uma espécie de observadora: “se tu pudesses ver o que eu sou obrigada a ver, quererias estar cego” (SARAMAGO, *op. cit.*, p. 135), diz a mulher, ironicamente, ao marido cego. E é através de suas elocuições que o leitor terá acesso à moralidade da alegoria, construída como compósito de imagens e emblemas do sofrimento, da luta continuada contra a precariedade crescente. Nesse diálogo, a mulher segreda ao companheiro que planeja contar aos cegos que vê, do que ele tenta dissuadi-la. Ela posterga a revelação para o dia seguinte, quando talvez, “não tiver [ela] entrado também [naquele] mundo” (*Ibid.*, p. 135). A perspectiva do olhar da mulher, ao final, torna-se ainda mais complexa: ela vê também como cega. A ironia constitutiva dessa condição faz dela uma personagem problemática; ela identifica-se com o outro: de tanto ver sofrerem os cegos, não acabará ela por sentir-se como se fosse um deles, num gesto de empatia? E essa posição dúbia opera na dialética entre inclusão e exclusão, permitindo-nos pensar que a noção de cegueira amplia, assim como se amplia a noção de vidência. Decerto, o coletivo dos cegos não fica mais coeso em função da inclusão da mulher do médico nessa categoria. E ele não será mais coeso não somente por haver ali a mulher, uma cega-vidente, mas porque entre os próprios cegos, como vimos, haverá dissidências, discordâncias, exclusões.

Entender a complexidade das coletividades e dos agrupamentos interessa a Judith Butler. Ela dirá, pensando a noção de democracia inclusiva, que sua formação conta, necessariamente, com a exclusão de quem não reúne os atributos para ser inserido na categoria de “povo”, pois “as formas explícitas e implícitas de desigualdade que, às vezes, são reproduzidas por meio de categorias fundamentais como inclusão e reconhecimento devem ser consideradas como parte de uma luta democrática temporalmente aberta” (BUTLER, 2016, p. 13, tradução nossa⁶⁶). De fato, à medida que os cegos ocupam o prédio, e que outras levas de doentes ali vão chegando, as relações de poder engendram-se, líderes e subalternos surgem, situações com menor ou maior grau de privilégio e precarização definem-se, de modo a formar um agrupamento em constante transformação e negociação do poder. O que parecia ser inegociável, que a situação de todos inspirasse cuidados, que todos merecessem tratamento digno, acaba por ficar, enfim, negociável. Evidentemente, não se prescinde da noção de precariedade coletiva – o narrador nunca perde isso de vista –, mas questionam-se os modos pelos quais as escolhas e os discursos de cada

66 No original: « les formes explicites et implicites d'inégalité qui sont parfois reproduites par des catégories fondamentales comme l'inclusion et la reconnaissance doivent être considérées comme faisant partie d'une lutte démocratique temporellement ouverte ».

membro do grupo favorecem ou impedem a inclusão de cada cego, particularmente, no conjunto. Como vimos, por si só, as mobilidades no interior do grupo bastariam para questioná-lo como categoria essencial. Está evidente que todos devam ser incluídos para formar um todo afetado por condições de vida precárias frente à doença irreversível, mas conectar essas dissidências parece ser uma operação ética da qual a mulher do médico, que se faz de cega para poder (sobre) viver, é a articuladora. Ela atuará à maneira de um *flâneur*, pois, paradoxalmente, a partir de sua visão serão reunidas, num grande coro polifônico, tantas dissidências, as mesmas que apontam para a impossibilidade de uma convivência pacífica, igualitária e homogênea entre os membros daquela multidão de desvalidos.

A crítica da precariedade enquanto uma *flânerie*

A ampliação do horizonte ético consiste, segundo Judith Butler (2015), na possibilidade de que, em uma relação de alteridade, um sujeito possa prescindir de uma peculiaridade de sua condição para que seja incluída alguma de outrem. Essa parece ser a postura ética assumida pela mulher do médico. Observa-se, com efeito, que, desde a idealização da cidade moderna, no século XIX, o problema da indiferença dos homens uns com os outros passou a interessar aos autores que optaram pela ambientação urbana de suas obras, entre os quais Charles Baudelaire. No poema *Les Fenêtres*, ele cria uma cena assaz inusitada. O sujeito poético sugere uma modalidade de olhar que consiste em tirar mais proveito quando se vê uma janela fechada, iluminada pela luz de uma vela, do que ao se olhar para uma janela aberta, que seria, em princípio, um campo escópico aparentemente mais profícuo. Para esse sujeito poético, o desafio desse olhar, que não é físico, mas imaginativo, é atribuir vida a um vivente, um habitante imaginário de um cômodo, que possivelmente nem exista, mesmo havendo ali uma luz acesa:

Aquilo que podemos enxergar à luz do sol é sempre menos interessante que aquilo que se passa atrás de uma vidraça. Nesse buraco escuro ou luminoso, a vida vive, a vida sonha, a vida sofre. Mais além do oceano ondulante dos telhados, vejo uma mulher madura, enrugada, pobre, sempre inclinada sobre algo, e que jamais sai de casa. A partir do semblante, das roupas, dos gestos, a partir de muito pouco, reconstituí a história dessa mulher, ou melhor, sua lenda, que às vezes repito a mim mesmo, chorando. (BAUDELAIRE, 2020, p. 123).

O procedimento do *flâneur* baudelairiano, que faz a diferença na Paris moderna, onde a indiferença reina, é análogo ao da mulher do médico. Esta se apequena em sua individualidade, abrindo mão de ver para supostamente não ver, como se fosse cega: essa cegueira não é outra coisa senão uma estratégia imaginária. Aliás, psiquicamente falando, é pelo viés do imaginário, em uma relação escópica, entre ver e ser visto, que se estabelece uma operação na qual o sujeito e o outro respondem à demanda de um olhar: é como se o sujeito oferecesse ao outro o

que ele não lhe pode dar, a completude. No *Ensaio*, os cegos fantasiam um olhar que lhes possa ser dirigido e aplaque sua precariedade. Essa fantasia chega às raias do delírio, afinal, trata-se de uma experiência de horror e enlouquecimento, de uma situação para além dos limites, a da cegueira coletiva imprevisível. E é nesse contexto que a mulher do cego se prestará a olhar, fingindo-se de cega para poder responder à demanda imaginária dos cegos de serem olhados, percebidos, cuidados. Paradoxalmente, fingindo-se de cega, ela pode desempenhar entre os cegos verídicos o papel do outro que acolhe, ainda que tenha de abrir mão das prerrogativas do seu ser, isto é, da sua condição de vidente. A operação é tão imaginária que os cegos nem mesmo suspeitam do fato de que determinadas providências e ações, naquele espaço, só pudessem ser obra de uma pessoa vidente. De fato, na demanda do laço social, na operação imaginária que se amplia a ponto de mirar para o horizonte ético, os dois lados devem abrir mão de algo. Tanto a mulher finge ser cega quanto os cegos permitem-se fantasiar que um outro providencial intervenha, um outro assistencial que, vendo-os, restitua-lhes o objeto da falta real, da privação: a visão. Incluir o outro na cena da vida exige que o ego de cada um se apequene. Em outras palavras, o outro é onde deixo de ser, e vice-versa.

O olhar na *flânerie*, desde Baudelaire, é exercido por meio de alegorias. A alegoria, cujo referente é menos evidente do que o do símbolo, permite construir um espaço mais imaginário, mais generalizado. Ainda que Paris seja citada no poema *Le Cygne*, por exemplo: (“Le vieux Paris n’est plus”), o espaço urbano contém elementos os mais díspares, tanto os de uma cidade antiga em processo de demolição quanto os da nova cidade urbanizada, sem contar – e aí reside o caráter inusitado da referenciação – os elementos imaginados pelo poeta, trazidos de sociedades arcaicas, mitológicas e ideais. Essa referenciação menos imediata permitirá ao leitor que ele atue no processo de significação do espaço. Com isso, Baudelaire consegue o efeito hercúleo de transformar a cidade desumanizada em um espaço que acolha algo proveniente da inventividade do sujeito poético e do leitor. Quanto à cidade de Saramago, a alegorização funciona de modo ainda mais alusivo. No espaço de *Ensaio sobre a cegueira*, é possível decodificar alguns índices remissivos ao tempo histórico: essa cidade, cujo funcionamento começa a cessar no instante em que um motorista fica cego diante de um sinal de trânsito, remete àquelas que se erigiram como cidades modernas, metrópoles. Na narrativa, os índices de um tempo histórico moderno são a técnica e a pesquisa científica: nenhum esforço empreendido pela ciência explica a cegueira da multidão de encarcerados, lugar da precariedade, da humanidade em constante processo de redefinição. Com relação a isso, é importante pensar no lugar a partir do qual fala Saramago: o das cidades europeias, entre as quais Lisboa, símbolos de progresso dos Estados-Nação. Cumpre ressaltar, contudo, que os portugueses tentavam reconstruir, em 1995, ano de publicação da obra, a democracia de seu país, que tanto se havia enfraquecido sob o regime salazarista. Por esse viés representativo, a alegoria construída por Saramago

está sedimentada em uma experiência particular: a dos agrupamentos coletivos em espaços urbanos, nos quais o isolamento é o modo de construção da experiência, o poder maneja a precariedade da multidão e a sociabilidade está constantemente ameaçada de nem existir, ou, se existir, frequentemente desafiada pela indiferença.

Nesse sentido, haveria da parte de Saramago uma preocupação com a noção de povo? Isso, à primeira vista, seria contrário à estética do *Ensaio sobre a cegueira*, que se configura como narrativa pós-moderna, sem subserviência a referências identitárias do Estado-Nação, por exemplo. No entanto, pergunto-me: o grupo dos cegos, tão heteróclito em sua unidade, não se estruturaria como espaço que serve para se cogitar a existência utópica de uma sociedade mais democrática e inclusiva? Não haveria aqui certa persistência dos ideais comunistas de que o escritor fora partidário nas décadas anteriores a 1995, ano de publicação da obra⁶⁷? De algum modo, penso eu, Saramago, a essa altura dos acontecimentos, vinte e um anos após a Revolução dos Cravos, ainda levanta um questionamento, mesmo que seja alusivo, a respeito das diferenças socioeconômicas e culturais na nação portuguesa. É inegável que, à época da publicação, já havia ocorrido um aperfeiçoamento do Estado de bem-estar social, uma vez que, sob Salazar, e até os anos de 1990, Portugal conheceu, por exemplo, níveis preocupantes de analfabetismo e pobreza. O país também já se havia configurado como um país multicultural, com uma presença grande de africanos, já emigrados desde 1960, das antigas colônias ultramarinas, sendo que uma segunda leva deles chega ao país justamente após 1974. Não será em vão que Saramago tenha projetado para o *Ensaio* uma situação de penúria e de precariedade impingidas ao coletivo. Logo, embora a narrativa se nos apresente ambientada em um contexto carente de referentes históricos, em um espaço-tempo distópico que suspende delimitações realistas ou figurativas, ela acaba por construir-se como alegoria alusiva a um espaço no qual o debate central é o da convivência democrática, sob seu inevitável princípio regulador de exclusão-inclusão.

Estudando a alegoria barroca, Benjamin diferenciou-a da alegoria clássica, que ele toma por um mero processo de figuração por imagens. A alegoria do drama barroco continua a funcionar como toda expressão alegórica: algo está oculto na superfície textual, sendo aludido por meio de imagens e signos compilados. O que a alegoria barroca inova, na visão de Walter Benjamin (1984, p. 189), é o fato de ela ser uma “expressão [que] nasceu de uma curiosa combinação de natureza e história”. Essa expressão conta com uma intenção: “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa” (*Ibid.*, p. 198). Primeiramente, é preciso atentar para o fato de que onde houver intenção, no campo da construção semântica, haverá uma espécie de arbitrariedade: o sujeito construtor de uma expressão alegórica vai contra os

67 Para uma compreensão mais aprofundada dos posicionamentos políticos de Saramago, remeto à obra de Gerson Luiz Roani, *No limiar do texto: literatura e história em José Saramago*. São Paulo: Annablume, 2002.

sentidos estáveis e previsíveis da figuração por imagens. Benjamin dirá sobre o aspecto da construção do sentido, que a “alegoria, o Barroco, se orgulham da riqueza das significações” (*Ibid.*, p. 198). Isso nos leva a dizer que o alegorista benjaminiano é uma espécie de iconoclasta: ele apropria-se de imagens para aludir a um processo histórico marcado pela fragmentação da experiência humana, pela inexistência de uma totalidade, uma vez que essa totalidade apenas existiria nas sociedades que não conheceram a divisão social do trabalho no capitalismo.

Se, então, Saramago constrói uma alegoria de experiência grupal, urbana, na qual estão em jogo os interesses de uma vida mais ou menos provida do senso da diferença, marcada pela precarização, ela dialoga com a obra do poeta francês Charles Baudelaire, que inaugura, na poesia, a possibilidade de esta refletir modos específicos da experiência urbana de Paris, cidade que começa, no Segundo Império, a estruturar-se como metrópole industrializada, porém excludente, vindo a tornar-se o paradigma urbano mais bem acabado da modernização. No poema *Le Cygne*, a transformação da cidade é vivenciada como uma perda que afeta, sobretudo, as modalidades das relações no campo afetivo, o do laço social: “Paris não existe mais (a forma de uma cidade / muda mais rápido, que lástima! do que o coração de um mortal).” (BAUDELAIRE, 1975, p. 85-87, tradução nossa⁶⁸). A cidade desfigura-se e suas formas não existem mais, senão na mente do sujeito poético, que as recorda: “Somente em pensamento vejo a porção de barracas, os amontoados de capitéis esboçados e de fustes” (BAUDELAIRE, 1975, p. 85-87, tradução nossa⁶⁹). A aparência da cidade muda de medieval para moderna; os restos do antigo misturam-se aos utensílios da construção dos novos prédios e da abertura dos grandes bulevares, ao que o sujeito poético atribui não somente um significado urbanístico, mas humano e existencial: “Paris muda! mas nada em minha melancolia / Mudou! palácios novos, andaimes, blocos, / Velhos bairros, tudo para mim torna-se alegoria, / E minhas caras lembranças são mais pesadas do que rochas” (BAUDELAIRE, 1975, p. 85-87, tradução nossa⁷⁰).

Vivenciar a transformação da paisagem urbana significa, portanto, ter consciência de que o tédio, humor depressivo do qual o *spleen* baudelairiano é o correlato físico, não poderá ser extirpado da existência nem com a mais avançada tecnologia de urbanização e modernização da velha cidade⁷¹. No poema *Le Cygne*, aliás, o poeta, metalinguisticamente, comunica ao leitor seu procedimento: ele anuncia a alegoria como modo de construção do seu pensamento sobre a nova cidade de Paris. O procedimento imagético é extensivo, pois imagens e símbolos são distribuídos ao longo do texto, num processo composicional que beira a cenografia de uma

68 No original: « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel) ».

69 No original: « Je ne vois qu'en esprit, tout ce camp de baraques, / Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts ».

70 No original: « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs ».

71 Ver, a respeito da relação entre o *spleen* e a nova configuração da cidade, o ensaio de Edson Rosa da Silva. *Tableaux parisiens: uma geografia do spleen. Terceira Margem*. Revista da Pós-Graduação em Letras UFRJ, ano III, n. 3, 1995.

multidão: o sujeito poético reúne, na cena do poema, por meio da memória, personagens de diferentes épocas e contextos, da mitologia e da história, em situação de degredo e correndo o risco da indiferença, dos quais ele se lembra e com os quais parece identificar-se: Andrômaca, serva e prisioneira de Pirro; uma imigrante africana magra e tísica (*amaigrie et phtisque*); os mergulhados em prantos (*ceux qui s'abreuvent de pleurs*); os órfãos raquíticos (*maigres orphelins*); os cativos (*captifs*); os vencidos (*vaincus*). E a série de personagens não é concluída, pois, como últimas palavras do poema, é dito: penso em outros mais (*à bien d'autres encor*). O caráter inconcluso desse pensamento rememorador incansável, e que se quer inesgotável, muito tem a dizer sobre a cidade referida no poema: Paris, a cidade da multidão, onde sempre caberá mais um, à qual ocorreu grande parte do campesinato francês na virada da primeira para a segunda metade do século XIX, a cidade que necessitou de mão de obra para as obras urbanísticas, para o trabalho nas fábricas. Mas o que a reunião desses seres quer dizer sobre os laços sociais e afetivos? É possível reunir-se na cidade com outro objetivo que não for o de ser mais um na multidão? Vale a pena lembrar que Baudelaire, assim como Saramago, teve seu momento de engajamento político, sendo o dele pela causa socialista a favor da instauração da Segunda República em 1848. Sua desilusão, por conta do golpe de estado orquestrado por Napoleão III em 1852, e que instaura o Segundo Império, afasta-o do ativismo político, mas ele permanece, no entanto, um crítico da ideologia do progresso. Esse crítico é o *flâneur*, mescla de andarilho e esteta, que vaga pela cidade à cata de instantes fugazes dos quais possa extrair humanidade e material poético. Esse *flâneur* opera por instantâneos de pensamento; no poema é um desses instantâneos que deflagra o trabalho de memória e da construção alegórica. Ao passar pela antiga ponte do Carrousel, ele vê um cisne escapando da gaiola, faz desse cisne uma alegoria do exilado (o poema, aliás, foi dedicado ao escritor Victor Hugo, que, à época, encontrava-se exilado em decorrência de seu combate contra Napoleão III). E essa alegoria se expande mediante a aparição, no fluxo memorialístico e involuntário do poeta, de todos os seres em sofrimento de quem ele se lembra.

A atitude da mulher do médico em muito assemelha-se à do *flâneur*. Também ela atua como uma memorialista, atuando contra o esquecimento de que os cegos podem tornar-se vítimas fatais. Sobre essa função da personagem, Monica Figueiredo (2019, p. 186) dirá: “Perder a memória é ser vencido pela pólis perversa gerada pela modernidade que desintegra a identidade e aleija o sujeito, encarcerando-o numa solidão narcísica que o impede de experimentar a sociabilidade”. A personagem fará um deslocamento identitário, cega sem ser, para exercitar sua capacidade de reunir os cegos num grande inventário humano; é ela quem os guiará não apenas dentro do sanatório, mas também depois de sua fuga, quando saem às ruas à cata de lugares onde viver e quando já não podem mais reconhecer sua própria cidade. Porém, a certa altura, nem mesmo ela, sendo vidente, poderá reconhecê-la, uma vez que o abandono e o caos urbano instaurado pela cegueira geral da população transformaram-na em um lugar inóspito.

De modo extremamente irônico, ela perderá a memória da cidade, já que a cartografia perdeu sua função referencial naquele contexto caótico, e é o acaso quem dará as coordenadas:

Agora, estando toda a gente cega, parece fácil dar por mal empregado o dinheiro que se gastou, afinal há é que se ter paciência, dar tempo ao tempo, já devíamos ter aprendido, e de uma vez para sempre, que o destino tem de fazer muitos rodeios para chegar a qualquer parte, só ele sabe o que lhe terá custado trazer até aqui este mapa para dizer a esta mulher onde está. Não estava tão longe quanto cria, apenas se tinha desviado noutra direcção, só terás de seguir por esta rua até uma praça, aí contas duas ruas para a esquerda, depois viras na primeira à direita, é essa a que procuras, do número não te esqueceste. Os cães foram ficando para trás, alguma coisa os distraiu pelo caminho, ou estão muito habituados ao bairro e não querem deixá-lo, só o cão que tinha bebido as lágrimas acompanhou quem as chorava, provavelmente este encontro da mulher e do mapa, tão bem preparado pelo destino, incluía também um cão. (*Op. cit.*, p. 226-227).

A aproximação desse fragmento com o poema *Le Cygne* torna-se ainda mais pertinente pelo fato de aparecer na cena urbana um animal humanizado, o cão, a exemplo do que ocorre ao sujeito poético de Baudelaire, cuja relação de esquecimento-recordação relativa à cidade de Paris inicia-se com a visão do cisne em fuga. O cão, por uns instantes, é o único ser capaz de humanizar alegoricamente a cidade. Com ele, a mulher estabelecerá uma espécie de cartografia íntima, a do laço social, numa relação de alteridade, de reconhecimento mútuo: mulher e cão criam um elo que amplia o horizonte ético. “Este encontro da mulher e do mapa”, como nos diz o narrador, que estaria circunscrito apenas à necessidade de locomoção até ao lugar onde havia comida, é perturbado pela intromissão de um elemento estranho, um cão humanizado, cuja presença não vem senão lembrá-la do papel que vinha desempenhando até então: ela fora, desde a época do confinamento, a pseudo-cega que guiou os cegos verídicos. Mas, agora, a cegueira inverte-se: ela é uma espécie de cega sendo guiada pelo cão. Pela perspectiva do animal, ela consolida seu papel na narrativa: a de ser a aposta restante em um mínimo de humanidade por parte do narrador. Assim como o *flâneur* – cujo olhar se deixa distrair pela intromissão do cisne em seu campo de visão, e que sai fazendo o mapeamento demográfico dos excluídos que a ideologia do progresso não beneficiou, também a mulher do médico resgata do esquecimento aquele grupo de cegos relegados à própria sorte. Ela acabará sendo o ponto crítico a partir do qual o leitor se apercebe de que as humanidades das personagens nunca serão iguais entre si, que serão redefinidas, manipuladas e produzidas nos meandros do poder, quer seja aquele imposto com a política sanitária do Governo, quer seja aquele formado nos laços interpessoais dos cegos. A humanidade, portanto, é da ordem dos discursos e das práticas sociais, o que, quando a narrativa já se encaminha para o final, está expresso nas palavras da mulher, sob a forma de um futuro hipotético: “Pode ser que a humanidade venha a conseguir viver sem olhos, mas então deixará de ser a humanidade, o

resultado está à vista, qual de nós se considerará ainda tão humano como antes cria ser” (*Op. cit.*, p. 244).

Referências

BAUDELAIRE, C. As Janelas. *In*: BAUDELAIRE, C. *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Tradução Alessandro Zir. Porto Alegre: L&PM, 2020.

BAUDELAIRE, C. Les Fleurs du mal. *In*: BAUDELAIRE, C. *Œuvres complètes I*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1975.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUTLER, J. *Quadros de Guerra*: quando a vida é passível de luto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

BUTLER, J. *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

BUTLER, J. *Rassemblement*: pluralité, performativité et politique. Tradução Christophe Jaquet. Paris: Fayard, 2016.

FIGUEIREDO, M. Da cegueira à lucidez: o ensaio de um percurso. Algumas notas sobre a narrativa de José Saramago. *Revista Diadorim*, Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, 2019.

FOUCAULT, M. *Histoire de la Sexualité. La Volonté de Savoir*. Paris: Gallimard, 1976.

FOUCAULT, M. *Cours au Collège de France: Sécurité, territoire, population, 1977-1978*. Paris: Gallimard, 2004.

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

ROANI, G. L. *No limiar do texto. Literatura e história em José Saramago*. São Paulo: Annablume, 2002.

DA SILVA, E. R. « Tableaux parisiens »: uma geografia do spleen. *Terceira Margem*, Revista da Pós-Graduação em Letras UFRJ, ano III, n. 3, 1995.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, A. P. As impurezas do branco: Ensaio sobre a cegueira como distopia positiva. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 47-55, jan./jun. 2011.

Balbúrdia em tempos de pandemia: literatura para quê?

Patrícia Pedrosa Botelho

Quando a arte sofre ataque, a sociedade fica mais empobrecida porque sua voz tenta ser calada. Nós, docentes, pesquisadores e estudiosos da linguagem, temos que resistir com veemência, afinal lutamos contra a desinformação, contra o fascismo, contra o desprezo das classes dominantes, contra o rebuscamento da linguagem que não leva em consideração o lugar de fala do enunciador, contra o preconceito de raças, de condições sociais, de orientações sexuais, contra o desafeto em relação ao outro, contra o genocídio, contra o esquecimento, contra a falta de diálogo, contra a falta de instrução, contra o analfabetismo, contra a falta de acesso à educação formal, contra o esvaziamento das narrativas, contra a discriminação em relação à cultura de massa.

Nós seremos sempre resistência através da linguagem falada e/ou escrita porque nosso instrumento de trabalho é a educação e é por meio dela que os seres humanos devem fazer uso de seu conhecimento prévio de vida para interpolar com o conhecimento acadêmico. As ciências humanas não vão se submeter ao descrédito de discursos vazios e efêmeros sob a asserção de que os docentes estejam produzindo uma balbúrdia nas instituições públicas e gratuitas do nosso país. Governantes que não buscam fomentar o incentivo ao ensino, à pesquisa e à extensão fazem a sociedade ser esvaziada pela experiência da “pobreza intelectual”, afinal a capacidade mais preciosa que distingue humanos e animais é a habilidade de falar, de escrever, de pensar, de refletir, de indagar e de questionar.

O que faremos como docentes/pesquisadores é mostrar que o panteão da academia não mais se encontra em sua torre de marfim. A literatura é cerzida com o fio do encaço da (in)justiça, do (des)vendamento, das (e)(ini)quidades, das (in)verdades. Nosso intento é ensinar que toda forma de linguagem é válida e pode ser potente, que os discentes precisam se informar, ler cada vez mais para ampliar o conhecimento e a atitude crítica, posicionando-se frente a discursos autoritários, preconceituosos e excludentes. Como muito bem acentuado por Luiz Henrique Assis Garcia e Rafael Senra Coelho, no capítulo “Literatura, cinema e traços da distopia na ficção científica de Lem e dos Strugátski adaptada por Tarkovski” que compõe esta obra que está agora nas mãos do leitor, “nos últimos anos (e acentuadamente nesta conjuntura em que a pandemia da Covid-19 invade corpos e imaginários), o tema da distopia tornou-se tanto uma expressão recorrente quanto também um conceito chave para ler e pensar nosso tempo”.

Os docentes e discentes das ciências humanas erguem seus instrumentos mais pujantes e emblemáticos: a caneta, o papel, a tesoura e a cola, pedindo, aqui, licença para (re)semantizar a metáfora de que Antoine Compagnon (1996) fez uso para tecer considerações sobre a escrita e a leitura. Empunharemos a caneta para marcar o papel com os testemunhos dos arquivos contidos nos museus, iremos grifar, recortar e costurar na memória individual e coletiva os

fatos sociais, históricos, artísticos e literários para que guerras e genocídios sejam evitados, para que os acontecimentos passados sirvam de lição e de aprendizado para o devir.

Estudar os antepassados, sua história e seus escritos nos auxiliará na compreensão dos dispositivos contemporâneos que tenham o objetivo de nos interceptar, nos modelar, nos controlar, assegurar nossos gestos, nossas condutas, nossas opiniões e nossos discursos (AGAMBEN, 2009). Só há uma forma de combater as notícias falsas, o analfabetismo, o embrutecimento das mídias sociais e a ignorância: através da educação; é ela que não nos deixará cegar pelas luzes do século, mas entrever nessas a parte da sombra, o que não está claramente exposto. Não podemos relegar a educação a um trabalho de Sísifo. A busca pela verdade, pela coerência, pela justiça só pode ser adquirida sob a égide do crédito à leitura e à escrita como bens inalienáveis aos seres humanos.

Antônio Cândido (2011) em seu *Vários escritos* pertinentemente afirma que cada época e cada cultura fixam os critérios de incompressibilidade, afinal o que é indispensável para uma camada social pode não o ser para outra. Se pensarmos na fruição da arte e da literatura, poderíamos dizer que esses bens pertenceriam a qual tipo de necessidade em nossa sociedade?

Se analisarmos países como o Brasil, cujas notícias afirmam que o analfabetismo caiu de 11,5% para 8,7% nos últimos 8 anos, segundo dados do Ministério da Educação, parece-nos que estamos caminhando para um lugar cada vez melhor. Entretanto, será que essa informação procede? Façamos uma breve digressão para refletirmos.

Até os anos de 1980, no Brasil, o objetivo maior era a alfabetização; estimulava-se a identificação das relações fonema-grafema, habilidades de codificação e decodificação da língua escrita, conhecimento e reconhecimento dos processos de tradução da forma sonora da fala para a forma gráfica da escrita (SOARES, 2017). Enfatizava-se fundamentalmente a aprendizagem do sistema convencional de escrita. Até então não se questionavam as causas do fracasso na alfabetização: provinha do aluno, do professor, do método, do material didático e/ou do código escrito?

É somente a partir da década de 80 do século passado que começa a existir uma participação das crianças na cultura escrita, em experiências variadas com a leitura e a escrita, conhecimento e interação com diferentes tipos e gêneros de material escrito.

Como ratificado pelos pesquisadores e pelas pesquisadoras da área de letramento, Ângela Kleiman (1995), Luiz Antônio Marcuschi (2004), Emília Ferreiro (2015), Magda Soares (2017), Rildo Cosson (2018), é preciso reconhecer a possibilidade e necessidade de promover a conciliação entre essas duas dimensões da aprendizagem da língua escrita, integrando alfabetização e letramento, sem perder, porém, a especificidade de cada um desses processos,

o que implica reconhecer as muitas facetas de um e outro e, conseqüentemente, a diversidade de métodos e procedimentos para ensino de um e de outro.

De acordo com a PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio), uma pessoa que saiba ler um bilhete simples é considerada alfabetizada, sendo válido enfatizar que não há uma especificação sobre o que deve conter esse gênero para que a pessoa seja avaliada como analfabeta ou não. Sendo assim, obviamente, nosso país apresenta um número muito maior de pessoas não letradas do que analfabetas, mas isso a notícia não deixou explícito.

O leitor precisaria ter conhecimento entre a dicotomia *alfabetização* e *letramento* e questionar esses conceitos para perceber que muito provavelmente a maioria da população tem dificuldades de compreender a linguagem do código do consumidor, por exemplo, ou a de um texto mais formal. Escrever um bilhete simples e ser considerado alfabetizado não nos parece suficiente.

Almejamos uma sociedade cada vez mais crítica, que possa elaborar seu discurso de acordo com a situação comunicacional daquele momento, que compreenda as figuras e as funções da linguagem tão presentes no cotidiano, que possa ler um contrato, que saiba seus direitos e deveres.

Sabemos também que, no Brasil, a escola vem falhando na sua função de formar leitores, afinal, ensinar a decifrar os sinais gráficos é apenas uma das condições para que se possa gradativamente inserir o aluno no mundo dos livros, das informações escritas, da cultura letrada, da ficção literária, no mundo da convivência com a língua escrita (ANTUNES, 2009). A leitura é a responsável pela ampliação do imenso acervo cultural constituído ao longo da história dos povos; é ela que possibilita a ampliação de nossos repertórios de informação. Pela leitura, temos acesso a novas ideias, concepções, dados, perspectivas, diferentes informações acerca do mundo, das pessoas, da história do mundo, da intervenção dos grupos sobre o mundo, sobre o planeta, sobre o universo. A leitura promove a inclusão social; é uma espécie de porta de entrada, é uma via de acesso à palavra que se tornou pública e, assim, representa a oportunidade de sair do domínio do privado e de ultrapassar o mundo da interação face a face (ANTUNES, 2009).

Antes de nos regozijarmos com notícias veiculadas pela mídia de que o número de analfabetos em nosso país diminuiu, devemos, primeiramente, buscar entendimentos para o conceito que se tem de alfabetização, visto que simplesmente ler um bilhete simples ou escrever seu próprio nome não é algo com que devemos nos congratular.

Sabemos que o que entra e sai da mochila dos alunos do ensino básico, por exemplo, são, na maioria das vezes, os livros didáticos que privilegiam extratos, fragmentos de obras literárias e perguntas estruturalistas sobre os textos. Os professores também, algumas vezes, não

estimulam a leitura e a escrita nos alunos por uma série de motivos: desmotivação, dificuldade de acesso a acervo, condição socioeconômica, tempo, número de alunos em sala de aula, desconhecimento da importância da leitura do texto integral, dificuldades com o número de correções, dentre outros.

A função da escola não deixa de ser também o *lócus* da inserção do sujeito nas diversas práticas cotidianas de letramento, cabendo, assim, à universidade formar profissionais habilitados a questionar seus conceitos, seus métodos e suas abordagens, aptos a refletir sobre suas práticas docentes. O objetivo das aulas de Língua Portuguesa e de Literatura (e das outras disciplinas como um todo) deveria ser sempre o trabalho com o texto, proporcionando aos discentes atividades significativas que enfocassem as habilidades de leitura e de produção oral e escrita, partindo dos conhecimentos linguísticos e metalinguísticos que já possuem para ampliar o repertório sócio-discursivo de cada um (ANTUNES, 2007).

O papel de resistência da Literatura

A Literatura foi (e continuará sendo) um campo fértil para se compreender o ser humano e seu apanágio. Lendo um livro, podemos perceber instâncias culturais que contextualizam o sujeito e que não podem ser separadas com limites precisos, mas que formam um processo de questionamentos que dá sentido ao personagem e ao enredo de uma obra: a memória e a história como componentes da constituição do sujeito como tal. Através da memória pessoal, flui a história de se estar no mundo em dado tempo e lugar, cujo indivíduo isolado passa a ser parte de um painel mais amplo que sobressai na correnteza do fluxo histórico.

Pensar acerca de obras ficcionais é pensar a respeito do contemporâneo, do que está conosco, do que é coextensivo à nossa percepção de mundo e à nossa fala, assimilável ao nosso estatuto subjetivo e delimitador do espaço-tempo que ocupamos. É um espaço suscetível de ser medido a partir de nós (SEIXO, 1986).

A escrita das produções ficcionais é uma maneira de perpetuar a lembrança para as gerações futuras, transformando a transitoriedade do pensamento em matéria palpável, em palavras escritas. Para Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 112), a escrita pode ser considerada o “rastro mais duradouro que um homem pode deixar, uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor e de transmitir sua mensagem”. Na acepção de Gagnebin (2006), quando alguém escreve uma obra, nutre a esperança de que deixa uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se o texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento, o silêncio e, afinal, contra a indiferença da morte.

Observar as particularidades dos textos literários possibilita ao leitor ocupar a posição do intérprete, afinal, como nos ensinou Borges (1999), a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. A ficção literária é também uma forma válida de testemunhar. O testemunho concentra em si uma “série de questões que sempre polarizaram a reflexão sobre a Literatura: antes de qualquer coisa, ele põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 265). O testemunho impõe uma crítica da postura que reduz o mundo ao verbo, assim como solicita uma reflexão sobre os modos e os limites da representação.

A forma como pensamos o mundo e as relações humanas é, por natureza, narrativa e, portanto, potencialmente literária. Assim, dizer que um texto pode ser lido seja como um testemunho, seja como um documento historiográfico, seja ainda como uma obra de ficção, é o mesmo que dizer que existem vários tipos de compromissos interpretativos, os quais o sujeito pode assumir de acordo com o que considera como a expressão do real. De todo modo, a Literatura pode também simular estes “pactos”, permitindo por esse processo que esses compromissos interpretativos sejam pensados e descritos independentemente da forma como são ficcionalizados. O testemunho possui um papel aglutinador, resultado da interseção de discursos que funcionam como catalisadores da memória. É através dele que o sujeito relata, escreve, se manifesta na narrativa.

O conceito de testemunho recebeu novo impulso a partir das pesquisas sobre a Shoah⁷². Até aproximadamente 1980, a Literatura de testemunho não problematizava a possibilidade e os limites da representação. Em ensaio de abertura à obra *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*, Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 39) apresenta questões que estão na base da reflexão sobre esta temática: as aporias entre o lembrar e o esquecer e seus desdobramentos no debate entre a memória e a história: “o testemunho deve ser visto como um elemento da literatura que aparece de modo mais claro em certas manifestações literárias que em outras”. Ele está imbuído da necessidade de narrar e, por outro lado, enfrenta limites dessa narração. A Literatura expressa o seu teor testemunhal ao tratar de situações que marcam e “deformam” tanto a nossa percepção como também a nossa capacidade de expressão. A noção de testemunho traz no seu seio o discurso da memória e reflete sobre as aporias da (re)escrita do “passado”, sem incorrer na redução do literário ao histórico.

A Literatura testemunhal não pode ser pensada como um campo desligado da nossa vida cotidiana e sem efeito sobre ela; tampouco pode ser reduzida a um reflexo da história. Márcio Seligmann-Silva chama nossa atenção para o fato de que o testemunho não reflete uma

72 Márcio Seligmann-Silva faz uso do termo *Shoah* pelo fato de, em hebraico (*Shoah* – catástrofe), o termo não ter as conotações sacrificiais de “execução em massa” incluídas em Holocausto.

polaridade estanque entre o documentário e a ficção; devemos, em vez disso, colocar essa dicotomia em movimento, deslocando nossos conceitos herdados e acomodados segundo um padrão que já não corresponde mais às crises da contemporaneidade.

O testemunho é uma peça central da teoria literária das últimas décadas devido à produtividade *sui generis* do conceito na tentativa de dar conta das questões pós-coloniais, para se pensar um espaço de escrita e, portanto, de leitura para aqueles que antes não tinham direito à voz.

O teor testemunhal na Literatura articula, de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida e, do outro, a percepção da insuficiência da linguagem diante de fatos inenarráveis. O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da necessidade e da impossibilidade de recobrir o vivido, o real empírico, com o verbal. Muitos teóricos têm revisto a relação entre a Literatura e a realidade, uma vez que o testemunho exige um relato não só marcado pela reportagem, mas também pela singularidade do real (que, sem qualquer modalidade de relativismo, pode ser lido como traumático). O impasse reside na capacidade de perceber e simbolizar a realidade, visto que o evento a ser contado tido como inimaginável, resiste às tentativas de tradução, ao registro das palavras. O maquinário da linguagem só conseguiria enfrentar o real equipado com a imaginação, afinal de contas, “só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 47).

Com o advento da era pós-moderna, como sabemos, a organização da sociedade e de suas representações provoca o desmantelamento de uma ordem tradicionalista e a substituição por um novo modelo. No mundo pós-moderno, instável e constante apenas em sua hostilidade a tudo o que seja fixo, a tentação de interromper o movimento, de conduzir “a perpétua mudança a uma pausa, de instalar uma ordem segura contra todos os desafios futuros, torna-se esmagadora e irresistível” (BAUMAN, 1998, p. 21). O lema é estar sempre em deslocamento, afinal “tudo que é sólido se desmancha no ar”.

A arte pós-moderna (e não foi ela a primeira a tecer tal pensamento, obviamente), desde seu nascimento, devastou também as regras e os símbolos herdados, rejeitando com insolência a autoridade de toda tradição, depreciando aqueles instrumentos da representação, desafiando a maneira convencional de ver o mundo e, afinal, forjando novos elos entre o objeto e o que quer que deva ser reconhecido como sua imagem. Ao tentar combater uma ordem preexistente, a arte pós-moderna trouxe à baila novamente a discussão entre a racionalidade e o caos (a ordem e a desordem) e até que ponto eles (não) se complementariam.

Em um mundo marcado pelo isolamento, pelas flutuações políticas, sociais, éticas e pela “crise da sensibilidade”, só se poderia pensar a modernidade e nossa contemporaneidade por meio do conceito de crise e de distopia. Afinal, não seria um acontecimento apenas, mas um

conjunto de acontecimentos que guarda um sentido ou que tenta reencontrar aquele que foi perdido (NOVAES, 1996).

A modernidade surgiu a partir do advento do capitalismo e da valorização do sujeito da razão em detrimento do sujeito teocêntrico da Idade Média. Tal modelo de sujeito, de matriz cartesiana, no entanto, passou a ser desafiado por uma série de rupturas teóricas e sociais. As relações interpessoais, hodiernamente, afetadas pelos pluralismos culturais, estão, muitas vezes, influenciadas pela indústria cultural criada pela sociedade ocidental por conta da evolução técnica. O sujeito se torna cada vez mais flexível, chegando a não compreender quem ele é, qual é seu papel na sociedade, de onde vem, para onde vai, ou seja, é um “sujeito líquido” (BAUMAN, 2001), evitando padrões de condutas que se “congelem” em rotinas e em tradições, mudando antes que haja uma “solidificação” em suas referências.

A chamada “crise de identidade” pode ser compreendida em um processo mais amplo de deslocamento e mesmo de fragmentação do indivíduo moderno e pós-moderno. Os quadros de referência que davam ao indivíduo certa sensação de pertinência em um universo centrado, de alguma forma, são postos em xeque, e o sujeito passa, então, a ser percebido como descentrado e fragmentado. No período final do século XX, tal descentramento rompe com as culturas do passado, que, a seu modo, forneciam aos indivíduos fortes vínculos sociais. Estando “em crise”, a identidade se torna uma questão e, por isso, o próprio indivíduo pós-moderno quer ver, no seu descentramento, uma característica de sua própria forma de vinculação social.

Na ótica de Stuart Hall (2003), o indivíduo pós-moderno encontra uma firmeza, ainda que aparentemente paradoxal, no cerne de sua própria crise identitária. O sujeito se caracteriza, agora, pelo provisório, pelo variável e problemático, como alguém que não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente, afinal, seria uma fantasia considerar a identidade como um constructo plenamente unificado, completo, seguro e coerente. O indivíduo pós-moderno coloca-se a si próprio no centro do conflito.

E como o sujeito poderia permanecer firme e estável nas antigas instituições sociais? Sair das petrificações institucionais de antigas formações sociais significava necessariamente uma ruptura com suas características (PEREIRA, 2004). Pensar a pós-modernidade implica questionar a configuração problemática de um sujeito cujo descentramento deve ser entendido não como algo premeditado, mas como sintoma de uma crise. No chamado mundo pós-moderno, não há mais um ponto referencial em torno do qual o sujeito gravita e se constitui com firmeza, mas vários pontos referenciais que não trazem segurança. Bem mais do que o culto ao efêmero, a pós-modernidade deve ser entendida como tempo crítico do homem e de seus referenciais.

Para Carlos Alberto Ribeiro de Moura (1996, p. 168) – em seu ensaio “A invenção da crise” –, o pensamento contemporâneo inventa a ideia de uma “crise da razão” que, a rigor, teria sua datação circunscrita à primeira metade do século XX. Para ele, esta crise estaria imposta, na Literatura, devido ao fato de que alguns estudiosos consideram uma obra literária como reflexo da realidade social, procurando uma correlação entre a obra e o conteúdo da consciência coletiva.

A crítica de viés estruturalista sempre separou toda e qualquer relação entre autor e obra, deixando o papel de a tudo responder somente ao texto literário. Por outro lado, a crítica ligada às teorias do contemporâneo privilegia a representatividade de algo exterior ao texto (GUIDIO, 2010), já que este não seria apenas uma realidade verbal, mas um ato. Nesse sentido, a arte não é vista somente como representação e contemplação, é também intervenção sobre a realidade (PAZ, 1984). A crise, portanto, é reflexo de reajuste de padrões, rupturas, interrupções da norma imposta. A Literatura expressa que o lugar do sujeito passa a ser outro, sua imaginação criadora alça voos, leva o outro e a si mesmo a uma tomada de consciência (FREDERICO, 2005).

Na acepção de Lucia Helena (2010) – em seu *Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea* –, trabalhar com textos que articulam a relação entre narrativa e o processo social de crise que se localiza no final do século XX até o início do século XXI, é promover a discussão entre a razão e a consciência ocidental dos riscos que a própria razão representa ao não conseguir controlar a *hybris* que é própria dos homens e do que eles constroem. Nesse sentido, a razão estaria comprometida, na ficção, com a ambiguidade e a crise, desde o universo grego até o cerne da “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001) – salvaguardadas as diferenças políticas, sociais e religiosas –, como uma época de deslocamento de paradigmas e de conceitos.

Francis Wolff (1996), em “Nascimento da razão, origem da crise” – em ensaio publicado em *A crise da razão* –, examina a passagem do mítico ao racional no mundo grego clássico e sublinha que o trabalho poético funcionou como passagem entre a tradição mítica e a figuração da *polis*, com uma racionalidade múltipla e ambígua. Ainda para Francis Wolff, o Ocidente se desenvolve sempre a partir de um fazer e refazer de crises, uma vez que a razão não veio substituir de maneira inteiramente uniforme o mito, mas supri-lo por intermédio de racionalidades diversas e conflitantes. Assim, jamais houve uma nova ordem do saber racional substituindo a ordem antiga, mítica, i.e., “o nascimento da razão foi ao mesmo tempo, e necessariamente, sua crise” (WOLFF, 1996, p. 192). E isso é o que nos leva a romper com a ideia, ela própria mítica, de uma razão unificadora e perceber que, diante dessa tensão, a arte trouxe uma palavra mais ampla do que outras formas de manifestação que se tornaram obcecadas pela concepção da razão como algo totalizante e unificado.

Neste sentido, seria sensato introduzir o seguinte questionamento: a crise não estaria constituída na essência da fundação da ideia de razão? A razão não existe fora de seu contrário, “[...] toda razão é enigma, se entendermos razão como o encontro com os opostos em um movimento sem fim” (NOVAES, 1996, p. 11). Crise e razão teriam um mesmo destino, pois seriam um encontro contínuo com seus opostos.

A razão, além de ambígua, pode se tornar o seu contrário e essa questão foi analisada, na década de 1940, por Adorno e Horkheimer – no conhecido *A dialética do esclarecimento* – e, retomada, por Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar escrever esquecer*. Se, por um lado, não nos parece possível recuperar, tal qual, no mundo contemporâneo, o entendimento grego da razão, é possível, todavia, captar a forma pela qual a memória daquele mundo e de seus saberes foi recebida, no início do século XXI, pela produção romanesca atual (HELENA, 2009). A formulação de verdade oriunda do projeto Iluminista se encontra em crise, como podemos constatar, por exemplo, na leitura de obras como *Partes de África*, de Helder Macedo, e de *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho⁷³.

Ao abordar o problema da subjetividade, esses romances de Helder Macedo e de Bernardo Carvalho recusam qualquer hipótese de localização centralizada ou centralizável da marca da identidade e da razão. Neles, são fundamentais as questões relativas às fronteiras, aos limites, às passagens, aos deslocamentos. Trata-se de textos que ficaram marcados por sua densidade e capacidade de abordar questões candentes da vida atual, entre as quais o desespero, a fragilidade e a solidão que afligem grande contingente da população do planeta, através da crise mundial (HELENA, 2009, p. 12). Partindo da sensação do desconsolo atual, no que se referem às catástrofes atuais, sejam elas políticas, sociais, econômicas e culturais que assolam nosso cotidiano, essas obras respiram o “ar rarefeito de um momento conturbado” (*Idem*, p. 16), conseguindo “tocar o coração” daqueles que as leem.

Quando abrimos as páginas de obras como *Partes de África* de Helder Macedo e de *Nove Noites* de Bernardo Carvalho, estamos frente a trabalhos que acoplam o ensaio à ficção, não como mero jogo formal ou como proposta de neovanguardismo. O que os autores fazem é mobilizar o leitor a mergulhar em textos híbridos de imenso potencial significativo, para discutir e reconhecer experiências e discursos em que vivem imersos o mundo e os homens na contemporaneidade. Nestas obras, além da oscilação entre discurso testemunhal e ficcional, a interferência de outros sistemas semióticos na composição desses textos literários trata

73 A tese de doutoramento da autora analisou comparativamente os pontos de contato entre os projetos literários dos romances, *Partes de África*, do escritor português Helder Macedo, e *Nove Noites*, do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, discutindo as formas pelas quais estes textos apresentam suas estratégias de representação, questionando os cânones estáveis das convenções narrativas tradicionais. Por enfocarem as configurações do gênero autobiográfico, estas obras foram trabalhadas segundo os paradigmas que regem a noção de “crise”, geralmente enfatizada pelo discurso crítico quando se refere à produção contemporânea relacionada à autobiografia. Para uma leitura mais completa sobre o assunto, ver Botelho (2013).

de revelar os bastidores da escrita, permitindo a problematização direta do processo criativo (BOTELHO, 2013).

Se estamos diante de romances que já não nos deixam pensar o texto literário como espelho do mundo, como referência a algo que lhe seria exterior, é preciso, então, criar outras estratégias que permitam conceber a relação entre literatura e real (LEVY, 2003). O conceito de *Fora*⁷⁴, cunhado por Blanchot e reinterpretado por Foucault e Deleuze, foi criado justamente para pensar essa nova relação entre literatura e realidade. O *Fora*, questão central do pensamento de Blanchot, coloca em xeque noções centrais para a filosofia e para a teoria literária, tais como, autor, linguagem, experiência, realidade e pensamento. Dessa maneira, refletir sobre o *Fora* implica levantar questões fundamentais para o estudo da literatura, no momento em que se questiona: quando a ideia de representação enquanto cópia é questionada, como passam a funcionar os elementos constituintes do texto literário? De que maneira a experiência literária pode promover um encontro com o pensamento que faz da palavra uma possibilidade de resistência?

Pensar o conceito do *Fora* provoca um questionamento interessante no que diz respeito à “errância” do escritor como parte de uma realidade literária e/ou extratextual. “Errar” significa não permanecer onde se está, pertencer a lugar nenhum e pertencer a todos os lugares. Ao mesmo tempo em que se está no mundo, se está fora dele, já que é preciso estar do lado de fora para tornar suas palavras as palavras de todos (LEVY, 2003). Nesse contexto, vale convocar a voz de Blanchot (1987, p. 238) quando o ensaísta afirma que: “[...] o poema é exílio, e o poeta que lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora do seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é o exterior sem intimidade e sem limite. Esse exílio é o que faz do poeta o errante”.

O poeta/escritor é aquele que está dentro da obra ao mesmo tempo em que está fora dela; diz e se ausenta do dito, deixando apenas seus rastros, seu gesto (AGAMBEN, 2007). O indivíduo real (o sujeito que escreve o texto) deixa de existir para dar lugar a outro, a um ser errante, que adentra e se afasta, que quer ser visto e identificado não como aquele construído pelo positivismo, mas como o personagem que ele criou (que tem características do *outro*, mas as nega e as subverte quando assim se tem vontade).

Devemos lembrar que não é tanto o “conteúdo” do relato por si mesmo (a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes) o que importa no aporte ficcional, mas as estratégias ficcionais de (auto)representação; a forma como se dá este processo de se perceber como um *ser* ficcional. Quando conto a história de uma vida, dou vida a essa história por mais que

74 Blanchot, Foucault e Deleuze definem o conceito de *Fora* como aquilo que permanece distante dos modelos tradicionais da Literatura, da Filosofia e da História, aquilo que escapa das verdades constituídas, a fim de abalar tudo o que já é apresentado como pronto.

ela seja parte de minha representação mnemônica ou imaginativa.

Não há mais uma escola literária que englobe características e categorize todas as obras de nossa época do mesmo modo; o que está em foco hoje é uma gama de elementos que caracteriza os discursos literários atuais e que, por isso mesmo, os torna ímpares. Isso só é possível porque se respeita a individualidade, a liberdade criativa de cada autor.

Acreditamos que o questionamento inicial deste capítulo a essa altura já esteja alcançando o vértice ao qual pretendemos chegar. A (in)compressibilidade dos bens está ligada ao problema dos direitos humanos, visto que a maneira de os conceber depende daquilo que classificamos como bens incompressíveis, i.e., os que não podem e não devem ser negados a ninguém.

Na esteira de Antonio Candido (2011), os bens incompressíveis seriam os alimentos, a moradia, a indumentária ao passo que os compressíveis seriam os cosméticos, os enfeites, as roupas supérfluas. Contudo, a fronteira entre ambos é muitas vezes difícil de fixar, mesmo quando pensamos nos que são considerados indispensáveis.

O fato é que cada época e cada cultura fixam os critérios de incompressibilidade, que estão ligados à divisão da sociedade em classes, pois inclusive a educação pode ser instrumento para convencer as pessoas de que o que é indispensável para uma camada social não o é para outra. A literatura só poderá ser considerada um bem incompressível segundo uma organização justa da sociedade, na qual todos os cidadãos possam ter acesso à escrita, à leitura, à reflexão crítica, ao questionamento, aos sentimentos do outro.

Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A Literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas (CANDIDO, 2011).

A Literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da Literatura é mutilar a nossa humanidade; ela deve ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual (*Idem*, p. 188).

Não podemos deixar que sejamos calados pela crença de que a Literatura é um bem compressível, afinal o ser humano, desde a Idade Média, em que a difusão da escrita ainda não havia ocorrido, tinha a necessidade das trovas medievais para falar sobre seu tempo, sobre os acontecimentos que ocorriam, sobre as necessidades humanas, sobre os sentimentos pelos quais eram acometidos. Cada época e cada escola literária deixam emergir sua importância,

sua particularidade, seus interesses, suas inovações.

Assim, o que pretendemos mostrar é que não há democracia sem Literatura e não há Literatura sem democracia, como muito bem asseverado por Jacques Derrida (1995) em seu texto “Paixões”. Sempre é possível não querer saber nem de uma nem da outra, mas ninguém deixa de passar sem elas sob qualquer regime; é possível não as considerar, nem uma nem a outra, como bens incondicionais e direitos indispensáveis. Entretanto, não é possível, em caso algum, dissociá-las uma da outra. Cada vez que uma obra literária é censurada, a democracia corre perigo (DERRIDA, 1995). A possibilidade da Literatura, a autorização que uma sociedade lhe dá, o fato de levantar suspeitas ou terror a seu respeito, tudo isso vai junto – politicamente – com o direito ilimitado de fazer todas as perguntas, de suspeitar de todos os dogmatismos, de analisar todas as pressuposições, quer as da ética, quer as da política de responsabilidade.

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Santa Catarina: Argos, 2009.

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANTUNES, I. *Língua, texto e ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

ANTUNES, I. *Muito além da gramática: por um ensino sem pedras no caminho*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

BAUMAN, Z. *O Mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, J. L. *Obras completas de Jorge Luís Borges*. São Paulo: Editora Globo, 1999.

BOTELHO, P. P. *Poéticas da incerteza, Ficções da memória*: Helder Macedo e Bernardo Carvalho. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

COSSON, R. *Círculos de leitura e letramento literário*. São Paulo: Contexto, 2018.

DERRIDA, J. *Paixões*. São Paulo: Papyrus, 1995.

FERREIRO, E. *Alfabetização em processo*. 21. ed. São Paulo: Cortez, 2015.

FREDERICO, C. A sociologia da literatura de Lucien Goldmann. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo: USP, n. 19, 2005.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GUIDIO, M. C. M. S. A fronteira porosa entre literatura e autobiografia: sintoma da crise? *Letras & Letras*, Uberlândia: UFU, n. 26, v. 1, 2010.

HALL, S. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HELENA, L. A literatura como passagem: reflexões em torno das ficções em desassossego. *ALEA: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, jan./jun. 2009.

HELENA, L. *Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Editora Ática, 1960.

KLEIMAN, Â. *Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita*. São Paulo: Mercado de Letras, 1995.

LEVY, T. S. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LOPES, Ó.; SARAIVA, A. J. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2001.

MARCUSCHI, L. A.. Oralidade e Letramento. In: MARCUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez Editora, 2004.

MARTINS, A. A. de P. A Literatura Portuguesa Contemporânea enquanto descoberta da Memória da Nação. In: *Actas do Congresso Os Descobrimentos Portugueses nas Rotas da Memória*. Universidade Católica: Viseu, 1999.

MOURA, C. A. R. de. A invenção da crise. In: NOVAES, A. (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

NOVAES, A. A lógica atormentada. In: NOVAES, A. *A crise da razão*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, H. R. A crise da identidade na cultura pós-moderna. *Revista Mental: revista de saúde mental e subjetividade da UNIPAC*, Barbacena: Universidade Presidente Antônio Carlos, v. 2, jun. 2004.

SEIXO, M. A. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

SOARES, M. *Alfabetização e letramento*. São Paulo: Contexto, 2017.

WOLFF, F. Nascimento da razão, origem da crise. In: NOVAES, A. (Org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Distopia e Regulação da vida: uma análise pós-pandêmica

Natália Araújo Silva

Carolina Dantas de Figueiredo

Entre utopias e distopias

Na literatura utópica, é possível perceber que muitos dos esforços teóricos problematizam as fronteiras entre utopias e distopias, por um viés ideológico frequentemente dicotômico e utilitarista. Abordagens teórico-filosóficas como as de Nozick (2011) e Berlin (1991) condenam as utopias por estabelecerem que nelas estão presentes o controle do indivíduo, dos corpos e da liberdade. Argumenta-se que, na busca por igualdade, as diferenças são uniformizadas de modo que, por consequência, o sonho utópico frequentemente valida regimes autoritários.

A esse respeito, Berlin (1991) fala de uma liberdade na qual não existe escolha nem, portanto, possibilidade de individualidade, porque essa estaria sujeita a restrições em nome do bem-estar coletivo. Assumimos parcialmente essa justificativa, pois a argumentação do autor implica dizer que a liberdade individual deve por excelência se impor ao bem-estar coletivo. Para Berlin (1991, p. 32), “o sentimento fundamental da liberdade é a liberdade dos grilhões, do aprisionamento, da escravidão por outros. O resto é extensão desse sentido, ou então é metáfora”. A tendência a atribuir um sentido negativo, em última instância, distópico, à ideia de liberdade e ao pensamento utópico em si, indica aqui um alinhamento a conceitos liberais que associam liberdade individual à autocracia. Premissa que justifica sociedades contemporâneas de indivíduos privatizados, que se experimentam como atomizados, isolados, autônomos e fortemente individualizados (ASHLEY, 1985), em que o distanciamento da coletividade que os produziu e a hierarquização da estrutura social é visto como positivo.

Os verdadeiros interesses do indivíduo emergiriam plenamente após sua emancipação real e simbólica em relação a essa estrutura, como diz Casarin (*Ibid.*). O que implica dizer que o indivíduo estaria melhor representado na escolha de seus interesses por um determinado grupo de quem se houvesse removido o véu ideológico (*Ibid.*). Ashley (1985) afirma que, em sociedades pré-capitalistas, as pessoas têm uma dependência “pessoal” umas das outras, mas, na sociedade capitalista, os sujeitos são indiferentes uns aos outros como pessoas porque as relações pessoais fluem puramente das relações de produção e troca. O ator social no capitalismo é dependente do sistema abstrato de produção e troca de mercadorias. As concepções de individualidade, identidade e essência humana se tornam um reflexo ideológico do modo de produção e troca (*Ibid.*).

Não tão longe em suas reflexões sobre utopia, Popper (1994) afirma que deveríamos primeiro esclarecer nossos fins políticos para então começar a determinar os meios para realizá-los. Por essa visão teleológica, na qual de uma ou outra forma, os fins justificam os meios, o autor conclui haver uma tendência à violência própria a movimentos utópicos. Isso seria uma consequência natural de alguns pressupostos que considera inerentes à utopia,

como pluralidade, conflito e irracionalidade. Esses diferentes signos utópicos divergem entre si, e não seria possível investir em um sem eliminar outro. Logo, diferentes grupos implicariam diferentes concepções de utopia e, muitas vezes, não haveria resolução desse conflito por métodos racionais.

Para Popper (*Ibid.*), os pressupostos da engenharia utópica tendem naturalmente para a mais severa ditadura autoritária, porque invariavelmente será requerido que o poder se concentre nas mãos de poucos, ou mesmo de um. Alegando, assim, que mesmo projetos utópicos que abraçam a democracia tendem ao autoritarismo prejudicando a eficácia de uma engenharia utópica. Supunha-se que Popper tinha em mente a União Soviética quando discutiu o planejamento utópico. As tentativas de transformá-la em uma sociedade moderna, de rápida industrialização, coletivização da agricultura e assim por diante, apresentavam todos os elementos da utopia, neste caso, alimentada pelo historicismo e marxismo utópico. O fato de a proposição utópica rapidamente descambar para a ditadura Stalinista respaldou suas investigações. Inicialmente Popper via o totalitarismo como um fenômeno exclusivamente de direita, no entanto, em 1956 dedicou a publicação de *The Poverty of Historicism* à memória daqueles que foram vítimas das crenças fascistas e comunistas no destino da história.

Logo, para a tradição de pensadores como Berlin, Popper, Tocqueville e J. S. Mill, cujo pensamento político reside no campo do racionalismo e do humanismo, a utopia é ontologicamente reacionária ou irracional, porque sua perspectiva emparelha direitos e liberdade. Mas a ideia de que justiça social e liberdade individual são simetrias perfeitas é, no mínimo, reducionista para explicar as complexas interações de sentido entre esses conceitos nas sociedades contemporâneas. Essa equivalência limita o jogo dialético a dois polos e ignora um largo espectro de articulação entre os sujeitos que dá o sentido de coletividade.

Essa vertente de literatura antiutopia prioriza a liberdade individual em detrimento do bem-estar social, partindo de um silogismo que identifica em experiências sociais utópicas uma tendência a distopias totalitárias. Por outro lado, a adoção do individualismo competitivo sem equidade social regulada pelo Estado pode respaldar políticas liberais que se tornam agentes de estratificação e hierarquização social. E essas, por sua vez, também se desenrolam em cenários distópicos. Ou seja, em última instância, o mesmo viés político e teórico que embasa a crítica ao pensamento social utópico por fornecer bases às distopias de cunho totalitário, alimenta outras possibilidades distópicas. A visão liberal fornece, por exemplo, entraves para que desigualdades e mobilidades sociais possam ser repensadas.

Claeys realiza uma revisão histórica da utopia considerando as obras de seus críticos. A fim de chegar a uma definição de utopia que priorize uma leitura dos vários componentes que constituem a ideia instituída de utopia, mas que evite reduzir o termo a uma tradição unicamente

literária, religiosa, política, psicológica ou histórica. Claeys (2013) recorda que a utopia não tem caráter exclusivamente literário, apesar de ter originado uma tradição literária extraordinariamente interessante, nem é um ramo da teologia, ou um relato de uma sociedade “perfeita” (e, portanto, inatingível), como tantas vezes ainda se presume. Assim como não é simplesmente sinônimo de bem-estar social. As “cidades ideais”, bem concebidas arquitetônica e ecologicamente, também são utópicas se estão associadas a propostas psicológicas de modificação do comportamento humano como consequência de tais *designs*, mas a mera reorganização do espaço não é em si suficiente para receber o rótulo de utópico. Estes incorporam conceitos de progresso de fato, mas não englobam toda a ideia de utopia. O mesmo pode ser dito de modificações de comportamento temporárias (*Ibid.*), que intencionalmente ou acidentalmente fortalecem o tecido social momentaneamente, como um festival religioso ou carnaval. Estes representam, talvez, momentos utópicos, espaços utópicos, mas sua temporalidade limitada impede o uso do termo para descrevê-los.

Na revisão histórica de Claeys, sugere-se que Thomas More foi inspirado por relatos de Vespúcio, Colombo e outros sobre o Novo Mundo. Nos arranjos comunais dos seus habitantes, onde a propriedade coletiva, a gestão do trabalho e o cuidado com os enfermos e idosos forneceram plausibilidade para que More acreditasse que o sistema descrito em *Utopia* pudesse de fato ser introduzido. Ademais, o autor buscou referência nas estruturas monacais do cristianismo primitivo, de modo que sua utopia não se refere a lugar nenhum, mas a um ideal atrelado à noção de comunidade moral perfeita e milenarista. Em última instância, a noção de More de ordem social aprimorada e coesão não é alcançada com o fim das hierarquias e poder, mas através da sua negação (CLAEYS, 2013). Ou seja, da maneira como foi concebida, a tradição utópica pode de fato ser interpretada como um discurso sobre a contenção e o controle do comportamento, um sistema de sociabilidade em que se reprime a individualidade e a comunalidade institucionalizada mitiga os efeitos da desigualdade social excessiva. Concepção que segue o argumento de pensadores como Berlin, Popper e Arendt.

Lidamos constantemente com eventos que se apresentam como distópicos. As distopias, cenários de opressão individual e coletiva, atualizam-se constantemente. Embora as distopias sejam popularmente interpretadas como uma inversão ou oposição dos ideais utópicos, elas se aproximam paradoxalmente da sua essência já que, efetivamente, a utopia carrega em si um potencial distópico (CLAEYS, 2013). Ainda, dada representação pode ser igualmente utópica ou distópica de acordo com o véu da ideologia de quem a avalia, como é o caso do mundo descrito em *Admirável Mundo Novo* que, embora pareça distópico ao leitor, é uma sociedade com várias características comuns às utopias, entre elas, a possibilidade de se viver longamente.

A literatura, bem como outras formas de expressão, traduz a experiência do mundo no texto, ampliando seu escopo político e simbólico à medida em que é elaborada. O romance distópico reflete, em síntese, o medo diante do contato com projetos “utópicos” que saíram ou poderiam sair do papel, a ansiedade diante dos deslumbres de organização social e tecnológica, meios de produção e dominação que ameaçam o destino do homem. *Fahrenheit 451*, publicado pela primeira vez em 1953, é a expressão da distopia vivida pelo escritor estadunidense Ray Bradbury no que se refere ao autoritarismo e anti-intelectualismo, desde o período das grandes guerras ao macarthismo, além de outras tendências influentes, como a ascensão dos meios de comunicação e tecnologia que marcaram a primeira metade do século vinte e estão presentes no imaginário distópico da época.

As distopias conservam sua estrutura e se atualizam com o tempo. *Fahrenheit 451* conta a história de Guy Montag, membro dos bombeiros em um momento em que eles existem com o propósito de provocar incêndios, especificamente de queimar livros e deter quem os esconde com o auxílio de um Sabujo Mecânico, uma espécie de cachorro-robô, porque a leitura é considerada ilegal pelo Estado. Na distopia criada por Bradbury, o pensamento crítico é desautorizado, considerado uma ameaça e substituído pelo consumismo e pelo lazer. As pessoas, incluindo a esposa de Montag, Mildred, passam o tempo recebendo passivamente o conteúdo transmitido nos aparelhos de TV, que ocupam paredes inteiras nos domicílios e estão quase sempre conectadas à rádio-concha, itens semelhantes a fones de ouvido. Montag conhece Clarisse, uma jovem vizinha que lhe mostra uma perspectiva diferente e abre seus olhos para uma sociedade individualista e alienada. Montag presencia uma senhora queimar junto a seus livros quando se recusa a deixar sua casa após ser denunciada. A partir desse evento e do quase simultâneo desaparecimento de Clarisse, ele se encontra com a leitura, que no final o leva para uma nova jornada.

Hoje, telas ainda nos aprisionam e são muitos os “bombeiros” treinados para nos impedir de acessar a verdade. Entre Montag e Clarisse, há o anseio por consciência, que se reflete na atual batalha travada por direito à ciência e acesso à informação. Para Bradbury, a percepção era de que as pessoas passavam muito tempo consumindo mídia indiscriminadamente, especialmente a televisão. Agora boa parte da mídia que consumimos é criada e compartilhada por nós, e das rádio-conchas às conversas de WhatsApp, nada parece mais distópico do que a pós-verdade. Além da tentativa de distorcer fatos em nome de uma narrativa e do constante monitoramento dos dispositivos, a repressão ao pensamento crítico, autônomo e a repulsa ao conhecimento também remetem às piores facetas do sujeito alienado presente em *Fahrenheit 451*, o individualismo autoritário.

Claeys (2013) afirma que as exigências que a utopia faz em nome da coletividade – a individualidade e a vida privada são submetidas a uma identidade maior. Uma esfera pública de sociedade, estado, ou partido – justificam para si os fins alcançados, em termos de sociedades mais justas e igualitárias, e que da concepção messiânica da utopia pode emergir a barbárie. Arendt (1989) segue em argumento semelhante. Ambos compreendem que a comunalidade milenarista de More pode descambar para o totalitarismo.

Seguindo o debate, Claeys (2013) concorda que o deslocamento de uma idealização essencialmente comunal pode ser um curto caminho para o totalitarismo, e que experiências à direita e à esquerda falharam, simplesmente porque a viabilidade ou inviabilidade da utopia é central e decisiva para que ela possa funcionar como tal. Logo, a definição realista de utopia pela qual Claeys advoga nos permitiria usar o conceito como um modo de conceber um futuro realizável, como um mapa para evitar resultados menos desejáveis e alcançar os mais ideais.

Utopia significa evitar a plutocracia, limitar a desigualdade e administrar recursos comuns para o bem comum. Essas são metas comprovadamente dignas de serem alcançadas e preservadas, portanto, nesse sentido, a utopia permanece um conceito defensável, desde que o limitemos o suficiente. (CLAEYS, 2013, p. 16).

Em suma, é preciso revisar a origem e os usos da utopia na história para que ela não seja uma teoria de pensamento social limitante ou inviabilizada, reduzida a práticas comunais ou à barbárie. A utopia é uma perspectiva, desejo de uma sociedade melhor aplicado à prática. Utopia é um método (LEVITAS, 2013) e processo dialógico, ainda que seja difícil concebê-la enquanto tal. Sociedades igualitárias que preenchem requisitos de comunalidade utópica podem declinar para a macromania das distopias, assim como o pensamento utópico revolucionário pode rapidamente se transformar em uma realidade distópica.

A supressão da individualidade e a demonização do estranho, do estrangeiro e do “outro” como meio de reforçar laços comunitários utópicos é invariavelmente arriscada, a ignorância é celebrada como na proposição de Bradbury. Adicionalmente, Runciman (2018) aponta para a crescente erosão da democracia (equiparada pelo autor a uma “crise de meia idade”) provocada por um conjunto de superestruturas não eleitas (economia política internacional, corporações de mídia) que minimizam a confiabilidade das instituições tradicionais de mediação política, tais como, partidos, imprensa tradicional e instituições. Aqui, a permissividade do Estado tanto no plano das práticas jurídico-políticas, quanto nas suas incidências subjetivas, pode levar à instrumentalização da democracia e limitar a manifestação do dissenso. Nesse cenário de corrosão do tecido político e socioeconômico e demonização do “outro”, emerge a pandemia do novo Coronavírus.

O Estrangeiro, Pandemia e Retórica da Intransigência

A Organização Mundial de Saúde descreve a Covid-19 (SARS-CoV-2) como uma doença infecto-respiratória semelhante à gripe, o que a torna mais difícil de detectar quando não há complicação do quadro. Por ser um vírus novo, a taxa de infecção é alta, não há imunidade populacional por contato prévio ou proteção por vacina (a imunização foi iniciada apenas em janeiro de 2021 em diversos países, incluindo o Brasil). As melhores formas de prevenção e combate à pandemia giram em torno de higienização e sanitização dos espaços públicos e privados, assim como quarentena e isolamento social. Tendo sido a origem do vírus a China, as redes sociais e algumas esferas públicas mais conservadoras alegam que no país há propensão ao consumo de alimentos “sujos”, uma vez que o início da pandemia pode estar ligado à venda de animais silvestres em um mercado semilegal na província de Wuhan.

A informação descontextualizada desconsidera o comércio de animais silvestres na China como herança sociocultural desde a Grande Fome de Mao e refere-se a um argumento de caráter eurocêntrico. Reitera-se apenas o discurso orientalista e xenofóbico, replicado ao longo dos séculos no ocidente, colocando o que e quem é diferente no lugar de estrangeiro (SIMMEL, 1977). Como Arendt (1989) sustentou, o estrangeiro é um símbolo assustador da diferença enquanto tal e da individualidade como tal. Indica aqueles reinos que um sujeito ou grupo não pode mudar, não pode agir e que, portanto, deve ser destruído. O *Chinese Exclusion Act* publicado nos Estados Unidos em 1882, suspendendo a imigração da China por dez anos e obrigando imigrantes chineses em solo americano a andar com um documento especial de identificação profissional, ou o Decreto 528, publicado em 28 de junho de 1890 no Brasil, que impedia a imigração de Asiáticos e Africanos, geram ainda hoje estigma sobre chineses, ampliada no contexto da pandemia do Coronavírus.

Com o Coronavírus, a retórica do “vírus chinês” circulou mundialmente, reforçando construções ideológicas excludentes, posto que os discursos de crise e ameaça constroem efeitos de sentido que mobilizam a opinião pública. Estes estratagemas políticos reforçam ainda mais o imobilismo de sistemas democráticos por apelarem ao nacionalismo autoritário. Além de dar azo a uma série de conspirações de caráter xenofóbico, essa perspectiva reforçou a disputa pela hegemonia global, tão alardeada na campanha de Donald Trump em 2016 criando-se a dicotomia “nós” versus “eles” (os estrangeiros). Alguns elementos estão visivelmente ligados a um etnonacionalismo pernicioso (MAVROUDI, 2010), de bases históricas e que refletem posicionamentos morais a respeito de políticas migratórias. Essas políticas somadas à militarização urbana fazem os deslocamentos migracionais serem concebidos como verdadeiros atos bélicos, incluindo o reforço na retórica do “inimigo” quando se fala “fortalecer as fronteiras” ou “construir muros”.

Parte integral da campanha presidencial de 2016 de Trump esteve eivada de tons etnorraciais. A realocação simbólica do “outro” (o imigrante, o estrangeiro, o inadequado) tem engendrado atitudes autoritárias nos EUA, mas também no mundo todo. Quanto ao Coronavírus, quando Trump finalmente reconhece a crise de saúde pública, o tom é de repulsa ao estrangeiro.

Hirschman (1992) identificou três tipos de retóricas conservadoras utilizadas ao longo da história: perversidade, futilidade e ameaça. Ações para melhorar a ordem econômica, social ou política não funcionam, pois tendem a agravar a situação que se deseja melhorar. De acordo com as características que Hirschman aponta em *Retórica da Intransigência*, estas mudanças são vistas como ilusórias, porque a estrutura permanecerá intacta e os custos da mudança são maiores do que o resultado, colocando em xeque os feitos anteriores. Na pandemia, a retórica intransigente foi reforçada, uma vez que pessoas “doentes” passaram a ser vistas como ameaça e dignas de serem concentradas e afastadas do convívio social, tendo eventualmente seus direitos básicos suprimidos. O livre trânsito de pessoas que é um valor burguês pós II Guerra Mundial, baseado na noção de direitos humanos, passou a ser efetivamente questionado.

Ações relacionadas ao controle da pandemia, como restrições de circulação e isolamento social, que podem preservar o bem-estar coletivo, mas que trazem impactos socioeconômicos consigo, vêm acompanhadas de reações conservadoras que poderíamos associar aos argumentos da futilidade e perversidade observados por Hirschman (1992). Em busca de sobrepor a saúde econômica à vida do cidadão, afirma-se, por exemplo, que todos eventualmente entram em contato com o vírus, logo o isolamento social não seria fundamental. Dentro desta lógica, a prioridade seria a manutenção dos sistemas econômicos e da ordem coletiva em detrimento dos indivíduos.

No Brasil, as diversas imperfeições e atrasos do sistema levam pesquisadores a acreditar que o número de óbitos notificados representa apenas 60% do total das pessoas que perderam suas vidas para o Coronavírus. De acordo com os dados levantados pela BBC Brasil (GALLAS, 2020), com cerca de cinco meses de pandemia havia mais de 3 milhões de contaminados e o número de óbitos ultrapassou a marca de 100 mil. Um estudo do Laboratório de Inteligência em Saúde da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto, ligado à Universidade de São Paulo (USP) consultado na pesquisa, estima que, nesse mesmo período, o Brasil poderia estar próximo de atingir a marca de 9 milhões de pessoas com Covid-19, sugerindo haver uma margem de erro de até 500% nas estatísticas oficiais, o que corrobora com projeções do Imperial College (REIS, 2020) realizadas no início da pandemia, em que se estimou um pico de até um milhão de mortos apenas no Brasil sem quarentena e isolamento social implementados massivamente.

Para se chegar a uma aproximação razoável da quantidade de mortos pela pandemia, não é preciso olhar necessariamente apenas para os números oficiais dos governos. Na cobertura

feita por Gallas (2020), aponta-se que cientistas em diversos países têm preferido observar o “excesso de mortes”, isto é, a quantidade de mortes acima da média histórica dos países por mês de pandemia. De acordo com a matéria feita para a BBC Brasil, em 2020, com a pandemia, há muito mais gente morrendo todos os meses em comparação com a média dos últimos cinco anos.

A maior parte dos óbitos, porém, reflete desigualdades brasileiras históricas. Segundo levantamento feito pela *Folha de São Paulo* (2020), 65% das vítimas morreram em hospitais públicos e 71% delas tinham alguma comorbidade. 75% dos que morreram tinham 60 anos ou mais. Entre os registros com informações raciais, pretos e pardos foram 59% dos mortos – mas, em 31% das mortes, não há informação sobre a cor das vítimas. A pesquisa aponta ainda que à medida em que os casos confirmados se multiplicam, alternativas de isolamento social para a contenção da pandemia foram adotadas e com elas esquemas como educação à distância e *home office*, por exemplo. Por sua vez, essas medidas dependem de uma boa conexão de rede. Há de se considerar, contudo, que no Brasil cerca de 70 milhões de pessoas têm acesso precário à internet ou não têm nenhum acesso e mais de 42 milhões nunca acessaram a rede (SOPRANA, 2020). Mesmo o Auxílio Emergencial oferecido pelo Governo Federal Brasileiro foi dependente do acesso à rede o que, como apontou Soprana (2020), implicou aglomerações em agências bancárias ou fraudes e golpes digitais.

Em um breve levantamento, é possível perceber como a maior pandemia mundial desde a Gripe Espanhola não só expõe, mas também alarga fraturas sociais, políticas e econômicas de uma longa e limitante história de desigualdades. Cenários distópicos são materializados em sistemas de controle dos corpos e exclusão. Excluídos, os indivíduos são exilados do fluxo da história. Para aqueles que têm sua potência suprimida, a morte é o ponto final de existências que há muito os mecanismos de poder buscam encerrar.

É isto um homem? Necropolítica e *capitalismo de vigilância*

Na linha neoliberal, contexto em que emerge a pandemia do Coronavírus, o trabalho se torna dispensável, seja por aumento da composição orgânica do capital, racionalização da força de trabalho ou tecnocratização. Não se busca mais uma política voltada à manutenção da vida, ainda que adequada à forma social, mas à aniquilação em larga escala (MBEMBE, 2012). Dos cenários anteriores de pandemias, mais notadamente a Peste Bubônica (deflagrada em diferentes ondas a partir do século XIV) e a Gripe Espanhola, sistemas de gestão e regulação da vida emergiram como questões centrais no plano político e econômico. Desenvolvem-se então, em períodos históricos diferentes, saberes e instituições cuja função histórica maior é disciplinar, corrigir e docilizar os corpos, para que se mantenham vivos e produzindo, em nome

da saúde pública. Cabe destacar que a regulamentação da vida é central tanto em utopias quanto em distopias, de modo que a lógica disciplinar de Foucault (1984) amplia os paralelismos possíveis entre os dois sistemas.

A estrutura disciplinar direciona o sujeito para uma vida útil específica, através da modelagem de corpos e mentes. O corpo é a materialização do sujeito, o ponto chave. Sempre foi tomado pela violência, castigo e dureza do trabalho. Já foi escravizado, o que ele produziu foi-lhe retirado, foi dominado e sofreu até voluntariamente privações como nas práticas ascéticas. Mas a sociedade disciplinar exerce um domínio e constrangimento sobre o corpo tomado individualmente para dele extrair o máximo de utilidade e afabilidade. Uma anatomia política, que é também uma mecânica do poder, define-se através da forma que se dominam os corpos para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos dóceis (FOUCAULT, 1984).

O controle não é apenas imposto, mas aceito e redistribuído. Esse poder se exerce continuamente através da vigilância (FOUCAULT, 1981). A imposição de um poder central baseado unicamente na violência não alcança a estabilidade desejável. Se a violência for grande, há o risco de provocar revoltas, ou, se a intervenção for muito descontínua, há o risco de permitir o desenvolvimento de fenômenos de resistência, de custo político elevado. Por essa ótica, a vigilância permanente constitui um elemento fundamental para as sociedades disciplinares, o exercício do poder deixa de atacar os corpos, concentrar-se no olhar: “Um olhar que vigia, que cada um o sente pesar sobre si e acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo; sendo assim, cada um exercerá esta vigilância sobre e contra si mesmo” (FOUCAULT, 1981, p. 218).

As estruturas disciplinares englobam os mesmos objetivos do Panóptico. O Panóptico de Bentham (2000), ao qual Foucault se refere como “o Fourier de uma sociedade policial”, foi editado no final do século XVIII, mas permaneceu desconhecido até então. A utopia idealizada por Bentham propunha uma nova dinâmica do poder, baseada na ininterrupta observação e normalização dos indivíduos que nele estejam inseridos. “Trata-se de um novo modo de garantir o poder da mente sobre a mente” (BENTHAM, 2000, p. 15).

O Panóptico foi pensado originalmente como um edifício circular com salas para prisioneiros com aberturas tanto para o interior quanto para o exterior da construção. No centro desse círculo seria construída uma torre onde se postaria o inspetor ou vigilante. Por meio da iluminação natural proveniente das duas aberturas de cada cela, o vigilante poderia visualizar o interior de todas as celas e, conseqüentemente, todas as ações dos indivíduos poderiam ser registradas. Os ocupantes do edifício seriam impedidos de se comunicar uns com outros. O direcionamento e a fiscalização da produtividade de cada indivíduo poderiam ser facilmente controlados tanto pelo

olhar, que não encontraria obstáculos visuais nos diversos alojamentos que o circundam, quanto pela voz do vigia que poderia ser distribuída igualmente em todas as direções. “Pode-se falar, em suma, da formação de uma sociedade disciplinar nesse movimento que vai das disciplinas fechadas, espécie de ‘quarentena’ social, até o mecanismo indefinidamente generalizável do ‘panoptismo’” (FOUCAULT, 2004, p. 204), procedimento, portanto, para conhecer, dominar e dispor os corpos.

Segundo o regime proposto por Bentham (2000, p. 26), segregados às vezes por sua situação, aqueles sob “o olho do poder” serão mais facilmente controlados, ainda que o “olhar” do vigia assumam ares de ação distraída, como olhar pela janela. Contemporaneamente, esses mecanismos se atualizam visivelmente *on-line* e o papel das mídias digitais no tecido social ilustra bem isso. Cada sujeito assume a função de vigilante e vigiado na estrutura do panóptico, que se atualiza e retroalimenta na medida em que esse esquema é assimilado na vida cotidiana. Essa engenharia possibilita a expansão do poder totalitário ao longo de uma rede diversificada de relações progressivamente mais íntimas, o que torna o exercício diário da submissão ainda mais completo. Nos esquemas de disciplina e vigilância ninguém ocupa o mesmo lugar. Como aponta Foucault (1981, p. 219-221), o poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia.

A maior utilização de tecnologias de vigilância digitais como o progresso na análise de *big data* e *e-learning*, aprimorou as capacidades dos Estados e das empresas em criar perfis dos sujeitos, coletar dados e criar mapas de interação e circulação. A absorção e processamento de dados em escala outrora inimaginável poderia contribuir para avanços na prevenção, monitoramento e intervenção em situações graves como uma pandemia. Mas ao mesmo tempo que algumas práticas de fato podem ajudar a conter uma crise, também geram maior preocupação quanto à privacidade dos cidadãos. Por mais que alguns mecanismos pareçam justificáveis momentaneamente, governos rapidamente podem encontrar outras formas de usar a infraestrutura de vigilância, que, se normalizada, pode se tornar permanente, como tem acontecido o reconhecimento facial na China.

Na pandemia, a China adotou um aplicativo que atribui um código de cores (verde, amarelo ou vermelho) aos usuários, podendo restringir sua liberdade de circulação a depender do risco que representam para o contágio da doença (SCHREIBER, 2020). São coletados dados sobre viagens de cidadãos em paralelo ao uso de *softwares* de reconhecimento facial em locais públicos para o rastreamento de infectados. Estima-se que o país poderá ter mais de 600 milhões de câmeras com esse mecanismo de reconhecimento até o fim de 2020. A Coreia do Sul (*Ibid.*) aplicou uma estratégia que associa a testagem em massa da população ao uso de dados pessoais – como registros do GPS do celular e até mesmo dados do cartão de crédito – para rastrear onde pessoas contaminadas estiveram e, assim, emitir alertas.

Em alguns lugares da Europa (*Ibid.*), buscou-se uma tecnologia menos invasiva de rastreamento de contato entre pessoas usando o *bluetooth* dos celulares – um método que não implicaria a identificação da identidade dos indivíduos e dos lugares onde eles estiveram. Na Rússia (*Ibid.*), são coletados dados de cartão de crédito e utiliza-se um sistema de câmeras, com tecnologia de reconhecimento facial para identificação de pessoas que estiveram em contato com contaminados. Mais de 25 países (*Ibid.*) adotaram aplicativos de *contact tracing* (rastreamento de contatos) e dados de geolocalização (GPS) entre outras tecnologias.

No Brasil, é possível utilizar dados de geolocalização dos celulares para monitoramento, controle de isolamento e possíveis aglomerações, além de acompanhar a evolução da doença e atuar em formas de prevenção. É o caso dos estados de Alagoas, Amapá, Amazonas, Ceará, Maranhão, Goiás, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Piauí, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, além das prefeituras do Recife, de Teresina e de Aracaju. As parcerias entre governos estaduais e empresas de telefonia fornecem dados percentuais de adesão ao isolamento social comparando a movimentação de usuários em cenários anteriores à pandemia, através do mapeamento de aglomerações. Os dados de geolocalização desses usuários poderiam servir para que medidas estratégicas de contenção do contágio fossem implementadas, como fornecimento gratuito de EPIs e reforço hospitalar em locais congestionados. O que levanta a questão: empregar tecnologia para monitorar o comportamento individual ou minimizar danos, como acontece na pandemia, é também passível de uma apropriação utilitarista e rentável para alguns setores.

Como coloca Morozov (2013), para além da ameaça à privacidade, as medidas solucionistas que o capitalismo de vigilância oferece apresentam um enorme perigo para as democracias. Práticas solucionistas se tornam uma opção padrão para abordar outros problemas de ordem social e política que vão das diversas desigualdades e mudanças climáticas às pandemias globais, por exemplo. Os dados do indivíduo, embora anônimos, são passíveis de revisão (DIAS, 2020) e para garantir proteção cidadã é preciso que haja uma legislação válida para empresas e governos, que limite o uso desses dados e do tipo de informações compartilhadas.

A Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD ou LGPDP), Lei nº 13.709/2018, é fundamental por se aplicar às empresas, mas também ao governo, que já possui, ao menos hipoteticamente, uma megabase de vigilância sobre os cidadãos a partir da articulação de cerca de cinquenta bases de informação sobre os cidadãos contendo dados pessoais, renda, emprego e saúde, entre outras, além de informações biométricas. Sem a regulamentação necessária, empresas e governos podem indiscriminadamente coletar, processar e cruzar os dados sem a aprovação do usuário. Isto, combinado à capacidade de coleta e processamento de dados de bases adicionais, pode sinalizar a criação de uma grande máquina de vigilância. Dias (2020) aponta

que a ausência de proteção facilita a identificação de indivíduos para fins discriminatórios e ilícitos, como perseguição política, golpes financeiros, manipulações eleitorais e dissenso em diferentes ordens. Também não é novo o interesse de governos no acesso a informações privadas, assim como no controle do comportamento dos corpos.

A tendência a minimizar a importância do direito à privacidade é mais acentuada em Estados autoritários na medida em que há uma deliberada política de controle do dissenso e da livre expressão. Cenários como a pandemia podem, portanto, prestar-se perfeitamente ao avanço do autoritarismo. Como exemplo, durante a emergência da pandemia, o primeiro-ministro húngaro da ultra-direita Viktor Orbán (*SAHUQUILLO et al., 2020*) assumiu poderes emergenciais por tempo indeterminado. O governo suspendeu a aplicação do regulamento da União Europeia de proteção de dados. Uma medida que se soma a outras no sentido de reduzir os direitos individuais dos cidadãos do país. O presidente russo Vladimir Putin (*Idem*) manobrou a permanência no poder graças a uma reforma constitucional ainda em andamento, assim como o partido do primeiro-ministro Benjamin Netanyahu (*Idem*), em Israel.

Antes da pandemia, experiências consideradas democráticas já se deparavam com a crescente derrocada da privacidade, como visto nos casos Snowden (*MONTEIRO, 2018*) e Cambridge Analytica. Sob o argumento da “guerra contra o terrorismo”, o direito à privacidade é notadamente flexibilizado pelos EUA. Na China, o governo também afirma que toda tecnologia de vigilância faz parte de uma estratégia de segurança para identificar criminosos, quando muitos acusam o sistema de violar a privacidade e de ser usado para perseguir opositores políticos e minorias, afinal, no contexto do urbanismo militar, manifestantes podem ser enquadrados como terroristas.

A “guerra ao terrorismo” em Israel fez o país assumir um papel de liderança mundial no desenvolvimento de condutas e estratégias de militarização do cotidiano, elaboradas a partir da metade do século XX (*KANE, 2016*). Em agosto de 2016, o Privacy International, órgão fiscalizador que investiga a vigilância governamental, publicou um relatório sobre a indústria internacional de vigilância. O grupo identificou 27 empresas de vigilância israelenses, número *per capita* mais alto do mundo. Os EUA ocupam o topo da lista de empresas de vigilância apenas em números absolutos, sendo 122 (*Idem*).

A indústria da militarização urbana é justificada pelo “combate ao terrorismo”, mas essa definição inexistente oficialmente na comunidade internacional. Justamente por falta de uma definição, cada Estado conceitua terrorismo conforme seus interesses. O Brasil é o quinto maior importador de aparato militar de Israel, segundo dados do Instituto Internacional de Pesquisa da Paz sediado em Estocolmo, na Suécia. O desenvolvimento desses armamentos é em parte oriundo de uma espécie de “laboratório humano” nos territórios palestinos. O trânsito dessas

técnicas é também um grande negócio. Apenas numa operação de compra, a Secretaria de Segurança do Estado de São Paulo investiu R\$30 milhões em seis veículos blindados chamados Guardião, da israelense Plasan (ALMEIDA, 2018).

Dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2018 mostram que o Brasil investiu cerca de 1,3% do Produto Interno Bruto (PIB) em segurança no ano de 2017, o equivalente a R\$84 bilhões. Ao mesmo tempo, 63.880 pessoas morreram de forma violenta, um crescimento de quase 3% em comparação com 2016. Somente em decorrência de intervenções de policiais civis e militares, em serviço ou fora dele, cerca de 4.200 pessoas morreram (Idem).

Com ideologia e aparato militar, as polícias estabelecem uma guerra contra a própria população. Negros (pretos e pardos) são 75% dos mortos pela polícia. Entre as vítimas de feminicídio, 61% são mulheres negras. Enquanto a taxa geral de homicídios no Brasil é de 28 pessoas a cada 100 mil habitantes, entre os homens negros de 19 a 24 anos esse número sobe para mais de 200 (GRELLET, 2015). A militarização dos espaços urbanos é fundamental ao capitalismo de vigilância. Foucault (1981, p. 176) analisa a instrumentalização da guerra como dispositivo político de poder e controle:

[...] se o poder é em si próprio ativação e desdobramento de uma relação de força, em vez de analisá-lo em termos de cessão, contrato, alienação, ou em termos funcionais de reprodução das relações de produção, não devemos analisá-lo acima de tudo em termos de combate, de confronto e de guerra?

A paisagem, a infraestrutura e os espaços mais banais da vida urbana precisam ser colonizados por sistemas militarizados de rastreamento, triagem e controle. Como coloca Graham (2016), é uma constelação de ideias, técnicas e normas de segurança e doutrina militar que passa a permear o tecido das cidades e da vida urbana. A guerra é urbanizada, ou o espaço urbano se torna cenário de guerra. Mas quais são os seus alvos? O urbanismo militarizado é alimentado e perpetuado pelas desigualdades extremas que se multiplicam à medida que a globalização neoliberal se estende pelo mundo. A militarização da polícia, assim como a “policialização” das forças militares, faz de cidadãos comuns alvos que precisam ser continuamente rastreados e controlados, daí o perigo da fluidez com que o termo terrorismo pode ser conceituado.

No Brasil, a noção de terrorismo parece ser apontada aos sujeitos pobres e negros. Conforme o Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (Infopen), a população carcerária no Brasil é de 726 mil pessoas. 28% do total está preso devido ao tráfico de drogas, sendo 64% composto por indivíduos negros (ALMEIDA, 2018). A lei brasileira indica genericamente que terrorismo é a prática que tem como “finalidade provocar terror social ou generalizado,

expondo a perigo a pessoa, o patrimônio, a paz pública ou a incolumidade pública” (BRASIL, 2016). Embora fique claro na lei que ela não se aplica a sujeitos ou coletivos em situação de manifestações políticas, movimentos sociais, sindicais e religiosos, a ideia de “terror social” pode ser amplamente interpretada.

Não é um fato da natureza urbanismo militar e necropolítica se relacionarem. As nações de herança colonial e pós-colonial são onde, de acordo com Mbembe (2014, p. 32), a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder que se dá margem da lei no qual a paz tende a assumir o rosto de uma guerra sem fim. Nessa guerra conduzida pelo Estado, as políticas de controle e vigilância fundamentadas na tecnologia e sob a máscara de guerra, propõem a aniquilação do inimigo como objetivo prioritário e absoluto.

A instrumentalização da guerra é um dispositivo político de poder e controle. Essa política apresenta aspectos de um conflito armado contínuo e que envolve os civis no espaço urbano que contribui para a sustentação do poder dominante e massificação dos indivíduos através de uma contínua disputa de forças. O poder é guerra, guerra prolongada por múltiplos meios, inclusive pelo controle dos corpos numa pandemia. “A repressão seria a prática, no interior dessa falsa paz, de uma relação perpétua de força” (FOUCAULT, 1981, p. 177).

A guerra não constitui apenas um meio para obter a soberania, mas também um modo de exercer o direito de matar. Partindo do pressuposto que “em larga medida o racismo é o motor do princípio necropolítico” (MBEMBE, 2012, p. 65), uma vez que ele é infiltrado no Estado, a colonização do pensamento da guerra urbana (contra as drogas, contra o crime, contra o terror, contra a própria ideia construída de insegurança, contra a circulação dos corpos estejam eles doentes ou não) não esconde seus alvos.

A pandemia do Coronavírus mostra a falência de dogmas neoliberais como a privatização e a desregulamentação. É o que acontece quando hospitais são administrados com fins lucrativos e a austeridade fiscal reduz a capacidade dos serviços públicos. No Brasil, o poder executivo minimiza a pandemia porque “a economia não pode parar”. Hoje o trabalho, precarizado e informal, é realizado como forma de sobrevivência. Quando indivíduos sobram enquanto força de trabalho gerando excedente produtivo, a precarização é retroalimentada, através de demissões em massa, insalubridade e risco; no contexto da pandemia, seja em decorrência do Coronavírus, de outras doenças ou de medidas socioeconômicas endossadas pelo Estado que acabam por ser mais duras quando incidem sobre os grupos não rentáveis e/ou mais vulneráveis (idosos, pessoas com histórico de saúde comprometido e fragilidade socioeconômica). Chegamos então à destruição material dos corpos, de populações julgadas como descartáveis e supérfluas (MBEMBE, 2012), cuja força de trabalho não é mais necessária ao modo de reprodução do capital em sua fase atual, porque suas existências não atendem aos objetivos da estrutura econômica.

O poder exercido nas sociedades disciplinares nunca se manifesta unilateralmente, mas por uma multiplicidade de discursos e ações coercitivas que partem também dos próprios indivíduos. A linguagem e seus atos de fala, os múltiplos discursos que circulam nas mídias de radiodifusão e nas redes, influenciam diretamente os regimes de vigilância por poderem “construir” não só problemas de segurança, como a própria noção de ameaça discursivamente. A ideia de “crise”, “ameaça” ou “inimigos” imposta diariamente pela opinião pública, não obstante internalizada e expressa entre os indivíduos, alimenta modelos distópicos que são baseados em valores autoritários, xenofóbicos, práticas de exclusão social etc. Embora o signo em si seja apenas um aspecto do texto, e por texto tomemos uma manifestação da linguagem (memes, vídeo, imagem, palavras etc.) usada para transmitir informação de um autor para um leitor, o sentido depende e muda a depender do contexto.

O sentido do signo que se atribui ao texto é também uma direção definida a partir da intencionalidade do sujeito de enunciação (GREIMAS, 1979). Assim, desse sujeito temos agências de segurança, forças militares, governo e imprensa. Principais produtores de sentido nos cenários de instabilidade democrática e de controle, das distopias. A manipulação ou a imposição de uma verdade histórica específica são apontadas por Foucault (1981) como elementos característicos não apenas dos regimes totalitários, mas de todas as formas de governo. “A verdade não existe sem o uso de alguma forma de poder. Cada regime cria sua própria verdade e organiza os meios pelos quais sua aceitação é imposta aos membros da sociedade” (FOUCAULT, 1981, p. 12).

Considerações finais

A pandemia do Coronavírus extraordinariamente abre espaço para a ampliação das possibilidades distópicas de alguns cenários, em um contexto onde a fusão do capitalismo oligárquico e do autoritarismo nacionalista está encapsulada em discursos de “crise” ou “ameaça”, que se manifestam em diferentes governos do mundo através de mecanismos de controle e vigilância. São expostas não apenas os potenciais e as dependências quase invisíveis do mundo, mas uma janela para a extensão e atualização desses mecanismos na vida cotidiana. A preservação das individualidades e das potências tem implicações diretas nas esferas política e social. A ausência de interesse, muitas vezes forçada diretamente por aspectos políticos e por dispositivos utilizados pelos Estados na regulamentação das sociedades, deixa o caminho aberto para a ascensão e solidificação dos governos totalitários.

Como colocam Claeys (2013) e Arendt (1989), a utopia pode ser predecessora do totalitarismo, particularmente a utopia social marxista. Mas não se pretende aqui atribuir o totalitarismo a um “pecado original da filosofia política de Marx”, como aponta Losurdo (2003,

p. 53). O marxismo compreende um vasto acervo de debates sobre tentativas de transição para o socialismo, que por sua vez se assemelha à democracia liberal na direção a valores universalistas e republicanos imprescindíveis para a construção de um método utópico. Para o autor (LOSURDO, 2003, p. 54), Arendt insiste na novidade do fenômeno totalitário, mas Popper chega a uma conclusão segundo a qual o conflito entre a “sociedade aberta e seus inimigos” parece ser eterno: “Aquilo que, hoje, chamamos totalitarismo pertence a uma tradição que é tão velha ou tão jovem quanto nossa própria civilização”. Em outras palavras, às raízes do pensamento utópico. Mas como visto, a utopia pode existir enquanto método. Unir o público e privado, individualidade e coletividade em vista da sobrevivência comum é uma possibilidade face aos atuais mecanismos de poder e vigilância. Para superar este impasse, é necessário reencarnar a política a partir dos elementos necessários à manutenção da vida das populações, como acontece ao longo da pandemia da Covid-19, e reinventar formas participativas segundo os interesses da coletividade.

Referências

- ALMEIDA, E. Militarização do cotidiano no Brasil reproduz ações de Israel contra palestinos. *Opera Mundi*, 12 de set. de 2018. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/direitos-humanos/49987/militarizacao-do-cotidiano-no-brasil-reproduz-acoes-de-israel-contra-palestinos>. Acesso em: 25 set. 2020.
- ARENDT, H. *Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ASHLEY, D. Marx and the Category of Individuality' in Communist Society. *Symbolic Interaction*, v. 8, n. 1, p. 63-83, 1985.
- BENTHAM, J. *O Panóptico*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- BERLIN, I. *Limites da utopia: capítulos da história das idéias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BRASIL. Lei n. 13.260, de 16 de março de 2016. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13260.htm. Acesso em: 21 out. 2020.
- CASARIN, J. C. Isaiah Berlin: afirmação e limitação da liberdade. *Revista de Sociologia e Política*, v. 16, n. 30, p. 283-295, jun. 2008.
- CLAEYS, G. The Five Languages of Utopia: Their Respective Advantages and Deficiencies With a Plea for Prioritising Social Realism. *Cercles* 30, p. 9-16, 2013.

DIAS, T. Nós identificamos dois clientes dos dados de localização 'anônimos' vendidos pela Vivo. *Intercept*, São Paulo, 13/04/2020. Disponível em: <https://theintercept.com/2020/04/13/vivo-venda-localizacao-anonima>. Acesso em: 30 ago. 2020.

DIAS, T. Vigiar e lucrar. Economia global terá contração de 3% em 2020, prevê FMI. *Valor*, São Paulo, 14/04/2020. Disponível em: <https://valor.globo.com/mundo/noticia/2020/04/14/economia-global-tera-contracao-de-3percent-em-2020-preve-fmi.ghtml>. Acesso em: 21 out. 2020.

FOLHA DE SÃO PAULO. Qual o rosto e a cor dos mais de 100 mil que morreram pela Covid-19. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 de ago. de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/podcasts/2020/08/qual-o-rosto-e-a-cor-dos-mais-de-100-mil-que-morreram-pela-covid-19-ouca-podcast.shtml>. Acesso em: 25 set. 2020.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996a.

FOUCAULT, M. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 1996b.

FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

GALLAS, D. Coronavírus: por que os números de casos e mortes por covid-19 no Brasil podem estar longe da realidade. *BBC News Brasil*, Londres, 06 de julho de 2020. Disponível em: <https://rb.gy/ywloh>. Acesso em: 25 set. 2020.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

GRELLET, F. Negros são 75% dos mortos pela polícia no Brasil, aponta relatório. *Uol*, 15/07/2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2020/07/15/negros-sao-75-dos-mortos-pela-policia-no-brasil-aponta-relatorio.htm>. Acesso em: 25 set. 2020.

KANE, A. Como Israel se tornou um centro de tecnologia de vigilância. *The Intercept*, 18 de outubro de 2016. Disponível em: <https://theintercept.com/2016/10/18/como-israel-se-tornou-um-centro-de-tecnologia-de-vigilancia/>. Acesso em: 25 set. 2020.

LEVITAS, R. *Utopia as method: the imaginary reconstitution of society*. New York: Palgrave MacMillan, 2013.

LOSURDO, D. *Guerra e revolução: o mundo um século após outubro de 1917*. São Paulo: Boitempo, 2017.

MAVROUDI, E. Nationalism, the Nation and Migration: Searching for Purity and Diversity. *Space and Polity*, v. 14, n. 3, p. 219-233, 1 dez. 2010.

MONTEIRO, R. Cambridge Analytica e a nova era Snowden na proteção de dados pessoais. *El País*. São Paulo, 20/03/2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/20/tecnologia/1521582374_496225.html. Acesso em: 25 set. 2020.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. São Paulo, sp: n-1 edições, 2012.

MOROZOV, E. *To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism*. Public Affairs, 2013.

NOZICK, R. *Anarquia, Estado e Utopia*. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

POPPER, K. *Conjecturas e refutações (O progresso do conhecimento científico)*. Brasília, Editora da UNB, 1994. Televisão: um perigo para a democracia.

REIS, F. *Estudo propõe mais de 1 milhão de mortes por Covid-19 se Brasil não tomar ações adequadas*. Disponível em: <https://pfarma.com.br/imperial-college-mortes.html>. Acesso em: 30 ago. 2020.

RUNCIMAN, D. *Como a democracia termina*. [s.l.] Editora Todavia S.A, 2018.

SAHUQUILLO, M.; BLANCO, S; LIY, M. Pandemia ameaça facilitar erosão da democracia em países como Hungria e Rússia. *El País*, Moscou, Madri, Pequim, 31/03/2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-03-31/coronavirus-poe-a-democracia-de-quarentena.html>. Acesso em: 25 set. 2020.

SCHREIBER, M. Coronavírus: uso de dados de geolocalização contra a pandemia põe em risco sua privacidade? *BBC News Brasil*, Brasília, 21 abril 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52357879>. Acesso em: 25 set. 2020.

SOPRANA, P. 70 milhões de brasileiros têm acesso precário à internet na pandemia do Coronavírus. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 de maio de 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3nKOiLn>. Acesso em: 25 set. 2020.

SIMMEL, G. *The stranger. The sociology of Georg Simmel*. Ed, cit., p. 402-408, 1977.

Trump and the Coronavirus 'Hoax'. *National Review*, 5 mar. 2020. Disponível em: <https://www.nationalreview.com/corner/trump-and-the-coronavirus-hoax/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

Corpo e imagem do corpo: distopia e performance em tempos de Covid-19

Christina Fornaciari

É julho de 2021, a estação do ano é o inverno e escrevo durante a pandemia da Covid-19. Faz frio em Belo Horizonte e as notícias dão conta das mais de quinhentas mil vítimas fatais do novo Coronavírus no Brasil. Estou em isolamento social, trabalhando remotamente. Experimento um certo nível de privação de liberdade estando confinada ao espaço da casa. Nesse contexto, analisar obras de arte relacionadas ao sistema carcerário e à violência doméstica parece-me oportuno. A situação atual nos presídios brasileiros é calamitosa⁷⁵, já que as superlotações favorecem que o vírus se espalhe rapidamente. Os noticiários também apontam que aumentou o número de agressões contra mulheres⁷⁶, devido ao maior tempo em casa com seus filhos e/ou parceiros, que são também os principais agressores.

Sinto-me privilegiada por encontrar possibilidades de me recolher em segurança, mas me estarreço ao ver parte da população em protestos pela relativização das medidas de isolamento no Brasil. O próprio Presidente toma atitudes de total descaso e negligência para com a crise sanitária que se instala no país, desde a prevenção da doença ao atraso na compra de vacinas. A necropolítica⁷⁷ é praticada em sua face mais perversa e o termo “distopia” deixa de ser um verbete nos dicionários (ideia ou descrição de um país, de uma sociedade ou de uma realidade imaginários em que tudo está organizado de uma forma opressiva, assustadora ou totalitária) para se tornar a paisagem da janela, da tela.

Nesse cenário, a conexão com a temática deste livro surge a partir do contexto da intolerância e do entendimento conceitual sobre o alcance das performances – assim como da literatura – nas quais o corpo é o ponto de referência.

Na coleção “Pandemia”⁷⁸, dedicada a pensar os efeitos da Covid-19, o filósofo e crítico de arte português José Gil (2020) escreveu acerca dos sentimentos conflitantes que experimentamos. Segundo o autor, as autoridades clamam por coletividade, para “agirmos solidariamente na consciência de um pertencimento comum à comunidade. Por outro lado, somos incitados a nos isolarmos [...] e a contribuição é obedecer passivamente ao auto-isolamento” (GIL, 2020, p. 3). Gil aponta como a alteridade se concretiza na solidão, pois agir pelo coletivo é, hoje, permanecer sozinho. São tempos realmente contraditórios.

75 As cartas enviadas por presos a familiares retratam o cenário de superlotação, uma realidade incompatível com o isolamento social. “Hoje eu tentei ir para a enfermaria, mas não consegui. Dor em todo o corpo, febre, dor no peito. [...] Quase metade da cela está com esses sintomas”. Reportagem do dia 19/05/2020, publicada em <https://g1.globo.com/podcast/o-assunto/noticia/2020/05/19/o-assunto-190-a-covid-19-nas-prisoas-do-brasil.ghtml>. Acesso em: 20 maio 2020.

76 Desde que as medidas de isolamento social entraram em vigor, um o número de denúncias de violência doméstica aumentou em todo o mundo – só no Estado do RJ, houve aumento de cerca de 50%. Reportagem do dia <https://oglobo.globo.com/sociedade/coronavirus-servico/violencia-domestica-dispara-na-quarentena-como-reconhecer-protoger-denunciar-24405355>. Acesso em: 20 maio 2020.

77 Conceito cunhado pelo filósofo Achille Mbembe (2018), que pressupõe que a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. “Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais” (MBEMBE, 2018, p. 4).

78 Publicação *on-line* lançada pela N1 edições, disponível em <https://n-1edicoes.org/001>. Acesso em: 20 maio 2020.

Um apresentador do *Jornal Nacional*⁷⁹ convoca telespectadores a pensar nas pessoas que as estatísticas representam, lembrando que esses Algarismos são homens, mulheres, crianças. Quando é preciso ir em rede nacional solicitar comoção diante da tragédia, é sinal de que, do outro lado da tela, existe uma população anestesiada pela banalização da morte, do sofrimento, remetendo às teletelas de 1984, ficção orwelliana onde o tema da distopia é central. Assim, partindo dessas reflexões iniciais, teceremos a rede para analisar as obras em questão.

Nelas, a voz desse sujeito apagado, cuja morte não gera comoção, permanece ressonando, nos obrigando a lidar com o corpo e com as forças que ele mobiliza, marcadas por suas especificidades – tais como, gênero, inserção ou marginalidade social, relações de poder.

Esses mesmos corpos, superexpostos em meios de comunicação, são invisibilizados na concepção de sociedade – presidiários, mulheres. Corpos cuja materialidade foi destruída pela repetição das imagens voltam a materializar-se. Eles se fazem visíveis, presentes, tangíveis e concretos nas obras propostas. Como fantasmas encarnados, eles assustam os vivos, causam pavor e, assim, se inscrevem na memória de quem os vê. Na urgência de um contexto histórico caótico, as obras analisadas convocam a um redimensionamento dos afetos.

O período de defasagem entre este exame e a realização das obras (2016 e 2017) permite um olhar distanciado, olhar esse que alargaremos mais ainda, ao lançar luz para a relação histórica entre arte e violência.

O crítico de arte, pesquisador das mídias e filósofo alemão Boris Groys (2015 e 2008) aponta que, historicamente, coube à arte representar batalhas, guerras, pestes e todo tipo de sofrimento humano. De fato, o primeiro texto literário da literatura ocidental já o faz, a partir da arte mimética: *A Ilíada*, poema épico atribuído a Homero, narra a sangrenta guerra de Troia, que durou dez anos levando ao Hades milhares de corpos gregos e troianos. Desde então (e até bem pouco tempo), reportar esses eventos, fazendo elo entre eles e a população, era a função primordial dos artistas.

A representação da glória e do sofrimento humano foi, por muito tempo, um dos tópicos prediletos da arte e dos artistas. O guerreiro ia à guerra de verdade e o artista a representava, ao narrá-la ou retratá-la. [...] De certa forma, sentido, o ato heroico do passado era fútil e irrelevante sem o artista, tinha o poder de testemunhar este feito heroico e inscrevê-lo na memória da humanidade. (GROYS, 2015, p. 153).

Seja em narrativas literárias ou visuais, eram os artistas os produtores do imaginário e do acervo de memória acerca desses acontecimentos e seus personagens. Ou seja, os grandes

79 Reportagem do dia 07/05/2020: <https://bit.ly/3Kx8F8v>

heróis das guerras e os malfeitores, os mortos e também os sobreviventes, dependiam da arte para se darem a conhecer, para serem eternizados no tempo (GROYS, 2008).

Entretanto, essa interrelação se modificou radicalmente, uma vez que a contemporaneidade não mais necessita dos artistas para que esses fatos sejam vistos ou conhecidos (GROYS, 2008). Há uma série de aparatos de registro e distribuição de imagens que informam o cidadão atual. A cobertura midiática coloca à disposição do público até as imagens mais inacessíveis em tempo recorde.

Basta lembrar que assistimos na TV ao vivo a queda da segunda torre do *World Trade Center* e que, algum tempo depois, pelo mesmo canal, conhecemos Bin Laden, a face do terrorista responsável pelo ato. A realidade passou a prescindir da arte para ser reportada. Ainda nas palavras de Groys (2015, p. 153),

Os meios de comunicação em massa surgiram como máquinas poderosas de produção de imagem – de longe mais extensivas e mais efetivas que o sistema de arte. Somos alimentados o tempo todo com imagens de horror, catástrofes de todo tipo em um nível de distribuição com o qual nenhum artista poderia competir.

Como a produção midiática é, geralmente, mais acelerada do que a produção em artes, o contato com tais imagens tornou-se maior e mais intenso. No entanto, a função dessas imagens de eternizar os fatos, gravando-os fortemente na memória de quem as vê, se esvaiu.

Segundo o pesquisador e professor em Mídias e Violência, Magno Medeiros Silva (1997), tal fenômeno pode ser explicado pela chamada “Teoria da Dessensibilização”, segundo a qual “o ato prolongado de ver violência na mídia pode resultar em perda da sensibilidade emocional em relação à violência. A banalização da violência pode provocar indiferença social e política” (SILVA, 1997, p. 3).

Silva (1997, p. 4) associa essa perda de sensibilidade com a exposição à violência por meios de comunicação de uso contínuo, como a TV, que está presente em quase todos os lares brasileiros:

Neste contexto, a TV tem contribuído para fomentar o medo e a insegurança entre a população, porém, o pior, entretanto, é o gradual processo de insensibilização decorrente da banalização da violência. [...] os *mass media* facilitam “a aceitação do inaceitável”. E mais: [a TV] amortece o impacto emocional dos acontecimentos, neutraliza a crítica e os comentários e reduz mesmo a ‘morte do afeto’ a mais um *slogan* ou clichê. Com efeito, a violência vem ganhando cada vez mais ares de normalidade e naturalidade, além de estar alcançando uma crescente aceitabilidade social.

Essa teoria explica o que levou o apresentador do *Jornal Nacional*, mencionado acima, a conclamar por empatia. Diante desta dessensibilização, surge uma nova transformação na função do artista. Ele passa a agir como um curador dentre a imensidão de imagens produzidas, decidindo quais receberão seu olhar estetizante e se tornarão arte (GROYS, 2015).

No caso do artista da performance, tal curadoria vai resultar em uma obra que solicita a presença do corpo. Assim, a arte – e em especial a performance – passa a mediar uma experiência mais íntima, concreta e quem sabe mais sensibilizante, entre a violência reportada na mídia e sua recepção pelo espectador. Na performance, mais do que contemplação, dá-se um encontro imediato, no corpo a corpo. Essa experiência irá inscrever-se na memória individual do público presente.

Nesse sentido, as obras “Manaus: eles estão bem mortos” e “Ardeu 33 Vezes” propõem um lugar onde seja possível ultrapassar a anestesia⁸⁰, recuperando a sensibilização que a exposição às imagens midiáticas roubou.

Encarnadas no corpo da *performer*, as obras ativam alguma reação, por meio da ludicidade e do jogo. Despertar a sensibilidade adormecida é uma das características da obra de arte, como já ensinou o filósofo, professor e artista brasileiro Lanussi Pasquali (2013, p. 4): “Toda obra [artística] quer minar o desejo de fixação e de estabilidade que nos mantêm reféns, que nos paralisa e nos entorpece.”. Passemos então à descrição e análise das obras.



Imagem da performance “Manaus: eles estão bem mortos” no Farol da Barra, Salvador/BA

⁸⁰ Anestesia: (do grego antigo αν-, an-, «ausência»; e αἴσθησις, aisthēsis, «sensação») tradicionalmente significa a condição de ter a sensibilidade (incluindo a dor) bloqueada ou temporariamente removida. Ressalta-se que a estese / estética está presente na origem etimológica da palavra, como paralisação temporária ou permanente da capacidade de perceber sensações ou de perceber o sentimento da beleza.

“Manaus: eles estão bem mortos” é uma performance urbana criada após o massacre no presídio de Manaus, no dia 1º de janeiro de 2017, que resultou no assassinato de 56 presos. No dia seguinte ao triste fato, imagens dos corpos enfileirados, embalados em sacos plásticos pretos (sacos funerários) inundaram as mídias, redes sociais, capas de jornais. Sabemos que aqueles corpos são pretos e pobres, em sua maioria. Uma camada da sociedade brasileira que morre pelas mãos do Estado “como uma forma de exercer o direito de matar. Se considerarmos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial, o corpo ferido ou massacrado)?” (MBEMBE, 2018, p. 6). O lugar destes corpos é o saco preto e aquelas imagens sublinham a noção do muro carcerário enquanto prática necropolítica, na medida que funciona como uma

[...] divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer [...] se define em relação a um campo biológico – do qual tomas o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma censura biológica entre uns e outros. Isso é o que Foucault rotula como o termo (aparentemente familiar) “racismo”. (MBEMBE, 2018, p. 17).

Esse racismo, essa necropolítica, estava estampada na capa dos jornais, exibida nas telas dos celulares, repetida em todos os canais de TV. Se, segundo a Teoria da Dessensibilização, é provável que “a saturação por imagens violentas provoque uma perda de sensibilidade, tornando as pessoas brutalizadas a longo prazo” (SILVA, 1997, p. 4), a viralização das fotos dos sacos pretos certamente contribuía para isso.

Relembrando Groys (2008), justamente essa imagem dos sacos enfileirados foi escolhida pela artista para propor um encontro tátil com os corpos massacrados em Manaus – e também uma resignificação dos sacos pretos. Para tal, confeccionou 10 réplicas do objeto que, ainda vazio, já causa estranhamento, posto que evoca um corpo cuja vida foi retirada.

Não sem uma carga de ironia, o título da obra remete ao saco funerário como um lugar seguro, um abrigo quente e fechado, onde não mais se sofre. “Eles estão BEM mortos.”. Num movimento de realçar as condições desumanas da vida no presídio, o saco (morte) produz ruptura para o alívio – no limite, estar morto é estar melhor do que estar vivo nas condições oferecidas.

A ação se desenrola com a iniciativa da performer, acompanhada de nove artistas convidados. Silenciosamente, cada um adentra um saco, fechando o zíper e deixando apenas o rosto exposto e ali permanecem, imóveis, por cerca de duas horas. Quem passa pelo local se aproxima. Querem ver as pessoas, seus rostos, idade, gênero, se são conhecidos, familiares, amigos seus. Querem averiguar se os corpos são reais e se estão mortos mesmo (alguns cutucam

de leve, para ver se há reação). Ouvimos espectadores conversarem entre si, conjecturando o que houvera ali.

Dentre as apresentações realizadas, vale destacar alguns gestos que revelam uma certa quebra da anestesia social, mesmo que temporariamente. A ação feita no Rio de Janeiro/RJ ocorreu na Praça Mauá, um ponto turístico onde há dois museus importantes⁸¹ e fluxo constante de pessoas. Como em um dia qualquer, havia policiais no entorno, a quem os transeuntes logo questionaram quem eram as pessoas nos sacos, o que havia ocorrido e para onde seriam levados. Na apresentação realizada em Salvador/BA (imagem acima), pessoas do público pediram aos produtores para tomarem nossos lugares nos sacos, enquanto outras se agacharam para fazer massagem em nossas cabeças, nos confortando. Na Universidade Federal de Santa Catarina, performamos ao meio-dia, próximo ao Restaurante Universitário. Muitos estudantes passavam ali, indo ou voltando do almoço. Vendo-nos deitados em sacos pretos debaixo do sol quente, com o rosto à mostra, alguns se sentaram perto de nossas cabeças e, com os cadernos, improvisaram sombra em nós. “Se a arte não puder causar esse estremecimento, então estamos condenados à banalidade.” (PASQUALI, 2013, p. 9).



Imagem da performance “Ardeu 33 vezes” no Praça 7, Belo Horizonte/MG

A segunda performance que analisaremos, intitulada “Ardeu 33 vezes”⁸², foi concebida meses após o crime de estupro coletivo ocorrido na Zona Oeste do Rio de Janeiro/RJ, em maio de 2016, quando uma jovem de 16 anos foi violentada por 33 homens armados. “Quando acordei, tinha 33 caras em cima de mim”⁸³. Quem organizou o ato criminoso foi o próprio namorado da

81 MAR – Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã.

82 Link para vídeo da performance https://www.youtube.com/watch?v=l-AL_I_rNhM

83 <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/beltrame-classifica-como-barbarie-caso-de-estupro-coletivo-no-rio.html>. Notícia publicada no dia 27/05/2016. Acesso em: 15 maio 2020.

vítima, vingando-se de uma suposta traição por parte da jovem. Como forma de aumentar mais ainda a humilhação, os estupradores a filmaram nua, desacordada, com os órgãos sexuais dilacerados e publicaram essas imagens na internet. A vítima sofreu, assim, uma segunda violação, com sua exposição em diversos meios de comunicação.

Em um dos vídeos, um homem ironiza o próprio crime, postando a legenda “Estado do Rio de Janeiro inaugura novo túnel para passagem do trem bala”⁸⁴ e aponta para o corpo ensanguentado da jovem. Em outro, lê-se “Amassaram a mina, entendeu (*sic*) ou não entendeu (*sic*)? KKK.”⁸⁵ A imagem circulou tanto que a própria família da jovem somente soube do estupro ao receber o vídeo pelo WhatsApp.

Assim, a performance “Ardeu 33 vezes”⁸⁶ surge com intenção de dar um corpo àquela imagem que circulava, a fim de materializar e humanizar aquela menina. Era uma tentativa de gerar empatia e identificação com a vítima e, quem sabe, trazer à tona a pauta da violência doméstica⁸⁷.

Sempre voltada para o corpo, a performance se dá por meio da ação de mastigar e comer 33 pimentas bastante ardidas, contando em voz alta cada pimenta ingerida. A *performer* encontra-se sentada num banquinho no meio da praça, com as pernas fechadas. Aos poucos, uma pequena multidão forma um semi círculo em torno da ação.

Uma. Duas. Três. Quatro. À medida que as pimentas são comidas, a *performer* vai lentamente abrindo as pernas. Cinco. Seis. Sete. A *performer* começa a dizer frases e pequenos trechos de matérias jornalísticas sobre o caso. Oito. Nove. Dez. Onze. As pernas da *performer* estão semi abertas. Doze. Treze. Quatorze. Quinze. O ardor começa a provocar vômito, salivação e lacrimejar excessivos. “Produzir uma obra de arte ou fazer um encontro com uma, são maneiras muito reais de viver.” (PASQUALI, 2013, p. 4).

Dezesseis. Dezessete. Dezoito. Movimentos involuntários perpassam o corpo da *performer*. Dezenove. Vinte. Vinte e um. Falta de ar, engasgos e tontura. Vinte e dois. Vinte e três. Vinte e quatro. As pernas estão no limite de abertura, a fala sai embargada.

Vinte e cinco. Vinte e seis. Alguém da plateia murmura: “Acho que é sobre o estupro (*sic*) daquela menina lá no Rio”. Vinte e sete. Vinte e oito. Os espectadores vão somando os fatos

84 <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/beltrame-classifica-como-barbarie-caso-de-estupro-coletivo-no-rio.html>. Notícia veiculada no dia 27/05/2016. Acesso em: 15 maio 2020.

85 <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/vitima-de-estupro-coletivo-no-rio-conta-que-acordou-dopada-e-nua.html>. Notícia veiculada no dia 26/05/2015. Acesso em: 15 maio 2020.

86 Um trecho da performance pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=I-AL_I_rNmM

87 O Instituto Maria da Penha define violência doméstica como um padrão de comportamento que envolve violência física ou psicológica por parte de uma pessoa contra outra, num contexto doméstico, como no caso de um casamento ou união de fato, ou contra crianças ou idosos. Esse abuso pode acontecer por meio de ações ou de omissões. A maioria das vítimas desse crime são mulheres. <http://www.institutomariadapenha.org.br/violencia-domestica/o-que-e-violencia-domestica.html>. Acesso em: 19 maio 2020.

e, de repente, era consenso: trata-se do caso da jovem estuprada por 33 homens. Espanto. Choque.

Como num jogo, os presentes conversam até entenderem a regra: para cada pimenta, um estuprador. Logo, a *performer* deve ingerir 33 pimentas. Esse entendimento permite encontros imprevisíveis. Vinte e nove. Uma voz de homem vinda do público diz “me dá uma que eu vou comer pra você, não vou deixar você sofrer sozinha”. Trinta. Outro integrante da plateia também decide tomar o lugar da artista. Trinta e um. Trinta e dois. Trinta e três. A artista é poupada de arder.

A *performance* foi realizada em duas ocasiões, ambas no espaço urbano de Belo Horizonte/MG. “Nas duas apresentações, o público participou ativamente do jogo, decidindo me salvar e impedindo que eu chegasse até o número Trinta e Três. Para além do ardor da pimenta que sentem ao comê-la, a decisão de interromper minha ação marca a transformação do público”. Ali se produz um vir a ser, rompimento da anestesia, como se a identificação imediata na fissura da obra os tornasse, de repente, capazes de interromper o próprio estupro coletivo, interromper a violência. Poderíamos evocar as palavras de Lanussi Pasquali (2013, p. 10): “Cada vez que experimentamos uma obra que nos afeta, sentimos crescer uma força errática, dançante, que nos maravilha, plena de alegria e de resistência: a arte é sim uma atividade diferenciada do resto da cultura, que ultrapassa o senso comum. Uma vitória sobre a morte”.

Há algo de xamânico nas obras analisadas; elas sugerem que pode haver uma dimensão espiritual para essas performances, onde todos somos outros, onde tudo que há é alteridade. Parece-me retornar o sentimento de purga, de cura ritualística daquilo que traz desconforto, seja em termos individuais, quanto coletivos.

Mesmo sem dizê-lo explicitamente, parecem oferecer curativos ao público, aos próprios artistas envolvidos e às vítimas que são lembradas através das performances. Num movimento contraditório, é como se quebrar a anestesia, trazendo a possibilidade de sentir dor, pudesse curar as feridas do mundo.

Em tempos de pandemia mundial, talvez a palavra de ordem seja mesmo cura. Aquilo que mais se almeja, em tempos de coronavírus, é cura. Cura para a Covid-19, cura para quem perdeu seu ente querido, cura para a dessensibilização, cura para a ordem mundial que monetariza tudo e todos, cura para as necropolíticas. Espero que, ao ser publicado, este texto tenha curado a si próprio por meio da arte, e que as obras aqui analisadas possam, de alguma forma, ser cura também para quem o lê.

Referências

GIL, J. Medo. *Coleção Pandemia*. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/001>. Acesso em: 20 maio 2020.

GROYS, B. *Arte e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GROYS, B. *Art Power*. Cambridge: MIT Press, 2008.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. Tradução Renata Santini. Rio de Janeiro: N1 Edições, 2018.

PASQUALI, L. *Arte como jogo*. Salvador: Blade, 2013.

SILVA, M. M. Teorias da Violência, Mídia e Direitos Humanos *Revista DHNET Redes de Direitos Humanos*, Natal, 1997. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/dados/cursos/dh/br/go/goias/teorias_da_violencia_midia_e_dh.html. Acesso em: 20 maio 2020.

Fontes:

G1 Portal de Notícias <http://g1.globo.com/>

Instituto Maria da Penha <http://www.institutomariadapenha.org.br>

O Globo <https://oglobo.globo.com/>

UOL <https://noticias.uol.com.br/>

PARTE II

DAS UTOPIAS ÀS DISTOPIAS

Selvagem John como leitor de
Shakespeare e a utopia da arte
em *Admirável Mundo Novo*

Gabriela Bruschini Grecca

Introdução

Este capítulo visa discutir o romance *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, à luz do diálogo que a trajetória do personagem Selvagem John, habitante de um ambiente marginalizado pelo Estado Mundial no qual a obra se passa, estabelece com os textos dramáticos de William Shakespeare, evocados pelo personagem ao longo da narrativa, e as representações que isso nos traz sobre o estatuto da arte privilegiado dentro do romance. A hipótese que guiou a presente investigação é a de que a obra de Huxley coloca em perspectiva os objetos artísticos (na forma específica dos textos dramáticos shakespearianos) no espectro blochiano da utopia concreta. Em outras palavras, *Admirável Mundo Novo* situa a arte como um catalisador da esperança utópica que está sempre em iminência, materializada pelo processo de esclarecimento e emancipação da consciência individual pelo qual passa o sujeito que entra em contato com uma determinada materialidade artística. Observo que, para o personagem John, o hábito de leitura das peças lhe serve simultaneamente como escape e instrumento de distinção dos demais habitantes de Malpaís, bem como de “antídoto” contra a reificação de sua consciência no Estado Mundial. Por intermédio de processos de individuação, tais como, reconhecimento, identificação e encantamento, o conjunto de textos shakespearianos revela ao personagem uma nova camada da linguagem, fazendo com que John represente uma visão tipicamente humanista da literatura, isto é, a do sujeito tocado pela arte através do despertar de uma sensação de pertencimento “universal” e de acreditar em sua própria elevação do espírito acima das condições materiais.

Tornando-se dependente da ótica shakespeariana para dar sentido à sua vida, isto servirá ao Selvagem John como, concomitantemente, sua maior singularidade e sua mais trágica sina, posto que, enquanto em Malpaís sua integridade se mantém a salvo, em Londres, as provocações obtidas pelas leituras tornam sua relação com o Estado Mundial insustentável. Conforme se buscará ilustrar, a luta de John para que não lhe corroam as utopias, ainda que isto lhe leve ao extremo ato último da desintegração, está em conformidade com toda a sua construção como personagem, o qual busca respostas na literatura como quem a entende por reflexo concreto imediato da realidade, moldando-se a partir das fábulas de outrem e espelhando-as na própria existência. A realidade de John torna-se um lugar outro, uma utopia dentro da distopia – desfigurada, porém inevitavelmente estratégica.

Prelúdio: o Selvagem John como protagonista possível de *Admirável Mundo Novo*

Com relação a definir a quem cabe o protagonismo da obra de Aldous Huxley, o romance é tão repleto de singularidades, além de crítico às possibilidades de subjetivação em uma

esfera tão massificada, que tal procedimento parece uma questão de selecionar e colocar em perspectiva quem, por um lado, aparenta ser um eixo condutor do enredo (Bernard Marx, Helmholtz Watson) e quem se apresenta como intérprete do percurso, tão caro às distopias, que vai da alienação à necessidade de oposição – como é o caso do Selvagem John. Tais distinções merecem, assim, um breve itinerário.

Em 632 d. F. – “depois de Ford” – o personagem Bernard Marx, profissional de hipnopedia (naturalização de discursos e *slogans* propagandísticos através de suas repetições pelo sono), nos é apresentado como possível protagonista do romance distópico de Aldous Huxley. De inquietações semelhantes a outro personagem, Helmholtz Watson, professor do Departamento de Escrita da Faculdade de Engenharia Emocional, ambos, em seus diálogos de conversação, nos apresentam que há um fardo em comum que os torna cúmplices: um certo “excesso mental” (HUXLEY, 2014, p. 91) e uma “consciência de serem individualidades” (HUXLEY, 2014, p. 92). Por um lado, essa “disfunção” por parte de Bernard Marx – em um mundo em que o processo Bokanovsky (reprodução massiva de indivíduos em laboratório) padroniza os sujeitos tanto física como psicologicamente – é consequência mais direta de um desequilíbrio biológico próprio que ocorrera em seu nascimento, durante o processo de incubação. Tanto Bernard Marx como Helmholtz Watson pertencem à casta Alfa-Mais, composta por aqueles que possuem alto grau de superioridade intelectual. Contudo, devido a um acidente ocorrido no momento de sua concepção em laboratório, Bernard Marx recebe uma injeção de álcool no sangue, procedimento que interfere diretamente nas articulações mentais dos indivíduos que o recebem. A demarcação mais explícita desse procedimento em Marx está em sua estatura, defeito perceptível diante de todas as outras castas, reverberando nas agitações constantes do personagem, com as quais nenhum outro indivíduo de classe Alfa consegue se identificar. O desajuste e o entrelugar, assim, parecem garantir o seu lugar como aquele que desponta dos outros personagens e, assim, mereceria uma investigação mais detalhada.

Por outro lado, uma encruzilhada similar parece acompanhar o percurso de Helmholtz Watson, personagem que também se destaca no desencontro entre a intelectualidade e a previsão de usos adequados que os dominantes que o geraram esperam que ele faça desta característica. Visto de um ângulo geral, o sucesso que Helmholtz obtém em sua profissão é compatível com as expectativas sobre a sua casta, garantindo-lhe uma respeitabilidade que é diametralmente oposta à de Bernard Marx – Watson é professor e possui um cargo responsável por escrever versos e *slogans* para a rádio do Estado Mundial. No entanto, ser “um pouco competente demais” (HUXLEY, 2014 p. 91) é o ponto de incômodo em Watson, que também se sente apartado dos demais indivíduos. Para ele, sua escrita não faz jus àquilo que ela poderia ser e aos caminhos que poderia alcançar, mas, devido à mesma delimitação

biológica congênita que Bernard Marx, o personagem sequer consegue nomear a existência desse tipo de sensação latente que ele carrega, como quando indaga a respeito das palavras: “se a usarmos adequadamente: penetram em tudo [...]. Mas de que diabo serve uma pessoa ser trespassada por um artigo sobre Cantos Comunitários [...]. [S]erá possível fazer com que as palavras sejam verdadeiramente penetrantes [...] quando se trata de assuntos desse gênero?” (HUXLEY, 2014, p. 94-95). E persiste:

- Você nunca teve a sensação de ter em si alguma coisa que, para se exteriorizar, esperançosamente que você lhe dê a chance? Uma espécie de força excedente que você não esteja utilizando [...] a sensação ter alguma coisa importante a dizer e o poder de exprimi-la... só que eu não sei o que é, e eu não posso utilizar esse poder. Se houvesse algum outro modo de escrever... Ou, então, outros assuntos a tratar... [...] Não basta que as frases sejam boas, seria preciso que o que delas se fizesse também fosse bom. (HUXLEY, 2014, p. 93-94).

Conforme o excerto acima, é possível compreender como o contato diário com a criação de poemas e o ensino da escrita levam Watson ao efeito inverso do principal lema do universo da narrativa de Huxley: a estabilidade. O personagem parece subentender a perda de potencialidades que reduz a poesia a um instrumento de propaganda, com temas e estilística preestabelecidos, e se perturba ainda mais profundamente, sentindo que a escrita poderia se utilizar de palavras “mais intensas, mais violentas” (HUXLEY, 2014, p. 94) se conseguisse fazer um uso melhor delas, embora ele não saiba o que seja melhor, nem em relação a quê. Diante disso, Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2011, p. 89) reconhece que Helmholtz Watson possui características que poderiam tê-lo levado a ser o herói de *Admirável Mundo Novo*, uma vez que “[...] campeão esportivo, amante infatigável, com traços marcantes de sociabilidade [...] Helmholtz é magnânimo para com as fraquezas de Bernard, e o aprecia justamente por aquilo que nele é considerado falho na sociedade”.

No entanto, no caso de Watson, sua incomunicabilidade é tão comprometida quanto a de Bernard Marx, uma vez que se torna impossível que ambos vençam a limitação das possibilidades do ser que a predisposição genética invariavelmente causa. Mesmo sendo intelectualmente habilitado a redigir poemas, a escrita de Helmholtz Watson não faz parte de um processo de esclarecimento, pois ele não consegue sequer nomear suas próprias sensações. Watson é incapaz de ligar seus excessos de pensamento à necessidade de oposição, pois não há como formular algo que estaria para além de seus mecanismos biológicos constituintes.

Assim, enquanto, por um lado, Bernard Marx e Helmholtz Watson demonstram a disfunção que guia o sentir-se separado de si mesmo, por outro lado, a superação daquilo que é implantado geneticamente não é uma meta que consegue se tornar realista para ambos. O agravante, no caso de Bernard Marx, é que este também vai deixando suas inquietações de lado e

perde prestígio na narrativa, na medida em que se aproxima de situações de privilégio social, afastando-o dos impasses pessoais do início do enredo. Quando este traz o Selvagem John como objeto de estudo para Londres, Bernard Marx ganha fama e, imediatamente, deixa a possibilidade de o lado crítico adormecer para sempre, interrompendo os processos que o levavam à conscientização individual. Nas palavras de Carvalho (2011, p. 88-89), Bernard Marx “não tem coragem, [...] não tem nenhuma grandeza moral, vangloriando-se com a facilidade ao menor triunfo, e deprimindo-se ao extremo em face de quaisquer derrotas [...] não podendo vingar-se dos inimigos, aflige aos amigos o sofrimento que desejaria aplicar àqueles”.

Por tais motivos, ao deparar-se com um novo personagem já praticamente na metade da narrativa, o leitor compreende que exercer o papel de protagonista ficará a cargo do Selvagem John. Selvagens, em *Admirável Mundo Novo*, são assim intitulados em razão de, ao contrário de todos os indivíduos gerados em laboratório no Estado Mundial, aqueles são sujeitos nascidos da reprodução sexual tal qual a conhecemos. Em uma sociedade que não se confunde com os conceitos de família e relacionamento com os quais estamos acostumados, os Selvagens são objeto de repulsa e, assim, ostracismo, posto que residem em uma Reserva distante, na região intitulada Malpaís. A condição de Selvagem, no entanto, não é o que torna John inerentemente protagonista. Ele possui uma idiossincrasia a mais: não é completamente identificado como Selvagem. Sua mãe, Linda, ex-residente do Estado Mundial, foi gerada em laboratório como pertencente à casta Beta Menos, e deu vida a John a partir de relações sexuais secretas (e para o Estado Mundial, proibidas e ilegais) com o Diretor do Centro de Condicionamento e Incubação, o diretor Tomákin. Apesar de todas as mulheres do Estado Mundial serem submetidas a um rígido controle de natalidade, há uma falha que faz com que Linda acabe engravidando, resultando em seu exílio forçado em Malpaís.

Desta feita, o protagonista não foi concebido de forma artificial, por procedimento Bokanovsky, e não tem a genética condicionada como Bernard Marx e Helmholtz Watson. Por outro lado, ele nasce de uma mulher que foi assim concebida, gerando conflitos entre suas capacidades inatas e a maior extensão de seu pensamento. Mas há, ainda, um outro empecilho: criado entre os Selvagens desde o nascimento, ele não é reconhecido como um deles, nem consegue mesclar-se e confundir-se aos outros habitantes de Malpaís. Desta forma, John não possui identidade convergente com nenhum segmento social, seja do Estado Mundial, seja de Malpaís; não se reconhece em nada e nem é reconhecido por ninguém. Para Carvalho (2011, p. 88), “[...] compreende-se que [John] tenha uma personalidade neurótica, profundamente golpeada pelo choque de culturas advindo da presença de sua mãe entre índios primitivos do Novo México”. Desse personagem, interessa-nos uma de suas motivações mais profundas do fato de ter crescido “livre da loucura dirigida de uma civilização hipnopédica”, que está ligada à apuração de sua sensibilidade “pela leitura frequente de um dos maiores poetas da humanidade”

(CARVALHO, 2011, p. 88) – isto é, Shakespeare. Carvalho julga que, em *Admirável Mundo Novo*, o imaginário criado em torno da obra shakespeariana é “coisa que não nos parece muito clara” (CARVALHO, 2011, p. 88). É justamente neste ponto que pretendo lançar a luz.

O nascimento de um leitor: John, Hamlet e o encantamento do mundo

Logo de início, é possível verificar que há no personagem Selvagem John, assim como em Bernard Marx e Helmholtz Watson, uma predisposição em acreditar que existe algo dentro de si que o diferencia dos outros indivíduos com quem convive, intensificada, como já se demonstrou, pelo fato de John realmente ter configurações de nascimento que o apartam dos demais. Em sua infância em Malpaís, uma das primeiras formas em que tal senso se materializa de maneira discrepante se dá justamente pela aquisição da habilidade de leitura, hábito que sua mãe, Linda, lhe ensina desde cedo, e que é improvável a qualquer outro morador da Reserva, pois o fato de Linda pertencer à casta Beta, a segunda mais voltada aos trabalhos intelectuais do Estado Mundial, permitiu à personagem o acesso à leitura e à escrita. Logo, a leitura passa a ser um símbolo de distinção para John, e um escape de sua vida de desencontros e humilhações diárias, conforme é notório observar quando este constata:

‘Mas eu sei ler’, dizia consigo mesmo, ‘e eles não sabem. Nem sabem o que é ler’. Para ele era mesmo fácil, se se concentrava o suficiente na ideia de saber ler, fingir que não se importavam com os outros zombando dele. [...] Quanto mais os garotos o apontavam com o dedo, mais se aplicava à leitura. (HUXLEY, 2014, p. 160).

Tal processo de letramento culmina a partir de uma chave de viragem essencial, tema desta breve análise: o encontro de John com “um livro grosso, que parecia muito antigo”, o qual “intitulava-se *As Obras Completas de William Shakespeare*” (HUXLEY, 2014, p. 161). Na tradução aqui utilizada, as diversas referências diretas a versos de peças e poemas shakespearianos são explicitadas pelas notas de rodapés, o que nos leva a descobrir que, não por acaso, os primeiros excertos lidos por John pertencem a *Hamlet, Príncipe da Dinamarca* – mais especificamente, a uma cena específica do Ato III, cena IV. Nela, o protagonista, Hamlet, já visto pelos outros sob o estigma da loucura, acusa a mãe de ter se corrompido ao se casar novamente após o funeral de seu marido e tão brevemente passar a se deitar com seu cunhado, Claudius. Em uma associação imediata à sua situação de vida, John identifica nos sentimentos de Hamlet a nomeação possível daquilo que ele próprio sente com relação à mãe e ao envolvimento desta com seu parceiro sexual de Malpaís, Popé: “era como se nunca tivesse realmente odiado Popé [...] **porque nunca pudera dizer o quanto odiava. Agora, porém, ele tinha aquelas palavras** [...] [elas] davam-lhe uma razão para odiar Popé, tornavam seu ódio muito mais real” (HUXLEY, 2014, p. 163, grifos meus).

A partir desse momento da narrativa, o Selvagem John torna-se leitor ávido das peças shakespearianas, lendo-as e relendo-as a ponto de memorizá-las. Todo o conjunto de obras passa a inspirar o personagem a perspectivar aqueles elementos que reforçam sua diferença perante os demais, como se os sentimentos dos personagens shakespearianos fossem um espelho imediato no qual John pode refletir-se sem engano. Vale ressaltar como o foco narrativo nos faz entender o processo que a literatura tem no entranhar-se nas emoções e nos pensamentos de John, conforme podemos observar, por exemplo, no modo como é descrita a primeira experiência de leitura do protagonista:

As **palavras estranhas** redemoinharam em seu espírito, **reboando como um trovão** que falasse; como os tambores das **danças de verão**, se pudessem se expressar em palavras [...] **bela**, bela de fazer chorar, como o velho Mitsima pronunciando **palavras mágicas** sobre suas penas [...] mas ainda melhores do que as fórmulas mágicas de Mitsima, porque possuíam **mais sentido**; porque **era a ele** que se dirigiam; porque falavam, de modo **maravilhoso** e apenas **em parte compreensível**, em fórmulas **terríveis e esplêndidas**, de Linda. (HUXLEY, 2014, p. 162, grifos meus).

Assim, percebemos que, em John, o reconhecimento e a identificação o levam a uma relação de encantamento com o objeto literário, travando com este uma relação de dependência a ponto de jogar nele todas as motivações de sua existência. Os versos, ao passo que lhe revelam uma nova camada possível de manifestação da linguagem, para além da sensação de presente eterno sob a qual vivem os habitantes de Malpaís (e de todo o Estado Mundial), inebriam o personagem a partir de sua carga poética, fazendo que ele perceba que há, nessas palavras, uma camada sensível maior do que mesmo aquelas constantemente repetidas pelos rituais de magia de sua tribo, levando-lhe a perceber que a inerência do aspecto mágico da palavra poética é maior do que a instrumentalização da palavra para os ritos. Logo, há uma certa visão humanista no modo com que John atribui à literatura uma “função”, acompanhando o protagonista nos processos de contato com as peças de Shakespeare, função esta ligada ao despertar de um potencial imaginativo, de elevação do espírito que torna o personagem capaz de acessar uma suposta camada acima dos demais, de um encontro imediato com as sensações de transcendência do mundo material – alegada diversas vezes pela repetição das frases que dão nome à obra: “Como há aqui seres encantadores! Como é bela a humanidade [...] Oh, admirável mundo novo, que encerra criaturas tais” (HUXLEY, 2014, p. 171).

O fato de Huxley ter elegido as obras completas de Shakespeare para acompanhar a trajetória do Selvagem John não é, para M. Keith Booker, de acordo com o capítulo “Huxley’s ‘Brave New World’: The Early Burgeois Dystopia” (1994), coincidência. Os versos concedem a John o tom trágico que este acredita que sua vida tenha, e, mais além, oportunizam que

o personagem teste posições sociais e relacione-se com ideias a partir da construção de paralelismos com as peças. A partir de *Macbeth* (Ato V, Cena V), por exemplo, o protagonista descobre o poder do tempo para além da sensação de presente perpétuo (HUXLEY, 2014, p. 168); com *Tróilo e Créssida* (Ato I, Cena I), nomeia o que julga ser amor pela personagem Lenina Crowe (HUXLEY, 2014, p. 177); com *Romeu e Julieta*, orienta-se a partir de como agir diante daquilo que este amor lhe evoca (HUXLEY, 2014, p. 178); com *Rei Lear*, a julgar a vulgaridade que parece deturpar seu envolvimento com Lenina (HUXLEY, 2014, p. 236); com *A Tempestade*, tenta explorar qual seria sua posição no mundo (HUXLEY, 2014, p. 171), dentre tantos outros exemplos possíveis. Assim, para Robert S. Baker (1990, p. 108, tradução nossa⁸⁸), “o Selvagem consegue lidar com o tempo, isto é, ele consegue compor uma autobiografia e narrar sua própria história de vida”.

Outrossim, Shakespeare se torna uma ótica por meio da qual o Selvagem John passa a enxergar o mundo e a reler as situações vivenciadas, bem como as inquietações por elas despertadas, de maneira até mesmo cega: “[...] as fórmulas mágicas estavam de seu lado, a magia explicava e dava ordens” (HUXLEY, 2014, p. 164). Tornando-se até mesmo dependente das peças para nomear e para entender o que se passa ao seu redor, é como se, pela literatura, John visse a si mesmo “não como uma pessoa na sociedade, mas como um eu profundo, nossa interioridade última” (BLOOM, 2014, p. 19), tomando o externo como o reflexo direto do interno, colocando sua expressão individual acima como decisão final da interpretação de leitura e acirrando as camadas de significação literária, norteando-as de acordo com a experiência pessoal de vida.

Essa “capacidade de implementação” de Shakespeare no cotidiano relaciona-se intimamente com a utopia da arte manifestada nas obras teóricas de Ernst Bloch. Em *The Principle of Hope* (1995), Bloch ilumina a coincidência existente entre a potência da arte e a capacidade de o indivíduo partir da esfera da agência através dela, uma vez que “a arte direciona seus materiais para ações, situações, ou meios para um fim [...] ela [tem] uma habilidade imanente de implementação, uma implementação concentrada e essencial [...] essas obras são somente efetivas enquanto obras artísticas que conseguem e vão além do problema trazido para a iluminação antecipatória alcançável” (BLOCH, 1995, p. 72, tradução nossa). O modo como nos valem desses procedimentos imaginativos para experimentar a utopia em modos práticos para nossa realidade são nomeados por Bloch formas de **utopia concreta**. Para o autor,

A realidade sem a possibilidade real não é completa, o mundo sem propriedades orientadas para o futuro não merece sequer uma olhadela [...] **A utopia concreta permanece no horizonte de cada realidade; a possibilidade real cerca as tendências e latências abertas e dialéticas**

88 No original: “[...] the Savage can deal with time; that is, he can compose an autobiography and narrate his life story”.

até o fim. (BLOCH, 1995a, p. 223, tradução nossa e grifo do autor).

No segundo volume de *The Principle of Hope*, o autor declara a necessidade de refutar todas as utopias que se deem como imagens prontas, pois cada período deve ser analisado em suas dinâmicas de classes e bases materiais. “[...] O que conta, na verdade, é uma participação consciente ativa no processo histórico imanente da revolucionária reorganização social” (BLOCH, 1995b, p. 621, tradução livre). Na mesma obra, Bloch inicia a delinear o quanto a arte como um todo, e não mais somente a música, é um dos modos concretos de fazer utopia em nosso tempo:

Como utopia mediada por um processo, ela [a utopia concreta] se preocupa em entregar as formas e os conteúdos que já estão no seio de uma sociedade vigente. A utopia nesse senso não mais abstrato é, assim, o mesmo que uma antecipação realista daquilo que é positivo [...] cujo campo [...] se estende não minoritariamente para a tecnologia e a arquitetura, para a pintura, a literatura e a música, para a ética e a religião. (BLOCH, 1995b, p. 623, tradução livre).

Desse modo, John parece-nos um dos personagens mais dispostos da literatura distópica a ver a possibilidade de implementação como um dado imanente às peças de Shakespeare, colocando-as em prática custe o que custar. Tal pressuposto é fundamental para compreender sua dedicação a desenvolver as formas de agência do protagonista. Ao mesmo tempo em que as leituras imediatistas de John revelam seus limites como alguém que não está predisposto (ou é inepto) a compreender a multiplicidade de camadas de significação de leitura, Shakespeare é a principal razão pela qual o protagonista possui a coragem que os demais personagens não possuem, lidando com sua sina de forma desassombrada. Sair de Malpaís e encarar o “admirável mundo novo” são atos aos quais John atribui o sentimento de missão e de responsabilidade individual. Nas palavras de Mario Varricchio (1999, p. 101, tradução nossa⁸⁹),

[...] o Selvagem possui uma ideia transcendental de cultura, a qual ele vê como herança natural, uma sabedoria arcaica transmitida ao longo dos séculos [...]. Ele não entende a complexidade das estruturas que regulam a sociedade fordista e nega a reificação do espírito, com a esperança de tornar a modificar a rede de poder graças à vontade individual e à perseverança.

Sobre Shakespeare e o processo de encantamento, a conclusão principal a que podemos chegar é a de que essa superidentificação com a literatura é, por mais problemática que seja, a garantia de John de saída dos universos reificados pelos quais ele perpassa. Sendo a perspectiva do personagem totalmente dominada utopia da arte enquanto processo de encantamento e

89 No original: “The Savage has a transcendental idea of culture, which he sees as a natural heritage, an old wisdom transmitted throughout the centuries [...] He does not understand the complexity of the structures which regulate the fordian society and denies the reification of spirit, hoping to be able to modify the web of power thanks to personal will and perseverance”.

emancipação pessoal, John arcará com os custos no Estado Mundial, ao passo que o mundo está em dissonância com a autoimagem de heroísmo que o personagem fez para si. Porém, conforme demonstraremos pelos solavancos dados por John em um regime totalitário tão aparentemente fechado, a visão humanista da literatura, impulsionando-lhe a buscar pelos “lugares outros”, possibilita ao protagonista desafiar séculos de imposição e vigilância, tendo a leitura literária como suporte para ampará-lo a se responsabilizar por tudo aquilo em que acredita – até a morte.

A dependência da palavra: a luta literária de John contra o desencantamento

Já no Estado Mundial, não há nada mais distante a John do que o hábito da leitura como atividade solitária, tão repelida pelo Estado Mundial. Neste, “[...] fez-se tábua rasa do passado artístico da humanidade, ao qual só tem acesso poucas pessoas, talvez mesmo só os controladores, ou governantes das dez regiões administrativas em que está dividido o mundo”, além dos séculos de campanha “pela supressão de todos os livros publicados antes de 150 Depois de Ford” (CARVALHO, 2011, p. 72). Ao ser apresentado às manifestações sintéticas da música e do cinema, próprias da “civilização”, John percebe que há um fosso que vai se abrindo cada vez mais entre o cultivo de suas visões do mundo, obtidas através das peças que havia lido, e as novas experiências que a Londres do futuro lhe traz. Quando indagado sobre suas impressões acerca de uma sessão de filme no Cinema Sintético disponível, o Selvagem John se mostra extremamente horrorizado: “- Era vil – retrucou ele, indignado -, era ignóbil” (HUXLEY, 2014, p. 205). Ao ver-se livre daquela situação, a primeira coisa que faz no retorno à casa é resgatar as *Obras Completas de Shakespeare*, mais especificamente em *Otelo*: “Otelo, lembrou-se, parecia com o herói de *Três semanas em helicóptero* – era um negro” (HUXLEY, 2014, p. 206). Assim, ele permanece recorrendo à literatura para tentar compreender o mundo até o último minuto; no entanto, a sociedade com a qual se defronta o faz estranhar tudo aquilo que deveria ser equivalente ao que os livros lhe mostravam – e que se revela no contrário do imaginário trazido por Shakespeare, destoando de tudo o que John havia tentado formular sobre a vida até aquele momento. Tentando resistir, John chega a ler versos de *Romeu e Julieta* a Bernard Marx e Helmholtz Watson, os quais possivelmente mais se aproximariam de sentir, no mínimo, alguma lacuna entre o mundo e o objeto escrito. Contudo, tal cena soma-se a mais um de muitos fracassos do protagonista:

Tudo foi razoavelmente bem até o ponto em que, na última cena do terceiro ato, Capuleto e sua esposa começam a intimidar Julieta para desposar Páris [...]. Quando Julieta disse isso [um lamento aos pais], Helmholtz explodiu numa gargalhada incontrolável. A mãe e o pai (obscenidade grotesca) obrigando a filha a ser de alguém que não queria! [...] No seu absurdo indecoroso, a

situação era irresistivelmente cômica. Ele [Selvagem John] conseguira, com um esforço heroico, conter a pressão crescente de sua hilaridade; mas “doce mãe” [...] isso foi demais para ele [Helmholtz] [...] o Selvagem o olhava por cima do livro, e depois, [...] fechou-o com indignação, levantou-se e, com o gesto de alguém que retira suas pérolas da frente dos porcos, guardou-o na gaveta, que fechou à chave. (HUXLEY, 2014, p. 221-222).

As situações de desencontro e insustentabilidade do universo shakespeariano diante dos horrores da civilização tecnicista e burocratizada fazem com que John finalmente comece a arcar com o fato de que a interpretação literária dada por ele não traduz a totalidade das obras, salientando o quanto “a mistura confusa de John da dicção poética de Shakespeare com o discurso usual é grotescamente abstrusa” (BAKER, 1990, p. 124, tradução nossa⁹⁰). Há o múltiplo e o imprevisível, com os quais não lidava antes, e que se tornam cada vez mais escancarados: “[...] as palavras cantantes, ribombantes, mágicas, faziam-na parecer duplamente perigosa, duplamente tentadora. Doces, doces, mas quão penetrantes! Perfurando e brocando a razão, cavando um túnel através da resolução” (HUXLEY, 2014, p. 233). O caso clássico está na segunda vez em que John evoca o mesmo trecho de *A Tempestade*, do qual remonta a expressão “admirável mundo novo”, em que o protagonista se dá conta de que há uma dimensão por trás desta ideia cuja significação lhe escapou:

O Selvagem permanecia ali, contemplando a cena. “Oh, admirável mundo novo! Oh, admirável mundo novo!...” Em seu espírito, **as palavras cantantes pareciam ter mudado de tom**. Elas **lhe haviam escarnecido na sua dor** e no seu remorso [...] e com que horrendo acento de zombaria cínica! [...] **Agora, de repente, elas clarinavam um chamado às armas**. “Oh, admirável mundo novo” Miranda proclamava a possibilidade da beleza, a possibilidade de transformar até mesmo aquele pesadelo em algo de magnífico e nobre. **“Oh, admirável mundo novo!” era um desafio, uma ordem**. (HUXLEY, 2014, p. 253, grifos meus).

Os estágios do pensamento acima citados nos levam a observar uma passagem dos processos de identificação de John para com as obras literárias. Ele persiste na mesma trilha; porém, no lugar de utilizar as peças de Shakespeare somente para espelhar-se, elas também passam a lhe servir como convite à reflexão de sua função, isto é, de sua possibilidade de agência no mundo. *A Tempestade* passa, assim, de um chamado a ansiar por um lugar outro, para além das condições dadas em Malpaís, a uma referência de ação em prol da modificação de tudo aquilo que na sociedade do Estado Mundial apresenta-se em desacordo com relação ao que o protagonista acredita. Da fase de negação, do luto melancólico pelo que se perdeu na experiência real, John passa às suas tentativas desesperadas de intervir. Um desses momentos está quando este implora aos funcionários do Hospital de Park Lane para Moribundos – onde

90 No original: “[...] John’s confused mingling of Shakespearean poetic diction and normal speech is grotesquely abstruse”.

sua mãe, Linda, encontra-se em definhamento desde a chegada a Londres – para que se libertem da escravidão a eles imposta, ao passo em que se livra de uma alta quantia de soma, deixando os outros funcionários e inspetores enlouquecidos. Ao evocar versos de *Júlio César*, o personagem passa a se colocar no lugar daquele que veio “trazer-lhes a liberdade” (HUXLEY, 2014, p. 254):

A dor e o remorso, a compaixão e o dever, tudo estava agora esquecido e de algum modo absorvido num ódio intenso e irresistível àqueles monstros menos que humanos. – Vocês não querem ser livres, ser homens? Sequer compreendem o que significa ser homem, o que é a liberdade! [...] Não compreendem? [...] Pois bem! Então [...] então eu vou ensiná-los; vou **obrigá-los** a ser livres. (HUXLEY, 2014, p. 256, grifo do autor).

Tornando-se fonte de horror ao estável e homogêneo universo do Estado Mundial, John é levado à maior autoridade daquele setor: Mustafá Mond, Administrador Residente da Europa Ocidental. Por sua posição social, a Mustafá nada é proibido – inclusive ler os livros que são banidos. Inesperadamente, ele é tão conhecedor de Shakespeare quanto John, fazendo com que ambos tenham a oportunidade de travar discussões sobre a falta de espaço da arte naquela sociedade. À pergunta do porquê não permitir Shakespeare e, mais especificamente, *Otelo*, Mustafá Mond lhe responde:

Porque o nosso mundo não é o mesmo mundo de Otelo. Não se pode fazer um calhambeque sem aço, e não se pode fazer uma tragédia sem instabilidade social. O mundo agora é estável. As pessoas são felizes, têm o que desejam e nunca desejam o que não podem ter. Sentem-se bem, estão em segurança; nunca adoecem; não têm medo da morte; vivem na ditosa ignorância da paixão e da velhice; não se acham sobrecarregadas de pais e mães; não têm esposas, nem filhos nem amantes por quem sofrer emoções violentas [...] É preciso escolher entre a felicidade e aquilo que antigamente se chamava a grande arte. (HUXLEY, 2014, p. 264).

Mustafá Mond, assim, demonstra ter privilégio intelectual até mesmo ao demonstrar conhecimento das ideias centrais por trás das tragédias renascentistas, a partir, principalmente, de uma frase tão sintomática como “não se pode fazer tragédia sem instabilidade social”. Para existir o trágico, deve-se deixar aflorar sentimentos de muita intensidade, do terror à piedade, para que os indivíduos possam navegar entre as esferas de desconhecimento e reconhecimento. Tal permissão jamais faria sentido para o Estado Mundial, que precisa preservar seus sujeitos operando como peças em prol do bom funcionamento da máquina estatal, alimentando-se somente de pastiches e formas de entretenimento reificadas:

- O senhor também o leu? – perguntou [John]. – Julguei que ninguém tivesse ouvido falar nesse livro aqui na Inglaterra.

- Quase ninguém. Sou uma das raríssimas exceções. O senhor compreende, ele está proibido. Mas, como sou eu que faço as leis aqui, posso também transgredi-las [...].
- Mas por que é que ele está proibido? [...]
- Porque é antigo; essa é a razão principal. Aqui não queremos saber de coisas antigas.
- Mesmo quando são belas?
- Sobretudo quando são belas. A beleza atrai, e nós não queremos que ninguém seja atraído pelas coisas antigas. Queremos que amem as novas. (HUXLEY, 2014, p. 264).

Outrossim, Mustafá Mond parte do princípio de que o controle de cima para baixo, inclusive o estético, é presente em toda a história e não uma exclusividade do mundo pós-Ford. Desta forma, persiste argumentando no sentido de que os sujeitos jamais se encontraram sob a forma de liberdade absoluta para seguirem seus instintos sem uma autoridade que se empenhe em lhes condicionar:

Onde houver guerras, onde houver obrigações de fidelidade múltiplas e antagônicas, onde houver tentações a que se deva resistir, objetos de amor pelos quais se deva combater ou que seja preciso defender, aí, evidentemente, a nobreza e o heroísmo terão algum sentido. Mas não há guerras em nossos dias [...] E o que se deve fazer é, em geral, tão agradável, deixa-se margem a tão grande número de impulsos naturais, que não há, verdadeiramente, tentações a que se deva resistir. (HUXLEY, 2014, p. 283).

O Selvagem, fazendo jus à personalidade romântica atribuída por Carvalho (2011), opta, mais uma vez, por fazer oposição. Ele edifica os tais “valores essenciais” acima das proposições de Mustafá Mond, recorrendo, sempre, a suas referências: *Macbeth*, *Hamlet*, *Tróilo e Créssida*, entre outros. Reforçando a perspectiva de Robert S. Baker (1990, p. 128, tradução nossa⁹¹), “muitas das tentativas de John de resistir à força lógica dos argumentos de Mond tornam-se vagamente estéticas, frágeis esforços de registrar sua revulsão à comercialização vulgar da cultura do Estado Mundial”. Desta maneira, sua única saída é continuar sendo porta-voz dos ideais que edificam as jornadas dos heróis trágicos aos moldes shakespearianos, como quando cita diretamente *Hamlet*: “É mais nobre para a alma sofrer os açoites do azar e as flechas da fortuna adversa, ou pegar em armas contra um oceano de desgraças e, fazendo-lhes frente, destruí-las... [...] O que os senhores precisam [...] é de alguma coisa com lágrimas, para variar” (HUXLEY, 2014, p. 284-285).

Desta maneira, a busca de John é por uma linguagem na qual um espaço seria aberto para lutar contra os efeitos do produtivismo excessivo, em que a dominação capitalista e o

91 No original: “Many of John’s attempts to resist the logical force of Mond’s arguments are vaguely aesthetic, weak attempts to register his emotional revulsion for the vulgar commercialization of World State culture”.

fascismo não poderiam impregnar-se com seus meios e relações corruptos. E essa linguagem seria, principalmente, a arte. Assim, engendrar as relações entre arte e utopia é uma maneira de, retomando Bloch, pensar em modos de libertação na sociedade capitalista moderna. Este desejo culmina com a recusa total do protagonista em pactuar com aquela sociedade que tanto repudia: “Mas eu gosto dos inconvenientes [...]. Mas eu não quero conforto. Quero Deus, quero a poesia, quero o perigo autêntico, quero a liberdade, quero a bondade. Quero o pecado. [...] Eu reclamo o direito de ser infeliz” (HUXLEY, 2014, p. 286). Com isso, John aceita o destino de ser exilado aos arredores de Londres, em uma reserva florestal, com a penúria de ter a vida televisionada vinte e quatro horas por dia a espectadores que observam seu cotidiano com curiosidade e exotismo, ao ponto de procurá-lo pessoalmente de tempos em tempos e provocá-lo com repetidas situações de humilhação e de tortura, até que John se suicide – não antes sem sugerir que irá fazê-lo por intermédio, mais uma vez, de *Hamlet*: “Não mais do que o sono. Dormir. Talvez sonhar. E nesse sono da morte, que sonhos...?” (HUXLEY, 2014, p. 301). Ainda assim, seu suicídio é, de modo planejado, transmitido ao vivo através dos helicópteros que lhe vigiam a vida, de maneira que o herói trágico encarnado por John encerre sua vida inevitavelmente como um palco, uma oportunidade de catarse dada de surpresa aos milhares de indivíduos que lhe assistem pelas câmeras.

Considerações finais

Por intermédio de uma leitura não-mediada das obras de William Shakespeare, o Selvagem John recria para si os dilemas dos heróis das peças que lê, valendo-se de procedimentos de espelhamento, da identificação e do encantamento com o universo poético. Por mais que enfrente adversidades, John não sacrifica este modo específico de enxergar a influência da obra literária na vida social ao ser frustrado pelas repetidas situações no Estado Mundial – pelo contrário, as palavras passam a lhe servir como ferramenta para mover-se à esfera da ação (utopia concreta), lutando contra tudo aquilo que pede por sua resignação. Para Nathan Waddell (2016, p. 27, tradução nossa⁹²), Huxley “sinaliza a afinidade de Shakespeare enquanto cifra cultural com a qual é possível conceituar a natureza e os problemas potenciais da tecnocracia, ainda que a narrativa questione, a nível diegético do enredo, a confiabilidade do direcionamento moral de Shakespeare”.

Assim, sua construção como personagem faz-se com base na busca por respostas na literatura, tomando esta como parte indissociável e imediata da realidade, moldando ao mundo e a si próprio através daquilo que pode ser apreendido dos enredos de outros personagens. Se a

92 No original: “[Huxley] signals Shakespeare’s appositeness as a cultural cipher with which to conceptualize the nature and potential problems of technocracy, despite the fact that the narrative queries, at the diegetic level of its story, the reliability of a Shakespearean moral compass”.

compreensão de John torna-se, por um lado, desfigurada, ela permanece, por outro, inegavelmente utópica e combativa até o fim. Por fim, as peças de Shakespeare, como representação da literatura em geral em *Admirável Mundo Novo*, são o elemento que possibilita a John, como sujeito, ter uma vida menos reificada, e mais amplamente consciente e insubordinada.

Referências

BAKER, R. S. *Brave New World: History, Science, and Dystopia*. Boston, Massachusetts: Twayne Publishers (Twayne's masterwork studies), 1990.

BLOCH, E. *The Principle of Hope (vol. 1)*. (Studies in Contemporary German Social Thought). Translation Neville Plaice, Stephen Plaice, Paul Knight. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995a.

BLOCH, E. *The Principle of Hope (vol. 2)*. (Studies in Contemporary German Social Thought). Translation Neville Plaice, Stephen Plaice, Paul Knight. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995b.

BLOOM, H. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BOOKER, M. K. Huxley's Brave New World: The Early Bourgeois Dystopia. In: BOOKER, M. K. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. (Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, n. 58). 1st ed. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994. p. 47-68.

CARVALHO, A. L. de. C. *A ficção distópica de Huxley e Orwell*. São José do Rio Preto: UNESP – São José do Rio Preto, Laboratório Editorial Ibilce, 2011.

HUXLEY, A. *Admirável Mundo Novo*. Tradução Vidal de Oliveira. São Paulo: Editora Globo S. A. (Coleção Biblioteca Azul), 2014.

VARRICCHIO, M. Power of Images/Images of Power in Brave New World and Nineteen Eighty-Four. *Utopian Studies*, v. 10, n. 1, p. 98-114, 1999.

WADDELL, N. Signs of the T: Aldous Huxley, High Art, and American Technocracy. In: GREENBERG, J.; WADDELL, N. *Brave New World: Contexts and Legacies*. Nottingham, UK: Palgrave Macmillan, 2016. p. 31-49.

1984: entre o imaginário temporal distópico e o sonho revolucionário

Clóvis Gruner

Janis Caroline Boiko

Em 1949, George Orwell publicou seu título mais conhecido: *1984*. O romance distópico trata de um futuro em que três grandes Estados, totalitários e beligerantes, impuseram-se à humanidade, depurando os indivíduos de qualquer tipo de liberdade e reduzindo a população a uma massa atomizada, incapaz de resistir à opressão de que é vítima. Esse futuro violento e claustrofóbico imaginado por Orwell expressa o porvir que o próprio autor temia. *1984* buscava, por meio da figuração do indivíduo impotente perante um regime que lhe cerceia qualquer possibilidade de exercício de liberdade e individualidade, impor-se contra esse futuro, alertando o leitor sobre o que lhe aguardava caso determinadas tendências de seu presente não fossem combatidas. Pelo desconforto, Orwell busca engajar o leitor no combate ao totalitarismo.

Após a Segunda Guerra Mundial, Orwell se dedicou ao estudo do totalitarismo e à publicação de textos que advertiam os leitores dos riscos representados pelo regime. O século XX europeu, desde a 1ª Guerra Mundial, foi marcado por eventos traumáticos que derrubaram o regime de historicidade progressista e deram origem a uma imaginação histórica distópica, isto é, uma imaginação temporal na qual o futuro se apresenta como risco, lugar da catástrofe. O horizonte de expectativas⁹³ Ocidental se cobria de um miasma de medos e angústias, presentes em *1984*. Neste sentido, visamos averiguar como George Orwell se apropriou de angústias e expectativas de seu período e as configurou em um romance antitotalitário, que dialoga com certas concepções de socialismo. Nesse sentido, nossa intenção é, também, compreender a dinâmica entre esperanças e angústias no romance em questão, articulando-o seja aos diferentes contextos de sua produção e, mais pontualmente, à trajetória de Orwell como escritor e intelectual público.

1984: uma distopia engajada

Como outros tantos textos de George Orwell, *1984* é uma obra literária engajada, ou seja, um produto literário inscrito num processo político que o ultrapassa. Como romance engajado, foi posto a serviço de algo outro, que não ele mesmo. Engajar um texto significa integrá-lo em uma empreitada, aceitando os constrangimentos e responsabilidades que advêm deste engajamento. Além disso, ao publicá-lo, o escritor se liga ao coletivo, manifestando um compromisso ético com a comunidade e uma lealdade a seus próprios valores e visões de mundo. Isso significa que o autor se coloca à frente de seu texto, assumindo o risco de ser julgado pelas posições salientadas em sua escrita. Na literatura engajada, é borrada a distinção entre o que o escritor

93 Reinhart Koselleck criou duas categorias que remetem à temporalidade humana: espaço de experiência e horizonte de expectativas. Enquanto o espaço de experiências se refere às vivências passadas e sua relação com o presente, o horizonte de expectativas consiste na visão que parte do presente em direção ao futuro, e se volta para o que ainda não foi experimentado, apenas previsto. Elementos como esperanças, medos, desejos, vontades e inquietudes, curiosidades e análises racionais compõem e fazem parte das expectativas. O “par conceitual” espaço de experiência e horizonte de expectativas são ainda categorias constitutivas da história, demonstram, criam e entrelaçam passado, presente e futuro. (KOSELLECK, 2012).

diz e é. O engajamento, enfim, liga o autor ao seu tempo, manifesta sua consciência da própria historicidade, e expressa a compreensão de que pertence a um tempo que lhe determinou, e determina, sua apreensão das coisas (DENIS, 2002).

Para George Orwell, esse engajamento político emergia como uma obrigatoriedade, um dever inevitável imposto por seu presente. Em *Why I write?* (1946), escreveu que: “Em tempos pacíficos, eu poderia ter escrito livros ornamentados ou meramente descritivos, e poderia ter permanecido quase inconsciente das minhas lealdades políticas. Como as coisas são, fui forçado a me tornar uma espécie de panfleteiro.” (ORWELL, 1946, p. 4, tradução nossa⁹⁴). No mesmo ensaio, o autor observou que desde 1936, ano de início da Guerra Civil Espanhola, seus textos manifestavam seu compromisso político antitotalitário e em favor do socialismo democrático. A partir de sua experiência como miliciano do POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), o escritor passou a compreender seu trabalho criativo de outra maneira, seus posicionamentos políticos tornaram-se claros e seus motivos de escrita e motes literários alinharam-se num projeto político que visava transformar a escrita política em arte, ultrapassando os limites daquilo que o autor considerava mera panfletagem.

A concepção de que uma obra literária poderia ser política e eticamente comprometida assume que o texto e a letra escrita têm a habilidade de gerar impactos políticos e sociais, e portanto, que a literatura não está reduzida a funções de entretenimento ou de imitação do real, mas tem papel criador de mundos (ficcionalis e materiais). Faz-se necessário pensar a literatura como componente do que chamamos de real, e não como seu oposto dicotômico. Para tanto, as reflexões propostas pelo teórico alemão Wolfgang Iser são relevantes. Iser questionou a concepção da literatura baseada na ideia de uma *mimese* que imita a natureza — sendo esta, aquilo que é imitado, mais próxima do real, essencial e verdadeiro, portanto, superior à imitação, artificial e falsa. Para ele, a literatura não é uma imitação do real, mas algo que intermedia, ou suplementa, a relação entre o sujeito e o que chamamos por real, de maneira que o conhecimento e as ações deste sujeito são permeados pelo ficcional (ISER, 2017).

Wolfgang Iser propõe, então, que pensemos a ficção como um jogo, que resulta da transformação dos mundos de referência no texto. Ou seja, no ato de escrita, elementos selecionados de mundos “reais” e imaginários entram em jogo, interagindo entre si, se rearranjando em relação aos outros elementos e segundo novos padrões que são determinados pelo autor, criando novas cadeias de significação. A partir do jogo, os elementos do mundo de referência são transformados, e dessa mutação emerge algo que não poderia ser deduzido do mundo

94 No original: “In a peaceful age I might have written ornate or merely descriptive books, and might remained almost unaware of my political loyalties. As it is I have been forced into becoming a sort of pamphleteer.”.

de referência — de modo que aquilo que o jogo do texto produz não é uma imitação do real, mas uma *performance* de mundos possíveis (ISER, 2017).

Dialogando com Nelson Goodman, Iser observa que a ficção pode ser compreendida como um modo de produção de *versões de mundo*. O *mundo atual*, diz, coexiste com múltiplas versões de mundo que, ao mesmo tempo, compõem o *mundo possível* e são utilizadas na composição daquele. Ao imaginar possibilidades diferentes, a ficção produz versões de mundo; no ato de leitura, o leitor joga com o texto e entra no jogo do texto, e se coloca para além dos limites de sua realidade, imaginando mundos outros, podendo apropriar-se de elementos destes diferentes mundos nas suas ações e na composição do mundo atual, em constante construção. Assim, ainda de acordo com Iser (2017), a ficção é elemento compositor e instituinte do que ele define por *mundo atual*.

Essa interpretação permite compreender a ficção também como intervenção, um modo de acesso a mundos, além de elemento compositor destes. Essa concepção da atividade ficcional como *performance* de mundos possíveis permite que pensemos a atuação de George Orwell em *1984* como a construção de um mundo possível que expressava expectativas do autor com relação ao futuro, na mesma medida em que tentava se impor contra essa projeção. Essa construção ficcional teria por objetivo impactar, com sua leitura, a construção e compreensão do tempo que lhe era atual e mesmo futuro, evitando determinados eventos políticos. Enquanto distopia, *1984* é uma narrativa que projeta um futuro adoentado, cuja função é nos alertar para as possibilidades do que viria caso certas tendências contemporâneas à obra prevaleçam (HILÁRIO, 2013).

"No future": luta antitotalitária e desesperança

Ao longo do século XX, a literatura distópica se tornou comum. Essa popularização se deu em concomitância a uma sequência de eventos históricos traumáticos que romperam com o regime de historicidade progressista, cuja proposição era que a história da humanidade se dava numa espécie de linha ascendente, de progresso e evolução, ainda que sob o constante risco de degeneração. Para François Hartog, os horrores que marcaram o século XX, como a derrocada do ideal comunista, os múltiplos fundamentalismos, ditaduras, genocídios e outros eventos trágicos, abalaram a forma como os indivíduos experienciavam o tempo. Numa nova mecânica temporal, o tempo fica suspenso para esse sujeito principalmente europeu, que passou a viver entre duas temporalidades: o passado, não abolido e incapaz de ensinar algo, e o futuro imprevisível (HARTOG, 2013).

Para Thiago Brito, essa mudança afeta a imaginação temporal e a forma como essa se manifesta nos textos escritos durante e depois do século XX. Concomitantemente à destruição da concepção de tempo moderna (progressista) por duas guerras mundiais, bombas atômicas e campos de concentração, três distopias totalitárias foram publicadas: além de *1984* (1949), *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, e *Nós* (1924), de Yevgeny Zamyatin. O fim da promessa de progresso utópico e da utopia revolucionária criaram expectativas pessimistas acerca do futuro. O horizonte de expectativas passou a se apresentar, então, como uma dimensão fechada ao prognóstico e como fonte de ameaças. O futuro como espaço privilegiado da catástrofe tem efeito imobilizador, despertando o receio da revolução traída e do colapso da ordem Ocidental (BENTIVOGLIO; CUNHA; BRITO, 2017).

Franco Berardi defende que a sensação de inexistência de um futuro (*No future*), tão presente no senso comum de modo mais sensível desde os anos 2000, se iniciou nos anos 1970, sendo que até 1968 ele ainda era imaginado de maneira relativamente eufórica. Para o autor, nós, tardomodernos, já não acreditamos — tanto no sentido de atribuir existência, quanto de ter confiança — no futuro, nossa crença no porvir foi rompida. O horizonte de expectativas moderno era “conhecível, porque as tendências escritas na história se desenvolvem conforme linhas de crescimento lineares” (BERARDI, 2019), e a ciência poderia formular leis que evidenciassem o funcionamento do desenrolar da história humana. A modernidade acreditou no futuro porque acreditou numa ciência que se propunha a prevê-lo. Essa fé na habilidade preditiva da ciência caiu por terra e a imaginação distópica passou a parecer a única capaz de descrever um futuro que escapa à habilidade de ação e compreensão humana (BERARDI, 2019).

George Orwell vivenciou esses conflitos e mudanças na imaginação temporal futurista e elas se expressam nas alterações de suas expectativas de futuro. Após sua participação na Guerra Civil Espanhola, ele passou por um período de radicalização, seus posicionamentos revolucionários o levaram a encarar a 2ª Guerra Mundial como uma oportunidade de iniciar um processo revolucionário na Grã-Bretanha. Por outro lado, durante o conflito, o autor vivia a pressão de uma possível vitória de Hitler e da invasão da Inglaterra. Desta forma, as expectativas do autor passavam por variações mais ou menos bruscas que continuaram após o confronto. Ao final da guerra, Orwell se afastou da defesa da revolução — que marca parte de sua produção anterior e durante o conflito — e passou a se dedicar à análise do totalitarismo e seus riscos. Para o autor, o capitalismo e as democracias liberais europeias estavam prestes a cair e ter seu lugar ocupado pelo coletivismo oligárquico — nome dado por Orwell a algo próximo do que hoje conhecemos como totalitarismo. Nas suas piores previsões, imaginava a ascensão de três grandes blocos ditatoriais, representados pelo Japão ou China, pelos EUA e pela URSS, sob regimes econômicos marcados pela desigualdade e em constante guerra (BOUNDS, 2009).

O futuro incerto gerava um constante estado de angústia. Para Delumeau (1989), a angústia é associada à insegurança geral, às inquietações, ansiedades e melancolias, a uma previsão de ameaças que, mesmo imprecisas, são reais. No caso de Orwell, as incertezas perante o futuro e a angústia ante o risco de o totalitarismo tornar-se hegemônico são manifestas na sua literatura distópica, que aborda seu receio de um futuro em que os indivíduos viveriam sob constante vigilância, desprovidos de liberdade, individualidade e laços pessoais.

Neste contexto, George Orwell escreveu e publicou o romance distópico *1984*, que incorpora as angústias e expectativas sombrias destas mudanças no imaginário temporal, assim como reage a ambas. Na obra, ele desejava chamar a atenção do leitor para os riscos de um futuro totalitário e mobilizar seu público contra as tendências de sua disseminação. Desta maneira, *1984* buscava a intervenção no seu contexto político e, como modelo de construção de versões de mundo, ajudar a moldar o futuro. O romance se opunha ao totalitarismo figurando-o na sua pior forma, como um Estado policalesco sufocante, em que nenhuma expressão de individualidade ou consciência era possível. A tensão e claustrofobia acompanham o protagonista Winston Smith, nos apresentam a impotência do indivíduo e funcionam como chaves pelas quais o escritor expressa o horror político de um mundo submetido a um governo totalitário.

1984 dialoga intensamente com as previsões mais sombrias de Orwell, mencionadas anteriormente. No romance, o planeta está dividido em três grandes blocos totalitários em constante guerra, o domínio sobre as vidas e consciências dos cidadãos desses blocos se dá pelo uso da tecnologia, pela adulteração da linguagem, pela supressão das individualidades, pelo isolamento do indivíduo na multidão e pela reescrita da história. Além disso, temas como corrupção de órgãos burocráticos, falta de bens de consumo, trabalho alienante, puritanismo moralista, tortura, despreocupação com os pobres e impactos da guerra sobre a população mais economicamente vulnerável são abordados (PASOLD *apud* PAVLOSKI, 2014).

Para Evanir Pavloski (2014, p. 93), esses elementos foram debatidos a partir das experiências de Winston Smith, protagonista cuja trajetória pode ser dividida em três etapas: descrição do espaço distópico e de Winston, bem como suas primeiras ações contestatórias; “revolução assumida contra o regime pela concretização do relacionamento amoroso, pela criação de um espaço utópico dentro da distopia e pela busca por companheiros de causa dentro do próprio Partido” (2014, p. 39); e o cativo e readaptação à sociedade totalitária.

A narrativa inicia com o protagonista consciente de aspectos de sua realidade, segue por sua jornada contestatória revolucionária e se encerra com sua derrota e perda dessa consciência político-social. As reflexões de Winston guiam o leitor de modo que as informações a que temos acesso são aquelas conhecidas pelo protagonista, assim como os espaços distópicos acessíveis são aqueles descritos por Winston ou que têm efeito sobre este. A figuração distópica

do totalitarismo e a percepção de Winston do regime estão vinculadas, isto é, nos aproximamos do regime por meio do indivíduo que resiste (PAVLOSKI, 2014).

Já no começo do romance, Orwell apresenta o crime original do protagonista, a *crimideia* (pensamento dissidente, consciência política); o conflito derivado deste delito fica suspenso até o final do texto, quando o transgressor é capturado pelo regime. A compreensão da gravidade e das implicações vão se tornando claras ao leitor conforme a narrativa caminha e o universo distópico é revelado pelos olhos de Winston (PHELAN, 1989). No início, o protagonista começa a escrever um diário; nesse ato de escrita, e no temor perante os riscos que o personagem assumiu, Orwell (2018) conjura a censura e a resistência implícita no ato de escrita em geral e, nesse caso, na autorreferencial. No diário, Winston afirma sua individualidade e a posiciona em contraposição ao Partido, que tende a dissolver as identidades no processo de massificação⁹⁵. Deste modo, a leitura do romance se segue com o questionamento sobre a possibilidade ou impossibilidade da manutenção da individualidade sob o totalitarismo (PHELAN, 1989).

O fato de escrever ABAIXO O GRANDE IRMÃO ou não escrever, não fazia diferença. Continuar com o diário ou não continuar, não fazia diferença. A Polícia das Ideias o apanharia da mesma forma. Ele havia cometido — e mesmo que nunca tivesse posto a caneta no papel, teria cometido — o crime essencial que continha todos os outros em si. Era chamada de Crimideia. Crimideia não era algo que pudesse ser escondido para sempre. Você pode se esquivar com sucesso por um tempo, mesmo por anos, mas mais cedo ou mais tarde eles com certeza o pegariam. (ORWELL, 2018, p. 24, tradução nossa⁹⁶).

O nível da vigilância na Oceania, bloco em que Winston vive, é bastante alto e o policiamento se soma a uma grande habilidade na manipulação das informações, ultrapassando o totalitarismo stalinista, principal fonte de inspiração do romance. Aqueles que questionam o regime são detidos pela Polícia das Ideias, que é responsável pelo aprisionamento desses indivíduos no Ministério do Amor, onde são torturados até que renunciem sua consciência e individualidade (INGLE, 2006).

95 O cerceamento de liberdades e possibilidades reflexivas se refere, no romance, à eliminação da individualidade pela massificação. Os sujeitos do regime distópico têm sua individualidade diluída, ou mesmo anulada, pela adesão cega ao Partido e a sua coletividade. Tendo seus laços sociais corroídos desde a infância, esses indivíduos ficam isolados, numa figuração de solidão em meio à multidão. Hannah Arendt e Herbert Marcuse analisaram a transição do indivíduo em massa, a qual se dá pela atomização social e pela individualização extrema que precedem o movimento de massas. A individualidade competitiva desvaloriza laços sociais, e é incentivada pela estrutura corporativa, criando sujeitos desprovidos de laços sociais, indivíduos reduzidos à busca pelos próprios interesses e nada mais. Em 1984, o terror ocupa um lugar central na atomização, atuando em conjunto com a espionagem dentro do núcleo familiar (crianças eram treinadas para delatar os pais), a impossibilidade de laços românticos e de amizades e a conexão entre o sujeito e o Partido – que, em troca do *status* de membro, cobra do sujeito uma “lealdade total, irrestrita, incondicional e inalterável” (ARENDR, 2012, p. 373). Mesmo a morte era desprovida de luto, de significado social, sentido trágico ou martírio, já que o regime da Oceania destruía as provas da existência do morto político. Deste modo, os sujeitos, desconfiados uns dos outros e calados, eram reduzidos aos instintos de autopreservação (ARENDR, 2012; MARCUSE, 1999).

96 No original: “Whether he wrote DOWN WITH BIG BROTHER, or whether he refrained from writing it, made no difference. Whether he went on with the diary, or whether he did not go on with it, made no difference. The Thought Police would get him just the same. He had committed—would still have committed, even if he had never set pen to paper - the essential crime that contained all others in itself. Thoughtcrime, they called it. Thoughtcrime was not a thing that could be concealed forever. You might dodge successfully for a while, even for years, but sooner or later they were bound to get you.”.

O regime figurado por Orwell se apresenta como uma grande prisão, onde sujeitos são docilizados. *Teletelas*⁹⁷, Polícia das Ideias, atividades partidárias que geram convívio ininterrupto com outros membros (potencialmente delatores e espiões) e ameaça constante de tortura e aprisionamento formam um panorama sufocante em que expressões de individualidade e consciência (de si ou do mundo que o cerca) são impossíveis.

No romance, nenhum membro do partido tem tempo solitário. A convivência constante é um modo de vigilância ininterrupta, e qualquer indicativo de gosto pela solidão implica riscos ao sujeito. Essa “excentricidade” mal-vista pelo Estado e pela sociedade da Oceania é conhecida como “vidaprópria”. Já em Hobbes, a filosofia ocidental passou a interpretar o espaço físico privativo e solitário como ponto de partida do desenvolvimento artístico e da consciência subjetiva. Reinhart Koselleck (1999) observou que, no filósofo inglês, a consciência dos súditos deveria ser privada, pois suas convicções seriam capazes de levar a ações radicais, e mesmo à guerra civil, quando opostas aos juízos de outros súditos. Para que o Estado seja capaz de exercer suas funções como guardião da paz, era preciso que o súdito se identificasse como homem segundo suas convicções e como cidadão segundo as leis, dividindo-se em dois (KOSELLECK, 1999). Ao dividir-se, o indivíduo poderia refugiar-se da opressão do Estado em suas convicções, e ser livre em segredo. A consciência e a racionalidade secretas foram igualmente importantes para o desenvolvimento do Iluminismo. Na sociedade burguesa, simbolicamente cindida em duas esferas, privada e pública, foram criados espaços abertos à racionalidade individual, desenvolvida no privado, de certos sujeitos – naquele contexto, principalmente homens brancos. A consciência subjetiva criada na esfera privada era, então, levada a público (KOSELLECK, 1999; HABERMAS, 1984).

Em 1984, nem a reflexão privada nem a manifestação pública da razão poderiam ocorrer. O indivíduo distópico, destituído de suas capacidades de formação de laços sociais, é atomizado sob o controle e onipresença de um Estado policialesco. Essa figuração de um indivíduo isolado, suprimido e controlado é contraposta ao protagonista, cuja postura antiautoritária começa pela reflexão e segue pelo ato de escrita, figurando a resistência como um ato de alguém que retoma a consciência de si, do mundo que o cerca e, após recriar sua subjetividade perdida, busca pelo coletivo e pela revolta.

Após a “crimideia” e a escrita do diário, Winston se envolve num romance com Júlia e busca se unir à Confraria (ou Fraternidade, grupo de resistência ao regime). Nessa figuração, Orwell opôs o indivíduo massificado ao agente político do imaginário democrático, consciente e participativo. Contudo, apresenta uma narrativa de resistência individual falha, que impacta o leitor pela sua impotência e inviabilidade. O protagonista é derrotado, intelectual e moralmente

97 Televisores criados para receber e transmitir imagens e sons, presentes em todas as casas.

destruído, emocionalmente reprogramado e fisicamente agredido. A derrocada do protagonista é enfatizada no texto:

Você nunca mais será capaz de sentimentos humanos comuns. Tudo estará morto por dentro. Nunca mais você será capaz de amor ou amizade, ou alegria de viver, riso, curiosidade, coragem ou integridade. Você será oco. [...] Nós vencemos você, Winston. Quebramos você. [...] Você foi chutado, açoitado e insultado, você gritou de dor, rolou no chão em seu próprio sangue e vômito. Implorou por misericórdia, traiu todos e tudo. (ORWELL, 2018, p. 344, tradução nossa⁹⁸).

A ruína do protagonista evidencia a eficiência dos mecanismos coercitivos do Partido, assim como ressalta a impotência dos indivíduos diante do totalitarismo (PAVLOSKI, 2014). Ela evoca o assombro do leitor, confrontado pela ideia de um futuro horripilante. A derrota, na ficção, portanto, pretende ser lida também como nossa, gerando em nós a mesma angústia e claustrofobia, mas com a intenção de incentivar a ação política. Esse futuro político contra o qual Orwell se posiciona é descrito por O'Brien, espião do Partido, responsável pela prisão do protagonista e seu torturador:

Nossos neurologistas estão trabalhando nisso agora. Não haverá lealdade, exceto lealdade ao Partido. Não haverá amor, exceto ao Grande Irmão. Não haverá riso, exceto o riso do triunfo sobre um inimigo derrotado. Não haverá arte, literatura, ciência. [...] Não haverá distinção entre beleza e feiúra. Não haverá curiosidade, nem prazer com o processo da vida. Todos prazeres serão destruídos. Mas sempre — não esqueça disso, Winston —, sempre haverá a embriaguez de poder, constantemente crescendo e se tornando cada vez mais sutil. Sempre, a todo momento, haverá a emoção da vitória, a sensação de pisar em um inimigo indefeso. E se você quer uma imagem do futuro, imagine uma bota pisoteando em um rosto humano — para sempre. (ORWELL, 2018, p. 377, tradução nossa⁹⁹).

Nesse trecho, Orwell cria uma imagem do futuro em que não há arte, conhecimento, liberdade, apenas poder puro e cru. A derrota de Winston é ainda mais significativa, pois o protagonista nunca chegou efetivamente a se unir a uma revolta ou praticar algum ato violento contra o Partido, atraído por O'Brien a uma organização falsa e, então, entregue ao Ministério do Amor. Não fica claro se a Confraria existe ou não, mas sua imagem era utilizada pela Polícia

98 No original: "Never again will you be capable of ordinary human feelings. Everything will be dead inside you. Never again will you be capable of love, or friendship, or joy of living, or laughter, or curiosity, or courage, or integrity. You will be hollow. [...] We have beaten you, Winston. We have broken you up. [...] You have been kicked and flogged and insulted, you have screamed with pain, you have rolled on the floor in your own blood and vomit. You have whimpered for mercy; you have betrayed everybody and everything. Can you think of a single degradation that has not happened to you?"

99 No original: "Our neurologists are at work upon it now. There will be no loyalty, except loyalty towards the Party. There will be no love, except the love of Big Brother. There will be no laughter, except the laugh of triumph over a defeated enemy. There will be no art, no literature, no science. [...] There will be no distinction between beauty and ugliness. There will be no curiosity, no enjoyment of the process of life. All competing pleasures will be destroyed. But always — do not forget this, Winston — always there will be the intoxication of power, constantly increasing and constantly growing subtler. Always, at every moment, there will be the thrill of victory, the sensation of trampling on an enemy who is helpless. If you want a picture of the future, imagine a boot stamping on a human face — for ever [sic]."

das Ideias para a apreensão dos indivíduos dissidentes, bem como para a manutenção da imagem do inimigo comum e das práticas e poderes que advêm da existência desse adversário.

O ódio, um afeto consentido

Ainda na primeira metade do livro, o autor apresenta um rito denominado Dois Minutos de Ódio, onde os cidadãos da Oceania se reúnem perante uma tela que exhibe o rosto de Emmanuel Goldstein — antigo membro do regime, associado as suas lideranças, e dissidente político que criou a resistência, portanto, inimigo original. A imagem de Goldstein projetada na tela gera nos cidadãos medo, repulsa e ódio:

No minuto seguinte um barulho horrendo e excruciante, como o som de uma máquina funcionando sem óleo, saiu da tela no fundo da sala. [...] Como de costume o rosto de Emmanuel Goldstein, o Inimigo do Povo, apareceu na tela. [...] Antes mesmo de terem se passado trinta segundos do Ódio, metade das pessoas no salão soltavam exclamações incontroláveis de ódio. O rosto de carneiro do Goldstein e o poder aterrorizante do exército Eurasiano ao fundo [na tela] eram muito pra suportar: a visão, ou mesmo a memória, do Goldstein produziam medo e raiva automaticamente. [...] No segundo minuto, o Ódio foi tomado pelo frenesi. As pessoas saltavam dos seus assentos e gritavam com todo o fôlego num esforço de abafar o balido enlouquecedor que saía da tela. (ORWELL, 2018, p. 15-19, tradução nossa¹⁰⁰).

A imagem de Goldstein é utilizada como representação dos riscos ao regime, do inimigo, da própria traição, da heresia, *crimideia* e sabotagem. A permanência da imagem do inimigo tem uma função política, segundo Susan Buck-Morss: ainda que a soberania democrática alegue que o coletivo age pela aparelhagem estatal, o coletivo que supostamente a constitui não existe antes que o próprio soberano o traga à vida pela definição do inimigo. Dessa forma, a definição do inimigo e do coletivo são ações interdependentes (BUCK-MORSS, 2018).

O inimigo moral, adversário já posicionado dentro do imaginário político tem, portanto, uma função de sustentação do coletivo e da soberania, de modo que sua ausência poderia causar a dissolução da própria coletividade. Daí o constante uso da imagem dos trotskistas dentro do regime soviético, por exemplo, a figura de Goldstein e a criação de membros da Confraria pelos próprios espões em 1984 (BUCK-MORSS, 2018). O'Brien atrai membros do Partido para uma falsa resistência, os prende por seu comportamento dissidente e os tortura. Esse mesmo personagem observa que, quanto mais poderoso o Partido se torna, menos tolerante ele é;

100 No original: "The next moment a hideous, grinding speech, as of some monstrous machine running without oil, burst from the big telescreen at the end of the room. [...] As usual, the face of Emmanuel Goldstein, the Enemy of the People, had flashed on to the screen. [...] Before the Hate had proceeded for thirty seconds, uncontrollable exclamations of rage were breaking out from half the people in the room. The self-satisfied sheep-like face on the screen, and the terrifying power of the Eurasian army behind it, were too much to be borne: besides, the sight or even the thought of Goldstein produced fear and anger automatically. [...] In its second minute the Hate rose to a frenzy. People were leaping up and down in their places and shouting at the tops of their voices in an effort to drown the maddening bleating voice that came from the screen."

quanto mais débil a oposição se torna, mais rígido o despotismo do governo. Goldstein e sua heresia permanecem vivos e assim devem permanecer. Mesmo derrotados, desacreditados, ridicularizados e cuspidos, sobreviverão. O'Brien afirma para Winston: "Esse drama que eu interpretei com você durante sete anos será repetido várias vezes, geração após geração [...]. Esse é o mundo que estamos preparando, Winston. Um mundo de vitória após vitória, triunfo após triunfo após triunfo" (ORWELL, 2018, p. 338, tradução nossa¹⁰¹).

A figura do opositor e sua perseguição legitimam a existência do poder. A vitória constante alimenta e mantém o terror. Hannah Arendt explica que o terror totalitário é diferente do autoritário, pois o último se direciona aos inimigos do governo, enquanto o terror totalitário intimida todos os cidadãos, tenham eles opiniões políticas ou não. Portanto, a ameaça que paira sobre os habitantes da Oceania independe de sua oposição ao governo, pois qualquer sujeito pode ser acusado de inimizade ao Partido. O terror atende tanto ao fim de derrotar o oponente, como impossibilitar oposições futuras. Mas só depois, quando o regime já não tem de temer ou combater adversários, o terror total é atingido. Arendt observou que, quando um governo totalitário atinge o poder absoluto, substitui a propaganda pela doutrinação e pela violência, não mais para assustar o povo, mas para dar realidade às suas doutrinas ideológicas. Ou seja, a perseguição de contrarrevolucionários deixa de ser uma questão de eliminação de um inimigo ou um inimigo em potencial, e passa a ser apenas uma materialização da ideologia de um regime que se coloca em oposição a dado inimigo político. Caso esse antagonista inexista, deve ser criado, para assegurar a continuidade da violência do regime (ARENDR, 2010).

Os Dois Minutos de Ódio também evidenciam o poder do Partido de impactar o inconsciente do indivíduo:

Ele [Winston] nunca conseguia ver o rosto de Goldstein sem uma dolorosa mistura de emoções. [...] Num momento de lucidez, Winston descobriu que estava gritando com os outros e chutando violentamente o calcanhar contra a trave da cadeira. A coisa horrível sobre os Dois Minutos de Ódio não era ser obrigado a desempenhar um papel, mas, muito pelo contrário, era a impossibilidade de evitar participar. Em trinta segundos, qualquer atuação era sempre desnecessária. Um êxtase horrendo de medo e vingança, um desejo de matar, torturar, esmagar rostos com uma marreta, parecia fluir por todo o grupo de pessoas como uma corrente elétrica, transformando uma pessoa, contra sua vontade, em um lunático gritando com o rosto deformado pela ira. (ORWELL, 2018, p. 16-18, tradução nossa¹⁰²).

101 No original: "This drama that I have played out with you during seven years will be played out over and over again generation after generation [...] That is the world that we are preparing, Winston. A world of victory after victory, triumph after triumph after triumph".

102 No original: "He could never see the face of Goldstein without a painful mixture of emotions. [...] "In a lucid moment Winston found that he was shouting with the others and kicking his heel violently against the rung of his chair. The horrible thing about the Two Minutes Hate was not that one was obliged to act a part, but, on the contrary, that it was impossible to avoid joining in. Within thirty seconds any pretence was always unnecessary. A hideous ecstasy of fear and vindictiveness, a desire to kill, to torture, to smash faces in with a sledgehammer, seemed to flow through the whole group of people like an electric current, turning one even against one's will into a grimacing, screaming lunatic."

Essa impossibilidade de escapar dos ensejos do regime mesmo dentro de sua própria mente se traduz na angústia e na claustrofobia de Winston e do próprio leitor. Sensação gerada por intermédio da representação de um Estado de caráter panotípico¹⁰³, ou seja, a criação de uma aparelhagem governamental que, de uma maneira ou de outra, está constantemente vigiando os sujeitos, de modo que qualquer forma de reflexão e resistência parecem impensáveis, restando apenas a opção de ceder aos desígnios do Partido. Na Oceania, o policiamento e o terror ocupam todos os espaços, já que a categoria de suspeito cobre toda a população. Num regime totalitário, o inimigo não é definido por suas ações ou pensamentos, mas por seu potencial, e o adversário é simplesmente portador de uma tendência. Em 1984, esse sujeito é portador da capacidade de crítica. Hannah Arendt (2010) observou que numa sociedade totalitária todos são agentes secretos em potencial e cada indivíduo está sob vigilância ininterrupta. O Partido realiza essa vigilância pelas *teletelas*, pela Polícia das Ideias, pelas patrulhas aéreas e pelo medo constante de um delator oculto. O efeito final é panóptico, no sentido de que, ciente de poder estar sendo vigiado, o indivíduo vigia seus próprios atos, assumindo o papel de observador e observado, efeito representado no cartaz: “O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ” (ORWELL, 2018, p. 3, tradução nossa¹⁰⁴).

Expectativas divergentes: a esperança está nos proles

Na Oceania, a vigilância da Polícia das Ideias era muito menor entre os *proles* (proletariado). Apenas alguns agentes tinham a responsabilidade de monitorar esse grupo que, de modo geral, estava abaixo de qualquer suspeita. Realizando trabalhos físicos pesados desde os doze anos, aos trinta a maior parte desse grupo já havia atingido a meia idade e aos 70 anos estavam mortos. Seu tempo era dividido entre o trabalho, o cuidado dos filhos e da casa, as brigas com os vizinhos, o futebol, os filmes, a cerveja e os jogos de azar (WHITE, 2008).

Os *proles* não eram nem mesmo doutrinados, já que não era do interesse do partido que tivessem opinião. A preocupação era apenas inculcar nessa classe um senso de patriotismo, ao qual fosse possível apelar para aumentar horas de trabalho ou racionar alimentos (NEWSINGER, 2018). Sem o aparato necessário para compreender sua situação, o descontentamento desse grupo acabava focado em queixas pequenas e mesquinhas: “O grande mal escapava sem ser notado” (ORWELL, 2018, p. 92, tradução nossa¹⁰⁵).

103 Para Foucault (2013, p. 154-155), o Panóptico é uma arquitetura que é, “na periferia, uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas [...]. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre [...] as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. [...] O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente.”. Como resultado, a estrutura gera uma sensação de vigilância perpétua. O panóptico leva o sujeito a tomar conta, ele mesmo, de limitar seu poder, agindo dentro das normas sem a necessidade de coerção, atuando como observador e observado.

104 No original: “BIG BROTHER IS WATCHING YOU”.

105 No original: “even when they became discontented, as they sometimes did, their discontent led nowhere, because being without general ideas, they could only focus it on petty specific grievances. The larger evils invariably escaped their notice.”.

Mesmo assim, para Winston, “‘Se houver esperança’, ele escreveu em seu diário ‘ela está nos proles’” (ORWELL, 2018, p. 105, tradução nossa¹⁰⁶). Essa esperança no proletariado foi tematizada em várias partes do livro. Num mundo massificado, onde laços afetivos foram rompidos pela espionagem, onde os filhos são treinados para espionar os pais e os casamentos são aprovados apenas quando não há sinais reais de atração sexual, o proletariado tem algo que Winston considera imensamente valioso: a habilidade de ser leal um ao outro, e não ao partido, à pátria ou a uma ideia. Para Winston: “Os proles permaneceram humanos. [...] Eles mantiveram suas emoções primitivas, que ele mesmo teve de fazer um esforço consciente para reaprender” (ORWELL, 2018, p. 208, tradução nossa¹⁰⁷). Era por sua habilidade de formar laços sociais e conexões que o proletariado era uma classe que não poderia ser desprezada, já que eram os únicos que possuíam a capacidade de formar uma comunidade (NEWSINGER, 2018).

A camaradagem e a partilha marcam a conexão entre os membros das classes populares desde o primeiro livro de George Orwell, *Down and out in Paris and London*, de 1933. Essa concepção de uma comunidade de iguais, de uma fraternidade, aberta à partilha de experiências, esteve presente na sua defesa do socialismo democrático e permanece em *1984*. As aproximações de Orwell do socialismo utópico e romântico foram amplamente discutidas por autores como Anna Vanyskaya e Richard White, e elas também aparecem no romance distópico em questão. Winston e Júlia vivenciam seus encontros amorosos nas matas e, posteriormente, num quarto alugado em segredo, onde constroem sua pequena utopia. É da janela deste quarto que Winston se fascina com o canto de uma mulher proletária da vizinhança. Essa aproximação à natureza e ao idílico caracteriza o socialismo romântico, vertente preocupada em imaginar e discutir a sociedade socialista futura, imaginando um modo de vida mais aproximado à natureza, mais simples e próximo da cultura dos trabalhadores (VANYSKAYA, 2005). Já o socialismo utópico, segundo Martin Buber, nega a ditadura do proletariado e seu Estado ultracentralizado e dilatado. Além disso, ele recusa tanto a ideia de que, no processo de transição para o socialismo e a sociedade socialista, deva haver uma ruptura em termos de regime, quanto o “salto pós-revolucionário”, a que prefere a “continuidade revolucionária”, entendida como o cumprimento ou a ampliação de uma realidade que, de certa forma, já se realizou (BUBER, 1986).

Em *1984*, o ideal revolucionário se confronta com um problema: para a revolução acontecer, os proles devem se conscientizar de seu poder e da opressão que sofrem e, para tanto, devem ter acesso à educação, ao lazer e à segurança, elementos de que são privados. Orwell apresenta esse debate através do livro de Goldstein, *A teoria e a prática do Coletivismo Oligárquico*,

106 No original: “‘If there is hope,’ he had written in the diary, ‘it lies in the proles.’”.

107 No original: “The proles had stayed human. [...] They had held on to the primitive emotions which he himself had to re-learn by conscious effort.”.

entregue a Winston por O'Brien — de maneira que este era, na verdade, de autoria do Partido e tinha a função de atrair dissidentes à falsa Confraria. Neste é dito que:

[...] se o lazer e a segurança fossem usufruídos por todos, a grande massa de seres humanos que são normalmente estupefeitos pela pobreza se tornaria alfabetizada e aprenderia a pensar por si mesma; e quando ela tivesse feito isso, mais cedo ou mais tarde, perceberia que a minoria privilegiada não tem função, e iria varrê-la. A longo prazo, uma sociedade hierárquica só é possível com base na pobreza e ignorância. (ORWELL, 2018, p. 240, tradução nossa¹⁰⁸).

A pobreza extrema a que os *proles* estão submetidos não permite a existência de alternativas à ignorância. Para Winston, se os proletários pudessem, de uma maneira ou de outra, “se tornar conscientes de sua própria força” (ORWELL, 2018, p. 89, tradução nossa¹⁰⁹), eles poderiam se revoltar e destruir o Partido, “se sacudir como um cavalo sacudindo moscas” (ORWELL, 2018, p. 89, tradução nossa¹¹⁰). O problema é que, para se rebelarem, eles devem se tornar conscientes, e para que se tornem conscientes, devem se rebelar. A consciência e a impossibilidade de desenvolvê-la sob o regime distópico voltam a ser chave para a resistência do sujeito como indivíduo e como parte de um coletivo. John Newsinger observou que, para o protagonista, a esperança no proletariado era sentida como uma verdade mística e um absurdo palpável no início do romance, mas, ao final do texto, quando o personagem assiste uma mulher proletária cantar enquanto lava e estende suas roupas, Winston escolhe ver essa esperança como uma verdade mística. Neste momento, o personagem afirma que:

[...] no mundo todo, centenas de milhares de milhões de pessoas assim, pessoas ignorantes da existência umas das outras, mantidas separadas por muros de ódio e mentiras, e ainda quase exatamente iguais — pessoas que nunca aprenderam a pensar, mas que estavam armazenando em seus corações, barrigas e músculos o poder que um dia derrubaria esse mundo. [...] Sem ter lido até o final O LIVRO, ele sabia que essa deveria ser a mensagem final de Goldstein. O futuro era dos *proles*. [...] Por todo o mundo, em Londres e Nova York, na África e no Brasil, nas misteriosas e proibidas terras além das fronteiras, nas ruas de Paris e Berlim, nas aldeias da interminável planície russa, nos bazares da China e Japão — em todos os lugares havia a mesma sólida e incontestável figura, monstruosa pelo trabalho e pelos partos, labutando do nascimento

108 No original: “[...] if leisure and security were enjoyed by all alike, the great mass of human beings who are normally stupefied by poverty would become literate and would learn to think for themselves; and when once they had done this, they would sooner or later realize that the privileged minority had no function, and they would sweep it away. In the long run, a hierarchical society was only possible on a basis of poverty and ignorance.”.

109 No original: “become conscious of their own strength.”.

110 No original: “shake themselves like a horse shaking off flies.”.

à morte e ainda cantando. Daqueles poderosos ventres uma raça de seres conscientes deve um dia chegar. [...] deles é o futuro. (ORWELL, 2018, p. 277-278, tradução nossa¹¹¹).

As esperanças no socialismo passam de Orwell por Winston para chegar ao leitor. A imagem conjurada dessa força bruta como uma fonte de poder, de trabalho e geração de vida alude ao mito da decência dos trabalhadores presente em múltiplos textos de Orwell. Neste, o proletariado, em sua camaradagem, labor e valores, deve servir de base para a construção de uma sociedade pós-revolucionária; sua cultura e seu modo de vida fraternal devem ser componentes da meta socialista. Em *1984*, a revolução proletária, ainda que altamente improvável, é a única possibilidade de derrocada do Partido, ou seja, a revolução dos *proles* é o único caminho para a liberdade coletiva (PAVLOSKI, 2014; NEWSINGER, 2018).

A inviabilidade de acesso à informação pelos proles inclui a perda de sua história. Winston Smith trabalha no Ministério da Verdade, numa função que consiste na reescrita do passado de acordo com demandas do Partido, por exemplo: se o Partido informa que a economia cresceu em 30% com relação ao ano anterior, 1983, cabe aos funcionários do departamento de Winston alterar jornais e outras fontes do ano anterior para que todos os dados fiquem de acordo. Desta maneira, os cidadãos da Oceania, proletários ou não, não têm acesso a um contraponto histórico que expresse outra possibilidade de constituição social, que lhes mostre outros caminhos ou possibilidades. Além disso, esses sujeitos são isolados dos estrangeiros, de modo que acabam sem bases de comparação, sendo levados a crer que sua vida é melhor do que a de seus ancestrais e inimigos.

Pelo sonho de um futuro sem o Grande Irmão, em que os indivíduos possam ser livres e iguais, vivendo fraternalmente em sua comunidade, Winston se une à Confraria. A sua experiência pessoal e a expressão de sua subjetividade são meios de resistência à distopia massificadora, em que a eliminação da consciência e da liberdade individual são métodos de opressão. A batalha política do protagonista se iniciou com pequenos atos, que valorizavam certas emoções e negavam a homogeneização. Além disso, o retorno da subjetividade como ato de revolta do personagem expõe a relação expressa por Orwell entre consciência e ação política (PAVLOSKI, 2014).

111 No original: “[...] everywhere, all over the world, hundreds of thousands of millions of people just like this, people ignorant of one another’s existence, held apart by walls of hatred and lies, and yet almost exactly the same — people who had never learned to think but who were storing up in their hearts and bellies and muscles the power that would one day overturn the world.[...] Without having read to the end of THE BOOK, he knew that must be Goldstein’s final message. The future belonged to the proles. [...] All round the world, in London and New York, in Africa and Brazil, and in the mysterious, forbidden lands beyond the frontiers, in the streets of Paris and Berlin, in the villages of the endless Russian plain, in the bazaars of China and Japan — everywhere stood the same solid unconquerable figure, made monstrous by work and childbearing, toiling from birth to death and still singing. Out of those mighty loins a race of conscious beings must one day come. You were the dead, theirs was the future.”.

Ainda que essa resistência solitária tenha sido derrotada, o autor dá indícios da persistência de uma esperança revolucionária, mesmo que, como dito, improvável. Para Orwell, o socialismo é uma expressão da decência, da moral e do bom senso. Em *1984*, o estabelecimento do socialismo como forma de governo deveria ser guiado por princípios democráticos de fraternidade, igualdade e liberdade, contrapondo-se ao regime totalitário figurado no romance, que não é guiado por, nem abre espaço para, nenhum desses valores. Se houver esperança de mudança, para o autor, ela está com os *proles*, este grupo que continuava humano e capaz de laços sociais, ou seja, de formar uma comunidade, único caminho possível para a mudança revolucionária (WHITE, 2008).

Considerações finais: expectativas conflituosas e futuro em negociação

Ao final de *1984*, o protagonista é derrotado, sua ruína parece descartar a possibilidade de revolta. Contudo, não cremos que seja tão simples; as expectativas do autor na obra são conflituosas. Ainda que seja a impotência do sujeito que resiste o que causa o desconforto e, portanto, a efetividade da narrativa, o autor não deixa de mencionar a esperança no proletariado ou a falha do Partido em sua tentativa de implantar a *Novalíngua*, uma reforma linguística que elimina do vocabulário palavras como “liberdade”, numa busca de restringir o pensamento. Acreditamos que a esperança revolucionária não foi inteiramente descartada, mas o autor tem ciência da sua dificuldade e dos seus riscos. Ainda que a revolução possa nunca ocorrer, ela continua sendo a única alternativa e a permanência desse sentimento se dá concomitantemente à angústia, ao medo e ao realismo cínico, elementos presentes em *1984*. Expectativas divergentes de futuro se conjugam num protagonista que assiste uma mulher proletária estender roupas no varal e pensa na mudança, pouco antes de ser preso e torturado.

O futuro, lugar da catástrofe e do imprevisível, continua a existir. Berardi o define como uma modalidade da percepção e imaginação de espera e avanço, de modo que o futuro nada funda, apenas revela tendências inscritas no presente. As possibilidades são sempre plurais, mas nunca infinitas, já que limitadas pelas necessidades de seu presente. A potência as desenvolve e atualiza, tornando possível a transformação do presente. O processo histórico seria, então, manifestação de uma potência e de uma possibilidade, elementos inscritos no presente e que compõem as múltiplas dimensões da *futurabilidade*. Como nenhuma projeção de futuro é inteiramente verdadeira, como ele não está definido, é possível lutar por sua forma, ainda que face à provável derrota (BERARDI, 2019). Em *1984*, Orwell luta por essa forma por meio da criação de uma distopia, se posicionando contra um futuro totalitário e a favor de um novo socialismo, ou seja, um futuro igualitário e livre, onde individualidade, consciência e comunalidade tenham espaço. Partindo de suas expectativas e ansiedades, sua ficção buscou intervir no mundo, confrontando as expectativas sombrias de futuro.

Referências

- ARENDDT, H. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BENTIVOGLIO, J.; CUNHA, M. D. R. da C.; BRITO, T. V. de (Org.). *Distopia, literatura e história*. Serra: Editora Milfontes, 2017.
- BERARDI, F. *Depois do futuro*. São Paulo: UBU, 2019.
- BOUNDS, P. *Orwell and Marxism: the political and cultural thinking of George Orwell*. Londo: I. B. Taurus, 2009.
- BUBER, M. *O socialismo utópico*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BUCK-MORSS, S. *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e Estados Unidos*. Florianópolis: UFSC, 2018.
- DELUMEAU, J. *A história do medo no Ocidente: 1300-1800 uma cidade sitiada*. Tradução Maria Lucia Machado e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DENIS, B. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Editora EdUSC, 2002.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- HILÁRIO, L. C. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201-2015, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>. Acesso em: 02 nov. 2020.
- INGLE, S. *The social and political thought of George Orwell: a reassessment*. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2006.
- ISER, W. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.
- KOSELLECK, R. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Contraponto/EDUERJ, 1999.
- MARCUSE, H. *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: EdUNESP, 1999.

NEWSINGER, J. *Hope lies in the Proles: George Orwell and the left*. London: Pluto press, 2018.

ORWELL, G. 1984. Austrália: Planet E-Books, 2018. Disponível em: <https://www.planetebook.com/free-ebooks/1984.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2020.

ORWELL, G. 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ORWELL, G. *Why I Write*. London: Gangrell, 1946. Disponível em: http://www.orwell.ru/library/essays/wiw/english/e_wiw. Acesso em: 25 nov. 2020.

ORWELL, G. *Down and out in Paris and London*. London: Penguin Modern Classics, 1968. Disponível em: https://orwell.ru/library/novels/Down_and_Out_in_Paris_and_London/english/e_dopl. Acesso em: 25 nov. 2020.

PHELAN, J. *Reading people, reading plots: character, progression and the interpretation of narrative*. USA: The University of Chicago Press, 1989.

WHITE, R. George Orwell: socialism and utopia. *Utopian Studies*. Pensilvânia, v. 19, n. 1, p. 73-95, 2008. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/20719892?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 7 nov. 2020.

George Orwell, David Bowie e Pink
Floyd: breves reflexões sobre o signo
da animalidade entre as distopias na
literatura e na música.

Lucas Moreira Soares de Souza

Traduções intersemióticas

Difícilmente alguém poderia cogitar que, no século XX, algum semioticista, fora do eixo linguístico, estruturalista e saussureano, se concentraria na definição de *tradução intersemiótica* e suas infindáveis características de intercâmbio artístico como o crítico de arte Júlio Plaza se dedicou de maneira tão experimental e multi-interdisciplinar, desde que o linguista russo Roman Jakobson, em 1959, promoveu a difusão de três tipos de operações tradutórias em seu trabalho *On Linguist Aspects Of Translations*.

De 1959 a 1987, ano em que Julio Plaza lançou a primeira edição de Tradução Intersemiótica, título do livro que leva o nome do conceito semiótico, temos um intervalo de tempo de exatamente vinte e oito anos em que ambos os autores aplicaram métodos autênticos de observação desafiada de idealismos teórico-estéticos sobre o recurso central que constitui a poética das linguagens artísticas na pós-modernidade: o trânsito ou o fluxo ininterrupto de natureza comutativa ou permutativa de materiais sígnicos entre os mais diversos meios e códigos de linguagens engendrados pela inovação tecnológica em paralelo à potência reversora e conversora de estruturas imaginárias de determinados autores, seja na literatura, na música, no cinema ou no teatro.

A tradução intersemiótica é aparelhada em decorrência de uma guinada intelectual jakobsiana que usufrui de noções da semiótica pierciana para atender um chamado metalinguístico da poética na pós-modernidade em que o signo linguístico da literatura se vê destituído de um local de origem específica. Vinte e oito anos depois da inovação terminológica no campo das traduções linguísticas, Jakobson incumbiu Plaza a estender os estudos e as análises comparativas de experimentações envolvendo formas verbais e não-verbais, que, ao se fundirem pelos teores abstratos e metafísicos da representatividade do signo no imaginário humano, se fragmentam, se multiplicam e se alteram, de maneira parcial ou totalmente.

Segundo Jakobson, a tradução intersemiótica consiste na transmutação de signos verbais por meio da óptica interpretativa de agentes semióticos operando em sistemas de signos não-verbais. Seguindo essa orientação básica e preliminar, Plaza avançou nos estudos deste tipo de tradução percebendo a amplitude e a complexidade que estavam incutidas no conceito ou instrumento teórico capaz de explicar como os signos verbais oriundos, por exemplo, da literatura, do teatro e das revistas em quadrinhos migram para o interior de meios comunicativos de linguagem não-verbal, como o cinema, a televisão, a pintura, a música e a dança.

No curso do desdobramento do conceito de tradução intersemiótica, Plaza desenvolve três tipos de transmutações que se conjuntam com adjetivos que representam a tríade sígnica formulada por Charles Sanders Peirce: ícone, índice e símbolo. Essa tríade pierciana se refere

aos elos que o signo estabelece de maneira dinâmica e pluriforme com o seu objeto. A partir desse diálogo interdisciplinar entre a linguística e a semiótica, Plaza formula outras três tipologias de operações tradutórias intersígnicas ou entre signos: a tradução icônica, a tradução indicial e a tradução simbólica.

Também nomeada de transcrição, a tradução icônica trata de jogar com as possibilidades qualitativas ou com as qualidades sensíveis das coisas no âmbito do virtual. A transcrição aproxima o signo ao seu objeto real/concreto ou fictício/imaginário pelas vias das similaridades que o signo e o objeto compartilham entre si. A tradução indicial, também denominada de transposição, atua nos domínios da factualidade e da atualidade. A transposição cria associações entre as qualidades de uma sensação pura e algum lugar na existência. Esse tipo de operação tradutória estimula a interação dialógica de objetos concretos, representados ou não, com universos de múltiplas possibilidades. Aqui, a virtualidade do ícone se agencia à materialidade do índice em uma via de mão dupla. A tradução simbólica, que recebe também o nome de transcodificação, trabalha com base na continuidade e repetição de formas estruturais instituídas em um meio de linguagem para um outro sistema que se comunica por meio de outros signos diferentes. O objeto da transcodificação é o símbolo, contudo, para que esse objeto transcodificado seja identificado como de natureza simbólica, ou tradicional, o intérprete precisa perceber a perpetuidade do todo ou das partes de determinado objeto em sua mudança de um sistema para o outro.

David Bowie e o romance orwelliano *1984*

É durante esse intervalo espaço-temporal entre Jakobson e Plaza, já mencionado no início, que artistas musicais que se expressam através do gênero *rock*, tais como, David Bowie e Pink Floyd, realizam suas intenções conscientes e declaradas de adaptar as obras literárias de distopias escritas por George Orwell para o código de linguagem musical em seus álbuns lançados na década de 1970. Como precursor deste procedimento de intersemiose que movimenta o feixe de signos e a corrente de temáticas identificadas como distópicas da literatura para a música, David Bowie provoca estremecimentos e desorientações na relação de pensamento linear de que as obras literárias clássicas só poderiam ser interpretadas ou transpostas de modo a assegurar a legibilidade de seu original se fossem adaptadas para o cinema, com quem a arte literária selou um pacto de fidelidade estabelecido até determinado momento da história de suas interrelações.

Três anos depois de David Bowie ter lançado *Diamond Dogs* em 1974, álbum inspirado no romance distópico *1984*, de Orwell, os membros do Pink Floyd, demonstrando o mesmo interesse de Bowie em adequar uma obra literária distópica de Orwell para a música, reescrevem

e reorganizam as formas e conteúdos simbólicos de *Animal Farm* nas narrativas das canções do álbum *Animals*, de 1977.

Sendo possivelmente a primeira tentativa de adaptar uma obra literária do gênero considerada clássica para um formato musical do gênero *rock*, seria de se esperar que o desejo consciente inovador de David Bowie enfrentasse impedimentos de ordem ideológica, jurídico-comercial e cultural no decorrer de sua concretização. Como nos conta Grimm (2017), a viúva e detentora dos direitos autorais de Orwell, Sonia Orwell, reprovou o projeto ambicioso de Bowie de revivificar o romance distópico no código de linguagem musical do cantor e compositor britânico, falecido em 2016, a ponto de negar a ele os direitos de reprodução da obra literária.

Diante desse obstáculo, podemos especular três justificativas para que a herdeira direta dos direitos autorais da extensa bibliografia de Orwell tenha barrado a intenção inaugural de Bowie: 1) David Bowie era um artista da música identificado pela sua personalidade *camaleônica*, sem fixidez, em ininterrupta autorreinvenção, personificando-se em figuras inexistentes como o extraterreno e o andrógino. Contrário a isso, Orwell vinha de uma escola realista que, mesmo em suas ficções, tratou de retratar o homem comum e impotente diante de desmandos de um governo de práticas abusivas e invasivas. 2) A ideia de Bowie em adaptar *1984* para a música desabrochou em um período em que a crença da indústria cultural e da crítica das adaptações literárias para outros meios era a de que apenas o cinema ou o teatro estavam aptos tecnicamente a reproduzir obras literárias clássicas de maneira a assegurar a legibilidade e fidelidade do original era ainda persistente. 3) David Bowie era um potencial expoente do *rock* no início da década de 1970, gênero musical que já nasce com o estigma do preconceito social em virtude de seu enraizamento com as classes operárias afro-americanas. Esse olhar marginalizante frente ao *rock* se intensifica na ascensão da contracultura das décadas de 1960 e 1970 quando uma gama de jovens e intelectuais se engajam ao gênero para expressar suas revoltas e para encontrar sentidos existenciais em baladas no seio da implementação de sistemas ditatoriais em democracias em decorrência do acirramento entre o capitalismo ocidental e o comunismo soviético na Guerra Fria.

A produção do álbum *Diamond Dogs*, de David Bowie, fluiu numa ressonância coerente com as principais ideias que se têm sobre a criação artística no bojo do capitalismo pós-moderno. A singularidade da obra musical da distopia bowieana se textualiza mediante operações semio-dialógicas que se multiplicam e se diversificam ao não se prender e não focar em uma única referência canonizada em seu procedimento transmutativo de adaptar uma obra literária para a linguagem musical. Ainda que a herdeira dos bens literários de George Orwell tivesse autorizado Bowie a fazer uma reinvenção dos materiais simbólicos de Orwell de modo direto e explícito, pela natureza das traduções intersemióticas, o cantor e compositor inglês não conseguiria atender às possíveis demandas de produção fiel aos objetos do texto original.

Mesmo que Bowie tomasse como ponto central a obra de Orwell para a realização do seu trabalho artístico-musical, o seu desejo de adaptar a obra literária *1984*, o seu álbum *Diamond Dogs*, em seu estado de semiose embrionária, é orientado pela descentralidade e pelo caos de fragmentos que sobreviveram de múltiplos projetos inacabados de Bowie nos anos 1970. Além de se fundamentar sobre o signo da diversidade no inacabado, *Diamonds Dogs* se fez em um contexto de incerteza nas tendências poéticas e estéticas que a carreira de Bowie poderia trilhar. Isso nos leva a compreender que os contornos das formas dos objetos sógnicos delineiam-se pelas irregularidades, o que funda a cinesia de encaixes dialógicos assimétricos.

O ato simbólico, durante a criação ficcional de mundos distópicos, de ambientar os elementos da ação diegética em um cenário apocalíptico e urbano permanece, porém, desviando-se de um propósito de dialogar unicamente com Orwell, nesse sentido da construção estética da ambiência, para interlocucionar com o escritor William Burroughs, um autor mais contemporâneo a Bowie e identificado pela estética realista do decadentismo urbano de obras literárias, tais como, *Junky* (1953) e *Naked Lunch* (1959), com sua estética de obscenidade surrealista.

Logo na capa do álbum *Diamond Dogs*, evidenciamos que, apesar das intenções autorais de Bowie, os processos dialógicos de textualização musical das canções do álbum do cantor e compositor inglês, envolvendo a escrita das letras e a produção de arranjos sonoros, se dariam de maneira naturalmente desfocada e evasiva frente à ideia de manter o olhar, a leitura e a imaginação fiéis ao universo da obra literária que se pretende levar para o código ou meio de linguagem diferente.

Figura 1. Capa do álbum *Diamond Dogs*



Fonte: <https://paintboxtalks.wordpress.com/2013/02/11/heresia-a-capa-de-diamond-dogs-david-bowie-1974/>

Na capa, Bowie transpõe-se para o espaço interior de sua distopia *rock* sob a representação de um sujeito parcialmente inexistente cujo desenho corporal é traçado por meio da fusão

da metade de um corpo animal com a metade de um corpo humano. A parte animal possui aparência canina e se restringe biologicamente à parte inferior do corpo híbrido. Sabemos que a única obra literária de Orwell que narra a antropomorfização corporal e política de animais seria *Animal Farm*, publicada dois anos depois de *1984*. A autotranscrição e a autotransposição do corpo do cantor inglês para a diegese visual de sua obra evidenciam tanto o controle quanto a falta dele no que diz respeito às suas intenções originais de recriação da literatura orwelliana.

Por não existir nenhuma criatura híbrida ou alegoricamente em *1984*, romance distópico de Orwell pelo qual Bowie desejava se orientar em sua adaptação musical, certificamos que Bowie corrompe suas intenções originais assim como subverte a teoria crítica das adaptações literárias fundamentadas nas ilusões da fidelidade ao recortar os aspectos físicos e visuais do animal cão para conjuntá-los às partes de outros objetos também implodidos em sua totalidade física. Esses objetos corpóreos híbridos nascem do ímpeto disjuntivo e sintetizador da poética da transcrição que age sobre a fisicalidade de objetos já existentes ou não. Em busca de sua singularidade, o sentimento mais primário ou primitivo de criação sensível, que está no fundo ou na base das operações de traduções icônicas, espatifa a totalidade das formas de objetos pré-moldados para aproximá-los e soldá-los em outras partes que foram cindidas de outros signos indiciais.

Bowie desprende o aparato de canais sensório-comunicativos em seu corpo sinestésico das vias condutoras abertas na estrutura ficcional de *1984* para reconectá-los às instalações das constelações de signos alegóricos da distopia animalesca em *Animal Farm*. Desvios de estruturas semióticas que foram eleitas como o alvo principal das intenções originais do desejo de artistas também ocorreram em projetos de adaptações de obras literárias para a linguagem musical.

Apesar de termos dado relevo às metamorfoses animalizantes e antropomorfizantes tanto por parte dos personagens humanos e os animais em *Animal Farm* como modelos para serem mimetizados e de hibridização do corpo gráfico do artista musical David Bowie, devemos indicar excertos da narrativa literária em *1984* em que ao anti-herói Winston Smith são atribuídas qualidades inumanas, incivis e antropófobas. Como é possível ver no fragmento narrativo de *1984* citado abaixo, o narrador orwelliano encontra-se condenado à intimidade do Winston Smith, o que lhe dá a capacidade, devido a sua onisciência intrusa, de perscrutar sensações inaudíveis em sua subjetividade reclusa de Estado nacional que prega o totalitarismo de um bem-estar promovido pelo regimento de um único partido político.

Lá embaixo, na rua, o vento ainda fustigava o cartaz rasgado, e a palavra INGSOC ora aparecia ora desaparecia. INGSOC. Os princípios sagrados do INGSOC. Novalíngua, duplipensar, a mutabilidade do passado. Sentiu-se como quem vagueia nas florestas do fundo do mar, perdido

num mundo monstruoso onde ele próprio era o monstro. Estava só. O passado morto, o futuro inimaginável. (ORWELL, 1996, p. 28).

O narrador onisciente intruso é tão transgressor quanto o personagem anti-heróico em *1984*. É ele, e só poderia sê-lo, quem quebra a política de repressão da liberdade de expressão subjetiva de Winston. É da discrepância entre a identidade subjetiva de Winston e seu mundo externo dominado pelo absolutismo de Estado que os significantes, ou seja, os signos linguísticos próprios da monstrualização do *eu* em Winston Smith eclodem em seu monólogo. No fragmento do romance acima, percebemos uma sintaxe preta de metáforas que indicam o obscurantismo e a insociabilidade de Winston Smith. O anti-herói distópico de Orwell se retira para um ecossistema onde é inconcebível cogitar a sobrevivência da humanidade tanto como filosofia quanto forma de vida orgânica. O narrador onisciente mostra-se sensível à autoalienação total do anti-herói orwelliano de sua própria empatia pelas relações cívicas condicionadas pelas ordens emitidas por aparatos telecomunicativos.

A distopia literária de *Animal Farm* traduzida na distopia musical pinkfloydiana de *Animals*

Animal Farm, de 1946, é o romance distópico de George Orwell que a banda de rock inglesa Pink Floyd se propôs a transferir para o código de linguagem musical que articula signos não-verbais do gênero progressivo. Booker (1994) descreve *Animal Farm* como uma narrativa de caracteres alegóricos cujas tendências revolucionárias os conduzem a uma reforma social utópica. Mais diretamente, as qualidades distópicas do romance de Orwell residem na sátira que o autor faz do declínio das esperanças utópicas do Partido Bolchevique, a partir da Revolução Russa de 1917, durante o governo tirano de Joseph Stalin. Eis aqui alguns questionamentos que não serão respondidos sobre as intenções do autor inglês: por que, em *Animal Farm*, George Orwell recorre à construção de alegorias animais para montar o enredo de personagens da narrativa de um gênero literário identificado por sua crítica social mais direta e cáustica? Por que Orwell, escritor de obras literárias de língua inglesa consagrado pela estética verbal realisticamente crua, como nos seus ensaios jornalísticos do tempo em que ele foi correspondente durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e em seu romance *Coming Up For Air*, de 1938, se interessaria em dar formas animais a personagens que desejam gozar do direito corruptível da igualdade humana? As transmutações dos objetos, formas e conteúdos de *Animal Farm* em outros signos distintos no álbum *Animals* se processam em um quadro cultural inglês em que a contracultura da década de 1970 renascia sob o movimento de reação contra o colapso político-econômico entre as classes de trabalhadores e os mandatários do setor conservador.

Assim Roedel (2015, p. 116) explica:

Em 1976, ano de composição e gravação do álbum *Animals*, a inflação de dois dígitos, o alto desemprego, as greves sindicais e o empréstimo tomado pelo FMI colocavam em conflito progressistas e conservadores no cenário político inglês que demonstrava evidente desgaste frente à opinião pública.

O contexto de produção da adaptação de uma obra literária para os meios de expressão de um código de linguagem diferente é identificado como um dos fatores que interferirá diretamente nas atividades de releitura e de reinterpretação do texto original. Provavelmente, um contexto de turbulências políticas, econômicas e sociais e de agitações contraculturais pelas quais estava atravessando a Inglaterra contribuiu para a formação de um *espírito inventivo descentralizador* na subjetividade de cada membro do Pink Floyd que veio a fomentar a recusa de métodos dialógicos lineares no curso da transformação do texto literário de *Animal Farm*, de 1946, no texto musical de *Animals*, de 1977.

O exercício icônico-indicial de vinculação recíproca do sentimento de empatia que Roger Waters tanto buscou fertilizar entre o seu eu-artístico e as massas durante as produções de *Animals* e de *The Wall* cooperou com a absorção de índices da existência social concreta no decorrer da montagem diegética do texto musical. Para transformar os índices da existência transpostos para o trabalho entrópico das transmutações dos objetos sígnicos, aquela mesma energia primitiva criativa de despedaçamento na base das traduções icônicas, à qual nos referimos anteriormente, desmembra o corpo total de referências externas ao texto poético-musical. A operação intersemiótica de transposição empreende uma estética minimalisticamente realista e atribui à expressão *rock pinkfloydiana* uma identidade politizada.

Realismo e politização são aspectos estéticos e discursivos caros à ficção distópica desde os tempos que antecedem o período clássico (1918-1938) do gênero, em que Jack London com *The Iron Heel*, de 1905, e George Walker com *The Vagabond*, de 1799, já denunciavam aridamente a vulnerabilidade do homem às incidências trágicas da desumanização maquínica apesar de sua sociedade gozar dos avanços materiais das revoluções científicas e tecnológicas na virada do século XIX para o século XX.

Segundo Baker (1990) e Aldridge (1978), a autoria distópica se caracteriza por sua intenção de articular aspectos sociais e aspectos pessoais em seu discurso ficcional que visa satirizar, ironizar ou, em alguns casos, dirigir ataques diretos mais intempestivamente explosivos contra as tendências autoritárias adotadas por instituições sociais existentes. Para além da promoção do mero deleite da experiência receptiva, a intenção dos autores distópicos, segundo ainda esses críticos, é direcionar a atenção do leitor/receptor para os fatos que atravessam e eclodem

em seu tempo presente que porá em risco sua condição humana. O choque estético ocorrido na consciência do leitor/receptor é promovido justamente pela transposição de objetos reais ou dinâmicos, ou fragmentos deles, que transmigram da realidade concreta para a plausibilidade fictícia.

Não se sabe até aqui quais foram as reais motivações das intenções dos membros do Pink Floyd em desejar adaptar o romance distópico de Orwell para o código de linguagem musical de *Animals*. Entretanto, sabemos que a realidade contextual que circunda os processos de produção de *Animals* se destaca pelo cenário de selvageria e de animalidade em decorrência dos atritos entre forças policiais e forças contraculturais no final da década de 1960. Além disso, a escalada do movimento Punk dos anos 1970 com seus ícones de brutalidade e agressividade se insurge diante da estética complexa pinkfloydiana. Vejamos:

No quadro musical, a psicodelia e o “progressivismo” do Pink Floyd também vinham sendo alvo de contestação dos jovens, cansados do caráter prolixo e demasiado abstrato da banda, contra o qual o agressivo, simplista e literal Punk Rock erigia-se. Como tréplica, embora sem abandono do “progressivismo”, os vocais em *Animals* são menos melódicos, e as letras, mais cruas. (ROEDEL, 2015, p. 116).

Como não instilar uma entonação aguerrida na voz ao gravar os vocais de textos musicais cujos processos de escrita se fundamentaram da intersemiotização de alegorias animais literárias representando personalidades políticas, da Revolução Russa em 1917, em meio a confrontos civis? Sabe-se, igualmente, que *Animals* foi produzido em um período em que Roger Waters liderava a poética da banda britânica de *rock* progressivo a ponto de suas ideias criativas imperarem sobre o exercício de escrita das letras e na confecção visual da capa e da contracapa do álbum.

Na capa do álbum *Animals*, vemos um caso nítido de uma operação de tradução indicial, ou de transposição de objetos da existência vivida e concreta cuja paisagem real captada fotograficamente domina quase todo espaço de linguagem estática, visual, não-verbal da imagem de apresentação da obra musical pinkfloydiana que objetivou traduzir o romance distópico de Orwell. Quando Roger Waters transporta uma estrutura arquitetônica tangível localizada na geografia urbana inglesa para a superfície pretextual de *Animals*, ele está indicando antecipadamente o lócus poético das performances metamorfoseantes, denunciantes, afetivas, paranoicas e insurgentes das alegorias animais da distopia pinkfloydiana antes das expressões preambulares dos signos verbais e não-verbais conjuntados em sua abertura.

Engajado com a poética do artista visual australiano Jeffrey Shaw, Roger decide transplantar a imagem do edifício industrial da Battersea Power Station, uma usina de energia elétrica movida

à queima de carvão construída em uma região pela qual Roger tinha que percorrer quando o líder do Pink Floyd se mudou para as adjacências do município de Clapham. Nesse sentido, vimos o quanto as transposições são operadas em virtude das dinâmicas de mobilidade e de percepção do sujeito-intérprete com os objetos do seu meio social.

Eu acho que é um prédio muito bom. É muito decrepito e desumano. ... Muito do tipo, deprimente... opressivo... Sim. Sim, quero dizer, eu ... gosto do simbolismo muito cru do BPS de qualquer maneira; e eu gosto das quatro torres fálicas, e da ideia de poder que eu acho muito atraente, de uma forma estranha. (CAPITAL RADIO PF STORY, 1977, tradução nossa¹¹²).

Constatamos que são as traduções intersemióticas de transposição que conferem às distopias um repertório de signos estéticos de realismo e de politização. A imagem sombreada e obscurecida da estrutura arquitetônica da usina elétrica tem sua sintaxe visual suplementada com o balão de aparência suína. O objeto indicial da arquitetura fálica, industrial e anti-ecológica transposto por Roger é o signo-referente que se remete à realidade factual à qual ele e os membros do Pink Floyd pertencem. Não é apenas a transposição para arte gráfica da poética distópica pinkfloydiana repertorizada com alegorias animais que irradiam a animalidade de iconicidade semelhante àquela em *Animal Farm*, de George Orwell, que o transforma em um objeto dinâmico, que para Pierce se trata de um tipo de objeto real que parte da realidade e transmigra para o universo desrealizador da ficção. É a coexistência entre o signo arquitetônico, no espaço visual exordial em *Animals*, e o zepelim com corporeidade de porco que sobrevoa a usina elétrica que atribui parcialmente propriedades abstratas e surrealistas à Battersea Power Station.

Figura 2. Usina elétrica de Battersea, em Londres (capa do álbum)



Fonte: <http://issocompensa.com/musica/animals-pink-floyd>

112 No original: "I think it's a very nice building. It's very doomy and inhuman... Very sort of, depressing... oppressive... Yes. Yes, I mean I... quite like the very crude symbolism of BPS anyway; and I like the four phallic towers, and the idea of power I find very appealing, in a strange way".

A sintaxe visual que inter-relaciona os dois elementos não-verbais, a forma da arquitetura industrial e o balão dirigível, nomeado de *Algie*, posicionado entre símbolos de poder no sistema de cadeia produtiva, as torres, prediz a cosmovisão mundana e as identidades dos sujeitos que nele se confrontam: trabalhadores destituídos de suas potências subjetivas e escravizados por suas próprias forças físicas empregadas irracionalmente em tarefas laborais sob a vigilância de um déspota que, pela distância, os olha como animais minúsculos. No terceiro texto musical do álbum *Animals*, *Pigs (Three Different Ones)*, Roger Waters dá continuidade aos procedimentos transpositivos para que esses objetos sígnicos, que se originam de territórios fictícios ou reais fora da diegese orwelliana, compunham o enredo do seu discurso sarcástico e assumam outras funções semióticas quase totalmente desprendidas de sua rede semântica e material de origem. Observando a conjunção de signos linguísticos que fundamentam estruturas de enunciados como *Hey you, Whitehouse! Ha, ha, charade you are* na terceira estrofe de *Pigs (Three Different Ones)*, talvez essa seja a construção textual singular do álbum que tenha sido tecida através de traduções indiciais de objetos existentes tanto no domínio da realidade factual dos autores quanto no âmbito das constelações fictícias de diferentes gêneros com as quais os imaginários dos membros do Pink Floyd se filiam. Contudo, esse tipo de constatação pode vir a se enfraquecer na medida em que lemos passagens da narrativa bíblica pertencentes ao salmo 23 transpostas e transcriadas para prover singularidade e existencialismo ao texto musical de *Sheep*.

Sintaticamente, o signo linguístico *Whitehouse* executa uma função discursiva de vocativo através do qual Roger Waters, com sua entonação furiosa, interpela diretamente alguém ou alguma coisa existente que desponta a relação alusiva entre o signo linguístico *Whitehouse* e a educadora britânica Mary Whitehouse que, na década de 1960, usou o meio televisivo para difundir condutas conservadoras sobre a sexualidade humana na cultura popular inglesa. Tal significante carregaria uma iconicidade extremamente indelineável. Oralizado, o significante *Whitehouse* poderia instilar um significado ambíguo na mente do leitor-intérprete. Simultaneamente, Roger poderia expedir sua mensagem de escárnio a dois símbolos de poder sociopolítico da cultura inglesa: Mary Whitehouse e a Casa Branca, mesmo que o adjetivo e o substantivo não sejam escritos separados.

Continuei descartando aquele verso sobre Mary Whitehouse. Eu joguei esse verso fora por dezoito meses. Mas nunca consegui escrever outra coisa, sabe, e continuei voltando a isso e mudando um pouco e isso me preocupou muito na época, porque eu pensei que ela realmente não merecia isso, ela realmente não merece uma menção, você sabe -... exceto que de certa forma, ela mereça. Eu acho que talvez a razão pela qual eu não quis fazer isso - usar mesmo depois de ter escrito - eu obviamente queria fazer, caso contrário, eu nunca teria escrito, em

primeiro lugar. Mas as preocupações que eu tinha com isso [...] (WATERS, CAPITAL RADIO PF STORY, 1976, tradução nossa¹¹³).

Vimos que, na subjetividade do autor, a força sentimental primária identificada nas raízes das propulsões transcriadoras comuns deriva dos seus instintos de aversão e de sua percepção do horror sobre o discurso conservador inglês que se desenvolviam em meio às tendências culturais e regressistas e neoliberais do final da década de 1970. A fragmentação dos objetos dinâmicos que migram do mundo exterior à poética musical de Pigs (Three Different Ones) e Sheep caracteriza essa técnica de modelagem de novas formas estéticas como sendo de transcrição ou tradução icônica. Trata-se de uma estratégia de geração de signos alegóricos que é empregada antes da transposição de uma parte que, nessa rearticulação sintático-verbal, servirá como um ícone, um aspecto qualitativo desconjuntado, para diversas das alegorias animalescas moldadas por Roger ou objeto da experiência direta do autor na implicitude de sua crítica social.

Impressões finais em progresso

Nesse exercício de análise semiótica, os processos de subjetivação são definidos à luz das dinâmicas em que o corpo orgânico, sistêmico, sensorial e sinestésico do artista – agente intersemiótico – se sujeita ou é sujeitado a operações de incorporação de signos que, por sua genética de autogeração, se proliferam no interior de territórios individuais e coletivos com a capacidade de formar e formatar inconscientes de corpos performáticos. O entendimento de subjetivação defendido por Lazzarato (2014) não se resume à atividade humana em que o corpo sensível do sujeito se submete às enunciações linguísticas de ordem, de controle, de esvaziamento e dessubjetivação em que ele é um mero depositário de dualismos, com aqueles aportes discursivos da teoria crítica da arte que definem imperativamente o que especifica o signo literário do não-literário, que julga o valor do original e do traduzido, que mensura a essência do que foi adaptado para um meio por um intérprete.

Ao contrário dessa condição estática de receptor passivo que permite a sua subjetividade ser produzida por componentes que a petrificam, Lazzarato atenta para um outro lado social dos processos de subjetivação fundamentados no reconhecimento de que o sujeito é um operador semiótico. Através do *output* – canal de saída – da linguagem, ou fuga através da linguagem, o sujeito regurgita uma série de componentes subjetivos deslocados para o ato

113 No original : “I kept throwing that verse about Mary Whitehouse away. I've been throwing that verse away for 18 months. But I never managed to write anything else, you know, and I kept coming back to it and changing it a bit and it worried me a lot at the time 'cos I thought really she doesn't really merit it, she doesn't really merit a mention, you know... except that in a way, she does. I think maybe the reason I didn't want to do it use it even though I'd written it I obviously did want to do it otherwise I would've never written it in the first place. But the worries that I had about it [...]”.

de produção sígnica, imprimindo, de volta para a sociedade, um tecido textual heterogêneo. A carga de heterogeneidade na composição desses novos códigos de linguagem deve-se à força de trabalho intelectual depositado nas operações de tradução icônica do material simbólico.

Na subjetividade humana do intérprete, reside uma potência recreativa de sentido duplo combinando os contrários centrípeto/centrífugo que desintegram as figurações através do impulso transcriador da tradução intersemiótica. São esses fragmentos microscópicos que restam e sobrevivem do destroçamento das estruturas dos objetos simbólicos derretidos pela função iconizante da criatividade humana que vão provar a constatação de Plaza (1987) de que, independentemente de a relação do signo com seu objeto ser icônica, indicial e simbólica, qualquer signo está povoado de outras partículas sígnicas coordenadas por um sentido no interior de seu sistema. A iconização do símbolo significa extrair de sua infraestrutura instituída suas qualidades imateriais e – permitam-me usar um neologismo um tanto complexo – *autodesmaterializante*. Dentro da ótica desses processos cognitivo-sensoriais subjetivos, os corpos sinestésicos dos intérpretes – os membros do Pink Floyd, por exemplo possuem modos inclassificáveis de sentir a musicalidade no encadeamento sintático-verbal que estrutura a narrativa da obra literária orwelliana.

Na medida em que os canais sensoriais dos membros do Pink Floyd incorporam em seus imaginários as estruturas simbólicas advindas do texto literário de Orwell, suas subjetividades sônicas liquefazem, como já falamos, a rigidez da massa do objeto simbólico, reemitindo-o ao estágio mais primitivo do processo de criação artístico-intersemiótico, no qual a objetividade simbólica se desconstrói. Ela se transmuta em um suplemento amórfico, uma coisa sem forma da qual se derivará os objetos singulares das narrativas distópicas pinkfloydianas em *Animals*. Esse é o domínio das traduções icônicas, onde as múltiplas formas de transcrições imperam, mesmo onde a singularidade nascida dela não se constitui de totalidade pura e absoluta. Os objetos singulares nascidos desse processo icônico primário conjuntam as alteridades do símbolo e o si-mesmo dos ingredientes dos novos objetos sígnicos.

Isso ocorre porque as qualidades dos símbolos orwellianos incorporados e liquidificados dentro das subjetividades dos agentes transcriadores se desvinculam dos moldes concretos e pré-instituídos pela ficção distópica de Orwell e passam a ondular em forma de sons, signos não-verbais, de modo a entrelaçar-se com as novas sensações, ícones, reavivadas por elas mesmas nos corpos sinestéticos dos membros da banda britânica.

Da maneira mais inocente e preconceituosa, poderíamos pensar que, se nós nos imaginássemos nos ouvidos de um fã aficionado pelo Pink Floyd desde seu álbum de estreia em 1967, *The Piper at the Gates of Dawn*, quando Syd Barrett ainda liderava os vocais e sons de guitarras da banda, que a faixa de abertura de álbum *Animals* trairia a expectativa auditiva

do receptor. À primeira escuta, tal frustração estética se daria pela apercepção da introdução de uma cadeia de sons preliminares indicadores da continuidade do código de identidade musical que adquiriu materialidade simbólica a partir de álbuns anteriores, *Dark Side of the Moon* e *Wish You Were Here*.

Em toda a narrativização dos textos líricos das canções que compõem o álbum *Animals*, é perceptível que Roger Waters não somente se baseia nas figuras, fatos e substâncias ímpares da obra literária de Orwell no intuito de fundamentar as conjunções entre formas verbais e não-verbais geradas mediante interpretações/transmutações que sofreram influências de subjetividades inteiradas de sucedâneos da animalidade. Além de tomar como referência a narrativa carnavalesca de personificações animais da política soviética até o fim da Segunda Guerra Mundial, Waters mimetiza Orwell no que diz respeito às técnicas de produção de conteúdo artístico. Waters adere à confecção de alegorias próprias para que elas, a partir de então, acarretem um efeito dúbio de indicialidade sígnica. Ora, a alegoria pinkfloydiana aludirá a algum dos objetos do repertório e predominante sobre a superfície ficcional de Orwell, e ora, irá deixar transparecer qualidades, signos icônicos, semelhantes àquelas de personalidades que exercem poder político-econômico sobre o contexto social da poética de *Animals*.

A poética textual e lírica em *Pigs On The Wing (Part 1)* introjeta um *eu* e um *outro* em um explícito vínculo de afetos logo nos primeiros versos da canção em que Roger entoa “*You know that I care what happens to you*”. Destacando para o leitor-ouvinte o resistente entrelaçamento entre o eu e o outro, a curtíssima narrativa vai se desenvolvendo em versos que confirmam uma empatia recíproca entre os sujeitos ao vocalizar “*And I know that you care for me too.*”. Ambos os sujeitos compartilham da mesma consciência da indubitabilidade da finitude da existência em “*Now that I’ve found somewhere safe to bury my bones*”, ao lado de uma certeza do sentimento de solidão insuportável caso um renuncie ao ato de defesa do outro em “*So I don’t feel alone or weight of the stone*”. Na concepção de Detmer (2007), o significante da palavra *stone*, que significa pedra em português, nos faz reportar ao Mito de Sísifo, herói mortal da mitologia grega que foi condenado a despender sua energia física e mental ao trabalho repetitivo e escravizante de empurrar um rochedo até o vértice de uma montanha. O resultado dessa labuta era sempre a frustração em virtude da obrigação de retornar à estaca zero de todo seu empenho, já que a pedra, pela força de seu peso e da gravidade, desabava despenhadeiro abaixo.

Dentro do contexto poético de *Pigs On The Wing (Part 1)*, o signo linguístico *stone* (pedra), que voltará a ressurgir no texto da canção *Dogs*, representa, ainda segundo Dertmer (2007), um objeto alegórico inanimado no qual o *eu* está em seu próprio vazio existencial. Nessa fenda que irá se abrir, cuja dimensão dos impactos sobre o comportamento humano será escancarada após a primeira parte de *Pigs On The Wing*, a consciência, agora, individualizada do *eu* se

mostrará às políticas fascinantes que regem a cultura e a sociedade enredadas pelas cadeias de produção e de consumo do capitalismo. O antídoto de Roger Waters reside no emprego de um estilo de vida marcado pela simplicidade e pelo engajamento com outro em uma comunidade que garanta a qualidade básica de moradia segura e a liberdade de expressão dos sentimentos. Os signos não-verbais em *Pigs On The Wing (Part 1)* aventam para uma sociedade minimalista e pré-industrial ainda não invadida e contaminada pelos trânsitos constringentes do progresso da civilização tecnocientífica. O som do violão acústico tocado sem efeitos de distorção e sem outros efeitos sonoros alucinantes que reativam a estética psicodélica do *The Dark Side of the Moon*, e o tom mélico da voz de Waters, em compasso com o embalo do instrumento, correspondem a textualidades icônicas que vão ser correlacionadas na mente do intérprete crítico, cedendo caminho para uma experiência semio-cognitiva produtora de um *lugar ideal para se viver* com as características mencionadas anteriormente.

Para compreender as formas de *animalidade* na primeira canção de *Animals*, é preciso propor uma diferença semântica entre o conceito deleuziano de *devenir-animal* e o neologismo *devenir-animal(esco)*, inscrito por nós aqui. Em *Pigs On The Wing (Part 1)*, Roger distribui os sujeitos em interação de valorização mútua, objetos alegóricos de uma cena utópica e pré-distópica em que eles adquirem qualidades próprias – iconicidade singular –, de modo a enquadrá-los a um espaço diegético em que eles estão limitados ao estado de coisas *ainda-não-animalescas*. É nos dois últimos versos de *Pigs On The Wing (Part 1)* que Roger Waters põe em cena as primeiras e principais formas verbais dos animais alegóricos com suas posições e funções sociais nesse embate discursivo e semiótico. Elas irão notabilizar os traços de identidade dos sujeitos ao longo da saga distópica progressiva do Pink Floyd somente sob o questionamento de forças indiciais, sobre quais qualidades e de quais objetos existentes ou não fora do texto poético esses animais alegóricos irão representar em seu feixe singular de transcrições.

Na fronteira silenciosa que une e separa, funde e distingue os textos musicais de *Pigs On The Wings (Part 1)* e *Dogs*, segunda canção do álbum *Animals*, o corpo do sujeito animal-canino se metamorfoseou abandonando o estado de *ser-animal* afetuoso para aderir aos processos de subjetivação que o transformaram em uma criatura animalesca. O som crescente do toque acelerado da guitarra acústica de David Gilmour nos incita a visualizar um corpo subjetivo que irrompe de maneira animalizada com uma pulsação mais extasiada do que aquela que o cão gozava do texto musical em *Pigs On The Wings (Part 1)*. Como toda obra do gênero distópico constitui-se de recursos estéticos e comunicativos variados de transmissão de sua crítica social, *Dogs* cimeta antecipadamente o campo textual de seu enfrentamento cultural mediante encadeamento de signos icônicos não-verbais que sinalizam para a velocidade que passou a dominar as relações de produção na sociedade pós-moderna.

Referências

- ACKERMAN, D. Synesthesia. *In: ACKERMAN, D. A Natural History Of The Senses*. New York: Vintage Books, 1991.
- ALDRIGDE, A. *The Scientific World View in Dystopia*. UMI Press, 1978.
- BLAKE, M. *Nos Bastidores do Pink Floyd*. São Paulo: Évora, 2012.
- BOOKER, K. M. Animal Farm. *In: BOOKER, K. M. Dystopian Literature: A Theory Guide And Research Guide*. Greenwood Press, 1994.
- OLIVEIRA, B. *O mito de Sísifo e a nossa batalha diária do cotidiano*. Disponível em: <https://medium.com/margin%3%A1lia/o-mito-de-s%3%ADsifo-e-a-nossa-batalha-di%3%A1ria-do-cotidiano-3af77242f409>. Acesso em: 26 out. 2021.
- DINIZ, T. F. N. Aspectos Intersemióticos. *In: DINIZ, T. F. N. Literatura e Cinema: da Semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- ORWELL, G. *1984*. Tradução Wilson Velloso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1990.
- ORWELL, G. *A Revolução dos Bichos*. Tradução Heitor Ferreira. Porto Alegre-Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- GRIMM, B. *David Bowie's Failed Attempt to Adapt George Orwell's "1984"*. Rolling Stone. June 23, 2017.
- MACIEL, M. E. *Literatura e Animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- McPARLAND, R. *The Rock Music Imagination*. Lexington Books: Laham, New York, Boulder, London, 2019.
- MÉZÁROS, I. *A Teoria da Alienação em Marx*. Tradução Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2006.
- MOREIRA, L. *Admirável Mundo Novo e Blade Runner: o Diálogo da Solidão*. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade do Estado da Bahia, Salvador, Bahia, 2008.
- MOREIRA, L. A Distopia Anímalésca de George Orwell no Rock Progressivo do Pink Floyd. *Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, UFBA, n. 66, 2020.
- MOREIRA, L. *A Expressão Distópica do Cinema de Denys Arcand*. 2014. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

MOREIRA, L. *A Warm Feeling: e outros sentimentos intraduzíveis*. Itabuna: Editora Mondrongo, 2020.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

REISCH, G. A. *Pink Floyd e a Filosofia: cuidado com esse axioma, Eugene!* São Paulo: Madras, 2000.

ROEDEL, G. C. Porcos, cães e ovelhas: marxismo no álbum *Animals – Pink Floyd*. *Revista Três Pontos*, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – UFMG, 2015.

VOGT, V. P. *A Revolução Russa através da Revolução dos Bichos*. Santa Cruz do Sul: Ágora, 2007.

Literatura, cinema e traços da distopia
na ficção científica de Lem e dos
Strugátski adaptada por Tarkovski

Luiz Henrique Assis Garcia

Rafael Senra Coelho

E um dia os homens descobriram que esses discos voadores estavam observando apenas a vida dos insetos.

Mario Quintana (1994, p. 154)

O objeto de nosso estudo consiste, inicialmente, em duas obras literárias do gênero ficção científica (FC)¹¹⁴ cuja perspectiva sobre o futuro apresenta traços distópicos: *Solaris*, do polonês Stanislaw Lem (publicado em 1961), e *Piquenique na estrada*, dos irmãos russos Arkádi e Bóris Strugátski (publicado numa revista especializada em 1972, mas com edição em livro na União Soviética liberada, com muitos cortes, em 1980). São igualmente objeto de nosso estudo as adaptações para o cinema desses mesmos livros, ambas dirigidas pelo cineasta russo Andrei Tarkovski: *Solaris* (lançado em 1972) e *Stalker* (lançado em 1979). A afinidade entre estas obras é perceptível, quer olhemos pelas lentes da história social da cultura, quer pelas lentes da crítica literária ou cinematográfica. O fato de os livros terem encontrado boa recepção de crítica e público em diferentes países e línguas, tendo sido reeditados recentemente no Brasil, ou de os filmes terem sido premiados em festivais internacionais (incluindo o de Cannes) e continuarem a ser assistidos e reverenciados mundialmente, sinaliza sua relevância para além do contexto espaço-temporal de sua produção e circulação iniciais.

Nos últimos anos (e acentuadamente nesta conjuntura em que a pandemia da Covid-19 invade corpos e imaginários), o tema da distopia tornou-se tanto uma expressão recorrente quanto também um conceito chave para ler e pensar nosso tempo. A lógica redundante de sua distribuição massiva nos convida ao contraponto, a escavar o solo da cultura em busca de seus sentidos em artefatos cujo nexos não reside exclusivamente nas expectativas que lançaram no horizonte de seus contemporâneos, mas no modo como, diacronicamente, podem ser interrogados por nós enquanto nos esgueiramos em seu encaixo pelo sítio móvel das intermedialidades, ou nos movemos pelo espaço em busca de um outro mundo enigmático que afinal se revela um espelho para refletirmos sobre nós mesmos. É, portanto, na condição de pesquisadores interessados na historicidade de um gênero e nas transformações que assinalam o transitar da criação por diferentes meios de sua expressão, que nos lançamos – e esperamos ter a companhia de ousados leitores – rumo a lugares outros, imaginados, prognosticados, que não representam destinos desejáveis, mas sim pontos de encruzilhada onde estão postas importantes interrogações sobre a jornada humana.

Partiremos inicialmente rumo ao passado, no intuito de examinar a formulação do conceito de distopia e seu vínculo umbilical com a ficção científica, gênero gestado nas entranhas da

114 Empregamos a sigla FC, tradução de SF (Science Fiction), de larga utilização entre autores e críticos do gênero, introduzida pelo editor Hugo Gernsback, pioneiro das revistas estadunidenses, no final dos anos 1920.

modernidade. Vamos explorar um panorama histórico de seu emprego, implícito ou explícito, abarcando especialmente o final do século XIX e a primeira metade do século XX, através de uma revisão de literatura que alia o exame das principais considerações sobre as obras canônicas dedicadas à temática distópica e uma síntese das discussões sobre a caracterização da FC como gênero literário. Neste percurso, destacaremos o nexos indissociável entre utopia e distopia, bem como o veio crítico à ciência e ao progresso que alimentará as narrativas de traço distópico nas obras das quais tratamos aqui.

Notemos que tais obras foram produzidas num intervalo de tempo relativamente próximo, num período bastante característico da segunda metade do século XX, do mesmo lado de uma Europa dividida e tensionada política e ideologicamente pela formação de blocos antagônicos entre países capitalistas e socialistas no contexto da chamada Guerra Fria. Na segunda parte do capítulo, trataremos das especificidades da produção cultural na chamada “Cortina de Ferro”, pois nos interessa mostrar em nossa análise dos livros e filmes como o conceito de distopia se amalgama às tensões políticas e militares daquele contexto, no fio da navalha entre a prosperidade advinda da reconstrução que segue a Segunda Guerra Mundial e a ameaça de “juízo final”, entre a crise de confiança inabalável no progresso científico e a intuição dos limites de um certo modelo de desenvolvimento e civilização.

Na terceira parte, iremos nos debruçar diretamente sobre os livros de Lem e dos irmãos Strugátski, buscando revelar seus traços distópicos através de tópicos decisivos em que identificamos um diálogo pertinente entre as obras, sinalizando diferenças e afinidades, inclusive as que são pistas para captar o interesse de Tarkovski em adaptar ambas para o cinema. Na quarta e última parte, abordaremos o processo de transposição das obras literárias à linguagem cinematográfica. A partir da análise direta das adaptações e depoimentos registrados no livro *Esculpir o tempo* de Tarkovski e entrevistas concedidas pelo diretor, buscaremos deslindar o sentido de distopia e sua contraface esperançosa e humanista, expressos nos filmes e nas escolhas que fez ao adaptar os dois romances. Além de discutir suas perspectivas estéticas e escolhas de adaptação, que se mostram mais ou menos fiéis aos romances inspiradores, também pretendemos refletir por que o cinema, como forma, responde de modo específico aos dilemas de seu tempo ao recorrer a certos gêneros literários, neste caso, a ficção científica.

Finalmente, encerramos nossa jornada tecendo algumas considerações sobre a atualidade do conceito de distopia a partir do mergulho que propusemos nas obras, situadas no repertório referente à temática e ao gênero da ficção científica, postas em diálogo entre si e com o presente.

A ficção científica e o conceito de distopia

A fim de estabelecer bases confiáveis para realizarmos a análise das obras que selecionamos, procederemos, essencialmente através de revisão de literatura, a uma aproximação que articula a formulação e emprego da palavra *distopia* – cunhada a partir das palavras gregas *dus* e *topos* “significando um lugar doente, ruim, defeituoso ou desfavorável” (CLAEYS, 2017, p. 4) – e a constituição da temática literária distópica que encontrou no gênero da ficção científica um terreno particularmente fértil, ainda que autores dedicados ao tema apontem acertadamente que existe literatura distópica não-ficcional (GOTTLIEB, 2001; CLAEYS, 2017), o que contudo escapa do escopo da discussão que estamos a propor. Como esperamos evidenciar nas próximas linhas, estamos tomando aqui *distopia* como uma palavra viva, um conceito que existe na História e na Cultura, sempre sujeito a ressignificações e aplicações em diferentes contextos de comunicação. Também queremos ressaltar que compreender a ligação umbilical entre *utopia* e *distopia* é primordial para deslindar os diálogos entre obras e autores que estabeleceram a temática e sustentar nossa análise dos traços distópicos em *Solaris* e *Piquenique na estrada*, inclusive da forma como são retrabalhados nas adaptações de Tarkovski.

Ainda que haja uma ou outra escavação etimológica que venha a localizar uma primeira elaboração do termo “distopia” em meados do século XVIII (CLAEYS, 2017), diferentes autores ressaltam seu emprego como antônimo de “utopia” em discurso proferido pelo filósofo e político britânico John Stuart Mill em 1868 (BOOKER, 1994; GOTTLIEB, 2001; CARDOSO, 2006; CLAEYS, 2017; SILVA, 2018) como uma das mais antigas ocorrências documentadas. Entretanto, esses convergem na constatação de que seu uso se consolidou apenas na segunda metade do século XX. Cardoso (2006) e Gottlieb (2001) sugerem que seu emprego em língua inglesa se intensificou a partir de 1952, quando foi publicada a antologia *The quest for utopia*, de Glenn Negley e J. Max Patrick.

De um modo geral, as narrativas distópicas estão invariavelmente impregnadas dos temores que assombram seus contemporâneos. Como bem lembra Todorov (1975, p. 27), “[...] a literatura [...] existe precisamente enquanto esforço de dizer o que a linguagem comum não diz e não pode dizer”. Seus autores extrapolam, a partir das falhas que percebem no presente, um “lugar negativo”, um estado de pesadelo, geralmente projetado num tempo distinto do seu. A distopia como forma literária moderna tem veia satírica – e nunca é demais lembrar, a mesma Revolução Francesa que derrubou a Bastilha promoveu o Terror. Como aponta Claeys (2017, p. 355), a noção de distopia consolidou-se em paralelo com a “industrialização, crescente desigualdade social e crescente popularidade do socialismo e do darwinismo social”. Não surpreende, portanto, que a temática distópica esteja umbilicalmente associada ao gênero

Ficção Científica (FC), parido justamente no século XIX propondo uma estética própria que pudesse expressar as tensões de uma era de progresso e ciência.

Não se trata tanto de prever o futuro quanto de diagnosticar o presente. Por mais paradoxal que possa parecer, é a pretensão realista que viabiliza o alcance social da FC, estabelecendo um laço entre o fantástico e o contexto social-histórico. A sua capacidade de articular o debate a respeito do impacto que as transformações científico-tecnológicas produzem na sociedade está exatamente em afirmar seu conteúdo como algo “possível”. Para Asimov (1984, p. 16), a FC era a tradução literária da percepção de que podiam ocorrer “[...] mudanças sociais decorrentes de modificações na esfera da ciência e da tecnologia.”. Manlove (1975) salienta que este gênero utiliza-se do conhecimento científico corrente em sua época (mesmo que sem muito rigor), para dar plausibilidade a uma situação fantástica. Portanto não trabalha na total alteridade, mas com “outros possíveis” (MANLOVE, 1975, p. 3). O efeito realístico que a FC procura produzir pretende lhe dar distância de qualquer exotismo ou fuga da realidade: “O movimento da narrativa consiste em nos obrigar a ver quão próximos realmente estão de nós esses elementos aparentemente maravilhosos, até que ponto estão presentes em nossa vida” (TODOROV, 1975, p. 180).

O rastro da distopia se alonga para bem antes das obras que ocorrerão de imediato ao buscar-se o tema. Antes até do que o *Nós* de Zamiátin, escrito em 1924, que Orwell, ao resenhá-lo em 1946, considerou ter influenciado *Admirável Mundo Novo* (1932), de Huxley. Esse dado elencado leva a crer que o próprio Orwell teve essas obras como referência para sua versão da distopia, *1984*, livro concluído em 1948 e publicado no ano seguinte. Estas três obras, de todo modo, invariavelmente são referenciadas como constitutivas da espinha dorsal do que se pode considerar o cânone literário referente a esta temática. Em comum nas três histórias está o fato de a narrativa centrar-se em protagonistas que cumprem uma jornada de embate, que visa descortinar as engrenagens de governos opressores e, ainda que seus esforços terminem por submeter tais governos a julgamentos, esses protagonistas sairão invariavelmente derrotados da empreitada. Como aponta Gottlieb (2001, p. 4, tradução nossa¹¹⁵), “a transformação sinistra e irrevogável dos protagonistas representa a irrevogável danação de suas sociedades”.

Tomar como norte da forma da distopia na FC o “Nós” e as representações subsequentes de sociedades totalitárias parece de alguma forma deixar fora do radar a percepção de “lugar negativo” gerada pela análise crítica dos rumos do capitalismo liberal, especialmente por autores de postura socialista. Vide Williams Morris em *News from nowhere* (1890), H. G. Wells em *A máquina do tempo* (1895) e depois Jack London em *O tacão de ferro* (1908). Schiavinatto (2009, p. 364) indica uma expansão do discurso utópico “a partir de fins do século XIX – grosso modo

115 No original: “The sinister and irrevocable transformation of the protagonist represents the irrevocable damnation of his society”.

por volta de 1880-90 [...] – considerando que a utopia e a distopia entremeiam-se”. Autores como Morris, Wells ou London fizeram uso da invenção ficcional da viagem no tempo, numa hábil e recorrente estratégia narrativa que transforma o futuro mais próximo em uma espécie de “passado do futuro distante”.

Para compreender a perspectiva distópica em gestação na FC, é preciso entender como se olhava então para o passado, para a História, e como se retirava dela um conceito de Progresso. Como Schiavinatto (2009, p. 365) sublinha, em *News from nowhere*, um “[...] evento ficcional, mas eminentemente histórico, promove uma viragem no enredo e na sociedade, um corte profundo, uma mudança de caráter irreversível”. N’*O tacão de ferro*, London transforma a narrativa do futuro em memória narrada a partir dos diários de uma personagem. Tais relatos de tempos convulsos em que revolucionários lutaram contra um regime capitalista dirigido por oligarcas da indústria são lidos num futuro sete séculos mais distante, por historiadores então vivendo numa utópica “irmandade dos homens”. Invariavelmente, as crises e confrontos inevitáveis desse “lugar-negativo” que sucede o presente da escrita seriam, por força das ações socialistas revolucionárias, suplantadas pela inescapável evolução histórica que realiza, num futuro ainda mais distante, a Utopia. Wells, bem mais pessimista, leva seu leitor junto com o Viajante do Tempo a constatar que no futuro, muito além do catastrófico cenário da humanidade cindida entre Elois e Morlocks, está a ruína total da civilização e o declínio da própria vida na Terra. Se Morris e London pretenderam motivar seus camaradas com a expectativa de que, apesar de qualquer pesar, sobreviria a Utopia, Wells talvez quisesse alertar seus contemporâneos de que os efeitos deletérios da desigualdade poderiam desaguar num final nada edificante. Posteriormente, em *A praga escarlata* (1912), Jack London também nos apresenta um olhar pessimista quanto ao futuro, pelos olhos de um sobrevivente quase nonagenário professor de literatura da Universidade da Califórnia que, em 2072, conta para os netos – os quais descreve como pequenos selvagens – o que era a civilização até ser devastada em 2013 por um microrganismo que atende pelo nome no título da obra.

Portanto, desde a virada entre o final do XIX e o início do XX já se dava essa visão apocalíptica como consequência da modernidade. Nesta e noutras obras deste período figuram previsões de um futuro em que a existência dos seres humanos estaria praticamente extinta e dissipada, devido a uma combinação qualquer entre causas naturais e a falência da civilização. Para os sobreviventes resta mais comumente alguma forma de barbárie do que algum tipo de Estado totalitário como os imaginados no século seguinte. Numa boa síntese:

[...] ao passo que alguns permanecem na expectativa de que o avanço da ciência e da tecnologia seria um meio capaz de permitir o advento da Utopia na face da Terra, outros temiam os resultados das mudanças e anteviam o surgimento de pesadelos. Assim, desde os seus primeiros tempos, a ficção científica oscilou entre dois polos: o do otimismo e o do pessimismo. (ASIMOV, 1984, p. 125).

Na primeira metade do século XX, os receios e as antecipações de vários autores assombrados pelos possíveis desdobramentos do progresso científico acabaram confirmados na eclosão das duas Grandes Guerras, entremeadas pela crise de 1929, pela ascensão do fascismo e consolidação do socialismo na URSS sob a liderança de Stálin. Nessa conjuntura, foram produzidas e publicadas as obras que reconhecemos como marcos incontornáveis da temática distópica, assim reconhecidas e devidamente esmiuçadas por muitos trabalhos que citamos (BOOKER, 1994; GOTTLIEB, 2001; CLAEYS, 2017; SILVA, 2018). Aqui cabe apenas observar, corroborando apontamentos iniciais, que o termo “distopia” não figura nos livros nem era empregado por seus autores. Beauchamp (1986, p. 54, tradução nossa¹¹⁶) aponta para a epígrafe empregada por Huxley em *Admirável Mundo Novo*, texto do emigrado filósofo russo Berdyaev que afirma que “[...] a vida está se movendo em direção à utopia [...] uma nova era em que intelectuais e a classe cultivada sonharão em evitar a utopia e retornar a uma sociedade que é não-utópica, menos ‘perfeita’, porém mais livre”. Para além de notar a ausência do termo, salientamos que o tom elitista e conservador por trás do trecho é sintomático, e captura de algum modo a desconfiança de viés liberal em relação a possibilidades redentoras do progresso científico e tecnológico. Tais objeções também ecoariam, em outro momento, em críticas como as que fez um intelectual que deixaria a Bulgária para radicar-se na França em 1963: “As utopias que tentavam substituir o presente medíocre por um futuro radiante tornaram-se os totalitarismos do século XX, um remédio muito pior do que a doença de que tentaram nos curar” (TODOROV, 2017, p. 293)¹¹⁷. Neste sentido, ao reportar-se a Brecht, Booker (1994) ressalta o uso da técnica do estranhamento na narrativa distópica, que atua complementando o pensamento utópico, impedindo que “degenere em dogma”.

Nesse sentido, ao apresentar *Piquenique na estrada*, a autora e ensaísta Ursula K. Le Guin aponta que “a FC se presta à subversão imaginativa de qualquer *status quo*” (STRUGÁTSKI; STRUGÁTSKI, 2017, p. 7). Seja através da ironia mais sutil e sofisticada teoricamente de Lem, seja no humor popular e por vezes escancarado dos Strugátski, ou até mesmo no lirismo meditativo das adaptações cinematográficas de Tarkovski, é sob o signo de simultânea desconfiança e disposição subversiva que tais criadores encontraram caminhos para expor os nervos dessa contradição entre utopia e distopia da modernidade, na forma peculiar em que se apresentava no contexto dos países reunidos na esfera de influência soviética durante os anos mais “quentes” da Guerra Fria.

116 No original: “Life is moving toward a utopia [...] a new age in which the intellectuals and the cultivated class will dream of avoiding and of returning to a society that is non-utopian, less ‘perfect’ but more free”.

117 No original: “Las utopías que pretendían sustituir el presente mediocre por un futuro radiante se convirtieron en los totalitarismos del siglo XX, un remedio bastante peor que la enfermedad de la que pretendían curarnos”.

As especificidades da produção cultural na chamada "Cortina de Ferro"

As desventuras em série por que passavam os escritores e criadores de modo geral nos países que compunham o bloco socialista, em particular no que tange a este capítulo, – compreendendo a União Soviética e o território do leste europeu que se convencionou no lado ocidental denominar “Cortina de Ferro” – são por demais intrincadas e melindrosas para que as tratemos aqui com a devida minúcia. Procuraremos então privilegiar o ponto de vista dos autores das obras que abordamos e complementá-los com alguma visão de conjunto a partir de obras que, longe de esgotar assunto tão complexo, ficarão como sugestão ao leitor que quiser se aprofundar nele. Tomemos como ponto de partida esta passagem de Boris Schnaiderman (1997, p. 60):

Criou-se todo um clima de coação contra o infeliz que se abalanchava a escrever e publicar, a não ser que estivesse plenamente imbuído da necessidade de submeter tudo o que escrevia ao julgamento de um representante do poder, que se atribuía também o direito de julgar não só possíveis inferências políticas do texto, mas também questões de moral e a própria estética da obra.

O posfácio escrito por Boris Strugátski em 2012, publicado na edição brasileira de *Piquenique na estrada* (2017) cumpre a tarefa de relatar a longa trilha que vai da concepção (1970) e escrita (1972) à publicação do texto, primeiro na revista *Aurora* (em 1972) e, após longo e penoso processo, em uma coletânea lançada em 1980, porém com volumosas alterações.

Esta epopeia, como ele mesmo denomina, torna-se um testemunho vital para entender o livro no contexto de sua produção e de sua posterior recepção. Os percalços relatados se tornaram demasiadamente tortuosos e desgastantes, a ponto de fazer com que Bóris e seu irmão (falecido em 1991) cogitassem publicar a obra por conta própria em formato *samizdat*¹¹⁸ no início dos anos 1980. Essa medida emergencial de publicação (com todos os riscos envolvidos) seria possível devido à volumosa documentação que preservaram desse projeto abandonado (ainda que brevemente retomado no alvorecer da *Perestroika*). Contudo, atropelados pela sucessão acachapante de acontecimentos, pela falta de recursos e pouco interesse mercadológico, desistiram da empreitada.

Resta no posfácio uma descrição que, se não é exaustiva, consegue ser sintética e aguda o suficiente para descortinar como “funcionava a máquina ideológica dos anos 1970” (STRUGÁTSKI; STRUGÁTSKI, 2017, p. 305). É possível entender como esse mecanismo burocrático afetou a obra dos irmãos, em uma trajetória atravancada por procedimentos

118 Obras censuradas que eram datilografadas e distribuídas pelos próprios autores.

embaralhados, revisões intermináveis e exigências mil dos tigres e elefantes “da fauna ideológica soviética” (STRUGÁTSKI; STRUGÁTSKI, 2017, p. 308). Em três pastas grossas reuniram infindáveis trocas de correspondência mostrando as negociações com os funcionários da editora Jovem Guarda, suas queixas e respostas ao “senado governante” (a seção moscovita da União dos Escritores), reclamações junto ao Comitê Central da Juventude Comunista, súplicas a agências governamentais como o Departamento Cultural e a Sessão de Imprensa do Comitê Central do Partido Comunista, entre outros.

Com um certo recuo no tempo, lembramos que Stalin, para acabar com as disputas entre movimentos de vanguarda que reivindicavam ser a melhor representação da estética revolucionária, centraliza as organizações de artistas, surgindo daí a União dos escritores, em 1932. Tal centralização é determinante para a afirmação estética do chamado realismo socialista, cuja defesa é encarnada sobretudo por Zhdánov. A princípio, ambos estariam afinados com o projeto prometeico da modernidade, do “totalmente novo”: “O que ditadores e artistas de vanguarda têm em comum é seu radicalismo, ou, se preferir, seu fundamentalismo” (TODOROV, 2017, p. 289, tradução nossa¹¹⁹). Percebe-se aí uma semelhança entre os projetos “românticos e revolucionários que [...] assumiram uma representação maniqueísta do mundo” (TODOROV, 2017, p. 292, tradução nossa¹²⁰).

O próprio Zhdánov, discursando no I Congresso Nacional de Escritores Soviéticos em 1934, afirmaria: “A literatura soviética deve saber mostrar nossos heróis, saber se projetar em nosso futuro. Não será uma utopia, porque o trabalho consciente e planejado prepara esse futuro a partir de hoje” (TODOROV, 2017, p. 282, tradução nossa¹²¹). Schnaiderman (1997, p. 44), escrevendo à luz de uma documentação que veio a público (eis uma possível tradução de *glasnost*) na década de 1980, fala na revelação de terríveis números da repressão, apontando que neste mesmo I Congresso, de cerca de seiscentos delegados, foram mortos mais de duzentos. O livro de Schnaiderman também é pródigo em relatos que evidenciam a tensa e ambígua relação de muitos escritores que chegavam mesmo a apelar diretamente a Stalin, como fizeram Bulgakov e Zamiátin.

Ainda no mesmo discurso do congresso, Zhdánov recorda que, em 1932 “[...] durante uma reunião com Stalin, ele ofereceu aos escritores uma nova definição: eles estão destinados a ser os ‘engenheiros da alma humana’” (TODOROV, 2017, p. 282, tradução nossa¹²²). Mas Todorov mesmo indica que o verdadeiro engenheiro é o próprio Stalin, e... “Por isso os regimes

119 No original: “Lo que dictadores y artistas de vanguardia tienen en común es su radicalidad, o, si se prefiere, su integrismo”.

120 No original: “asumieron una representación maniquea del mundo”.

121 No original: “La literatura soviética debe saber mostrar a nuestros héroes, saber proyectarse em nuestro futuro. No será una utopía, porque el trabajo consciente y planificado prepara ese futuro desde hoy”.

122 No original: “[...], durante una reunión con Stalin, éste ofreció a los escritores una nueva definición: están destinados a ser los ‘ingenieros del alma humana’”.

totalitários, tendo encontrado alguma inspiração nas ideias das vanguardas artísticas, vão livrar-se dos seus representantes ou subjugar-los, pois só precisam de dóceis executores, não de inventores” (TODOROV, 2017, p. 284, tradução nossa¹²³).

Docilidade que também se traduz no método de censura “co-autora” que visa adequar os livros a este ideal. Tendo preservado a cópia revisada da editora, acompanhada de 18 páginas de observações que versam sobretudo a respeito de “comportamento amoral dos personagens”, “violência física” e “vulgaridade e expressões chulas”, Strugátski dispõe ao leitor uma amostragem bastante representativa de um total de quase 400 observações, mesmo recolhidas de modo um tanto aleatório. O arremate na carta editorial explicita a lógica da poda: ela seria justificada “pelo fato de o público-alvo do vosso livro ser formado por jovens e adolescentes, membros da Juventude Comunista que veem na literatura soviética um manual de conduta moral, um guia para a vida.” (STRUGÁTSKI; STRUGÁTSKI, 2017, p. 314). Mais adiante, em seu reexame do material para escrever o referido posfácio, o autor constata que na época não lhe passara pela cabeça que as reivindicações que receberam desses órgãos oficiais não eram motivadas por aspectos meramente ideológicos. O fato é que editores e funcionários da máquina de controle acreditavam efetivamente na necessidade de uma linguagem insossa e envernizada, que manteria a literatura de ficção científica longe da crua e dura realidade, protegendo os leitores e lhes dando “uma completa e autosatisfatória visão de mundo” (STRUGÁTSKI; STRUGÁTSKI, 2017, p. 316).

O empobrecimento da linguagem (denunciado em distopias capitais como *1984* e *Fahrenheit 451*) corresponde assim a uma estratégia de construção de hegemonia dos regimes autoritários. Encontramos uma queixa convergente num relato de Tarkovski. A burocracia queria impor narrativas simples, diretas e edificantes, que não dão margem à reflexão crítica ou às dúvidas existenciais que a arte pode provocar:

Ao longo do trabalho em *A Infância de Ivan*, fomos censurados pelas autoridades cinematográficas toda vez que tentamos substituir a causalidade narrativa pelas articulações poéticas. E, mesmo assim, só o fazíamos muito experimentalmente, limitando-nos a testar o terreno. Não estávamos tentando rever os princípios básicos da criação cinematográfica. No entanto, sempre que a estrutura dramática revelava o mais leve indício de algo novo — quando os fundamentos lógicos da vida cotidiana recebiam um tratamento relativamente livre — sobrevinham, infalivelmente, manifestações de protesto e incompreensão, que quase sempre usavam como pretexto o público: era preciso oferecer-lhe um enredo que se desenvolvesse sem interrupções, pois as pessoas não conseguiam se interessar por um filme sem uma linha narrativa eficaz. (TARKOVSKI, 1998, p. 30-31).

123 No original: “Por esta razón los regímenes totalitarios, tras haber encontrado cierta inspiración en las ideas de las vanguardias artísticas, se desembarazarán de sus representantes o los someterán, ya que lo que necesitan es a ejecutores dóciles, no a inventores”.

Assim, um ponto em comum entre os irmãos Strugátski e Tarkovski é que o compromisso assumido com sua arte, que envolvia diversas escolhas estéticas e existenciais próprias dos meios em que veiculavam suas obras (literário e cinematográfico), os levou para longe das fórmulas estéticas engessadas feitas sob encomenda pela *nomenklatura* do Partido Comunista. Boris chega mesmo a pontuar um certo “mistério”, sobretudo pelo fato de seu romance adotar a artimanha de localizar a ação no mundo “do capitalismo decadente e da ideologia burguesa vigente” (STRUGÁTSKI; STRUGÁTSKI, 2017, p. 315). Ursula K. Le Guin, em seu prefácio de *Piquenique na estrada*, parece ter intuído uma resposta ao apontar que os Strugátski não eram óbvios em suas críticas ao governo – em comparação com Zamiátin, como ela mesma exemplifica – e que admira o fato de eles terem escrito “como se fossem indiferentes à ideologia – algo que muitos de nós, escritores nas democracias ocidentais, tínhamos dificuldade de fazer. Eles escreviam como homens livres escrevem” (STRUGÁTSKI; STRUGÁTSKI, 2017, p. 8). Vale supor que essa atitude indiferente deveria ser tomada como acinte por parte dos burocratas incumbidos de regular o processo editorial. A observação feita por Booker (1994, p. 118) de que boa parte da sátira da dupla mirava no Ocidente (o que teria lhes facilitado a publicação de muitos dos originais), encontra aqui, portanto, uma ressalva.

No caso de Stanislaw Lem, os registros de sua biografia e sua fortuna crítica nos levam a crer que o processo de publicação de *Solaris* não apresentou as mesmas dificuldades de *Piquenique na estrada*. A obra de Lem veio ao mundo em 1961, mais de dez anos antes da primeira versão da obra dos irmãos Strugátski ser publicada na revista *Aurora*. A diferença não é apenas temporal, mas também espacial, e, ainda que a Polônia (onde vivia Lem) fizesse parte do Bloco de Leste (composto pela União Soviética e os países aliados da Europa Central e do Leste Europeu), o contexto polonês da época tinha suas particularidades.

Cinco anos antes da publicação de *Solaris*, a Polônia entraria em um ciclo de acontecimentos conhecidos como “Outubro Polonês”. Eles eram uma resposta ao XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética de 1956, evento que se tornou notório por causa do “discurso secreto” do Secretário-Geral do Partido Comunista, Nikita Khrushchov, que condenava o culto à celebridade e, conseqüentemente, tentava desvencilhar o Partido Comunista soviético da figura do Primeiro-Secretário anterior, Josef Stalin (em um processo chamado de “desestalinização”). Diante da repercussão do XX Congresso (e de ações que o sucederam), o líder do Partido Comunista da Polônia, Władysław Gomułka, não permitiu que seu país aderisse ao tipo de controle que a União Soviética já exercia (e que pretendia intensificar). Assim, se, por um lado, o “Outubro Polonês” sufocou as tentativas de renovação e frustrou esperanças de renovação nutridas por parte da população do país, por outro lado a postura de Gomułka deixa seu país em uma trilha própria, com maior autonomia dentro do Bloco de Leste e com limites claros a críticas vindas da União Soviética (BAUMAN; TESTER, 2011).

A biografia de Stanislaw Lem mostra que, no período em que publicou *Solaris*, os anos mais difíceis de sua vida pareciam ter ficado para trás. Em 1940, quando as tropas soviéticas invadiram Lvov, o futuro escritor tinha acabado de entrar no curso de medicina do Instituto Médico de Lvov. Por ser considerado pelos soviéticos como um representante da “classe social errada” (ou um “burguês”), foi obrigado a abandonar o curso. Logo depois, veio a ocupação alemã, e a questão dos antepassados judeus de Lem o submeteu a outro risco. Com uma identidade falsa, ele passou a trabalhar como mecânico e soldador (2020).

O contexto no qual Lem passou a viver em 1961 não era mais tranquilo apenas no campo pessoal, mas também em relação à carreira de escritor. Seu primeiro romance, *Szpital przemieniena* (*Hospital da transfiguração*), passou por um processo parecido com o de *Piquenique na estrada*: começou a ser escrito em 1948, mas, depois de várias interrupções da censura comunista, só viria a ser publicado oito anos depois. Em 1951, a convite de um amigo, escreveu *Czytelnik* (*Os Astronautas*), sendo este o primeiro de ficção científica de Lem e um dos primeiros do gênero em toda a Polônia (2020).

O prestígio de sua obra na FC teve alcance mundial e fez com que o escritor ganhasse respeito em seu país (2020). Na época em que publicou *Solaris*, Lem e uma delegação de escritores poloneses viajaram para a Alemanha Oriental, República Tcheca e União Soviética, e, de acordo com o autor, em todos esses lugares “eles me adoraram” (LEM, 2020). Em 1970, na mesma época em que os irmãos Strugátski submetiam *Piquenique na Estrada* para ser publicado pela primeira vez, Lem ganhava um prêmio do ministro das Relações Exteriores pela popularização da cultura polonesa no exterior (2020).

Desse modo, a despeito dos percalços assinalados e das evidentes diferenças estilísticas entre as obras aqui selecionadas, constatamos que a escrita de seus autores foi capaz de revelar inúmeros aspectos distópicos que permeavam a experiência social de suas respectivas épocas. Esse presente sombrio era projetado no futuro em lugares “outros”, e, por efeito deste “deslocamento” da imaginação de seus leitores, a estratégia narrativa visava, dentre outros pontos, trazer um alerta sobre os limites e riscos implicados na aceitação acrítica de uma expectativa teleológica a respeito do progresso científico e tecnológico – inclusive no fato de que esse progresso costuma ser empregado para legitimar um determinado *status quo* que se pretende inquestionável.

Os traços distópicos em *Solaris* e *Piquenique na estrada*

Se *Solaris* e *Piquenique na estrada* são narrativas que se inserem de algum modo no tópos do “primeiro contato”¹²⁴, compartilham ainda mais seu desdobramento particular por serem

124 Assim é nomeado o tema do encontro inaugural entre a espécie humana e outra alienígena e inteligente, um dos mais recorrentes na literatura de ficção científica.

narrativas de desencontro. A premissa de *Piquenique na estrada*, sustentando que os visitantes aparentemente nem sequer se importam com a presença dos seres humanos, encontra paralelo num dos posicionamentos comentados pelo psicólogo solarista Kris Kelvin enquanto percorre o acervo da biblioteca da estação que orbita o planeta: “O diretor-administrativo do Instituto Cosmológico Universal arriscou a afirmação de que o oceano vivo não desprezava os homens de maneira alguma, mas sim que não os havia percebido, assim como um elefante também não sente nem vê as formigas escalando suas costas.” (LEM, 1987, p. 162).

Em ambos os romances, os humanos, a despeito de todos os seus recursos científicos e tecnológicos, fracassam na tarefa de compreender o Outro alienígena e seus artefatos. Esta incompreensão, inescapável, representa ainda um índice muito evidente da escala irrisória da humanidade diante do universo em sua magnitude imensurável, remetendo, como recorda Le Guin (STRUGÁTSKI; STRUGÁTSKI, 2017, p. 11), ao mito do “universalismo cognitivo”, que Lem (1987) explora em *Solaris* em metatextos fictícios como o *Panfleto de Grastrom*, que demonstra a insuficiência da capacidade cognitiva da humanidade diante da escala do universo. A despeito de toda a ciência da Solarística, o autor nos leva à possível conclusão de que é o planeta Solaris que sonda os cientistas tripulantes da estação, e eventualmente que em seu Oceano eles não passavam de formigas submetidas a experimentos que lhes parecem cruéis. “Aquele gigante líquido havia causado a morte de centenas de homens. A raça humana inteira tentara em vão estabelecer com ele um vínculo qualquer, mesmo o mais tênue, e ele conduzia meu peso sem notar-me mais do que teria notado um grão de areia.” (LEM, 1987, p. 198).

Ao analisar as “distopias comunistas contemporâneas”, Booker (1994, p. 115) atenta para o peso da tradição satírica da literatura russa sobre obras de autores da segunda metade do século XX, incluindo os irmãos Strugátski. Em sua análise das obras da dupla, ele ressalta o ceticismo ante o utopismo tecnológico próprio da ideologia oficial soviética, ressaltando a verve crítica por trás do questionamento que promove sobre a ciência e a tecnologia como forças inequívocas de progresso (BOOKER, 1994). Como o próprio Boris admite, o romance trata da “[...] brusca perda da autoridade científica” (STRUGÁTSKI; STRUGÁTSKI, 2017, p. 300). Indubitavelmente, o ICCE (Instituto Internacional das Culturas Extraterrestres), instituição ficcional que conduz as atividades oficiais na Zona é “uma paródia da burocratização da ciência moderna em geral” (BOOKER, 1994, p. 119), e traçar um paralelo de sua função na trama com a desempenhada pela Solarística no livro de Lem é irresistível.

Booker (1994, p. 116), aliás, vê nas várias obras deste período que arrola para seu estudo uma veia pós-modernista. Neste sentido, as obras de Stanislaw Lem podem ser consideradas o suprassumo na invenção de epistemologias ficcionalizadas, como demonstram, além de *Solaris*, obras como *Memórias encontradas numa banheira* (1961) e *O incrível congresso de*

Futurologia (1971). A forma como ele emula um campo de estudo com suas controvérsias, fases, correntes, citações, manuais, clássicos e até autores heterodoxos e seus panfletos marginais, especialmente no capítulo “Os pensadores”, que se desenrola na biblioteca, é um feito literário em si. Tal desfiar de polêmicas tem intenção provocadora, quiçá iconoclasta, como no trecho que Kelvin recupera da Introdução à Solarística de Muntius, propondo compará-la a uma religião: “A Solarística é o renascimento de mitos há muito desaparecidos, a expressão de nostalgias místicas que o homem reluta em confessar abertamente. A pedra angular está profundamente firmada nos alicerces do edifício: é a esperança da Redenção.” (LEM, 1987, p. 166).

A abordagem dos Strugatski não recorre a esse tipo de fabulação satírica sofisticada e kafkiana, evitando as noções epistemológicas e a retórica acadêmica que notamos nas obras de Lem. Seu humor é mais prosaico, por vezes travesso, e enraizado nas formas populares do riso. Le Guin (STRUGÁTSKI; STRUGÁTSKI, 2017, p. 10) inclusive destaca em seu prefácio essa preferência, rara quando do lançamento do livro, de destacar pessoas comuns, criticando um elitismo subjacente em muitas obras do gênero FC. Red, o “ruivo” (Redrick Shuhart) personagem central e fonte da maior parte dos relatos que compõem o livro, é um *stalker*, um perseguidor que se esgueira pela “Zona de visitação” em busca dos artefatos esquecidos pelos alienígenas. Ele conhece os perigos daquela área graças a sua experiência e seu saber prático, expressos numa linguagem bem distante dos compêndios científicos, como pode ser exemplificado pelo emprego de seu jargão “folclórico” como “careca-de-mosquito” (referindo-se a um fenômeno denominado cientificamente na narrativa de *graviconcentrados*), comentado na conversa entre o fornecedor Noonan e o cientista Pillman numa mesa de bar (STRUGÁTSKI; STRUGÁTSKI, 2017, p. 212). Noonan, engenheiro, pede ao cientista que lhe explique o fenômeno, e Pillman replica que ele próprio não o entende. Em reiteradas passagens da obra, essa incapacidade de cognição é ressaltada e ressoará dolorosamente na cabeça de seus leitores ensinados a tomar como infalível monólito um emaranhado de agências governamentais, empresas fornecedoras, organismos internacionais e autoridades especialistas. Pillman declara, no extrato de uma entrevista que concede e faz as vezes de prólogo do livro, que seu trabalho na Comissão da ONU para problemas da Visitação (COMPROVIS¹²⁵) visa zelar para que os “[...] milagrosos artefatos extraídos nas Zonas permaneçam em posse restrita do IICE” (STRUGÁTSKI; STRUGÁTSKI, 2017, p. 19). Se a denúncia do tecnocratismo opaco e permeado de interesses se aplica ao contexto soviético, cola igualmente no chamado “bloco capitalista” ocidental, mas aqui não são desafiados por um cientista rebelde e embalado em ceticismo, mas um rude e perseverante homem comum que se esgueira entre os perigos da Zona em busca da sobrevivência, do sustento da família, mas ulteriormente da própria felicidade, materializada na Esfera dourada (expandida no filme *Stalker* na ideia do Quarto) uma utopia dentro da distopia.

125 Não podemos comprovar se o trocadilho na tradução foi acidental.

Nos principais cenários em que a ação se desenrola, os protagonistas são defrontados com as adversidades resultantes dos efeitos da incapacidade crônica da ciência de resolver o enigma proposto. Pela boca de Noonan, somos informados que “[...] ninguém mais sabe o que a Zona é: chaga, câmara de tesouros, provação diabólica, caixa de Pandora, o diabo em pessoa... Apenas se aproveitam dela, aos poucos” (STRUGÁTSKI; STRUGÁTSKI, 2017, p. 176). Red, praticando a ética e o saber-fazer próprios do stalkerismo, move-se com cautela e habilidade não apenas pelo espaço da Zona, mas em meio às tensas relações de seu entorno, lidando com autoridades oficiais e militares, além de estabelecer vínculos com o submundo de contrabandistas que atendem por apelidos zoológicos, como o Abutre Barbridge e o Esquilo.

Diferente da dinâmica de relacionamentos de *Solaris*, em que Kris Kelvin é enviado a uma Estação com a missão de restabelecer a sanidade da tripulação composta pelos cientistas Snout e Sartorius, abalada sobretudo pelo suicídio de Gibarian, poucos dias antes de sua chegada. O próprio Kelvin, a princípio alheio ao que se passa, se vê gradativamente enredado no ambiente cronicamente instável pela interação com um dos efeitos mais intrigantes do Oceano de Solaris: os chamados “visitantes”, projeções materiais independentes de entes queridos dos tripulantes baseados em suas memórias. Em seu caso, a perturbadora presença toma forma de Hari, sua falecida esposa, que se suicidou anos antes da missão.

Se as utopias de todos os regimes revolucionários prometiam algum tipo de inteireza, algum deslindamento definitivo, sua dissecação se apresenta na exposição das incompletudes e contradições do empreendimento do contato. Nesse impasse crítico do projeto civilizacional catapultado pela modernidade, a confrontação com o Outro alienígena, suas projeções ou despojos é, sobretudo, o espelho em que os leitores humanos miram seu limite – uma imagem de forte sentido alegórico na cinematografia de Tarkovski, inclusive nas adaptações de que tratamos aqui. As constantes alusões à religião, especialmente no desfecho das obras, sinalizam uma tentativa de romper o impasse. Mas não é uma saída óbvia, como também não é o caso de forçar a interpretação de que esse elemento representa uma alternativa ideológica – e teleológica – defendida pelos autores. A esperança não é propriamente se voltar a outra “grande narrativa”, e nem tampouco descartar qualquer uma completamente, mas sim entender sua incompletude, a possibilidade da existência de um “deus imperfeito”, como especula Kelvin no último capítulo de *Solaris* (LEM, 1987).

De modo explícito, as tramas das duas obras apontam para a conclusão de que Kelvin e Red estão sendo testados e, nas provas às quais são submetidos, podemos afirmar que, metonimicamente, ambos representam a humanidade. Redrick, de posse da Esfera dourada (artefato que, em tese, poderia realizar qualquer desejo seu, o que seria uma representação materializada de algo que poderia ser “toda-poderosa, onipotente e onisciente”) conclui que ela

pode examiná-lo, pois “jamais vendi minha alma para ninguém! Ela é minha, humana!” antes de conceder “felicidade para todos, de graça, e que ninguém seja injustiçado” (STRUGÁTSKI; STRUGÁTSKI, 2017, p. 296). Já Kris Kelvin, descartando qualquer solução infalível (inclusive a de que algum sentimento como o amor pudesse suplantar tudo, carregando consigo mais interrogações do que certezas), ainda assim decide permanecer em Solaris, refletindo que “Esperava por nada. E mesmo assim vivia à espera. [...] Não sabia de nada, e persisti na fé de que o tempo dos milagres cruéis não havia passado” (LEM, 1987, p. 198). Em seguida, veremos que, para Tarkovski, – um cineasta profundamente humanista – tais desfechos trazem ressonâncias com seu próprio fascínio pelo mistério da existência, com seu persistente desejo de sondar esse mistério, mesmo com a constatação da insuficiência do conhecimento científico para realizar tal tarefa.

Da literatura ao cinema - arte, transcrição e distopia

O processo de adaptação de histórias para diferentes mídias é, ao contrário do que pode parecer, uma prática bastante antiga. Na tradição literária, é comum que vejamos uma história aparecer em diversos suportes e, em muitos casos, sequer temos condições de afirmar que uma determinada obra seria ou não a obra original, enfim, aquela que trouxe a história pela primeira vez.

Os vitorianos tinham o hábito de adaptar quase tudo – e para quase todas as direções possíveis; as histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças [...] eram constantemente adaptados de uma mídia para outra, depois readaptadas novamente. Nós, pós-modernos, claramente herdamos esse mesmo hábito, mas temos ainda outros novos materiais à nossa disposição – não apenas o cinema, a televisão, o rádio e as várias mídias eletrônicas, é claro, mas também os parques temáticos, as representações históricas e os experimentos de realidade virtual. (HUTCHEON, 2013, p. 11).

Na contemporaneidade, o senso comum considera que a primeira versão de uma obra (principalmente se é uma obra originalmente pensada para o campo literário) seria a única versão legítima, e todas as suas versões (ou mesmo obras derivadas e influenciadas por ela) se tornam obras menores, quase devedoras da obra original. Para Linda Hutcheon (2013, p. 11), “[...] seja na forma de um jogo de videogame ou de um musical, qualquer adaptação está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o ‘original’”.

Ironicamente, muitas pessoas apenas conhecem a história de *Solaris* e de *Piquenique na estrada* através das adaptações cinematográficas (no caso de *Piquenique*, trata-se do filme *Stalker*, ou seja, nem mesmo o nome da obra literária sobreviveu à transposição). Contudo, não nos interessa investigar uma improvável “pureza” das obras, sobretudo se considerarmos

que até mesmo as obras literárias, tidas como originais, também nasceram de influências e releituras. Em um artigo escrito para o *blog Mundo Fantasma*, o escritor e pesquisador Bráulio Tavares menciona duas obras que trazem a premissa de *Piquenique na estrada* e que foram publicadas antes do livro dos irmãos Strugátski. No romance *Rogue Moon*, publicado por Algis Budrys em 1960, pessoas tentam atravessar um labirinto localizado na Lua, e, ao fazê-lo, correm o risco de detonar um sistema de autoproteção que pode ser fatal. Tavares menciona também o romance *The Man in the Maze*, de Robert Silverberg, publicado em 1969, e que exploradores tentam atravessar um labirinto gigante repleto de armadilhas capazes de destruir quem passa por elas (TAVARES, 2018).

Consideramos que as obras cinematográficas possuem valor por si mesmas, além do fato de que, graças a diversas decisões estéticas e conceituais tomadas pelo diretor Andrei Tarkovski (diretor das duas adaptações), essas obras tomaram direções levemente diferentes em relação aos livros. No documentário *Un Poeta nel Cinema*, o diretor russo questiona até mesmo se *Stalker* seria um filme de ficção científica. Para ele, não interessa definir esse dado, mas, se tiver que escolher, Tarkovski pensa na obra mais como uma parábola do que como um exemplar do gênero FC. Já a respeito de *Solaris*, – uma obra muitas vezes comparada com outro clássico do cinema, *2001, uma Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick – Tarkovski diz que provavelmente é seu pior filme, uma vez que não tinha os mesmos interesses que Stanislaw Lem em relação à história. Em outro trecho do documentário, Tarkovski cita nominalmente *Solaris* e *Stalker* para dizer que seu objetivo ao fazer ambos era o de equilibrar duas linhas: uma interior, mais espiritual, com outra exterior, mais material (TARKOVSKI, 1984).

Existem diversas diferenças entre as obras cinematográficas e literárias, que vão desde detalhes mais incidentais de figurino e cenário, passando por mudanças drásticas na própria narrativa. Contudo, não é o objetivo desse capítulo dissecar tais diferenças (há diversas pesquisas e trabalhos acadêmicos voltados para essa finalidade). O que nos interessa mencionar aqui é como, apesar de desprezar convenções do gênero de ficção científica, a visão de mundo de Tarkovski evoca algo que nos interessa sob o ponto de vista da distopia. Em *Un Poeta nel Cinema*, o cineasta afirma que o mundo em que vivemos não é um lugar onde se possa ser feliz, e acredita que todos nós estamos aqui para lutar (TARKOVSKI, 1984). Essa luta, na sua visão, é uma luta espiritual, e pode ser feita através da arte. Para ele, a arte e os artistas existem porque o mundo não é perfeito, e, conseqüentemente, a arte nasce de um mundo mal desenhado. Por tudo isso é que ele defende que um artista nunca pode trabalhar em condições ideais (TARKOVSKI, 1984).

As afirmações de Tarkovski são fruto de sua visão de mundo, sendo que, para ele, não há diferença entre sua atuação como cineasta e seus ideais. Diferente de outros cineastas que

adaptaram obras como *Solaris* (como Steven Soderbergh, que lançou em 2002 sua versão cinematográfica da obra), Tarkovski produz o que se entende como “cinema de autor”. O contexto de produção das principais obras desse diretor russo se deu em uma época menos dependente das decisões tomadas por financiadores e por estúdios. Na década de 70, dois movimentos importantes transformaram a indústria cinematográfica: a *Nouvelle Vague* francesa e a *Nova Hollywood* americana. Frutos da revolução política e comportamental de maio de 1968, esses dois movimentos se influenciaram mutuamente. Os diretores americanos, outrora submissos ao formato dos *blockbusters* comerciais, agora renegavam “as estruturas narrativas fechadas e bem-feitas, que haviam servido aos realizadores americanos desde o tempo de Griffith”, e se dedicavam a produzir filmes “mais pessoais, mais parecidos com os filmes europeus, cujos finais são quase sempre imprevisíveis e não conclusivos” (MATTOS, 2006, p. 143).

Tarkovski acreditava que os grandes diretores de cinema deveriam ser poetas, principalmente os que querem fazer um cinema de autor, e, para ele, apenas estes sobreviveriam no ramo do cinema (TARKOVSKI, 1984). Tais considerações sobre seu ofício só podem ser pensadas hoje em dia diante do contexto da década de 1970, em que grandes estúdios concediam orçamentos vultuosos e ampla liberdade criativa para cineastas dispostos a construir obras cuja estética estivesse alinhada com um projeto mais pessoal. O que nos parece interessante, diante disso, é que Tarkovski pôde construir uma espécie de distopia poética, e não se viu obrigado a enquadrar clichês do cinema de ficção científica apenas para agradar um público de nicho.

Diante disso, é fácil notar que o cineasta russo teve a liberdade de aproveitar apenas o pressuposto geral da trama de *Piquenique na estrada*, que envolve a ideia de uma “Zona” que oferece risco para seres humanos, constituída por artefatos de origem alienígena, e em cujo espaço apenas uma pessoa treinada (um *stalker*) pode andar com relativa segurança. Ainda que o roteiro do filme seja creditado aos irmãos Strugátski, não é exagero dizer que Tarkovski fez um filme perfeitamente alinhado com outras obras de sua filmografia. Ali notamos diversos elementos típicos de sua marca autoral, como cenas longas marcadas por *travellings* lentos, além de diálogos poéticos ou mesmo citações de poesias. Também como em outros filmes do cineasta, temos em *Stalker* a predominância de elementos da natureza, como neblina, fogo, colinas de terra, e, sobretudo, o elemento aquático, que integra fortemente o cenário de suas cenas mais significativas.

Com exceção da primeira e da última cena (que tem a presença da esposa e da filha do *stalker*), o filme enfoca três personagens, sobre os quais pouco sabemos em termos pessoais. Sequer seus nomes são ditos, e os conhecemos apenas como “Professor”, “Escritor” e “Stalker”. O tom dos diálogos entre eles é radicalmente diferente, por exemplo, da narração em primeira

pessoa do personagem que é o principal *stalker* do livro: na obra literária, a carregada ironia do protagonista poderia ser comparada à do ilustre narrador personagem Holden Caulfield, de *O Apanhador no Campo de Centeio* – obra que, por sinal, foi publicada na União Soviética apenas em 1965, e cuja reputação escandalosa na época talvez tenha influenciado a escrita dos irmãos Strugátski (RUDNYTSKA, 2013).

A estrutura narrativa geral do filme, composta por esses três personagens de descrições ao mesmo tempo abrangentes e vagas, ou pelos diálogos poéticos e declamados, acaba gerando um resultado muito diferente do livro. No filme, essa estrutura narrativa faz com que a obra pareça, às vezes, quase uma obra teatral adaptada para o formato da sétima arte. Nos diários de Tarkovski, percebemos que ele tinha profunda admiração pela estética teatral: “Ao assistir a filmes no cinema, percebo pela primeira vez a grande virtude do teatro, sua humanidade. É como olhar para um avião e ver pela primeira vez como é encantador o voo de um pássaro, a pena de um pássaro” (TARKOVSKI, 2002, p. 176, tradução nossa¹²⁶).

No livro dos irmãos Strugátski, a descrição do Stalker não é tão vaga: sabemos, por exemplo, que ele se chama Redrick Schuhart, e diversos detalhes de sua vida (ou de outros personagens) são descritos bem objetivamente, como suas idas diárias ao bar Borjtch, seu amigo Ernest (que é o barman e também consegue clientes para o Stalker), ou sua casa e sua esposa Guta (STRUGÁTSKI; STRUGÁTSKI, 2017). Na verdade, todo o primeiro capítulo do livro (ou o segundo, se considerarmos o trecho inicial “Fragmento da entrevista do Dr. Valentim Pillman, recém-nomeado ao Prêmio Nobel de Física do ano de 19... ao correspondente da rádio de Harmont”) é narrado com a voz de Redrick. O capítulo posterior a esse e o último capítulo são focados em Redrick, entretanto, nesses dois capítulos o narrador passa a ser onisciente, em terceira pessoa (diferente do narrador-personagem do início da trama). Há, também, um capítulo que, apesar de ser narrado em terceira pessoa, é todo focado no personagem Richard G. Noonan. Essas mudanças de foco tornam o romance dos irmãos Strugátski quase um romance polifônico (ou com características polifônicas), como define Bakhtin em relação a tramas que são vistas e narradas por diferentes personagens ao longo de seu desenvolvimento (BAKHTIN, 1997).

Talvez devido à decepção de Tarkovski com o resultado do filme *Solaris*, ele tenha decidido que, em *Stalker*, apenas aproveitaria pressupostos da trama do livro que o inspirou, mas que recriaria a história dentro de parâmetros familiares ao seu repertório fílmico. Sua expectativa, na época, era alta: em seus diários, Tarkovski queria que *Stalker* fosse seu melhor filme: “Acho que *Stalker* realmente será meu melhor filme. É bom saber isso, mas nada mais. Ou melhor,

126 No original: “As I watch films in the cinema, I realize for the first time the great virtue of the theatre, its humanity. It is rather like gazing at an aeroplane and seeing for the first time how delightful is a bird’s flight, a bird’s feather”.

isso leva a uma maior confiança.” (TARKOVSKI, 2002, p. 174, tradução nossa¹²⁷). Em seguida, o cineasta afirma que “Nem por um momento significa que eu tenha uma boa opinião sobre meus filmes. Não gosto deles - há tanto neles que é exigente, efêmero, falso. (Menos no *Stalker* do que nos outros.)” (TARKOVSKI, 2002, idem¹²⁸). É perceptível que Tarkovski tinha um senso crítico bastante exigente em relação a si mesmo, e considerava que, com *Stalker*, ele talvez pudesse enfim alcançar metas pessoais ainda mais elevadas do que as que obteve em seus filmes anteriores.

De todo modo, é preciso salientar que os resultados das duas adaptações cinematográficas de Tarkovski geraram filmes bem diferentes das obras inspiradoras. Curiosamente, a adaptação que talvez tenha se distanciado menos do livro é *Solaris*; contudo, o autor do livro, Stanislaw Lem, não gostou do resultado:

Eu definitivamente não gostei do “Solaris” de Tarkovski. Tarkovski e eu diferíamos profundamente em nossa percepção do romance. Embora eu achasse que o final do livro sugeria que Kelvin esperava encontrar algo surpreendente no universo, Tarkovski tentou criar a visão de um cosmos desagradável que foi seguida pela conclusão de que se deveria retornar imediatamente à Mãe-Terra. Éramos como dois cavalos atrelados: cada um puxando a carroça na direção oposta. (LEM, 2020b, tradução nossa¹²⁹).

O fato é que Tarkovski quis explorar um lado mais existencial e subjetivo dos personagens, fazendo do mote narrativo das obras literárias um pano de fundo para a exposição de angústias e inquietações das mais variadas. Apesar de *Stalker* ter muito pouco do enredo do livro, o envolvimento dos autores de *Piquenique na estrada* no roteiro da adaptação cinematográfica certamente contribuiu para que os irmãos Strugátski não fossem tão hostis ao filme quanto Stanislaw Lem foi em relação à versão fílmica de *Solaris*.

O ponto que talvez una todas essas obras e derivações envolve uma visão pouco otimista do progresso humano, e de sua pequenez diante de dimensões desconhecidas da existência. Se existem aspectos que possam costurar os livros e os filmes que abordamos aqui, o caráter distópico é um dos principais itens a se citar. Seja pelo ponto de vista da conjuntura, da narrativa em si ou do olhar humano, o que essas obras nos trazem é um sabor amargo diante da representação do encontro entre o homem e o desconhecido. Ao se deparar com os limites

127 No original: “I think *Stalker* really is going to be my best film. That is good to know, but nothing more. Or rather, it makes for greater confidence”.

128 No original: “It does not for a moment mean that I have a high opinion of my films. I don't like them - there is so much in them that is fussy, ephemeral, false. (Less in *Stalker* than in others.)”.

129 No original: “I definitely did not like Tarkovski's “Solaris”. Tarkovski and I differed deeply in our perception of the novel. While I thought that the book's ending suggested that Kelvin expected to find something astonishing in the universe, Tarkovski tried to create a vision of an unpleasant cosmos which was followed by the conclusion that one should immediately return to Mother-Earth. We were like a pair of harnessed horses: each of them pulling the cart in the opposite direction”.

do paradigma científico que molda a ideologia terrestre, os personagens dessas obras se veem desamparados e temerosos, diante da angústia de constatar a insignificância de nossa tecnologia diante dos misteriosos mecanismos que regem o vasto cosmos.

Considerações finais?

Ao concluirmos nossa jornada, provavelmente com mais interrogações em mãos do que as que tínhamos ao partir rumo a outros espaços e tempos, refletimos sobre o sentido urgente dessa enquete que traçamos no difícil intuito de acertar um alvo móvel, buscando uma palavra que se move; um conceito que se reelabora enquanto os sujeitos da História interagem e dão sentido à vida lançando mão dele. Neste ensejo, traçamos um arco para cobrir a distância entre o contexto das obras que abordamos e nosso próprio tempo:

Permanecia forte, então, no final da década passada, a noção – realista – de que, do presente tal como é, dificilmente poderão derivar futuros de signo positivo. E o que o futuro teria de mais negativo, numa época narcisista, era visto como a opressão da liberdade e das escolhas dos indivíduos. Afinal, no mundo pós-Guerra Fria dominam concepções e regimes neoconservadores que exaltam o mercado, mas não tanto a democracia, em que enxergam ‘exageros perigosos’, e menos ainda se preocupam com a preservação da autonomia e dos direitos individuais. (CARDOSO, 2006, p. 36).

Ultimamente “distopia” anda por todas as bocas, olhos e ouvidos. Uma busca rápida por plataformas que concentram as atividades de consumo cultural através das correntes tecnológicas de informação e comunicação (como Amazon, YouTube, Netflix, entre tantos), apresenta milhares de títulos reunidos por seus motores de busca a partir deste termo.

Tal alargamento de seu emprego sugere dois fenômenos complementares: as configurações da experiência social que condicionam o horizonte de expectativas sobre o futuro em função de um presente de perspectivas achatadas (quando não esfaceladas), e as formas de expressão mobilizadas através da dinâmica da cultura para dar sentido a estas experiências compartilhadas. Desse modo, à medida que certos conflitos e apreensões atravessam o presente, indivíduos e grupos sociais demandam um vocabulário e um repertório através dos quais possam tentar compreendê-lo e posicionar-se diante dele.

É assim que um conceito tradicionalmente empregado por estudiosos da literatura ou grupos reservados de aficionados de um gênero ficcional passa a apresentar-se num leque bem maior de contextos e meios, saltando dos lábios do âncora de telejornal aos do cientista político entrevistado num *podcast* de grande audiência, pulando da resenha cinematográfica publicada na versão eletrônica do jornal de grande circulação ao comentário de Facebook na *timeline* do seu conhecido que comenta o tiroteio que acabou de ouvir pela janela de casa.

Se pensarmos nas proposições nas *Teses sobre a História* de W. Benjamin (1985) e sua ideia do surgimento de um tempo “homogêneo e vazio”, ou na caracterização proposta pelo historiador francês François Hartog (2013) da historicidade contemporânea como “presentismo”, o achatamento do horizonte de expectativa em relação ao futuro torna factível um tipo de narrativa distópica como a da série *Black Mirror*, ou, ainda mais sintomático, torna o emprego do adjetivo “distópico” para caracterizar situações que ocorrem neste mesmo presente. Assim, talvez possamos concluir, por alto, que a FC foi um canal privilegiado para explorar a distopia no século XX, mas quem sabe no XXI isso já esteja mais a cargo da crônica do cotidiano.

Seguir o rastro da distopia da literatura de Lem e dos irmãos Strugátski ao cinema de Tarkovski obrigou-nos, efetivamente, a traçar um arco bem mais longo, desferido a partir do século XIX, quando examinamos as relações entre o nascente gênero da ficção científica e a formulação das narrativas distópicas, percorrendo a literatura e os estudos teóricos dedicados ao tema especialmente para capturar a ligação umbilical entre utopia e distopia na alvorada da modernidade. Em seguida, averiguamos o contexto e as condições de produção das obras que compõem nosso objeto de estudo, descrevendo sua fortuna ou percalço editorial num recorte cronológico consideravelmente extenso. Isso nos permitiu entender de que maneira a conjuntura de sua criação deixa impressões digitais através das quais pudemos reconhecer alguns dos traços distópicos presentes nos textos, elementos centrais na tarefa de determinar aproximações e distanciamentos entre os livros, e destes com suas adaptações cinematográficas. O exame das obras não pretendeu esgotá-las, apenas determinar os nexos que as ligavam através do conceito e do diálogo estético construído por seus autores.

Nossa interrogação sobre a atualidade destes livros e filmes para pensar sobre a distopia e nossa posição diante dela se dá a partir dos deslocamentos que nos instigam a fazer, além da posição crítica que nos provocam a assumir, e do lugar em que nos deixam a mirar o passado, o presente e o futuro. Podemos considerar a Zona e o oceano autoconsciente do planeta Solaris como distópicos na medida em que projetam em seu espaço e tempo absolutamente únicos e liminares, através de uma enquete epistemológica alegórica às consequências negativas da ciência (BOOKER, 1994), revelando a frustração da utopia de confiar a ela a chave para decifrar todos os mistérios do universo e garantir o bem-estar da humanidade. Mas, pensando na recorrente contraposição entre utopia e distopia, vale também ver a negatividade de tais lugares como uma reserva de esperança, na medida que confrontam os seres humanos com seus limites e falhas e lhe propõem uma lição de humildade e um apelo à integridade. A Zona e Solaris são lugares da indeterminação, onde a impossibilidade da utopia do conhecimento encontra a oportunidade de desfazer o nó distópico com o que resta de fé na humanidade após seu autoexame crítico. É possível que tenha esta semelhança uma das motivações de Tarkovski para adaptar as obras, aproximando-as de seu projeto estético que intenta dar aos

conflitos materiais uma solução espiritual e profundamente humanista – ainda que misteriosa e provisória. Saber que há indeterminação significa saber, finalmente, que ao inevitavelmente se esgotarem as distopias e utopias, ainda restaremos nós, sujeitos de nossa História, para inventar as próximas.

Referências

- ASIMOV, I. *No mundo da ficção científica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAUMAN, Z.; TESTER, K. *Bauman sobre Bauman*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2011. Arquivo Kindle. Paginação irregular.
- BEAUCHAMP, G. Technology in the Dystopian Novel. *Modern fiction studies*, Johns Hopkins University Press, v. 32, n. 1, p. 53-63, Spring 1986.
- BENJAMIN, W. Teses sobre a história. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Biography. In: *Stanislaw Lem – The Official Site*. 2020. Disponível em: <https://english.lem.pl/home/biography>. Acesso em: 11 set. 2020.
- BOOKER, M. K. *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. Westport, CT: Greenwood, 1994.
- CARDOSO, C. F. Ficção científica, percepção e ontologia: e se o mundo não passasse de algo simulado? *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 13 (suplemento), p. 17-37, 2006.
- CLAEYS, G. *Dystopia: A Natural History. A study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- GOTTLIEB, E. *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.
- HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presenteísmo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- LEM, S. Lem about himself. *Stanislaw Lem – The Official Site*. 2020a. Disponível em: <https://english.lem.pl/index.php/home/biography/abouthimself>. Acesso em: 11 set. 2020.

LEM, S. Entrevista para Ivan Finotti, Folha de São Paulo. *Stanislaw Lem – The official site*. 2020b. Disponível em: <https://english.lem.pl/home/reading/interviews>. Acesso em: 11 set. 2020.

LEM, S. *Solaris*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

MANLOVE, C. N. *Modern fantasy*. Cambridge: Cambridge Press, 1975.

MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

QUINTANA, M. Conto de Horror. In: QUINTANA, M. *Caderno H*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 1994.

RUDNYTSKA, N. M. Soviet censorship and translation in contemporary Ukraine and Russia. *Translation journal*, v. 17, n. 2, abr. 2013.

SCHIAVINATTO, I. L. F. Entre utopias e distopias: indicações sobre a catástrofe. *Morus – Utopia e renascimento*, v. 6, p. 363-368, 2009.

SILVA, T. da C. *Identidade, território e manipulação: a estrutura da narrativa distópica e suas relações de controle social*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SOLARIS. Dirigido por Andrei Tarkovski. Moscou: Mosfilm, 1972, 2h47min.

STALKER. Dirigido por Andrei Tarkovski. Moscou: Mosfilm, 1979, 2h41min.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro: a journal of english language, literatures in english and cultural studies*, [S.l.], n. 51, p. 19-53, apr. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 27 out. 2021.

STRUGÁTSKI, A.; STRUGÁTSKI, B. *Piquenique na estrada*. São Paulo: Aleph, 2017.

TARKOVSKI, A. *Time within time: the diaries 1970-1986*. Boston: Faber and Faber, 2002.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TARKOVSKI, A. *Un poeta nel cinema*. Direção de Donatella Baglivo. Los Angeles: CIAK, 1984. (65 min.)

TAVARES, B. Os Labirintos Aleatórios. *Mundo fantasma*. 12 de março de 2018. Disponível em: <http://mundofantasma.blogspot.com/2018/03/4324-os-labirintos-aleatorios-1232018.html>. Acesso em: 30 de set. 2020.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Fantasia utópicas e distopias científicas: uma homenagem à obra de Ursula K. Le Guin

Evanir Pavloski

Em 22 de janeiro de 2018, a estadunidense Ursula Kroeber Le Guin deixava fisicamente o mundo que ela não criou, mas que ajudou a recriar por meio de sua vasta produção literária. Seu falecimento criou um vácuo que não se limitou ao círculo de seus inúmeros leitores e admiradores, mas se estendeu a todos aqueles que reconhecem a força imaginativa e o potencial crítico-social da literatura.

Autora de aproximadamente cem obras, entre mais de cinquenta romances e dezenas de contos, crônicas e poemas, Le Guin ainda não alcançou no Brasil nem uma tímida porcentagem do reconhecimento que recebeu em sua terra natal e em outras terras ao redor do mundo. Tal prestígio pode ser exemplificado pelos diversos prêmios literários que recebeu ao longo de sua vida e pela aclamação, em 2016, como “a maior escritora viva de ficção científica dos Estados Unidos”, título concedido pelo jornal *New York Times*.

Por sua vez, o professor e crítico literário Harold Bloom (1987, p. 1, tradução nossa¹³⁰) afirmou que “ela (*Le Guin*) é essencialmente uma criadora de fantasias; o verdadeiro gênero de suas histórias é o romance e ela ocupa um lugar de destaque na longa tradição romanesca americana, uma forma dominante entre nós desde Hawthorne até *O leilão do lote 49*, de Thomas Pynchon”.

Nascida em Berkeley, no estado da Califórnia, em 1929, Le Guin teve sua infância dividida entre dois espaços de convívio familiar e social: a sua cidade de origem durante o período letivo¹³¹ e um rancho no Vale de Napa, ocupado durante os meses de verão. Ambos os locais eram frequentados por acadêmicos, cientistas¹³², antropólogos e líderes de comunidades indígenas estadunidenses. Além da diversidade intelectual propiciada pelas recorrentes visitas, as residências da família Kroeber eram ocupadas por uma abundante quantidade de livros dos mais diferentes gêneros, cujas leituras eram fortemente influenciadas pelos pais da escritora.

Ainda que não possamos, obviamente, construir uma metodologia analítica de toda a obra de Le Guin a partir de dados biográficos tão incipientes, é interessante perceber como algumas experiências pessoais da autora tangenciam elementos estruturais e temáticos de parte de sua vasta bibliografia. Considerando especificamente os aspectos que serão discutidos neste texto, concentraremos nosso enfoque em três circunstâncias biográficas da escritora e suas possíveis influências para algumas de suas criações literárias.

130 No original: “She is essentially a mythological fantasist; the true genre for her characteristic tale is *romance*, and she has a high place in the long American tradition of the romance, a dominant mode among us from Hawthorne down to Pynchon’s *The Crying of Lot 49*”.

131 Tanto sua mãe Theodora Kracow-Kroeber (1897-1979) quanto seu pai Alfred L. Kroeber (1876-1960) foram eminentes antropólogos, professores da Universidade da Califórnia e incansáveis ativistas sociais. Theodora também se tornou uma escritora mundialmente famosa por seus escritos na área da antropologia.

132 Dentre elas, podemos destacar o nome do físico Robert Oppenheimer (1904-1967).

Primeiramente, o trânsito constante entre as duas moradias da família parece ter dado a Le Guin uma consciência de espaço social e afetivo – e das diferenças entre os espaços habitados e vividos –, que, por sua vez, estimulou a curiosidade e a inventividade da jovem Ursula. Se a primeira a incentivou a se aventurar em pequenas descobertas nos limites de sua realidade doméstica, a segunda a motivou a ultrapassar essas demarcações e recriar o seu universo experimental por meio da aventura da criação ficcional. Cada um desses lares era um ambiente explorado pelos sentidos e reinventado pela imaginação. Como a mãe de Le Guin (1989, p. 151) certa vez escreveu, a casa do Vale de Napa era “um mundo completo”.

A consciência da possibilidade de expansão dos espaços objetivos – considerados como mundos particulares em si –, por meio da subjetividade e da imaginação se revela como uma das bases da produção literária da autora. A pesquisadora Elizabeth Cummins (1993, p. 4, tradução nossa¹³³) assim resume essa dinâmica: “tanto a biografia de Le Guin quanto as suas publicações revelam que ela sempre esteve em casa em mais de um mundo” .

Em sua trajetória pessoal, o potencial imaginativo estimulado pela autora assumiu a forma da escrita desde muito cedo. Em uma entrevista publicada em 1989¹³⁴, Le Guin afirmou que o hábito de escrever esteve presente em seus lares e que ela nunca tomou a decisão de se tornar uma escritora porque ela sempre o teria sido. Contudo, a sua primeira publicação ocorreu apenas em 1961, após diversas submissões de seus originais a diferentes editores. O lançamento do conto “An die Musik”¹³⁵ pela revista *The Western Humanities Review*, em sua edição de junho, marcou o início do compartilhamento dos diferentes mundos criados e recriados por Le Guin.

Um desses universos ficcionais foi apresentado ao público em 1964 no conto “A Word of Unbinding”: o vasto arquipélago de Terramar, espaço que seria revisitado pela escritora em outros seis livros¹³⁶, dentre os quais cinco romances e uma coletânea de contos. Conhecido popularmente como *O Ciclo de Terramar*, esse conjunto de obras do gênero da fantasia foi direcionado ao público infanto-juvenil, ainda que seus méritos composicionais e temáticos tenham sido reconhecidos para além dessa categorização. Segundo a pesquisadora Maria do Rosário Monteiro (2018, p. 63),

A tapeçaria que Le Guin teceu nos seus primeiros três livros do Ciclo de Terramar não mais ecoava o *ethos* da autora e ela se “rebelou” contra as elites que dominavam política e culturalmente as

133 No original: “Both Le Guin’s biography and her publications reveal that she has always been at home in more than one world”.

134 Ver Le Guin, U. “The Fisherwoman’s Daughter” In: *Dancing at the Edge of the World*. New York: Grove, 1989, p. 234.

135 Como há obras de Ursula Le Guin que não foram traduzidas para a Língua Portuguesa, consideramos mais adequado manter todos os títulos citados no corpo do texto em Língua Inglesa.

136 As obras em ordem de publicação são *O mago de Terramar* (1968), *Os Túmulos de Atuan* (1971), *A Praia mais Longínqua* (1972), *Tehanu*, *o Nome da Estrela* (1990), *Num Vento Diferente* (2001) e o livro de contos *Tales from Earthsea* (2001).

sociedades ocidentais e que insistiam na perpetuação de um *status quo* social e cultural que não era mais atual¹³⁷.

Ainda em 1966, a escritora inaugurou um novo macrocosmo que constituiu o que se convencionou chamar de *O Ciclo de Hainish*, que é composto por uma extensa série de obras, dentre as quais destacamos os romances *The Left Hand of Darkness* (1969) e *The Dispossessed* (1974), a novela *The Word for World is Forest* (1972) e o conto “The Day Before Revolution”. Incluído no gênero da ficção científica, o ciclo é formado por narrativas ambientadas em um futuro alternativo, no qual seres humanos teriam desenvolvido núcleos sociais em planetas na órbita de estrelas próximas e pela primeira vez estabeleceriam relações diplomáticas.

A partir desses exemplos, percebemos como os mundos vivenciados por Le Guin se multiplicaram em uma miríade de tempos e espaços sempre possíveis no imaginário compartilhado entre ela e seus leitores. Como salienta Bloom (1987, p. 2, tradução nossa¹³⁸), “Le Guin é um exemplo contemporâneo avassalador de soberba imaginação criativa e grande estilo, que escolheu (ou foi escolhida) pela ficção científica”.

Nesse sentido, as obras da autora são convites para viagens a diversos universos desconhecidos que, em última análise, sempre partem da mesma realidade aparentemente conhecida que nos rodeia. Ao se referir à fase mais produtiva da autora, Cummins (1993, p. 4, tradução nossa¹³⁹) comenta que “A ficção de 1966 a 1974 é pela qual ela é mais conhecida, as grandes jornadas pelo tempo e pelo espaço pelas ilhas que constituem o mundo de Terramar da sua fantasia ou os diversos planetas do mundo de Hainish da sua ficção científica”.

A citação acima evidencia aspectos fundamentais da literatura utópica presentes na produção de Le Guin, ainda que suas obras nem sempre possam ser tipificadas como exemplos do gênero.

O primeiro aspecto a ser reconhecido é o distanciamento entre a realidade experimental do momento da produção dos textos e os espaços ficcionais nas obras. De forma geral, esse afastamento pode ser espacial, temporal ou constituído a partir da manipulação de variantes socioculturais dos respectivos núcleos sociais que lhe servem de referência. Tais possibilidades correspondem a categorias específicas dentre as utopias literárias e reafirmam a própria etimologia do termo cunhado por Thomas More, em 1516, ou seja, o “lugar nenhum” (do grego:

137 No original: “The tapestry Le Guin weaved in the first three books of the *Earthsea* Cycle no longer echoed the author’s ethos and she ‘rebelled’ against dominant political and cultural western societies’ elites that insisted in perpetuating a social and cultural state of affairs that is no longer actual”.

138 No original: “Le Guin is the overwhelming contemporary instance of a superbly imaginative creator and major stylist who chose (or was chosen by) fantasy and science fiction”.

139 No original: “The fiction of 1966-1974 is that for which she is best known, the great journeys of time and space either through the islands that make up the *Earthsea* world of her fantasy novels or the many planets of the *Hainish* world of her science fiction”.

u – não; *topos* – lugar), o qual apenas pode ser concretizado e explorado pelas páginas dos textos que lhes dão origem.

Uma vez superado o ideal do *imitatio naturae* na arte literária, é amplamente aceita a defesa de que toda narrativa ficcional edifica seu *topos* específico, que não se confundiria com a realidade empírica, mas revelaria um processo de mútua dependência, no qual o ficcional se alimenta de características do universo experimental ao mesmo tempo em que problematiza a ilusória noção de integridade desse mesmo espaço de referência.

É preciso considerar neste momento que, assim como esse potencial mimético não exclui as obras com arquiteturas consideradas mais “realistas”, ele também não se restringe aos arquétipos das figurações utópicas ou da ficção científica. Os níveis de distanciamento do que denominamos de real podem variar, mas os lugares engendrados pela literatura são sempre não-lugares criados e recriados pela imaginação compartilhada de autores e leitores, dinâmica que, como ressaltamos, é inerente às obras de Le Guin. Nesse sentido, a ficção científica da autora explora outros universos para que o leitor possa, por analogia ou extrapolação, refletir sobre as particularidades de seu próprio espaço de referência. Como salienta Fredric Jameson (*apud* BLOOM, 1987, p. 26, tradução nossa¹⁴⁰), “uma das mais significantes potencialidades da ficção científica como forma é precisamente essa capacidade de proporcionar algo como uma variação experimental de nosso próprio universo empírico”.

Diante dessas considerações, o que então conferiria especificidade aos espaços engendrados pela literatura utópica?

A particularidade fundamental das utopias literárias é o processo de espelhamento criado entre as realidades empíricas perceptíveis aos leitores e os núcleos sociais delineados nas obras, o qual assume função eminentemente retórica nesses textos. Ainda que a questão estética não deva ser desconsiderada, as diferenças entre os espaços de referência e de figuração são a força motriz do utopismo na literatura. Ao descrever uma comunidade considerada modelar ou pelo menos mais justa do que as sociedades históricas de sua época, os utopistas expõem o que consideram ser os vícios e as iniquidades do ambiente mimetizado. Nesse sentido, a pesquisadora italiana Vita Fortunati ressalta que

O utopismo é, portanto, uma tensão, a aspiração de ir além da fixidez do presente, por meio de uma visão que é radicalmente alternativa à realidade na qual o autor vive e opera [...] Há sempre uma ligação muito forte entre a utopia inventada e o ambiente social no qual o autor se situa; as alternativas oferecidas, a representação de uma sociedade radicalmente diferente,

140 No original: “One of the most significant potentialities of SF as a form is precisely this capacity to provide something like an experimental variation on our own empirical universe”.

invariavelmente se desenvolvendo a partir de crítica lúcida do que o presente significa para o escritor. (FORTUNATI, 2000, p. 635, tradução nossa¹⁴¹).

O argumento que assim se estabelece é o de que o contato com um ideal de perfeição social descrito em um texto do gênero utópico torna as imperfeições do mundo extratextual mais evidentes e mais angustiantes, aspecto que atribui às utopias literárias um caráter notadamente exortativo à reflexão e, quiçá, à ação efetiva na esfera ética. Para Isaiah Berlin (1991), esse efeito de contraste entre o que é visto como positivo e o que é reconhecido como negativo é o elemento que caracteriza de forma mais precisa o pensamento utópico.

Afirma-se que, a menos que possamos conceber algo perfeito, não podemos entender o que significa a imperfeição. Se, digamos, nos queixarmos de nossa condição aqui na terra apontando para o conflito, a miséria, a crueldade, o vício – “as desgraças, loucuras e crimes da humanidade” – se, em suma, afirmarmos que nosso estado está longe da perfeição, isso só se torna inteligível pela comparação com um mundo mais perfeito. (BERLIN, 1991, p. 33-34).

Duas questões importantes para nossos objetivos de análise emergem dessa observação.

A primeira delas é a postura racionalista que supostamente embasa as figurações utópicas como meio de salientar as deficiências da realidade. Ainda que, na maioria dos casos, as utopias não possam ser tomadas literalmente como projetos esquemáticos a serem cumpridos por governantes ou legisladores, é inegável que essas estruturas sociais veiculam ideias e paradigmas que ecoam como soluções para os problemas que desafiam as comunidades humanas. Não é coincidência, portanto, que o marco inicial da literatura utópica esteja localizado temporalmente no Renascimento, período marcado pela valorização da razão e pelo nascimento do indivíduo sociológico, que, liberto das imposições divinas medievais, podia interferir nos rumos do seu destino e do seu meio social.

Segundo Isaiah Berlin, o racionalismo conduziu alguns pensadores a uma avaliação quase matemática para a detecção e resolução dos problemas das sociedades. Nessa visão, a utopia era a soma das respostas certas extraídas a partir de perguntas também consideradas corretas.

A primeira proposição é a seguinte: para todas as perguntas genuínas só pode haver uma resposta correta, sendo incorretas todas as restantes [...] A segunda é de que existe um método para se descobrir as respostas corretas [...] A terceira pressuposição, e talvez a mais importante nesse contexto, é a de que todas as respostas corretas devem, no mínimo, ser compatíveis entre si. Isso parte de uma verdade simples e lógica: uma verdade não pode ser incompatível com outra [...] Na melhor das hipóteses, tais verdades irão se juntar umas às outras em um todo único,

141 No original: “Utopianism is, thus, a tension, the aspiration to go beyond the fixity of the present, with a vision, which is radically alternative to the reality in which the writer lives and operates [...] There is always a close link between the invented utopia and the social environment in which its author is situated, the alternatives offered, the representation of a radically different society, invariably springing from a lucid critique of what the present is for the writer”.

sistemático e interligado; na pior, exibirão uma consistência mútua, ou seja, formarão um todo harmonioso, de modo que, quando forem descobertas e juntadas todas as respostas corretas às perguntas básicas da vida humana, o resultado será um esquema da soma do conhecimento necessário para que se chegue a uma vida perfeita, ou melhor, à vida perfeita. (BERLIN, 1991, p. 32-33).

Nas utopias literárias, a aplicação desse método gerou a complementaridade dos núcleos sociais descritos e a dimensão retórica das obras, o que, por sua vez, refletiu na relação intrínseca entre os seus planos de expressão e de conteúdo. Para Vita Fortunati (2000), essa dinâmica entre forma e matéria é uma mediação ficcional que deve ser percebida pelo leitor para que a significação do texto possa ser totalmente apreendida. A maneira pela qual o espaço utópico é descrito é ao mesmo tempo a sua defesa e sua crítica ao tempo presente.

Entretanto, seria possível atribuir um paradigma universal para o que denominamos pensamento racional? Uma vez afastada das ciências naturais com o advento da modernidade – ainda que correntes positivistas tenham surgido ou se renovado ao longo dos séculos –, as reflexões sociológicas poderiam confluír em uníssono?

Seria coerente, portanto, questionar quem define as perguntas razoáveis a serem feitas ou qual o parâmetro de razoabilidade assumido para tais perguntas. Se a noção abstrata de senso comum ou a menção a perspectivas individuais estiverem presentes (e acreditamos que provavelmente estariam) nas respostas para essas problematizações, desvela-se um impulso universalista das soluções utópicas que se baseia, em verdade, em visões muito específicas e parciais. Em outras palavras, a arquitetura de uma utopia é sempre a obra de um único indivíduo que, influenciado por discursos e formas de pensamento de um determinado grupo, propõe saídas para o labirinto que levaria à sociedade perfeita.

Além disso, esse sujeito criador é oriundo de um espaço sociocultural que, mesmo sem nos aproximarmos das arbitrariedades deterministas, influencia suas formas de representação e seu horizonte simbólico. Seria absurdo desconsiderar a historicidade e as marcas culturais que permeiam as mais diferentes utopias em nome de uma teoria monística sobre os conceitos de harmonia e felicidade. A própria história da literatura utópica demonstra a variabilidade dos anseios e das soluções que subjazem às suas múltiplas produções, tanto em termos comparativos individuais quanto comunitários. Deriva dessas reflexões o entendimento de que a própria concepção de racionalismo não pode ser entendida como axiomática, imutável e universal. Retomemos, por um momento, a interdependência da forma e do conteúdo de modo a esquematizarmos um breve silogismo: se os núcleos utópicos são estruturalmente diferentes em obras distintas, então os argumentos que lhe conferem validade também o são e, conseqüentemente, a percepção racional do mundo que lhe dá origem também é.

Como demonstraremos posteriormente, Ursula Le Guin questiona a ingerência do pensamento racionalista não apenas por meio dos temas explorados em sua obra, mas também pela própria flexibilização da estrutura formal que a caracteriza.

É importante ressaltar que essas considerações não destituem de importância a literatura utópica como figuração de um universo alternativo, análise consciente do real e discurso exortativo ao leitor. Ao contrário, o reconhecimento de especificidades idiossincráticas e culturais pode enriquecer o estudo dos textos por meio da apreciação do contexto e do local de fala de seus autores e autoras.

Não obstante, seja pelo seu racionalismo universalista, seja pela sua suposta aura de devaneio escapista, as críticas ao pensamento utópico sempre acompanharam o seu desenvolvimento, assumindo formas como a do ensaio filosófico e a da sátira humorística.

No século XIX, surgiu uma formalização literária específica como meio de contestação do utopismo tradicional, a qual foi genericamente denominada de distopia, termo que, a partir da sua etimologia, poderia ser traduzido como “mau lugar” ou “lugar ruim”. Ao invés das idealizações provocativas das utopias, os não lugares dos textos distópicos se caracterizam pela potencialização de aspectos negativos do meio social, culminando, na maioria dos casos, na figuração de regimes totalitários. Ainda que haja uma aparente diversidade de formas e temas na literatura distópica, consideramos fundamental ressaltar uma característica recorrente na ampla maioria das obras: o duplo movimento crítico desenvolvido no texto por meio da mesma dinâmica mimética das utopias. Se, por um lado, esses espaços ficcionais comumente apontam para tendências político-ideológicas do tempo presente que poderiam resultar em um Estado controlador; por outro lado, eles também expõem as consequências possíveis da busca por uma sociedade considerada modelar. Em síntese, as distopias não problematizam apenas a realidade social, mas também o próprio espírito utópico e o seu caráter teleológico. Em grande medida, essa crítica se dirige ao ideal racionalista que orienta as utopias tradicionais, a partir do qual o alcance de fins tidos como universalmente desejáveis justificariam a aplicação de todos os meios necessários, mesmo que isso signifique desrespeitar individualidades e particularidades culturais. Em sua abordagem dialética da questão, Isaiah Berlin (1991, p. 45) conclui que

A ideia de uma sociedade única, perfeita e compreendendo toda a humanidade deve ser contraditória em si mesma, pois o Valhalla dos alemães é necessariamente diferente do ideal de vida futura dos franceses, o paraíso dos muçulmanos não é o dos judeus ou dos cristãos, porque uma sociedade na qual um francês atinja uma realização harmoniosa pode se revelar sufocante para um alemão. Mas se há tantos tipos de perfeição quantos são os tipos de cultura, cada uma com sua constelação ideal de virtudes, então a própria noção da possibilidade de uma única sociedade perfeita é logicamente incoerente.

Em um primeiro olhar, pode parecer que os idílios utópicos são convertidos em pesadelos nas distopias, o que caracterizaria uma relação dicotômica entre os dois gêneros. Entretanto, uma oposição radical entre eles não é necessariamente correta. É justamente nessa relativização da distância entre as duas expressões literárias que encontramos a segunda questão que anunciamos anteriormente a partir da citação de Berlin: o maniqueísmo.

Inicialmente, devemos ponderar sobre quais são os aspectos mais recorrentes a serem apontados quando se questiona sobre a imagem de uma sociedade ideal. Uma vez que o pensamento ocidental é predominantemente dualista, seria aceitável imaginar que tais aspectos seriam apresentados por meio da ausência ou da existência de seus opostos. Por exemplo, um mundo sem violência e sem fome. Ou um mundo com liberdade e igualdade, o que deixa implícito que esses ideais não seriam plenamente alcançados no universo experimental.

O problema é que esses elementos sociais podem assumir conotações diferentes e raramente se manifestam de forma isolada na macroestrutura social. É óbvio que a erradicação de atos violentos e da miséria é desejável, mas quais seriam os custos aceitáveis para que essas mudanças ocorressem? Da mesma forma, o usufruto da liberdade e a vivência plena da igualdade são aspirações, sem dúvida, relevantes. Todavia, em uma sociedade organizada racionalmente em termos de funcionalidade e equilíbrio, os indivíduos poderiam agir e conduzir suas vidas de forma totalmente livre? Não ocorreria uma ruptura do contrato social e um esfacelamento da coletividade se cada sujeito agisse da forma que melhor lhe parecesse? A valorização da igualdade não tem limites tênues com a normalização e a homogeneização?

Não é nosso objetivo estender a discussão sob o ponto de vista filosófico ou ideológico para tentar responder essas perguntas, mas demonstrar como elas foram implicitamente respondidas por utopistas e distopistas. Para tanto, utilizaremos alguns exemplos de obras representativas da tradição literária utópica e distópica.

Iniciemos pelo texto fundador do gênero, escrito por Thomas More e publicado em 1516. *A utopia* apresenta ao leitor um núcleo social potencialmente igualitário e justo, tendo como marcas principais o uso comunitário dos bens materiais e a valorização de princípios humanistas. Com base no regime da Inglaterra do século XVI, o texto apresenta soluções para questões problemáticas da época como a liberdade religiosa e a hierarquização social. Contudo, a ilha da Utopia também concentra algumas peculiaridades que podem ser vistas como controversas como a estrutura fortemente patriarcal que regula a política e as famílias, a homogeneização dos sujeitos, inclusive, em termos de vestuário, a existência da escravidão e as restrições burocráticas no direito de ir e vir. Tais dispositivos sociais parecem injustificados e autoritários para um *ethos* considerado modelar, ainda que no texto essas práticas sejam justificadas pelos argumentos do bem comum e da gestão racional da comunidade.

De forma semelhante, os espaços ficcionais de obras utópicas como *A cidade do sol* (1605), de Tommaso Campanella, *A nova Atlântida* (1627), de Francis Bacon, *Erewhon* (1872), de Samuel Butler, e *Terra das mulheres* (1915), de Charlotte Perkins revelam atributos potencialmente autocráticos e opressivos.

Por sua vez, ao exacerbarem os aspectos negativos da realidade experimental por meio da descrição de Estados controladores e despóticos, as narrativas distópicas reconfiguram em outros contextos alguns dos ideais que fomentaram a produção de utopias na literatura. Se tomarmos como exemplo textos como *Nós* (1921), de Yevgeny Zamyatin, *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, ou *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, podemos notar que, apesar dos governos que dominam os respectivos universos ficcionais, não há miséria, fome e, em alguns casos, mesmo doenças. É correto afirmar também que não há liberdades individuais nesses espaços. Mas, como vimos, as projeções utópicas também não seriam capazes de oferecer esse direito de forma irrestrita.

O argumento aqui delineado é o de que as utopias e as distopias não podem ser arbitrariamente tomadas como expressões integralmente positivas ou negativas. A partir de procedimentos diferentes, ambas veiculam reflexões sobre as possibilidades de reestruturação social e seus consequentes desdobramentos. E se os textos utópicos não deixam de transparecer certas arbitrariedades em seus supostos idílios, as obras distópicas insistem na busca utópica da organização e da estabilidade social. Diante dessa dinâmica, uma visão essencialmente maniqueísta perde um enfoque mais cuidadoso sobre os limites entre os dois gêneros.

Diacronicamente, percebemos de forma mais clara as nuances que cercam a recepção dessas obras. No livro *The Utopia Reader* (1999), Gregory Claeys e Lyman Tower Sargent (1991, p. 1, tradução nossa¹⁴²) assim discorrem a respeito desse olhar relativista sobre a literatura do lugar nenhum:

As tendências mudam nas utopias; a maioria das eutopias¹⁴³ do século XVI deixaria os leitores contemporâneos horrorizados, ainda que as intenções dos autores sejam claras. Por outro lado, um leitor do século XVI consideraria a maioria das eutopias do século XX como distopias merecedoras de serem queimadas como obras do demônio.

142 No original: "Fashions change in utopias; most sixteenth-century eutopias horrify today's reader even though the authors' intentions are clear. On the other hand, a sixteenth-century reader would consider most twentieth-century eutopias as dystopias worthy of being burnt as works of the devil".

143 O termo *eutopia* é utilizado como correlato de utopia, tendo em vista o aspecto sonoro da palavra em Língua Inglesa: u (you) + topia, ou seja, o lugar da realização do indivíduo.

A título de exemplo, podemos citar um dos primeiros romances distópicos da história intitulado *A Soujourn in the City of Amalgamation, in the year of Our Lord, 19--*¹⁴⁴, publicado por Jerome B. Holgate, em 1835. Crítico ferrenho do movimento abolicionista, o autor descreve uma sociedade futurista na qual a mistura das raças teria resultado em degeneração moral, indolência, declínio econômico e corrupção política. Ainda que se trate de uma perspectiva obviamente aviltante na contemporaneidade, a retórica de Holgate estava em perfeita conformidade com o ideal utópico de uma organização social baseada na eugenia, proposta que, como sabemos, atravessou os últimos dois séculos.

Para além das variantes do imaginário coletivo, as concepções do que configuraria o melhor ou o pior arcabouço societário são também diversas no plano individual. Como uma das forças motrizes dos processos de representação, a subjetividade delinea contornos diferentes para o que é considerado perfeito ou imperfeito. Como sintetiza M. Keith Booker em sua obra *The Dystopian Impulse in Modern Literature* (1994), a utopia de um sujeito é a distopia de outro.

Em diferentes textos, tanto ficcionais quanto ensaísticos, Ursula Le Guin abordou de forma bastante crítica o utopismo e a sua latente face distópica. Os romances *City of Illusions* (1967), *The Left Hand of Darkness* (1969), *Always Coming Home* (1985) e o conto *Paradises Lost* (2002) são exemplos das recorrentes problematizações do idealismo utópico. Entretanto, abordaremos neste capítulo quatro de suas obras que, a nosso ver, ilustram as reflexões e os questionamentos de Le Guin sobre o assunto.

Sobre o romance de 69, o professor Donald F. Theall (*In: BLOOM*, 1987, p. 39) argumenta que

A maioria das suas sociedades imaginárias são modelos críticos de nossas sociedades presentes. Ainda que o seu primeiro grande romance, *A mão esquerda da escuridão*, não proporcione, em termos estritos, um modelo utópico, ambas as nações de Karhide e Orgoreyn servem como críticas da presente ordem social e cultural: a primeira pela oposição, tendo em vista seu direcionamento anarquista e a segunda de forma direta, tendo em vista a sua burocratização¹⁴⁵.

Não obstante essas vertentes de problematização das sociedades históricas, os dois espaços figurados na obra têm suas descrições permeadas por aspectos positivos e negativos, tanto do ponto de vista ideológico quanto organizacional. Se, na nação de Karhide, um rígido código de conduta é instrumentalizado para o exílio de supostos inimigos do regime; em Orgoreyn, há uma polícia secreta que, em última análise, mantém a estabilidade do sistema. Para Jameson

144 Até o momento da escrita deste capítulo, não foram encontradas traduções em Língua Portuguesa para esse romance. Uma tradução possível seria *Uma estadia na cidade da amalgamação, no ano de Nosso Senhor 19--*.

145 No original: "Most of her imaginary societies are models critical of our present societies. Although her first major novel, *The Left Hand of Darkness (LHD)*, did not, strictly speaking, provide a utopian model, both the nations of Karhide and Orgoreyn are meant as criticisms of the present social and cultural order: the former by contraries, in terms of its anarchistic directions and the latter directly, in terms of its bureaucratization".

(In: BLOOM, 1987, p. 37), “A temática mais profunda de *A mão esquerda da escuridão*, de Le Guin, não seria a utopia em si, mas, ao contrário, a nossa própria incapacidade de concebê-la”¹⁴⁶.

O romance *The Lathe of Heaven* foi lançado em 1971 e figura uma sociedade estadunidense do século XXI sensivelmente empobrecida, em um mundo afetado de forma drástica pelo aquecimento global. Nesse cenário catastrófico, o protagonista George Orr é capaz de alterar a realidade por meio de seus sonhos, habilidade que é orientada pelo psiquiatra William Haber no intuito de salvar o planeta. Entretanto, as tentativas da personagem em criar uma utopia na Terra recorrentemente se convertem em uma distopia, exceto para o ambicioso profissional que orienta Orr e se torna cada vez mais poderoso socialmente. Quando o protagonista tenta, por exemplo, solucionar o problema da superpopulação, ele acorda em um mundo afligido por uma praga que vitimiza seis bilhões de pessoas. Com essa dinâmica, o texto questiona os resultados efetivos da imposição da vontade de um único indivíduo sobre toda a coletividade, mesmo que suas intenções possam ser consideradas nobres. Ao mesmo tempo, a obra demonstra que, mesmo na mais terrível distopia, alguns sujeitos encontram a realização de seus anseios.

Em 1974, Le Guin publicou o romance *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*, um dos sete trabalhos que formam o que muitos denominam de ciclo de Hainish, ainda que a própria escritora tenha afirmado em seu *website* que não há um enredo íntegro que conecte todos os volumes. No texto em questão, são figurados três espaços com regimes específicos: o estado A-Lo no planeta Urras mantém um sistema capitalista e fortemente patriarcal; já o estado vizinho de Thu tem um governo autoritário de base proletária e, finalmente, a colônia formada na lua do planeta e nomeada de Anarres apresenta uma estrutura anarco-sindicalista. As oposições entre esses núcleos sociais, incluindo suas qualidades e seus defeitos, constituem o mecanismo retórico de problematização da incessante busca humana pela modelo ideal de sociedade. Em Anarres, por exemplo, a população se considera livre e independente, mas o próprio isolamento forçado da comunidade os torna, em certo sentido, prisioneiros. Sobre esse aspecto dúbio, Theall (In: BLOOM, 1987, p. 48) afirma que “o muro poderia ser visto como algo que envolve o universo social e mantém Anarres, isolada e livre ou como algo que envolve Anarres e a torna um grande campo de prisioneiros, desconectado de outros mundos e de outros seres humanos, em quarentena”¹⁴⁷. Deriva dessa e de outras características dos espaços ficcionais a ideia de ambiguidade já indicada no título da obra.

146 No original: “The deepest subject of Le Guin’s *LHD* would not be utopia as such, but rather our own incapacity to conceive it in the first place”.

147 No original: “The wall could be seen either as enclosing the universe and leaving Anarres, outside, free or it could be seen an enclosing Anarres and making it a great prison camp, cut off from other worlds and other man, in quarantine”.

Esses textos se enquadram em uma tendência da literatura utópica que se estabelece após a Segunda Guerra Mundial, impulsionada, em grande medida, pela derrota do nazismo e do fascismo. Nesse contexto, as narrativas desenvolvem reflexões mais críticas sobre os limites de suas próprias figurações sociais e as imposições inevitáveis para o seu funcionamento como Estados. Jens Van Gheluwe (2015, p. 8, tradução nossa¹⁴⁸) ressalta que “influenciadas pelo sentimento distópico e o novo paradigma pós-estruturalista, as utopias modernas se diferenciaram das expressões tradicionais ao adotarem uma atitude mais autocrítica em relação aos seus próprios impulsos opressores”.

Como é possível notar, a relativização dos limites entre as utopias e as distopias está implícita nesse movimento de atualização do gênero literário, em geral, e nos três romances de Le Guin, em particular. Essa perspectiva relativista se contrapõe à visão maniqueísta que, como vimos, orientava a percepção de alguns críticos e autores sobre as idealizações sociais.

Especificamente em relação a Ursula Le Guin, o vínculo da autora com o taoísmo filosófico influenciou diretamente a sua visão de mundo e os mundos vistos em sua literatura. As noções de equilíbrio entre seres humanos e natureza, a constante transformação de todos os elementos da realidade física e a complementariedade entre forças opostas – representada pelo *Yin* e *Yang*¹⁴⁹, símbolo ancestral da filosofia taoísta –, são perceptíveis em diferentes produções da escritora. É importante salientar que essa dinâmica relacional entre agentes contrários caracteriza certamente um dualismo, mas não configura uma compreensão antitética desses agentes, uma vez que a ação de um possibilita a reação do outro. Jean C. Cooper (2010, p. 20, tradução nossa¹⁵⁰) esclarece que

Eles [*Yin* e *Yang*] não são duas forças opositoras absolutas e irreconciliáveis, como em filosofias e religiões absolutamente dualistas que negam qualquer possibilidade de resolução definitiva em uma unidade transcendente [...] Eles são, ao mesmo tempo, uma divisão e uma reunião, e se são referidos como forças em disputa, também são poderes cooperantes e a tensão na qual são mantidos é de harmonia, de um jogo mútuo de criação, não de conflito.

148 No original: “Influenced by the dystopian sentiment and the new poststructuralist paradigm, the modern utopias differed from the traditional expressions by adopting a more self-critical attitude towards their own oppressive impulses”.

149 Originalmente, o termo *yin* denotava a face sombreada ou o lado norte de um monte, enquanto *yang* era seu lado ensolarado ou sul. Essa primeira definição, encontrada em fontes do período das Primaveras e dos Outonos, foi expandida posteriormente para incluir tudo que é obscuro, negro, frio, e tudo que é ensolarado, brilhante e quente, respectivamente. As noções de Yin e Yang foram assim aplicadas a múltiplas entidades e fenômenos complementares como, por exemplo, feminino-masculino, sombra-luz, noite-dia, baixo-alto, terra-paraíso, passivo-ativo, e assim por diante [...]. Além disso, Yin e Yang não são absolutos, uma vez que um contém semente do outro: o Yin do inverno é transformado no Yang do verão e o processo se reverte em uma continuidade incessante. Esse ciclo de idas e vindas também é expresso como contração e expansão (PREGADIO, 2008, p. 1164-1165).

150 No original: “They are not two absolute and irreconcilable opposing forces, as in absolutely dualistic philosophies and religions which deny any possibility of ultimate resolution in a transcendent unity [...] They are at one and the same time a division and a reunion, and if they are spoken of as contending forces, they are also co-operating powers and the tension in which they are held is that of harmony, of the mutual play of creation, not of conflict.”.

Se considerarmos que essa interdependência pode ser expressa sinteticamente e de forma a contrariar o maniqueísmo latente nas representações ocidentais, poderíamos reafirmar que todo bem tem um pouco de mal e todo mal tem um pouco de bem. Aplicando essa reflexão para nosso estudo, seria viável a seguinte reformulação: toda utopia tem características distópicas e toda distopia tem aspectos utópicos.

Retomando brevemente o processo formativo de Ursula Le Guin, encontramos indícios que lançam luz sobre a consciência da autora em relação à diversidade cultural que singulariza grupos e indivíduos, o que, a nosso ver, influenciou a sua produção literária e, mais especificamente, o seu relativismo no tratamento do utopismo. Em uma entrevista realizada em 1977, a escritora ressalta a importância de seus pais para suas reflexões sobre o assunto:

Eu acho que a maior influência que eles tiveram foi sentimental, herdada – como um desejo de sair da sua própria cultura e também uma sensibilidade para perceber como a cultura afeta personalidade, aspecto sobre o qual meu pai estava interessado. Eu sentia fortemente que você nunca pode realmente escapar da sua cultura. Tudo o que você pode fazer é tentar. Eu acho que esse sentimento por vezes se revela na minha escrita. Meu pai estudava culturas reais e eu as invento – de certa forma, é a mesma coisa. (LE GUIN *In*: MCCORMACK; MENDEL, 1977, p. 39, tradução nossa¹⁵¹).

Além da influência sentimental e intelectual de seus pais, Le Guin teve contato, desde a infância, com pessoas das mais diversas matrizes culturais que, como mencionamos no início deste capítulo, reuniam-se em encontros nas casas da família, o que ampliou suas perspectivas em relação à variabilidade ética, moral, linguística e ideológica dos indivíduos. “Para ambas vinham visitantes como antropologistas tão famosos quanto o pai de Le Guin, alunos de graduação, nativos americanos falando alemão, inglês ou uma das várias línguas indígenas” (CUMMINS, 1993, p. 3, tradução nossa¹⁵²). Essa interação contribuiu não apenas para a criatividade da autora na figuração de mundos alternativos em sua produção literária, mas também para a valorização das particularidades de cada um desses espaços socioculturais, sem adotar necessariamente uma postura maniqueísta. Nesse sentido, a noção de diferença não se enquadra em uma hierarquia inflexível de positividade ou negatividade.

O vínculo entre individualidades e comunidades nas obras de Le Guin é evidente e serve ao mesmo tempo como estímulo para o desenvolvimento da escrita e experiência de alteridade

151 No original: “I think most of the influence they have had is temperamental, inherited – like a willingness to get outside of your own culture and also a sensitivity to how culture affects personality, which is what my father was concerned with. My father felt very strongly that you can never actually get outside your own culture. All you can do is try. I think that feeling sometimes comes out in my writing. My father studied real cultures and I make them up – in a way, it’s the same thing”.

152 No original: “To both homes came visitors: anthropologists as famous as Le Guin’s father, graduate students, Native Americans speaking German, English, or one of several Indian languages”.

para a própria autora. Com base em uma entrevista da escritora¹⁵³, Elizabeth Cummins (1993, p. 5, tradução nossa¹⁵⁴) sintetiza essa relação dual da seguinte forma:

A escrita de um romance para Le Guin, portanto, começa com a imagem de um lugar e de uma pessoa. De alguma forma, espaço e pessoa estão conectados; se Le Guin vê um, ela também vê o outro. O ato de vê-los estabelece uma relação entre ela e o mundo, fazendo com que ela sinta que é o seu “trabalho” chegar até “lá”, de forma a diminuir a distância entre pessoa e lugar por meio do conhecimento e da compreensão de ambos. A percepção do eu e do outro, a habilidade em distinguir o “eu” e o “não eu” é um reconhecimento tanto de diferença quanto de afinidade.

Essa aproximação entre espaços e subjetividades, sejam eles reais ou ficcionais, é uma das forças motrizes da literatura utópica/distópica, caracterizando o que denominamos anteriormente de processo de espelhamento. O contato com a sociedade modelar ou distópica não se resume ao nível estrutural que a singulariza, mas se estende para o componente humano que lhe dá vida. A experiência da diferença se dá, portanto, de forma dual nessas obras, ou seja, a organização política e a caracterização dos indivíduos se coadunam na dimensão retórica dos textos. Quanto mais singular é o mundo figurado mimeticamente, mais contundente é o seu efeito sobre o leitor em termos de alteridade.

A jornada daqui até lá, do eu até o outro, é também realizada pelo leitor. Le Guin é a guia com quem os leitores interagem enquanto eles tentam perceber para o que ela chama a sua atenção. Eles se acostumam com os seus sinais: eles exploram não apenas o mundo ficcional dela, mas também o seu próprio mundo. Eles são modificados na jornada; eles “vêm” aqui e lá, ou terra natal e terra estrangeira, de forma diferente. Pela mesma razão, eles vêem o eu e o outro, o nativo e o estrangeiro, de forma diferente. Os leitores questionam a natureza do lar, a natureza do estrangeiro, quem nós somos, onde estamos e que escolhas estão diante de nós. (CUMMINS, 1993, p. 5, tradução nossa¹⁵⁵).

Nas obras utópicas, o deslocamento de uma personagem de sua terra natal para a comunidade ficcional é uma estratégia narrativa fundamental. Ao contrastar os dois espaços, o leitor compartilha do discernimento e do estranhamento do protagonista com o qual se identifica, substanciando a ideia de que, muitas vezes, é preciso se afastar do objeto de análise para

153 Ver Cummins, Elizabeth. The Land-Lady's Homebirth: Revisiting Ursula K. Le Guin's Worlds. *Science-Fiction Studies* 17, number 02, p. 153-166, 1990.

154 No original: “Writing a novel for Le Guin, then, begins with an image of place and person. Place and person are somehow related; if Le Guin sees one, she also sees the other. The act of seeing them establishes a relationship between herself and the world so that she feels it is her “business” to get “there,” to decrease the distance between person and place by getting to know and understand them. The perception of self and other, the ability to distinguish between “me” and “not me,” is a recognition of both difference and affinity”.

155 No original: “The journey from here to there, from self to other, is also taken by the reader. Le Guin is the guide with whom the readers interact as they try to see what she calls to their attention. They become used to her signals: they explore not only her fictional world but their own world as well. They are changed by the journey; they ‘see’ here and there, or homeland and foreign land, differently. They ‘see’ self and other, native and alien, differently for the same reason. The readers question the nature of home, the nature of alien, who we are, and where we are, and what choices face us”.

compreendê-lo melhor. “O viajante é impelido a proceder a uma deslocação (mesmo quando no interior de si próprio) e esta é condição *sine qua non* de distâncias face a concepções anteriores e de inauguração de uma nova ordem (de conhecimento ou societal)” (MORA, 2010, p. 123).

Sobre a produção de Le Guin, Harold Bloom (1987, p. 10, tradução nossa¹⁵⁶) salienta: “que Le Guin, mais do que Tolkien, elevou a fantasia para a alta literatura de nosso tempo me parece evidente por que os seus viajantes nunca abandonam o mundo no qual temos que viver, o mundo do princípio de realidade de Freud”.

Além dos exemplos em seu convívio familiar e social, Ursula Le Guin encontrou na literatura uma fonte praticamente inesgotável de mundos ficcionais, de sensibilidades humanas e de particularidades culturais e idiossincráticas. Dentre as leituras que, segundo a própria autora, marcaram-na, encontramos obras como *O livro da selva*, de Rudyard Kipling, *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol, *O vento nos salgueiros*, de Kenneth Grahame e *O hobbit*, de J. R. R. Tolkien. Se, por um lado, esses títulos revelam a variedade das jornadas feitas pela autora; por outro lado, eles também apontam para a predileção pela fantasia, complementada pela sua incursão nas chamadas *pulp magazines* e narrativas de ficção científica. “Os mundos da ficção científica e da literatura de fantasia oferecem aos leitores a chance de ampliar as suas mentes ao experimentarem um mundo alternativo e terem a chance de retornar para a realidade consensual com uma perspectiva mudada” (CUMMINS, 1993, p. 7, tradução nossa¹⁵⁷).

Além disso, interessa-nos particularmente a sua visão sobre o ato da recepção em si e os processos desenvolvidos pelos leitores. Em primeiro lugar, é importante ressaltar que as leituras da autora foram paulatinamente ganhando a companhia de exercícios de escrita ficcional, processo que parece ter culminado no que Hans Robert Jauss (1994) chama de fruição compreensiva e compreensão fruidora. Em outros termos, Le Guin desenvolveu a habilidade de refletir criticamente sobre as suas respostas cognitivas, emocionais e simbólicas durante a recepção das obras ao mesmo tempo em que ponderava sobre as estruturas textuais que objetivam incitar tais respostas. Ainda que a autora discuta a questão em algumas entrevistas e paratextos, optamos por ressaltar como as suas reflexões tomam forma em sua produção literária.

Primeiramente, Le Guin revela em sua escrita um constante incentivo ao desenvolvimento e ao uso da capacidade imaginativa de seus leitores. Se essa afirmação é facilmente comprovada em suas obras infanto-juvenis, a sua veracidade não deixa de ser evidente em seus títulos

156 No original: “That Le Guin, more than Tolkien, has raised fantasy into high literature, for our time, seems evident to me because her questers never abandon the world where we have to live, the world of Freud’s reality principle”.

157 No original: “The worlds of science fiction and fantasy literature, then, offer readers a chance to stretch their minds by experiencing an alternate world and then a chance to return to consensus reality with a changed perspective”.

dedicados ao público adulto. O pesquisador Tony Burns (2004, p. 145, tradução nossa¹⁵⁸) enfatiza que

Tanto em sua literatura infantil quanto em sua ficção científica, Le Guin busca estimular e encorajar o desenvolvimento da imaginação criativa: a habilidade que, na sua visão, todos os seres humanos possuem naturalmente de imaginar “mundos” que são radicalmente diferentes e eticamente superiores que o nosso. Encorajar isso é, obviamente, ao mesmo tempo sugerir que pode haver um futuro alternativo para o nosso próprio mundo.

Ressaltamos uma vez mais que essa capacidade humana de conceber possibilidades de espaços ficcionais e de novos cenários para a realidade experimental está no âmago do utopismo como posicionamento crítico e formalização literária. De forma implícita, encontramos, aliado a esse estímulo ao imaginário dos leitores, o convite à problematização de visões, constantemente polarizadas, sobre questões éticas e mesmo ideológicas. Segundo Burns (2004, p. 140-143, tradução nossa¹⁵⁹),

Le Guin deseja estimular e encorajar seus leitores a pensar em termos éticos mesmo se, no final, fique claro que eles fizeram julgamentos éticos que são diferentes dos dela [...] Ela encoraja seus leitores a pensarem por si mesmos e a se envolverem com as complexidades do dilema ético em questão, qualquer que ele seja... Le Guin estimula seus leitores a superarem as perspectivas parciais e limitadas do que é bem e mal ou certo e errado; e a ver os pontos fortes e fracos associados com “os dois lados” da história.

Diante da passagem acima e dos apontamentos já apresentados, gostaríamos de encerrar essas breves e, obviamente restritas, reflexões sobre a obra de Ursula Le Guin com alguns comentários sobre um de seus textos que, a nosso ver, exemplificam os aspectos de parte da produção da autora que objetivamos destacar.

O conto “The Ones Who Walk Away From Omelas” foi publicado pela primeira vez em 1973, na antologia de contos intitulada *New Dimensions III*, editada pelo escritor Robert Silverberg. No ano seguinte, o texto recebeu o *Hugo Award for Best Short Story*, um importante prêmio literário do gênero da ficção científica. Já em 1975, a obra foi republicada na coletânea *The Wind's Twelve Quarters: Stories*, organizada pela própria Ursula Le Guin, que dedicou uma breve introdução para cada um dos dezessete trabalhos contidos nessa edição.

158 No original: “In both her ‘children’s’ literature and in her science fiction, Le Guin seeks to stimulate and encourage the development of the creative imagination: the ability that, in her view, all human beings natively possess to imagine entire ‘worlds’ that are radically different from and ethically superior to our own. To encourage this is, of course, at the same time to suggest that there might also be a possible alternative future for our own world”.

159 No original: “Le Guin wishes to stimulate and encourage her readers to think in ethical terms even if, in the end, it should transpire that they make substantive ethical judgments that are different from her own [...] she encourages her readers to think for themselves, and to engage with the complexities of the ethical dilemma in question, whatever it might be... Le Guin enjoins her readers to rise above each of these limited and partial perspectives of what is good and evil or right and wrong, and to see the strengths and weaknesses associated with ‘both sides’ of the story”.

O início da narrativa figura um festival do solstício de verão que toma as ruas da cidade ficcional de Omelas e arrasta a sua população em procissão, ao som de música e ao ritmo das danças. Desde suas primeiras linhas, o foco narrativo em terceira pessoa revela a aura idílica que envolve a cidade não apenas naquele momento festivo, mas em todos os dias do ano.

Com um clamor de sinos marcados pela elevação das andorinhas, deu-se o início ao Festival de Verão da cidade de Omelas, brilhantes torres à beira-mar. O equipamento dos barcos no porto brilhava com suas bandeiras. Nas ruas, entre as casas com telhados vermelhos e paredes pintadas, entre antigos jardins cobertos de musgo e sob avenidas de árvores, grandes parques do passado e edifícios públicos, as procissões se moviam. Algumas eram discretas: idosos em longas túnicas rígidas de malva e cinza, operários, mestres austeros, quietos, mulheres alegres carregando seus bebês a bater papo enquanto caminhavam. Em outras ruas, a música com batidas mais rápidas, um cintilante gongo e um pandeiro, as pessoas dançavam, a procissão era uma dança. (LE GUIN, 2004, p. 276-277, tradução nossa¹⁶⁰).

A caracterização desse espaço utópico, no entanto, não se dá apenas pelas descrições objetivas do foco narrativo, que, de forma progressivamente mais contundente, conclama o leitor a participar do processo de arquitetar a cidade, identificar seus habitantes, conceber sua tecnologia e estabelecer os seus costumes.

Ó maravilha! Mas eu gostaria de poder descrever melhor. Eu gostaria de poder convencê-lo. Omelas soa, em minhas palavras, como uma cidade em um conto de fadas, há muito tempo, em um lugar muito longe, *era uma vez...* Talvez fosse melhor se você imaginasse com seus próprios toques de fantasia, supondo que eles corresponderão às circunstâncias, **pois certamente eu não posso atender a todos vocês**. (LE GUIN, 2004, p. 278, grifo e tradução nossos¹⁶¹).

Como é possível perceber, a estratégia narrativa aparente no excerto acima possibilita que o leitor insira na figuração de Omelas suas próprias idealizações e suas próprias noções de perfectibilidade. Em grande medida, aquele que atua como interlocutor do narrador participa ativamente da construção de uma utopia, a qual, formatada pelas idiossincrasias dos leitores, torna-se também criação e propriedade de cada um deles. Além disso, o foco narrativo admite que não é possível satisfazer a fantasia de todos aqueles que visitam a cidade, o que desvela a multiplicidade de visões e definições que cercam o ideal da sociedade perfeita.

160 No original: "With a clamor of bells that set the swallows soaring, the Festival of Summer came to the city Omelas, bright-towered by the sea. The rigging of the boats in harbor sparkled with flags. In the streets between houses with red roofs and painted walls, between old moss-grown gardens and under avenues of trees, past great parks and public buildings, processions moved. Some were decorous: old people in long stiff robes of mauve and grey, grave master workmen, quiet, merry women carrying their babies and chatting as they walked. In other streets the music beat faster, a shimmering of gong and tambourine, and the people went dancing, the procession was a dance".

161 No original: "O miracle! but I wish I could describe it better. I wish I could convince you. Omelas sounds in my words like a city in a fairy tale, long ago and far away, once upon a time. Perhaps it would be best if you imagined it as your own fancy bids, assuming it will rise to the occasion, for certainly I cannot suit you all".

Entretanto, o narrador também impõe alguns limites para a imaginação dos leitores ao afirmar, por exemplo, que os cidadãos de Omelas não são pessoas simplórias e que na cidade não existe o sentimento de culpa. Esses pontos de ancoragem são mais bem compreendidos quando, após reiterar a sua intenção de tornar a utopia crível aos olhos de seus interlocutores, o narrador questiona: “Você acredita? Você aceita o festival, a cidade, a alegria? Não? Então, deixe-me descrever mais uma coisa” (LE GUIN, 2004, p. 280, tradução nossa¹⁶²).

A partir desse ponto, é descrita uma outra face da cidade utópica. No subsolo da urbe há uma criança desnutrida, suja e assustada, que é mantida presa em um espaço subterrâneo praticamente sem iluminação e sem janelas, tendo apenas um balde para defecar e dois esfregões como companhia. Todos os habitantes da cidade sabem da existência dela e os mais jovens, em uma espécie de processo de iniciação, são levados a conhecer a situação na qual ela sobrevive. Nenhuma ajuda é oferecida e nenhuma palavra de conforto é pronunciada.

Segundo o narrador, é o sofrimento dessa criança que possibilita a prosperidade, a alegria e o bem-estar de Omelas. Depende do sofrimento dela a manutenção da aura idílica que ilumina a cidade.

Todos eles sabem que ela tem que estar lá. Alguns deles entendem o porquê, outros não, mas todos entendem que a sua felicidade, a beleza de sua cidade, a ternura de suas amizades, a saúde de seus filhos, a sabedoria dos seus estudiosos, a habilidade de seus fabricantes, mesmo a abundância da sua colheita e o clima agradável de seus céus, dependem inteiramente do sofrimento abominável desta criança. (LE GUIN, 2004, p. 282, tradução nossa¹⁶³).

Os motivos específicos para o aprisionamento da criança e a sua influência na bem-aventurança de Omelas nunca são satisfatoriamente explicados e, mais uma vez, desafiam o leitor a se posicionar diante da própria utopia que ele havia ajudado a erigir. Afirma-se apenas que a felicidade de cada habitante da cidade não poderia jamais ser ameaçada pela melhoria nas condições de vida daquela criança. O bem-estar de muitos supera as necessidades de um.

Essa conclusão denota, primeiramente, que, como vimos, a ênfase na coletividade nas utopias recorrentemente redundava na homogeneização dos sujeitos ou em uma hierarquização latente que impõe a determinados indivíduos condições de vida não totalmente ideais. O sacrifício da criança em Omelas simboliza o apagamento dessas individualidades e a sujeição de um grupo de sujeitos para que o idílio de outros possa ser alcançado e mantido, aspecto

162 No original: “Do you believe? Do you accept the festival, the city, the joy? No? Then let me describe one more thing”.

163 No original: “They all know it is there, all the people of Omelas. Some of them have come to see it, others are content merely to know it is there. They all know that it has to be there. Some of them understand why, and some do not, but they all understand that their happiness, the beauty of their city, the tenderness of their friendships, the health of their children, the wisdom of their scholars, the skill of their makers, even the abundance of their harvest and the kindly weathers of their skies, depend wholly on this child's abominable misery...”.

que se torna ainda mais aparente quando observamos as provisórias utopias do capitalismo. Ainda que na realidade experimental, espaço caracterizado pelo narrador do conto como ainda mais inacreditável do que Omelas, as distopias de muitos alimentem as utopias de poucos.

Em segundo lugar, a preservação da maioria em detrimento de um ou de poucos é uma perspectiva social, ainda que problemática, é essencialmente racional. Como afirmamos anteriormente, o racionalismo é uma das bases da criação utópica, mas também das figurações distópicas. Mas, a que forma de razão estamos nos referindo e que tipo de utopia estaríamos almejando? De que forma seria possível estabelecer os limites entre o sonho utópico e o pesadelo distópico?

No conto de Le Guin, esses limites apenas se materializam na distância entre o que pode e o que não pode ser visto. Assim como nas outras obras da autora que tratamos brevemente aqui, as utopias e as distopias não são opostas, mas contíguas. A vivência de uma ou de outra depende da posição de cada um. Se o seu lugar é o festival ou o subsolo.

Como o título anuncia, há aqueles que recusam a cidade utópica-distópica e caminham para longe de Omelas. Novamente, o leitor é colocado diante de uma escolha no conto: aceitar as condições do mundo ou se abster dela e acompanhar aqueles que decidem se afastar. Ou haveria uma terceira possibilidade?

Seja qual for o rumo tomado, os caminhos levam inevitavelmente de volta para a realidade que serve de base para os espaços de Omelas, Karhide, Orgoreyn, Urras e Anarres. A literatura de Ursula Le Guin e seus diálogos com a utopia e a distopia transportam os leitores para longe de casa para que eles possam olhar com mais atenção para seus próprios quintais. A autora nos estende um convite para um de seus mundos pelo tempo da horizontalidade da obra. E, ao regressamos para nosso próprio espaço, podemos optar por reorganizar a mobília ou por simplesmente permanecer sobre a poltrona observando, ainda que com olhar renovado e mais crítico, a ordem das coisas.

Referências

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

BLOOM, H. (Ed.). Ursula Le Guin's. *The Left Hand of Darkness*. *Modern Critical Interpretations*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.

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

BURNS, T. Marxism and science fiction: a celebration of the work of Ursula K. Le Guin. *Capital & Class*, v. 28, p. 139-148, 2004.

CLAEYS, G.; SARGENT, L. T. *The Utopia Reader*. New York: New York University Press, 1999.

COOPER, J. C. *An illustrated introduction to Taoism: the wisdom of the sages*. Bloomington: World Wisdom, 2010.

CUMMINS, E. *Understanding Ursula Le Guin*. Columbia: South Carolina Press, 1993.

FORTUNATI, V. Utopia as a Literary Genre. In: FORTUNATI, V.; TROUSSON, R. *Dictionary of Literary Utopias*. Paris: Champion, 2000. p. 634-643.

GHELUWE, J. V. "Contemporary Dystopian Fiction: literature as social critique". Ghent University – Faculty of Arts and Philosophy, 2015. Disponível: https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/213/087/RUG01-002213087_2015_0001_AC.pdf. Acesso em: 28 out. 2020.

LE GUIN, U. *The Wind's Twelve Quarters: stories*. Second edition. New York: Harper Perennial, 2004.

LE GUIN, U. *Dancing at the Edge of the World: thoughts on words, women, places*. New York: Grove, 1989.

MONTEIRO, M. R. Ursula K. Le Guin: Literature and otherness. *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, n. 40, 2018.

MORA, T. A viagem e a utopia na arquitetura social da razão. *Revista Morus – Utopia e Renascimento*, Campinas, n. 7, p. 121-144, 2010.

MCCORMACK, W.; MENDEL, A. Creating Realistic Utopias: The Obvious Trouble with Anarchism is Neighbors. *Seven Days*, v. 1, p. 38-49, April 11, 1977 .

PREGADIO, F. (Ed.). *The Encyclopedia of Taoism*. New York: Routledge, 2008.

O Conto da Aia: heroínas e distopias

Natália Fontes de Oliveira

Tradicionalmente, tanto a ficção utópica quanto a distópica são gêneros literários de predominância masculina. Mitos e tradições do cânone literário muitas vezes perpetuam a exclusão de mulheres. Essa herança literária e filosófica predominantemente masculina tem sido questionada por escritoras e pesquisadoras de diversas áreas do conhecimento, o que contribui para um maior equilíbrio e divulgação de modelos de criação feminina, seja em textos literários seja em textos acadêmicos. Margaret Homans argumenta que tal exclusão aconteceu literalmente, com a exclusão da maioria dos textos escritos por mulheres, e figurativamente, por meio da construção de uma epistemologia androcêntrica. A crítica feminista tentou restaurar as experiências e vozes das mulheres, enquanto explorava os poderes e limites da revisão feminista.

Desde a antiguidade, a literatura tem se ocupado de possíveis futuros e mundos perfeitos para a humanidade. Thomas More escreveu *Utopia* em 1516, cunhando o termo do grego *ou-topos*, que significa “nenhum lugar” ou “lugar nenhum”. O termo grego quase idêntico *eu-topos* significa “um bom lugar”. Essa pretensão de fusão dos dois termos cria uma tensão inerente entre os estudiosos quanto à maneira de abordar o termo *utopia*. A sociedade utópica é alcançável? A utopia é um mundo ideal e sua impossibilidade está diretamente ligada à sua perfeição. Nesse sentido, as primeiras literaturas utópicas eram paraísos fictícios, muitas vezes isolados do resto da sociedade, descobertos por viajantes inesperados. Tal perfeição incita críticas e a distopia é uma das reações críticas mais conhecidas da ficção utópica. Lyman Tower Sargent (2017) ressalta que, se o futuro é visto com esperança, o resultado é a utopia; por outro lado, se é visto como alarmante, o resultado é geralmente a distopia. A ficção distópica, portanto, enfatiza e reconfigura os aspectos sombrios da sociedade para retratar um futuro inquietante. De acordo com Abrams e Harpham (2009, p. 378),

[...] o termo distopia (“lugar ruim”) passou recentemente a ser aplicado às obras de ficção que representam um mundo imaginário extremamente desagradável em que tendências sinistras de nossa atual ordem social, política e tecnológica são projetadas em uma desastrosa culminação futura.

Tal “desastrosa culminação futura” nas distopias pode, em maior ou menor grau, assemelhar-se a e evidenciar diferentes aspectos da sociedade contemporânea. As distopias geralmente se originam de uma utopia sonhada que, por sua vez, pode reaparecer como forma de esperança dentro das distopias. Essa complexa relação entre a utopia e a distopia deu um novo fôlego à ficção contemporânea, exigindo uma reflexão acerca dos arquétipos e de como a ficção distópica é entendida atualmente. Neste capítulo, proponho uma reflexão sobre a classificação de distopias contemporâneas de autoria feminina, para abarcar um novo conceito de *pourous genre* ou *gênero poroso*, considerando a hibridização do gênero distópico com outros gêneros

literários. Para tal, baseado na mescla de características entre narrativas heroicas e distopias, a análise da obra *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood, busca investigar se nas narrativas distópicas de autoria feminina a protagonista habita ou não um possível lugar de heroína.

Distopias e utopias compartilham características semelhantes, como inquietação com o momento presente. Enquanto a criação de uma versão de sociedade futurística é comum em distopias, um presente escondido é característico de utopias. Um olhar cuidadoso sugere que a relação entre utopia e distopia pode ser mais flexível, enriquecendo análises literárias para além de dualidades categóricas. O futuro catastrófico das distopias faz com que elas sejam vistas como o oposto de utopias, caracterizadas pela esperança de um mundo ideal. Frederic Jameson (1994) questiona o *status* literário de distopias ao problematizar a distinção binária entre utopias e distopias, argumentando que uma não tem nada a ver com a outra, uma vez que buscam coisas diferentes daquilo que seria considerado o seu oposto. A princípio, tal posicionamento causa estranhamento, uma vez que usualmente distopia é considerada uma manifestação narrativa contrária à utopia, seja como conceito, seja como gênero literário, seja como conceito filosófico. Haja vista que divisões binárias tendem a favorecer um lado e a perpetuar a marginalização do outro, os argumentos de Jameson se tornam ainda mais relevantes e necessários para o desenvolvimento de formas alternativas para o fazer da crítica literária sobre a distinção binária entre utopias e distopias.

Dentro dessa mesma perspectiva, Tom Moylan (2000) faz uma importante distinção entre conceitos históricos e formas literárias, contribuindo significativamente para a discussão literária sobre utopias e distopias. O autor não conceitua distopia como o oposto de utopia, já que distopias como narrativas podem ter uma conotação utópica. Isso ocorre porque elas representam uma realidade futura catastrófica na esperança de incitar mudanças no hoje. Para Moylan, ao contrário das antiutopias, que apresentam uma visão pessimista, sem esperança de melhorias – por exemplo, equidade entre os sexos, crescimento econômico responsável, respeito à natureza e às diferenças étnicas –, as distopias podem servir como um alerta e inspirar movimentos de resistência contra a cultura dominante¹⁶⁴.

A fortuna crítica reconhece uma guinada nas distopias publicadas em torno do fim da década de 1980 e início da década de 1990, chamando a atenção para uma complexa mistura de elementos distópicos e utópicos nas narrativas. Jenny Wolmark (*apud* MOYLAN, 2000) sugere que essa diferença aparece primeiramente na obra *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood.

164 Com base nas classificações de Lyman Tower Sargent (1967, p. 9), utopia: “sociedade inexistente descrita em detalhes consideráveis e normalmente localizada no tempo e no espaço; eutopia: sociedade inexistente descrita em detalhes consideráveis e normalmente localizada no tempo e no espaço de modo que o autor pretenda que o leitor contemporâneo perceba que essa é consideravelmente melhor do que a sociedade em que esse leitor vive; distopia sociedade inexistente descrita em detalhes consideráveis e normalmente localizada no tempo e no espaço, de modo que o autor pretenda que o leitor contemporâneo a perceba consideravelmente pior do que a sociedade em que esse leitor vive; antiutopia: sociedade inexistente descrita em detalhes consideráveis e normalmente localizada no tempo e no espaço cujo autor pretende que um leitor contemporâneo a considere uma crítica ao utopismo ou alguma eutopia em particular”.

Ildney Cavalcanti observa que o gênero da literatura distópica apareceu na virada do século XX e ganhou um toque feminista com textos como *Man's World* (1927) de Charlotte Haldane e *Swatiska Night* (1937) de Katharine Burdekin. Ao inserir suas vozes nas principais ficções utópicas, as escritoras avançaram para as distopias. Seguindo os precursores do gênero, a distopia de autoria feminina aborda temáticas desconfortáveis sobre desigualdade, misoginia, violência contra a mulher, direitos reprodutivos e as consequências do sexismo institucionalizado. Analisando várias distopias, Lyman Tower Sargent (1967) sugere a classificação de *distopias críticas* para abarcar essas novas distopias que desequilibram distinções rígidas e binárias entre textos literários distópicos e utópicos. Raffaella Baccolini (1992) e Ildney Cavalcanti (2003) adotam a terminologia de distopia crítica proposta por Sargent e apontam as contribuições do movimento feminista, que influenciaram essa nova intervenção literária.

A nomenclatura *distopias críticas* não sugere um novo gênero literário por inteiro, mas uma significativa reescrita a possibilidades mais progressistas inerentes às narrativas distópicas. Moylan (2000), Cavalcanti (2003) e Baccolini (1992) defendem que as distopias críticas têm um maior teor de autorreflexividade e finais em aberto com várias possibilidades de interpretações. Contudo, Moylan reserva a classificação de distopias críticas para narrativas do fim da década de 1980 e década de 1990, indicando que *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood, é um precursor, mas ainda não pertencente a essa categoria literária. Não obstante, considerando que a obra é marcada por uma conotação política, uma postura de autorreflexividade que articula ideias distópicas e utópicas a fim de criar um espaço onde resistência é possível, assumo o pressuposto de que *O Conto da Aia* é uma das primeiras distopias críticas.

Partindo dessa flexibilidade literária das distopias críticas, Raffaella Baccolini (1992) argumenta que elas são uma narrativa híbrida politicamente engajada, denominando-a *genre blurring*, uma vez que mesclam características de utopias, eutopias e antiutopias. Essa característica das distopias críticas tende a refletir uma postura política e flexível do gênero literário, abrindo espaço para possíveis críticas sociais. Em outro texto, Baccolini (1995) afirma que distopia tem uma narrativa hegemônica e uma contranarrativa de resistência. Isto é, distopias muitas vezes têm a construção da narrativa de um futuro catastrófico e uma subliminar contranarrativa que sugere a possibilidade de uma eutopia, marcada por algum fio de esperança, muitas vezes expressa na luta da protagonista contra a cultura dominante.

É possível observar uma hibridização ainda maior nas distopias de autoria feminina contemporânea, incorporando-se não apenas características de utopias, mas também de outros gêneros literários. Ao compartilhar várias características de diversos gêneros literários, as distopias críticas de autoria feminina podem ser consideradas como um *gênero poroso*. Ao contrário das distopias clássicas, que têm um enfoque na sociedade pós-apocalíptica, muitas

vezes com vários protagonistas, como é o caso de *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, as distopias críticas de autoria feminina concentram-se na protagonista e em sua jornada. O termo *pourous genre* ou *gênero poroso*, é oportuno para identificar as distopias críticas contemporâneas de autoria feminina, que adotam características de vários gêneros literários, reinventando o que é entendido por distopias.

As distopias críticas ilustram um futuro catastrófico em que a presença de uma heroína seria impensável. No entanto, considerando o enfoque maior na protagonista e sua luta interna e externa contra a cultura dominante, a problematização do conceito de heroína abre espaço para reconhecimento de como essas obras subvertem e desafiam a classificação do herói clássico, canonizado em mitologias e literaturas mundiais. Neste capítulo, busca-se desestabilizar a visão romântica de uma heroína ideal. As distopias críticas têm vários elementos comuns à jornada de um herói, mas, em um contexto histórico distópico, as possibilidades de atitudes heroicas e a jornada em si são bastante comprometidas. As protagonistas vivem dilemas de sucumbir e resistir, muitas vezes agindo de forma corajosa para garantir sua sobrevivência e até mesmo questionar a cultura dominante, travando combates muito similares à jornada heroica. A distopia *O Conto da Aia* é analisada sob essa premissa para refletir sobre o papel da protagonista como uma possível heroína. Para tal, primeiramente considera-se o monomito proposto por Joseph Campbell para a seguir traçar paralelos com a distopia de Margaret Atwood.

Joseph Campbell escreveu vários livros, sendo *The Hero with a Thousand Faces* (1949) um de seus trabalhos mais famosos, em que o autor descreve as etapas da jornada do herói, o monomito, subdivididas entre a partida, a iniciação e o retorno. Presente em diversas mitologias ao longo da história da humanidade, é característico do monomito um chamado à aventura, a que muitas vezes o herói recusa a princípio até encontrar seu mentor ou uma ajuda sobrenatural. Com a orientação do mentor, heróis superam seus medos e cruzam o limiar, comprometendo-se com a jornada. Ao longo do caminho, o herói é testado, encontra aliados e inimigos e se prepara para uma provação – algum tipo de confronto que realmente testará sua coragem. A provação os obriga a enfrentar seus piores medos e, quando sobrevive a isso, a pessoa comum se torna um herói e é recompensada, geralmente com conhecimento. A recompensa não é o fim da história, no entanto. Em seguida, o herói deve retornar ao mundo comum onde a jornada começou, transformado por sua experiência. Finalmente, o herói renascido compartilha o que aprendeu na jornada com outros. Campbell (1949) define herói como alguém comum que deu sua vida a algo maior do que si mesmo. Qualquer um pode se tornar um herói – intencional ou acidentalmente. Tal transformação, porém, envolve uma evolução dolorosa que é um pré-requisito para a grandeza. Essa fórmula clássica descrita por Campbell continua popular na cultura contemporânea, com várias derivações e diferentes peculiaridades.

Tendo como ponto de partida as teorizações de Campbell, é possível observar que *O Conto da Aia* incorpora vários elementos comuns à jornada do herói, sendo uma obra precursora das distopias críticas que exercita uma forma politicamente carregada de intertextualidade híbrida do gênero poroso. A protagonista faz sua jornada heroica, mas não necessariamente seguindo todos os preceitos de aventura heróica. A possibilidade de uma heroína nas distopias críticas é fundamentada por análises que questionam paradigmas de um herói clássico, sugerindo uma reinterpretação do monomito no contexto distópico.

Nos textos clássicos, a jornada do herói se inicia com o chamado à aventura, geralmente um problema ou desafio a ser aceito pelo protagonista. A distopia crítica inicia-se diferentemente, com a protagonista já imersa na realidade social extremista e futurística com ecos de problemas do presente elevados às últimas consequências. Seguindo a tradição literária de distopias, Margaret Atwood inicia *O Conto da Aia* com a protagonista já inserida em uma realidade social pós-apocalíptica, sob o regime autocrático de Gilead. Sem liberdade de escolha e para onde fugir, ela já está inserida no contexto catastrófico, que se mostrará repleto de provações e desafios. Assim como a protagonista não tem autonomia para escolher ou não pertencer à República de Gilead, também não tem mais direito ao seu próprio nome, June. Seu nome novo é Offred, determinado por sua posição de aia e a quem pertence. Todas as aias têm nomes que começam com “of” seguido do nome do Comandante da casa em que são alocadas. No caso de Offred, “of” “Fred”, isto é, “de Fred”, demarca sua condição de propriedade a esse Comandante¹⁶⁵. O sistema de leis e regras em Gilead é baseado na divisão e segregação das mulheres, que são identificadas por sua função social relativa aos homens: Esposas, que são as casadas com os Comandantes; Tias, que são as educadoras e disciplinadoras das Aias; Marthas, que cuidam da cozinha e da casa dos Comandantes; e as Aias, as reprodutoras¹⁶⁶.

Como toda mulher sob o Regime de Gilead, com exceção de algumas Tias em alto escalão, as Aias não podiam ler e escrever. Toda liberdade de deslocamento e interação com outras mulheres é proibida e severamente punida. As Aias eram enviadas às casas do Comandante com a única função de gerar filhos. Offred foi condicionada pelas Tias a obedecer e a seguir as novas regras, como reprodutoras, sem identidade e sem vida passada. Aparentemente, Offred aceita as condições impostas pelo Regime de Gilead para sobreviver, mas ela se recusa a apagar seu passado e a esquecer do seu marido Luke, sua filha e sua melhor amiga, Moira. Offred narra seu presente como uma aia com constantes *flashbacks*, lutando contra o esquecimento e mantendo sua própria identidade. A lembrança de Nick é recorrente:

165 O último capítulo do livro é intitulado “Notas Históricas”, momento em que o professor Peixoto descreve um congresso internacional e o palestrante, um estudioso do Regime de Gilead faz essa observação sobre os nomes das Aias, como: Offred, seria “of” “Fred”.

166 É interessante observar que não existe a mulher “mãe”. Todo possível laço de amor maternal é eliminado. A conexão entre filhos e mães seria muito perigosa dentro de um regime que busca um distanciamento entre homens e mulheres, o silenciamento e a desvalorização de qualquer autoridade de mulheres.

Contudo, foi Luke quem me falou sobre Mayday. *Mayday, Mayday*, para cujos aviões tivessem sido atingidos, e navios – será que era para navios também? – no mar. Talvez SOS para navios. Gostaria de poder pesquisar isso e saber. E era alguma composição de Beethoven, para o começo da vitória, em uma dessas guerras.

Você sabe de onde saiu isso?, perguntou Luke. Mayday?

Não, respondi [. . .]

É francês, disse ele. De *M'aidez*.

Ajudai-me. (ATWOOD, 1985, p. 56).

A memória de sua vida passada com Luke é fonte de força para Offred resistir ao apagamento de sua identidade. Nesse trecho, observa-se que a falta de liberdade das mulheres, que não têm mais acesso a informações ou a conhecimentos, com a proibição da leitura e extinção de revistas, periódicos e livros. Offred não inicia uma luta contra o Regime de Gilead imediatamente, mas tampouco se recusa sucumbir à sua função de Aia, mantendo seu passado vivo em sua memória para garantir sua própria identidade.

Na jornada do herói, proposta por Cambell, o herói inicialmente recusa o chamado à aventura, mas o encontro com uma força sobrenatural ou com um mentor, o incentivará a embarcar na aventura. No caso da distopia crítica, a protagonista já está inserida no mundo em que a aventura ocorrerá, a escolha será de manter uma identidade própria e por seguinte lutar contra o regime dominante. Offred defende sua identidade relembrando sua vida passada e as pessoas amadas e, para embarcar na luta contra o Regime de Gilead será fundamental seu encontro com Ofglen, sua mentora. Ofglen é a dupla de Offred definida pelas autoridades, o que significa que, em público, ao circularem com uma função específica nos poucos lugares permitidos, como o supermercado, devem sempre estar juntas. Mas a proximidade entre as duplas de Aias é expressamente proibida, o diálogo é limitado a pequenas expressões estipuladas pelo novo regime e toda comunicação extremamente limitada a poucos assuntos aceitos. Usualmente, Ofglen e Offred se cumprimentam de acordo com as novas expressões obrigatórias: “Bendito seja o fruto – diz ela para mim, a expressão de cumprimento considerada correta entre nós. / Que possa o Senhor abrir – respondo, a resposta também correta” (ATWOOD, 1985, p. 29). O controle da linguagem é uma das principais características de regimes totalitários. Tudo o que se fala é controlado e vigiado. A dominação se inicia pela linguagem.

Será apenas na metade do livro que ambas se reconhecem como opositoras ao Regime de Gilead: “Finalmente Ofglen fala. – Você acha que Deus escuta – diz ela – estas máquinas – Ela está sussurrando: nosso costume no Centro. No passado esse teria sido um comentário bastante trivial, uma espécie de especulação acadêmica. Agora, neste momento, é traição” (ATWOOD, 1985, p. 201). Ela se refere às “máquinas da Escritos da Alma”, que ficam dentro

de um vidro inquebrável e imprimem orações, encomendadas por Compufone, geralmente empregadas pelas Esposas do Comandante. Para se conectar com Offred, Ofglen se arrisca fazendo um ato de traição contra o Estado e Offred segue o exemplo dizendo: “Não – digo. Ela deixa escapar a respiração, em um longo suspiro de alívio. Atravessamos juntas a linha invisível” (ATWOOD, 1985, p. 201). A partir dessa primeira genuína troca de palavras, ambas transgridem as regras impostas e se arriscam em busca de um pequeno senso de empatia e até um pouco de liberdade ao falarem o que realmente pensam. A conversa continua e Ofglen lhe faz um convite: “você pode se juntar a nós – diz ela. Nós? – Digo. Então existem outras, existe um nós. Eu sabia. Você não imaginou que eu fosse a única – diz ela” (ATWOOD, 1985, p. 202). Offred é convidada para se juntar a essa rede de resistência. Ofglen representa a figura de mentor para Offred, chamando-a para sua jornada de heroica, a busca pela liberdade através de atos de resistência ao Regime de Gilead.

Sendo pares, Ofglen acompanhará Offred em sua luta, agindo de forma semelhante a uma mentora de narrativas heroicas, explicando vários mecanismos e incentivando-a a tomar atitudes possíveis corajosas ao longo de seu caminho. Certo dia, durante uma cerimônia pública, Ofglen compartilha informações importantes:

Há uma senha – diz.

- Uma senha? – pergunto. – Pra quê?

– Para que você possa saber – diz ela – Quem é e quem não é.

Embora eu não perceba que utilidade há nisso, pergunto:

– Qual é?

– Mayday ou dia de maio – diz ela. – Experimentei com você uma vez”. (ATWOOD, 1985, p. 240).

A rede Mayday é apresentada à Offred como real resistência ao Regime de Gilead. Durante os encontros com o Comandante, Offred tem uma motivação para encontrar informações que possam ajudar uma causa maior, a busca pela liberdade e até mesmo a queda do Regime de Gilead.

No monomito, após encontro com o mentor, o herói enfrenta diversos desafios e provações durante sua fase de iniciação. Para as distopias críticas, essas etapas se mesclam, já que a narrativa inicia com a protagonista dentro da realidade catastrófica e apesar da importância da figura do mentor para enfrentar provações, a luta contra desafios muitas vezes se inicia antes deste encontro. Como no caso de Offred, que, antes do apoio de Ofglen como sua mentora, já se deparava com vários desafios, primeiramente para sobreviver ao condicionamento das Tias e posteriormente para driblar os ciúmes da Esposa e atender as exigências do Comandante. Sob o Regime de Gilead, como as mulheres são separadas por suas funções sociais a serviço

de homens, dificulta a empatia entre si, uma vez que cada uma teme perder sua migalha de privilégio com relação à outra. As Esposas estão em uma posição hierárquica superior às Aias e Marthas, mas inevitavelmente também têm papéis sociais bem determinados a seguir, sem liberdade de escolhas fora dos aspectos domésticos da casa. O resultado é que, ao invés de as mulheres se unirem, tornam-se vigilantes umas das outras, cada uma exercendo a pouca autoridade que lhes é conferida ao posto. Assim que Offred chega à casa, a Esposa, Serena Joy, adota uma postura distante e autoritária:

Quero ver você o mínimo possível, disse ela. Espero que se comporte da mesma forma com relação a mim... Está me entendendo?

Sim, senhora, respondi.

Não me chame de senhora, disse ela com irritação. Você não é uma Martha.

Não perguntei de que eu deveria chamá-la, porque podia ver que ela esperava que eu nunca tivesse a oportunidade de chamá-la de coisa nenhuma. (ATWOOD, 1985, p. 25).

A Esposa não permite qualquer aproximação entre as duas, deixando claro que Offred está ali apenas para exercer sua função de Aia. Sentindo-se frustrada por não gerar filhos e precisar da presença de uma aia em sua casa, a Esposa é uma constante vigia dos passos de Offred, principalmente no que diz respeito ao seu ciclo menstrual. O clima hostil é instaurado na casa, impossibilitando qualquer proximidade entre as mulheres.

Ao longo de sua jornada distópica, Offred aprende a navegar e enfrentar as exigências do Comandante, que muitas vezes são diferentes das regras impostas pela autoridade máxima regulamentadora, os *Olhos*, que são os únicos que possuem armas de fogo legalmente e controlam todos dentro do Regime de Gilead. O Comandante manda seu motorista, Nick, falar com Offred que ele deseja se encontrar a sós com ela e a aguarda em seu escritório. Apesar de ponderar se deve ou não aceitar o convite, Offred reconhece que não tem escolha: “Eu poderia me tornar uma Não mulher. Mas recusar-me a vê-lo poderia ser pior. Não há nenhuma dúvida quanto a quem detém o poder de verdade” (ATWOOD, 1985, p. 165). Frustrar o Comandante poderia ser até mais arriscado porque ele poderia inventar qualquer coisa a seu respeito e ela ser transferida de casa ou até mesmo considerada inapta como Aia, sem valor para a nova sociedade e descartada. Mesmo assim, Offred tem a liberdade para escolher denunciar ou não o Comandante às Tias ou aos Olhos. Seria também um risco, uma vez que talvez não acreditariam em sua palavra. Ela decide adentrar nesse território desconhecido e enfrenta o encontro escondido com o Comandante.

Desde o primeiro dia, o Comandante se deleita jogando *Scrabble* com Offred. O contato com esse jogo de tabuleiro é, para ela, muito mais do que um passatempo com palavras cruzadas.

A personagem se agarra a essa pequena experiência porque se vê lançada ao seu passado. Jogar *Scrabble* permite a Offred um contato com letras e palavras, um deleite expressamente proibido em Gilead. O único livro permitido, a *Bíblia*, se tratava de uma versão alterada, com maior ênfase ao Primeiro Testamento justificando os dogmas do novo regime.

Durante sua jornada, os encontros às escondidas com o Comandante se tornam regulares, e uma novidade acontecia a cada um desses. Uma noite, por exemplo, ele exhibe uma revista *Vogue* e permite a ela que leia:

Eu recuei. Ele poderia estar me testando, para ver a que profundidade chegara a minha doutrinação. Isso não é permitido, disse.

Aqui dentro, é permitido, disse ele baixinho. [...]

Senti o Comandante me observar enquanto virava as páginas [...] Eu deveria ter me sentido má; de acordo com a consciência e saber de Tia Lydia, eu era má. Mas não me senti má. (ATWOOD, 1985, p. 189).

Esse ato a coloca tanto no lugar de transgressora, ao romper com as proibições do Regime de Gilead, quanto a desestabiliza, por remetê-la a um passado em que ela considerava esse tipo de publicação de revistas femininas fúteis demais para merecerem atenção. Ao longo dos encontros, Offred exerce uma autonomia ao reivindicar coisas que para si: “Na terceira noite, pedi a ele uma loção para as mãos. Eu não queria soar suplicante, mas queria o que pudesse obter” (ATWOOD, 1985, p. 190). Ao falar o que deseja, a protagonista corajosamente deixa de apenas seguir a liderança do Comandante para também ser agente desses encontros clandestinos. Além de superar o desafio de encontrar com o Comanda a sós, Offred busca seu empoderamento nas pequenas brechas possíveis, que, dentro de uma distopia, podem ser consideradas atos característicos de uma heroína durante sua iniciação.

Assim como nos encontros com o Comandante, em que exerce atos de resistência contra o Regime de Gilead, Offred encontra no pedido da Esposa uma possibilidade de transgressão. Preocupada com a impossibilidade de seu marido gerar um filho, a Esposa solicita que Offred tenha uma relação sexual com o motorista, Nick. A princípio, Offred recusa porque a penalidade é morte, mas ao ver a foto de sua filha com a Esposa, aceita correr esse risco, na esperança de algum dia reencontrar sua filha. Após o encontro com Nick, sob a supervisão da Esposa, Offred visualiza uma abertura, uma rachadura no sistema. Offred transgride sua função como aia e assume controle do seu corpo e de sua sexualidade ao procurar Nick novamente: “Voltei a procurar Nick. Repetidas vezes, sozinha, sem que Serena soubesse. Não havia razão para isso, não havia nenhuma desculpa. Não o fiz por ele, e sim inteiramente por mim mesma” (ATWOOD, 1985, p. 316). A protagonista rebela-se contra o sistema ao assumir seus desejos

e a exercer sua sexualidade e conseqüentemente fortalecer sua identidade como indivíduo, com vontades próprias e domínio de suas escolhas. Aprofunda-se o relacionamento entre os dois e Nick torna-se seu confidente e amante às escondidas durante a calada das noites.

Ao transgredir os dogmas do Regime de Gilead, Offred conquista uma pequena liberdade encontrando com Nick. Chris Ferns e Arnold E. Davidson argumentam que no mundo onde o amor romântico é banido, o relacionamento de Offred com Nick é subversivo em sua natureza, sem considerar se Nick é membro dos *Olhos* ou Mayday (1999). Offred transgride vários paradigmas do novo regime ao procurar Nick e manter com ele um relacionamento amoroso. Essa escolha arriscada é sua forma de resistência e luta contra apagamento de sua identidade, buscando empoderamento ao exercer o livre arbítrio. Offred se destaca por esse ato de coragem e força de caráter, qualidades de uma heroína em sua jornada, que luta contra os dogmas estipulados da forma que é possível.

Nas narrativas heroicas, muitas vezes, a figura da mulher é tida como uma tentação. Nas distopias críticas, esse contato com o outro precisa ser problematizado, uma vez que tanto pode representar uma superação de desafios e ato de resistência, quanto uma fuga da jornada. Ao mesmo tempo que o relacionamento com Nick é fonte de força e resultado de ato corajoso, tal conexão afetiva se torna uma tentação para Offred esquecer a rede de resistência entre as mulheres que arriscam suas vidas lutando contra o Regime de Gilead. Envolvida nesse relacionamento, Offred parece recuar da jornada contra o Regime de Gilead para viver essa pequena liberdade que encontrou para si no presente. Quando Ofglen tenta persuadi-la para descobrir mais informações sobre o Comandante, ela recua:

Ofglen, indo e vindo. Mal ouço o que diz, não confio mais nela. As coisas que sussurra me parecem irreais. Que utilidade têm, para mim, agora?

Você poderia ir ao gabinete dele à noite, diz ela. Revistar. Escrivania. Deve haver documentos, anotações.

A porta fica trancada, murmuro.

Poderíamos lhe conseguir uma chave, diz ela. Você não quer saber quem ele é, o que faz?

[...]

Não posso, digo a Ofglen. Tenho medo demais. De qualquer maneira não saberia fazer isso direito. Seria apanhada. (ATWOOD, 1985, p. 318-319).

Offred está grávida, apaixonada por Nick, não quer sair do seu lado. Sua gravidez não inspira sua fuga nesse primeiro momento, porque está sonhando em estar ao lado de Nick. Recua de sua luta contra o regime. A protagonista reflete consigo mesma: “O fato é que não quero mais partir, escapar, cruzar a fronteira para a liberdade. Quero estar aqui, com Nick, onde

posso tocá-lo, tê-lo” (ATWOOD, 1985, p. 319). Ficara tanto tempo aprisionada como aia que essa relação amorosa lhe traz uma pequena sensação de poder ao ser amada e ter domínio sobre seu corpo e vontades novamente.

Pouco tempo depois, ao esperar, um dia, Ofglen, no portão, se depara com outra mulher e abismada questiona:

- Ofglen já foi transferida, tão cedo? – pergunto, mas sei que não foi. Eu a vi ainda esta manhã. Ela teria me contado.

- Eu sou Ofglen – diz a mulher. Perfeita em cada palavra. E é claro que ela é, a nova, e Ofglen, onde quer que esteja, não é mais Ofglen. Nunca soube seu nome verdadeiro. É assim que você pode se perder, num mar de nomes. Não seria nada fácil encontrá-la agora. (ATWOOD, 1985, p. 333).

Nesse momento, Offred se lembra do poder do Regime Gilead, em que mulheres desaparecem com normalidade, sem nomes, sem registro.

Discutindo o papel de heróis em distopias, Allan Weiss observa que heróis de distopias não são tão impotentes como se gosta de acreditar, eles demonstram desejar a felicidade ao invés de liberdade quando são confrontados com a escolha. O pesquisador nos lembra que, independente do contexto, sempre há uma escolha. Nesse episódio, a primeira reação de Offred ao se apaixonar é recuar da luta e agarrar aos pequenos momentos de liberdade que encontrou com Nick. Contudo, analisando o contexto do *O Conto da Aia*, tal pressuposto seria um julgamento cruel se aplicado à Offred. Exigir uma transgressão completa em todas as frentes e de imediato da protagonista, ignora sua experiência traumática e violenta de doutrinação, correção e coerção sob o novo Regime de Gilead. Dunja Mohr (2005) argumenta que o comportamento de Offred não deve ser tão facilmente descartado como covarde quando falamos de uma distância confortável sentados em uma poltrona aconchegante. Tal distanciamento entre o leitor e o mundo distópico pode incitar reflexões que ignoram o contexto catastrófico, violento e horrendo da narrativa, onde qualquer ato de resistência, por menor que seja, apresenta um grande risco.

Logo após descrever esse episódio em que nega continuar ajudando Ofglen e a rede de mulheres, Offred comenta sobre sua inquietude com relação à sua postura na época: “Ao contar isso, sinto vergonha de mim mesma. Mas significa mais que parece. Mesmo agora, reconheço essa admissão como uma espécie de autoelogio. Há orgulho nisso, porque demonstra o quanto foi extremo e, portanto, foi justificado para mim.” (ATWOOD, 1985, p. 320).

A protagonista demonstra sua frustração consigo mesma por rejeitar as orientações de Ofglen, que, contribuindo para a rede de mulheres, a manteria também no seu caminho de luta por sua liberdade e própria identidade fugindo de Gilead.

O trecho citado evidencia que, apesar de sentir-se frustrada consigo mesma, a protagonista não se martiriza. Ela reconhece a limitação de suas escolhas e não se condena por tal postura. Contextualiza sua atitude, compreendendo o seu desespero de ser aia sob o Regime de Gilead. Não espera de si uma postura super-heroica, que seria uma visão romântica de uma pessoa conseguir lutar contra tudo e todos para mudar o regime dominante. Essa problematização da figura heroica desestabiliza o arquétipo do herói, que tudo pode e tudo supera. Se indivíduos são influenciados pelo meio em que vivem, que é regulado por um sistema, o Regime de Gilead, que deteriora relações e elimina os direitos e a individualidade das mulheres; em virtude dessa completa anulação dos corpos femininos, é preciso, pois, reconhecer os pequenos atos de resistência como atos heroicos. Por meio de atos de resistência, é possível uma luta contra o regime dominante, mas uma romantização da figura da heroína desvaloriza atos de resistência ao longo da jornada, que ora estão mais presentes ora mais ausentes, trilhando o caminho para a mudança.

Heroínas em distopias ocupam uma posição de sujeito que desconstrói uma visão romântica de heroísmo, uma vez que o cenário catastrófico influencia diretamente as possibilidades de resistência e luta dessas mulheres. Erika Gottlieb (2001) defende que, como as sociedades distópicas negam aos seus sujeitos o livre arbítrio, a personagem principal não pode ser considerada responsável pelo seu fracasso ou derrota perante um regime opressivo que domina o sujeito. Ao reconhecer os limites impostos pelo Regime de Gilead às mulheres, Offred se apresenta como possível heroína dentro das limitações da sociedade distópica. Exigir um comportamento super-heróico de Offred para derrubar o regime é julgá-la com paradigmas que desprezam sua coragem e constante luta para sobreviver. Refutamos a ideia de uma heroína ideal; a protagonista é uma mulher, não uma espécie de super-herói com poderes sobrenaturais e, portanto, não deve ser julgada como tal. Podemos afirmar que os atos de resistência de Offred simbolizam sua coragem de desafiar os paradigmas impostos por Gilead e sua jornada heroica.

A narrativa termina antes de o leitor saber o que acontecerá com Offred, se ela conseguirá fugir e terminar sua jornada. No último capítulo narrado por ela, o caminhão preto, característico dos *Olhos*, aparece na casa do Comandante para buscá-la. No auge do desespero, Nick abre a porta e diz:

Está tudo bem. É Mayday. Vá com eles. – Ele me chama por meu nome verdadeiro. Por que isso deveria significar alguma coisa?

[...]

Confie em mim – diz ele; o que por si só nunca foi um talismã, não traz nenhuma garantia.

Mas eu a agarro, essa oferta. É tudo o que ainda me resta. (ATWOOD, 1985, p. 346).

Offred se surpreende porque, apesar de conversarem sobre várias coisas, inclusive o seu passado, nunca haviam discutido a respeito de fugas e movimentos de resistência. As palavras de Nick oferecem uma esperança, uma possibilidade de saída daquela prisão onde se encontram, uma luz utópica no meio da escuridão distópica. A menção ao Mayday, a rede de resistência contra o Regime de Gilead, faz do momento a ajuda de que Offred tão desesperadamente precisava.

O leitor é mantido no escuro sobre os próximos acontecimentos, uma vez que a narrativa é abruptamente interrompida nesse momento. O que parecia ser mais uma etapa da jornada da protagonista torna-se o final, um final aberto que gera mais questionamentos e incertezas do que algum tipo de fechamento ou luta contra o Regime de Gilead. Finais abertos, ou *open ended*, são característicos de distopias críticas, deixando margem para várias possibilidades de interpretações. Atwood leva essa característica ao extremo ao interromper a narrativa no clímax, sem o leitor saber se Offred embarcará em uma jornada para sua libertação e luta contra o Regime de Gilead, ou até mesmo se ela terá seu bebê.

Cada vez mais, na contemporaneidade, as escritoras apropriam-se do gênero literário de distopias e fazem dele um espaço literário próprio. Anne Cranny-Francis (1990) argumenta que a apropriação feminista dos gêneros literários mais populares é duplamente política. Primeiro, pelo fato de as mulheres ocuparem o espaço centralizado, já que comumente são marginalizadas; segundo, ao marcarem a vez de naturalizar suas convenções narrativas, expondo as marcas do sexismo como prática ideológica hegemônica, como bem representado por Atwood em *O Conto da Aia*.

As distopias críticas de autoria feminina podem ser consideradas distopias porosas, quando ocorre uma hibridização com outros gêneros literários. Nesse sentido, Margaret Atwood, com *O Conto da Aia*, pode ser entendida como precursora do gênero poroso, uma vez que, em 1985, a autora traz a público uma obra que mescla as características da narrativa distópica com a narrativa heroica com o monomito. Na obra não há uma figura tradicional de heroína nem uma jornada de herói com todas as etapas bem delimitadas, mas abre-se espaço para que seja repensado o papel de protagonistas como heroínas nas distopias. Uma reformulação da definição de heroína representa uma possível realidade para a protagonista, que, desprovida de todos os direitos e sem sua própria identidade, encontrando vários desafios e inimigos em sua jornada, exerce atos de resistência contra o Regime de Gilead, com a ajuda de sua mentora Ofglen que encontra no caminho para buscar sua liberdade e, quem sabe, até ajudar na queda do Regime de Gilead. Assim como Margaret Atwood, em *O Conto da Aia*, distopias críticas e porosas de autoria feminina reinventam o fazer literário. A crítica literária contemporânea deve seguir o mesmo caminho com novos passos.

Referências

- ABRAMS, M. H.; HARPHAM, G. G. *A Glossary of Literary Terms*. 9th ed. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009.
- ATWOOD, M.. *O Conto da Aia*. Tradução Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017 [1985: *Handmaid's Tale*].
- BACCOLINI, R. Breaking the Boudaries: Gender, Genre, and Dystopia. *In*: MINERVA, N. (Ed.). *Per una definizione dell'tuopia: metodologie e discipline a confronto*. Ravenn: Longo, 1992. p. 137-146.
- BACCOLINI, R. It's Not in the Womb the Damage is Done: The Construction of Gender, Memory, and Desire in Katherine Burdein's *Swastika Night*. *In*: SCILIANI, E., CECERE, A.; INTONONTI, V.; SPORTELLI, A. *Le trasformazioni del narrarae*. Fasano: Schena, 1995. p. 293-309.
- BACCOLINI, R. Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katherine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. *In*: BARR, M. (Ed.). *Future Females, the Nest Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction*. Boston: Rowman and Littlefield, 2000. p. 13-34.
- CAMPBELL, J. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Patheon Books, 1949.
- CAVALCANTI, I. *Articulating the Elsewhere: Utopia in Contemporary Feminist Dystopias*. Glasgow: Diss. University of Strathclyde, 1999.
- CAVALCANTI, I. The writting of utopia and the feminist critical dystopia: Susy McKee Chama's Holdfast Seres. *In*: MOYLAN, T.; BACCOLINI, R. (Ed.). *Dark Horizons: Science Fiction and Utopian Imagination*. London: Routledge, 2003.
- CRANNY-FRANCIS, A. *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1990.
- FERNS, C. *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool UP, 1999.
- GOTTLIEB, E. *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queen's UP, 2001.

HOMANS, M. The Woman in the Cave: Recent Feminist Fictions and the Classical Underworld. *Contemporary Literature*, v. 3, n. 29, p. 369-402, 1988.

JAMESON, F. *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press, 1994.

MOHR, D. *Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*. Jefferson: McFarland, 2000.

MORE, T. *Utopia*. 1516.

MOYLAN, T. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. New York: Perseus Books Group, 2000.

SARGENT, L. T. The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, v. 5, n. 4, p. 222-231, 1967.

SARGENT, L. T. *Utopianism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2010.

WEISS, A. Offred's Complicity and the Dystopian Tradition in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. *Studies in Canadian Literature*, v. 34, n. 1, p. 120-141, 2009.

Crimes contra a tirania do excesso
- uma leitura do espaço distópico
em *Corrida Selvagem*

Karoline Soares de Oliveira

Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira

Nosso estudo pretende construir uma discussão acerca do mundo artificialmente planejado de Pangbourne Village, da novela *Corrida Selvagem*, publicada pelo autor J. G. Ballard (1930-2009), em 1988, “uma sociedade patologicamente organizada, em que cada passo da criança é vigiado por câmeras” e na qual “qualquer ato espontâneo é potencialmente um crime” (FILHO *apud* BALLARD, 2009, p. 10). Anestesiadas, alienadas das emoções da vida, superprotegidas dentro de uma redoma de excessivos cuidado e afeto, as crianças de Pangbourne Village assassinam seus pais e responsáveis adultos, como se praticassem um gesto irremediável de libertação. Nosso estudo pretende aproximar esta obra de Ballard das linhas mestras que apontam para uma compreensão mais ampla do conceito de distopia e chamar a atenção para a radicalidade da sua permanência como um “sinal de incêndio” para o mundo de profunda indiferença e incapacidade de identificação com relação aos aspectos que nos definem como pertencentes ao gênero humano.

Crimes contra a tirania dos excessos

Uma das facetas mais atraentes da literatura sempre foi a sua imensa capacidade de representar, tomando como problema central da ficção aspectos das sociedades humanas que, de modo geral e abrangente, algumas das ciências tratam como decorrências ou processos. Essa diferença de perspectiva pode parecer, à primeira vista, demasiado simples para se constituir em objeto de atenção mais detida. Mas, faz-se necessário insistir: somente o conhecimento superficial dos mecanismos que singularizam os procedimentos da ficção e sua condição distinta das ciências pode levar à percepção de que o mesmo material, extraído da observação de como funcionam as sociedades, recebe encaminhamento semelhante àqueles dados pelos diversos campos das ciências, sejam elas humanas ou sociais.

Muito embora já se tenha advogado bastante em favor das aproximações, por exemplo, entre o romancista e o sociólogo ou o historiador, o antropólogo, o filósofo, dentre outros, a ficção, se ainda pretender preservar sua condição essencial, que reside na liberdade criadora das subjetividades, deve marcar, com seu interesse pelo conflito essencial das personagens, sua autonomia com relação aos princípios que norteiam os caminhos da objetividade científica.

Por suposto, não vamos nos deter aqui em rastrear as origens das querelas que, até meados dos anos 1960, dividiram os estudos teóricos da literatura em duas grandes correntes distintas: o formalismo e a sociologia da literatura. Nosso propósito, bem mais modesto, trata apenas de acenar para a necessidade de desfazer o entendimento da semelhança de tratamento dos acontecimentos históricos. Se as ciências estão mais interessadas em relacionar antecedências e consequências, a literatura, por outro lado, ocupa-se em potenciar a carga dramática dos eventos, explorando suas possíveis reverberações, numa estrutura que se alimenta basicamente das tensões oriundas dessas mesmas reverberações.

Portanto, não seria diferente com as situações ocorridas no século XX, cujo cenário inclui duas guerras mundiais, ascensão de regimes fascistas e genocídio em massa. A bibliografia científica acerca desse longo e tenebroso período forneceu, e continua a fornecer, elementos suficientes para o esmiuçar das razões pelas quais fomos lançados para o centro de um turbilhão factual digno da construção apocalíptica que confrontou as ideias utópicas, de Platão a Morus, cuja projeção outrora nos conduzia à certeza de que a “evolução da humanidade” nos levaria, irremediavelmente, a viver num lugar melhor, no qual as possibilidades eram sempre positivas. Naturalmente, os acontecimentos históricos, compreendidos verticalmente pela dedicação dos estudiosos, passaram à condição de fatores fomentadores de uma mudança no pensamento da sociedade e nas expectativas para o futuro. Expectativas que, agora, foram cedendo espaço para a ascensão dos ideais “distópicos”, que, ao contrário, nos levariam em direção a um porvir desolador e sem esperanças.

Procedente do termo utopia, cunhado por Thomas Morus em 1516, o conceito de distopia surge alguns séculos depois, tendo sua “primeira utilização [...] atribuída a Negley e a Patrick, na ‘Introdução à sua antologia’” (SARGENT, 2008, p. 9). Jeremy Bentham (1748-1832) denominou-a “cacotopia” e o filósofo John Stuart Mill (1806-1873) de “distopia” para designar “o oposto exato de utopia, ou seja, designar uma sociedade fictícia totalmente indesejável” (OLIVEIRA, 2006, p. 1277). Segundo Gregory Claeys (2017, p. 4-5, tradução nossa¹⁶⁷) o termo distopia “deriva de duas palavras gregas, *dys* e *topos*, que significam um lugar doente, ruim, defeituoso ou desfavorável”. Logo, a distopia denomina uma sociedade projetada em algum tempo no futuro, marcada por apresentar um cenário pior em relação ao presente do autor, em termos sociais, ecológicos, políticos, tecnológicos e econômicos. De acordo com Valente (2010, p. 71), ela “aparece como a aniquilação das possibilidades de dias melhores aos homens”. Assim sendo, a distopia seria caracterizada como

[...] um lugar, uma sociedade fictícia indesejável, onde as tensões são aplacadas por meio de violência e/ou controle social, entendidas como uma ideologia de subjugação ou doutrinação, característica comumente encontrada no âmbito do sistema político de regimes totalitários. [...] E de um modo muito bem articulado, esses regimes fazem uso de expressões estéticas na forma de cultura de massa, utilizando de forma peculiar a indústria cultural e toda sua produção. (STREHL, 2016, p. 79-80).

Assim, muitas narrativas distópicas são marcadas por uma forma de governo totalitário, que exerce seu poder tanto utilizando a violência – física e psicológica – quanto o controle social. Para isso, fortes aliadas desse regime político são a ciência e a tecnologia, usadas como instrumentos de controle constantes, que vão desde a simples vigilância por uma câmera até

167 No original: “[...] the word is derived from two greek words, *dys* and *topos*, meaning a diseased, bad, faulty, or unfavourable place”.

mesmo a modificação genética. Dois exemplos se encontram nos romances distópicos *1984*, de George Orwell, e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, o primeiro com monitoramento incessante das teletelas, e o segundo com as alterações genéticas feitas antes mesmo do nascimento, obras as quais representam, por isso, as denominadas “distopias de controle” e

[...] podem ser lidas, assim, como críticas ao projeto moderno, uma vez que representam não só pessimismo, mas desencanto para com a Razão, ao associá-la como princípio de mecanismos de controle e à des-subjetivação, e a Ciência, como não mais meio para a construção da prosperidade, de uma melhor sociedade. O Estado racionalizado, a vida tecnificada, mecanizada e padronizada aparecem em *Admirável Mundo Novo*, de Huxley, como palco para personagens estéreis, sem auto-consciência e sem perspectiva de futuro. E em *1984* como paredes que se estreitam e fazem sufocar, sob os olhos sempre atentos da *Teletela*. (SILVA, 2011, p. 88).

Se antes do século XX a ciência e a tecnologia eram vistas de forma esperançosa, a mudança de perspectiva não alterou somente as expectativas quanto a um futuro melhor, como também com relação ao papel delas para a piora da conjuntura do por vir. A apreensão quanto aos rumos das tendências científicas e tecnológicas cresce, temendo-se que seu uso, outrora para a construção de um mundo melhor, agora submeta todos a um governo despótico, no qual as liberdades e identidades são suprimidas por meio da vigilância constante.

Um ponto essencial das distopias é seu caráter crítico, pois os autores utilizam as narrativas futuristas para apontar problemas que observam já no presente. Segundo Hilário (2013, p. 202, grifo do autor), o “romance distópico” funciona como um “*aviso de incêndio*, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos”. O autor ainda pontua que as “distopias problematizam os danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam. [...] A narrativa distópica não se configura, deste modo, apenas como visão futurista ou ficção, mas também como uma previsão a qual é preciso combater no presente” (HILÁRIO, 2013, p. 206). Nas palavras de Margaret Atwood, a função da distopia é especificadamente alertar-nos sobre sociedades as quais não desejamos de modo algum habitar (CLAYES, 2014). Para Booker (2014, p. 2, tradução nossa¹⁶⁸), a

[...] literatura distópica geralmente também constitui uma crítica das condições sociais ou sistemas políticos existentes, seja por meio do exame crítico das premissas utópicas sobre as quais essas condições e sistemas se baseiam, seja por meio da extensão imaginativa dessas condições e sistemas em diferentes contextos que revelam mais claramente suas falhas e suas contradições.

168 No original: “[...] dystopian literature generally also constitutes a critique of existing social conditions or political systems, either through the critical examination of the utopian premises upon which those conditions and systems are based or through the imaginative extension of those conditions and systems into different contexts that more clearly reveal their flaws and contradictions”.

Dessa forma, as distopias procuram advertir sobre questões sociais, políticas, econômicas, tecnológicas, do presente que possam, de alguma maneira, causar uma ameaça à sociedade ou a uma parte dela. E nessas narrativas, a “realidade, portanto, retorna com crueza para conscientizar o leitor real do presente sobre as sombrias consequências de seus atos para o futuro” (VALENTE, 2010, p. 71).

Em seu conhecido ensaio intitulado “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin observa que as “experiências” intensas e radicais, ao invés de enriquecer os que se dispõem a relatá-las, empobrece-os de tal modo que, na maior parte das vezes, não são capazes de transmitir aos seus ouvintes e leitores uma narrativa viva das suas próprias experiências. Segundo ele, o fenômeno não chega a ser estranho,

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, p. 115).

Portanto, se a “musa” da narrativa é a memória, a operação de construir relatos a partir da “experiência” do tempo presente, enxergando e inserindo neles tanto uma visada científica, interessada na compreensão das relações de causa e efeito, quanto uma questão dramática essencial, capaz de fazer funcionar uma dinâmica interna favorável à atenção concentrada em solucioná-la, não constitui a regra da produção ficcional do século XX. Desse modo, torna-se muito interessante a observação, longe de restringir-se ao meramente circunstancial, de que J. G. Ballard publicou *Corrida Selvagem* em 1988, mesmo ano em que transcorre a narrativa. E sua abordagem do assim chamado “real” assume caráter “distópico”, embora não situe os acontecimentos em um tempo futuro. Esse fato poderia nos levar a descartar de imediato a obra como uma distopia.

Entretanto, será inevitável reconhecer que, ao criar a comunidade fechada de Pangbourne Village, Ballard constrói um cenário de projeções aterradoras, porque explora uma tendência crescente, quase decorrente de uma condição de classe, que acaba por se configurar perfeitamente “distópico”.

Para aqueles que a olhassem a partir do lado de fora, os olhares exteriores são a regra, pois a comunidade é excessivamente excludente, a vida dentro de Pangbourne Village parecia perfeita, com dez famílias bem afortunadas, com seus dias planejados, os pais dedicando seu tempo aos filhos, estimulando-os de forma positiva e, acima de tudo, amando-os demasiadamente.

A propriedade em si está segura “por trás de altos muros e câmeras de vigilância”, além de ser “ladeada por uma cerca de malha de aço equipada com alarmes elétricos, e, [...] era regularmente patrulhada por cães de guarda e seguranças com rádio”, câmeras de segurança também policiam “as avenidas e entradas de garagem” (BALLARD, 2009, p. 27-28). Podemos observar, ao ler a obra, que os moradores de Pangbourne Village vivem em um ambiente controlado e monitorado, no qual a felicidade acabava sendo obrigatória (BALLARD, 2009). Notemos bem: a felicidade era obrigatória. Era um imperativo, uma lei, uma regra de conduta, imposta como condição inalienável para a vida no condomínio. Se ao possível leitor parecer que as regras intramuros de Pangbourne Village se assemelham ao ambiente contemporâneo das “fórmulas de felicidade” vendidas a preços modestos nas chamadas “redes sociais”, a mera semelhança ainda surgia como embrionária discussão, pois ainda eram tempos “pré-internet”.

Porém, a imagem de perfeição atribuída a essas famílias esconde, na verdade, um lugar onde cada passo é observado e toda hora do dia está marcada em um quadro de obrigações. Para os pais, o que era sinônimo de segurança e bem-estar tornou-se para os filhos uma prisão, da qual fariam de tudo para se libertar, até mesmo matar seus próprios pais.

Façamos aqui uma breve digressão para pontuar sobre as projeções distópicas de meados do século XX. O filósofo polonês Zygmunt Bauman (2001, p. 65) afirma que: “O fato de o futuro trazer menos liberdade, mais controle, vigilância e opressão não estava em discussão”, e Ballard traduz isso em sua narrativa. Podemos arriscar como hipótese, para uma possível compreensão dos sentidos do gesto extremo das crianças da Pangbourne Village, que o que as levou a matarem seus próprios pais é exatamente a necessidade de terem mais liberdade, não serem oprimidas pela vigilância frequente e pelas rotinas programadas, para se libertarem “de uma tirania de amor e atenção” (BALLARD, 2009, p. 69). Não seria uma grande novidade, se levarmos em conta o histórico embate da humanidade, em diversos contextos da sua história, em busca de afirmar sua vocação para a “vida livre”. Se pensarmos que os gregos usaram o termo *eleuteros*, livre, para designar o homem não escravizado. Portanto, o homem livre possui liberdade que, entre outros sentidos, está relacionada com a capacidade de “Fazer algo por si mesmo”. Assim, como as crianças se encontravam: “Incapazes de expressar suas emoções ou reagir às pessoas em volta, sufocadas sob um manto de louvor e encorajamento, estavam presas para sempre dentro de um universo perfeito” (BALLARD, 2009, p. 92), seu gesto extremo, ou seja, os assassinatos, de acordo com o narrador, Dr. Richard Greville, geram uma mudança na percepção de tempo para as crianças sobreviventes. Tempo que, a partir do seu gesto, passa a ser disposto conforme a noção de “liberdade” que a eliminação dos agentes de manutenção da rotina disciplinada representaria. Aliás, ao refletir sobre o tempo em Pangbourne Village, Dr. Greville chega à conclusão de que essa instância “podia andar

para trás ou para frente. Os moradores haviam eliminado passado e futuro, e apesar de toda a sua atividade, existiam num mundo civilizado e sem acontecimentos. Num certo sentido, as crianças tinham dado corda nos relógios da vida real” (BALLARD, 2009, p. 72). Ao fazerem isso, as crianças arrumam uma saída de sua realidade, e Ballard corrobora com as palavras de Gottlieb (2001 *apud* CLAEYS, 2017, p. 356) sobre as “distopias críticas”, as quais “retêm ‘uma forte dimensão utópica’ ao oferecer alternativas às condições retratadas”. Ao considerarmos essa acepção, faz-se necessário e importante destacar, que, na obra de Ballard, tal “dimensão utópica” se reduz apenas à saída do sistema opressor no qual as crianças estavam inseridas.

No interior de *Corrida Selvagem*, no entanto, vibram os sinais de um “aviso de incêndio”. E, portanto, fica muito patente a sua investida por desmontar qualquer proeminência de uma noção triunfante de “utopia”. Em *Corrida Selvagem*, Ballard parece mais interessado em se concentrar na observação de como as relações interpessoais, em um ambiente perfeitamente controlado e vigiado por constante aparato tecnológico, sem espaço para expressões de espontaneidade, alimentado com demasiado amor e atenção, estão muito longe de se constituir em fórmula da utopia. Percebemos, assim, como, na construção da questão dramática crítica do relato, o autor esforça-se por emitir um alerta acerca dos perigos de se vigiar e controlar a vida das pessoas, fazendo uso principalmente da tecnologia, mantendo todas as possibilidades de “liberdade individual reduzida a nada ou quase nada” (BAUMAN, 2001, p. 64). A impressão que se tem é a de uma defesa das liberdades como preservação da autonomia da subjetividade. Uma intrinsecamente ligada à outra. E, tal como Benjamin, apostar nas razões de que as duas juntas formem a chama da vida humana a crepitar no interior de uma fria e indiferente estrutura.

Nossa observação ganha força ao optarmos por seguir um caminho de leitura rente, em paralelo ao narrador de *Corrida Selvagem*. Seguindo suas questões propostas como chaves para a interpretação do crime e, em decorrência delas, suas iluminações, nos depararemos, de imediato, com a problemática do efeito de entorpecimento que a superexposição do trágico evento provoca. Uma vez que tenha sido amplamente divulgado e dissecado pela imprensa, o narrador chega à cena já sob os efeitos atenuantes da força “antihumana” que foi responsável por “apagar” as identidades dos mortos. Mais uma vez, *Corrida Selvagem* realiza projeções, logrando alcançar nosso contexto contemporâneo, no qual os excessos de informação produzem uma gritaria bárbara e fragmentada, sujeita a humores suscetíveis aos extremos. Bastaria apenas uma simples consulta aos espaços destinados à opinião e à participação nos espaços noticiosos para comprovar que a necessária reflexão para a compreensão desapaixonada dos fatos cotidianos foi abafada pela torrente narcísica das impressões de superfície. Qualquer semelhança com as práticas aplicadas em regimes fascistas ou totalitários não será, aqui sim, mera coincidência.

Voltando à novela de Ballard, propriamente dita, diante do caráter inusitado do evento, a ampla divulgação mediática não se interessou por saber quem, de fato, eram aquelas pessoas e quais as motivações para o cometimento de um crime tão bárbaro e selvagem.

No entanto, mantendo aqui nosso propósito de ainda refletir sobre os efeitos do excesso, o narrador, um médico psiquiatra, incumbido da tarefa de “decifrar” a autoria e os motivos do crime vê-se impelido ainda a suplementar mais a cena para dar curso à investigação. Operando, portanto, no confronto com o já excessivo trabalho realizado de dissecação do crime pela imprensa e pela polícia, em princípio, assim como todos os demais investigadores do caso, não consegue se dar conta daquilo que, na sua avaliação posterior, tratava-se do óbvio. Tal como se a profusão de informações, de abordagens, de exploração dos mais diversos ângulos produzisse um grande borrão sobre a paisagem límpida de Pangbourne Village, será preciso remover essa espessa camada para encontrar aquilo que se encontra oculto, ainda que o oculto esteja tão demasiadamente à vista.

Façamos aqui, antes de prosseguirmos, outra breve referência ao já mencionado ensaio “Experiência e pobreza”, de 1933, no qual Walter Benjamin associa o desenvolvimento da técnica a uma nova forma de pobreza, vendo nessa equação, igualmente, uma nova forma de “barbárie”. No referido ensaio, o filósofo alemão antecipa a sobreposição técnica ao humano. O texto, obviamente, ainda não dispunha dos contemporâneos cenários de onipresença da tecnologia avançada, mas parece projetar nele toda a lucidez da sua compreensão dos desdobramentos da sobreposição e no efeito aniquilador que ela teria sobre a capacidade de manutenção da concentração densa para o conhecimento verdadeiro do objeto observado. Nas palavras de Benjamin (1994, p. 115): “uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem”. Em “Experiência e pobreza”, o excesso já ameaçava o humano de subsumir-se no turbilhão do seu poder imperioso. Em *Corrida Selvagem*, o excesso pode ser encontrado na elegante e civilizada cena do crime, na qual podemos constatar que estão totalmente ausentes os elementos “humanos”. O ar de “asepsia” do cenário submete a selvageria do crime a uma espécie de “arrumação”, fazendo emergir do seu centro um caráter de eficiência na liquidação das vítimas. Se tal arranjo faz parecer que a cena do crime sempre esteve ali, preparada, pronta, somente à espera do assassino, ele também parece confessar ao narrador que o lugar continua indiferente a esse dia de morte. A nova “barbárie” assume, então, uma conotação positiva, porque se imiscui no mesmo campo semântico da eficiência, portanto, afastando do seu horizonte qualquer possibilidade de ser confrontado por discussões cujos propósitos sejam a averiguação de padrões éticos. Ouçamos o que diz o narrador:

Os donos das elegantes construções haviam sido despachados com o dano mínimo ao tecido de suas casas, como se as fachadas da vida das classes profissional liberal e média alta fossem sua mais sólida e duradoura substância.

Indiferente às vidas e mortes negociadas entre as suas paredes, Pangbourne Village permaneceria. Assim que se resolvesse o mistério daquele assassinato e sequestro em massa, uma tarefa aparentemente impossível da qual agora me encarregavam, um novo elenco de moradores logo seria recrutado para encher as tranquilas salas de estar. (BALLARD, 2009, p. 25-26).

Voltando ainda uma vez mais ao óbvio, se os horizontes distópicos nas obras literárias, via de regra, afastam-se dos seus contextos de produção, situando-se em futuros distantes ou em realidades paralelas, também projetadas num tempo distinto do presente, parte do impacto assustador do universo ficcional da novela de Ballard fica por conta deste outro poderoso suplemento potenciador: o presente que se pretende imagem triunfante do futuro. Não de um futuro qualquer, no entanto, mas do futuro desejável, incluído nos sonhos de consumo das classes abastadas. Se o possível leitor nos permitir a ousadia, num futuro como imagem idealizada do próprio triunfo do modelo capitalista. Afinal, a narrativa de *Corrida Selvagem* não se dedica a construir uma fantasia sombria e catastrófica projetada como possibilidade futura. Não. Ela trata de ambientar no presente, um *aqui e agora* produzido pela culminância de um modelo cuja construção, esta sim utópica e projetada como ponto de chegada, coincide, em grande medida, com os desejos das classes média alta e profissional liberal. Portanto, são desejos que configuram, por uma ação tão naturalizadora quanto abrangente, por sedutora que se torna, de tal modo a constituir-se em mediação de referência da distinção social, dos ideais de bem-estar e garantia de que os esforços pessoais dos seus agentes resultaram naquilo que o modelo de sociedade capitalista contempla como atestado de percurso bem-sucedido. E, quando dizemos aqui capitalista, estamos querendo dizer “alto capitalismo”, esse modelo excludente e concentrador, que elegeu a exploração da mão de obra desqualificada como descartável e submeteu as chamadas classes média e baixa a uma engrenagem de massacre, para a qual o combustível é a sua permanente dependência econômica. Dito de outro modo, é como se aceitássemos como premissa *sine qua non* desta nova sociedade, que a autonomia e a subjetividade sejam privilégios daqueles que as puderem adquirir. Aos excluídos, a negação mesma da própria ideia de liberdade. Não somente a prática da liberdade, é bom que se reforce, mas, fundamentalmente, dos ideais de liberdade, uma vez que não se admitirá mais sua dissociação com a da capacidade de consumo, ao poder do capital.

Se nos aproximarmos um pouco das teses que levaram o francês Dany-Robert Dufour a escrever o seu *A Cidade perversa – liberalismo e pornografia*, publicado na França em 2009, perceberemos que tanto o sujeito do dever, teorizado por Kant, quanto o sujeito do conflito, base

da teorização freudiana, na opinião do filósofo, entraram em declínio quando o excesso, a regra de vida propagada pelo liberalismo contemporâneo, tornou-se hegemônica. Para Dufour, nesse universo do excesso, os indivíduos obedecem apenas ao mandamento supremo de “gozar”. Contudo, antes que acusem de restringir a interpretação do complexo mundo do liberalismo em avançado estágio, o pensamento de Dufour vai buscar esclarecimento na explicação de que a dimensão sexual não é a única que pode concretizar o mandamento do gozo. De acordo com ele:

Significaria isso que a dimensão sexual é a única em que se pode concretizar o mandamento do gozo? Não, a darmos crédito aos antigos, que podem perfeitamente ter sido mais perspicazes que nós nesse terreno. Eles distinguiram três *libidos* ou “concupiscências”: não só a que decorre da paixão dos sentidos e da carne (*a libido sentiendi*), mas também a que procede da paixão de possuir sempre mais e dominar (*a libido dominandi*) e, finalmente, a que diz respeito à paixão de ver e saber (*a libido sciendi*). (DUFOUR, 2013, p. 17).

A “paixão de dominar e possuir” talvez seja a que mais se aproxima dos sentidos construídos pelos signos embutidos no experimento social de Pangbourne Village. A certa altura da narrativa, ocorre um diálogo entre o narrador, o Dr. Richard Greville, vice-consultor psiquiátrico da Polícia Metropolitana, e o sargento Payne, um dos encarregados da investigação. A conversa gira em torno das inúmeras câmeras de segurança espalhadas no local. O doutor Greville observa com interesse a distribuição das câmeras e chama a atenção para sua utilidade de manter longe os intrusos, apesar de reconhecer o inconveniente de ter que conviver com elas constantemente. Mas, queremos destacar o ponto em que ele diz: “A segurança é feita com inteligência, mas a propriedade parece ter sido projetada como uma fortaleza” (BALLARD, 2009, p. 43). A resposta do sargento é, no mínimo, desconcertante. Ele pontua: “Ou prisão...”. (BALLARD, 2009, p. 43). Num artigo intitulado “Post-Scriptum sobre as sociedades de controle”, o filósofo Gilles Deleuze (2013, p. 223) escreve:

Foucault situou as *sociedades disciplinares* nos séculos XVIII e XIX; atingem seu apogeu no início do século XX. Elas procedem à organização dos grandes meios de confinamento. O indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola (“você não está mais na sua família”), depois a caserna (“você não está mais na escola”), depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência.

Quando, anteriormente, fizemos uma breve digressão acerca da “liberdade” foi para, justamente, destacar o constante assédio a que a ideia vem sofrendo a partir da ascensão do novo modelo do capitalismo. A título de esclarecimento, quando nos referimos aos modelos do capitalismo, estamos restringindo essas referências ao século XX, apenas. Mais especificamente,

referimo-nos aos sucessivos modelos propostos e desenvolvidos a partir das também sucessivas crises econômicas ocorridas nos países capitalistas desde os anos 1970. Assim procedendo, visamos não perder de vista que tanto as crises quanto os modelos são produtos de tensões e contradições endêmicas entre mercados capitalistas e políticas mais ou menos democráticas. O que podemos notar a partir do diálogo do médico e do policial é que o experimento social de Pangbourne Village constitui um modelo híbrido de sociedade. No entanto, constitui uma adesão inequívoca ao modelo de capitalismo concentrador, cuja corrosão pôde ser atestada no colapso do sistema financeiro norte-americano, ocorrido em 2008. Para Dufour (2013, p. 19), “basta lembrar as práticas que consistiram em conceder lucros indecentes, fora de toda medida, aos dirigentes das grandes empresas que prosperaram em nossa economia de mercado desregulamentada” para atestar que houve uma interrupção na prática de ocultar os sinais visíveis de riqueza, numa mudança radical, para uma prática “obscena” de se exhibir os ganhos excessivos. Ainda segundo ele, “já não é vergonhoso ganhar numa semana tanto quanto um assalariado durante a vida inteira” (DUFOUR, 2013, p. 20).

Entretanto, retomando a citação extraída do texto de Deleuze, segundo a qual ele levanta a possibilidade de Foucault ter concentrado no signo “prisão” toda carga significativa dos modelos de sociedade desenvolvidos desde o século XVIII até meados do século XX, quando, justamente, os excessos tecnológicos passaram a interferir decisivamente nos modelos de comportamento e no padrão de bem-estar das sociedades ocidentais. Não nos parece muito correto afirmar que as sociedades de controle sucederam as sociedades disciplinares. O caso de Pangbourne Village aponta para uma direção radicalmente oposta à escala de sucessão. Antes, os elementos de ambas fundam um modelo híbrido. A ideia de restrição de movimentos, contida na matriz da sociedade disciplinar, é suplementada pela vigilância constante, cuja finalidade parece convergir para a ideia de manutenção do controle. Controlar pode ser desdobrado aqui no sentido da *libido dominandi*, a paixão de possuir mais e dominar. Controle e dominação em excesso. Vigilância e poder sobre os movimentos, também em excesso.

A captação das imagens por meio das câmeras de segurança fornece o material para a profusa produção de reportagens e documentários sobre o caso. Caberia indagar se, por ter sido tão amplamente noticiado, o acontecimento perdeu, em consequência disso, a sua “aura” trágica? Se o acontecimento, de tão noticiado, “apagou” os rostos, as identidades das personagens? Chegou a provocar “saturação”? E é essa “saturação” que tira a “humanidade” dos acontecimentos, que é responsável por anular a humanidade dos acontecimentos? Acreditamos que sim e que essas questões não são meramente perguntas retóricas. Ao contrário, elas nos oferecem condições de penetrar no cerne da problemática do mundo artificialmente planejado de Pangbourne Village. Um mundo no qual a tecnologia medeia as relações. Relações que, por esta razão, tornaram-se protocolares, vazias de um sentido qualquer que fosse capaz de juntar

aos seus elos sinais de genuíno afeto. A vigilância e o controle das vidas, vinte e quatro horas por dia, proporcionava uma vida bastante confortável para os moradores do condomínio. Mas, essa mesma vida confortável era também previsível e entediante. Assim, o “crime” já estava, potencialmente, em Pangbourne Village. Dizemos isso porque em nossa perspectiva “a vida perfeita do condomínio” solapou na base qualquer acesso das crianças do local aos valores de identificação humana. Para dizer numa palavra: insensibilidade. Tal como nos lembra Dufour (2013, p. 22): “estamos diante de uma total ausência de limites para a liberação das paixões e pulsões de posse e dominação, em outras palavras de *avidez*”. Essa avidez está na base da experiência de Pangbourne Village, que acabou por forjar seres insensíveis. Se formos à página 90 da novela de Ballard (2009, p. 90), por exemplo, poderemos ler: “Apesar dos jornais em computador, cassetes e vídeos que fizeram circular, as crianças de Pangbourne tendiam para ocupações solitárias”. O modelo de sociabilidade desenvolvido no condomínio de alto padrão de Pangbourne represou as emoções numa espécie de “simulacro de vida”. Dentro de uma redoma, cercadas por excessivas doses de encorajamento, amor, atenção, as crianças do local foram quase impelidas à obrigação de uma busca desesperada de fuga. O experimento falha na mesma medida em que investe no sufocamento da imaginação, no aprisionamento dela num simulacro de vida perfeita. A espontaneidade torna-se potencialmente criminosa para o arranjo de perfeição que organiza a vida em Pangbourne Village. O “crime”, na percepção do médico psiquiatra, narrador da novela, foi, portanto, um ato de rebeldia das crianças contra a tirania de amor e atenção, cujos agentes ativos do poder despótico eram os seus próprios pais. Um crime contra os excessos, portanto.

Diante do cenário e da aparente impossibilidade de solução do crime de Pangbourne Village, o sargento da polícia ouve do doutor Richard Greville uma observação que poderia soar absurda em qualquer situação envolvendo assassinatos em massa. Ele conclui, para o espanto do seu interlocutor: “[...] As crianças de Pangbourne não se rebelaram contra o ódio e crueldade. O absoluto oposto, sargento. Rebelaram-se contra o despotismo da bondade. Mataram para se libertar de uma tirania de amor e atenção” (BALLARD, 2009, p. 69). Contudo, para o leitor, mais atento ao caráter “distópico” da obra, não soará estranha a ruptura com a lei que o crime das crianças enseja, porque será através dessa ruptura que se abrirão para elas as portas para o sem-limite. A ideia de uma “transgressão” pela espontaneidade só pode se dar no enfrentamento da existência de uma “lei”, caracterizada como poder repressor.

Quando se propôs a tarefa de estudar mais fundo o mito da “família burguesa”, Christopher Lasch (1991, p. 14) observou que grande parte da preocupação dos arranjos alternativos à família nuclear originou-se do desejo de “evitar conflitos, de suavizá-los ou de negar sua existência”, ou seja, de criar experiências artificiais para atenuar os rompantes imprevisíveis e indesejáveis da vida espontânea. No mundo artificialmente planejado, na sociedade patologicamente

organizada de Pangbourne Village, onde a tecnologia é responsável por mediar relações que se erguem apenas à altura do protocolar, a tentativa de eliminar os conflitos consegue apenas potencializar ainda mais o seu poder corrosivo. Um universo de hiperburgueses, que expõem ao mundo o seu gozo excessivo e, portanto, obsceno, impede as relações de origem com o mundo do trabalho. Nesse mundo “civilizado e sem acontecimentos”, as crianças, imagem e projeção do futuro, deram corda ao relógio da vida real, ultrapassando em muito do ponto em que culpa e responsabilidade possam fazer qualquer sentido. No entanto, entre a tirania da felicidade artificial e os riscos trágicos e fatais que as fugas implicam, o gesto delas de eliminar seus amorosos opressores soa em *Corrida Selvagem* como um grito contra o desligamento esquizofrênico da realidade.

Referências

BALLARD, J. G. *Corrida selvagem*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/3nC0m1u>. Acesso em: 02 ago. 2020.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOOKER, K. *Introduction: the turn to dystopia in modern literature*. Disponível em: <https://www.questia.com/read/9600112/dystopian-literature-a-theory-and-research-guide>. Acesso em: 10 ago. 2020.

CLAEYS, G. *Dystopia: a natural history*. Nova York: Oxford University Press, 2017.

DELEUZE, G. *Conversações (1972–1990)*. Tradução Peter PálPelbart. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DUFOUR, D.-R. *A cidade perversa – liberalismo e pornografia*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

HILÁRIO, L. C. Teoria crítica e literária: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201/25995>. Acesso em: 02 ago. 2020.

LASCH, C. *Refúgio num mundo sem coração*. A família: santuário ou instituição sitiada. Tradução Italo Tronca e Lúcia Szmrecsanyi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

OLIVEIRA, N. R. Comunicação num mundo distópico Smalltalk – conversas vazias. *In: Congresso Internacional Indústria Cultural Hoje*, 2006, São Paulo. Anais eletrônicos..., São Paulo, 2006, p. 1277-1292. Disponível em: <http://www.unimep.br/~bpucci/industria-cultural-hoje-2006.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2020.

SARGENT, L. T. Em defesa da utopia. Tradução Irene Enes. *Via Panorâmica*: Porto, 2008. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5168.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2021.

STREHL, J. T. *Ambiências Nazistas Resignificadas: a obra Jogos Vorazes pela intermedialidade*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Paulista, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.unip.br/presencial/ensino/POS_GRADUACAO/strictosensu/comunicacao/download/com_jeronimostrehl.pdf. Acesso em: 05 ago. 2020.

SILVA, D. C. N. da. *Histórias do futuro e a arte do pensar-contra: utopia, esperança e pessimismo distópico*. 2011. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: http://www.bdttd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5875. Acesso em: 25 jul. 2020.

VALENTE, T. A. Utopia, distopia e realidade: um novo verismo na literatura para jovens. *Letras Hoje*, Porto Alegre, v. 45, n. 3, p. 70-74, jul./set. 2010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/8123/5812>. Acesso em: 04 ago. 2020.

Sobre os autores

Alexandre Agnolon

Doutor em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), cumpriu, ademais, Estágio Técnico-Científico no *Brasenose College* da Universidade de Oxford. É Professor de Estudos Clássicos do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (ICHS-UFOP) e Docente Permanente do POSLETRAS-UFOP. É autor d'*O Catálogo das Mulheres: os epigramas misóginos de Marcial* (Humanitas, 2010) e d'*A Festa de Saturno* (EDUSP, 2017). Seus interesses de pesquisas compreendem a área dos Estudos Clássicos, particularmente o estudo da poesia lírica, elegíaca e epigramática romana e helenística.

André Luiz Lopes de Faria

Possui Graduação em Geografia (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) (1993), Graduação em Estudos Sociais pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES-JF) (1992), Mestrado em Ciências Ambientais e Florestais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) (2001) e Doutorado em Agronomia (Solos e Nutrição de Plantas) pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) (2010). Atualmente, é professor da UFV. Coordena o Laboratório de Geomorfologia do Quaternário DGE/UFV e o grupo de pesquisas em Paisagens Continentais e Costeiras. Orienta nos Mestrados Profissionais em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania e em Geografia, ambos na UFV. Tem experiência nas seguintes áreas: Turismo, Ensino de Geografia Física, Geomorfologia Tropical, Periglacial e Glacial, Mapeamento Geomorfológico, Planejamento Ambiental e Geoprocessamento.

Antonio de Oliveira Júnior

Doutor em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisador do Observatório das Cidades e do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Humanidades Digitais. Professor dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Geografia e do Programa de Pós-graduação em Geografia do Pontal, ambos do Instituto de Ciências Humanas do Pontal da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Tem como áreas de interesse: geografia das representações, planejamento urbano e regional e efeitos das tecnologias digitais nos processos de desenvolvimento social e econômico dos territórios nas suas múltiplas escalas de ação.

Carolina Dantas de Figueiredo

Doutora em Comunicação Social e mestra em Sociologia, ambos pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atua como professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Pesquisa sobre o pensamento distópico e suas implicações desde 2007, tendo publicado o livro *Admirável Comunicação Nova: um estudo sobre a comunicação nas distopias literárias* em 2011. Atualmente, desenvolve pesquisas sobre mídias digitais, movimentos sociais e sobre a noção de pós-verdade.

Cezar Luiz De Mari

Doutor em Educação, docente do Departamento de Educação da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Desenvolve pesquisas sobre educação superior, sociedade do conhecimento e sobre o pensamento gramsciano. Membro da International Gramsci Society e da RED Latinoamericana para el cambio social y el aprendizaje emancipatorio. Organizador das obras *Educação e formação humana: múltiplos olhares sobre a práxis* (Triunfal/2012) e *Diálogos interdisciplinares: questões sobre a práxis universitária* (CRV/2014). Dentre outras edições, se destacam o capítulo “Atualidade do pensamento gramsciano para análise de políticas educacionais” (Mercado das Letras/2020) e o artigo “A ideologia no banco dos réus: ‘a escola sem partido’ e a fantasia da neutralidade do processo educativo” (*Teoria & Sociedade*, 2017).

Christina Fornaciari

Artista, professora e pesquisadora em Artes do Corpo. É Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Performance (Queen Mary) pela University of London e em Teorias e Práticas Teatrais pela Universidade de São Paulo (USP). Graduada em Direito pela Faculdade de Direito Milton Campos (FDMC) e pelo Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atuando na interface entre Direitos Humanos e Performance, suas obras já foram apresentadas nacional e internacionalmente. É autora dos livros *Funk da Gema: de apropriação a invenção, por uma estética popular brasileira* (Editora FUNARTE), *Corpo em Contexto* (Editora Scriptum) e *Direito e Cultura: manual jurídico para gestão e produção cultural* (Editora Del Rey). Docente na Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV).

Clóvis Gruner

Doutor em História e professor do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde leciona nos cursos de Graduação, Pós-Graduação e no Mestrado Profissional em Ensino de História. É membro pesquisador do grupo NAVIS (Núcleo de Artes Visuais), na linha de pesquisa “História e ficção”, e da REDHHDA (Red de Historiadores e Historiadoras del Delito en las Américas). Além de colaborador em sites e portais de notícias, publicou, entre outros, *Paixões torpes, ambições sórdidas: crime, cultura e sensibilidade moderna (Curitiba, séculos XIX e XX)* (Alameda, 2018); e, como co-organizador, *Imagem, narrativa e subversão* (Intermeios, 2016).

Davi Augusto Santana de Lelis

Davi Augusto Santana de Lelis é autor de *Ensaio sobre atuação estatal* (Editora Lumen Juris, 2019); pesquisador do Grupo de Pesquisa em Direito, Política, Economia e Sociedade, do Departamento de Direito da Universidade Federal de Viçosa (UFV) e do Grupo de Estudos e Pesquisas em Direito Econômico Professor Washington Peluso Albino de Souza, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); membro da Rede de Professores e Pesquisadores de Direito Econômico; Doutor em Direito Público pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas) e Professor do Departamento de Direito da Universidade Federal de Viçosa (UFV).

Edson Ferreira Martins

Pós-doutor em Estudos Clássicos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com estágio na Università Roma Tre (Itália). Atualmente, é professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV) onde, desde 2012, coordena o projeto *Reminiscências da Cultura Clássica na obra de Machado de Assis* sobre o qual publicou diversos artigos. No cinema, é diretor e roteirista do documentário *Machado de Assis: um canibal nos trópicos*, longa-metragem dedicado à memória do autor de *Dom Casmurro*. Seus principais temas de interesse são: Mito e Mitologia, Recepção dos Clássicos nas Artes e Relações entre Literatura e Cinema.

Evanir Pavloski

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Pós-doutor em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desde 2010, é professor efetivo da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), na qual leciona as disciplinas de Língua Inglesa e de Literaturas de Língua Inglesa. É docente permanente do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, no qual orienta pesquisas sobre figurações utópicas/distópicas na literatura. Além dessa temática, seus interesses de pesquisa incluem o fantástico na literatura e as teorias da recepção. É autor do livro teórico-crítico *1984 – A distopia do indivíduo sob controle*, publicado em 2014.

Fernando Conde

Doutor em Educação e Professor Adjunto II do Departamento de Geografia da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Ministra disciplinas de Representação do Espaço, Pesquisa no Ensino de Geografia e orienta Estágio Supervisionado da Licenciatura. Tem atuação nas temáticas de Formação Docente, Estágio Supervisionado, Ensino de Geografia, Educação Popular, Geografia Humana e Educação do Campo. Coordenador do Laboratório de Geografia e Educação e do Curso de Graduação em Geografia, ambos no Departamento de Geografia, além de estar como coordenador do Núcleo Geografia da Residência Pedagógica/Capes e da Cátedra Paulo Freire do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal de Viçosa (CCH/UFV).

Janis Caroline Boiko da Rosa

Doutoranda em História na Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Mestre em História pela mesma instituição, atualmente pesquisando a figuração feminina e o ativismo pacifista na literatura de ficção científica de Judith Merril. Dedicou-se ao estudo das relações entre História, Literatura e engajamento político, principalmente no que tange às produções distópicas e à ficção científica. Tem por principais produções os artigos “Apreensões de si enquanto escritor em *Why I Write* de George Orwell” (1946) e “Homage to Catalonia: a narrativa testemunhal da Guerra Civil Espanhola por George Orwell”. Bolsista CAPES/DS.

Gabriela Bruschini Grecca

Professora efetiva da área de Literaturas em Língua Inglesa na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG-Unidade Divinópolis). É Mestre (2016) pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e Doutora (2021) em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, com período de doutorado-sanduíche na University of Florida-Gainesville, que resultou na tese intitulada *Da materialidade ao gesto: arte como tessitura utópica de romances distópicos anglo-americanos (1932-2019)*. É também líder do NELIPSIS - Núcleo de Estudos em Literatura e Processos de Significação Social (CNPq).

Júnior Vilarino

Doutor em Literaturas de Língua Francesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (2018). Atualmente, é Professor Adjunto de Língua e Literatura Francesa da Universidade Federal de Viçosa (UFV), atuando no quadro efetivo dessa universidade desde 2006. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Francesa e Literaturas de Língua Francesa, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia e modernidade no século XIX, pós-colonialismo, romance contemporâneo, narrativas da diáspora, gênero e homoerotismo.

Karoline Soares de Oliveira

Graduada em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) desde 2017. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPG/UFJF). Seus interesses de pesquisa voltam-se para literatura contemporânea, utopia, distopia e intertextualidade. Seu trabalho de mestrado envolve a análise das obras *Jogos Vorazes* (2008), *Em chamas* (2009) e *A esperança* (2010), de Suzanne Collins. Seu estudo procura mostrar de que forma essa trilogia distópica tece fortes críticas à sociedade contemporânea e qual é seu impacto sobre os leitores.

Lucas Moreira de Souza

Doutor pelo Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (PÓS-CULT/UFBA) com a tese *A expressão distópica do Cinema de Denys Arcand*. É Professor Adjunto de Literaturas de Língua Inglesa no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA) onde tem realizado estudos na área da literatura e do cinema de distopia através de leituras críticas de obras literárias escritas por Aldous Huxley, George Orwell, Philip Kankred Dick, Chuck Palaniuk e de obras cinematográficas dirigidas por Fritz Lang, Ridley Scott, David Linch e Kubrick. É Mestre em Estudos das Linguagens (UNEB-PPGEL), com a dissertação *Admirável Mundo Novo e Blade Runner: o diálogo da solidão*, e graduado em Letras com Língua Inglesa e Respectivas Literaturas (UNIJORGE).

Luiz Henrique Assis Garcia

Graduado, mestre e doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É professor do curso de Museologia e do PPG em Ciência da Informação da ECI/UFMG. É um dos coordenadores do grupo de pesquisa ESTOPIM – Núcleo de Estudos Interdisciplinares do Patrimônio Cultural e criador do grupo de estudos SOMMUS – Som e museologia. Tem trabalhos publicados sobre História da música popular – com destaque para MPB, Clube da Esquina e Beatles – e estudos sobre Patrimônio e História cultural, tendo atuado como pesquisador e curador no Museu Histórico Abílio Barreto (BH/MG). Também é compositor de canções populares.

Luiz Ismael Pereira

Professor no Departamento de Direito e Docente Permanente no Programa de Pós-Graduação em Administração Pública, ambos da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Graduado em Direito (2010), Mestre em Direito Político e Econômico (2013) e Doutor em Direito Político e Econômico (2017), todos pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Pesquisa de Pós-Doutorado em andamento no PPG em Difusão do Conhecimento (UFBA-UNEB-IFBA-UEFS-LNCC-SENAI/CIMATEC). Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Direito e políticas na América Latina - DIPAL. Pesquisador do GT CLACSO Crítica jurídica y conflictos sociopolíticos (2019-2022) e do Núcleo Interdisciplinar de Estudos de Gênero (NIEG/UFV). Atua principalmente nas seguintes áreas: direito político e econômico, teoria do Estado e do direito, direitos humanos e fundamentais, políticas públicas na América Latina e movimentos sociais de sexualidade.

Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e Professor de Literatura Portuguesa na mesma instituição. Sua área de interesse é a escrita da narrativa de ficção. Tem publicados os livros de contos *Uma ou outra forma de tirania* (Ed. 7 Letras) e *As Mãos ásperas* (Ed. Patuá), além da novela *E se estivesse escuro?* (Ed. 7 Letras) e do ensaio “Tecido em ruínas – Fabricação e corrosão das Cataguases no *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato” (Ed. Intermeios).

Natália Araújo Silva

Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), título obtido com pesquisa sobre a representação de gênero e raça no mercado audiovisual, através de ciclos de formação na ONG *Menina Mulher*, no Recife. Também é realizadora e está em processo de finalização de um curta-metragem feito com suporte do programa de fomento audiovisual da Secretaria de Cultura de Pernambuco. Atualmente, é mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pesquisando pós-verdade e disseminação de notícias falsas. Tem interesse nos seguintes temas: Comportamento político, Propaganda e Teoria e Análise linguística.

Natália Fontes de Oliveira

Formada em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), possui mestrado e pós-doutorado pela mesma instituição. É Ph.D. pela Purdue University e tem pós-doutorado pela Stanford University, nos Estados Unidos. É professora do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV) e membro efetivo do Programa de Pós-graduação em Letras da UFV. Publicou o livro *Three Traveling Women Writers: Across – Cultural Perspectives of Brazil, Patagonia and the U.S. from the Nineteenth Century* pela Editora Routledge em 2018. Atua na área de Literatura Comparada e Literaturas de Língua Inglesa, pesquisando principalmente os seguintes temas: autoria feminina, escrita de viagem, literatura afro-americana e distopias.

Nírive Andrade Pinho

Graduada em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e Mestre em Estudos Literários pela mesma instituição, com dissertação intitulada *Relações entre clássico e contemporâneo: a reescrita do mito de Penélope na poesia de Ana Martins Marques*. Desde 2017, é professora de Língua Portuguesa e Literatura nos Ensinos Fundamental e Médio. Suas temáticas de maior interesse são: a poesia contemporânea escrita por mulheres; os estudos de gênero; o espaço e a recepção dos clássicos.

Patrícia Pedrosa Botelho

Pós-doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Atualmente, é professora do Núcleo de Línguas do Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais, *campus* Juiz de Fora, e professora colaboradora do Mestrado Profissional em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). É autora da obra *Poéticas da incerteza, Ficções da memória: Helder Macedo e Bernardo Carvalho* e organizou os livros *Experiência, teoria e ação: práticas pedagógicas de ensino de Língua Portuguesa* e *Conto Converso*. Possui publicações de artigos e ensaios em revistas nacionais e internacionais sobre literatura, ensino e letramento literário. É pesquisadora e orientadora de trabalhos acadêmicos financiados pelo CNPq e pela FAPEMIG.

Rafael Senra Coelho

Possui graduação em Letras (2007) e mestrado em Letras/Teoria Literária (2010) pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ), e doutorado em Letras/Literatura (2016) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Entre 2017 e 2018, realizou seu pós-doutorado na Universidade Federal de Viçosa (UFV), orientado pela Profa. Dra. Joelma Santana Siqueira. Atualmente, é Professor Adjunto da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Publicou os livros *Dois Lados da Mesma Viagem* (Editora Bartlebee, 2013) e *Olhar de Bicicleta* (Editoras Verter/Bartlebee, 2017). Como autor de quadrinhos, publicou as HQs *Ana Crônica* (2009) e *Balada Sideral* (Editora Bartlebee, 2014).

Vanessa Fernandes Dias

Graduada em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) (2015) e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) (2020), tendo pesquisado as relações entre o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e o teatro plautino com base nos pressupostos das poéticas clássicas e da recepção dos clássicos. Atualmente, é professora de Língua Portuguesa na rede pública do Estado de Minas Gerais.

Publique seu e-book com a gente!

Letraria 



FOI ASSIM QUE EU VI
E SENTI FORMIGAR
DENTRO DE MIM
A TERRÍVEL DESCOBERTA
DA FOME.

DISCURSO É TAREFA
DE HOMENS,
SOBRETUDO MINHA.
QUEM MANDA NESTA
CASA SOU EU.

SE TU PUDESSES VER
O QUE EU SOU
OBRIGADA A VER,
QUERERIAS ESTAR CEGO

YOU KNOW THAT I CARE WHAT
HAPPENS TO YOU

MANAUS:
ELES ESTÃO BEM MORTOS

'MAS EU SEI LER',
DIZIA CONSIGO MESMO,
'E ELES NÃO SABEM.
NEM SABEM O QUE É LER.'

- EU SOU OFGLEN
DIZ A MULHER.
PERFEITA EM
CADA PALAVRA.

INDIFERENTE ÀS VIDAS
E MORTES NEGOCIADAS
ENTRE AS SUAS PAREDES,
PANGBOURNE VILLAGE PERMANECERIA.

OMELAS SOA,
EM MINHAS PALAVRAS,
COMO UMA CIDADE EM
UM CONTO DE FADAS...