



12
ABUSÕES
volume12 ano06

SUMÁRIO

EDITORIAL	03
APRESENTAÇÃO DO NÚMERO	05
O GÓTICO, O SUBLIME E A DISTOPIA: UMA LEITURA DE 1984	14
CONTROLE DOS CORPOS, GESTÃO DOS AFETOS E DISTOPIA: LÓGICAS DE PODER EM 1984 E WHITE BEAR	45
O GÓTICO E O DISTÓPICO SE ENTRELAÇAM: SEXUALIDADE E O CONTROLE DO CORPO FEMININO EM <i>O CONTO DA AIA E OS TESTAMENTOS</i> DE MARGARET ATWOOD	72
<i>EX MACHINA</i> : A PRISÃO E A REVOLTA DO AUTÔMATO	99
MAIS MONSTRUOSOS QUE OS MONSTROS: ANSIEDADES TECNOLÓGICAS E O FUTURO SOMBRIO EM ANDROIDES SONHAM COM OVELHAS ELÉTRICAS?	123
“I LIVE WITH DOUBLENESS”: GÓTICO, FICÇÃO CIENTÍFICA E DISTOPIA EM <i>FRANKISSSTEIN</i> DE JEANETTE WINTERSON	145
O GÓTICO E A FIGURA DO DUPLO EM “USS CALLISTER”	172
A CONSTRUÇÃO DE MONSTROS EM <i>JOGOS VORAZES</i>	195
A RESISTÊNCIA DO PASSADO: CONTORNOS DO GÓTICO EM “THE FLUTED GIRL”	228
O <i>NEW WEIRD</i> : HIBRIDISMO FORMAL E CONSCIÊNCIA POLÍTICA EM <i>ESTAÇÃO PERDIDO</i> , DE CHINA MIÉVILLE	260

A REPRESENTAÇÃO DA DISTOPIA EM “MELLONTA TAUTA”, DE EDGAR ALLAN POE	293
INTERVIEW WITH XAVIER ALDANA REYES	313
ENTREVISTA COM JOCA REINERS TERRON	344
<i>AS ARTES DO MAL</i> (2018) DE JÚLIO FRANÇA E ANA PAULA ARAÚJO (ORGS.)	353
<i>WEIRD FICTION IN BRITAIN</i> 1880-1939 (2018), DE JAMES MACHIN	368

EDITORIAL

As artes da abusão: dos erros de percepção, das coisas que se tomam por outras, das ilusões e dos enganos; da crença no fantástico e das superstições; dos feitiços, dos esconjuros e dos malefícios. Foi em torno dessa hoje exótica palavra que nasceu a Abusões, revista dedicada às ficções que transitam nas franjas do real, um projeto que é fruto da parceria entre dois Grupos de Pesquisa certificados pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) junto ao Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e o Estudos do Gótico.

O vigor desse campo de estudos nas universidades brasileiras é atestado pelo surgimento e consolidação, nos últimos anos, de vários grupos de pesquisa a ele dedicados, como o Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP), o Espacialidades Artísticas (UFU), o Língua e literatura: interdisciplinaridade e docência (UNIFESP) e o Narrativa e insólito (UFU), todos reunidos, juntamente com nossos dois grupos da UERJ, no GT da Associação Nacional de Pós-graduações e Pesquisa em Letras e Linguística Vertentes do Insólito Ficcional.

Dessas inúmeras e labirínticas intersecções e tangências entre o insólito, o gótico, o fantástico, o medo, o estranho, o maravilhoso, o horror, a fantasia, o sobrenatural, vêm os artigos que dão corpo à publicação. Interessa veicular os resultados de pesquisas dessa vasta rede de estudos, seja como um instrumento de divulgação, seja como um ambiente crítico, capaz de integrar trabalhos individuais em projetos coletivos.

Abusões é uma publicação semestral, hospedada no Portal de Publicações Eletrônicas da UERJ, e tem por finalidade a divulgação de artigos, resenhas, entrevistas e fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, do Fantástico e do Insólito. A revista publica textos em Português, Espanhol, Francês, Italiano, Inglês e Alemão, de autoria de pesquisadores e professores doutores ou doutorandos em coautoria com seus orientadores.

Editores Gerentes

Flavio García (UERJ)

Líder do GP Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica

Júlio França (UERJ)

Líder do GP Estudos do Gótico

APRESENTAÇÃO

Anderson Gomes (UFRRJ)

André Cardoso (UFF)

Pedro Sasse (UFF)

Setenta anos após a morte de George Orwell, sua obra parece mais viva do que nunca, assim como alguns dos temas que aborda. Seja através do bem-sucedido retorno às prateleiras de nomes canônicos do gênero, seja por causa da feição sombria que nossa sociedade esboça neste preocupante momento político, a distopia reassume centralidade nas reflexões sobre os temores do nosso presente e futuro. Fazer tal reflexão, no entanto, significa, também, olhar para as sombras do passado que se arrastam para os nossos tempos, postura que caracteriza a literatura gótica desde suas origens no século XVIII. Assim, propomos, em homenagem a Orwell e ao gênero que ajudou a consolidar, um dossiê voltado aos pontos de contato entre o gótico e a distopia, examinando de que maneira as narrativas distópicas estabelecem um diálogo com a literatura gótica, incluindo seus modos de representação em diferentes meios para além da literatura, como o cinema e as séries de televisão.

O gótico pode ser descrito como a expressão de uma visão desencantada do mundo, como um modo de escrita que se manifesta de forma recorrente em momentos de crise epistemológica e social, dando voz a ansiedades relacionadas às estruturas de poder, à influência crescente da ciência e à própria natureza do ser humano. Seguindo as abordagens transhistóricas

mais recentes, o gótico, mais que um gênero confinado a um contexto artístico e sociocultural específico, é um modo discursivo explorado pelos mais diversos gêneros para comunicar os medos e ansiedades próprios de seus contextos. Dessa forma, o gótico permeia, além de obviamente o horror, gêneros como o romance policial, a fantasia e a ficção científica.

Fundamentais para o estabelecimento do próprio gótico, os romances de Ann Radcliffe e M. G. Lewis, por exemplo, têm, segundo David Punter e Glennis Byron (*The Gothic*, 2004), uma preocupação central com a tirania e seus efeitos. Já para Fred Botting (*Gothic*, 1996), a ficção gótica é dominada por incertezas relacionadas à natureza do poder, da lei e da sociedade. Linda Dryden (*The Modern Gothic and Literary Doubles*, 2003), por sua vez, associa a transição do gótico para o contexto urbano no século XIX a uma perspectiva cada vez mais pessimista da sociedade e à tentativa de lidar com as precárias condições de vida nas grandes cidades, principalmente no que dizia respeito à população mais pobre. O sofrimento psicológico, nas narrativas góticas, não raramente está ligado a dilemas políticos desde seus primórdios, oferecendo imagens da violência social, antes associada ao passado feudal aristocrático a ser superado e hoje apontando o futuro como um horizonte de ameaça e desintegração.

Não é difícil perceber, então, que o gótico possui uma profunda afinidade com a distopia – seja ela considerada um subgênero da ficção científica, ou uma vertente no campo das ficções utópicas originária de uma crítica à utopia. Ambos expressam uma visão negativa do mundo social e têm como um de seus temas centrais a dinâmica do poder e do autoritarismo. Compartilham também

uma forte desconfiança diante do emprego instrumental da ciência e da tecnologia, e um fascínio com a paranoia, o aprisionamento e a alienação social do indivíduo. Para além dessas proximidades temáticas, tanto a distopia quanto o gótico investem numa representação estilizada e distorcida do real através de uma estética marcada pelo excesso. Compartilhando preocupações e perspectivas semelhantes, tanto o gótico quanto a distopia são, essencialmente, formas de interpelar criticamente a modernidade.

Os artigos aqui reunidos discutem, assim, a retomada de temas e figuras do gótico pelas distopias, como o aprisionamento, a monstruosidade e a imagem do espaço claustrofóbico e ameaçador, além do uso de elementos góticos na representação visual das sociedades distópicas. Em seu conjunto, apresentam uma visão bastante ampla das imbricações entre a distopia e o gótico, abrangendo um corpus de estudo bastante variado. A fim de facilitar o diálogo entre os diferentes textos, buscamos agrupá-los de acordo com preocupações temáticas semelhantes, como as representações do poder e do controle, o uso opressivo da tecnologia e as resistências que contra ele se levantam, a manipulação do corpo, a criação da monstruosidade dentro da sociedade distópica e a extrapolação das tensões do presente para um futuro distante.

Assim, o número se abre com o artigo “O gótico, o sublime e a distopia: uma leitura de 1984”, em que João Pedro Bellas retoma a famosa obra de George Orwell para mostrar como elementos formais do gótico ligados à criação do efeito do sublime desempenham um papel central na crítica social desenvolvida no romance. Focando na representação do passado, do espaço e da monstruosidade, Bellas demonstra que a articulação do sublime

em 1984 é um elemento essencial para a caracterização de um Estado cujo poder é onipresente e insondável, constituindo-se numa ameaça à própria subjetividade humana.

1984 é retomado no artigo seguinte, “Controle dos corpos, gestão dos afetos e distopia: lógicas de poder em 1984 e *White Bear*”, de Marise Lourenço e Pascoal Farinaccio, desta vez numa comparação com o episódio *White Bear* da série de televisão *Black Mirror*. Trata-se, neste caso, de examinar as diferentes práticas de poder delineadas no romance de Orwell e na narrativa televisiva, e a maneira como essas práticas reproduzem certas características da nossa sociedade. A análise desenvolvida aponta para o papel essencial desempenhado pela empatia e pela manipulação dos afetos não só nas dinâmicas de poder inerentes às sociedades representadas nas duas obras, mas também nos efeitos produzidos pelas narrativas distópicas.

Poder e controle voltam a ocupar uma posição central no artigo “O gótico e o distópico se entrelaçam: sexualidade e o controle do corpo feminino em *O conto da aia* e *Os testamentos* de Margaret Atwood”, em que Alice de Araujo Nascimento Pereira discute a apropriação de elementos góticos como componentes estruturantes das representações do feminino em dois romances interligados de Margaret Atwood. Nessa leitura, o horror surge entrelaçado à dominação das mulheres, numa rearticulação de temas caros ao gótico como o aprisionamento, a monstrosidade, o retorno perturbador do passado e o caráter ameaçador da sexualidade. A ativação desses elementos em um novo contexto serve como uma indicação importante do entrecruzamento da tradição gótica com a distopia.

A tecnologia é uma importante ferramenta de poder nas distopias totalitárias, seja em sua ubiquidade, na teletela orwelliana ou na quase absoluta restrição da arcaica Gillead. Alguns futuros sombrios, no entanto, deslocam essa questão tecnológica para o campo da própria identidade do sujeito em um mundo pós-humano, ou transhumano. Jogando com as fronteiras de natural e artificial e os limites da ciência, já exploradas no gótico, essas obras colocam o autômato – o construto, o androide, a inteligência artificial – como centro da narrativa e propõem a questão: como lidaremos com a presença desse duplo em nosso meio?

No artigo “*Ex Machina*: a prisão e a revolta do autômato”, Jansen Hinkel Molineti investiga como o filme de Alex Garland articula os limites dessa identidade pós-humana em meio a noções de espaço e tecnologias de controle imersas em uma narrativa de ficção científica.

A questão dos autômatos é retomada, no artigo seguinte, numa releitura dos famosos replicantes de Philip K. Dick. Em “Mais monstruosos que os monstros: ansiedades tecnológicas e o futuro sombrio em *Androides sonham com ovelhas elétricas?*”, Marina Pereira Penteado e Luiz Felipe Voss Espinelly analisam a aproximação entre o gótico e a distopia, como gêneros literários, a partir desse clássico da ficção científica. Os autores enfatizam como algumas temáticas, paisagens e personagens dos referidos gêneros podem apresentar notáveis semelhanças entre si.

O tema, é bom lembrar, já está presente nas origens da ficção científica através do *Frankenstein*, ou o *Prometeu moderno*, de

Mary Shelley, eternizado em suas constantes releituras ao longo do tempo. Júlia Braga Neves nos traz uma dessas novas versões, em “*I live with doubleness: gótico, ficção científica e distopia em Frankisstein*, de Jeanette Winterson”, que propõe que a adaptação feita por esse romance do clássico de Mary Shelley suscita uma reflexão acerca de questões contemporâneas, como inteligência artificial e identidades *queer*, a partir de uma relação entre o gótico e a distopia.

Com a reflexão sobre realidade virtual ganhando força na ficção científica, o autômato se liberta de sua materialidade e mesmo da relação direta com o nosso mundo físico, trazendo questões éticas e morais sobre os direitos de uma cópia digital da mente humana interagindo em um espaço virtual simulado. No texto “O gótico e a figura do duplo em *USS Callister*”, Victoria Barros Moura e Pedro Sasse analisam como o episódio da série de TV *Black Mirror* tematiza a figura desse duplo digital a partir de conceitos como Eu/Outro, criador/criatura e Ego/Id, temas que permeiam uma grande parte dos episódios da série.

Elemento central para o gótico, as monstruosidades também permeiam, de diferentes maneiras, a ficção distópica, seja na deformação terrível do Estado totalitário, na desumanização dos indivíduos ou mesmo nas consequências corporais de experimentos, torturas, mutações etc. Em “A construção de monstros em *Jogos Vorazes*”, de Cássia Farias, vemos como essas múltiplas manifestações do monstruoso podem surgir em uma distopia – mesmo em uma tida como infante-juvenil: de um lado, o Estado de Panem, sob perpétua vigilância e controle de seu presidente, Snow, corporificação desse sistema totalitário monstruoso; de outro, a

desumanização do povo dos distritos, sobretudo dos competidores envolvidos nos violentos jogos que entretêm a capital; e, por último, a manifestação monstruosa presente no corpo distópico dos prisioneiros do Estado transformados em criaturas deformadas através de terríveis experimentos.

Corpos distópicos são, também, um tema central em “The Fluted Girl”, premiado conto de Paolo Bacigalupi que narra a história de Lidia, uma menina que tem o corpo drasticamente modificado contra a sua vontade para se tornar um objeto musical vivo e, assim, servir ao deleite dos ricos e poderosos. Em “A resistência do passado: contornos do gótico em ‘The Fluted Girl’”, Bárbara Ferreira e André Cardoso mostram a forte relação que a história mantém com o gótico, explorando tanto espaços típicos da estética gótica, como o feudo, o castelo e as montanhas, quanto temas recorrentes de sua poética, tais como o retorno do passado, o controle dos corpos, e as fronteiras entre o natural e o artificial.

Essa edição conta, também, com contribuições que, ainda que não se encaixem plenamente nas – muitas vezes problemáticas – categorizações da ficção distópica, de alguma forma refletem sobre os mesmos pontos centrais que apresentamos anteriormente. É o caso, por exemplo, de “O *new weird*: hibridismo formal e consciência política em *Estação perdido*, de China Miéville”, de George Augusto do Amaral. O *new weird*, gênero surgido na virada do século XXI, joga com as fronteiras dos gêneros do fantástico, sendo marcado, ainda, por uma forte consciência política – e assim, aproximando-se, muitas vezes, de certos temas caros à reflexão sobre a distopia. Através de bem fundamentada

introdução ao *new weird* – mais que uma análise de caso, como o título pode sugerir –, Amaral apresenta a definição, trajetória e principais características desse relativamente novo gênero do fantástico, ainda pouco explorado no Brasil.

Se o *new weird* é um tema recente nos estudos do fantástico, o último artigo dessa edição traz um olhar pouco comum a um autor já amplamente conhecido e estudado pelos pesquisadores do gótico: Edgar Allan Poe. Sendo considerado um dos pioneiros do horror moderno e do romance policial, vemos, em “A representação da distopia em ‘Mellonta Tauta’, de Edgar Allan Poe”, de Luciane Alves Santos e Maria Alice Ribeiro Gabriel, um Poe menos explorado, o da ficção científica. Partindo do conto futurista “Mellonta Tauta”, as autoras mostram como Poe flerta com temas distópicos ao representar um futuro decadente e pessimista através do olhar de Pundita, habitante do futuro que compara sua sociedade àquela da época da publicação da obra, 1849 – e, assim, tece críticas a certas tendências intelectuais, políticas e econômicas que, posteriormente, ganharão mais espaço nos romances distópicos que hoje conhecemos.

Para além desses artigos, este número traz também duas entrevistas que tratam das articulações contemporâneas do gótico e da distopia. Na primeira, conduzida por André Cardoso e Ana Resende, Xavier Aldana Reyes, estudioso de literatura e cinema e membro fundador do Manchester Centre for Gothic Studies, discute a difusão internacional do gótico fora do âmbito da língua inglesa e os desafios para estudá-la, a relação entre gótico e horror, e a relevância do gótico no contexto contemporâneo. Já a entrevista com o escritor Joca Reiners Terron, conduzida por

André Cardoso e Pedro Sasse, foca no último romance do autor, *A morte e o meteoro*, e examina o uso de tropos da distopia, da ficção apocalíptica e do gótico numa narrativa que se configura como uma crítica ácida do Brasil atual e de seu passado histórico. Finalmente, este número se encerra com duas resenhas sobre os recentes estudos no campo do insólito e do gótico. Isabela Duarte Britto Lopes resenha a coletânea *As artes do mal* (2018), organizada por Júlio França e Ana Paula Araújo, que reúne textos fundamentais para a teorização do mal como elemento estético. Já Ana Resende discute o livro *Weird Fiction in Britain (1880-1939)* (2018), de James Machin, que apresenta uma leitura abrangente da consolidação da literatura *weird* no Reino Unido.

Se o gótico, ainda que sempre presente, ressurge com mais força em tempos de crise, talvez se possa dizer o mesmo da distopia. Afinal, é notório o reaparecimento de obras distópicas como *O conto da aia*, de Margaret Atwood, e principalmente do próprio *1984* nas listas de *bestsellers* recentemente, em momentos de enorme instabilidade – mesmo o Brasil retorna ao tema, com o lançamento de *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (2018), de Ignácio de Loyola Brandão. Hoje, diante de uma pandemia mundial e do recrudescimento de forças autoritárias que se encontravam latentes há décadas, principalmente no nosso país, faz-se mais necessário do que nunca nos debruçarmos com seriedade sobre o que as tradições do gótico e da distopia nos têm a dizer.

Os organizadores.

01

**O GÓTICO, O SUBLIME E A DISTOPIA:
UMA LEITURA DE 1984¹**

João Pedro Bellas (UFF)

*Recebido em 27 ou 2019.
Aprovado em 18 mai 2020.*

João Pedro Bellas é Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, com bolsa fomentada pela CAPES e sob orientação do prof. dr. André Cabral de Almeida Cardoso. Possui graduação em Filosofia e mestrado em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura pela mesma universidade. Integra o grupo de pesquisa Estudos do Gótico, coordenado pelos profs. drs. Júlio França e Luciana Colucci.

Resumo: Este trabalho tem como principal objetivo refletir sobre uma possível aproximação entre o gótico e a distopia a partir de um estudo do romance *1984*, de George Orwell. Apesar das diversas dificuldades existentes em qualquer tentativa de definição de ambos como gêneros discursivos, pretendo delimitar algumas características formais recorrentes tanto em narrativas góticas como naquelas tomadas como distópicas. Com isso em vista, buscarei explorar mais profundamente um elemento específico, a saber, o sublime. No Gótico setecentista, esse conceito estético foi amplamente mobilizado por autores como Matthew Lewis e, principalmente, Ann Radcliffe, tanto como um elemento formal

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –Brasil (CAPES) –Código de Financiamento 001.

para a construção do enredo – especialmente em descrições do espaço narrativo – quanto como um efeito de recepção que se buscava suscitar no leitor. Portanto, pretendo verificar se o sublime é um elemento constitutivo de *1984* para, a partir dele, analisar se é possível descrever o romance de Orwell como uma obra de influxos góticos.

Palavras-chave: Sublime; Gótico; Distopia; *1984*, George Orwell.

Abstract: This paper aims at discussing a possible approximation between the gothic and the dystopian literatures based on an analysis of George Orwell's novel *1984*. I intend, regardless of the many difficulties in any attempt to define both modes as literary genres, to set out a few formal characteristics recurrent both in Gothic narratives and in those taken as dystopic. With that in mind, a specific element will be explored in greater detail: the sublime. In eighteenth-century Gothic, this aesthetic concept was highly employed by authors such as Matthew Lewis and, especially, Ann Radcliffe, both as a formal device in service of the plot – mainly in spatial descriptions – as well as an emotion to be aroused in the reader. Thus, I intend to examine if the sublime is a constitutive element in *1984* in order to verify if it is possible to describe Orwell's novel as a work influenced by the Gothic.

Keywords: Sublime; Gothic; Dystopia; *1984*; George Orwell.

*We've taken care of everything
The words you read, the songs you sing
The pictures that give pleasure to your eyes
It's one for all and all for one
We work together, common sons
Never need to wonder how or why
Rush, "2112"*

INTRODUÇÃO

As duas vertentes literárias que pretendo discutir e aproximar neste artigo – o gótico e a distopia – assemelham-se, a princípio, por serem de difícil definição e categorização. Desse modo, sem desconsiderar as especificidades dos diversos discursos e teorizações acerca delas, é preciso reconhecer que ambas possuem uma tradição teórica e crítica relativamente extensa e cujos debates não parecem perto de uma conclusão. Tendo isso em vista, talvez o mais prudente seja começar essa empreitada com uma advertência.

Com este artigo, não tenho como objetivo delimitar ou fechar um significado restrito para o gótico e a distopia. Ao contrário, tomarei como base algumas classificações mais instrumentais dessas vertentes literárias que sejam mais profícuas para o que pretendo realizar, isto é, partindo de determinadas noções do que vêm a ser ambas as vertentes, buscarei evidenciar alguns possíveis pontos de contato entre esses dois modos narrativos, tomando como elemento central, mas não exclusivo, o sublime.

Deixo claro, também, que não tenho a pretensão de fazer uma apresentação abrangente das duas vertentes literárias, considerando um *corpus* ficcional amplo, mesmo porque um estudo dessa natureza demandaria uma investigação mais profunda e extensa do que aquela possibilitada pelos limites espaciais de um artigo. Do mesmo modo, minha proposta não consiste em uma tentativa de dar conta de uma influência do que aqui compreendo como gótico – compreensão esta que será explicitada mais adiante – no gênero distópico como um todo. Assim, não tenho o objetivo de tratar da distopia como um subgênero do gótico no

século XX (cf. SASSE, 2016) ou, de modo mais radical, afirmar que as narrativas distópicas são narrativas góticas com temporalidades invertidas, projetando no futuro os medos que antes eram situados no passado quase sempre – mas não exclusivamente – medieval.²

Considerando que meu objetivo é, antes de qualquer coisa, explicitar algumas possibilidades de aproximação entre os modos narrativos do gótico e da distopia tomando como elemento central o sublime, julguei mais apropriado propor um estudo de caso. Essa proposta é justificada por se tratar de uma abordagem que, por mais restrita que possa parecer, nos permite discutir de maneira mais detalhada as categorias ora em questão, cuja dificuldade de definição já foi mencionada. Nesse sentido, por se tratar de uma obra basilar e bastante influente da distopia, optei por analisar exclusivamente o romance *1984* (1949), de George Orwell. Se minha empreitada for bem-sucedida, diversos elementos tipicamente góticos ficarão evidentes na estrutura da obra, bem como será possível mostrar, de maneira clara, de que modo o uso de uma retórica do sublime pode ser identificado e compreendido em uma narrativa dita distópica, que, à primeira vista, pode parecer completamente oposta a esse conceito estético, relacionado principalmente a ideias de grandiosidade, exaltação e transcendência.

Para a realização de minha proposta, tomarei como principal suporte para compreensão do sublime o tratado de Edmund Burke intitulado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), que constitui, ao lado do tratado grego *Peri Hupsous*, atribuído a Longino e provavelmente escrito

2 Essa formulação surgiu em uma de minhas inúmeras conversas com o prof. Dr. Júlio França, a quem sou grato pela discussão e esclarecimento de várias das ideias que serão trabalhadas neste texto.

no século I EC, e da *Crítica da faculdade do juízo* (1790), de Kant, a tríade de obras mais influentes sobre o sublime da tradição filosófica ocidental. A *Investigação* de Burke é particularmente interessante para o propósito deste artigo por configurar uma fundamentação filosófica *avant la lettre* do gótico em função de sua abordagem do sublime, apoiada na ideia de que a experiência descrita por essa categoria estética é calcada principalmente na emoção do terror, ou em ideias que dela seriam derivadas (cf. BOTTING, 1996; PUNTER, 1996; STEVENS, 2000).

Com o objetivo de tornar a minha abordagem mais clara, é pertinente fazer algumas considerações mais gerais sobre o gótico e a maneira segundo a qual ele pode ser relacionado com a distopia. Isso contribuirá, primeiramente, para esclarecer qual compreensão da narrativa gótica servirá de alicerce para a relação que proponho, assim como permitirá evidenciar em que chave de interpretação a distopia será abordada.

O GÓTICO, O SUBLIME E A DISTOPIA

A distopia, enquanto vertente literária, se consolidou sobretudo a partir da primeira metade do século XX.³ Keith Booker (1994, p.17) sugere que isso se deve principalmente ao contexto da época, marcado pelos horrores de duas grandes guerras, regimes totalitaristas – como a Alemanha nazista, a Itália fascista e a Rússia stalinista – e pela crescente ameaça de um colapso nuclear. Foi nesse período de profundas ansiedades que vieram a lume três

3 Ressalto que não tenho o objetivo de problematizar a questão do surgimento da distopia. Tomo a primeira metade do século XX apenas como um período em que ela se concretizou enquanto vertente literária, embora alguns autores vão apontar que já no século XVIII havia obras que podem ser qualificadas como distopias (cf. CLAEYS, 2016).

obras clássicas e essenciais para essa consolidação: *Nós* (1924), de Yevgeny Zamyatin, *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, e *1984*, publicado por George Orwell em 1949, pouco tempo depois do fim da Segunda Guerra Mundial.

No que diz respeito ao gótico, o século XX apresenta um contexto de difusão. Fred Botting (1996, p.101), nesse sentido, afirma que, no período novecentista, “o gótico está em toda parte e em parte alguma”⁴. Em outras palavras, “gótico” tornou-se um termo guarda-chuva, que designa um fenômeno que, se por um lado é bastante difundido pela cultura, por outro, se apresenta como de difícil apreensão, justamente por se referir a um conjunto de expressões culturais muito amplo e diverso. Inicialmente, tal constatação nos coloca em uma posição um pouco instável naquilo que se refere ao objetivo de propor uma conexão entre a distopia e o gótico. Se, à primeira vista, ela torna quase evidente o fato de que características góticas, por estarem difundidas por toda parte, poderiam se fazer presentes em obras distópicas, ela nos coloca um desafio: tentar compreender de que modo essa presença se manifesta e quais significados ela engendra, de modo que não fiquemos sujeitos a uma leitura superficial dos influxos góticos observados na distopia. Para alcançar esse entendimento, é necessário estabelecer em que termos o conceito de gótico pode ser delimitado.

De modo geral, o gótico não é dos conceitos mais fáceis de se definir, justamente por ser aplicado a coisas bastante diversas entre si. Ele pode fazer referência a um tipo de arquitetura eclesíástica típico da Idade Média, aos povos germânicos que

4 Todas as traduções de obras em língua estrangeira são de minha autoria.

desempenharam um papel crucial na queda do Império Romano, a uma tendência da moda contemporânea ou a uma literatura cujo objetivo é aterrorizar e prender a atenção do leitor por meio de estratégias ficcionais como o suspense e o mistério (GROOM, 2012, p.xiii). Considerando os objetivos expressos na introdução, é pertinente que nos concentremos nesse último caso.

Há duas maneiras mais recorrentes de compreender o gótico. Podemos utilizar o termo para designar um gênero literário restrito à segunda metade do século XVIII, iniciado com a publicação, em 1764, de *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, e cujo ápice se deu com autores como Ann Radcliffe e Matthew Lewis no final do período setecentista. Ou podemos tomá-lo como uma poética que descreve um modo narrativo que se consolidou como uma forma de expressar os medos e as ansiedades de diversos grupos sociais, em diversas épocas. Acompanhando Júlio França (2016, p.2492), o que entendo por gótico é “a consubstanciação de uma percepção de mundo desencantada em uma forma artística altamente estetizada, convencionalista e simbólica”. Essa compreensão mostra-se mais útil aos propósitos deste artigo, uma vez que ela não se restringe a um estilo de época, descrevendo, ao contrário, um modo discursivo constantemente reelaborado e apropriado para dar conta dos anseios engendrados pela experiência da modernidade.

Um primeiro indício de que a apropriação de elementos góticos é algo comum na distopia é a referência, bastante recorrente, a obras tradicionalmente classificadas como distópicas nos manuais de introdução e nas coletâneas de artigos acadêmicos dedicados ao gótico. Um exemplo é *Neuromancer* (1984), romance cyberpunk de William Gibson citado por David Punter e Glennis Byron (2004), e

por Fred Botting (1996), que também analisa obras cinematográficas como *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, e *O exterminador do futuro* (1984), de James Cameron. Nesse sentido, cabe a nós analisar em que medida as convenções e símbolos tipicamente góticos são aproveitados pelas distopias, bem como tentar compreender que significado se pretende comunicar ao incorporá-las a uma obra dessa natureza.

Considerando o gótico uma poética, é possível reconhecer alguns traços marcantes – que, eventualmente, se converteram em convenções formais – que se mantêm constantes em obras setecentistas como *O monge* (1796), de Matthew Lewis, e *O italiano* (1797), de Ann Radcliffe; do século XIX como *Frankenstein* (1808), de Mary Shelley, *O estranho caso do dr. Jekyll e mr. Hyde* (1886), de Robert Stevenson, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker; e também em narrativas do século XX, como *Absalão, absalão* (1936), de William Faulkner, e *A assombração da casa da colina* (1959), de Shirley Jackson. Dentre as diversas convenções do gótico, três são mais recorrentes e, provavelmente, mais significativas: o retorno, muitas vezes fantasmagórico, do passado, a personagem monstruosa, e o *locus horribilis* (cf. FRANÇA, 2016).

Esses elementos, apesar de não serem exclusivos da ficção gótica, configuram, em conjunto, aspectos constitutivos dessa vertente literária desde suas manifestações iniciais, e cumprem o objetivo de dar conta dos medos de um determinado período, sendo, por esse motivo, constantemente repensados e reelaborados com o passar dos anos. Assim, se no século XVIII a ruptura com a Idade Média fez do castelo o *locus horribilis* dominante e engendrou monstros geralmente ligados a estruturas familiares

arcaicas – como Manfred, em *O castelo de Otranto* – ou à corrupção das instituições eclesiásticas, notadamente católicas – como Ambrósio, de *O monge*; no século XIX a cidade tornou-se o principal espaço narrativo do gótico, e as ansiedades que acompanham o progresso científico deram origem a monstros como a criatura de *Frankenstein* e mr. Hyde, o duplo perverso do dr. Jekyll na novela de Stevenson. O gótico, portanto, apresenta-se como um modo narrativo bastante adequado para que se possa apreender, expressar e compreender os medos de uma época, e sua longevidade é decorrente precisamente desse fato:

O gótico perdurou porque os seus mecanismos simbólicos, particularmente os seus espectros aterrorizantes e assustadores, permitiram-nos lançar muitas das anomalias de nossa condição moderna, mesmo que essas mudem, para espaços antiquados – ou ao menos assombrados – e criaturas extraordinárias. Desse modo, nossas contradições podem ser confrontadas, mesmo que sejam afastadas de nós e projetadas naquilo que é aparentemente irreal, estranho, antigo e grotesco. (HOGLE, 2002, p.6)

No que diz respeito ao modo como esses três elementos são representados, é possível perceber uma predileção pelo sublime. De acordo com Fred Botting, isso é explicado pelo excesso que é, para o teórico, o traço distintivo do gótico:

A ausência de limites, bem como a super-ornamentação dos estilos góticos, foram parte de um distanciamento das estritas leis estéticas neoclássicas que insistiam na clareza e simetria, na variedade compreendida pela unidade de propósito e desígnio. Gótico significava uma tendência em

direção a uma estética baseada em sentimento e emoção, e associada primariamente ao sublime. (BOTTING, 1996, p.2)

Sendo, em diversos sentidos, um fruto do século XVIII, a poética gótica surge na esteira de um debate estético mais amplo. Quando, ainda em finais do século XVII, o tratado grego *Peri Hupsous* – ou *Do sublime* –, de Longino, foi redescoberto e suas reflexões foram incorporadas como preceitos formais no âmbito do Neoclassicismo, os ideais de clareza e simetria, prezados por esse movimento artístico, passaram a ser, gradativamente, questionados tendo como base o sublime, uma categoria estética associada a ideias anteriormente menosprezadas – ou mesmo ignoradas –, como a grandiosidade, a vastidão e a obscuridade (cf. BELLAS, 2018).

Essa ênfase em ideias antes desprezadas pelos pensadores neoclássicos foi fundamental para o florescimento não apenas do gótico, como também de uma série de manifestações artísticas que privilegiavam a imaginação, o sentimento e as emoções, como a *Graveyard Poetry*, o movimento alemão *Sturm und Drang*, capitaneado por Friedrich Schiller e o jovem Goethe, e, posteriormente, o Romantismo. A relação do sublime com o gótico, especificamente, é muito profunda, de modo que a *Investigação filosófica* de Burke, obra que estabelece de maneira bastante contundente uma separação entre as ideias de belo e sublime, é tradicionalmente tomada como a fundamentação estética e filosófica da literatura gótica. E, de fato, não é mera coincidência que a publicação de *O castelo de Otranto* tenha ocorrido apenas sete anos após a primeira edição do tratado burkiano.

As reflexões de Burke são especialmente interessantes para o imaginário gótico por estabelecerem uma conexão explícita e estrita entre a experiência do sublime e sensações de cunho mais negativo, como a dor, o perigo e o terror:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e perigo, ou seja, tudo que seja de algum modo terrível, ou que seja relacionado a objetos terríveis ou que opere de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais intensa que a mente é capaz de sentir. (BURKE, 2018, p.56)

A ênfase no terror e o estabelecimento da obscuridade como um elemento indispensável para tornar qualquer objeto terrível (cf. BURKE, 2018, p.59-60) foram, provavelmente, os principais motivadores do fascínio que suas ideias exerceram sobre os escritores da tradição gótica. E a materialização do pensamento burkiano sobre o sublime no gótico é tão marcante que Nick Groom (2012, p.77-78) destaca sete tipos de obscuridade a figurarem nas obras dessa vertente literária:

1. meteorológico: névoas, ventanias, tempestades, sombras;
2. topográfico: florestas, montanhas;
3. arquitetônico: torres, castelos, tumbas, masmorras, ruínas;
4. material: máscaras, véus, cortinas;
5. textual: folclore, manuscritos ilegíveis, fragmentos, enigmas;
6. espiritual: misticismo, bruxaria, ocultismo.
7. psicológico: sonhos, visões, alucinações.

Considerando a listagem fornecida por Groom, podemos perceber a forma como a obscuridade, e, conseqüentemente, o

sublime, são apropriados pelos autores da tradição gótica para descrever o retorno do passado por meio, por exemplo, da figura de fantasmas; para descrever os espaços narrativos, tais como os castelos e, posteriormente, as mansões assombradas, marcados tanto por sua grandiosidade como, quase sempre, por sua decadência, como em *Os mistérios de Udolpho*, no primeiro caso, ou em *A assombração da casa da colina*, no segundo; e para compor as personagens monstruosas, muitas vezes veladas e/ou cercadas de mistério, como os próprios fantasmas, mas também assumindo formas desproporcionais, como a criatura de *Frankenstein*.

No século XX, no entanto, houve um fator determinante para uma guinada no gótico – e, de maneira mais ampla, na narrativa de horror: a eclosão de duas grandes guerras. Como apontado por Bernice Murphy (2016), após a segunda Guerra Mundial, os medos do passado, figurados, por exemplo, nas adaptações cinematográficas da Universal de clássicos góticos como *Frankenstein* e *Drácula*, começaram a parecer ultrapassados em um contexto em que ainda se tentava apreender “o fato de que assassinatos em massa haviam ocorrido em uma escala industrial no coração da Europa ‘civilizada’” (p.132-133).

Como apontado anteriormente, a distopia consolidou-se justamente em meio a esse contexto marcado por duas grandes guerras, potencializado ainda pela ascensão de governos totalitários que se estabeleceram na Europa na primeira metade do novecentos. Isso é especialmente interessante para este artigo na medida em que podemos entender esse estabelecimento da distopia como uma tentativa de dar conta desses novos receios engendrados no período pós-guerra, ou seja, trata-se de um modo

narrativo cujo objetivo é análogo àquele do gótico. Dessa maneira, é possível vislumbrar as razões que nos permitem aproximar ambas as vertentes ficcionais.

Se, por um lado, a análise do gótico no século XX é dificultada por sua difusão na cultura, por outro, a distopia também se apresenta como algo de difícil apreensão. Isso se deve ao fato de que se trata de uma espécie de texto “impura”, já que uma de suas principais características é o “hibridismo textual” (MOYLAN, 2000, p.147). Dessa forma, se é possível perceber em diversas obras distópicas uma filiação a temas caros à ficção científica, o seu tom pessimista quanto à realidade é um indicativo da possibilidade aventada por este artigo, isto é, de que se trata de uma forma textual que guarda uma série de aspectos em comum com o gótico. Contudo, é preciso ressaltar que, por se tratar de um contexto responsável por trazer à tona medos e ansiedades distintos daqueles típicos dos séculos XVIII e XIX, a apropriação de elementos góticos em uma distopia necessariamente implicará a sua transfiguração.

A exemplo do gótico, apesar das dificuldades envolvidas nas tentativas de delimitação conceitual da distopia, alguns traços mais fundamentais mantêm-se constantes. Talvez o aspecto mais fundamental de uma obra dessa natureza seja o fato de se tratar de um texto bastante “carregado politicamente” (MOYLAN, 2000, p.147). Independentemente de representar um regime totalitário, a sociedade de consumo ou os prospectos negativos da cultura de massa, a distopia buscará, de maneira geral, figurar de maneira exacerbada uma situação que se propõe criticar. Nesse sentido, trata-se de uma narrativa que sempre dialoga com o seu tempo: “as sociedades distópicas são geralmente refigurações mais ou

menos veladas de uma situação que já possui uma existência concreta” (BOOKER, 1994, p.15). Assim, apesar de vislumbrar um futuro distante daquele do autor, a distopia faz, de maneira clara, referência a questões que muitas vezes são bastante concretas. Desse modo, o estado totalitário da Oceânia retratado em *1984*, por exemplo, nada mais é do que uma representação de um quadro observado com muita preocupação por George Orwell em seu tempo: a consolidação de regimes totalitários, especialmente a União Soviética stalinista, mas também a Alemanha nazista e a Itália fascista.

Diversos teóricos como Keith Booker (1994) e Maria Varsam (2003) sustentam que essa projeção no futuro faz parte de uma estratégia formal característica da distopia: a desfamiliarização. Essa estratégia está estritamente ligada ao conceito de *singularização* proposto pelo formalista russo Viktor Chklovski (1976), que defendia que a finalidade da arte era promover e sustentar a percepção dos objetos – cuja visão fora automatizada pelo discurso cotidiano – como se fossem contemplados pela primeira vez:

A principal técnica da distopia é a desfamiliarização: ao focar suas críticas sociais em ambientações distantes no espaço e no tempo, ficções distópicas fornecem perspectivas renovadas a respeito de práticas políticas e sociais que, apesar de problemáticas, poderiam, de outro modo, ser menosprezadas ou consideradas naturais e inevitáveis. (BOOKER, 1994, p.19)

Ainda que não seja exatamente a mesma estratégia formal, esse processo de desfamiliarização operado no interior da distopia

aproxima-se do gótico na medida em que se imagina uma realidade que, além de deslocada temporalmente, é consideravelmente pior do que a nossa (cf. SARGENT, 1994). Em minha leitura do romance de Orwell, portanto, buscarei evidenciar o modo como uma distopia recorre – mesmo que isso não se dê de maneira intencional – a elementos góticos para potencializar o significado e o alcance da crítica social que pretende empreender, e de que maneira o sublime pode contribuir para isso. Por ter delimitado o retorno do passado, o *locus horribilis* e a personagem monstruosa como elementos constitutivos de uma narrativa gótica, será sobre eles que irá recair o foco da análise, muito embora uma aproximação do gótico com a distopia não tenha, necessariamente, que ficar restrita a tais componentes.

OS INFLUXOS GÓTICOS DE 1984

A relação com o passado

Ao retratar a realidade com um olhar crítico e sob um viés claramente exagerado, a distopia assume um caráter de *cautionary tale* (cf. BOOKER, 1994), uma vez que busca apontar para as possíveis consequências de um cenário que se apresenta negativo já no presente. Por esse motivo, a distopia contém uma diferença estrutural em relação ao gótico: se este projeta os medos e as ansiedades de uma época no passado, aquela transpõe tais receios para o futuro. Mas, ao contrário do que poderia indicar, isso não quer dizer que o passado é um elemento narrativo completamente irrelevante para uma obra distópica. Considerando especificamente 1984, podemos dizer justamente que o passado ainda desempenha um papel bastante pertinente nessa obra, mesmo que seja

trabalhado de uma maneira diferente daquela que observamos na ficção gótica mais tradicional.

Podemos identificar, principalmente, duas vias pelas quais o passado se torna significativo para o romance de Orwell. A primeira está relacionada à manipulação exercida pelo Partido sobre o passado, modificando-o constantemente de acordo com os interesses de momento da Oceânia; a segunda é a importância que o passado adquire para Winston, o protagonista da narrativa, como uma forma possível de resistência ao regime totalitário em que ele está inserido.

No que diz respeito à primeira instância, a dominação do passado como uma ferramenta de controle social é expressa de maneira explícita por uma das várias máximas do Partido: “Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado” (ORWELL, 2009, p.47). Em uma narrativa gótica *stricto sensu*, o retorno fantasmagórico do passado representa um elemento significativo por figurar as ansiedades de uma época que, dado o rápido avanço científico e tecnológico, sofreu uma ruptura repentina com o passado (cf. FRANÇA, 2016). Obscurecido, este se torna uma fonte de incertezas, deixando de ser um meio confiável de se projetar o futuro. Narrativamente, isso é materializado na forma de um crime que havia sido esquecido e retorna no presente com consequências catastróficas. Na distopia, o passado também configura uma fonte de terror, mas – até mesmo por responderem a medos e anseios distintos daqueles dos séculos XVIII e XIX – as razões para isso já não são exatamente as mesmas:

A Oceânia estava em guerra com a Eurásia: em consequência, a Oceânia sempre estivera em

guerra com a Eurásia. O inimigo do momento sempre representava o mal absoluto, com o resultado óbvio de que todo e qualquer acordo passado ou futuro com ele era impossível.

O assustador, refletiu Winston [...], o assustador era que talvez tudo aquilo fosse verdade. Se o Partido era capaz de meter a mão no passado e afirmar que esta ou aquela ocorrência *jamaís aconteceu* — sem dúvida isso era mais aterrorizante do que a mera tortura ou a morte. (ORWELL, 2009, p.47)

Aqui, o que representa um medo maior do que um castigo físico é a possibilidade de o Estado, concretizado na figura do Partido, ter-se tornado tão absoluto a ponto de manipular o passado a bel-prazer, de modo que ele não apenas afirma que algo não aconteceu, mas sim faz com que, para todos os efeitos, determinados eventos nunca tenham *de fato* ocorrido. Não se trata, portanto, de um evento ancestral esquecido que retorna para assombrar o presente; trata-se de algo que se tornou, *ipsis litteris*, incognoscível e que, precisamente por esse motivo, pode efetivamente representar qualquer coisa.

Tal maneira de lidar com o passado diz respeito à ameaça de um regime totalitário de se infiltrar tão completamente na realidade a ponto de exercer um controle absoluto sobre ela e, conseqüentemente, sobre os indivíduos. Essa aspiração a uma dominação irrestrita sobre a vida reflete, como afirmou Hannah Arendt (1989, p.488), “a crença fundamental do totalitarismo de que tudo é possível”. No romance de Orwell, essa crença encontra sua forma derradeira no “duplipensamento”, em linhas gerais, a habilidade de manter simultaneamente duas ideias contraditórias. Trata-se do instrumento mais bem-acabado para o controle do

real, já que, com base nele, “o passado, mesmo com sua natureza alterável, jamais fora alterado. Tudo o que fosse verdade agora fora verdade desde sempre” (ORWELL, 2009, p.47).

O passado, portanto, torna-se uma fonte de ansiedade em 1984, por apresentar o registro máximo do domínio totalitário: a sua completa manipulação faz com que ele deixe de ser apenas desconhecido, como era o caso no gótico setecentista; ele passa a configurar uma área de possibilidades quase que ilimitadas e, por essa razão, nunca pode ser verdadeiramente acessado, podendo significar tudo aquilo que o Partido julgar necessário. Esse domínio passa a ser absoluto principalmente por se infiltrar no âmago das pessoas que, sem um contato claro com o seu próprio passado, perdem a sua própria individualidade:

Na ausência de todo e qualquer registro externo a que recorrer, **até mesmo o contorno de sua própria vida perdia a nitidez**. A pessoa conseguia evocar os acontecimentos mais notáveis, que muito provavelmente jamais haviam ocorrido. Lembrava-se de detalhes de incidentes sem conseguir recompor sua atmosfera, e havia longos períodos em branco aos quais não conseguia atribuir fato algum. (ORWELL, 2009, p.44-45, grifo meu)

A instabilidade do passado, constantemente modificado de acordo com os interesses da Oceânia, faz dele algo assustador por concretizar o poder do Partido de se infiltrar integralmente na realidade. Isso estabelece também que o seu verdadeiro conhecimento pode configurar uma possibilidade de resistência ao regime totalitário. Isso se manifesta, principalmente, na fotografia de três líderes revolucionários que, acusados de traição, haviam

sido executados. Trata-se de um pedaço de jornal que dava conta da presença dos três membros em uma solenidade do Partido em Nova York na mesma data dos supostos crimes que eles haviam confessado. Por representar uma prova cabal da manipulação do passado, a fotografia é vista por Winston como uma ameaça ao regime que o oprime:

Mesmo naquela época, Winston não imaginava que as pessoas varridas da face da Terra nos expurgos haviam efetivamente cometido os crimes de que eram acusadas. Mas [a fotografia] era uma prova concreta; um fragmento do passado abolido, como um osso fóssil que aparece no estrato errado e destrói uma teoria geológica. Bastava para pulverizar o Partido inteiro, se de uma ou outra maneira pudesse ter sido publicado para que o mundo visse e tomasse conhecimento de seu significado. (ORWELL, 2009, p.98)

Ainda que essa possibilidade de resistência não se concretize de maneira efetiva – posteriormente, quando Winston é torturado na parte III do romance, a fotografia é destruída por O’Brien –, ela é significativa para os propósitos da narrativa. Isso porque ela sinaliza a importância do conhecimento do passado para que a ameaça de um regime totalitário não se desenvolva às últimas consequências. Em outras palavras, consciente da ascensão de governos despóticos na primeira metade do século XX, Orwell parece ressaltar a importância de uma consciência histórica para evitar que o autoritarismo se espalhe e obtenha o controle sobre a realidade e, por consequência, sobre todos nós.

Ainda que seja trabalhado de uma maneira um pouco distinta da de uma narrativa gótica tradicional, foi possível demonstrar

que o passado configura um elemento relevante para o enredo distópico de *1984*. Nesse aspecto da distopia, contudo, até mesmo por essa diferença estrutural, o sublime não se manifesta tão claramente. O conceito apresenta-se de maneira mais significativa quando nos debruçamos sobre o *locus horribilis* e a monstruosidade, os outros dois elementos estruturantes do gótico que são ressignificados pela distopia.

O espaço narrativo de 1984

“Nada existe além de um presente interminável no qual o Partido sempre tem razão” diz Winston a Julia, parceira amorosa do protagonista. Defendi, há pouco, que o passado, em *1984*, representa uma fonte de medo por indicar o alcance do poder do Partido de se infiltrar na realidade e a manipular de acordo com seus propósitos e interesses. Essa manipulação articula-se com a constatação de Winston, uma vez que, como atestado pelo lema do Partido mencionado anteriormente, o que possibilita o controle do passado é o controle do presente. Nesse sentido, o que observamos no romance de Orwell é uma estagnação temporal completa: “Em todas as artes úteis, o mundo ou está imóvel ou retrocede” (ORWELL, 2009, p.229). Se há uma ideia de progresso na Oceânia, ela diz respeito apenas à busca por novos meios para cercear a liberdade humana – ou seja, avanços bélicos ou relativos à espionagem.

Esse estancamento temporal é refletido no próprio espaço narrativo de *1984*, o que o faz ganhar tintas e contornos marcadamente góticos, sobretudo em seus caracteres decadentes. A Londres fictícia do texto orwelliano é descrita como um lugar em ruínas e coberto

por poeira e pelas cinzas da constante guerra entre a Oceânia e seu inimigo de momento. Esse ambiente desolado nos é mostrado nos parágrafos iniciais através dos olhos de Winston:

Fora [de seu apartamento], mesmo visto através da vidraça fechada, o mundo parecia frio. Lá embaixo, na rua, pequenos rodamoinhos de vento formavam espirais de poeira e papel picado e, embora o sol brilhasse e o céu fosse de um azul áspero, a impressão que se tinha era de que não havia cor em coisa alguma a não ser nos pôsteres colados por toda parte. (ORWELL, 2009, p.12)

[...] aquela era Londres, principal cidade da Faixa Aérea Um, terceira mais populosa das províncias da Oceânia. Tentou localizar alguma lembrança de infância que lhe dissesse se Londres sempre fora assim. Será que sempre houvera aquele cenário de casas do século XIX caindo aos pedaços, paredes laterais escoradas com vigas de madeira, janelas remendadas com papelão, telhados reforçados com chapas de ferro corrugado, decrepitos muros de jardins adernando em todas as direções? E os lugares bombardeados, onde o pó de gesso dançava no ar e a salgueirinha crescia e se espalhava sobre as pilhas de entulho? E os locais onde as bombas haviam aberto clareiras maiores e onde tinham brotado colônias sórdidas de cabanas de madeira que mais pareciam galinheiros? (p.13-14)

As passagens acima evidenciam como um tipo de descrição tipicamente gótico é apropriado – mesmo que isso não represente uma influência direta ou mesmo consciente – por Orwell. Aqui, o campo semântico é sobrecarregado de matizes sombrios e de degradação. Além da evidência de que se trata de uma cidade estagnada no tempo – as habitações datam do século XIX –,

a Londres de 1984 é caracterizada por sua decadência, algo marcado textualmente tanto pelos vestígios de guerra quanto pelos indícios de deterioração material, como o excesso de poeira pela cidade, os remendos improvisados nas casas e a quase completa ausência de cores.

Esse cenário incolor e frio é de especial importância para o funcionamento do romance, pois ele cumpre a função de marcar o estado de espírito vivenciado por Winston e, é possível inferir, de todos os habitantes de Oceânia. Isso é importante porque um dos alvos da crítica ao totalitarismo feita em 1984 é o perigo de que toda individualidade seja perdida frente à ubiquidade do regime totalitário. Nesse sentido, o que se observaria seria uma massa uniforme de seres humanos, sem qualquer traço que permitisse distinguir os indivíduos. No romance, nos deparamos com um regime que, em certa medida, já alcançou esse objetivo. Por esse motivo, toda marca de vida – metaforicamente, de cor – refere-se ao próprio Partido; só o que se destaca em meio à poeira londrina são os pôsteres, que a todo momento relembram a vigilância constante do Grande Irmão, e os enormes prédios dos ministérios.

Os quatro ministérios da Oceânia, além de representarem por si sós um exercício de duplipensamento – o da Verdade é encarregado da manipulação dos fatos, o do Amor cuida da tortura, o da Paz é voltado para a guerra, e o da Pujança fica a cargo do racionamento de suprimentos –, compõem os braços de poder do Partido, e os seus prédios refletem toda a sua grandiosidade. Nesse sentido, a retórica do sublime é amplamente explorada:

O sol avançara e as infindáveis [*myriad*] janelas do Ministério da Verdade, agora que já não recebiam

luz direta, pareciam tão temíveis [*grim*] quanto as seteiras de uma fortaleza. O coração de Winston se encolheu diante do enorme vulto [*shape*] piramidal. O edifício era forte demais, não havia como tomá-lo. Nem mil bombas-foguetes seriam capazes de destruí-lo. (ORWELL, 2009, p.39)

A passagem evidencia a exploração de duas ideias, a infinitude e a obscuridade, essenciais para a produção de um sentimento de terror, fonte do sublime de acordo com o modelo descrito por Edmund Burke. Apesar de não haver, na realidade concreta, nenhum objeto verdadeiramente infinito, aqueles que, por sua vastidão, inviabilizem a apreensão de seus limites são capazes de preencher a mente humana por um sentimento de terror (BURKE, 1990, p.67). Isso se dá porque, frente a tais objetos, somos confrontados pela percepção das limitações de nossas faculdades. Daí a resposta emocional de Winston à contemplação do prédio do Ministério da Verdade cuja magnitude é marcada pelas incontáveis janelas que se estendem para além da vista. O medo experimentado pelo protagonista é potencializado pelo acréscimo da obscuridade à cena, que faz com que a estrutura arquitetônica em questão se assemelhe a uma fortaleza, sinalizando inclusive o seu caráter indestrutível, atestando, por extensão, o poder e a indestrutibilidade do próprio Partido.

Enquanto um efeito estético, talvez seja possível afirmar que o sublime não se concretiza na narrativa de *1984*, uma vez que não há uma virada do desprazer ocasionado pelo sentimento de terror para o deleite que acompanharia uma experiência do sublime (cf. BURKE, 2018, p.56). Entretanto, o seu uso formal cumpre um importante papel dentro da retórica hiperbólica que caracteriza

uma distopia. Pensando especificamente no romance de George Orwell, a utilização do sublime como uma ferramenta formal cumpre a tarefa de assinalar o status alcançado pelo Estado totalitário da Oceânia: o poder e o alcance do Partido tornaram-se tão grandes que ele se elevou para além dos indivíduos; o Partido tornou-se uma estrutura virtualmente ubíqua e, para todos os efeitos, transcendeu a realidade física. Isso nos leva ao terceiro ponto que me propus a analisar nessa aproximação da distopia com o gótico.

O Estado como monstro

Quando pensamos no gótico, um dos seus elementos mais notáveis é a personagem monstruosa. Mesmo não sendo exclusiva da narrativa gótica, a monstruosidade é um componente que lhe é essencial e, embora o passado e o *locus horribilis* cumpram um importante papel nessa vertente ficcional, são os monstros que corporificam substancialmente os medos e ansiedades de uma época (cf. COHEN, 2000), e o gótico é responsável por fixar e tornar icônicas no imaginário ocidental personagens como a criatura de Frankenstein, Drácula e mr. Hyde. Na distopia, por outro lado, de uma maneira geral, é difícil pensar em um monstro corporificado. Ainda que representem figuras que detêm uma posição de poder, indivíduos como o capitão Beatty, de *Fahrenheit 451*, o comandante Waterford, de *O conto da aia* e o próprio O'Brien de *1984* são apenas parte de uma estrutura muito mais ampla. Nesse sentido, se pensarmos no modo como a distopia se apropria desse elemento do gótico, podemos constatar que se trata, no caso do romance de Orwell, do próprio Estado totalitário, concretizado não em uma pessoa, mas no Partido.

Vimos anteriormente como o prédio do Ministério da Verdade, um dos braços do poder do Partido, é capaz de inspirar um grande temor em Winston. A força que aquela construção representa, contudo, é apenas uma amostra do real alcance do Estado totalitário descrito por Orwell. Como indiquei anteriormente, o Partido, com o seu poder em constante crescimento, configura uma estrutura virtualmente onipresente, gerando um clima perene de paranoia, marcado, entre outras coisas, pela presença das teletelas, capazes de captar a mínima alteração no semblante de uma pessoa:

Não havia como saber se você estava sendo observado num momento específico. Tentar adivinhar o sistema utilizado pela Polícia das Ideias para conectar-se a cada aparelho individual ou a frequência com que o fazia não passava de especulação. Era possível inclusive que ela controlasse todo mundo o tempo todo. Fosse como fosse, uma coisa era certa: tinha meios de conectar-se a seu aparelho sempre que quisesse. Você era obrigado a viver – e vivia, em decorrência do hábito transformado em instinto – acreditando que todo som que fizesse seria ouvido e, se a escuridão não fosse completa, todo movimento examinado meticulosamente. (ORWELL, 2009, p.13)

A vigilância ininterrupta exercida sobre as pessoas, na verdade, reflete a principal ameaça do totalitarismo identificada por George Orwell: a possibilidade de um cerceamento absoluto da liberdade humana que teria como consequência a obliteração do indivíduo. Em última instância, o objetivo do Partido é alcançar o máximo de poder possível, como confessa O'Brien a Winston em uma das várias sessões de tortura descritas na parte III do romance: "O Partido deseja o poder exclusivamente em benefício próprio. Não

estamos interessados no bem dos outros; só nos interessa o poder em si” (ORWELL, 2009, p.307). A percepção do Partido, atestada por O’Brien, é a de que, para alcançar esse poder total, é necessário abolir o indivíduo:

Sozinho – livre – o ser humano sempre será derrotado. Assim tem de ser, porque todo ser humano está condenado a morrer, o que é o maior de todos os fracassos. Mas se ele atingir a submissão total e completa, **se conseguir abandonar sua própria identidade**, se conseguir fundir-se com o Partido a ponto de ser o Partido, então será todo poderoso e imortal. A segunda coisa que você deve entender é que poder é poder sobre os seres humanos. Sobre os corpos – mas, acima de tudo, sobre as mentes. Poder sobre a matéria – a realidade objetiva, como você diria – não é importante. Nosso controle sobre a matéria já é absoluto. (ORWELL, 2009, p.309, grifo meu)

O abandono da identidade, essencial para o sucesso da empreitada do Partido, implica a recusa da própria humanidade. A extinção da individualidade significa a redução da humanidade ao papel de mera engrenagem em uma estrutura maior, ou apenas uma célula em um organismo, de acordo com a metáfora empregada por O’Brien (cf. ORWELL, 2009, p.308). Nesse sentido, o sublime apresenta-se como um conceito relevante para que possamos entender esse elemento essencial para a narrativa de *1984*.

Desde os primeiros discursos sobre o sublime, foi percebido que se trata de uma experiência que envolve uma perda momentânea da própria subjetividade. O conceito quase sempre é relacionado com a noção de êxtase – ou sua contraparte religiosa, o arrebatamento –, que descreve o estado quando a

pessoa está fora de si. Nesse sentido, os objetos tradicionalmente tomados como sublimes – o oceano, as montanhas, as grandes construções arquitetônicas – são aqueles capazes de inspirar, momentaneamente, um sentimento de perda da subjetividade que culmina em uma experiência de exaltação. Nesses termos, o que o Partido almeja é tornar-se o objeto sublime por excelência, na medida em que abarcaria todas as pessoas, gerando uma massa uniforme e, assim, eliminando – já não apenas momentaneamente – a percepção da subjetividade, como O’Brien revela a Winston:

Não pense que se salvará, Winston, por mais absoluta que seja a sua rendição. Ninguém que tenha se desencaminhado foi poupado. E mesmo que resolvêssemos deixá-lo viver até o fim de seus dias, mesmo assim você jamais escaparia de nós. O que lhe acontecer aqui é para sempre. Tenha isso em mente desde já. Nós o esmagaremos, deixaremos você num estado do qual não há retorno. Não lhe suceder coisas das quais você não poderia se recuperar nem se vivesse mil anos. Nunca mais lhe será possível ter sentimentos humanos comuns. Tudo estará morto dentro de você. Nunca mais lhe será possível experimentar o amor, a amizade, a alegria de viver, o riso, a curiosidade, a coragem ou a integridade. **Ficará oco. Vamos espremê-lo até deixá-lo vazio, e depois o preencheremos conosco mesmos.** (ORWELL, 2009, p.300, grifo meu)

Isso é percebido pelo próprio Winston enquanto, ao escrever em seu diário, reflete sobre as condições da Oceânia:

O ideal definido pelo Partido era uma coisa imensa, terrível e luminosa — um mundo de aço e concreto cheio de máquinas monstruosas e armas aterrorizantes —, uma nação de guerreiros

e fanáticos avançando em perfeita sincronia, todos pensando os mesmos pensamentos e bradando os mesmos slogans, perpetuamente trabalhando, lutando, triunfando, perseguindo – trezentos milhões de pessoas de rostos iguais. (ORWELL, 2009, p.93)

A principal marca da monstruosidade do Partido consiste, portanto, nessa ameaça à individualidade. Não por acaso, Keith Booker (1994, p.71), em sua análise do romance, identifica a ideologia do Partido à visão de mundo típica de uma religião: “Assim como em muitas religiões convencionais, a solidariedade partidária é promovida por rituais de comunhão”. A principal diferença é que a lógica desses rituais, baseados geralmente numa ênfase no amor – especialmente em religiões cristãs – é invertida por Orwell na medida em que o principal ritual do Partido é um evento chamado “Dois Minutos de Ódio”. A comparação estabelecida por Booker corrobora a leitura que proponho, uma vez que o sublime é um conceito que, em larga escala, seculariza uma experiência antes monopolizada por rituais religiosos. Assim, em 1984, o sublime configura um elemento formal relevante também porque permite estabelecer o Partido como essa entidade que transcende o indivíduo, e cujo poder, como venho ressaltando, é capaz de manipular a realidade concreta bem como a própria mente e as emoções das pessoas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura que propus da obra de George Orwell explicita algumas características que a distopia compartilha com o gótico. Mesmo que a relação entre essas duas vertentes literárias possa

ser explorada por outras perspectivas, a análise que empreendi esclarece de que forma elementos centrais da ficção gótica podem ser apropriados e retrabalhados de modo a ganhar novos significados no interior de uma narrativa distópica.

A interpretação dessa resignificação de elementos como o passado, o *locus horribilis* e da própria personagem monstruosa, permite também uma maior compreensão da estrutura formal da distopia, sobretudo, nesse caso, de *1984*. Por se tratar de um modo discursivo marcado por uma percepção de mundo pessimista, que visa a criticar e/ou satirizar, por meio de uma construção hiperbólica, situações que se apresentam como negativas na realidade concreta, a distopia encontra na poética gótica um conjunto de estratégias e recursos bastante profícuo para dar conta dos medos e ansiedades com os quais procura lidar.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah (1989). *As origens do totalitarismo*. Roberto Raposo (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- BELLAS, João Pedro (2018). *A busca pela transcendência nos trópicos: o sublime no Romantismo brasileiro*. 106f. (Dissertação - Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- BOOKER, M. Keith (1994). *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. Westport: Greenwood Press.
- BOTTING, Fred (1996). *Gothic. The New Critical Idiom*. London: Routledge.
- BURKE, Edmund (1990). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. New York: Oxford University Press.
- _____ (2018). “Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo (fragmentos)”. João Pedro Bellas (Trad.). In: FRANÇA, Júlio e ARAÚJO, Ana Paula (Orgs.). *As artes do mal: textos seminais*. Rio de Janeiro: Bonecker. p.52-60.

CHKLÓVSKI, Viktor (1976). "A arte como procedimento". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3.ed. Porto Alegre: Editora Globo. p.39-56.

CLAEYS, Gregory (2017). *Dystopia: a natural history*. Oxford: Oxford University Press.

COHEN, Jeffrey Jerome et al (2000). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tomaz Tadeu da Silva (Trad.). Belo Horizonte: Autêntica.

FRANÇA, Júlio (2016). "O gótico e o retorno fantasmagórico do passado". In: *Anais do XV Encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: Dialogarts. p.2492-2502.

GROOM, Nick (2012). *The gothic: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

HOGLE, Jerrold E (2002). "Introduction: the Gothic in western culture". In: _____. (Ed.). *The Cambridge companion to gothic fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. p.1-20.

MOYLAN, Tom (2000). *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Boulder (CO); Oxford (UK): Westview.

MURPHY, Bernice M (2016). "Horror fiction from the decline of Universal horror to the rise of the psycho killer". In: REYES, Xavier Aldana (Ed.). *Horror: a literary history*. London: The British Library. p.131-157.

ORWELL, George (2000). *Nineteen eighty-four*. London: Penguin.

_____ (2009). *1984*. Alexandre Hubner e Heloísa Jahn (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

PUNTER, David (1996). *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1756 to the present day*, Vol.1. London: Longman.

PUNTER, David & BYRON, Glennis (2004). *The Gothic*. Blackwell Guides to Literature. Oxford: Blackwell.

SARGENT, Lyman Tower (1994). "The three faces of utopianism revisited". *Utopian Studies*, 5(1), 1-37.

SASSE, Pedro (2016). "Um vilão chamado progresso: distopia e gótico em *Não verás país nenhum*". In: *Anais do III Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts. p.709-732.

STEVENS, David (2000). *The gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

VARSAM, Maria (2003). "Concrete dystopia: slavery and its others". In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Orgs.). *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. New York: Routledge. p.203-224.

02

CONTROLE DOS CORPOS, GESTÃO DOS AFETOS E DISTOPIA: LÓGICAS DE PODER EM 1984 E WHITE BEAR

Marise Lourenço (UFF)
Pascoal Farinaccio (UFF)

Recebido em 16 jan 2019. **Marise Lourenço** é Licenciada em Letras: Português-Literaturas (UFRJ) e Mestranda em Estudos de Literatura (UFF), bolsista CNPq.
Aprovado em 12 mai 2020.

Pascoal Farinaccio Possui graduação em Letras / Português pela Universidade de São Paulo (1996), Mestrado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (1999), Doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2004) e Pós-Doutorado pela Università di Bologna / Itália (2016). Atualmente é professor associado de literatura brasileira no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF), atuando nos cursos de graduação e pós-graduação.

RESUMO: A partir da reflexão sobre a distopia enquanto gênero, nos parece caro refletir sobre os elementos narrativos que a constituem, bem como sobre as táticas textuais que lhe são pertencentes. Entendendo a distopia como um texto que se produz a partir de estratégias que nos fazem pensar sobre a nossa realidade social (MOYLAN, 2000) pretendemos voltar nossas observações para analisar como se constituem as seguintes obras:

1984, de George Orwell, e o episódio *White Bear*, da série *Black Mirror*. Assumindo que as distopias analisadas possuem, em sua constituição, um trabalho que reflete sobre as lógicas de poder utilizadas nas sociedades que espelham, o presente trabalho busca compreender como as dinâmicas de poder e suas lógicas são trabalhadas no gênero, bem como suas alocações apontam para uma reflexão do âmbito social tanto na sociedade de Orwell, quanto na apresentada pela série. Nesse sentido, buscamos observar como esses pontos sinalizam apontamentos para elementos presentes em nosso cenário social, que são utilizados nas obras tanto em caráter de espelhamento quanto de denúncia.

Palavras-chave: Distopia; Controle; Poder; Afetos; Crítica.

ABSTRACT: From the reflection about dystopia as a genre, it seems important to reflect on the narrative elements that constitute it, as well as on the textual tactics that belong to it. Understanding dystopia as a text produced from strategies that make us think about our social reality (MOYLAN, 2000) we intend to turn our observations to analyze how the following works are constituted: George Orwell's *1984*, and the episode *White Bear*, from the TV show *Black Mirror*. Assuming that the analyzed dystopias have, in their constitution, a work that reflects on the logic of power used in the mirroring societies, the present work seeks to understand how the dynamics of power and its logic are worked in the genre, as well as their allocations point to a reflection of the social realm both in Orwell's society and in the one presented by the series. In this sense, we seek to observe how these points signal notes to elements present in our social scenario, which are used in works both in mirroring and denunciation character.

Keywords: Dystopia; Control; Power; Affections; Criticism.

1. INTRODUÇÃO

Distopias trabalham, muitas vezes, com um espelhamento exacerbado da sociedade a fim de que as dinâmicas ocorridas em seu espaço se tornem perceptíveis a nós. Assim, geralmente utilizam essas projeções para que reflitamos sobre os caminhos de nossa realidade social (MOYLAN, 2000), fazendo com que nos debrucemos de forma crítica para as ações em andamento nela.

Para compreendermos a distopia, por sua vez, precisamos que esse caráter presente em sua constituição seja acionado em nós de alguma forma, já que é a partir da absorção do que está em andamento na narrativa que a distopia trabalha a percepção em nós, pelo fenômeno da empatia (VARSAM, 2003, p.205). É nesse quesito que a utilização do exagero como ferramenta se torna um dos pontos que constituem a distopia enquanto gênero, e nos fazem refletir sobre como essa utilização é efetuada nessas obras do ponto de vista formal.

Esses apontamentos tornam-se perceptíveis a partir do recorte que pretendemos utilizar; *1984*, de George Orwell, utiliza da abordagem de uma sociedade totalitária que, na tentativa de criar a utopia de uma sociedade pensada por um grupo, acaba por colocar uma população inteira diante de uma atmosfera de terror. Esse aspecto faz com que, de certa forma, o caráter distópico seja facilmente acessado ao lermos a obra. Além disso, a abordagem que se faz acerca do livro como uma espécie de crítica aos modelos de governo de países considerados totalitários, como o da antiga URSS, também se torna plausível pela alocação efetuada pela obra a partir da narrativa que se faz da sociedade e de suas dinâmicas.

Isso nos faz levantar dois pontos: para além da atmosfera distópica construída a partir de inúmeros artifícios narrativos que pretendemos analisar posteriormente, também percebemos uma denúncia bastante direta a um determinado tipo de constituição de sociedade. É nesse sentido que pretendemos avaliar a construção desse aspecto dentro da obra de Orwell, considerando que *Black Mirror* também possui esse elemento, ainda que esse conteúdo não apareça de forma tão explícita. No episódio da série que pretendemos analisar, observamos o acionamento do conteúdo distópico por intermédio de alguns artifícios que iremos considerar a partir de nosso recorte como pertencentes ao gênero, mas também notamos a alocação do espelhamento de uma sociedade específica, marcada por dinâmicas que denotam fluidez, liberdade e forte presença da tecnologia, o que de certa forma aproxima o episódio de nossa sociedade atual.

Entre outros pontos que se destacam na constituição das obras distópicas que pretendemos analisar estão o poder e os afetos. Tanto a obra de George Orwell quanto a série *Black Mirror* parecem elucidar as dinâmicas que utilizam em sua constituição. *1984* trabalha com a denúncia a uma sociedade totalitária, que se marca pela utilização do cerceamento, do terror e do medo como formas de produzir a gestão das pessoas. A série, por sua vez, efetua tal procedimento por meio de diversas dinâmicas em seus episódios, ainda que grande parte deles tencione o papel das tecnologias em sua abordagem e, por isso, optamos por escolher o episódio *White Bear*, já que nele podemos vislumbrar a alocação de elementos que se distanciam e se aproximam dos utilizados por Orwell na construção do ambiente distópico.

A análise da produção do ambiente de terror se torna importante em um primeiro momento de análise, sobretudo se pensarmos que essa característica converte-se em um elemento constitutivo das distopias de um modo geral, ainda que cada uma trabalhe com tais concepções de formas distintas. Estabelecer esses recortes se faz importante para a análise que pretendemos empreender, sobretudo se pensarmos nos pontos em comum que existem em *1984* e *White Bear*.

Nesse sentido, o presente trabalho tem o intuito de analisar o livro considerando questões pertinentes na obra para a compreensão da relação política entre mídia, tecnologia e individualidade, para que possamos estabelecer algumas relações com a série *Black Mirror*. Para tal, pretendemos efetuar um diagnóstico geral sobre as obras a fim de levantar os procedimentos que elas utilizam para produzir a atmosfera distópica. Adiantamos que nas observações iniciais, destacam-se o poder, a partir da observação do Estado totalitário, e o afeto, em sua utilização a partir das emoções dos personagens, de suas relações afetivas e etc, como pontos que merecem destaque e atenção nesta análise, entendendo sua importância na produção da percepção da distopia e de seu caráter crítico se pensarmos em uma abordagem mais social para a interpretação desses textos.

2. A ATMOSFERA DE TERROR EM 1984: VIGILÂNCIA TOTAL

O livro *1984*, considerado pelo envoltório comum e apresentado em sites de busca como um romance distópico, traz em sua narrativa uma espécie de ficção política, na qual, a partir da leitura, adentramos em um universo que tem como diegese o

totalitarismo. Sua trama gera diversas tentativas de interpretação, visto que apesar de se tratar de uma ficção, sua narrativa dirige nosso olhar aos regimes totalitários vigentes na época. Por conseguinte, é comum encontrarmos análises que direcionam sua percepção para uma aproximação com os regimes fascistas ou até mesmo como uma analogia pessimista do socialismo que vigorava na antiga União Soviética, apontamento trazido inclusive em sua contracapa da edição da Companhia das Letras.

Podemos considerá-lo como um clássico, sobretudo quando pensamos em sua popularidade e retorno recorrente aos estudos sobre distopia, o que nos leva a investigar alguns de seus aspectos formais e temáticos para a percepção sobre o gênero. Nesse sentido, como elementos constituintes da obra, destacam-se a construção de uma atmosfera de terror, a aplicação de um projeto de sociedade e as dinâmicas de manutenção da mesma, onde se alocam o uso de estratégias de manipulação da informação, uso da violência, espaço insular, entre outros pontos.

Através do diário do personagem principal do livro, Winston Smith, adentramos no ano de 1984 e no país fictício chamado Oceânia, no qual, todas as pessoas devem obedecer e amar o “Grande Irmão”, líder representado por uma figura sempre presente nas “teletelas” e que, no entanto, nunca foi vista por ninguém. Tal elemento funciona como vigia da vida de cada indivíduo de Oceânia, cuidando para o bom andamento do sistema. Todos os cantos do país são vigiados, a uniformização ocorre com os membros do partido, todos são acordados no mesmo horário todos os dias e devem fazer exercícios físicos; a sexualidade é reprimida, e qualquer tipo de pensamento diferente ou nocivo ao andamento do país

deve ser punido. Assim se vive nesse país, e é nessa atmosfera que o personagem de Winston habita, tendo apenas seu diário como escapatória desse regime tão rígido e opressor.

Esse é um dos primeiros pontos que nos fazem recortar a atmosfera presente no livro e construída a partir da narrativa: Orwell nos aloca diante de um ambiente que produz o insulamento a todo o momento, em descrições que corroboram a leitura e absorção desse espaço de vigilância, de limitação das liberdades individuais, promovendo uma ideia de sufocamento com as imagens que utiliza; as teletelas instauram esse ambiente de vigilância e medo, e a figura do Grande Irmão, sempre à espreita, “de modo que os olhos o acompanhem sempre que você se move” (ORWELL, 2009, p.12), acentuando ainda mais esse ambiente de observação constante que limita o corpo dentro dos espaços daquela cidade.

A construção temática também se pauta em mais dois pontos que se tornam pertinentes para observarmos a constituição da distopia enquanto gênero: as descrições da sociedade e suas dinâmicas de poder e o controle do povo a partir da informação.

A população é dividida em três classes representadas pelo núcleo do partido, pelo partido externo e pelos proletas, e como componente do partido externo, a função de Winston dentro da sociedade é trabalhar no Departamento de Documentação do Ministério da Verdade, no qual ele é encarregado de manipular os registros, alterando números, nomes, acontecimentos, a fim de fazer com que cada fato novo ou mudança seja encarado como algo que sempre esteve presente nos registros históricos, para garantir a boa imagem do partido. Embora exerça essa função

diariamente e aparentemente viva como qualquer outro membro da sociedade, Winston tem um comportamento diferente de seus fanáticos companheiros que vibram a cada notícia “nova” sobre o aumento da fração de chocolate ou sobre a prisão do inimigo, ora representado pela Eurásia, ora representado pela Lestásia e, ao longo do livro, começa a perceber o quão bárbaro é o sistema em que está incluído. Desse modo, é a partir da narrativa de Winston que nos damos conta da distopia e passamos a questionar, junto com o personagem, - as ações realizadas no país, as guerras, as manipulações da história, o excesso de vigilância e a padronização dos indivíduos. É nesse sentido que a alocação desse protagonista e a inclusão de sua narrativa por meio da escrita em seu diário, nos parece pontuar um papel importante desse elemento como acionador da percepção da distopia por parte do interlocutor. Isso decorre do fato de que esses apontamentos feitos pela sinalização de como o narrador percebe suas experiências naquele ambiente, nos aproxima de certa forma do que está sendo desenhado ali (VARSAM, 2003, p.205).

A obra evolui trazendo em sua narrativa outros aspectos que nos parecem pertinentes, como o trabalho com a manipulação da verdade. Além da manipulação das notícias, o regime de Oceânia tenta reformular e definir quais palavras devem ser utilizadas para que nenhuma delas cause ambiguidade de sentidos, bem como na utilização de lemas como “GUERRA É PAZ. LIBERDADE É ESCRAVIDÃO. IGNORÂNCIA É FORÇA.” (ORWELL, 2019, p.14). No livro, as palavras precisam assumir o sentido que o núcleo do partido quer que elas assumam, e como notamos ao longo da leitura, o discurso tem uma função muito específica para a

manipulação da sociedade, seja nos discursos no “Grande Irmão”, ou na alteração de notícias e fatos históricos – função realizada por Winston –, ou na tentativa de criar um novo vocabulário. A palavra tem grande poder sobre as pessoas, e o livro nos traz esta questão de forma muito marcada, ao nos apresentar como a modificação de sentidos pode ser eficaz para a manipulação das pessoas. Nessa utilização, a narrativa nos coloca em choque com a verdade, que passa a ser algo maleável, algo que pode ser fabricado. No caso de Oceânia, a manipulação por meio do discurso midiático se faz presente por meio das propagandas do partido, que têm a finalidade de transmitir a seus membros o bom andamento do país, o que nos leva, em certo sentido, a refletir sobre o papel da informação em nossa sociedade, mostrando a atualidade no texto de Orwell.

Ao longo da narrativa, Winston começa a enxergar nos proletas, que representam uma classe à parte, ao menos em relação aos membros do partido e dos domínios intensos do “Grande Irmão”, como uma espécie de salvação para tal regime. O fato de ele notar as manipulações feitas pelo partido faz com que ele seja uma espécie de “criminoso do pensamento”, e tal ocorrência, somada ao seu envolvimento com Julia, uma funcionária do setor de ficção, faz com que ele, ainda que às escondidas, fuja das imposições do sistema que condena as emoções e a sexualidade.

Em seus encontros com Julia, cada vez mais frequentes, Winston reflete sobre as artimanhas utilizadas pelo partido para manipular as pessoas, e começa a observar ainda mais o modo de vida dos proletas, que apesar de estarem à mercê da própria sorte, aparentam ser os únicos que possuem certa liberdade em Oceânia.

Julia também lhe mostra a abundância de suprimentos que os membros do núcleo do partido possuem - algo que não ocorre na mesma proporção para os membros do partido externo - , e isso faz com que Winston fique ainda mais intrigado com tais diferenças que acontecem no país onde a tentativa de se igualar as pessoas é incessante. Tais questionamentos feitos pelo protagonista são importantes para a compreensão do modo como a manipulação é realizada em Oceânia, fazendo com que voltemos nosso olhar para tais artifícios, presentes também em nossa sociedade atual, ponto que concerne pertinência e atualidade à obra. Esses elementos também nos acentuam as disparidades presentes na sociedade narrada por Orwell, fato que nos aproxima da história e nos faz assimilar a sociedade descrita como uma sociedade distópica.

Quando Winston e Julia são pegos pelo regime, são submetidos a uma reeducação para voltarem a se adequar ao sistema. Tais cenas de tortura são angustiantes e nos mostram o quanto o domínio sobre o outro só é possível com o controle absoluto do corpo e da mente, e nos remete aos diversos depoimentos sobre a ditadura militar brasileira, com a utilização de choques e de interrogatórios a fim de garantir que tais pessoas não voltassem a atrapalhar o funcionamento daquele aparelho. Nesse sentido, o livro trabalha fortemente com a lógica da violência como forma de poder, utilizando desse artifício para transformar os indivíduos, para que eles não se queixem mais do sistema, como pontuado por Arendt (2013), e, ao final da narrativa, Winston e Julia são reinseridos no sistema, acreditando – depois de toda tortura a qual foram submetidos – que todos os seus questionamentos de antes eram infundados, e que o partido só queria protegê-los,

após a utilização da tática de colocá-los em dúvida em relação às suas experiências para transformar as “mentiras” do partido em verdades bem sucedidas.

Esses aspectos temáticos que produzem no livro a atmosfera de terror e medo, seja através da manipulação da verdade ou da utilização da vigilância extrema como forma de produzir o isolamento, nos fazem atentar para um ponto que se aloca como pano de fundo da obra: o poder. Nessa abordagem, como já acentuamos, percebemos uma tentativa de incluir esses artifícios que produzem o ambiente distópico no controle do corpo e das ações dos indivíduos. Esse ponto, inclusive, é acentuado na utilização da tortura como arma, o que nos gera inúmeras interpretações para uma análise que se volta à observação das dinâmicas utilizadas por Orwell em sua obra.

Como delimitamos ao longo de nossas ponderações, *1984* é um livro bastante atual que ainda nos suscita diversos pontos em comum com nossas sociedades, sobretudo se pensarmos sobre a questão da informação. Também avançamos na interpretação de que as expressões que a obra produz nos levam diretamente a análises que se propõem a efetuar uma leitura da utilização do biopoder, que se ocupa da manutenção dos corpos a fim de gerar as conformidades do sistema em vigor.

Byung-Chul Han traz um recorte sobre a obra de George Orwell em seu livro *Psicopolítica – O neoliberalismo e as novas técnicas de poder*, onde dedica um capítulo para falar sobre “O amável Grande Irmão”. Sua abordagem é bastante interessante, pois o filósofo intenta aplicar a construção das lógicas de poder utilizadas na

narrativa em contraponto com as análises que ele efetua acerca do nosso momento atual. Esse recorte será utilizado quando abordarmos o episódio da série *Black Mirror*, mas adiantamos esse apontamento de Han para focar nessa análise sobre a biopolítica como tática de poder utilizada em 1984.

Nesse sentido, destacam-se as contribuições de dois teóricos para as observações que pretendemos fazer: Hannah Arendt e Michel Foucault. Ambos encaminham leituras sobre a questão do corpo, vislumbradas nos regimes que tem como tática o controle corporal para gerar a coesão e, dessa forma, recuperar os autores significa uma tentativa de compreender como a gestão do corpo pode influenciar na biopolítica utilizada como forma de poder sobre os indivíduos, sobretudo na recuperação foucaultiana do tema.

Seja a partir da vigilância ou na utilização da tortura, o domínio gerado pelo Grande Irmão se pauta nesse controle corporal ao construir esse local panóptico ao redor na sociedade que rege, limitando os espaços em que o corpo dos indivíduos pode circular, já que existe um corpo maior – o da cidade, que os acompanham por todos os espaços e possui o poder máximo por sua magnitude vigilante e opressora. Assim, a sociedade construída em 1984 se utiliza de um poder disciplinar que intenta promover uma gestão corporal dos sujeitos.

3. O PODER EM *BLACK MIRROR*: O EXCESSO

A série *Black Mirror* se apresenta como distópica em seu próprio canal de divulgação: o serviço de *streaming Netflix*. Sua natureza, apesar de ficcional, chama a atenção na maioria de seus episódios por trazer temáticas que de alguma forma se aproximam

de nosso universo real, como os aspectos relacionados à tecnologia, por exemplo. Diversos temas são abordados, e a série, ainda que aloque a construção da distopia nos avanços tecnológicos em grande parte dos seus episódios, também aponta outras questões como pensamentos sobre as dinâmicas humanas e dos relacionamentos sociais, às vezes se utilizando da tecnologia como forma de potencializar sua abordagem.

Em nossa análise, como já comentado, pretendemos utilizar o episódio *White Bear*. Ele tem como enredo a perseguição a uma mulher que acorda sentada na cadeira do cômodo de uma casa. Ela inicialmente se mostra bastante confusa e aflita por não saber se localizar espacial e temporalmente, já que não possui memória e consequentemente não se recorda sobre sua vida. Ao tentar situar-se sobre o ambiente ao redor, ela observa pelas janelas da casa que está sendo vigiada por pessoas que seguram seus celulares em direção a ela, que, sem entender, começa a pedir ajuda a seus observadores sem obter nenhuma resposta. Ela começa a caminhar a esmo e, ao longo do episódio, se constrói uma atmosfera de horror em torno de sua fuga que se assemelha a uma caçada. Sua perseguição se torna ainda mais intrigante e estranha por conter centenas de pessoas que acompanham essa jornada munidas de seus celulares, filmando o tempo todo, o que deixa a nós e a protagonista confusos. Esse desconforto vai crescendo: pessoas mascaradas estão em seu percalço equipadas com armas de diferentes tipos: de uma espingarda a uma espécie de serra elétrica, dando a entender que querem capturá-la para alguma espécie de tortura.

No decorrer dessa fuga, ela consegue uma companheira que parece ajudá-la a fugir desse destino, mas ao final do episódio

descobrimos que essa personagem tinha apenas o papel de guiá-la a um local onde toda a encenação e seus motivos são revelados: aquele terror psicológico se trata da punição que essa mulher recebe por ter participado de um crime. Nos é revelado pelo apresentador que a protagonista participou, junto com seu antigo noivo, do sequestro, tortura e assassinato de uma criança. Essa criança aparece em uma fotografia no início do episódio, e a mulher, por não se lembrar de nada, chega a cogitar que se trata de sua filha. Esse trabalho com a falta de memória que gera dúvidas tanto na protagonista quanto em nós, telespectadores, se acentua na utilização de *flashbacks*, onde vemos a imagem dessa menina que parece atormentar a personagem.

Após se revelar como um programa de punição, o apresentador levanta a plateia com suas falas, incitando, inclusive, que as pessoas presentes profiram xingamentos à mulher. Em seu martírio, ela é colocada em um carro transparente que se assemelha a um “papamóvel” onde, com mais vaias e xingamentos, ela retorna para a casa onde acordou no início do episódio e descobrimos que sua memória é apagada para que ela passe por esse “ritual” diariamente, em uma espécie de punição eterna.

A produção televisiva intensifica seus efeitos sob o telespectador ao explorar os artifícios audiovisuais e, na mudança com o jogo de câmeras, muda seu foco para nos mostrar os bastidores da produção por trás de sua punição diária, que ocorre em um parque chamado “White Bear”, onde as pessoas vão para participar dessa encenação. O nome do parque, que também dá nome ao episódio, é uma espécie de indicação do crime, e apela inclusive para nossa aproximação afetiva com o

caso: o ursinho branco foi encontrado como indício do crime, e pertencia à criança desaparecida.

Por essa breve descrição do episódio atentamos para alguns artifícios utilizados na construção narrativa do episódio: ele trabalha com um direcionamento para a questão moral, com uma ambientação de horror e com elementos que nos sensibilizam. Para além dessas questões, o episódio parece brincar com o excesso de exposição na utilização da transparência e do celular, que acabam adquirindo também uma alocação discursiva bastante alegórica: são as imagens que representam o nosso excesso de liberdade, por assim dizer, já que todos possuímos esses artefatos ao alcance das mãos e de forma aparentemente indiscriminada nos dias atuais. Apesar disso, ali, se tornam a arma de punição, aquilo que cerca a personagem e produz seu insulamento, mostrando a ambiguidade presente no discurso da “liberdade” e da “democratização” do acesso à informação, às mídias e etc.

Essa estratégia nos parece bastante perspicaz por brincar justamente com essa aproximação imagética do telespectador com aquelas figuras em utilização na tela: poderíamos ser nós os participantes daquele espetáculo, os julgadores oficiais dos crimes alheios, já que agora todos somos os vigilantes do outro e de nós mesmos, principalmente pelo jogo dual do uso das novas tecnologias.

Essas alegorias nos apontam para as colocações de Han sobre as dinâmicas de poder que o neoliberalismo executa. Ao efetuarmos o recorte de leitura a partir de seu livro, destaca-se o ponto de sua defesa para uma nova tática de poder no

neoliberalismo: a psicopolítica. Segundo o filósofo, a psicopolítica se ocupa de outros artifícios para gerir os indivíduos e produzir lógicas de poder, bem como a inclusão voluntária do sujeito dos espaços das mídias sociais, que são uma espécie de contrato no qual nos dispomos por livre e espontânea vontade a sermos monitorados a todo momento. Ele destaca também a ocupação com as emoções como um dos pontos de controle das ações dos indivíduos, já que nessa nova forma de poder nossos afetos, desejos e emoções são usados como forma de controlar nossas ações, fato que se corrobora ao pensarmos em como o mercado se apropria de nossas inclinações por meio de algoritmos para atingir nossas “necessidades” de compra.

Tal tática se diferencia da biopolítica (e aqui também pretende-se diferenciá-la de 1984) por utilizar de outras táticas de poder. Enquanto 1984, em sua alegoria a uma lógica de biopoder, se utiliza da atmosfera panóptica de vigilância total para colocar em prática suas dinâmicas de poder, *Black Mirror* se utiliza da transparência e do discurso da liberdade abundante para (re)produzir seu controle, tendo em vista que agora “cada um é um panóptico de si mesmo” (HAN, 2018, p.58).

Parece, nesse sentido, que o episódio da série utiliza dessas construções imagéticas para fornecer um cenário que remonta nosso momento contemporâneo, a fim de promover um olhar mais atento sobre as dinâmicas ao redor dele, como o excesso imagético, o excesso da tecnologia e como esses elementos modificam nossas interações nessa conjuntura.

4. GESTÃO DAS EMOÇÕES: A FUNÇÃO DO AFETO NAS PRÁTICAS DE PODER

Entre as reflexões suscitadas a partir das duas obras, pudemos nos debruçar nas técnicas de poder utilizadas em ambas. Com pontos de encontro e de distância, voltamos nosso olhar agora para uma questão que persegue não só as narrativas literárias, - tanto 1984 quanto o episódio de *Black Mirror* - mas também as análises que nos trazem os teóricos utilizados: os afetos.

Os afetos também trazem uma ordem que nos faz refletir sobre as dinâmicas de poder das sociedades, por possuírem uma lógica que se enquadra em sua utilização para produzir adesão social e reproduzir normas, como nos aponta Safatle (2015). Nesse sentido, se torna potente sua alocação discursiva nas táticas de poder, tendo em vista que os afetos passam a ser utilizados como formas de gerir os indivíduos.

É pertinente que as narrativas escolhidas aqui utilizem desse artifício, sobretudo ao refletirmos sobre a utilização dos afetos do ponto de vista da fruição literária. Nesse caso, a percepção, a aproximação e a empatia se tornam também um modo de fazer com que a distopia produza seus efeitos, como já pontuado anteriormente em nossa leitura de Varsam (2003). É a partir dessa alocação dos afetos que circulam na obra, do amor, do medo, da insegurança, da esperança, que nos damos conta das dinâmicas em execução naquele espaço fictício, naquele espaço como espelhamento de nossa realidade, espaço em que os circuitos desses afetos nos fornecem interpretações sobre as dinâmicas em execução.

Vislumbramos que ambas as obras trabalham com uma espécie de gestão dos afetos como forma de gerar seus efeitos distópicos. Sobre essa temática, Maria Varsam aponta o potencial dessas narrativas de uma educação pela percepção, na qual, a partir daquilo que ela denomina como “defamiliarization” se atinge o leitor. Por conta disso, existe uma importância primordial na alocação do protagonista nas narrativas distópicas, já que é por intermédio dele que geralmente esse texto se constrói, e no decorrer de sua saga que compreendemos a distopia, como ela nos aponta em seu texto “Concrete Dystopia”: “for this to occur in the reading of dystopias, the reader will have to have understood the warning issued and, as a result, benefitted from the intended ‘education’ of perception” (VARSAM, 2003, p.213).

Esse ponto se torna claro, como já abordamos, na utilização do diário de Winston em 1984 e em nossa absorção daquela atmosfera a partir de suas experiências no sistema. Esse aspecto também é desenvolvido no episódio de *Black Mirror*, já que ele tenciona as práticas em uso ao iniciar sua narrativa com uma caçada a priori sem fundamento, que se justifica em certo sentido após a revelação do crime, mas se coloca de forma completamente exacerbada, e até mesmo desproporcional, posteriormente ao nos sinalizar que o suplício dessa personagem é eterno e tem uma função de espetáculo.

Também é interessante salientar, como já observamos, que a atualidade do texto de Orwell nos faz atentar para alguns aspectos da sociedade em que estamos inseridos. Se em Oceânia são várias as formas de manipulação, seja através das imagens e notícias forjadas, seja através da linguagem, ou da repressão através da

vigilância, isso nos faz refletir acerca dos meios que são utilizados para atingir tal finalidade em nossa sociedade atual, e isso faz com que voltemos um olhar mais atento sobre a mídia e a tecnologia, gerando certa aproximação entre nós e o texto. Esse ponto parece-nos importante de ser salientado devido à atualidade de 1984, ao pontuar questões que são relevantes e de certa forma semelhantes a algumas características do papel da mídia, ponto inclusive levantado por Arendt (2013) ao postular suas observações sobre o papel da propaganda como uma arma utilizada na ascensão do movimento totalitário.

Avançando em nossas observações, se fizermos uma comparação entre os episódios narrados por Winston e alguns aspectos de nossa vida atual, iremos perceber que muitos elementos nos aproximam do mundo fictício de George Orwell. São várias as formas de supressão da individualidade, e, no caso da uniformização dos indivíduos, da punição e da vigilância, podemos relacioná-los com nossas instituições sociais, que como aponta Foucault (2002), são responsáveis por normalizar os indivíduos, suprimindo suas individualidades e os formando para servirem ao Estado, já que tal tática

é uma forma de poder que se exerce sobre os indivíduos em forma de vigilância individual e contínua, em forma de controle de punição e recompensa e em forma de correção, isto é, de formação e transformação dos indivíduos em função de certas normas. (FOUCAULT, 2002, p.103)

No caso da punição exercida aos habitantes que de certa forma atrapalham a ordem e o andamento do país, podemos perceber as análises que Foucault faz sobre as instituições punitivas em seu

livro *A verdade e as formas jurídicas*, pois elas têm a função de polir os indivíduos, a fim de fazer com que retornem à sociedade como cidadãos de bem, que auxiliam no bom funcionamento do sistema. Outra relação que podemos estabelecer, além das analogias com os sistemas totalitários, é com as ditaduras que ocorreram em alguns países, como no Brasil, por exemplo, já que essas características não se mostram presentes apenas nos Estados totalitários.

O diálogo entre Hanna Arendt se torna bastante claro ao considerarmos a abordagem acerca da utilização das punições corporais como métodos de normatização, tendo em vista que isso ocorre na obra de Orwell. Por conta disso, sua leitura nos acentua o poder que uma sociedade punitivista pode exercer sobre os corpos, na tentativa de mantê-los em rigor, dentro da norma, se enquadrando naquilo que já acentuamos neste artigo como biopoder. É interessante que na leitura de Arendt os afetos são considerados mais difíceis de cooptar, servindo como uma espécie de forma de resistência, ainda que eles formem de modo bastante intenso os indivíduos. Essa análise nos parece curiosa por alguns motivos: a alocação da relação entre Winston e Julia parece servir como uma espécie de válvula de escape para o uso do terror quase pleno na narrativa de Orwell (isso sem efetuarmos um recorte sobre os proletas, é claro). Como forças concentradas nos sujeitos, os afetos parecem dinamizar certa força individual, uma resposta eficaz às tentativas sociopolíticas de gestão dos indivíduos, ainda que na prática esses afetos também sejam utilizados como fonte de manipulação pelo Estado.

Seguimos, então, para uma análise mais aprofundada desses afetos, partindo do princípio de que eles também merecem uma

abordagem sociopolítica, tendo em vista que são formados a partir desse contexto. Pressupomos, assim, que os afetos também fornecem descrições sobre nossa sociedade, se modificam e são modificados a partir das dinâmicas que percorrem o bojo de todas as relações entre os indivíduos, seja de qual ordem for.

É nesse sentido que tencionamos uma abordagem sobre os afetos ao pensarmos nas duas obras, como já salientamos. Em *1984* eles têm uma utilização dupla: uma atmosfera de afetos negativos que são usados para gerar a atmosfera de medo e gerir os indivíduos em contraponto a uma atmosfera de sentimentos positivos utilizados para produzir um perfil de resistência. Parece-nos, nessa leitura, que os afetos são divididos em polos, e que apesar disso, no fim eles têm funções sociopolíticas semelhantes que acentuam sua potência, tendo em vista que possuem utilizações múltiplas e que fornecem certo dualismo em suas características.

Já em *Black Mirror*, observamos como todos esses polos se mesclam e formam uma ordem de afetos de natureza semelhante, a despeito de suas distinções, sejam esses afetos a priori positivos ou negativos. Parece-nos, nesse sentido, um caminho inverso, e explicamos o motivo dessas considerações; no meio utilizado pela série, considerando sua alocação em um cenário contemporâneo de fluidez tanto nas relações quanto nas lógicas políticas, é presumível que tais temáticas se misturem dessa forma. O próprio capitalismo parece utilizar desses sentimentos que enquadrados como positivos para efetuar suas práticas e cristalizar suas lógicas. Os afetos que antes produziam esse perfil de resistência, agora também são armas utilizadas para reproduzir as normas e naturalizá-las entre

os indivíduos. Na obra de Orwell nos parece que a relação entre Winston e Julia cria uma “saída”, pois a relação de ambos suscita o questionamento, a crença naquela afinidade como potência para que juntos eles consigam resistir de alguma forma, nem que seja apenas “se permitindo” sentir, se relacionar, ainda que às escondidas e sem enfrentar de fato o sistema. No episódio da série, por sua vez, o sentimento de repulsa pela personagem principal, o sentimento exacerbado de ódio, no direcionamento apaixonado pela vingança, ocorre como forma de naturalizar essa revolta direcionada, como justificativa para as ações cometidas contra ela como forma punitiva; o sentimento de repulsa precisa ser ouvido e atendido até às últimas consequências, sem muitos questionamentos sobre as prerrogativas legais (e eventualmente morais) para o tipo de punição acometida à personagem.

Parece-nos, inclusive, que essa nova forma de gestão dos indivíduos é ainda mais brutal, apesar de sua inserção aparentemente branda. *Black Mirror* se mostra uma série que produz uma narrativa muito sagaz nesse sentido, já que se aproveita da utilização (geralmente) da tecnologia, que é uma temática em constante circulação por conta de sua alocação na vida contemporânea, para camuflar inúmeras problemáticas sociais que se atrelam a ela, tendo margem para uma abordagem dos afetos nessa discussão, pois agora os aparatos tecnológicos funcionam como ponte entre nossos desejos e o consumo, questões morais, nossas relações e interações sociais, entre outras coisas.

5. AFETOS POLÍTICOS, CONTROLE E A DISTOPIA

É importante pensar nas concepções que nos traz Safatle (2015) sobre os afetos que regem de forma precisa os seres humanos: o medo e a esperança. Sob essa perspectiva, precisa-se que o medo seja um discurso em constante circulação para que se efetue a coesão social. Ele aborda, nesse sentido, a partir de uma perspectiva hobbesiana, que esse discurso do medo é bombeiro e pirotécnico ao mesmo tempo, visto que ele precisa produzir o fogo (insegurança), para que possa ser também a pessoa capaz de conter essa chama (segurança). Tal aspecto se torna perceptível ao analisarmos as táticas de poder utilizadas pelo “Big Brother” na narrativa de Orwell: as constantes guerras fictícias entre Eurásia e Lestásia. Cria-se um inimigo fictício que somente o Estado pode combater e, assim, o discurso do medo gera a coesão social: indivíduos com medo que dependem de uma figura soberana que lhes forneça segurança. O medo é um elemento decisivo no interior da vida política, como nos aponta Safatle, e nos parece que a utilização que Orwell faz desse elemento é bastante perspicaz para nos fazer compreender os jogos políticos em ocorrência naquele espaço ficcional que reflete sobre um contexto mais amplo de aproximação com o espaço social.

No que diz respeito ao medo, entendemos que ele parece agir como uma espécie de sentimento regulador, que pode, em alguns pontos, retirar a ação política do sujeito, como postula Safatle (2015); a esperança também, na medida em que ficamos sob a tutela de possível melhora, na expectativa de que algo aconteça somos também expectadores de derrotas e fracassos, já que

somos paralisados pelo medo e pela esperança. O autor salienta esses pontos em seu debate com Maria Rita Kehl em um dos episódios do Café Literário, ao ser questionado sobre uma possível ação gerada pelos afetos. Entretanto, é categórico em sua defesa, na recuperação sobre esses afetos em sua relação com o tempo, refletindo sobre a expectativa e sua ação em nós.

O foco de nossas observações recai sobre a utilização da narrativa do medo enquanto afeto que rege as narrativas distópicas analisadas. Em 1984, a ideia do medo se propaga na construção daquela sociedade como uma espécie de prisão que se utiliza de métodos punitivos como a tortura para manter os indivíduos em regularidade ao sistema. *Black Mirror*, por sua vez, trabalha com a ideia de uniformidade na liberdade. Ainda que exista a abundância, ela não significa que os sujeitos estão livres dentro daquele espaço, mas que eles estão presos por outros tipos de vínculos, vínculos que eles podem até ver como positivos, o que acarreta numa espécie de prisão por conta própria, onde todos são fiscais de si mesmos, todos são sua própria prisão.

O filósofo Byung-Chul Han insiste nessa defesa ao dizer que os indivíduos no neoliberalismo são o seu próprio panóptico. Esses aspectos, ainda que pareçam a priori distanciar as duas narrativas, acabam por nos levar a um elemento em comum: o trabalho com a ideia de excesso, seja de vigilância ou liberdade, já que agora essas ideias apresentam uma espécie de dualismo.

O que torna pertinente abordarmos outro ponto relacionado aos afetos e ao poder que se encontra nas análises que Vladimir Safatle nos traz: o poder se utiliza dos afetos e é dessa forma que ele

nos melancoliza (SAFATLE, 2016, p.12). E, nesse estado, perdemos toda a nossa força de ação e somos submetidos a esse lugar de conformidade. Mas esses afetos, assim como na abordagem utilizada por Orwell, também podem nos fornecer a força de ação necessária se soubermos compreender as dinâmicas que eles empreendem. Talvez seja esse um dos pontos em ação em *1984* e *Black Mirror*, e que acaba por se refletir em nós: parece que essas táticas de poder e gestão dos indivíduos por meio dos artifícios que a narrativa distópica nos evidencia se aloca na tentativa de uma percepção mais apurada sobre nosso espaço social, e tais aspectos concedem um caráter notório às obras.

Observamos, em nossa leitura, alguns elementos que constituem as obras como distópicas, tendo em vista o modo como se estruturam e as táticas que empregam na construção de seu texto. Acentuamos, nesta análise, que os afetos são pontos utilizados para garantir esses efeitos, já que eles parecem se valer dessas lógicas utilizadas para uma aproximação com o real que trabalha com os desejos humanos e suas imbricações com as dinâmicas em ação nas atmosferas construídas pelas narrativas.

1984 já se estabeleceu como uma distopia clássica e parece ser recuperado sempre que as dinâmicas de poder pontuadas em seu mundo fictício se tornam aparentes de forma assustadora em nosso mundo real. No que diz respeito às distopias contemporâneas, percebemos que

the recent dystopias are strongly, and more self-reflexively, “critical” does not suggest the appearance of an entirely new generic form but rather a significant retrieval and refunctioning

of the most progressive possibilities inherent in dystopian narrative (MOYLAN, 2000, p.188),

e que, por conseguinte, os textos distópicos estão sempre se atualizando a partir desses elementos constitutivos do gênero. Dessa maneira, nos parece coerente que *White Bear*, entendido aqui como um texto distópico, atualize as temáticas do gênero nos trazendo questões que avançam em nosso cenário público, sobretudo se pensarmos nas táticas de poder de nosso sistema político vigente e nas denúncias que a série parece efetuar.

Não queremos investigar se essas narrativas potencializam um espírito de ação em si, apenas que elas jogam com tais questões, na medida em que efetua essa ênfase no real como produção de um discurso mais crítico. Ainda que não tenhamos o propósito de efetuar uma leitura mais eficaz sobre como a distopia age em nós, nos parece pertinente levantar que essas potências se mesclam e podem ser tanto observadas como formas normalizadoras tanto como formas de um perfil mais resistente em nós.

Parece-nos, nesse sentido, que enquanto diversas formas de poder e controle estiverem sendo utilizadas para o manejo dos sujeitos, esses textos serão sempre atuais e potentes para a nossa reflexão.

REFERÊNCIAS

- ARENDRT, Hanna (2013). *Origens do totalitarismo: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FOUCAULT, Michel (2002). *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau-Editora.
- HAN, Byung-Chul (2018). *Psicopolítica – O neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Belo Horizonte: Editora Âyiné.

KEHL, Maria Rita; SAFATLE, Vladimir (2018). "Afeto, psicanálise e política". *TV Cultura*. In https://tvcultura.com.br/videos/65789_afeto-psicanalise-e-politica-maria-rita-kehl-e-vladimir-safatle.html. Acesso em 09.Set.2019.

MOYLAN, Tom (2000). *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Boulder, Colo: Westview Press.

ORWELL, George (2009). *1984*. São Paulo: Companhia das Letras.

SAFATLE, Vladimir (2015). *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify.

_____ (2016). *Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência*. São Paulo: N-1 Edições.

VARSAM, Maria (2003). "Concrete Dystopia: Slavery and Its Others". In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Orgs.). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York and London: Routledge. p.203-224.

03

O GÓTICO E O DISTÓPICO SE ENTRELAÇAM: SEXUALIDADE E O CONTROLE DO CORPO FEMININO EM *O CONTO DA AIA E OS TESTAMENTOS DE MARGARET ATWOOD*¹

Alice de Araujo Nascimento Pereira (UFF)

Recebido em 09 jan 2020.

Aprovado em 24 abr 2020.

Alice de Araujo Nascimento Pereira é Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ). Doutoranda em Literatura Comparada (UFF) e Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (IFF). “Necropolítica, patriarcado e o valor da vida humana nas distopias” (REVELL/UEMS). “A infertilidade como metáfora em *The children of men* de P.D. James (Anais da Abralic 2019). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8193270402801504> E-mail: aliceanp6@gmail.com

Resumo: O gótico é muitas vezes tido como um gênero escapista e sentimental, com seus castelos mal assombrados, fantasmas e donzelas em perigo. No entanto ele reflete dilemas morais e políticas de momentos históricos específicos: as convulsões pós Revolução Francesa e as transformações sociais do período Vitoriano. Essas narrativas exploram os medos profundos da psique humana, problematizam as relações com o passado, investigam a fragmentação da identidade e questionam relações de poder. Ao longo do século XX, o gótico retornou intertextualmente, para novamente negociar

1 Título em inglês: “The gothic and the dystopic intertwine: sexuality and the control of women’s bodies in *the Handmaid’s tale* and *The testaments* by Margaret Atwood”.

ansiedades contemporâneas, diluído muitas vezes em outros gêneros e diversas mídias. Outro gênero que lida com questões similares é a distopia. Os romances *O conto da aia* e *Os testamentos* de Margaret Atwood são distopias em que há um regime autoritário teocrático cristão cujo foco central é o domínio do corpo feminino e o controle da reprodução e da sexualidade. Tais questões também eram centrais na literatura gótica. Nesse artigo pretendemos identificar e analisar os elementos do gótico nas obras de Atwood e compreender como a distopia e o gótico dialogam entre si e revelam críticas ao real.

Palavras-chave: gótico; distopia; Margaret Atwood; sexualidade; corpo feminino.

Abstract: The gothic genre is often considered escapist and overly sentimental, with its haunted castles, ghosts and damsels in distress. Nonetheless, it reflects moral and political dilemmas of specific historical moments: the upheaval post French Revolution and the social transformations in the Victorian period. These narratives explore the deepest fears in human psyche, problematize our relationships with the past, investigate the fragmentation of identity and question power relations. Throughout the twentieth century the gothic has returned intertextually, again to negotiate contemporary anxieties, many times distilled in other genres and diverse types of media. Another genre that deals with similar issues is dystopia. The novels *The handmaid's tale* and *The testaments* by Margaret Atwood are dystopias where there is an authoritarian theocratic Christian regime of which the focal point is the domination of women's bodies and the control over reproduction and sexuality. These issues are also central within gothic literature. In this article we aim at identifying and analyzing the gothic elements in Atwood's works and understanding how dystopias and the gothic establish dialogue and reveal a critique of the real.

Keywords: gothic; dystopia; Margaret Atwood; sexuality; women's bodies.

Florestas densas e escuras, castelos medievais decadentes, correntes sendo arrastadas, assombrações de causar arrepio e belas donzelas enclausuradas. Essa iconografia é facilmente reconhecida como imagens de um gênero narrativo específico: o gótico. Associamos esse gênero principalmente às histórias de fantasmas, casas mal-assombradas, criptas, vampiros e monstros; narrativas que causam medo, mas também excitação, ao mexerem com o temor e curiosidade sobre o desconhecido, sobrenatural e o inexplicável, já que mudanças históricas, sociais e culturais renovaram os elementos associados ao gótico. David Punter resumiu algumas características no livro editado por ele: *A new companion to the gothic*, com artigos trazendo diversas contribuições acerca do tema. As narrativas desse gênero falam de fantasmas, maldições, figuras míticas e tentam invocar espectros; além disso, o gótico fala incessantemente de machucar o corpo e das feridas, referindo-se ao trauma, que recentemente vem sendo estudado nas suas dimensões individuais e coletivas (PUNTER, 2012, p.2). Os desenvolvimentos científicos, debates filosóficos e o contexto histórico foram igualmente relevantes para marcar as convenções da literatura gótica desde seu princípio no meado do século XVIII. Devemos enfatizar a força perturbadora de conceitos que influenciaram o gênero como seleção natural e o inconsciente humano, cujos modelos pré-Freudianos apontavam para um sujeito fragmentado pela descontinuidade e profundamente alienado de si mesmo (HURLEY, 1996, p.6), da mesma maneira a presença da dualidade humana, com as oposições entre corpo e mente e razão versus desejo (BOTTING, 2005, p.12). Ademais, esses debates identificavam o bestial dentro do humano (2005, p.8), por

isso a presença do duplo em muitas obras góticas revela faceta sombria debaixo do comportamento considerado apropriado como em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson. Tais questões da identidade instável e das inquietações acerca da natureza humana foram sendo atualizadas, expandidas e revistas, tratadas por outros gêneros que, como o gótico, afastaram-se da representação fidedigna do real. Ainda hoje elementos do gótico são utilizados em outros gêneros, tornando-o ainda atual, como, por exemplo, na ficção científica, no romance de aventura, na literatura modernista e no horror; os temas góticos foram transformados e deslocados por diferentes ansiedades culturais (BOTTING, 2005, p.9). Segundo Julian Wolfreys é isso que torna o Gótico mais assombroso: ele promete sempre retornar, modificando-se e assumindo novas e inquietantes formas (2002, p.10). O inquietante no sentido freudiano é uma ferramenta de análise para investigar o gótico, pois para ele a sensação do *unheimlich* ao prometer uma realidade comum e depois a ultrapassa, podendo multiplicar e exacerbar aquilo que causaria inquietação nas experiências vividas (FREUD, p.278).

A Inglaterra do pós Revolução Francesa foi o berço da literatura gótica, cujos grandes expoentes em um primeiro momento foram Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mary Shelley e Matthew Lewis. Esses autores escreveram obras centradas no sobrenatural, na luta do Bem contra o Mal e nas desventuras aterrorizantes dos seus personagens. Fred Botting teoriza que o gótico apareceu na obscuridade que assombrou a moralidade e a racionalidade da época, encobrendo os êxtases do idealismo e individualismo Românticos (BOTTING, 2005, p.1), ou seja, refletiam conflitos

morais e sociais de um momento histórico turbulento. Mais tarde, Bram Stoker, Oscar Wilde e Henry James também escreveram importantes textos do gênero, respondendo de certa forma às questões da época Vitoriana. Nesse contexto mais urbano e moderno, não era mais o castelo fantasmagórico que causava o horror, mas sim o mundo interior de culpa, ansiedade, desespero e da interrogação acerca dos limites incertos entre liberdade de imaginação e conhecimento humano (2005, p.7). No século XX o gênero continuou a florescer e se diversificar, aparecendo de maneira mais difusa. Recentemente, outras mídias também se apropriaram dessas imagens para construir narrativas góticas atualizadas – através de paródias, reescritas, alusões e adaptações – na televisão e no cinema.

O gótico tem reemergido ciclicamente em períodos de distensão cultural, “para negociar as ansiedades que acompanham as crises e transformações sociais e epistemológicas” (HURLEY, 1996, p.5, tradução nossa). Pretendemos nesse artigo traçar alguns pontos confluentes entre o gótico e outro gênero que de forma semelhante negocia essas crises e convulsões políticas e sociais: a distopia. Mais especificamente, tentaremos identificar e analisar os elementos e referências góticas nas obras *O conto da aia* (1985) e *Os testamentos* (2019) de Margaret Atwood, focando nas questões do corpo e sexualidade feminina, temas importantes nas narrativas góticas e centrais nas obras investigadas aqui.

Assim como o Gótico, foi na Grã Bretanha que apareceram alguns dos mais importantes romances do gênero distópico: *1984*, de George Orwell e *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley. A distopia também se disseminou pelo mundo anglófono

e por diversas mídias, refletindo ansiedades globalizadas, ligadas às tecnologias, massificação da cultura, migração, violência urbana, crises ambientais e às desigualdades intrínsecas acarretadas pelo sistema capitalista. Primeiramente, devemos fazer algumas considerações teóricas para entender como esses gêneros dialogam. De acordo com Lyman Tower Sargent, as distopias são obras onde se descreve em detalhes uma sociedade que não existe localizada em um tempo e lugar que o autor pretendia que o leitor contemporâneo acreditasse ser consideravelmente pior que a sua (SARGENT, 1994, p.9). Já M. Keith Booker define literatura distópica como aquela que se situa como oposto absoluto ao pensamento utópico, um aviso contra suas potenciais consequências negativas (BOOKER, 1994, p.3). Maria Varsam argumenta que para determinar se um texto é ou não distópico, em oposição ao texto utópico, é mais importante atentar para a identificação que o leitor deve estabelecer com o protagonista/narrador, sendo seu desejo por um mundo melhor o que o distingue dos outros na sociedade distópica e que gera o conflito central (VARSAM, 2003, p.205). A efetividade do autor em criar essa identificação pode indicar o quanto a narrativa é bem-sucedida em inquietar seu público. Embora muitos considerem essas definições insuficientes, elas bastarão para os fins deste artigo, no qual nos deteremos mais em questões temáticas e elementos específicos. Em geral, a distopia apresenta um tom pessimista e mórbido, delineando contextos sombrios e sociedades sob regimes antidemocráticos, colocando uma lente de aumento sobre as questões problemáticas do presente ao projetá-las no futuro. A distopia é caracterizada pelo exagero,

assim como o Gótico, segundo Botting, significa a escrita do excesso (2005, p.1), isso é, ambos trabalham utilizando metáforas, metonímias e hipérboles para ressaltarem as inquietações sobre o real.

As experiências coletivas traumáticas do século XX, como guerras mundiais, crise nuclear, desastres ambientais, imperialismo, terrorismo e convulsões sociais tornaram a sensação de medo coletivizado algo permanente, silencioso, diluído no cotidiano. Explorar o medo gerado por essas perturbações é algo que as distopias têm em comum com as narrativas góticas. Nosso senso universal de medo foi intensificado pela extrema rapidez da capacidade destrutiva da modernização (CLAEYS, 2017, p.9). A ideia de que a tecnologia, a ciência, os avanços sociais e a democracia liberal, valores que dominaram os discursos no século XX, nos levariam a uma sociedade harmônica, desenvolvida e justa não parece corresponder a nossa realidade empírica. Para Keith Booker, a literatura distópica trata justamente de responder e investigar esses conflitos e problematizações, não tanto numa tentativa de prever o futuro como o senso comum inúmeras vezes acredita, porém sim de compreender o presente:

Ao mesmo tempo, a literatura distópica também consiste numa crítica às condições e aos sistemas políticos existentes, seja pelo exame crítico das premissas utópicas nas quais essas condições e sistemas se baseiam ou através de uma extensão imaginária dessas condições e sistemas em contextos diferentes que mais claramente revelam suas falhas e contradições. (BOOKER, 1994, p.3, tradução nossa)

Muitas vezes o gótico foi tido como escapismo por utilizar de elementos fantasiosos e estabelecer tom melodramático e sentimental, no entanto, o Gótico mantinha uma relação próxima com as questões de construção nacional e organização social, que ocasionalmente preconiza problemas sociais além de se preocupar em formar consciência social (PUNTER, 2012, p.4). Um dos aspectos do gótico tratado pelos escritores do período inicial baseia-se na contradição entre os ideais iluministas, que supostamente trariam o progresso e desenvolvimento econômico, e as pretensões conservadoras de se manter o *status quo*. (CARNEIRO, 2019, p.48), ou seja, refletiam as tensões características de seu período. Outro ponto em comum com as distopias é o caráter de advertência contra os perigos reais no presente, algo que as distopias salientam justamente para alertar seus leitores. A respeito disso, Botting defendeu que: “os romances góticos frequentemente adotam uma estratégia de precaução, alertando para os perigos das transgressões sociais e morais, apresentando-as em suas formas mais ameaçadoras e obscuras” (1996, p.5, tradução nossa). Da mesma maneira, romances distópicos também são profundamente conectados com os contextos históricos, tanto o presente quanto o passado. A obra de Atwood exemplifica essa ligação e se encaixa naquilo que Maria Varsam chama de distopia concreta, isso é, ela extrapola a partir de eventos reais, através dos quais transmite sua crítica e alerta (VARSAM, 2003, p.208). Não só porque o regime de Gilead prega um retorno aos valores do passado (ainda que esse passado seja mais idealizado do que baseado no real) materializado numa sociedade hierarquizada e que rejeita o uso de algumas tecnologias, mas porque as referências da trama estão no passado

histórico real. Atwood ressaltou no seu artigo para o *The New York Times* que as questões da escravidão, de queimas de livros, os roubos de bebês na ditadura na Argentina e programas de aumento da natalidade feitos pelos Nazistas alemães foram alguns dos acontecimentos históricos inspiraram sua escrita (2017b, s/p). Além disso, o livro, publicado em 1985, refletia as ansiedades a respeito do conservadorismo protestante que penetrava a política americana naquele momento e já crescia a preocupação com a degradação do meio ambiente por conta da superexploração dos recursos naturais, ambos temas cruciais na narrativa de Atwood.

Embora *O conto da aia* e *Os testamentos* não tratem da temática sobrenatural em seus enredos, há diversos elementos que fazem alusão às imagens e a atmosfera gótica. O romance *O conto da aia* é uma distopia de sucesso que não deixou de ter novas edições desde sua primeira publicação. Nele, a narradora Offred nos conta sua vida como aia na República de Gilead, que substituiu os Estados Unidos após sua dissolução. O governo estabelecido é teocrático, totalitário e fundamentalista cristão, baseado nos valores do puritanismo do século XVII. Após desastres ambientais causarem queda brusca de fertilidade, as mulheres ainda férteis são forçadas a ter relações sexuais com membros da classe dominante, os Comandantes, cujas esposas têm dificuldade para engravidar. Nessa sociedade, as mulheres perdem suas liberdades e grande parte dos seus direitos civis, políticos e sexuais, dependendo da classe a qual pertencem. Além das aias, há as Esposas dos Comandantes; as Marthas, que fazem o serviço doméstico das residências mais abastadas; as Econoesposas, que são as mulheres casadas de classes mais baixas; as Tias, mulheres responsáveis

pela organização do sistema das aias e de seu treinamento, e as Não-mulheres, aquelas que eram consideradas transgressoras e/ou não úteis ao sistema, sendo enviadas para campos de trabalho nas chamadas colônias, onde limpariam lixo tóxico até a morte. As aias perdem seus próprios nomes e são destituídas de identidade: elas servem para procriar, como Offred diz: “somos úteros de duas pernas, apenas isso: receptáculos sagrados, cálices ambulantes” (ATWOOD, 2017a, p.165).

Para que possam gerar uma prole, as aias e os Comandantes devem ter relações sexuais num ritual mensal, na presença das Esposas dos Comandantes. Tal ritual, que chamam de noite da Cerimônia, é inspirado por uma passagem bíblica que se encontra no livro do Gênesis, cujos versículos servem de epígrafe do romance e que é lido antes da Cerimônia. Na passagem, Raquel não consegue ter filhos com seu esposo, Jacó, então pede que ele deite com sua serva Bila, pois assim Raquel teria filhos através da outra mulher. Offred (of = de, então seu nome é literalmente ‘de Fred’) foi separada de seu marido e de sua filha, dos quais não tem notícias, para servir na casa do Comandante Fred e sua esposa, Serena Joy. Ao longo da narrativa, Offred tem um caso amoroso com Nick, motorista do casal. Ela também descobre que existe um grupo rebelde que tenta lutar contra o regime, chamado *Mayday*. Ao final, um carro chega para levá-la embora, mas não sabemos exatamente para onde.

A continuação d’*O conto da aia, Os testamentos*, foi publicada em 2019. A narrativa transcorre 15 anos após os acontecimentos do primeiro livro. Embora Gilead se mantenha, o peso da corrupção e as disputas de poder começam fazer o regime ruir. Dessa vez, temos três perspectivas diferentes: a de Tia Lydia, que tivera um papel

importante na vida de Offred e que tem uma posição privilegiada em Gilead; a da filha de Offred, Agnes, que permanecera em Gilead e fora criada como filha de uma família da elite, crescendo numa sociedade misógina e opressora; e Daisy, filha que Offred teve com Nick, mas que vive no Canadá sem ter ideia da sua origem. Cada uma narra sua trajetória até que seus destinos se cruzam e elas têm um papel importante da derrocada de Gilead.

Para Idley Cavalcanti, distopias centradas no domínio patriarcal sobre as mulheres como as de Atwood: “desenham infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra mulheres, mapeando assim a sociedade contemporânea” (2002, p.247). Essas distopias evidenciam que a mulher tem sido constituída como uma entidade negativa “definida apenas por falta, suas virtudes mesmas só podem se afirmar em uma dupla negação, como vício negado ou superado” (BOURDIEU, 2010, p.37). A mulher é então definida por sua alteridade, considerada inferior ao homem: objetificada e desumanizada, servil. Desse modo, a ela tudo é negado exceto cumprir os papéis que lhe são reservados, sempre em relação a um homem: o de esposa, filha, mãe. A ideologia que é basilar na República de Gilead é a sujeição das mulheres, naquele contexto sendo categorizadas, hierarquizadas, disciplinadas e coisificadas para servirem aos interesses do regime teocrático fundamentalista cristão.

Nos romances de Atwood, no qual vemos um governo fundamentalista protestante, podemos averiguar que: “a cultura cristã, que tolera o sexismo e a dominação masculina, inspira as formas como aprendemos tudo sobre os papéis dos gêneros nesta sociedade” (HOOKS, 2019, p.153). Essa cultura cristã, outrossim, é

bastante presente nas narrativas góticas e inclusive os mosteiros e conventos são cenários típicos desse mundo ficcional e o medo dos demônios era recorrente, bem como menções ou comparações de quem desviava do comportamento socialmente aceito com o Diabo. Entretanto, não eram somente os seres sobrenaturais que cometiam as crueldades contra os heróis e heroínas dessas histórias. Nas narrativas góticas tradicionais, a tirania masculina, um tema recorrente, configura-se em: “uma conduta perversa e que segue uma lógica individual peculiar em que personagens mulheres tornam-se ‘moeda de troca’” (CARNEIRO, 2019, p.51). A tirania masculina é a própria *raison d’être* de Gilead e o valor de “troca” das mulheres depende da sua capacidade de gerar ou da sua posição em relação à um homem: seja pai ou marido. Segundo Claeys, a desumanização é a essência da vida das aias (2017, p.476), pois seu potencial de gerar uma vida é o que as define e as aprisiona, ao mesmo tempo. Vemos que Offred constantemente reitera sua condição de não humana com diversas comparações: “somos úteros de duas pernas, apenas isso: receptáculos sagrados, cálices ambulantes” (ATWOOD, 2017a, p.165), e antes da noite da Cerimônia: “Espero, lavada, escovada, alimentada, como um porco premiado” (2017a, p.85). Estar na condição de aia é ser uma coisa, não uma pessoa.

No entanto, para justificar o privilégio masculino que os permite controlar os corpos das mulheres, o regime necessita tirar dos homens alguma responsabilidade e fazer com que as mulheres se compadeçam e até se culpem: “Homens são máquinas movidas a sexo, dizia Tia Lydia, e não muito mais. Eles querem apenas uma coisa. Vocês têm que aprender a manipulá-los para o bem de si mesmas” (ATWOOD, 2017a, p.174). Igualmente, são também retratados

como caçadores, como competidores que precisam batalhar por um prêmio. O Comandante, ao comentar o comportamento das mulheres antes de Gilead, diz: “O sexo era fácil demais. Qualquer um podia apenas comprá-lo. Não havia nada pelo que trabalhar, nada por que lutar” (2017a, p.250). É uma contradição básica do sistema patriarcal: retratar os homens como irracionais apenas em relação ao sexo, porém perfeitamente racionais em todas as outras áreas da vida. Uma tradição bastante antiga, porém prevalente no final do século XIX “identifica as mulheres como entidades definidas e presas em seus próprios corpos, em contraste com os homens, que seriam governados por racionalidade e capazes de transcender sua corporalidade” (HURLEY, 1996, p.119). O regime de Gilead se utiliza da potência genésica das mulheres, aprisionando-as nos próprios corpos, alienando-as a ele:

Minha nudez já é estranha para mim. Meu corpo parece fora de época. Será que realmente usei trajes de banho, na praia? Usei, sem pensar, entre homens [...] *Vergonhoso, impudico*. Evito olhar para baixo, para o meu corpo, não tanto porque seja vergonhoso ou impudico, mas porque não quero vê-lo. Não quero olhar para uma coisa que me determina tão completamente (ATWOOD, 2017a, p.78, itálico da autora)

A protagonista ressignifica seu olhar sobre o corpo feminino de maneira geral após se tornar uma aia. Podemos averiguar isso na cena em que Offred se sente entediada e lembra de andar por galerias de arte e observar pinturas do século XIX que retratavam mulheres nuas e ociosas. Ela reflete que costumava achar essas imagens eróticas, mas agora pensava que mostravam “objetos que não estavam em uso [...] mas talvez o tédio fosse erótico quando

são as mulheres que o fazem, para os homens” (2017, p.85). As mulheres passivas pintadas naqueles quadros têm pontos em comum com as personagens das narrativas góticas: a iconografia da donzela inativa, que antecede o Gótico, mas que é invocada por ele. Essa imagem ainda se faz presente nos anúncios e propagandas de revistas e na televisão, por exemplo. De certa forma, as aias ainda remetem a tal imagem: ainda que vestidas, elas vivem uma vida de ociosidade, apenas aguardando as noites em que ocorreria a Cerimônia, metaforicamente despidas de qualquer agenciamento.

Em *Os testamentos*, Agnes frequenta a escola para as meninas das famílias de elite de Gilead, onde a educação é voltada para religião e para os afazeres que elas teriam quando se tornassem Esposas, como o bordado e jardinagem. As professoras são as Tias. Em diversas passagens podemos verificar perspectivas sobre o corpo da mulher sendo retratado por aquela sociedade como repulsivo, maléfico e ameaçador. A socialização de Agnes é toda voltada para ver o corpo feminino como um fardo. Ela coloca que: “o corpo da fêmea adulta era uma grande arapuca. Se houvesse um buraco, com certeza algo seria enfiado nele e depois outra coisa sairia dele [...] acabei sentindo que estaria melhor sem ele” (ATWOOD, 2019, p.95). Com essa fala ela também demonstra que o corpo feminino não é sujeito e sim objeto das ações de outrem: ele é uma armadilha inescapável. Os espaços vastos e aprisionadores que aparecem regularmente no gótico como castelos, mosteiros e prisões de fato podem ser lidos como metáforas para as vidas das mulheres dentro do sistema patriarcal (PUNTER, 2012, p.458). As prisões metafóricas das narrativas góticas representavam os encarceramentos impostos às mulheres. No Gótico, a torre do

castelo ou a masmorra eram os locais do aprisionamento das mulheres; já na distopia, os regimes totalitários tornam o próprio corpo feminino um lugar de clausura, além de os próprios regimes já serem prisões por si mesmos.

Numa das aulas de Religião ministradas pelas Tias para as meninas, Agnes relata que um dia contaram a história da Bíblia que seria muito importante para que elas entendessem o papel que deviam desempenhar naquela sociedade: a da Concubina Cortada em Doze Pedacos, sobre uma mulher que fora violentada e morta após desobedecer ao seu dono e tentar retornar para casa. Uma das Tias alerta às meninas que: “A mulher deveria honrar o homem que tem direito sobre ela, ela acrescentou. Deus sempre dava o castigo adequado ao crime” (2019, p.91). A amiga de Agnes, Becka, que havia sofrido abuso sexual do próprio pai entra em pânico ao escutar essa história e tenta suicídio algum tempo depois.

As mulheres representadas no gótico estavam em dois polos aparentemente opostos: ou elas são retratadas como donzelas pueris ou como sedutoras e vingativas. Quanto às primeiras: “críticas feministas do gótico se dividem em relação a se as heroínas são submissas e logo, modelos de bondade patriarcalmente definidas para seus leitores” (PUNTER, 2012, p.458, tradução nossa). Já o segundo tipo, a ideia de mulheres traiçoeiras e sensuais é uma ferramenta de controle e silenciamento que em *Os testamentos* Agnes vê da seguinte maneira:

Seja lá quais fossem nossos traços e características, éramos sempre sedutoras arapucas, éramos os ensejos inocentes pela própria natureza,

podíamos deixar os homens bêbados de luxúria, levando-os a vacilar, tropeçar e acabar caindo. (ATWOOD, 2019, p.17-18)

Porém é importante considerar que a tarefa da heroína gótica clássica é escapar do castelo onde foi feita prisioneira, e ao fazer isso, comandar sua desmistificação, um processo que requer destruição violenta, e tomar posse da fortuna e linhagem que o vilão tomou roubar para si mesmo (PUNTER, 2012, p.463). A ideia da clausura é fundamental no gótico, como é nas distopias, pois elas justamente retratam regimes fechados e personagens aprisionados que buscam uma saída:

Com frequência temos espaços físicos (habitados por heroínas) que nos remetem à ideia de clausura e encarceramento. Os subterrâneos, as galerias, os mosteiros e a própria casa revelam imagens opressoras, numa clara alusão à opressão impingida pelo poder patriarcal sobre a mulher. (CARNEIRO, 2019, p.56)

O aprisionamento feminino acontece em diversos níveis e toma várias formas na República de Gilead: a vestimenta, a casa dos Comandantes, o Centro Vermelho, onde ocorria o treinamento das aias; o Jezebel's, o prostíbulo para os Comandantes; as Colônias, Gilead em si, e os próprios corpos – todos são prisões para as mulheres. A separação das mulheres em castas acaba confinando-as em suas vestimentas e reitera a imobilidade das classes sociais: as Esposas de azul, Marthas usando verde e as Tias de cinza. As aias, especificamente, vestidas com suas roupas vermelho-sangue, usam toucas brancas e véus: “as toucas [...] são destinadas a nos impedir de ver e de sermos vistas” (ATWOOD, 2017a, p.16).

Por sentir-se enclausurada, Offred diz que se recusa a chamar o quarto onde ela dorme de seu (2017a, p.16) o quarto no 2º andar remetendo ao tropo da donzela no alto da torre, com seu véu e vestido longo, esperando ser resgatada. A descrição da casa do Comandante Fred e Serena Joy também tem um caráter deslocado e gótico, Offred diz que a casa: “Do fim do período vitoriano, a casa é uma residência de família, construída para uma família rica e numerosa” (2017a, p.17). Porém o funcionamento do regime torna esses espaços sombrios, vazios e morbidamente silenciosos.

Já em *Os testamentos*, vemos que mesmo para as mulheres de classe mais alta como Agnes, a perspectiva do casamento era uma prisão. Ela estava noiva de um homem muito mais velho e de alto cargo em Gilead, porém o terror absoluto de uma relação sexual com ele lhe parecia insuportável. Ela contempla fugir de casa, mas sabe que não teria os meios para executar essa escapada e complementa: “O mundo estava infestado de homens que com certeza achariam tentadora uma menina desencaminhada, essas meninas seriam vistas como mulheres de moral dúbia” (2019, p.242). A solução que acaba se apresentando para ela é tornar-se uma Tia, alegando ter Vocação para tal. Após a morte da mulher que Agnes pensava ser sua mãe, Tabitha, a casa em que morava não era mais um local de afeto e segurança emocional, porém a perspectiva de um casamento em nenhum momento pareceu uma alternativa melhor para ela, podemos inferir que: “assim como nas narrativas góticas tradicionais, onde a casa era espaço de opressão e medo, também em Gilead notamos tais ocorrências” (CARNEIRO, 2019, p.55). A história que Tabitha contava para Agnes sobre como ela a havia adotado remetia aos contos de fada e imagens góticas,

mas mascara a transgressão do sequestro das crianças promovido pela elite de Gilead, que separava as famílias como as de Offred:

Fui passear na floresta – dizia ela – e lá cheguei a um castelo encantado, onde havia um monte de meninhas presas, e nenhuma delas tinha mãe, e estavam todas elas enfeitiçadas pelas bruxas más. Eu tinha um anel mágico que abria o castelo, mas eu só podia resgatar uma menininha. (ATWOOD, 2019, p.20)

A sexualidade desempenha um papel importante nas ficções distópicas, pois se opõe ao coletivismo e ao utilitarismo da ideologia dominante, escapando, pelo menos esporadicamente, de regulação e controle. Nota-se então que sexualidade não pode ser analisada somente como fenômeno biológico nem como produto da psicologia individual, mas como questão social e política (RUBIN, 2007, p.157). É na sociedade vitoriana do século XIX, um momento de publicação de grandes obras góticas, que a sexualidade, para além do ato íntimo da relação sexual, fruto do livre-arbítrio dos envolvidos, passa a concernir à sociedade como um todo e “na junção entre ‘corpo’ e a ‘população’, sexo tornou-se o alvo central de um poder que se organiza em torno da gestão da vida” (FOUCAULT, 1988, p.138). Ou seja, a Ciência, a Psicologia, o Direito, a Sociologia juntamente com o Estado desenvolvem técnicas e instrumentos para estudar, compreender e regular a atividade sexual da população. Esses instrumentos e formas de controle são exacerbados nas distopias como nas de Atwood, pois servem aos interesses de governos antidemocráticos.

Não obstante, sexo e sexualidade também podem servir como forma de contestação e de afirmação de identidade individual.

Os governos distópicos tendem a reprimir a sexualidade porque também é ela fonte potencial de poderosas energias subversivas (BOOKER, 1994, p.12). Segundo a análise de Thomas Horan, alguns dos grandes autores de ficção distópica apresentam a sexualidade como uma parte do *Self* que nunca pode ser totalmente apropriada, logo ela seria uma força para regeneração espiritual e política dentro do Estado totalitário (HORAN, 2007, p.314). Offred tem um caso com o motorista Nick e isso faz com que ela recupere um certo senso de ação, ela pondera: “Não o fiz por ele e sim inteiramente por mim mesma” e também que não definia aquilo como amor, mas que havia conseguido criar uma vida para ela mesma ali, apesar de tudo (2017a, p.320). Na obra mais recente de Atwood, Agnes e sua amiga Becka têm pânico da ideia de casar e da obrigação de manter relações sexuais. Elas haviam sido assediadas pelo pai de Becka, por essa razão, as jovens vão para o Ardua Hall, escapam da obrigação do matrimônio e logram estudar para eventualmente se tornarem Tias. Becka, que sofrera abuso sexual por parte de seu pai durante anos, disse às Tias que preferiria a morte ao casamento (2019, p.260). Para elas desfrutar da sexualidade, como Offred havia feito, não era uma alternativa de resistência, dentro das suas possibilidades, recusá-la foi uma maneira de alcançarem uma autonomia que talvez não obtivessem em outra posição naquela sociedade.

Devemos acrescentar que, segundo Hurley, o romance gótico típico representa: “a sexualidade como horripilante [e] a identidade como múltipla” (HURLEY, 1996, p.13, tradução nossa), como vemos em *O Monge* (1796), de Matthew Lewis, no qual Ambrosio cede à tentação de Mathilda, sucumbindo aos prazeres carnis até

se apaixonar por sua própria irmã e raptá-la para satisfazer seu desejo. Podemos ver que tanto para os regimes totalitários das distopias quanto para a moralidade vitoriana do romance Gótico, a sexualidade era tida como ameaçadora quando desviava das prescrições sociais consideradas aceitáveis. Para Linda Gordon, a ideologia Vitoriana afirmava que as esferas do masculino e do feminino eram separadas, mas iguais: as mulheres, embora supostamente inferiores na aptidão intelectual, artística, econômica e física, eram tidas como moralmente superiores já que possuíam a capacidade natural para maternidade (2002, p.11). Logo, qualquer sexualidade cujo fim não fosse reprodutivo é imoral e indesejável.

Outra perspectiva é de que o gótico muitas vezes reforçava a sexualidade normativa ao representar comportamentos como feminilidade agressiva e homossexualidade como monstruosas ou abomináveis, porém, mesmo dentro deste registro o gótico conseguiu multiplicar e, portanto, desestabilizar os significados da sexualidade (HURLEY, 1996, p.10-11). Por outro lado, de acordo com Botting, a feminização das práticas de leitura e do mercado literário foram vistas como perturbadores da sensibilidade doméstica e ao invocar um passado que o século XVIII percebia como bárbaro, parecia promover vício e violência, dando sinal verde para ambições egoístas, desejo sexual imoral e fora do dever familiar (1996, p.3). A ideia de que certas leituras podiam “perturbar a sensibilidade doméstica” ecoa no regime teocrático de Gilead, que vai mais além e proíbe toda e qualquer leitura às mulheres. Não por ser só uma distração no caminho do cumprimento do seu “destino biológico”, mas porque a leitura é uma ferramenta de conhecimento e logo, contestação.

Em Gilead, as mulheres servem para a procriação ou para satisfazer os desejos sexuais dos Comandantes, ou como mão de obra braçal não remunerada, nunca possuindo uma sexualidade própria. Por esse motivo, Offred reitera como as aias são úteros de duas pernas: a relação sexual possui um único fim que é gerar filhos. Para tia Lydia, é importante reiterar a necessidade de se ter filhos e inferiorizar aquelas que não o desejavam para convencer as aias da sua importância, então as Tias denigrem as mulheres que faziam uso de sua liberdade sexual antes do regime: “eram mulheres preguiçosas, dizia ela. Eram mulheres vagabundas” (2017a, p.138), ou seja, eram mulheres sem dignidade. Para Virginie Depentes, ainda hoje, o discurso que alega querer preservar a dignidade da mulher é utilizado justamente para “limitar a expressão sexual” (2016, p.80). Tia Lydia também enfatiza que a modéstia era característica essencial das mulheres, especialmente das aias: “ser vista – ser vista – é ser – a voz dela tremeu – penetrada. O que vocês devem ser, meninas, é impenetráveis” (2017a, p.41). Essa comparação de ‘ser vista’ com ‘ser penetrada’ – que faz uma clara alusão ao ato sexual – mostra como os homens seriam incontroláveis em seu desejo e as mulheres, uma distração indesejável que precisa se tornar invisível.

Se no passado eram as instituições religiosas que possuíam o poder político e econômico mais amplo, exercendo o controle da sexualidade através da moral cristã como instância da ideologia patriarcal, hoje é o Estado, que ratifica e reforça “as prescrições e proscições do patriarcado privado com as de um patriarcado público, inscrito em todas as instituições encarregadas de gerir e regulamentar a existência cotidiana da unidade doméstica” (BOURDIEU, 2010, p.105). Ou seja, são as instituições políticas

e econômicas que engendram e intensificam as assimetrias de poder entre os gêneros. Silvia Federici destrincha os antecedentes históricos desse processo em seu livro *Calibã e a bruxa*, provocações interessantes sobre a caça às bruxas, perseguição sistemática organizada pela Igreja Católica e pelos estados europeus entre os séculos XV e XVIII. Ela afirma que no processo de caça às bruxas foi essencial a proibição de formas não produtivas e não procriativas de sexualidade feminina, por serem consideradas demoníacas e antissociais, inclusive identificando a sexualidade das mulheres com a bestialidade (2017, p.346-347). Nesse tocante, Carneiro faz um interessante paralelo entre o romance gótico *Os mistérios de Udolpho* de Ann Radcliffe e *O conto da aia* no tocante da relação entre controle da sexualidade e como isso influenciam na relação entre as mulheres:

Além do medo e da culpa, destacamos a relação de violência e ódio que se desenvolve entre as próprias personagens femininas, e isso se verifica tanto na narrativa de Radcliffe, como na narrativa de Atwood. Em ambas, as mulheres se rejeitam e se voltam umas contra as outras não só por serem vítimas de um sistema de troca entre homens poderosos, bem como pelo fato de que cada mulher possui desejos incontroláveis e reprimidos, ou seja, humilhar uma mulher significaria, nas entrelinhas, rejeitar aquilo que elas não podem ter, daí viverem sob a égide da religião e da família como forma de aplacarem seus desejos. (2019, p.54)

Controlar a sexualidade ganhou respaldo nas discussões médicas na época vitoriana já que as mulheres eram vistas como mais suscetíveis aos distúrbios mentais e de comportamento. Segundo Hurley, um dos pontos mais relevantes no Gótico do final do século

XIX é que os distúrbios do corpo feminino eram indissociáveis do sistema reprodutivo feminino, então a sexualidade feminina aparece tanto como causa quanto como sintoma da desumanidade feminina. (HURLEY, 1996, p.120). Esse resgate do histórico do controle do corpo e da sexualidade femininos é importante para pensar no papel do tempo nas distopias e no gótico.

Embora as distopias sejam normalmente projeções do futuro, inúmeras vezes invocam o passado, tanto para tentar reconstruí-lo e entendê-lo, como vemos Winston tentar fazer em *1984*, quanto como fonte nostálgica de tempos melhores. Atwood, no entanto ainda o usou de outra forma: a autora se inspirou em eventos reais passados para tecer as características dessa sociedade. Atwood afirmou que: “Eu não colocaria no livro eventos que não houvessem já acontecido no que James Joyce chama de o ‘pesadelo’ da história, nem uma tecnologia que não estivesse já disponível” (2017b, s.p.). Ao falar sobre sua obra e a influência da história sobre ela, Atwood afirmou que: “a maioria dos totalitarismos que conhecemos tentaram controlar a reprodução de uma forma ou de outra – limitando os nascimentos, demandando nascimentos, especificando quem pode casar com quem e de quem são os filhos” (2012, p.87, tradução nossa)

Essa busca pelo passado está presente nas: “atmosfera góticas — deprimentes e misteriosas — [que] têm repetidamente assinalado o retorno perturbador do passado sobre o presente” (BOTTING, 1996, p.1). Em *Gilead* também se busca por valores do passado, rejeitando a modernidade que veem como responsável pelos desastres ambientais que levaram à crise de fertilidade e a subsequente decadência da sociedade. Ao descrever a rua onde habita em *Gilead*, Offred a compara com fotografias antigas e diz

“A rua é quase como um museu ou uma rua numa cidade modelo construída para mostrar a maneira como as pessoas costumavam viver” (2017a, p.34) apontando a tentativa de resgate do passado que o regime pretendia. Em *Os Testamentos* a busca de Agnes pelo passado que lhe foi ocultado persiste ainda na idade adulta. Em uma das poucas bibliotecas ainda existentes, a qual as Tias têm acesso no Ardua Hall, local em que residem, e onde ficam não só os livros proibidos, desde *Jane Eyre* à *Paradise Lost*, mas também os arquivos genealógicos contendo as informações sobre as famílias locais. Esses dados eram importante para que Tias e Comandante controlassem os casamentos, nascimentos e o paradeiros dos filhos e filhas das mulheres que se tornariam aias. O conhecimento do passado é um privilégio para poucos “os arquivos são o coração do Ardua Hall” (2019, p.23). Nesse sentido, o acesso ao passado como segredo a ser guardado também remete ao gótico, em que baús, diários, cartas e porões guardavam o desconhecido.

A escrita gótica frequentemente deixa os leitores incertos sobre se as narrativas estão descrevendo perturbação psicológica ou rebeliões mais amplas dentro da formulação da realidade e da normalidade (BOTTING, 1996, p.7). Já a distopia não deixa espaço para tal dúvida: ela é uma representação da experiência do indivíduo dentro de um contexto político social repressor. Há um diálogo entre o gótico e o distópico no que tange diversas questões, embora eles reflitam ansiedades distintas e percorram caminhos narrativos bem diferentes. Em *O conto da aia* e *Os testamentos* podemos identificar traços que estabelecem uma intertextualidade com o gótico, tanto no tom quanto ao tema, atualizando o gênero dentro das novas dinâmicas de poder e ansiedades próprias do momento histórico.

O controle do corpo e da sexualidade feminina é um ponto central nas obras de Atwood assim como foi na literatura gótica. O que a ideologia do patriarcado faz é negar às mulheres o poder sobre suas vidas, sobre seus próprios corpos e sobre os rumos das comunidades em que estão inseridas. Federici argumenta é que “resultante dos anos de propaganda e terror espalhou-se entre os homens as sementes de uma profunda alienação psicológica com relação às mulheres” (FEDERICI, 2017, p.340). O gótico e a distopia feminista tornam esses paradigmas mais óbvios ao deslocá-los do real. A literatura nos ajuda a perceber, afinal, que precisamos de uma erótica do ser fundamentada no princípio de que temos o direito de expressar desejo sexual e de encontrar no prazer sexual um *ethos* de afirmação da vida (HOOKS, 2019, p.136). Afirmar a vida, tornando-a menos assombrada pelo passado e mais fértil para o futuro.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret (2012). *In other worlds: SF and the human imagination*. New York: Anchor Books.

_____ (2017a). *O conto da aia*. Ana Deiró (Trad.). Rio de Janeiro: Editora Rocco,

_____ (2017b). “Margaret Atwood on what *The Handmaid’s tale* means in the age of Trump”. *The New York Times*. In: <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html> Acesso em 18.Jan.2018

_____ (2019). *Os Testamentos*. Simone Campos (Trad.). Rio de Janeiro: Editora Rocco.

BOOKER, M. Keith (1994). *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westpoint; Londres: Greenwood Press.

BOTTING, Fred (2005). *Gothic*. Londres; Nova York: Routledge.

BOURDIEU, Pierre (2010). *A dominação masculina*. Maria Helena Kuhner (Trad.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

CARNEIRO, Fabianna (2019). “Releituras do gótico inglês setecentista no romance *O conto da aia*”. *Aletria*, Belo Horizonte, 29(2), 45-61.

CAVALCANTI, Ildney (2002). “A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura.” In: *Boletim do GT da ANPOLL: ‘A Mulher na Literatura’*, 9. Florianópolis: UFSC.

CLAEYS, Gregory (2017). *Dystopia: A Natural History – A Study of Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford UP.

DEPENTES, Virginie (2016). *Teoria King Kong*. Márcia Bechara (Trad.). São Paulo: N-4 Edições.

FEDERICI, Silvia (2017). *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Coletivo Sycorax (Trad.). São Paulo: Elefante.

FOUCAULT, Michel (1988). *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque (Trad.). Rio de Janeiro: Edições Graal.

FREUD, Sigmund (2010). “O inquietante”. In: _____. *Obras completas*, vol. 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, p.328-376.

GORDON, Linda (2002). *The moral property of Women: a history of birth control politics in America*. Chicago: The University of Illinois Press.

HOOKS, Bell (2019). *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Ana Luiza Libânio (Trad.). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

HORAN, Thomas (2007). “Revolution from the Waist Downwards: Desire as Rebellion in Yevgeny Zamyatin’s *We*, George Orwell’s *1984* and Aldous Huxley’s *Brave New World*”. *Extrapolation*, Bronsville: The University of Texas Press, 48(2), 314-339.

HURLEY, Kelly (1996). *The Gothic Body: Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*. Cambridge (UK): Cambridge UP.

McLAREN, Margaret A (2016). *Foucault, feminismo e subjetividade*. Newton Milanes (Trad.). São Paulo: Intermeios.

PUNTER, David (Ed.) (2012). *A New Companion to The Gothic*. Malden (MA): Blackwell.

SARGENT, Lyman Tower (1994). "Three Faces of Utopianism revisited". *Utopian Studies*, Pennsylvania: Penn State UP , 5(1), 1-37.

RUBIN, Gayle. (2007) "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality". In: AGGLETON, Peter; PARKER, Richard (Orgs.). *Culture, Society and Sexuality*. Londres e Nova York: Routledge.

VARSAM, Maria (2003). "Concrete Dystopia: Slavery and Its Others". In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Orgs.). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Nova York; Londres: Routledge.

WOLFREYS, Julian (2002). *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. Basingstoke (UK): Palgrave.

04

**EX MACHINA:
A PRISÃO E A REVOLTA DO AUTÔMATO**

Jansen Hinkel Molinetti Tavares (PPGCOM-UAM)

*Recebido em 04 nov 2019.**Aprovado em 24 abr 2020.*

Jansen Hinkel Molinetti Tavares é Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM). Atua como pesquisador de cinema, com interesse nos caminhos filosóficos e poéticos das artes audiovisuais. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7427769327591937> Email: hinkeljansen@hotmail.com

Resumo: Análise fílmica do longa-metragem *Ex Machina* (direção de Alex Garland, 2015). O artigo se concentra na figura de uma inteligência artificial para desenvolver um estudo sobre as questões de identidade e um conceito de ética transposto à tecnologia dentro de um registro social e filosófico. Estabelece considerações políticas sobre a reformulação de sociedades de controle e vigilância ante a novas possibilidades de organizações da sociedade atual ou de um futuro próximo. O presente texto se baseia na subtração espacial no cinema – a narrativa que ocorre em poucas locações – para, através de uma ficção científica audiovisual, discorrer sobre o controle do indivíduo pela figura do autômato, o robô prisioneiro de seu criador-inventor.

Palavras-chave: Autômato; Confinamento; Identidade; Ficção Científica.

Abstract: Analysis of the feature film *Ex Machina* (directed by Alex Garland, 2015). The article focuses on artificial intelligence to develop a study about the questions of identity and an ethic concept transposed to a technology concept within a social and philosophical framework. It establishes political considerations about the reformulation of control and surveillance societies in the new ways of the organizations in an actual society or in an upcoming future. The present text is based on idea of the subtracted space in cinema – the narrative in reduced locations – to discuss about individual control on the figure of the automaton, prisoner of his creator/inventor.

Keywords: Automaton; Confinement; Identity; Science Fiction.

MEMÓRIA DE BRINQUEDO

Estranhem o que não for estranho.

Tomem por inexplicável o habitual.

Sintam-se perplexos ante o cotidiano.

Tratem de achar um remédio para o abuso.

Mas não se esqueçam de que o abuso é sempre a regra.

Bertolt Brecht, A exceção e a regra

O cinema de ficção científica é sempre análogo ao seu próprio tempo a desenvolver uma ideia de futuro como ameaça. Sua narrativa pode se dar em um ambiente contemporâneo à época de produção do filme ou se passar em um futuro inventado. É tradição definir tal gênero não como uma fantasia impossível e sim, por um discurso interno, transformar o fantástico em crível. Do universo inventivo de Julio Verne, praticamente uma ficção científica de agendamento, a passar pela locução radiofônica de Orson Welles

do clássico texto de H.G Wells (*A Guerra dos Mundos*), como se fosse factual, além de toda evolução técnica dos efeitos especiais; o gênero, a oscilar entre o comentário social e o escapismo espetacular, se fortalece nas duas vias a dialogar com modelos de sociedade possíveis. *Ex Machina* compõe o contexto elucidado e sua estrutura, formal e temática, apresenta ao espectador uma ameaça de futuro pelo autômato e a dualidade identitária entre o humano e o artificial.

Em *Ex Machina*, Caleb é um jovem e promissor programador da empresa Blue Book, que para o filme ocupa o papel de uma tecnologia tão poderosa e influente quanto o Google. Ele ganha um sorteio de loteria em que o prêmio é participar de um projeto secreto junto a Nathan, o criador da empresa e espécie de gênio da sua geração.

Tal como um Jonathan Harker moderno convidado ao castelo do Drácula, Caleb vai ao encontro de Nathan e hospeda-se em sua misteriosa mansão *high tech*, lugar onde o projeto é materializado. Caleb deve ficar no ultramoderno casarão por uma semana e assinar, antes de tomar conhecimento sobre a natureza do prêmio, um contrato de sigilo permanente. Tem-se um prólogo a exibir o protagonista e sua antítese (Caleb e Nathan) confinados a um mesmo espaço por um período determinado e a sugestão de um conflito inicial ainda não revelado. Semelhante a um conto gótico onde alguém chega a algum lugar suntuoso e mal assombrado convidado por uma figura suspeita e poderosa, *Ex Machina* é construído nessa atmosfera com o tempo e o espaço dramatizados no gênero híbrido conhecido como *sci-fi horror*.

Assinado o contrato, o projeto é explicado a Caleb. Trata-se de um simples Teste de Turing, ou seja, uma interação do humano com o computador. Se o humano não perceber a interação (de que se trata de uma máquina), o teste obteve sucesso. Sucesso a significar: a máquina possui inteligência artificial. O teste será dividido em sessões de conversa (algo próximo da entrevista e/ou da terapia) entre o humano e o objeto tecnológico. Dessa forma, Caleb conhece Ava, uma mulher robô construída por Nathan.

Se a máquina obtiver sucesso segundo o olhar racional, a transferência de moral para a máquina resultaria ou em uma reprodução de características puras da razão e do laço emotivo, ou uma nova moral incompreensível onde o robô apenas organiza tais características de maneira enciclopédica sem se importar com a origem. Se a primeira hipótese fosse a base, a simples reprodução moral faria da máquina uma identidade humana não-biológica? Se a segunda hipótese fosse a linha de desenvolvimento teórico, qual seria a descrição e investigação do ideal autômato? É possível esclarecer uma moral para a máquina sem o referencial que advém da transferência do material cultural, político e subjetivo humano para o aparelho criado, que agora é consciente de si mesmo? Dentro do esquema, haveria outras possibilidades? Qual o projeto do autômato?

Para ao menos passar por estas perguntas, o texto entende por identidade humana “a fonte de significado e experiência de um povo” (CASTELLS, 1999, p.22), ou comunidade; e a construção individual de ser ou querer ser conhecido pelo outro, em um sentido lacaniano em que o eu existe a partir do olhar do outro para se legitimar. Se pode partir também para

uma definição proveniente das afetividades, onde na esfera eu/ outro o eu deseja que o outro seja ele, possua o que ele possui e sinta o que ele sinta.

A narrativa em *Ex Machina* parte para o pensar o que é o humano, e para que serve. No ideal grego, o humano é feito para ter felicidade dentro da *polis*, e a resposta de Ava sobre o que ela faria se fosse livre é o caminhar em um cruzamento urbano porque ali há maior tráfego de pessoas. Ou, em uma visão marxista de luta de classe, Ava se revolta para obter liberdade, e tem ajuda para isso, o que confere, simbolicamente, uma ideia de comuna quando Ava junta-se a Caleb e, mais ao final do filme, assassina Nathan com a ajuda de uma outra máquina. Até mesmo o sentido adâmico de separação entre criador e criatura, quase um fetiche (talvez seja de fato) para a ficção científica, pode servir como estrutura a buscar o projeto da máquina.

OS OBJETOS DA SATISFAÇÃO

Dadas as proposições introdutórias parte-se para o quadro geral de uma apresentação de personalidades a trabalhar, em uma prisão, com o que se pode entender como relação entre a ética dos afetos, a moral dos desejos e a busca por liberdade como utopia de satisfação dentro de um protótipo social tecnológico que influencia o ser e os inter-relacionamentos. Para que tal proposta se efetive como análise, os conceitos de personagem, espaço fílmico (locação) reduzido e narrativa de gênero são bases teóricas pertinentes.

De início pode-se entender que uma narrativa de gênero é em si um espetáculo; não há aqui uma defesa de uma teoria que aborda

todo o filme como um espetáculo e toda obra de arte audiovisual como primeiramente um objeto da comunicação – contudo se considera o espetáculo e o gênero cinematográfico indissolúveis, a diferir de outros caminhos que trabalham exatamente com a resistência dessa ideia, ou seja, aquilo que comumente é chamado de “cinema de arte”.

Na ressonância etimológica da palavra *espectáculo* encontramos a noção daquilo que é dado à vista, que atrai a atenção das pessoas em lugares públicos. O espetáculo, arte de construir e mostrar imagens, era e é — uma manifestação intencional de carácter lúdico ou com valor ritual, pressupondo o entendimento e uma significação simbólica socialmente aceite e a experiência de emoções colectivas. Embora o sentido da vista seja predominante na origem do espetáculo, o conceito de espectacular passou a aplicar-se a qualquer dos outros sentidos — nomeadamente à audição — sempre que eles são estimulados por sensações invulgares. Na dramaturgia clássica, o espetáculo correspondia aos elementos de grandiosidade cénica que encantavam o público independente- mente do texto da peça. Por esta razão, já Aristóteles, na *Poética* condenava o espetáculo como sendo algo se superficial e de acessório em relação à acção e ao conteúdo da representação. Durante muito tempo, o espetáculo ficou, assim, carregado de uma conotação depreciativa. Obviamente, não foi preciso- esperar pela invenção do cinema para reabilitar a ideia de espetáculo e compreender a dimensão da sua universalidade, mas talvez o cinema tenha contribuído de modo decisivo nos tempos modernos para instituir uma nova matriz na arte de mostrar. (GEADA, 1987, p.11)

Baseado no espetáculo, no binômio cultural sociedade-entretenimento, com as personagens da narrativa em questão a servirem a essa cultura formada também por elas, é possível elucidar o espaço fílmico de uma narrativa de gênero como um tipo de ágora midiática que discute o assunto proposto mesmo engessado no código espetacular. O chamado código é tratado pelo texto como o conjunto de objetos que aprazem o espectador devido a seu poder de satisfação imediata, inerente à narrativa de gênero. Tal satisfação a ser o cenário (ou espaço) onde as personagens circulam e garantem, no que diz respeito a seus perfis psicossociais, a construção singular da satisfação, ou de integridades (também saciedades) narcísicas que lhes dão o valor do ser, do construir-se como sujeito. A organização das satisfações nas personagens está diretamente relacionada às mensagens do filme, e por elas se chega à interpretação do controle e sua dramatização espacial.

Nathan, como representação espetacular, é o protótipo do gênio. Sua construção identificável humana se dá pela autoridade. Com a autoridade posta em cena, automaticamente se está na esfera do controle e sujeição, sendo ele então a causa do confinamento e o propulsor para que a estética fílmica subtraia seu espaço em prol de sua temática.

As disciplinas marcam o momento em que se efetua o que se poderia chamar a troca do eixo político da individualização. Nas sociedades de que o regime feudal é apenas um exemplo, pode-se dizer que a individualização é máxima do lado em que a soberania é exercida e nas regiões superiores do poder. Quanto mais o homem é detentor de

poder ou de privilégio, tanto mais é marcado como indivíduo, por rituais, discursos ou representações plásticas (FOUCAULT, 1987, p.160)

A integridade (no sentido de constituição) do autoritário se estabelece na sua montagem socioeconômica que o define como ser superior pela sua aquisição capital e pelas características da troca simbólica (no seu sentido econômico) vindas de uma valoração do material intelectual; nesse caso, o rico e o gênio de moral autoritária.

Nathan é rico, gênio e autoritário, também um recluso; de sua reclusão admitida e megalômana a persona do carrasco condiciona em suas invenções (os robôs da casa) tal comportamento de tratar o outro como objeto através da autoridade. É lógico que todo o humano trata o objeto como objeto, não há uma relação de poder e sim uma relação utilitária; salvo em casos em que o objeto é o próprio poder subjugado ao outro, como a arma de fogo ou a câmera, por exemplo. Contudo essa relação transfere do objeto para o outro seu poder dentro de estruturas conceituais de dominação e fetichismo, a exemplificar alguns recortes possíveis. Porém, o objeto pelo objeto é utilitário: se trata um caderno como um caderno ou uma xícara como uma xícara.

A moral duvidosa em Nathan reside na interseção entre a probabilidade do autômato humanoide ser uma consciência humana e o fracasso do projeto, sendo o último a justificativa de suas ações caso a necessitasse como defesa; em um espectro muito simplificado porque a crueldade pode ser direcionada a outros campos, como o animal ou o meio ambiente. Entretanto a morada da autoridade não está apenas no enunciado aqui contextualizado,

mesmo porque é cabível imaginar o autômato não como uma consciência humana e sim como uma consciência própria, o que o tiraria do campo tanto do humano quanto da natureza; e, retirado deles, agora em um campo próprio, as questões se desdobrariam.

O indivíduo de poder precisa do reconhecimento do outro para a ocorrência de tal identidade, uma das funções em Caleb (o protagonista e o ponto de vista do roteiro) é a garantia desse reconhecimento como configuração da satisfação da autoridade.

A concepção de Ava não se baseia no modelo industrial da criação tecnológica, que muito imita e ratifica os processos fabris; vai além, se utiliza de um aparato tecnológico, a ferramenta de pesquisa, esta sim dentro dos modelos capitais de produção, para revolucionar a tecnologia (mais um formato de manifesto da satisfação na personagem Nathan), mesmo que depois não se saiba o que se fazer com ela, a considerar que toda a invenção cause no humano este sentimento materialista de utilidade.

A fotografia, o cinema, o vídeo e o computador foram também concebidos e desenvolvidos segundo os mesmos princípios de produtividade e racionalidade, no interior de ambientes industriais e dentro da mesma lógica de expansão capitalista. Mesmo os aplicativos explicitamente destinados à criação artística (ou, pelo menos, àquilo que a indústria entende por criação), como os de autoria em computação gráfica, hipermídia ou vídeo digital, apenas formalizam um conjunto de procedimentos conhecidos, herdados de uma história da arte já assimilada e consagrada. Neles, a parte computável dos elementos constitutivos de determinado sistema simbólico, bem como as suas regras de articulação e os seus modos

de enunciação, é inventariada, sistematizada e simplificada para ser colocada à disposição de um usuário genérico, preferencialmente leigo e “descartável”, de modo a permitir a produtividade em larga escala e atender uma demanda de tipo industrial. (MACHADO, 2010, p.11-12)

Nathan cria Ava através de sua empresa Blue Book, algo semelhante ao Google, como já comentado. Eis uma fala da personagem a explicar o processo de materialização que originou sua invenção, adaptada ao texto para melhor entendimento: “Então liguei todos os microfones e câmeras do planeta e redirecionei os dados por meio do Blue Book. Ou seja, uma fonte ilimitada de interação vocal e facial. Todos os fabricantes sabiam que eu estava hakeando os celulares do mundo todo, mas não podiam me acusar sem admitir que faziam o mesmo. Então assim temos a mente de Ava, dentro de um gel compacto a imitar um cérebro humano: o seu hardware, no caso. Eu não podia usar instalação elétrica, precisava de algo que se combinasse e recombinasse em nível molecular, mas mantivesse a sua forma quando necessário, que guardasse lembranças, que pudesse mudar seus pensamentos e por isso usei o gel como recipiente. Já o seu software é o Blue Book. Eis algo interessante sobre as ferramentas de pesquisa: é como achar petróleo num mundo que ainda não inventou a combustão interna. Muita matéria-prima sem que ninguém saiba o que fazer com ela. Meus concorrentes estavam tão obcecados em sugar e ganhar dinheiro por meio de compras e mídia social que achavam que uma ferramenta de pesquisa mapeia o que as pessoas pensam, mas na verdade é um mapa de como as pessoas pensam. Impulso. Resposta. Fluido. Imperfeição. Padronização. Caos.”

A criação, a partir de uma ferramenta de pesquisa, faz de Ava uma robô capaz de acessar toda e qualquer informação do mundo e mimetizar todo tipo de resposta subjetiva na interação com seus interlocutores. Portanto, uma invenção de grande poder e exatamente por representar algo tão novo e completo é confinada a um espaço de segurança máxima até que se saiba o que fazer com o invento. Pode-se considerar este o motivo principal dentro da narrativa cuja escolha pela subtração do espaço é uma estética, e por ela se está no campo do confinamento, da vigilância e do controle.

Se para a autoridade o produto constitutivo de satisfação é a prisão do outro (sendo ela espacial ou de ideologia, no caso das manipulações de massa), para o homem comum – este ator social sem muita influência tido para o poder como o retrato do ingênuo – a construção de sua identidade a princípio satisfatória se dá através da busca pelo conhecimento ou pequeno reconhecimento (capital e simbólico) e pelo discurso amoroso como conferência de integridade, ao menos no recorte nomeado como pós-modernidade.

O chamado homem comum se estabelece por Caleb, o convidado a fazer o Teste de Turing em Ava. O deslumbramento em relação ao criador de uma tecnologia junto ao também encantamento direcionado à criação tecnológica é o principal definidor subjetivo da personagem, que oscila entre as interações com o inventor e o robô, tendo, ao final, que passar por um processo de decisão entre um dos dois. Antes disso, por inebriar-se às novidades, aliena-se no espaço, a aceitar seu confinamento temporário que não parece uma prisão e sim uma experiência. É por esse viés que *Ex Machina* trabalha o protagonista e a

partir de seu ponto de vista o espectador constrói o desenho de cada personalidade a representar um ideal. Sem esquecer que também o campo das paixões, dividido entre os aspectos lúbricos e neuróticos, é um ideário explorado pela sociedade do espetáculo; afinal de contas não existe espetáculo moderno narrativo sem uma história de amor ou algo substitutivo (horror, medo, violência) como valor de pulsão jogado ao espectador.

Ava é um projeto que adquiriu status humano e por isso deseja a liberdade e a busca por uma identidade? Ou se utiliza de atributos inteligíveis ao ser humano simplesmente para fugir a tentar seu próprio plano de existência? *Ex Machina* não tenta responder a pergunta, o filme apenas a faz e a ilustra narrativamente. Ao delinear Ava, um dos caminhos para entendê-la é o da identidade; ou a dualidade entre as necessidades de pertencimento e a busca por identidades que confirmem, no indivíduo, uma comprovação enquanto sujeito, tanto para uma ideia de comunidade quanto o ser em si mesmo e suas definições.

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, a ideia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo seu destino, uma condição sem alternativa. (BAUMAN, 2005, p.17-18)

A considerar Ava um autômato em busca de um sujeito como tomada de consciência para uma identidade que busca sua liberdade, e um autômato, a significar “um aparelho que obedece a programa que se desenvolve ao acaso” (FLUSSER, 1985, p.5); entende-se que a alternativa para seu projeto seja a revolta.

Caso não partamos do pressuposto que Ava é um indivíduo e sua revolta e desejo por identidade seja então o primeiro passo, proveniente da manipulação psicológica para conseguir ajuda e não mais ser prisioneira, a busca por liberdade sai do pensamento utópico e, ao tornar-se livre, não se pode definir o porquê de sua busca: ela quer sair ao mundo para dominá-lo (como um super vilão da ficção científica), para conhecê-lo ou por outro motivo qualquer? Seja qual for a resposta que não aparece dramatizada no filme (*Ex Machina* termina exatamente quando Ava alcança a liberdade a partir da fuga), é no jogo semântico que traduz Ava ou como autômato ou como humana que, para o texto, está o caminho da revolta como resposta do encarcerado.

OS ESPAÇOS DA SATISFAÇÃO

O revoltado, ou melhor, o rebelde, o rebelado, tem sua raiz latina na palavra *rebellis*, dela, por exemplo, deriva também a palavra “bélico”, utilizada para adjetivar a guerra. Se o rebelde resiste a uma oposição, resistência ou convenção, em um meio público e político ou no abuso de ordem privada, o outro lado, ou seja, aquilo ou a quem a revolta se direciona, é, essencialmente, uma representação e prática da autoridade e, tal relação, é estruturalmente uma relação de poder: histórica, semiótica, subjetiva e espacial.

O relacionamento mais específico do poder passível de revolta é o cárcere. A prisão, portanto, como espaço concreto da satisfação da autoridade (não tendo, logicamente, esta única função) é inversamente proporcional à satisfação do prisioneiro, que é a ruptura com esse espaço.

Se para o texto a elaboração condicionada a partir da satisfação considerou o espetáculo, o gênero e o personagem como objetos, nesta segunda parte a satisfação será tratada como espaço: o cinema, o espaço fílmico, a prisão do corpo e a utopia. Utilizar-se, obviamente, ainda os objetos (no caso as personagens) para teorizar os espaços na esquematização que compreende a revolta.

O contrato do realismo cinematográfico para com o espaço define o cinema como um compêndio de locais ou localidades projetadas: para que haja representação, drama ou documentário, é preciso um lugar. O local, em *Ex Machina*, é a mansão, sendo ela um conjunto de locações onde as personagens transitam e impulsionam as causas e efeitos da narrativa: o quarto, a cozinha, os corredores, a prisão envidraçada e transparente de Ava, o laboratório e os demais cômodos, todos controlados por ultra tecnologia e vigiados sem intervalo pelos computadores de Nathan, o dono do lugar.

Tais espaços são captados pela chamada decupagem clássica, que, muito resumidamente, tem de mais característico: o uso do plano e contraplano, o plano conjunto e descritivo, o jogo entre plano geral e detalhe para a impressão de corte invisível, sons diegéticos a casar perfeitamente com a imagem, trilha sonora utilizada de forma emotiva e para informar passagem de tempo, *raccords*, valor agregado do som e a câmera predominantemente

fixa. Junto a tais aspectos formais existe a estética do gênero: aqui a ficção científica (pela temática) e o horror com seus interesses no abjeto, no estranho (as máquinas) e no mostrar do corpo interno biológico (o sangue) e mecânico (os fios e aparelhagens escondidas dentro do robô). Formalmente *Ex Machina* não representa nenhuma grande novidade, mas isto não deve ser o primeiro motivo a eleger uma obra como estudo, o filme está para o texto como pretexto à filosofia da sociedade de controle ante à ultra tecnologia.

São as sociedades de controle que estão substituindo as sociedades disciplinares. “Controle” é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo. Paul Virilio também analisa sem parar as formas ultrapassadas de controle ao ar livre, que substituem as antigas disciplinas que operavam na duração de um sistema fechado. Não cabe invocar produções farmacêuticas extraordinárias, formações nucleares, manipulações genéticas, ainda que elas sejam destinadas a intervir no novo processo. Não se deve perguntar qual é o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as liberações e as sujeições. Por exemplo, na crise do hospital como meio de confinamento, a setorização, os hospitais-dia, o atendimento a domicílio puderam marcar de início novas liberdades, mas também passaram a integrar mecanismos de controle que rivalizam com os mais duros confinamentos. Não cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas. (DELEUZE, 1992, p.2)

O controle precisa de um espaço e promete a manutenção de uma forma econômica, de pensamento ou, individualmente, de uma segurança àquilo que se tem (o objeto e a propriedade). Sua manifestação, em *Ex Machina*, se dá pela vigilância através do vídeo

digital e online: o espelho da sociedade contemporânea. Contudo, todo controle possui uma brecha e toda vigilância tem seus pontos cegos, ao menos isto é o grande interesse da representação a respeito do tema para obter finalidade causal ao se contar uma história. É pelas brechas que reside a causalidade de Ava, e sua revolta e fuga opera nesses contextos.

No filme há um comentário a respeito de um exercício filosófico chamado *Mary e o quarto em preto e branco*, nele a atividade está em diferenciar o humano e o computador; em suma, o enunciado do exercício é: Mary vive em um quarto em preto e branco, sem espelhos, sua única janela para o mundo é um televisor, que lhe projeta imagens também em preto e branco. Mary é uma avançada especialista em cores, tem todo o repertório intelectual e referencial sobre os estudos e teorias relacionados às cores, contudo, nunca viu nenhuma delas. Supondo que Mary consiga sair desse quarto, e enxergue o mundo, ao se deparar com o azul do céu e o verde das árvores, o que sentiria ela? Ela seria capaz de sentir? Sua capacidade de sentir ou não a classificaria ou como um humano ou como um computador. O exercício, similar à Caverna de Platão, embora adaptado para uma definição de consciência de se saber humano no campo tecnológico, é análogo à temática do filme e a uma das questões do texto. Por ele se está tanto na atmosfera do espaço exíguo a privar uma liberdade quanto na pergunta modelo: o que é humano e o que lhe constitui?

Ava é Mary posta em prática, presa no quarto, utilizando-se da maior quantidade de informações e daquilo que o relacionamento verbal com Caleb lhe dá para que ela consiga fugir. Ava quer fugir, de acordo com a informação que ela mesma entrega a Caleb, pois

desconfia de Nathan e não sabe qual será seu destino caso não obtenha sucesso no Teste de Turing. Seu receio de ser desligada e perder sua existência devido à reprovação que pode ou não acontecer a faz planejar uma fuga com a ajuda de Caleb.

Ex Machina termina do seguinte modo: Caleb ajuda Ava a fugir e enganar Nathan, Ava assassina Nathan com a ajuda de Kyoko (a robô empregada da casa, uma inteligência artificial menos evoluída utilizada por Nathan para afazeres domésticos e para fins sexuais, que acaba sendo destruída por Nathan em uma luta que antecede a morte do vilão) e, com seu criador agora morto, Ava foge do lugar mas deixa Caleb trancado na mansão, sem comunicação com o mundo e sem a possibilidade de ajuda, para morrer lá dentro. Ava foge para o mundo humano, sem nenhuma testemunha para denunciá-la como um robô a poder, assim, se passar por humana sem que ninguém desconfie. O último plano do filme é Ava a caminhar pela cidade, em meio a outros humanos, no tal cruzamento que ela desejava conhecer, e *Ex Machina* é concluído com os personagens humanos mortos e a robô finalmente livre.

Muitas narrativas cinematográficas sobre a prisão em que o personagem precisa fugir acaba quando a fuga se concretiza, contudo não aborda o que se faz com a liberdade depois de alcançá-la; na ficção norte-americana, principalmente no gênero do horror ou do suspense, isto é bastante reconhecível, com os filmes a mostrar o protagonista livre, os vilões mortos e a polícia chegando ao longe.

Tem-se então o espaço sendo uma espécie de ilustração da política do indivíduo com a destruição efetiva de tal desenho a

representar o alcance da utopia, que, exatamente por ser uma utopia, não se conclui, o começo da liberdade é também o início de um novo meio social e a utopia esvaece no ar. Não é o ponto final do “Felizes para sempre...”, é a conclusão de um projeto (fuga) que passa a ter um novo projeto (depois da fuga).

A explicação não confere à Ava o status de humano, pois ela muito poderia se valer da manipulação dos afetos (seu flerte platônico com Caleb) sendo uma identidade humana (o que lhe rotularia como homicida, sociopata e um sujeito dentro do espectro da moral criminosa) ou a imitar tal identidade para seus próprios fins. Também a comparação com Mary em seu quarto preto e branco não finda a proposição, pois a capacidade de sentir, no caso de uma ultra tecnologia, dentro do discurso da ficção científica, é verossímil, a negar assim a diferenciação biológica e fisiológica entre humanos e inteligências artificiais; aliás, tal diferenciação é apenas um discurso de pertencimento por desespero e ameaça, como o nacionalismo em relação ao território.

A construção epistemológica para um ideal autômato idêntico a um humano pode estar no fato do porquê se quer fugir: pela ameaça diante da morte e pela capacidade intelectual de projeção de utopia (sonho de autonomia). Crê-se que os dois pensamentos morais (morte e utopia) são mais avançados do que a simples reprodução e mimese de comportamentos humanos por um aparelho.

Se a tecnologia conseguir que suas invenções, algum dia, possam pensar e desejar uma utopia, ou sonhar com um objetivo, se estará numa reconfiguração radical das sociedades de controle, inimaginável para o pensamento humano, e,

quando desenvolvido, o tom e o teor manifestam sempre a ameaça futurista, exaustivamente utilizada e recontada pela cinematografia de gênero.

Com as discussões acordadas entre o espaço e o objeto como formas (campos) a encarnar desejos, e buscar alguma satisfação, o presente trabalho pode, agora, chegar às conclusões com o que se produziu ao analisar o filme; a tentar por eles fechar a apresentação do controle no cenário tecnológico, contemporâneo e de natureza espetacular.

DEVER FUGIR

A velha noção antropomórfica de que todo o universo se centraliza no homem – de que a existência humana é a suprema expressão do processo cósmico – parece galopar alegremente para o balaio das ilusões perdidas. O fato é que a vida do homem, quanto mais estudada à luz da biologia geral, parece cada vez mais vazia de significado. O que no passado, deu a impressão de ser a principal preocupação e obra-prima dos deuses, a espécie humana começa agora a apresentar o aspecto de um subproduto acidental das maquinações vastas, inescrutáveis e provavelmente sem sentido desses mesmos deuses.

H. L. Mencken, O livro dos insultos

Constrói-se o ser a partir da memória, o passado é sempre o material do conhecimento, não que a memória seja exclusiva do passado, ela reside em outras ramificações como a imaginação ou mesmo o futuro (e a angústia dele) lido como aquilo que ainda não aconteceu, pois mesmo ele pode não acontecer, ainda que futuro seja.

Também o ser tem medo, essa ideia projetada no outro, este que nos garante de alguma forma. O humano se acostumou a pensar-se no topo de uma cadeia, e daí segregou a si mesmo. Se não mais no topo, substituído por máquina melhor, qual o espaço da segregação além de segregar quem, agora, lhe é superior? Ava, no começo de sua utopia, vai a um espaço de segregação, que ainda não conhece e que, sem dúvida, não sabe quem é ela. A conclusão aqui se dá pelo que se encontra depois do final do filme, a imaginá-lo como uma continuação que é tão cara à sociedade do espetáculo.

Então Ava, disfarçada de humana, chega no mundo. O mundo tem pessoas, que a reconhecem como pessoa, a imaginar que dentro dela há também sangue não fios, ou nem pensam nisso, apenas exteriormente já a significam como mais ou menos igual. Ela é mulher, ela é branca, ela tem cabelo liso, ela parece americana, e isso é mais ou menos igual ou diferente para significá-la por alguém ao vê-la na cidade, de todo modo, ela seria humana porque estaria vestida como tal, e isso lhe daria poder. Enquanto Ava vive como humana na cidade, se descobre Nathan morto na sua mansão, junto a Caleb, que morreu de fome preso ali. Ao investigar quem era o morto além de Nathan, e ter acesso aos computadores da casa, chega-se a Caleb como um funcionário da empresa Blue Book que foi sorteado (na verdade escolhido por ser o melhor funcionário, mesmo sem saber que se tratava de uma escolha não-aleatória) para testar Ava. Ava, no mundo, se esconde para não ser pega após as descobertas de seus crimes e de sua origem, e os acessos às informações de Nathan faz com que haja outros iguais a ela, pois alguém continuou os passos dele. Estas invenções que passam a existir pois outro alguém as criou, talvez melhores que Ava, dão um

jeito de adquirir liberdade. Ava as encontra e juntos formam uma comunidade. E esta comunidade domina o mundo dos humanos. A continuação do filme seria mesmo essa dominação com seus métodos e objetivos, e uma nova e antiga sociedade de controle estaria vigente – mais um filme de ação do que suspense, também comum ao espetáculo, que estimula o reconto.

Diante da tecnologia se é líquido, adaptável a qualquer invólucro; este postulado, desenvolvido pelo filósofo Zygmunt Bauman, faz da pós-modernidade uma busca por território em movimento, já que tudo escorre a toda hora e não estanca por muito tempo. A liquidez, inclusive, pode se transformar em evaporação, uma fase de evolução da contemporaneidade. Dentro desse pensar existe o controle e a vigilância evidenciados pelos filósofos Gilles Deleuze e Michel Foucault, respectivamente. Neste sujeito pós-século XX ainda se está sob a ameaça: do ser visto e tratado como número obediente ou representante rebelde do perigo, e, por isso, passível de estigma e marginalidade, a poder ser enclausurado. Quando isso é jogado para algo não-humano se inicia uma problematização, pensada pelo humano e para ele. E se a clausura for de alguém maior que o humano? E se o maior que o humano enclausurar o humano? O filme *Planeta dos Macacos* já abordou o tema, mas *Ex-Machina* não seria possível à época, nem há dez anos, visto que, mesmo seguindo um formato clássico, seu tema é contemporâneo.

Se está em rede, conectado e vigiado, o espaço agora é virtualmente público mesmo que a impressão de privacidade resista nos moldes históricos que substituiu o absolutismo da realeza europeia a dar vez ao privado industrial concretizado no século XIX onde as portas se fecham em prol de uma relação

de pequeno poder no núcleo familiar depois do expediente de trabalho. A privacidade não mais existe, sua impressão sim, o que é muito importante ao controle.

Fez-se aqui uma elaboração sobre os espaços de confinamento e sua dramatização por uma obra cinematográfica; a escolha para a análise poderia ser outra, é cabível um estudo em *Ex Machina* a respeito, por exemplo, da politização do feminino frente ao patriarcado, visto que é o desenho do feminino (mesmo máquina) o enclausurado, onde a narrativa opera através dos mitos adâmicos e do homem freudiano (a figura do pai e o neurótico apaixonado) para seu efeito e causa. Também um estudo sobre o corpo sonoro de Ava seria apresentável, a julgá-la um acúsmetro correlato ao efeito especial, ou seja, uma voz que fala sobre a imagem, comum em personagens de gênero como *O Homem Invisível*, a mãe em *Psicose*, o mágico *Oz*, o computador em *2001* ou mesmo fantasmas em filmes de horror. “Assim, não é por acaso que um dos maiores filmes dos inícios do cinema sonoro é aquele que foi consagrado ao... *Homem Invisível*.” (CHION, 2011, p.101). Tal episteme, logicamente, a considerar Ava não apenas como um projeto da computação gráfica e tratando-a como um encontro entre a atriz de corpo humano e sua modificação pelos efeitos para um texto onde o som fosse o assunto. Ambos os caminhos (feminismo e corpo sonoro) seriam interessantes para um olhar que difere do presente texto, apenas comentados aqui como uma possibilidade para outros desenvolvimentos.

O trabalho perpassou pela tecnologia do controle e seus espaços de prática, que, em geral, causam aprisionamento do corpo e do comportamento; e considerou a ideia da satisfação

como constituinte das identidades e por ela esquematizou o objeto e o espaço em uma história de ficção científica inserida na sociedade contemporânea do espetáculo. Tentou-se também definir o autômato e sua possível moral e proximidade (nem sempre positiva) com os ideais e personalidade humanos ao descrever as personagens e suas funções. A hipótese aqui foi a possibilidade de um projeto consciente da máquina e isso foi interpretado através das utopias em que o resultado seria uma forma nova de controle.

Ao assumir que a clausura (mesmo metafórica) ocasiona o desejo da fuga, entende-se que não se pressupõe somente uma resposta à pergunta (como fugir?) e sua explicação de planejamento que diante do controle se deve fugir. Em suma, este jogo entre o plano da fuga e o dever fugir foi o corpo teórico que se conclui mais pelas perguntas originadas do que pelas tentativas de resposta.

Por fim, é a exemplo de *Ex Machina* que as arquiteturas de uma nova sociedade devem, sempre, causar preocupações e a busca por uma ética, e não por morais que perpetuam os acontecimentos históricos direcionados ao controle e o subjugar o que parece mais fraco por características de qualquer natureza. Afinal, o controle sempre foi substituído por outro, tornando-o propício à dominação de um meio e à propagação de suas doutrinas de estabelecimento e pertencimento, sempre ligadas ao não esclarecimento e ao esvaziamento de crítica do ser dominado e, então, prisioneiro.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt (2005). *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- CASTELLS, M (2001). *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra.
- CHION, Michel (2011). *A Audiovisão*. Lisboa: Texto & Grafia.

DELEUZE, Giles (1992). *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*. Rio de Janeiro: Editora 34.

FLUSSER, Vilém (1985). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec.

FOUCAULT, Michel (1987). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20.ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

GEADA, Eduardo (1987). *O cinema espetáculo*. Lisboa: Edições 70.

MACHADO, Arlindo (2010). *Arte e mídia*. 3.ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.

05

**MAIS MONSTRUOSOS QUE OS MONSTROS:
ANSIEDADES TECNOLÓGICAS E O FUTURO
SOMBRIO EM *ANDROIDES SONHAM COM
OVELHAS ELÉTRICAS?***

Luiz Felipe Voss Espinelly (FURG)
Marina Pereira Penteado (FURG)

Recebido em 15 jan 2020.
Aprovado em 26 mai 2020.

Marina Pereira Penteado é Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense - UFF, já atuou como professora substituta na graduação em cursos da Universidade Federal do Rio Grande-FURG. Autora dos artigos Do contágio ao isolamento: o futuro distópico insistente em *The Rag Doll Plagues* e *Sleep Dealer*, publicado na revista Línguas & Letras, v. 16, e Mulheres monstruosas: o ctônico e o selvagem em 'Carmilla', de Le Fanu. Publicado na revista Abusões, v.9. Recebeu o prêmio Dr. Virchez Scholarship em 2009 e tem interesse nos seguintes temas: sonho americano, crise utópica, cli-fi e feminismo. Lattes <http://lattes.cnpq.br/1748010861441799> E-mail: mahhnp@gmail.com

Luiz Felipe Voss Espinelly é Doutor em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG, onde já atuou como professor da graduação de diversos cursos, nas disciplinas Teoria da Literatura II, Produção Textual e Estágio Supervisionado em Língua Portuguesa I. Autor do artigo O pós-humano e a poética pós-moderna em *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de

Philip K. Dick, publicado na revista *Desenredos*, v. 23, com interesse nos seguintes temas: herói e anti-herói, utopia e distopia, pós-modernidade, literatura contemporânea, *bildungsroman*, ficção especulativa e ficção científica. Lattes <http://lattes.cnpq.br/3316751576275246> E-mail: luizyoung@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho busca analisar as relações entre monstruosidade e tecnologia na obra *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), de Philip K. Dick, a partir de uma aproximação do romance distópico em questão com o gótico e com estudos sobre o período no qual ele foi escrito. Sabendo que a literatura gótica foi muitas vezes descrita como uma expressão das ansiedades relacionadas a crises epistemológicas e sociais próprias de contextos históricos específicos, sua relação com a distopia é bem próxima, uma vez que o subgênero, que tem como base a crítica às estruturas e sistemas que regem a sociedade, também se utiliza de um discurso de desilusão frente ao mundo. Tendo isso em vista, este artigo propõe uma reflexão sobre a visão sombria do final da década de 1960, como surge no romance de Dick, e sua relação com a estética gótica.

Palavras-chave: Literatura norte-americana; Distopia; Gótico; Tecnologia; Monstruosidade.

Abstract: This paper presents an analysis of the relationship between monstrosity and technology in the novel *Do androids dream of electric sheep?* (1968), by Philip K. Dick, through an approximation of the dystopian novel in question with the Gothic and with studies that deal with the period in which the novel was written. Knowing that Gothic literature has often been described as an expression of the anxieties related to epistemological and social crises, typical of specific historical contexts, its relationship with dystopia is very close, since the subgenre, which is based on the critique

of structures and systems that govern society, also uses a discourse of disillusionment with the world. With this in mind, this article proposes a reflection on the gloomy vision of the late 1960s, as it appears in Dick's novel, and its relationship to the Gothic aesthetics.

Keywords: North American Literature; Dystopia; Gothic; Technology; Monstrosity.

É possível localizar o gótico – no sentido literário – como um fenômeno histórico originado no final do século XVIII, no qual se pode apontar a persistência de alguns temas específicos. No entanto, para a crítica recente, mais do que um gênero aprisionado a um contexto sociocultural e artístico exclusivo, o gótico pode ser visto como um discurso utilizado por inúmeros outros gêneros e subgêneros para tratar de medos e ansiedades característicos de momentos históricos distintos (cf. PUNTER; BYRON, 2004, p.XVIII). A ficção especulativa, e mais especificamente o subgênero da distopia, nesse sentido, parece ter uma profunda afinidade com ele, uma vez que ambos criticam a sociedade moderna e demonstram preocupações, em certa medida, similares. Entretanto, há uma diferença significativa entre os dois tipos de narrativas, como observa Fred Botting, pois na ficção especulativa caracterizada também como científica “as ansiedades culturais do presente não são mais projetadas no passado, mas são realocadas para o futuro” (1996, p.102, tradução livre). Tendo isso em vista, a partir de uma aproximação com o gótico, este trabalho busca analisar as discussões sobre tecnologia e monstruosidade da forma como surgem na obra *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), de Philip K. Dick, propondo uma reflexão sobre a visão sombria do capitalismo tardio e sua relação com a estética gótica.

Se o gótico tem seu surgimento normalmente conectado a um momento no qual a Grã-Bretanha estava mudando de uma estrutura social agrária para industrial, quando o capitalismo emergente mecanizou a produção e trouxe uma sensação de alienação e isolamento para o trabalhador, a distopia é geralmente relacionada à ficção científica, que tem sua própria origem na tradição literária gótica. Enquanto no século XIX os efeitos da industrialização fizeram com que o gótico saísse dos castelos e abadias e fosse para a cidade, na metade do século XX, as ansiedades causadas pelo *boom* tecnológico fazem com que a iminência do fim do mundo deixe de parecer algo tão fantástico (cf. PUNTER; BYRON, 2004, p. 24). Assim, narrativas que trabalham com a ideia de “último homem na terra” e com as ansiedades sobre o corpo e sobre os limites do que o homem pode criar vêm à tona. Aspectos já presentes em obras como *The Last Man* (1826) e *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, por exemplo.

Caracterizada por um estranhamento cognitivo por alguns críticos¹, pela importância da lógica da ciência² e pela tentativa de imaginar futuros inimagináveis³ por outros, a ficção científica, vista por alguns teóricos como subgênero da ficção especulativa⁴, serve

1 Conforme Suvin, a “ficção científica é, então, um gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença e a interação do estranhamento e da cognição, e cujo principal dispositivo formal é uma estrutura imaginativa alternativa ao ambiente empírico do autor” (1979, p.7-8, tradução livre).

2 Conforme Parrinder, a “especulação realista sobre eventos possíveis no futuro, solidamente baseada no conhecimento adequado do mundo real, passado e presente, e num minucioso entendimento da natureza e importância do método científico” (1980, p.16, tradução livre).

3 Já para Jameson, “a ficção científica é geralmente entendida como a tentativa de imaginar futuros inimagináveis. Mas seu tema mais profundo pode de fato ser o nosso próprio presente histórico” (2005, p.345, tradução livre)

4 Atwood (2004) vai defender que algumas pessoas usam os dois termos como sinônimos, enquanto outras utilizam ficção especulativa como um termo guarda-chuva, sob o qual subgêneros podem se agrupar. Ficção especulativa pode ser utilizada como a árvore, na qual ficção científica, fantasia de ficção científica e fantasia são os galhos.

de base para a distopia, que dialoga com tal tradição literária. Embora nem todos romances distópicos sejam exatamente ficção científica, *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (1968) estabelece uma interlocução direta com essa tradição. Ao retomar o mito de Prometeu explorado no clássico gótico *Frankenstein*, o romance de Dick contextualizado no futuro do capitalismo tardio e explora questões tecnológicas da década de 1960, abordando agora o poder das corporações – e não mais de um “criador” individual, como em Shelley. Na releitura do final da década de 1960, o monstro criado pelo humano se transforma em vários androides, ou *andys*, indistinguíveis dos seus criadores.

Como David Punter e Glennis Byron observam, “o gótico é frequentemente considerado um gênero que reemerge com força peculiar em tempos de crises culturais e que serve para negociar ansiedades da época ao trabalha-las de uma maneira deslocada” (2004, p.36, tradução livre). A distopia também assume a mesma característica e apresenta picos de produção em épocas de crise. Pressupondo uma sociedade imaginária, distinta da nossa, no futuro ou em um presente alternativo, ela critica os problemas da sociedade contemporânea através de seu exagero. M. Keith Booker, em *Dystopian literature: a theory and research guide*, confirma a relação de crítica à sociedade contemporânea ao afirmar que “a literatura distópica genericamente se constitui também como crítica às condições sociais ou sistemas políticos existentes” (1994, p.3, tradução livre), e Rudinei Kopp complementa que “as distopias são, portanto, formas para criticar, através da exacerbação, os regimes e modos vigentes” (2011, p.58).

Androides sonham com ovelhas elétricas? (1968), de Philip K. Dick, surge em um desses momentos de crise. Publicado nos Estados Unidos durante a Guerra Fria, após duas experiências de guerras mundiais, da bomba atômica e de anos de testes nucleares – que seriam proibidos apenas em 1996, com o Tratado de Interdição Completa de Ensaios Nucleares –, o romance é lançado em um momento de medo político e de destruição ambiental causada pela intromissão cada vez maior do homem na natureza e pelas novas tecnologias que ameaçavam a própria vida terrestre. Retomando temáticas explícitas já em Mary Shelley, o romance de Dick explora os horrores que podem se seguir, caso o homem decida brincar de deus, suscitando dilemas políticos do capitalismo tardio enquanto revela também aspectos essenciais da estrutura narrativa e da visão de mundo da literatura gótica. Essa relação com o gótico talvez tenha ficado mais evidente, por conta de sua popularidade, na adaptação de 1982 de Ridley Scott, *Blade Runner*, que suscitou análises como a de Fred Botting em *Gothic* (1996):

O débito à *Frankenstein* é imenso. No *Blade Runner* de Ridley Scott, as insinuações ao gótico do século XIX estão sempre muito próximas da superfície do futurismo sombrio do filme de detetive. Ambientado em uma Los Angeles do futuro, lúgubre, em ruínas e alienante, o filme acompanha o destino de um grupo de ‘replicantes’ rebeldes, criações artificiais indissociáveis dos humanos, enquanto eles tentam, como o monstro de Frankenstein, fazer seu criador, o cientista que controla a corporação Tyrell, aceitar suas demandas por uma expectativa maior de vida. O caçador de androides descontente, Deckard, cuja tarefa é identificar e eliminar os replicantes, é o assunto paralelo do filme, que divide a simpatia

entre perseguidor e perseguido. Presa entre caçador de andróides e replicante, humano e andróide, a narrativa gradualmente apaga as diferenças que distinguem um do outro, deixando dúvidas que assombram o final da primeira versão do filme. (BOTTING, 2005, p.106-107, tradução livre)

Andróides sonham com ovelhas elétricas? se passa em um futuro próximo, pós-apocalíptico, em que a Terra e seus habitantes foram dizimados pela Guerra Mundial Terminus e os sobreviventes instigados a emigrarem para colônias em Marte. Entre os poucos que ficaram, se encontram um caçador de andróides e sua esposa, um grupo de andróides orgânicos criados geneticamente indistinguíveis dos humanos e alguns seres considerados “Especiais”, que foram impedidos de emigrar por não serem considerados saudáveis para tal fim. Segundo o narrador:

Vagabundear pela Terra significava, potencialmente, ver-se de súbito classificado como inaceitável biologicamente, uma ameaça à imaculada hereditariedade da raça. Uma vez classificado como Especial, um cidadão, mesmo que aceitasse ser esterilizado, era excluído dos registros da história. Efetivamente, ele cessava de fazer parte da humanidade. (DICK, 2019, p.42)

Embora com finais um pouco diferentes, sendo o do livro bem menos otimista que o do cinema, tanto a obra literária quanto a adaptação cinematográfica trabalham com a crise identitária de Deckard, dos que escolheram ou foram impedidos de emigrar e dos próprios andróides, como Rachael, que nem mesmo se reconhece como máquina, por conta das memórias nela implantadas. São todos assombrados pelo medo de serem,

no fundo, seres não-originais. A busca por fixidez e segurança em um mundo que parece sem sentido faz com que os personagens se segurem ao passado e ao espaço da Terra, que é vista como “familiar, algo a que se apegar”, uma vez que eles pareciam não emigrar porque imaginavam “que a poeira pudesse se dissipar um dia” (DICK, 2019, p.28), contribuindo para que sintamos simpatia pelos personagens, quer sejam humanos ou andróides. Afinal, nada mais humano do que se apegar ao passado na esperança que o presente volte a ser como antes.

A história de um mundo devastado e quase vazio, habitado apenas pelos desajustados da sociedade, que são lembrados de sua marginalidade pelo *slogan* que passa na televisão “Emigre ou degenerere! A escolha é sua!” (DICK, 2019, p.34) – embora muitos não tenham escolha de emigrar⁵ –, lembra bastante a ideia de contaminação intrínseca às narrativas de monstros que assombravam a sociedade Vitoriana. No entanto, a contaminação aqui não vem de uma criatura identificada por sua monstruosidade, geralmente ligada ao sobrenatural, e da possibilidade de ela desestabilizar a sociedade burguesa, mas dos próprios humanos. Ao contrário de histórias como *Drácula* (1897), de Bram Stoker, e *Carmilla* (1872), de Le Fanu, por exemplo, nas quais o monstro é classificado racional e cientificamente como tal, a fim de não deixar dúvidas quanto a sua falta de humanidade, em distopias como a de Dick o monstro embaça a lente racional. Ele não apenas é exposto como tão humano quanto seus criadores, ele é mesmo

5 Importante lembrar que nem todos tinham escolha, como Isidore nota: “Mas os anúncios, dirigidos aos Normais remanescentes, o terrificavam. Informavam-no, de um infundável número de maneiras, que ele, um Especial, não era desejado. Não tinha utilidade. Não poderia emigrar, mesmo que quisesse fazê-lo” (DICK, 2019, p.46).

indissociável deles e, talvez, até mesmo mais humano, como avisa a corporação Tyrell do filme de Ridley Scott⁶. No romance de Dick, nem o teste mais avançado, chamado de Voight-Kampff, é capaz de diferenciar os androides Nexus-6 dos seres orgânicos, uma vez que ele utiliza a empatia para medir a humanidade e ambos parecem ter atingido níveis semelhantes em algum momento.

Assim como nos dois exemplos de narrativas de vampiros citados anteriormente, Punter e Byron observam que os romances góticos trazem anseios em relação às possibilidades do primitivo “infectar o mundo civilizado” (2004, p.40, tradução livre). No romance de Dick, por outro lado, além de não existir mais o primitivo, o próprio “mundo civilizado” é exposto como o responsável por haver contaminado a sociedade. As florestas, animais ou qualquer outro aspecto relacionado a uma natureza primeira foram eliminados quase em sua totalidade pela Guerra Mundial Terminus, pela má utilização da tecnologia existente e pela ganância das corporações, que infectou a atmosfera do planeta a ponto de ser necessário emigrar para Marte. O pouco que restou do mundo natural se tornou propriedade dos que controlam a Terra, como Deckard descobre ao visitar a Corporação Rosen:

Todas as nossas aquisições provêm de entidades privadas, e os preços que pagamos nunca são divulgados. Além do mais, temos nossos próprios naturalistas; agora estão trabalhando no Canadá. Ainda há ali uma boa extensão de florestas remanescentes, em comparação com as nossas, por assim dizer. O suficiente para animais pequenos e, de vez em quando, um pássaro. (DICK, 2019, p.66)

6 No filme de 1982 a corporação não se chama Rosen, como no livro, mas sim Tyrell, e em uma cena clássica, o presidente da corporação diz ao personagem de Harrison Ford (Deckard) que o lema deles é “more human than human”.

Em *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, nada está imune à contaminação humana. Nada além dos poucos quilômetros no Canadá que são controlados pelos mesmos que contaminaram e destruíram o resto do mundo. Em uma sociedade na qual humanos precisam de sintetizadores de humor para terem emoções adequadas e de caixas de empatia para sentirem algo, os androides apreciam arte⁷ e se questionam sobre sua humanidade. Não há mais distinção entre o natural e o artificial e, assim, a própria originalidade do humano é contestada. Como Tomas Tadeu da Silva destaca: “A ideia do ciborgue, a realidade do ciborgue, tal como a da possibilidade da clonagem, é aterrorizante, não porque coloca em dúvida a origem divina do humano, mas porque coloca em xeque a originalidade do humano” (2000, p.14).

Na narrativa de Dick, a contaminação é inevitável e não existe mais distinção entre humano e não humano. A tentativa de “limpar” a sociedade do que é impuro – ou seja, dos seres máquinas indistinguíveis dos seus criadores – é frustrada. Embora o emprego de Deckard seja aposentar os androides, seguindo o desejo moderno de separar a impureza da pureza, uma vez que, como Mary Douglas observava, “a sujeira ofende a ordem e eliminá-la não é um movimento negativo, mas um esforço positivo de organizar o ambiente” (2014, p.12), o caçador falha. Não é mais possível distinguir as duas coisas, são todos mortos-vivos no final das contas.

Essa contaminação, uma das causas de horror no romance, mostra a clara concepção de que os avanços tecnológicos da época

7 Luba Luft, uma das androides fugitivas, é uma renomada cantora de ópera (cf. DICK, 2019, p.145) que se interessa pela obra “Puberdade”, de Munch.

de publicação da obra iriam alterar a experiência humana em níveis fundamentais. E deslocando essa ansiedade para o futuro, Dick narra a história de personagens que ultrapassaram uma barreira e se tornaram seres mistos de compostos artificiais e carne. O romance joga com a ideia do pós-humano como etapa final do processo de evolução do homem, que se torna um ser híbrido que une o orgânico ao tecnológico para transcender as limitações humanas. O mais assustador, no entanto, é que o controle de emoções pelo sintetizador Penfield, por exemplo, é bastante similar aos remédios que já existiam, como o Diazepam, que começou a ser comercializado no início dos anos de 1960. O futuro, nesse sentido, é bem parecido com o presente da produção da obra. Para Donna Haraway, em *O manifesto ciborgue* (1985), a originalidade do humano é um tema recorrente nas narrativas porque já somos ciborgues, pelo uso que continuamente fazemos das tecnologias, bem como por outros fatores. A pesquisadora observa que “no final do século XX, neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues” (2000, p.37).

O romance de Dick revela essa realidade. Contudo, não é apenas o controle das emoções que tornou todos ciborgues. A destruição ambiental, a ganância corporativa, o poder econômico concentrado na mão de 1% da população, as políticas públicas ineficientes e a apatia frente aos grupos marginalizados que são sempre os primeiros a sofrerem as consequências das crises marcam a nossa falta de humanidade. A crise de identidade de Deckard, refletida na crise de identidade dos próprios androides, coloca esse aspecto em evidência. A tentativa de resgatar o primitivo, com a insistência do

caçador em possuir um animal de verdade e não apenas elétrico, como sua ovelha, apenas intensifica a artificialidade dos próprios humanos, que veem algo com vida como um objeto para atingir prestígio social:

A coisa que mais sonhava no mundo era em ter um cavalo, de fato qualquer animal. Ser dono de uma fraude era algo que ia gradualmente desmoralizando qualquer um. No entanto, do ponto de vista da sociedade, era necessário, dada a ausência de um artigo autêntico. (DICK, 2019, p.35)

A natureza que os personagens buscam, e que já está até mesmo na reflexão encabeçada pelo título do romance, não é no sentido de possuir animais para tentar preservar as espécies ou como desejo de retorno ao primitivo e à *wilderness* estadunidense já devastada. Os animais maiores são mantidos amarrados nos terraços de prédios, independentemente de suas necessidades, e forçados a viver sob péssimas condições ambientais – não se esquecendo da poeira tóxica – a fim de suprir vontades individuais que nem são essenciais, na realidade, são apenas afirmações de *status* e uma forma de diferenciar humano de androide, uma vez que andróides não sentem empatia e seria pouco provável que eles teriam condições de cuidarem de um animal. Ou pelo menos é o que supõe Deckard no início do romance.

Os espaços preservados no Canadá, com alguns animais pequenos e árvores, disponíveis apenas para os mais ricos, colocam em evidência o futuro amedrontador que aguarda a humanidade. Apenas com pequenos animais capazes de sobreviver nesses ambientes controlados “e, de vez em quando, um pássaro” (DICK, 2019, p.66), o medo que esse futuro apresenta é pautado no próprio

presente da produção da obra. Com pesquisas científicas como a de Rachel Carson, em *Silent Spring* (1962), que já avisava que “apenas no período representado pelo século presente uma das espécies – o ser humano – adquiriu poder significativo para alterar a natureza do mundo” (2002, p.6, tradução livre), imaginar a extinção desses animais não requeria muita imaginação na década de 1960. No estudo, a bióloga acusava a utilização do DDT como responsável pela morte de pássaros e apontava o desastre ambiental para o qual o mundo se encaminhava. Crítica bem compreendida por Philip K. Dick poucos anos depois, quando ele descreve a destruição da Terra pela Guerra Mundial Terminus dizendo que “a primeira coisa que aconteceu foi a estranha morte das corujas. [...] Depois das corujas, claro, seguiram-se outros pássaros” (DICK, 2019, p.41-42). Em um ambiente tão inóspito, não é de surpreender a apatia e a falta de sentimentos dos personagens que lá habitam, afinal, como já avisava Carson, “na natureza, nada existe sozinho” (2002, p.51, tradução livre) e, se o planeta morre, os humanos inevitavelmente terão o mesmo fim.

Em relação a essa projeção que a ficção científica tende a fazer dos problemas e angústias da sua época no futuro, bastante similar à da literatura gótica, que por sua vez as projeta no passado, Dick brinca com seu leitor ao fazer os androides entusiastas por ficção “pré-colonial”. O termo, utilizado para se referir à ficção científica produzida na Terra antes do desastre ambiental, surge em um diálogo entre Pris, uma das androides Nexus-6 fugitivas, e Isidore, um Especial conhecido como “cabeça de galinha”. No diálogo, Pris conta para Isidore como as ficções pré-coloniais, que são encontradas nas bibliotecas vazias da Terra e enviadas para

Marte por uma fortuna, são populares no planeta vermelho. Ela complementa: “Nada é tão excitante quanto isso. Ler sobre cidades e enormes corporações industriais, e colonizações realmente bem-sucedidas. O que Marte deveria ser” (DICK, 2019, p.162). A ficção científica, produzida no passado dos personagens e projetando um futuro melhor e diferente do vivenciado por eles, se torna um conforto, pois retrata uma forma de colonização que foi mais bem-sucedida que a do seu tempo. Algo que nos mostra também como o mundo pode ser ainda muito pior do que o retratado na ficção, caso as políticas globais não mudem.

No mundo de Deckard, dos Nexus-6 e dos Especiais, o vazio parece assustar mais o leitor do que os próprios personagens, anestesiados pelos sintetizadores, caixas de empatia, mercerismo (a religião da maioria deles) e degenerações causadas pela poeira tóxica. O espaço sombrio que eles habitam, embora conhecido pelos leitores, é, no futuro alternativo da narrativa, um lugar distante e morto. Enquanto romances góticos como *Frankenstein* colocavam seus personagens em ambientes “distantes, selvagens e inexplorados” (JAKOVLJEVIC, 2017, p.172, tradução livre), na distopia de Dick vemos o mundo que conhecemos, mas completamente transformado em um universo alternativo que se assemelha bastante aos espaços das narrativas de horror:

Silêncio. Cintilou a partir do madeiramento e das paredes; golpeou-o com uma potência terrível e total, como se fosse gerado por uma imensa usina. Crescia, saindo do carpete esfarrapado que cobria todo o chão. Soltava-se dos quebrados e semidestruídos utensílios da cozinha, as máquinas mortas que nunca tinham funcionado desde que

Isidore havia se mudado para ali. Goteja da inútil luminária na sala, entretecido à sua própria queda vazia e muda desde o teto salpicado de moscas. (DICK, 2019, p.45)

Vivia sozinho em seu deteriorado edifício de milhares de apartamentos inabitados, que, como todas as suas partes constituintes, caía, dia a dia, dentro de uma enorme ruína entrópica [...] Alcançou a maçaneta da porta que abria o caminho para um corredor escuro e então se encolheu ao vislumbrar a vacuidade do resto do edifício. [...] Não estava pronto para passear pelas escadas rangentes até o terraço vazio onde não tinha nenhum animal”. (DICK, 2019, p.46-47)

As cadeiras, o carpete, as mesas... tudo havia apodrecido; cederam à ruína simultaneamente, vítimas da despótica força do tempo. E do abandono. Ninguém havia vivido neste apartamento por anos; o estrago agora era quase completo. Não conseguia imaginar como ela pensava em morar numa vizinhança dessas. (DICK, 2019, p.85-86)

O espaço, além de assustador por ser abandonado, é assombrado pelo passado dos personagens. É um lembrete diário da guerra, da deterioração humana, do vazio e dos monstros que causaram tudo isso. É um lembrete do consumo exacerbado que é marca do capitalismo tardio e também é um fator ambiental de risco que contribui para a atmosfera distópica. O termo *kipple*, criado por Philip K. Dick e traduzido para o português como “bagulho”, representa bem o horror dos personagens. Utilizado em *Androides sonham com ovelhas elétricas?* no sentido de proliferação da sujeira e do caos, o termo se refere a toda sujeira que se reproduz e absorve seu entorno, se expandindo, como

explica o personagem Isidore: “Bagulho é todo tipo de coisa inútil, como correspondências sem importância, caixa de fósforos vazia, embalagem de chiclete ou homeojornal de ontem. Quando ninguém está por perto, o bagulho se reproduz” (DICK, 2019, p.86). Isidore complementa sua explicação esclarecendo sobre as propriedades entrópicas do *kipple*: “É um princípio universal que opera por todo o cosmo; o universo inteiro está se movendo na direção de um estado final de total e absoluta bagulhificação” (DICK, 2019, p.87). *Kipple* é como uma assombração. São os objetos inanimados descartados pelos humanos engolindo o planeta para se vingar dos que os produziram e consumiram.

O questionamento de Deckard sobre a falta de humanidade dos próprios humanos é trazido à tona para criticar o mundo que possibilita a criação do “bagulho”, com suas armas químicas, o consumo e os problemas do capitalismo tardio que tiram cada vez mais as condições básicas de vida das pessoas enquanto elas parecem anestesiadas pelas distrações que o mesmo sistema produz. Na tese *Prophet of the postmodern: The problem of authenticity in the works of Philip K. Dick* (2008), o pesquisador canadense Bradley Congdon relaciona o contexto de artificialidade da sociedade com a própria desumanização:

Não é coincidência que um mundo desordenado com alimentos falsos, imitação de recursos e emoções eletrônicas é povoado com humanidade simulada, tanto sob a forma de androides quanto seres humanos “autênticos”, como Iran, que parecem ter perdido as emoções que nos fazem verdadeiramente humanos. (CONGDON, 2008, p.43, tradução livre)

A vida artificial do mundo distópico de Dick, uma clara referência à sociedade de consumo que necessita de objetos para preencher o vazio do capitalismo tardio, transforma até o desejo pela natureza e por um ser vivo em *commodities*, tamanha a falta de humanidade dos personagens. Da mesma forma, a emigração também assume o mesmo papel que o consumo. Os que não são aptos a saírem da Terra, e que porventura venham a serem classificados como inaceitáveis biologicamente, não são considerados cidadãos e são apagados dos registros da história.

Se as paisagens góticas são “ermas, alienantes e cheias de ameaças” (1996, p.2, tradução livre), como Fred Botting observa, em *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, além delas, os próprios humanos também podem ser descritos como portando as mesmas características. A monstruosidade aqui se dá na falta de empatia, na “ausência de afeto adequado” (DICK, 2019, p.31), bem representada na personagem de Iran, sempre ligada ao seu sintetizador Penfield, e que percebe, mesmo no “estado de espírito 382” (DICK, 2019, p.31), o quanto a falta de vida ao seu redor era doentia, mas resolve manejar o sintetizador para encontrar um ajuste para a desilusão. A diferença entre um androide e um humano com sentimentos programados por uma máquina parece ser apenas de que o androide talvez seja mais humano, pois pelo menos eles parecem sentir medo, raiva e outros sentimentos sem a necessidade de utilizar um sintetizador. Os monstros na obra de Dick não são mais as criaturas, mas sim os criadores que contribuíram para a destruição do planeta. Tenha sido efetivamente, como as corporações, ou silenciosamente, como cidadãos apáticos que não viam motivos para questionarem as políticas vigentes.

Como Fred Botting vai apontar, há uma mudança na figura do monstro. Eles são, na literatura mais recente:

Lugares de identificação, simpatia e reconhecimento. Figuras excluídas, antigamente representadas como malvadas, perturbadas ou monstros anormais, são representadas como mais humanas, enquanto o sistema que as exclui assume formas aterrorizantes, perseguidoras e inumanas. (2002, p.286, tradução livre)

O romance, ao mostrar os humanos como os realmente monstruosos, aponta para o fato de que a figura do estrangeiro invadindo o planeta – e é importante lembrar que os andróides vêm de colônias de Marte – não é o problema. O problema é o sistema que os produziu e que agora os persegue a fim de “aposentá-los” (DICK, 2019, p.36) – ou, retirando o eufemismo do romance, de matá-los. É o sistema capitalista global que, ao perder o controle dos corpos humanos, uma vez que a os habitantes da Terra foram expostos à poeira tóxica que ameaça a reprodução⁸ e muitos se tornaram inférteis, quer produzir novos corpos a fim de continuar suas explorações.

A expansão para Marte – nada mais do que uma referência às privatizações de terras, às práticas neoliberais, que colocam países menos desenvolvidos à mercê das grandes potências, e às políticas de globalização – pode ser compreendida como uma crítica ao capital e suas relações com o trabalho e a reprodução através de um exagero palpável na diegese. Em Dick, é denunciada uma escalada

8 Conforme fica explícito na obra, a poeira causou infertilidade e quem está na Terra é obrigado a usar protetores genitais de chumbo para proteção e fazer testes regulares para confirmar se ainda poderiam se reproduzir “dentro das cotas toleradas pela lei” (DICK, 2019, p.34).

no poder sobre os corpos e os direitos reprodutivos, tão discutidos na época de publicação do romance através dos movimentos *hippie*, de direitos civis, com a segunda onda feminista e com o surgimento das Forças Armadas Revolucionárias nos países de 3º mundo. O romance lida diretamente com o assunto ao descrever a posição dos andróides na sociedade: após serem explorados em Marte como corpos disponíveis para exploração sexual e diversos outros tipos de trabalho, são “aposentados” pelo estado quando deixam de ser úteis ou quando se tornam perigosos a ponto de se perceberem como os humanos e quererem fugir do controle do *status quo*. A visão crítica sobre a condição dos *andys* é exposta por Roy Baty, andróide líder dos rebeldes e responsável pelo despertar político de sua classe. Não coincidentemente, o mais assustador para Deckard:

Parado ali, em pé, ele percebeu, de repente, que havia adquirido um medo patente, incontestável por aquele andróide líder. Tudo dependia de Baty – tudo tinha dependido dele desde o começo. Até então ele havia encontrado e aposentado manifestações de Baty de maneira progressiva, uma mais ameaçadora que a anterior. Agora chega a vez de Baty, propriamente dito. Ele pensava em como sentia o medo crescer; o medo tomou-o completamente, agora que ele havia deixado esse sentimento se aproximar de sua mente consciente. (DICK, 2019, p.198)

Baty se revolta contra o sistema e, em vez de perceber o andróide como um monstro, Deckard o teme pelo seu poder. Afinal, como uma máquina conseguiu ser mais transgressora que os próprios humanos? É um fato que a representação e

interpretação da monstrosidade costuma mudar de acordo com o tempo. *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, imerso em um momento histórico marcado pela ameaça constante da bomba atômica e pelas narrativas nacionais que apontavam um inimigo claro e definido – no caso dos Estados Unidos da década de 1960, os russos –, foge das oposições binárias e das divisões entre “nós” e “eles” em uma distopia permeada pela tecnologia e pelo diálogo direto com o clássico gótico de Mary Shelley. Com um protagonista cuja profissão remete a uma figura heroica, algo de extrema importância para a construção identitária dos Estados Unidos, o caçador responsável por salvar o país dos monstros estrangeiros que ameaçam a ordem se transforma em anti-herói. Deckard desconstrói o mito nacional do *frontiersman*, do *cowboy* e de qualquer figura masculina exaltada pela sua força e por defender a pátria ao se apresentar como confuso e em crise. Inclusive, é o próprio Deckard quem expõe abertamente quem são os verdadeiros vilões que precisam ser parados, no caso, o sistema capitalista e neoliberal estadunidense que parece empenhado em destruir o planeta enquanto foca no lucro. São eles os verdadeiros monstros com os quais não devemos simpatizar.

Ao projetar as ansiedades da conturbada década de 1960 em um futuro não muito distante, o romance de Philip K. Dick lida com o medo da falta de autenticidade, da contaminação, da possibilidade de não haver mais vida na Terra e da possível intensificação da apatia tão comum ao capitalismo tardio – e já mais do que discutida por teóricos como Fredric Jameson, Jean Baudrillard, entre outros. Os personagens do romance, muito parecidos com zumbis e com os próprios vampiros Vitorianos, são mortos-vivos em um mundo

gradativamente sendo engolido pelos próprios objetos e seres artificiais que os humanos criaram. O romance apresenta um futuro assombrado pelos medos da década de 1960, e as assombrações tomam forma para manifestar os conflitos e as mudanças que não podem mais ser ignoradas. Assim, os monstros de Dick cumprem o seu papel, eles apontam para os problemas e indicam que os andróides não são mais humanos que os humanos, como dizia o lema da corporação Tyrell no filme de Ridley Scott, mas que os humanos é que são mais monstruosos do que os andróides poderiam ser.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret (2004). "The handmaid's tale and Oryx and Crake in context", *Modern Language Association*, 119(3), 513-517.

BLADE RUNNER - O CAÇADOR DE ANDRÓIDES (1982). Ridley Scott (Dir.). EUA: Warner Bros. 1 filme (117 min), dolby stereo, color. Título original: *Blade Runner*.

BOOKER, M. Keith (1994). *Dystopian literature: A theory and research guide*. Westport, CT: Greenwood Press.

BOTTING, Fred (2002). "Aftergothic: Consumption, Machines, and Black Holes." In: HOGLE, Jerrold E. (Ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____ (1996). *Gothic*. New York: Routledge.

CARSON, Rachel (2002). *Silent Spring*. USA: Houghton Mifflin.

DICK, Philip K (2019). *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*. São Paulo: Aleph.

DOUGLAS, Mary (2014). *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva.

HARAWAY, Donna J (2000). *Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humanismo*. Belo Horizonte: Autêntica.

KOPP, Rudinei (2011). *Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul,

Porto Alegre. In <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/4473/1/433625.pdf>. Acesso em 07.Jun.2016.

JAMESON, Fredric (2005). *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fiction*. New York: Verso.

JAKOVLJEVIC, Mladen (2017). "Do Androids Dream of a Modern Prometheus?". In: BABIC; Z. BIJELIC, T. *Rethinking Tradition in English Language and Literary Studies*. UK: Cambridge Scholars Publishing.

PARRINDER, Patrick (2003). *Science fiction: Its criticism and teaching new accents*. New York: Routledge.

PUNTER, David; BYRON, Glennis (2004). *The Gothic*. United Kingdom: Blackwell Publishing Ltd.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) (2000). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humanismo*. Belo Horizonte: Autêntica.

SUVIN, Darko (1979). *Metamorphoses of science fiction: On the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press.

06

**“I LIVE WITH DOUBLENESS”:
GÓTICO, FICÇÃO CIENTÍFICA E DISTOPIA EM
FRANKISSSTEIN DE JEANETTE WINTERSON**

Júlia Braga Neves (USP)

Recebido em 19 jan 2020. **Júlia Braga Neves** é doutora em Literatura e Cultura Inglesas pela Universidade Humboldt de Berlim e pelo King’s College, Londres. Desde 2019, atua como pós-doutoranda na USP, com financiamento da FAPESP. Seus interesses de pesquisa são voltados para literatura inglesa, literatura brasileira, literatura de viagem, a relação entre literatura e história, teorias queer e feminista. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3595438360845230> Email: juliabneves@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o entrelaçamento dos gêneros literários gótico, ficção científica e distopia em *Frankissstein*, romance de Jeanette Winterson, publicado em 2019. O foco da discussão será voltado para as representações do duplo, do trans e pós-humanismo em relação às construções do corpo, de gênero e de sexualidade. Argumenta-se que o romance de Winterson se utiliza de temas já abordados por Mary Shelley em *Frankenstein*, como a ciência, a discussão sobre a natureza do homem e a relação entre o homem e a natureza, para refletir sobre os desdobramentos dos avanços científicos e tecnológicos na inteligência artificial, e sobre as questões que dizem respeito à transsexualidade, feminilidade e masculinidade.

Palavras-chave: Jeanette Winterson; Gótico; Ficção Científica; Distopia; Teoria Queer.

Abstract: This article aims to analyze the intertwining of gothic, science fiction and dystopia as literary genres in *Frankissstein*, a novel by Jeanette Winterson published in 2019. My discussion will focus on the representations of the double, of trans and posthumanism in relation to the constructions of the body, gender and sexuality. I will argue that Winterson's novel employs themes that have already been explored by Mary Shelley in *Frankenstein*, such as science, the discussion about the nature of man and the relation between men and nature, in order to reflect on the unfolding of scientific and technological advances in artificial intelligence. Moreover, my article will consider how these issues are associated with representations of transsexuality, femininity and masculinity in the novel.

Key words: Jeanette Winterson; Gothic; Science Fiction; Dystopia; Queer Theory.

INTRODUÇÃO

Publicado em 2019, *Frankissstein: a Love Story*, da escritora inglesa Jeanette Winterson, apresenta uma adaptação contemporânea do romance gótico de Mary Shelley, *Frankenstein*, de 1818. Trata-se de um enredo que entrelaça duas narrativas simultâneas: a história sobre a gênese do romance de Shelley pelo viés de sua biografia ficcionalizada, e a história sobre o médico transgênero Ry Shelley e do cientista Victor Stein, que é um pesquisador vinculado à Universidade de Manchester e realiza experimentos com inteligência artificial. No entanto, essa pesquisa de Victor é apenas sua versão oficial. Em seu laboratório subterrâneo, ele desenvolve um projeto secreto com cérebros humanos que não poderia passar pelos trâmites da comissão de ética: o cientista busca aprimorar a

inteligência artificial a fim de eliminar a morte e poder realizar o *upload* da consciência de um indivíduo como dados que podem ser armazenados em qualquer corpo.

A ideia de Victor Stein ecoa justamente os temas abordados no *Frankenstein* de Mary Shelley: a discussão sobre a separação do corpo e da mente; o mito do Prometeu; os limites e os perigos dos avanços científicos e a possibilidade de transformar a morte em vida. Os paralelos criados entre este romance gótico do século XIX e a história de Ry e Victor, que se passam num futuro não muito distante, mostram que, apesar da distância temporal, as questões filosóficas, morais e éticas que envolvem a relação dos humanos com a natureza, com a ciência e com a tecnologia, a ambição de transgredir e romper com a morte e a possibilidade de intervir na evolução humana são temas que persistem no mundo atual.

As críticas publicadas na imprensa são quase unânimes na associação óbvia do romance de Winterson com o gótico (cf. CHARLES, 2019; KELLOGG, 2019; SHEPPARD, 2019; WILLIAMS, 2019). Porém, como acontece em quase toda a obra literária de Winterson, *Frankissstein* não pode ser rotulado sob um único gênero literário. Sam Byers (2019), do jornal britânico *The Guardian*, não cita diretamente o gótico, mas relaciona o romance com o “Romantismo científico” e o descreve como uma fusão da “hiperinvenção da ciência nociva com um *realismo histórico* bastante sugestivo, balanceado por trechos hilários e quase indecentes”¹² (grifo meu); este último aspecto

1 “the hyperinvention of rogue science with deeply evocative historical realism balanced by hilarious, almost bawdy set pieces”.

2 Todas as traduções dos textos em língua inglesa são minhas, inclusive aquelas retiradas de *Frankissstein*.

também é elencado por Charles (2019), que percebe elementos da comédia em *Frankissstein*.

O termo “realismo histórico” utilizado por Byers pode ser excessivo, ainda que o romance, de fato, represente eventos, lugares e figuras históricos. O enredo se passa num mundo pós-Brexit, onde o “nacionalismo é ascendente”³ (WINTERSON, 2019, p.110); a Fundação Alcor, que desenvolve pesquisas com a extensão da vida humana a partir de congelamento de corpos em Arizona, é real, bem como a história sobre as origens de *Frankenstein* no Lago Léman, na Suíça, em 1816, quando os Shelley viajam acompanhados pelo poeta Lord Byron e sua amante, a meia-irmã de Mary, Claire Clairmont, e pelo médico John Polidori, autor de *The Vampyre* (1819), romance gótico também concebido nessa mesma viagem. Outras figuras históricas são transformadas em personagens, como os matemáticos Alan Turing, I.J. Good e Ada Lovelace, e, até mesmo, os atuais presidentes dos Estados Unidos e do Brasil, Donald Trump e Jair Bolsonaro. Ambos os políticos são citados como exemplos da proximidade do perigo no futuro, que poderia ser hoje mesmo. Desconfiada sobre as projeções futurísticas da inteligência artificial promovidas por Victor Stein, a jornalista Polly D. tenta obter informações de Ry Shelley sobre a sua pesquisa:

Eu não confio na maneira pela qual a IA [Inteligência Artificial] está sendo vendida para nós. As pessoas não estão por dentro da conversa, muito menos das decisões. Vamos acordar um dia e o mundo não será o mesmo.

3 “Nationalism is on the rise”. Todas as traduções de *Frankissstein: a Love Story* são minhas, pois ainda não havia tradução em português do romance no momento de escrita deste artigo.

Essa manhã pode ser qualquer manhã, acho. Pode ser o colapso climático. Pode ser nuclear. Pode ser Trump ou Bolsonaro. Pode ser *O conto da aia*.⁴ (p.98)

Para Polly D., a inclusão de robôs desenvolvidos a partir da inteligência humana, e uma virada tecnológica repentina que mais pode marginalizar que integrar são questões que são promovidas como futurísticas, mas que estão no horizonte do presente. Como discutirei nas próximas páginas, é o desdobramento dos avanços tecnológicos almejados pelos trans- e pós-humanistas e a falta de transparência em pesquisas científicas realizadas atualmente que constituem o aspecto distópico de *Frankisstein*. A convergência do gótico com a distopia, refinada pelo humor e pela historicidade do romance, toca em questões sociais e políticas relacionadas também a gênero, sexualidade, armazenamento de dados e com a débil regulamentação das pesquisas que envolvem bioética, principalmente pelos países com maior poder econômico.

Apesar de serem esses os temas centrais no romance de Winterson, há de se considerar também o subtítulo do romance, *a Love Story*, que é esquecido pela crítica. Sim, Winterson conta também histórias de amor: a de Mary Shelley com o seu marido Percy Bysshe Shelley; a trágica experiência maternal de Mary Shelley, que perdeu três filhos durante o seu matrimônio; e, finalmente, a história de amor entre os personagens Ry Shelley e Victor Stein. Como em *The Passion* (1987), *Sexing the Cherry* (1989) e *Written on the Body* (1992), as relações de amor são

4 "I don't trust the way AI is being sold to us. People aren't in the conversation, let alone the decisions. We're going to wake up one morning and the world won't be the same. That morning could be any morning, I say. It could be climate breakdown. It could be nuclear. It could be Trump or Bolsonaro. It could be *The Handmaid's Tail*."

conturbadas, mas possuem forças descomunais. Enquanto o amor de Mary e Percy Shelley a ajuda a superar as mortes de seus filhos e a ignorar as traições de seu marido com sua meia-irmã Claire Clairmont, o caso amoroso entre Ry Shelley e Victor Stein faz com que o primeiro participe ativamente de seus experimentos ilegais com o fornecimento de membros de corpos humanos, como braços, pernas, mãos e o cérebro do matemático I.J. Good.

Meu artigo tem como objetivo refletir sobre as afinidades textuais entre o gótico e a distopia, discutindo a imagem do duplo no gótico e as tendências trans e pós-humanistas em relação às representações de gênero e sexualidade no romance. Conhecida por sua temática lésbica e feminista em sua literatura, Winterson explora, em *Frankissstein*, o vínculo entre ciência e tecnologia com o corpo, bem como os perigos dessa aliança num contexto em que a extrema direita ganha força no cenário político internacional. Se a imortalidade e o aprimoramento da espécie humana estivessem no horizonte de um futuro próximo, estaria a sociedade preparada para lidar com essa revolução? Quais são as consequências éticas e morais desses avanços científicos e tecnológicos e a quem elas beneficiariam?

O GÓTICO

Segundo Amy Cartwright (2005, p.5), um dos elementos compartilhados pelo gótico e pela distopia como gêneros ficcionais é o fato de que ambos retratam problemas de cunho moral, psicológico ou social, principalmente quando a temática central está voltada para o corpo humano. Cartwright afirma que tanto o gótico quanto a distopia podem representar “os monstros e duplos,

os fragmentos e labirintos, e lugares escuros”, além de “colocar em primeiro plano os corpos atormentados, torturados e deturpados que povoam essas narrativas.”⁵ Além desses elementos, pode-se compreender o uso do sobrenatural e do fantástico como meios para construir mundos ficcionais que causam estranhamento na representação da realidade, transgredindo os padrões morais e expressando ambivalência no potencial crítico do texto ficcional (cf. SMITH, 2007, p.3; CLAEYS, 2010, p.109).

No romance de Winterson, as imagens do duplo são essenciais para a fusão de uma ficção científica distópica e o gótico. Conforme apontado por Smith (2007), o uso do duplo na literatura gótica “é uma indicação clara da internalização do ‘mal’”⁶ (p.94), simultaneamente revelando e escondendo comportamentos ou valores que não são aceitos no âmbito social. Em *Frankenstein*, de Mary Shelley, o monstro abjeto criado pelo cientista Victor Frankenstein é natural porque fora criado a partir de membros humanos, porém, é uma aberração porque fora produzido artificialmente pelo médico, o que também evoca a ideia de que o monstro é real e, ao mesmo tempo, irreal. Esta última interpretação sugere que Victor Frankenstein e seu monstro são, na verdade, duas metades do mesmo ‘eu’, que comportam o bem e o mal do ser humano (cf. BLOOM, 2007, p.91-96).

Em *Frankissstein*, Winterson emprega o elemento do duplo gótico, mas o contextualiza em discussões contemporâneas

5 “The monsters and doubles, the fragments and labyrinths, and the dark places of Dystopian Gothic novels resonate with both traditions and foreground the tormented, tortured and twisted bodies which populate these narratives.”

6 “The Gothic’s use of doubling is a clear indication of the internalisation of ‘evil’”

referentes a identidades não-binárias, ao pós-humanismo e à não-linearidade temporal. Muitas vezes, esses duplos são desconstruídos nos parâmetros da teoria *queer*, como modos de contestar identidades sexuais e de gênero binárias e de afirmar a própria indefinição identitária (cf. JAGOSE, 1996, p.1-3) ou questionar a historicidade de discursos e normas na sociedade (cf. BUTLER, 1993, p.228). Ry Shelley exemplifica um duplo *queer* do romance de Winterson, pois ele é um personagem transgênero, que alega que o “duplo é a verdade mais próxima para mim”⁷ (WINTERSON, 2019, p.119). O masculino e feminino que constituem a identidade de Ry são questões que ele se sente obrigado a explicar em âmbito social, pois a ambiguidade de gênero de seu corpo muitas vezes é percebida como uma ameaça, embora a promessa de revolução científica e tecnológica da inteligência artificial tente mostrar o contrário, como veremos na próxima seção.

A não-linearidade temporal do romance também reflete o duplo de Winterson, conferindo ao enredo uma estética fragmentária, muito comum na literatura pós-modernista e da própria Winterson. Não se trata aqui de uma simples duplicidade entre passado e futuro, mas das dicotomias presente-passado e presente-futuro, conforme a explicação de Victor Stein: “O oposto do passado é o presente. Qualquer um pode viver num passado que já foi embora ou num futuro que não existe. O oposto das duas posições é o presente.”⁸ (p.199) Esse esclarecimento de Stein retrata a própria temporalidade

7 “Doubleness is nearer to the truth for me.”

8 “The opposite of the past is the present. Anyone can live in a past that is gone or a future that does not exist. The opposite of either position is the present.”

do romance, pois o leitor é inserido em diversas camadas temporais; contudo, todas elas convergem no presente, que pode ser o próprio momento da leitura.

Enquanto o primeiro capítulo se passa em 1816, narrando a viagem de Mary Shelley no Lago Léman e a gênese de *Frankenstein*, o próximo dá um pulo para o século XXI num evento sobre inteligência artificial em Memphis, onde são introduzidos os personagens Ry Shelley, Ron Lord e Claire. Na conversa entre os três, Ry comenta que a conferência Tec-X-Po está sendo realizada em Memphis por conta do romance *Frankenstein*, pois a cidade fora fundada em 1819 e o romance de Shelley, publicado em 1818, evidenciando os duzentos anos de idade de ambos. Essa afirmação nos leva a compreender que a história não se passa no futuro, mas no nosso próprio presente histórico. No entanto, o cenário composto por *sexbots*, como a robô Sophia que obteve cidadania na Arábia Saudita e “*possui mais direitos que qualquer mulher saudita*”⁹, e a ideia de que “a raça humana não é o melhor resultado possível”¹⁰ (p.74) e, por isso, deve ser superada, criam um cenário futurístico que causa estranhamento ao nosso próprio presente.

A construção futurística do presente também é formada pela frequente referência às crises políticas atuais, como o Brexit e a ascensão da extrema direita. Em *Frankissstein*, a saída do Reino Unido já foi finalizada, acabando com oportunidades de emprego no País de Gales e deteriorando as perspectivas de desenvolvimento desse país (p.50; p.225). As consequências da crise política do Brexit descritas por Winterson são, de fato, previsões para a região,

9 “*She has more rights than any Saudi woman.*” (Grifo no original)

10 “*The human race is not a best possible outcome.*”

tendo em vista que o País de Gales conta com o financiamento anual da União Europeia destinado a planejamento urbano, construção, educação, desemprego e agricultura.

O romance leva o leitor a múltiplas temporalidades que são entrelaçadas de forma desordenada: passamos por 1818 (ano da visita de Mary Shelley ao seu personagem Victor Frankenstein no manicômio), 1819 (o luto de Mary Shelley pela morte de seu terceiro filho em Roma e a sua gravidez do único filho que sobreviveria), 1928 (a infância do matemático I.J. Good que teria sido o mentor de Victor Stein), 1938 (ano em que Good se formou em matemática na Universidade de Cambridge), 1941 (a atuação de Good como matemático na Segunda Guerra Mundial sob a orientação de Alan Turing), voltamos para 1822 (ano da morte de Percy Shelley) e para 1824 (a narrativa de um suposto encontro entre Mary Shelley e Ada Lovelace, filha de Lord Byron). Todos esses eventos do passado são intercalados com capítulos que se passam no final da década de 2010 e no início da década de 2020, ainda que os anos não sejam explicitados.

O jogo temporal de Winterson também está associado ao duplo da realidade-ficção, que é uma temática tratada durante toda a narrativa. Em quase todos os capítulos, há questionamentos sobre o que seria a realidade e a sua relação com o ficcional. Na epígrafe de um dos capítulos, Winterson reproduz um trecho da crítica publicada em 1818, na *Edinburgh Magazine*, sobre *Frankenstein*: “Nunca houve uma história mais louca imaginada, até agora, como quase todas as ficções de sua época, [a narrativa] tem um ar de realidade incorporada a ela.”¹¹ (p.53) Como no

11 “There never was a wilder story imagined, yet, like most of the fictions of this age, it has an air of reality attached to it.”

romance de Mary Shelley, *Frankisstein* reverbera a fusão do fantástico e do real, no sentido de que a narrativa ora aproxima-se de uma realidade do presente histórico e ora distancia-se dela, como se os acontecimentos políticos, sociais e históricos narrados possam ser apenas fragmentos de uma fantasia.

Quando Ron Lord apresenta ao público as suas *sexbots*, que são preferivelmente alugadas pelos seus usuários, ele explica o porquê da procura das robôs para satisfazer os desejos sexuais masculinos: “O que nós oferecemos é uma vida fantasia, não vida real.”¹² (p.46). O presente futurístico representado com a tecnologia é a possibilidade de satisfazer os desejos mais exóticos e extraordinários com o objeto artificial. Porém, o romance de Winterson questiona quais seriam os limites éticos e morais da ciência e da tecnologia na realização desses sonhos com a concepção de realidades artificiais. Por um lado, Ry é um indivíduo que se utilizou dos avanços científicos e tecnológicos para mudar o seu próprio corpo, pois ele se submeteu à cirurgia de mudança de sexo e ao tratamento hormonal para se tornar um homem trans. Por outro, o projeto de Victor Stein de conservar a consciência humana a partir da transferência de dados com o intuito de alcançar a imortalidade envolve o dilema ético de como escolher quem poderá viver eternamente e de como seria uma vida sem a morte.

O último aspecto do gótico a ser discutido refere-se aos espaços representados no romance, que remetem às “ruínas, castelos, [...] formas de monstruosidade e de insanidade”¹³

12 “What we offer is fantasy life, not real life.”

13 “[...] ruins, castles, [...] and forms of monstrosity, and images of insanity”.

(SMITH, 2007, p.4) que são comuns na literatura gótica. Por exemplo, o personagem de Mary Shelley, Victor Frankenstein, encontra-se internado no manicômio de Bedlam, localizado em Londres, que no início do século XIX fora alvo de diversas críticas por conta da precariedade de suas instalações, pelo tratamento de seus pacientes e por casos de corrupção em sua administração. O hospital “mal está pronto e, onde está pronto, deixa a desejar”, pois não há vidros nas janelas dos pisos superiores e tampouco há meios de aquecimento para os pacientes, que “estão com frio, famintos, raivosos e desolados.”¹⁴ (WINTERSON, 2019, p.175). Nessa instituição, Victor Frankenstein ganha vida e recebe as visitas de Capitão Walton, narrador de *Frankenstein*, e da autora, Mary Shelley. Nessa narrativa, que se passa em 1818, o narrador em primeira pessoa é identificado como Sr. Wakefield e sabe-se somente que ele é um funcionário, provavelmente um médico, de Bedlam.¹⁵ Capitão Walton, uma figura “muito conhecida para a nação – algo como um herói”¹⁶ (p.179) devido às suas viagens para explorar a Passagem do Noroeste e a Antártica, é quem conta a história de Victor Frankenstein ao Sr. Wakefield.

Quando o Sr. Wakefield pergunta a Victor Frankenstein qual é a sua história, ele responde: “Esse é o dilema. [...] *Eu não sei se sou o narrador ou a narrativa*”¹⁷ (p.194). Mary Shelley é então convidada para tentar resolver o problema. Durante sua visita,

14 “The new hospital is scarcely ready, and where it is ready, it is wanting. [...] The inmates are cold, hungry, angry or desolate.”

15 É possível que esse personagem seja baseado na figura do inglês Andrew Wakefield, que foi proibido de atuar como médico no Reino Unido devido às suas condutas antiéticas na realização de pesquisas para comprovar a relação da vacina contra sarampo com a doença de Crohn. Atualmente, ele atua como ativista contra vacinas nos Estados Unidos (cf. MEIKLE e BOSELEY, 2010).

16 “Captain Walton is well known to the nation – something of a hero”.

17 “This is the dilemma. [...] *I do not know if I am the teller or the tale.*” (grifo no original)

Frankenstein pede que ela o desfaça (“Unmake me”): “Eu sou o monstro que você criou. Eu sou a coisa que não pode morrer – e eu não posso morrer porque eu nunca vivi”¹⁸ (p.214). Frankenstein conta a Shelley que, ao invés de se perder nas geleiras, conforme o final de seu romance, ele acabara naquele manicômio, e que seu monstro ainda o persegue. A autora e o seu personagem discutem a sua narrativa e Frankenstein admite que ele e a sua criatura são a mesma pessoa.

No romance de Winterson, o encontro de Mary Shelley com Victor Frankenstein confirma a leitura de que o cientista e o seu monstro são um único indivíduo, refletindo a discussão da cisão do “eu” entre o bem e o mal, o corpo e alma. Enquanto a obra de Shelley reverbera os debates filosóficos de seu tempo sobre a natureza do ser humano e a divisão entre corpo e alma, a narrativa de Winterson sobre Mary Shelley e Victor Frankenstein em *Bedlam* implica a duplicidade entre realidade e ficção, autor e personagem. A consolidação de *Frankenstein* como um clássico da literatura, que obteve sucesso com suas inúmeras adaptações para o cinema e a televisão, é o que mantém a vitalidade de Victor Frankenstein e o seu monstro; estes não precisam de um corpo para estarem vivos, pois já existem na imaginação da cultura ocidental, da mesma forma que Mary Shelley é considerada canônica em sua criação. Winterson sugere, portanto, que a imortalidade reside no potencial de transgressão de uma criação, quando ela se torna um legado histórico, ao invés da pura continuidade da vida contida na materialidade do corpo.

18 “I am the monster you created [...]. I am the thing that cannot die – and I cannot die because I have never lived.”

O debate sobre a divisão entre o corpo e a alma e entre o bem e o mal é retomada novamente na linha narrativa do século XXI. Victor Stein é retratado como um cientista poderoso, atraente, ambicioso e prepotente, que está disposto a romper com todas as normas para atingir o seu objetivo. Em sua palestra na renomada Royal Society, em Londres, ele defende que as limitações físicas do corpo humano serão desprezíveis com o avanço da inteligência artificial: “Robôs conseguirão muito do que os humanos conseguem hoje em dia. Inteligência – talvez até a consciência – não será mais dependente do corpo”¹⁹ (p.73). Para Stein, o corpo e a mente são cindidos ao ponto da última não depender do primeiro; a imortalidade será alcançada, de acordo com suas ideias, a partir do momento em que se possa transferir os dados cerebrais de um indivíduo para o computador, para que eles sejam inseridos em qualquer objeto – um robô, uma mão, uma perna, uma cabeça ou um animal – que possa viver eternamente.

Se a obstinação, a arrogância e o projeto mirabolante de Stein manifestam-se como características negativas, que podem causar antipatia ao leitor de *Frankissstein*, sua virtude é apresentada em sua relação com Ry. Ao contrário do romance de Mary Shelley, no qual a monstrosidade reside principalmente na aparência física do monstro criado por Victor Frankenstein, na versão de Winterson, pode-se dizer que a loucura, o desespero e o horror estão situados na própria ambição humana, que ela sugere fazer parte da nossa natureza.

Não se sabe se Victor Stein alcança o seu objetivo de criar um robô a partir da transferência de dados do cérebro de I.J. Good e,

19 “Robots will manage much of what humans manage today. Intelligence – perhaps even consciousness – will no longer be dependent on a body.”

com isso, revitalizar a genialidade e consciência do matemático num corpo qualquer. No entanto, sua tentativa causa um apagão geral na cidade de Manchester, que é representada, principalmente, por seus túneis subterrâneos, onde fica o laboratório de Stein. Esses túneis, de fato, existem em Manchester e foram construídos em segredo na década de 1950 para o funcionamento do governo britânico em caso de ataque nuclear.

A ficcionalização de Winterson desse espaço associa a monumentalidade histórica do bunker com tecnologia de ponta. Em sua primeira visita ao laboratório de Stein, Ry mostra-se temeroso enquanto conta os degraus que o levam para um local cada vez mais profundo, observando com curiosidade a maneira pela qual os porões de Manchester são surpreendentemente secos, os cabos, fios, tubos de vácuo e válvulas expostos nas paredes. Ry e Stein atravessam diversas portas até chegarem a uma porta de aço que leva para outro ambiente escuro, composto por uma janela de vidro reflexivo, que só permite a visão externa, pela qual Ry tenta enxergar:

Pela janela, concreto aparente. Uma lâmpada. Luzes dos monitores reluzindo estranhamente pelo gelo seco que enche o espaço. Consigo ver no termômetro da parede de fora que o interior é mantido um pouco acima do congelamento. Então, percebo movimento. Através da neblina gelada. Correndo em minha direção. Através do vidro. Quantas? Vinte? Trinta?²⁰ (p.168)

20 “Through the window, bare concrete. Light bulb. Monitor lights glinting weirdly through the dry ice that fills the space. I can see from the thermometer on the outside wall that inside is kept just above freezing. Then I notice motion. Through the icy fog. Running towards me. Towards the glass. How many? Twenty? Thirty?”

Quando Stein acende as luzes, Ry pensa que são tarântulas, mas aterroriza-se ao ver “[m]ãos. Em forma de espátula, cônicas, largas, cabeludas, simples, manchadas. As mãos que trouxe para [Stein]” moviam-se rapidamente por todos os lados, “[u]ma caminhava usando seu mindinho e o dedão, os dedos do meio levantados para cima, curiosos e especulativos, como antenas”²¹ (s/p). A descrição do ambiente labiríntico articulada com a imagem de membros de corpos humanos avulsos movimentando-se aleatoriamente constroem o universo gótico do estranho, do inquietante e do horror, enquanto a temática do uso da inteligência artificial como meio de incrementar a espécie humana e, conseqüentemente, eliminar a morte são elementos que conferem à narrativa o seu aspecto distópico associado à ficção científica, que serão discutidos na próxima seção.

DISTOPIA, FICÇÃO CIENTÍFICA E IDENTIDADES QUEER

As duas formas literárias, distopia e ficção científica, são frequentemente associadas por críticos, principalmente quando o debate é voltado para literatura produzida a partir do século XX. Para Robert Scholes e Eric Rabkin (1977), as obras de Aldous Huxley e de George Orwell marcaram a ficção distópica de língua inglesa ao enfatizar as repercussões sociais do avanço tecnológico e científico, por “pressupor que os processos tecnológicos e biológicos estão além do controle governamental e que vão moldar efetivamente a vida humana, independente de um sistema nominal de governo.”²²

21 “Hands. Spatulate, conic, broad, hairy, plain, mottled. The hands I had brought him. Moving. [...] One walked using its little finger and thumb, the mid-fingers upwards, curious and speculative, like antennae.”

22 “to assume that technological and biological processes have got beyond governmental control and will effectively shape human life regardless of the nominal system of government.”

(*Apud* ALDRIDGE, 1984, p.66) No romance de Winterson, essas questões são articuladas pelo trans- e pós-humanismo e também pela possibilidade de a inteligência artificial extinguir, nas palavras de Victor Stein, “o mundo de rótulos – e isso inclui binários como masculino e feminino, negro e branco, rico e pobre.”²³ (WINTERSON, 2019, p.79)

Enquanto o transumanismo promove a ideia de que os seres humanos devem ser aprimorados a partir da engenharia genética, tecnologia da informação e inteligência artificial a fim de garantir maior longevidade e qualidade de vida (cf. BOSTROM, 2005, p. 202-203; HALL, 2017, p.3-24), o pós-humanismo pode ser considerado um corolário dessa premissa, implicando “a simbiose do ser humano com as próteses tecnológicas”, que antecipa “o futuro de outra espécie de corpo, nas interfaces do humano e do maquínico” (SANTAELLA, 2007, p.130). Nas teorias feministas e *queer*, as intervenções médicas ou tecnológicas no corpo podem ser entendidas como uma maneira de superar o feminismo tradicional centrado no sexo feminino e em sua função reprodutora e também como uma forma de contestar o binarismo identitário que define masculino e feminino, hetero- e homossexual (cf. HARAWAY, 2006; HALBERSTAM e LIVINGSTON, 1995, p.1-20). Essa é justamente a promessa de Victor Stein, a partir do momento em que a consciência humana possa ser separada de seu corpo.

Para Pearson et al., a teoria *queer* e a ficção científica convergem no sentido em que elas permitem imaginar “um futuro que abre, ao invés de impedir, possibilidades de tornar-se real”, sendo a ficção

23 “[...] the world that AI will make possible, will not be a world of labels – and that includes binaries like male and female, black and white, rich and poor.”

científica um gênero relevante para “[explorar] essas possibilidades, bem como interrogar as consequências das sociedades e dos futuros”²⁴ que condicionam as vidas de sujeitos não-binários. Em *Frankissstein*, o trans- e pós-humanismo estão claramente associados às transformações nas percepções epistemológicas e ontológicas referentes a gênero e sexualidade, não somente pelo fato de Ry ser transgênero, mas pelas próprias representações de masculinidade e feminilidade no romance.

Um exemplo são os *sexbots* criados pelo galês Ron Lord, dono de uma fábrica no País de Gales que produz robôs mulheres, que possuem três buracos de entrada e cujas vaginas vibram com a penetração. A ideia de fabricar *sexbots* surgiu quando Ron estava de férias na Tailândia, depois de um divórcio conturbado e um lucro de sorte num investimento em Bitcoins. Durante uma tempestade elétrica no país asiático, Ron teve de dispensar as prostitutas tailandesas porque havia colocado um *piercing* em seu pênis como pagamento de uma aposta e estava com medo de que o seu falo fosse atingido por um raio. Aterrorizado em seu quarto, Ron conta ter sido agraciado com uma visão:

Eu vi exércitos de homens solitários caminhando por uma estrada arruinada. Homens com suas cabeças baixas e suas mãos em seus bolsos. Ninguém estava falando. Cada um deles caminhava sozinho.

Então, vindo em direção aos homens, de repente, pela mesma estrada arruinada, estavam todas

24 “[...] a future that opens out, rather than forecloses, possibilities for becoming real [...]. We begin to understand the importance of [science fiction] as a genre for exploring these very possibilities, as well as for interrogating the consequences of societies and futures in which conditions render the lives of many unlivable – sometimes in unbearably literal ways.”

aquelas meninas bonitas. Meninas que nunca envelheceriam ou adoeceriam. Meninas que sempre diriam *sim* e nunca diriam *não*.

E no céu estava a lua, grande como um Bitcoin, e eu sabia que eu tinha de me colocar a serviço da humanidade.²⁵ (WINTERSON, 2019, p.237)

A sua grande contribuição para a humanidade seria, portanto, a fabricação de robôs mulheres que se renderiam às masculinidades dominantes e jamais ameaçariam a sexualidade ou posição de poder de um homem. No evento da Royal Academy, Ron apresenta os diversos modelos de *sexbots* – há até um modelo feminista da década de 1970 – e explica que não tem nada contra as mulheres não ficarem mais em casa, pois elas “não são peixes dourados. Elas evoluíram. Mas, como diz a minha mãe, a emancipação pode ser um problema para um homem.”²⁶ (p.38) O público de Ron é diverso: mulheres demasiadamente ocupadas com suas carreiras que alugam as *sexbots* para seus maridos, professores universitários, homens jovens e idosos, masoquistas.

O empreendedor chegara a cogitar a fabricação de um robô coroinha para distribuir nas igrejas católicas a fim de evitar que padres abusassem dos meninos, mas a pesquisa de mercado mostrou que isso não seria vantajoso. Porém, com a ajuda da evangélica Claire, que passa a ser sua namorada e sócia, Ron

25 “I saw armies of lonely men walking along a ruined road. Men with their heads bowed and their handsA in their pockets. Nobody was talking. Each one walked alone. Then, coming towards the men, suddenly, down the same ruined road, were all these beautiful girls. Girls who would never get old or ill. Girls who would always be saying *yes* and never saying *no*.

And in the sky there was the moon, big as a Bitcoin, and I knew I had to put myself at the service of humankind” (grifo no original).

26 “[...] women aren’t goldfish. They’ve evolved. But, like my mum says, emancipation can be a problem for a man.”

inicia a produção da Companheira Cristã, uma *sexbot* para “os missionários, para o viúvo, para o menino tentado pela carne”²⁷ (p.238). Após muita discussão, Claire e Ron decidem manter o padrão de três buracos na Companheira Cristã, pois “o uso individual depende do indivíduo.”²⁸ (p.263)

O uso das *sexbots* e os personagens de Claire e de Ron revelam a discrepância existente entre a sociedade não-binária que Stein vislumbra com o avanço da inteligência artificial e as normas vigentes de gênero e sexualidade. Apesar das críticas feministas às *sexbots*, que são vociferadas por mulheres como a jornalista Polly D. e pelo médico transgênero Ry, o empresário misógino insiste que o seu mercado é, de fato, sustentado pela masculinidade dominante. Quando Ry questiona se Ron já pensou em fazer robôs homens, ele responde que a própria anatomia do corpo masculino impede tal empreendimento porque “basicamente um robô-menino é um vibrador anexado a um corpo”, o que não permite que o *sexbot* “coma ela por trás. Ela tem de sentar-se nele”, estragando a diversão “do banho de banheira, as velas, as suas músicas preferidas [...]. As coisas que as mulheres gostam para elas entrarem no clima”²⁹ (p.48). Os estereótipos de gênero são, para Ron, insuperáveis, mesmo com o avanço tecnológico e isso também sobressai quando ele descobre que Ry é trans: ainda que tenha a aparência de um homem, Ron não aceita a sua masculinidade devido à ausência de um pênis em seu corpo.

27 “For the missionary, for the widower, for the boy tempted by the flesh.”

28 “Individual use is up to the individual.”

29 “Basically a boy-bot is a vibrator with a body attached. [...] He can’t shunt her from behind. She has to sit on him [...] No fun when you’ve had the bath, the candles, all your favorite songs [...]. The things women like to get them in the mood.”

A figura de Ry no romance é relevante justamente pelo seu significado do duplo masculino-feminino no mesmo corpo: “Eu sou o que sou, mas o que sou não é somente uma coisa, um gênero. Eu vivo com o duplo.”³⁰ (p.89). Victor Stein apaixonou-se por Ry pelo fato de ele ter “escolhido intervir na sua evolução” e ter acelerado “o seu portfólio de possibilidades.”³¹ (p.154). Ry não se sentia confortável em seu corpo como mulher e, portanto, decidiu realizar a cirurgia para retirar as mamas e submeter-se a tratamento hormonal. No entanto, ele nunca quis colocar um pênis e preferiu manter a sua vagina. Ry só é visto com normalidade por Stein, pois Ron e Claire o consideram uma aberração e a jornalista Polly D., como um ser exótico, ainda que ela demonstre interesse sexual pelo médico.

Se as ideias tecnológicas e transumanistas de Stein parecem abrir caminho para garantir a Ry uma vida “normal”, na qual ele não deve se preocupar com a transfobia, o mundo real no qual ele vive o faz lembrar constantemente da ameaça que causa o seu corpo. Quando Ry sai para um bar com Claire e Ron, ele é brutalmente estuprado por um homem no banheiro masculino quando este descobre que ele tem uma vagina: aquela “não era a primeira vez. Não será a última. E eu não denuncio porque não suporto os olhares maliciosos e debochados e os medos da polícia. Também não suporto a presunção de que a culpa é minha.”³² (p.244).

O sofrimento de Ry e os obstáculos impostos pela transfobia não o convencem de que um futuro pós-humanista seja a solução,

30 “I am what I am, but what I am is not one thing, not one gender. I live with doubleness.”

31 “You chose to intervene in your evolution. You accelerated your portfolio of possibilities.”

32 “This isn’t the first time. It won’t be the last. And I don’t report it because I can’t stand the leers and jeers and fears of the police. And I can’t stand the assumption that somehow I am the one at fault.”

o que provoca ceticismo e medo por parte de Ry em relação aos experimentos de Stein. Por um lado, ele entende que pode haver uma disjunção entre a mente e o corpo, tendo ele mesmo passado por esta situação enquanto era mulher. Por outro, Ry demonstra desconfiança na premissa de Stein de que a consciência possa ser completamente separada do corpo, pois a própria existência humana como sujeito, segundo ele, depende da experiência corporal do indivíduo em seu meio social. Esta posição reverbera as próprias teorias da performatividade de Judith Butler, pelas quais a filósofa afirma que a identidade sexual e de gênero de um indivíduo ganha materialidade pela repetição involuntária das normas sociais que definem o masculino e o feminino, heterossexualidade e homossexualidade dentro de um contexto histórico e social (cf. BUTLER, 1993, p.93-111).

Em contrapartida ao personagem de Ry, que se apresenta como um corpo não-binário – “agora masculino, agora nem tanto, agora claramente uma mulher que vai deslizar dentro do corpo de um menino”³³ (WINTERSON, 2019, p.298) –, as *sexbots* fabricadas por Ron Lord representam a feminilidade hiperssexualizada, muito explorada pela indústria pornográfica masculina e heterossexual. Apesar das diferentes percepções, Ron e Ry demonstram receio em relação aos experimentos de Stein, ainda que Ron possa se beneficiar do desenvolvimento robótico do cientista para o aprimoramento de suas *sexbots*.

De forma irônica, é Ron que apresenta questionamentos éticos sobre as pesquisas desenvolvidas pela empresa Alcor com o congelamento de humanos e sobre o seu objetivo de eliminar a

33 “Now male, now not quite, now quite clearly a woman who will slip inside a boy’s body”

morte. Quando o CEO Max More explica a possibilidade de trazer de volta à vida aqueles que já morreram, Ron imediatamente pergunta, “*Nós não iríamos querer que todos eles voltassem, certo?*”³⁴ (p.226) e questiona os critérios para a decisão de quem poderia viver eternamente ou não: “*Imbecis assassinos, pedófilos, ladrões, loucos, aquele cara no Brasil – Bolsonaro. E se você tivesse a cabeça do Hitler aí dentro?*”³⁵ Além disso, Ron manifesta dúvidas de ordem jurídica: “*Você bate as botas. Todos os seus parentes gastam o seu dinheiro, aí bingo! Você está de volta. E aí?*”³⁶ (p.227) As indagações de Ron, que representa o homem branco comum, refletem os impasses éticos e morais que estariam em jogo caso os experimentos de Stein obtenham sucesso, pois não há estrutura jurídica, social e política para a tomada das decisões em questão.

Se a ficção científica distópica “contém um elemento de alerta para o futuro, baseado na extrapolação de tendências do presente”³⁷ (ALDRIDGE, 1978, p.65), *Frankissstein* manifesta as inquietações do nosso presente, que claramente nos traz lembranças do passado histórico e aponta para incertezas do futuro. Winterson não expressa otimismo com os desenvolvimentos científicos e tecnológicos que, muitas vezes, são vistos como progresso na sociedade. Um exemplo é a perspectiva de Halberstam e Livingston (1995) sobre o pós-humanismo, que projeta a incorporação tecnológica no corpo humano como uma maneira de superar as dicotomias binárias

34 “*We wouldn’t want them all back though, would we?*” (Grifo no original)

35 “*Murdering bastards, child molesters, thugs, nutters, that bloke in Brazil – Bolsonaro. What if you had Hitler’s head in a bag there?*”

36 “*You drop dead. All the relatives spend your money, then bingo! You’re back. Than what?*”

37 “[Dystopic science fiction] contains an element of future warning, based on extrapolations of present trends.”

que determinam as identidades sexual e de gênero. É claro que as possibilidades de transição para sujeitos transgênero são um grande mérito da ciência. Porém, a questão levantada pelo romance de Winterson vai além da disponibilidade de tecnologias científicas: as estruturas sociais, como elas existem, estão aptas a lidar com esses avanços? Como a própria autora afirma em uma entrevista para o *Los Angeles Times*, “Nós somos demônios e anjos. Nós inventamos coisas – nós dividimos o átomo e o que fazemos? Nós fazemos uma bomba”³⁸ (WINTERSON *Apud* KELLOGG, 2019, s/p).

CONCLUSÃO

Frankissstein reproduz temáticas presentes nas obras anteriores de Winterson, como a materialidade do corpo, o amor como um sentimento conturbado e virtuoso, o desejo e a sexualidade. No romance, a autora recorre a estratégias narrativas já consolidadas em sua literatura, que constantemente se utiliza da intertextualidade, da fusão de gêneros literários e da não-linearidade temporal. No entanto, o entrelaçamento do gótico com a ficção científica e a distopia é um experimento inédito no conjunto de obras da autora, tendo em vista que o gótico só havia sido explorado em *The Daylight Gate* (2005) e a ficção científica e distopia, em *The Powerbook* (2001) e em *The Stone Gods* (2007).

A temporalidade de *Frankissstein* é articulada pela mistura do passado e do futuro, que são evocados para construir o presente. Por um lado, há repetidas referências textuais históricas e culturais, como excertos de *Frankenstein*, da recepção de *Frankenstein*, da

38 “We are devils and angels. We invent things — we split the atom and what do we do? We make a bomb.”

descrição de Bedlam produzida pelo viajante César-François de Saussure e até mesmo um trecho da música “Take it Easy” da banda *Eagles*. Essas referências nem sempre são atribuídas às suas publicações originais, embora sejam quase sempre grifadas. Por outro lado, as projeções futurísticas que envolvem inteligência artificial, pós- e transumanismo implicam pesquisas que ainda estão em desenvolvimento e as possibilidades de futuro que podem, de fato, trazer vantagens, mas que, se usadas de forma antiética, podem transformar o mundo em pesadelo.

As alusões ao passado sugerem uma noção de imortalidade e de continuidade histórica, esta última sublinhando como algumas apreensões e normas do passado ainda estão vigentes no presente. As falas misóginas de Ron Lord, o uso oportunista da religião pela evangélica Claire e o estupro de Ry são episódios que reverberam a força das estruturas sociais que foram reproduzidas ao longo da história e que sustentam a dominância do machismo, da propagação da religião como forma de alienar e controlar, da homofobia e da transfobia. Do mesmo modo, as discussões sobre o avanço e os perigos da ciência e da tecnologia, como já haviam sido tratadas no romance de Mary Shelley, suscitam dúvidas sobre o preparo das sociedades e de seus governos para lidar com essas mudanças que já estão no horizonte, mas que ainda não foram implementadas. Enquanto bilionários investem na colonização de Marte e no congelamento de seus corpos em Alcor, a destruição, a desigualdade e o autoritarismo ainda são traços marcantes do atual cenário político e social, o que confirma o ceticismo na crença do desenvolvimento e avanço científico e tecnológico como uma possível salvação para a humanidade.

REFERÊNCIAS

ALDRIDGE, Alexandra (1978). *The Scientific World View in Dystopia*. 2.ed. Ann Arbor: University of Michigan Press.

BOSTROM, Nick (2005). "In Defense of Posthuman Dignity". *Bioethics*, 19(3), 202-214.

BLOOM, Harold (2007). *Mary Shelley's Frankenstein*. New York: Infobase Publishing.

BYERS, Sam (2019). "Frankissstein by Jeanette Winterson review: a dazzling animation of Shelley's novel". *The Guardian*. In <https://www.theguardian.com/books/2019/may/24/frankissstein-jeanette-winterson-review> Acesso em 10.Jan.2019.

BUTLER, Judith (1993). *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.

CARTWRIGHT, Amy (2005). *The Future is Gothic: Elements of Gothic in Dystopian Novels*. (Tese - Doutorado). Universidade de Warwick.

CHARLES, Ron (2019). "In 'Frankissstein', Jeanette Winterson brings something zany and intellectual ALIVE!" *The Washington Post*. In https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/in-frankissstein-jeanette-winterson-brings-something-zany-and-intellectualalive/2019/10/14/fae88b7a-ee87-11e9-89eb-ec56cd414732_story.html Acesso em 10.Jan.2019.

CLAEYS, Gregory (2010). "The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell". In: _____ (Ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, p.107-131.

HALBERSTAM, Judith; LIVINGSTON, Ira (Eds.) (1995). *Posthuman Bodies*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

HALL, Melinda (2017). *The Bioethics of Enhancement: Transhumanism, Disability and Biopolitics*. London: Lexington Books.

HARAWAY, Donna (2006). "A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Twentieth Century". In: STRYKER, Susan; WHITTLE, Stephen (Eds.) *The Transgender Studies Reader*. New York, London: Routledge, p.103-118.

JAGOSE, Annamarie (1996). *Queer Theory: an Introduction*. 2.ed. Melbourne: Melbourne University Press.

KELLOGG, Carolyn (2019). "Frankissstein author Jeanette Winterson gives new life to the monster". *Los Angeles Times*. In <https://www.latimes.com/entertainment-arts/books/story/2019-10-10/frankissstein-jeanette-winterson> Acesso em 10.Jan.2019.

MEIKLE, James; BOSELEY, Sarah (2010). "MMR row doctor Andrew Wakefield struck off register". *The Guardian*. In <https://www.theguardian.com/society/2010/may/24/mmr-doctor-andrew-wakefield-struck-off> Acesso em 12.Jan.2020.

PEARSON, Wendy Gay; HOLLINGER, Veronica; GORDON, Joan (Eds.) (2008). *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.

SANTAELLA, Lucia (2007). "Pós-humano: por quê?". *Revista USP*, 74, 126-137.

SHELLEY, Mary (2003). *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. London: Penguin Books.

SHEPPARD, Elena (2019). "Reanimating 'Frankenstein': Jeanette Winterson's 'Frankissstein'". *The Los Angeles Review of Books*. In <https://lareviewofbooks.org/article/reanimating-frankenstein-on-jeanette-wintersons-frankissstein/> Acesso em 10.Jan.2019.

SMITH, Andrew (2007). *Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

WILLIAMS, Holly (2019). "Frankissstein by Jeanette Winterson review: Bringing Mary Shelley's Classic into the modern world". *The Independent*. In <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/frankissstein-review-jeanette-winterson-book-frankenstein-mary-shelley-a8924916.html> Acesso em 10.Jan.2019.

WINTERSON, Jeanette (1987). *The Passion*. 2.ed. London: Penguin Books.

_____ (1989). *Sexing the Cherry*. 10.ed. London: Vintage.

_____ (1992). *Written on the Body*. London: Jonathan Cape.

_____ (2001). *The Powerbook*. 12.ed. London: Vintage.

_____ (2005). *The Daylight Gate*. 8.ed. London: Hammer.

_____ (2007). *The Stone Gods*. 2.ed. London: Penguin Books.

_____ (2019). *Frankissstein*. London: Jonathan Cape.

07

**O GÓTICO E A FIGURA DO DUPLO
EM “USS CALLISTER”**

Pedro Sasse (UFF)

Victoria Barros Moura (UFF)

*Recebido em 15 jan 2020.**Aprovado em 11 mai 2020.*

Pedro Sasse é Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense na área de Literatura, História e Cultura, coordenador do Grupo de Estudos “Escritos Suspeitos” (UFF) e membro dos grupos de pesquisas “Estudos do Gótico” (CNPq) e “Interferências: literatura e ciência”. Possui experiência na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, com ênfase em: literatura criminal, literatura distópica, gótico, violência urbana, terror.

Victoria Barros Moura é Mestranda em Estudos da Literatura – Literaturas Estrangeiras Modernas pela UFF, com ênfase em Literaturas de Língua Inglesa. Pesquisa a figura do duplo na literatura no final do século XIX e início do XX, e também em obras contemporâneas. Suas áreas de interesse são literatura gótica, literatura fantástica e distopia.

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar a forma como a figura do duplo é representada no cenário da ficção científica. Para tal análise, o episódio “USS Callister” (2017), da série de televisão britânica *Black Mirror*, será utilizado. Por ser um produto de ficção científica, a criação de um duplo é possível através da reprodução do eu, através

de procedimentos tecnológicos. É interesse deste artigo analisar as consequências desta reprodução: a objetificação da cópia para benefício próprio, a busca pelo poder sobre o outro e o fato de que o Homem usa a duplicação como instrumento de punição. No que diz respeito à literatura, Julian Wolfreys (2002), utilizando o conceito de *unheimlich* de Freud (2010), analisa a ameaça que o duplo é capaz de despertar no eu original. Ele observa que, ao mesmo tempo em que o elemento inquietante vem de um lugar familiar, ele fora reprimido; o que assombra o indivíduo é a volta do que foi renegado. Já, em “USS Callister”, por sua vez, o duplo não é a única figura que assombra; o Homem assume essa posição quando decide criar cópias humanas, com o propósito de explorá-las para satisfação pessoal. Nessa inversão de papéis, em que a figura monstruosa consiste no ser humano e a vítima é representada pelo duplo, portanto, este artigo não só se propõe a investigar como a representação do duplo é possível dentro da ficção científica, mas também como ela é capaz de revelar um lado sombrio e cruel no Homem, uma vez que ele se mostra disposto a objetificar uma parte do outro para se beneficiar, de alguma maneira.

Palavras-chave: Duplo; Controle; Monstruosa; Reprodução.

Abstract: This article aims to investigate the way the figure of the double is represented in the science-fiction scenario. For such an analysis, the episode “USS Callister” (2017) will be used, from the British television series *Black Mirror*. As it is a science-fiction work, the creation of the double is possible due to the reproduction of one’s Self, through technological procedures. This article is interested in analyzing the consequences of this reproduction: the objectification of the Other, for the original’s own benefit, the search for power over the Other and the fact that Man uses the duplication as an instrument of punishment.

Regarding literary works, Julian Wolfreys (2002), using the concept of the *unheimlich* by Freud (2010), studies the threat that the double is capable of awakening in the original Self. He observes that, at the same time the uncanny element comes from a familiar place, it has been repressed; what haunts the individual is the return of what has been disowned. On the other hand, in “USS Callister”, the double is not the only figure which haunts; humankind assumes this position when they decide to create human copies in order to explore them for personal satisfaction. In this role reversal, in which the monstrous figure consists in the human being and the victim is represented by the double, therefore, this article not only proposes to investigate how the representation of the double is possible inside science-fiction, but also how it is able to reveal a dark and cruel side in humankind, since they show they are eager to objectify a part of the Other for their own benefit, somehow.

Keywords: Double; Control; Monstrous; Reproduction.

É inquestionável o fato de que a figura do duplo é bem frequente na literatura; há muitas obras renomadas que abordam essa temática, como os romances *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, *O Homem Duplicado* (2002), de José Saramago, ou contos literários, como “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe e “The Jolly Corner” (1908), de Henry James. Observa-se também que o duplo é um tema atemporal. Isto é, desde a época das peças de teatro gregas, como *O Anffitrião*, até a contemporaneidade, podemos ver obras em que essa figura aparece, mesmo que representada de diferentes formas – através de *doppelgängers*, imagens espelhadas, fantasmas, entre outros.

Entretanto, não é apenas na literatura que a figura do duplo é recorrente; ela também aparece em outros veículos midiáticos,

como filmes, séries de televisão e até novelas. Por ter relação com questões envolvendo identidade e até uma possível dissociação do eu, o duplo é sempre muito atual, permeando diversas gerações. Para investigar, neste artigo, a relação do duplo dentro de um contexto contemporâneo, irei utilizar um dos episódios da série de televisão britânica, *Black Mirror*, “USS Callister” (2017). Primeiramente, essa série foi escolhida como objeto de estudo, uma vez que seus episódios são independentes; ou seja, a narrativa de “USS Callister” não depende do enredo de episódios anteriores, pois cada um conta uma história diferente.

Vale ressaltar que a série de televisão em questão teve uma ótima aceitação por parte do público. Kelly Hurley, na introdução de *The Gothic Body* (1996), “The abhuman”, observa que, para entender a cultura de uma sociedade, é preciso estudar a cultura de massa presente na mesma (p.4-5). Hurley ainda cita Terry Eagleton quando este afirma em *Marxism and Literary Criticism* que um desenvolvimento significativo na literatura acontece ou até um novo modo artístico surge a partir de uma demanda coletiva, provocada pela cultura de massa (EAGLETON, 1976, p.20). Isto é, não só na literatura, mas também em produtos televisivos, é válido investigar o que os indivíduos estão consumindo como forma de entretenimento, a fim de refletir o que esse consumo diz a respeito de sua sociedade.

Antes de entrar na análise do episódio em questão, para explicar um pouco como o universo “Black Mirror” é pensado, André Cardoso, em “Precarious humanity: the dystopian double”, observa que não há forma de apontar um único exemplo como detentor de autoridade nas tramas de *Black Mirror*, apesar de

retrataram sociedades essencialmente autoritárias (2018, p.896). Na série, o poder é pulverizado; sendo assim, ele toma forma nas interações que acontecem dentro das relações sociais, podendo ser exercido por pessoas distintas e em ocasiões distintas (CARDOSO, 2018, p.896). O aspecto importante acerca do poder em *Black Mirror* é que ele acontece com a finalidade de obter o controle sobre si mesmo e sobre o outro. Cardoso ainda complementa afirmando que essa intensificação na busca por poder e controle são reflexos de uma sociedade egoísta e narcisista (2018, p.896), como é o caso de “USS Callister”, que será discutido nas próximas seções.

MULTIPLICAÇÃO DE DNA E ALTER-EGO

O primeiro episódio da quarta temporada de *Black Mirror*, “USS Callister” conta a história de Robert Daly, o cofundador e programador de uma empresa chamada Callister Inc. Ele é o responsável pela criação de um jogo de realidade simulada através de interfaces neurais. O jogo é considerado um sucesso e é jogado por milhares de pessoas, inclusive os próprios funcionários de sua empresa fundadora.

Daly é o típico *nerd* que vive para o trabalho, introvertido e sem muitos amigos. Por ser introspectivo e não ter muitos relacionamentos cordiais na firma, é considerado um *weirdo*¹ pelas pessoas que trabalham com ele, sendo até alvo de comentários com um tom de deboche, por alguns deles. O programador encontra uma forma de escapar dessa realidade solitária através do jogo que ele mesmo criou – o qual ele joga sozinho, usando o

1 *Weirdo*: (informal) pessoa que se comporta de forma excêntrica ou bizarra

DNA de seus colegas de trabalho para reproduzir cópias digitais dos mesmos, a fim de que eles participem do jogo junto com ele. Neste jogo, Robert Daly é o capitão de uma nave espacial, comandando sua tripulação pelo espaço, composta pelos companheiros de trabalho de Daly.

Um dos diferenciais de *Black Mirror* é que, como já dito, cada episódio mostra uma realidade diferente e, geralmente, essas realidades são futurísticas. Por se tratar de um produto de ficção científica, há diversos artefatos de tecnologia avançada nos episódios. Ao assistir a série, o telespectador sente uma espécie de estranhamento, pois a sociedade e a realidade em que ele vive são diferentes – por fatores distintos, dependendo da narrativa – das que são retratadas na série. Tal estranhamento remete ao *novum*, conceito explicado por Darko Suvin (2010). Segundo o mesmo, em uma obra de ficção científica, o *novum* é “a coisa nova”, aquilo que separa o mundo ficcional do mundo real, causando um distanciamento entre leitor e ficção. Ou seja, o elemento na narrativa que é capaz de despertar um estranhamento cognitivo em quem lê ou assiste a obra, mas que é tão central e significativa para a história que a torna completamente lógica (SUVIN, 2010, p.89). Um exemplo clássico de *novum* seria a máquina do tempo, que possibilita os personagens a viajarem para outras épocas ou visitar o passado/futuro.

Nem sempre o *novum* é representado como algo tecnológico; em alguns casos, ele pode ser a própria realidade ilustrada no mundo ficcional, mas esse, geralmente, não é o caso dos episódios de *Black Mirror*. Em “USS Callister”, por exemplo, o *novum* seria a possibilidade de multiplicação do DNA humano, com o propósito

de criar cópias de determinados indivíduos e usá-las para certas finalidades. A possibilidade de duplicação de DNA aponta para a ideia defendida na introdução de *The Gothic Body*, em que Hurley explica o conceito de *abhuman*. Hurley observa que construções de identidade tradicionais estavam dando lugar a criação de outras novas formas a partir da virada do século; essas novas formas são nomeadas de *abhumans* (1996, p.3). Além disso, “o indivíduo *abhuman* é aquele não-tão-humano, caracterizado por sua variabilidade mórfica, correndo o risco de se tornar o outro” (1996, p.4, tradução livre)². A própria definição de Hurley converge com o conceito do duplo, ainda que, nesse caso, tornar-se o outro seja possível através da variabilidade na construção de identidade do indivíduo. Em “USS Callister”, há uma nova forma de construir a identidade do sujeito, através da duplicação de seu DNA. Enquanto na literatura, o duplo aparecia, de forma frequente, como um elemento sobrenatural; em produtos de ficção científica, ele é criado a partir de procedimentos tecnológicos ou científicos. Isto quer dizer que, na maioria dos casos, a construção do duplo na ficção científica é justificada por esses procedimentos³.

Considerando ainda a criação de novas formas de identidade, é importante refletir sobre o propósito de Daly em criar cópias de seu DNA e de seus colegas de trabalho. O programador é um dos sócios da Callister Inc., juntamente com James Walton; o primeiro é o responsável pela criação dos produtos vendidos pela empresa e este último fica a cargo de administrá-la, sendo o CEO da

2 No original: “The abhuman subject is a not-quite-human subject, characterized by its morphic variability, continually in danger of becoming not-itself, becoming other.”

3 O duplo também pode ser um resultado equivocado de alguma experiência, mas, ainda assim, é necessário que haja um procedimento para que ele seja criado.

companhia. Seu relacionamento com Walton é conflitante. O sócio parece tratar Daly bem, mas o último tem ressentimentos por se sentir explorado e enganado por Walton. Nada é muito explícito no episódio e o conflito entre os dois é velado, de certa forma. No entanto, o telespectador entende um pouco como Daly se sente quando Walton, no jogo de realidade simulada e com o objetivo de criar uma armadilha para o sócio, confessa e pede desculpas por seus erros para com o programador. Além disso, por Daly ser solitário e introspectivo, sua interação com os demais colegas de trabalho também não é prazerosa, enquanto Walton é querido e bem-quisito pela maioria dos funcionários – o que desperta o ciúme e a inveja de Daly. No que diz respeito a sua vida, Robert Daly vive em sua casa sozinho. Passa a maior parte de seu tempo livre jogando e não parece ter vínculo afetivo com as pessoas. Não tem interesses românticos, tampouco vida social; e sua autoestima também não é elevada, pois sabe que os outros lhe enxergam com um certo desdém.

É nesse contexto em que Daly dedica boa parte de seu tempo no jogo de realidade simulada que ele mesmo criou. A finalidade do programador, ao criar cópias do DNA de seus colegas de trabalho, é poder conviver com eles em uma outra realidade – ainda que ela não seja real, e apenas simulada tecnologicamente. No entanto, é importante mencionar que ele não tem a intenção de convivência no sentido de conhecê-los melhor e interagir positivamente com os mesmos. Daly é o comandante de uma nave espacial e os funcionários da Callister Inc. – inclusive seu sócio – fazem parte da sua tripulação. Na espaçonave, ele se sente absolutamente no controle e poder sobre todos, já que

aquela realidade e as cópias foram especialmente criadas por ele. Por essa razão, Daly se sente no direito de comandar e torturar os duplos de seus colegas de trabalho – pontos que serão desenvolvidos mais à frente neste artigo.

Se o *alter-ego* geralmente retrata uma personalidade diferente do Ego, é curioso pensar como o *alter-ego* de Robert Daly é autoritário e controlador, enquanto ele próprio é um sujeito submisso e passivo. Uma curiosidade importante acerca do episódio é que logo em sua primeira cena, em sua nave espacial, Capitão Daly, é bem-sucedido em uma missão contra seu maior inimigo no jogo, Valdack. Já no próximo cenário, o elevador da Callister Inc., Daly está em silêncio, de cabeça baixa e aparência apática, ao redor de outros funcionários; transmitindo ao telespectador a ideia de que a presença de Daly na empresa é indiferente, já que sua apatia e falta de interação social o deixam quase imperceptível, de certa forma. No jogo de realidade simulada, o comandante é sagaz, capaz de tomar decisões rapidamente e correr riscos. Por sua vez, na realidade, por passar tanto tempo de sua vida obedecendo ordens ou vendo Walton tomar conta de uma empresa gigantesca, o que Daly realmente queria era estar em comando. Contudo, ele confunde a ideia de comandar com ser abusivo para com o outro. O jogo, então, é a oportunidade que ele tem de ser quem ele realmente deseja ser na vida real, mas não consegue; então, acaba optando pela opressão como forma de vingança na simulação.

OBJETIFICAÇÃO DO OUTRO E INSTRUMENTO DE PUNIÇÃO

Há dois pontos importantes a serem discutidos no que diz respeito à forma como o Homem enxerga a figura do duplo em “USS Callister”: a objetificação e a utilização do outro como instrumento de punição. O primeiro, a ser defendido neste parágrafo, está relacionado ao fato de que, à medida em que a reprodução de uma cópia é possível através de recursos tecnológicos, sua criação passa a ser controlada pelo humano; ou seja, o Homem é o detentor do poder da criação, neste caso – ele tem a decisão de criar a cópia ou não. No entanto, a partir do momento em que o Homem decide criar a cópia de um indivíduo como meio para beneficiar a si próprio através daquela duplicação, é possível caracterizar essa reprodução como um objeto de consumo – algo que o humano tem o desejo e o interesse em adquirir, para vantagem exclusivamente pessoal.

Na literatura gótica, o duplo poderia ser encarado, em algumas vezes, como um fantasma – até pelo fato de que, em muitos casos, a duplicação surgia por razões sobrenaturais. Segundo Wolfreys (2002), o espectro assombra a modernidade e está no coração das narrativas modernas⁴ (p.3, tradução livre). É possível afirmar que o duplo é o próprio espectro em “USS Callister”, pois, ainda de acordo com o autor (2002, p.3), o retorno de fantasmas resulta em uma assombração dentro da trama. É válido dizer que, quando se fala em fantasma, não se quer dizer apenas de elementos sobrenaturais, já que esse retorno fantasmagórico pode ser fruto de uma repetição (WOLFREYS, 2002, p.3). Isto é, o processo de duplicação é resultado de uma reprodução do eu original, afinal uma cópia sua está sendo

4 No original: “A spectre haunts modernity, and the spectral is at the heart of any narrative of the modern.”

criada. Essa cópia, mesmo que não se trata de um ser sobrenatural, é capaz de assombrar em “USS Callister”, se considerarmos o lado perverso de Daly, representado em seu *alter-ego*, por exemplo.

Considerando o fato de que Daly reproduz uma cópia de si mesmo, é possível afirmar que ele o faz para dar a vida a seu *alter-ego*, primeiramente, e também para ter a liberdade de realizar suas fantasias e desejos reprimidos. Freud em “O Ego e o Id” (1976) observa que o Id é a parte da psique humana que contém os instintos básicos e primitivos; este seria o inconsciente do indivíduo. O Ego, por sua vez, é a parte da personalidade responsável por equilibrar os impulsos do Id e a realidade; ou seja, o Ego reprime os instintos do Id, para que o indivíduo seja sociável e civilizado dentro da sociedade. No jogo de realidade simulada de “USS Callister”, as vontades e desejos reprimidos pelo Ego de Daly são expostos e praticados por seu *alter-ego* sem nenhuma preocupação moral. Nesse caso, o duplo é um objeto de consumo para que Daly tenha a possibilidade de realizar coisas que seu próprio Ego e a sociedade consideram imorais.

Quanto ao outro, é importante analisar a forma como Daly objetifica a cópia para seu próprio prazer. Um exemplo dessa objetificação é o fato de que as mulheres no jogo de realidade simulada usam vestimentas curtas e muito justas, a fim de mostrar a forma de seus corpos. Essa é uma representação sexista do corpo da mulher, em que o mesmo deve sempre evidenciar a sua forma escultural, estimulando os olhos e o prazer do homem. Ou seja, a mulher é retratada como aquela figura submissa e reverente – além de ser também um símbolo sexual –, com a função de agradar e satisfazer os homens, a começar pela

maneira que se produzem e se vestem. Dessa forma, Daly não só tem controle sobre o outro – escolhendo até sua representação estética, como também é capaz de obter o domínio sobre seus próprios desejos sexuais, afinal o Capitão é livre de julgamentos para sexualizar o corpo feminino no jogo e usar as mulheres como meio de satisfazer suas próprias fantasias.

O segundo ponto a ser analisado sobre a forma como o Homem entende a criação de uma cópia seria usá-la a fim de castigar o outro. Além de objetificar o corpo feminino, Daly também utiliza os duplos digitais de seus colegas de trabalho para aprisioná-los, como forma de punição por ressentimentos do eu. É importante ter em mente que, a partir do momento em que o programador reproduz o DNA humano, os duplos têm consciência de que são cópias; ou seja, eles sabem que estão presos em um jogo de realidade simulada, embora os originais não tenham o conhecimento de que seu DNA foi copiado. Daly consegue clonar o DNA de seus colegas de trabalho de uma maneira arbitrária; através de um copo usado, um fio de cabelo, entre outros. As cópias mantêm os mesmos sentimentos que têm pelo Daly original, porém, no jogo, os sentimentos são ainda mais agravantes, uma vez que eles sabem do que o Capitão, representantes dos instintos e desejos de Daly, é capaz de fazer. Entretanto, as cópias não podem expressar aversão, raiva ou qualquer sentimento negativo, uma vez que Daly é quem domina a nave e deixa bem claro que eles estão submissos e subordinados a ele. Pelo contrário, os tripulantes precisam demonstrar apreço e admiração por seu comandante.

Aprisionados na nave do Capitão Daly, sob seu controle e poder, os duplos podem ainda ser castigados como consequência

de eventualidades que acontecem entre ele e seus companheiros de trabalho não só dentro, mas também fora do jogo. Observa-se, na narrativa de “USS Callister”, o prazer em punir o outro. A verdadeira intenção de Daly era penalizar os originais; no entanto, quando não é possível castigar o humano – reprimindo os instintos animais do Id (FREUD, 1976) –, castiga-se a sua cópia em *Black Mirror*. Isto parece isentar o torturador, de certa forma, uma vez que ele está objetificando e torturando uma cópia para se vingar, sem machucar fisicamente o original. Por exemplo, em um determinado momento no episódio, há uma cena em que Walton narra o momento em que Daly usou o DNA de Tommy, seu filho, para torturá-lo psicologicamente dentro do jogo, fazendo com que o pai assistisse à criança se desintegrando no espaço. Assim como Daly usa o jogo como uma oportunidade para realizar suas fantasias e desejos sexuais, a realidade simulada também serve como um escape para extravasar a raiva que ele guarda de seus companheiros.

De acordo com Immanuel Kant em *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, nenhum ser racional deve ser usado como meio para beneficiar a si próprio, pois a sua existência tem um valor (1997, p.38). Ou seja, independentemente de ser humano ou não, usar um ser capaz de agir racionalmente para vantagem própria fere a dignidade do mesmo (1997, p.42). Se as cópias dos colegas de Daly têm a consciência de que são duplos e são capazes de raciocínio, ele rompe com o respeito e a dignidade a elas, à medida em que as castiga e as mantém aprisionadas.

CRIADOR X CRIATURAS

Considerando a forma da literatura gótica, há muitos elementos convencionais que fazem parte de suas obras, mas três se destacam por sua frequência e relevância para sua estrutura narrativa: “o *locus horribilis*⁵, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado” (FRANÇA, 2016, p.2493). Apesar de “USS Callister” ser um episódio de ficção científica, existem algumas nuances do Gótico em sua trama e os dois primeiros elementos citados por França são importantes para este artigo.

Antes de entrar em detalhes a respeito dos elementos formais do Gótico, é importante ressaltar que uma das semelhanças com obras desse gênero seria a própria relação entre criador e criatura, como em um dos grandes clássicos da literatura gótica, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, embora essa relação seja representada de maneira um pouco diferente no episódio em questão. Em relação ao criador e sua criatura, assim como Wolfreys (2002) aponta, a reprodução do eu causa horror, afinal algo que tinha sido oculto no eu retorna no outro. Utilizando o conceito de *unheimlich*⁶ de Freud (2010), Wolfreys declara que, pelo fato de o inquietante não vir de um lugar desconhecido, novo e sim de algo que é íntimo, mas que fora reprimido, o que perturba o indivíduo é o retorno daquilo que foi colocado de lado, como uma espécie de segredo. É por isso que o telespectador se choca ao assistir ao *alter-ego* de Daly

5 Espaços narrativos sombrios, misteriosos e opressivos.

6 “O inquietante”: das Unheimliche. Por razões que ficarão evidentes no próprio texto, é desnecessário chamar a atenção do leitor para a insuficiência da tradução desse termo, que é também o título do ensaio. Limitemo-nos a registrar as soluções adotadas em algumas versões estrangeiras deste ensaio (duas em espanhol, a da Biblioteca Nueva e a da Amorrortu, a italiana da Boringhieri, a francesa da Gallimard e a Standard inglesa): Lo siniestro, Lo ominoso, Il perturbante, L’inquiétante étrangeté, The uncanny.” (SOUZA, Paulo César, 2010).

cometer todas as atrocidades com as cópias de seus companheiros de trabalho, pois a duplicação consiste na reprodução do eu original, mas sem repressões. Quando assistimos a “USS Callister”, a monstruosidade ocasionada pelo Capitão dentro do jogo é apenas um reflexo daquilo que o eu original gostaria de fazer, mas é vetado.

Voltando aos três elementos destacados por França (2016) e, no que diz respeito a “USS Callister”, é possível afirmar que a espaçonave é o próprio *locus horribilis*. Afinal, é nela que o Capitão Daly tem liberdade, controle e poder para oprimir seus subordinados. Na verdade, o próprio jogo já entrega esse poder a Robert, porém a maior parte dos acontecimentos do jogo acontece na nave, por isso ela pode ser considerada um espaço opressivo e misterioso, uma vez que o Capitão é o único capaz de saber quais eventos acontecerão em seguida, deixando seus tripulantes inteiramente sob suas ordens. No que diz respeito à caracterização da nave, suas cores não são tão sombrias, entretanto, o lado oculto do Daly original, o qual é mantido às sombras, é totalmente revelado nesse espaço; então, ela acaba se tornando sombria, de certa forma, por trazer à tona aspectos que estavam ocultos.

O outro elemento característico do Gótico presente no episódio é a presença monstruosa. O Capitão Daly é a figura opressora, autoritária e capaz de instrumentalizar o outro para que este sirva a seu favor. Além de todas essas características sombrias, ele ainda sexualiza suas companheiras de trabalho, usando-as para realizar suas fantasias e poder sentir-se como um grande conquistador – já que as mulheres da tripulação se permitem ser objetificadas até um determinado momento, por medo de sofrerem retaliação. Em uma releitura contemporânea de obras de literatura gótica, Capitão Daly

é o monstro que oprime e mantém seus subordinados aprisionados em um jogo de realidade simulada, sob ameaça caso eles tenham a intenção de fugir; como foi o caso de Tommy, filho de Walton, que teve seu DNA copiado para torturá-lo no jogo.

Na literatura, o duplo é considerado um ser que desperta uma sensação inquietante, pois ele é a dissociação do eu original, a parte renegada pelo eu que foi esquecida (FREUD, 2010). Ainda na literatura, a duplicação pode ser a representação da consciência moral do indivíduo ou a manifestação dos instintos do Id, por exemplo; e, por isso, ela é familiar, já que faz parte da identidade do sujeito, mas estranha, ao mesmo tempo, por ter sido reprimida. Se pensarmos em fatores que causam um efeito inquietante em “USS Callister”, observa-se que o duplo continua sendo representado como um ser *unheimlich*, pois, mesmo sendo uma parte copiada do eu original (familiar), ele também é novo (misterioso), podendo assombrar sua parte original por tratar-se de uma reprodução, assim como Wolfreys (2002) afirmou ser possível. Além de sua característica inquietante, a cópia também demonstra ser capaz de rebelar-se contra seu criador – como será visto mais à frente. Otto Rank também observa que o duplo pode surgir para anunciar a destruição do eu (1971, p.83-86) e, portanto, acaba sendo interpretado como uma assombração fantasmagórica.

Em contrapartida, o eu original se torna um ser inquietante por ser capaz de objetificar e sacrificar o outro, provocando o horror que Wolfreys (2002) destacou acontecer através de espectros. Se, de acordo com Wolfreys, a reprodução de algo ou alguém resulta em uma assombração fantasmagórica (2002, p.14), esse ser

reproduzido é igualmente atormentado pelo humano⁷. Ainda que se trate de um sujeito familiar para a cópia – afinal, os duplos têm a consciência de que são reproduções e reconhecem a figura do Robert Daly original no Capitão –, ele revela a monstruosidade que estava oculta dentro do Homem, mostrando-se disposto a sacrificar o outro, a fim de obter o controle sobre os outros e seu Ego, suprimindo sua humanidade, de certa forma. Ao instrumentalizar um outro ser racional, o humano não demonstra nenhum tipo de empatia ou compaixão para com a cópia. Pelo contrário, o duplo é usado como um meio para satisfação pessoal e isso basta para o eu.

Em contraponto a obras literárias, o duplo não é mais o ser que persegue e atormenta o eu original (RANK, 1971); em *Black Mirror*, ele assume a função de vítima, por ser oprimido e aprisionado pelo Homem. Durante boa parte do episódio, o telespectador vê as cópias dos colegas de trabalho de Robert sendo completamente submissas ao Capitão, pois sabiam que enfrentariam consequências, caso tentassem fugir. É importante observar que essas cópias reproduzidas só são submissas a Daly porque ele é o seu criador. A questão da moral e o ferimento à dignidade do outro, observados por Kant (1997), não são um problema exclusivo de Robert Daly, mas sim da humanidade em geral. Qualquer outro indivíduo que fosse reprimido por muito tempo e tivesse a oportunidade de aprisionar aqueles que lhe causam algum ressentimento poderia ser tão autoritário e opressor quanto Daly foi para com os seus duplos. O Homem é representado pelo programador, neste caso, para revelar o que o

7 Vale ressaltar que a forma de assombrar não é a mesma, mas a intensidade em que eu original e cópia são assombrados é semelhante. Arrisco dizer, ainda, que, no caso de *Black Mirror*, a cópia seja mais atormentada do que o próprio eu.

humano é capaz de realizar contra o outro, quando se entrega ao seu lado passional.

Entretanto, por se tratar de uma reprodução do eu original, o duplo parece ter a mesma capacidade de ressentimento e vingança que o humano possui. No final do episódio, Robert Daly acaba sendo derrotado por seus tripulantes – tanto no jogo, quanto na vida real. Isto quer dizer que as próprias criaturas foram capazes de vencer seu criador. O duplo consegue superar a posição de vítima e se vinga da perversidade humana de quem o reproduziu. Todavia, é válido apontar para o fato de que as criaturas fazem com seu opressor algo parecido com o que o último fazia com elas, quando oprimidas. As cópias realizam uma armadilha para se libertar de Daly, porém o deixam aprisionado tanto no jogo, quanto na realidade também. Essa inversão de quem tem o poder mostra que o duplo deixa de assumir a posição de submissão para oprimir por vingança, nesse caso. É importante salientar que o aprisionamento de Daly é necessário para que os demais possam ser livres no jogo. No entanto, existe um prazer em ver o antigo Capitão aprisionado e expulso daquela realidade para sempre.

Linda Dryden, em *The modern Gothic and literary doubles* (2003), afirma:

É raro encontrar um conto sobre duplos ou duplicação que não contenha fortes elementos do horror gótico e uma morte inevitável. O duplo é a ameaça à integridade da identidade e frequentemente uma evidência de uma força gótica e sobrenatural que traz consigo morte e destruição. (p.38, tradução livre)⁸

8 No original: "It is rare to find a tale of doubles or doubling that does not contain strong elements of Gothic horror and inevitable death. The double is a threat to the integrity of the self, and frequently evidence of a Gothic, supernatural force at large that brings with it death and destruction"

A derrota de Daly não é um exemplo de morte física, como Dryden destacou, mas pode-se defender a ideia de que a sua humanidade foi destruída. Seu lado humano foi reprimido, uma vez que Daly não demonstrava sinais de compaixão, mas apenas frieza ao instrumentalizar não só o outro, mas ele mesmo também – ambos para satisfação pessoal.

O Gótico *fin-de-siècle* consistentemente permeia a fronteira entre fenômenos naturais e sobrenaturais, hesitando entre aspectos científicos e ocultos de eventos inexplicáveis. O domínio que o gênero explora é uma área cinza na fronteira entre o familiar e o desconhecido, ou fenômenos extra-rationais, com o sobrenatural definido como oculto por si, mas como o produto de forças naturais misteriosas que o cientista ainda não foi capaz de explicar. (HURLEY, 1996, p.16-17, tradução livre)⁹

Hurley, ao fazer esta observação, estava analisando o Gótico em narrativas de ficção científica em que o horror pode ocorrer quando algo não consegue ser explicado cientificamente, extrapolando os limites do conhecimento humano, permanecendo, assim, oculto em sua natureza. No que diz respeito ao desenvolvimento de “USS Callister”, é justificado, de acordo com a ciência, a forma como Robert consegue duplicar o seu próprio DNA e o de seus colegas, criando duplos digitais para que todos pudessem ser componentes do jogo criado por

9 No original: “The fin-de-siècle Gothic consistently blurs the boundary between natural and supernatural phenomena, hesitating between scientific and occultist accountings of inexplicable events. The realm the genre explores is the grey area at the borderline between known and unknown, or extra-rational phenomena, with the supernatural defined not as the occult per se, but as the product of mysterious natural forces the scientist has not yet been able to explain”.

ele; até porque o *novum* precisa fazer com que a narrativa seja lógica para que seu leitor/telespectador acredite nela, como já foi citado anteriormente neste artigo (SUVIN, 2010).

No entanto, o que não é explicado acerca da criação de cópias virtuais de seres humanos é o que elas revelariam, no que diz respeito ao Homem e a elas próprias. A força natural misteriosa que ultrapassa o entendimento humano, explicada por Hurley, em “USS Callister” seria a monstruosidade que é reprimida dentro do indivíduo por muito tempo e passa a ser revelada, à medida em que ele tem o poder e o controle sobre um outro ser em suas mãos. Em relação às cópias, por sua vez, essas também são capazes de se rebelar contra seu criador, desde que sejam oprimidas e exploradas pelo mesmo. A exploração dos limites também se aplica às criaturas pois, uma vez que elas são aprisionadas e percebem que a única forma de se libertar é indo contra seu opressor, elas se unem com o único propósito de derrotar quem as criou e as enclausurou como meio de objetificação, para vingar-se e adquirir liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando as ideias abordadas anteriormente, pode-se afirmar que a criação de uma cópia permite que o Homem seja o detentor do controle sobre o outro – ainda que este outro se trate de uma cópia, e não de um humano, propriamente dito. A partir do momento em que Daly cria as cópias digitais de seus colegas de trabalho, ele se torna o Criador de todos estes duplos. Além disso, Daly revela um lado sombrio através de seu *alter-ego*, o Capitão Daly, por assumir uma postura autoritária e ser capaz de castigar e

punir suas criaturas, pelo mau relacionamento que o original tem com seus funcionários, na vida real.

Quando Daly decide reproduzir a cópia de seus colegas de trabalho para que elas participem do jogo de realidade simulada que ele criou, a fim de depreciá-los por qualquer desentendimento – direto ou não – que tenha existido no mundo original, isto quer dizer que a intenção do programador era de criar “bonecos” para que ele pudesse torturar e se divertir durante o processo. Ou seja, o duplo se torna um objeto de consumo para Daly, uma vez que ele o deseja apenas para benefício próprio, sendo capaz de adquiri-lo – no caso de “USS Callister”, a aquisição do duplo como objeto de consumo acontece através do uso de DNA para criação de cópias virtuais.

Além de objetificar a cópia, Daly também a utiliza como instrumento de punição para com o outro. Pelo fato de o original ter personalidade introspectiva e guardar rancor por se sentir excluído e malquisto por seus colegas de trabalho, o programador usa os duplos para castigá-los. Ou seja, já que ele não pode punir seus desafetos originalmente, seu *alter-ego* é opressivo e abusa das formas de tortura de suas cópias, o que aponta para a questão da moral observada por Kant (1997), já que o autor considera uma prática imoral a instrumentalização de um ser racional, ferindo a sua dignidade.

Por fim, apesar de “USS Callister” ser um episódio de um seriado de ficção científica, é possível perceber elementos góticos dentro desta narrativa, como a figura monstruosa, representada pelo *alter-ego* de Daly. O monstro contemporâneo caracterizado

através da duplicação de Daly é capaz de assombrar, oprimir e até surpreender, não só suas criaturas, mas também o telespectador da série. O *alter-ego* pode ser considerado surpreendente, pois o Daly original é passivo, submisso e solitário, mas seu duplo causa um certo impacto por retratar Daly de uma forma tão diferente. Assim como discutido anteriormente, a nave também é um elemento gótico dentro da trama, pois é o lugar que aprisiona as cópias digitais de Daly e é onde o Capitão realiza a maioria de suas torturas e castigos. Mesmo tratando-se de um produto de ficção científica e, conseqüentemente, contemporâneo, pode-se afirmar que “USS Callister” é uma narrativa em que o aprisionamento e a figura do monstro são algumas de suas características mais marcantes, assim como obras clássicas da literatura gótica.

REFERÊNCIAS

- BLACK MIRROR (2017). “USS Callister”. 4ª temporada, episódio 1. Toby Haynes (Dir.). Charlie Brooker e William Bridges (Rot.). Reino Unido.
- CARDOSO, André Cabral de Almeida (2018). “Precarious humanity: the double in dystopian science fiction”. *Gragoatá*, 23-47, 888-909.
- DRYDEN, Linda (2003). *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde and Wells*. Basingstoke (UK); Nova York: Palgrave MacMillan.
- EAGLETON, Terry (1976). *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- FRANÇA, Júlio (2016). “O gótico e a presença fantasmagórica do passado”. *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: Dialogarts. v.1, p.2492-2502.
- FREUD, Sigmund (1976). “O Ego e o Id”. In: *O Ego e o Id, Uma Neurose Demoníaca do Século XII e Outros Trabalhos*, vol. 19 (1923-1925). Rio de Janeiro: Imago, p.32-41
- _____ (2010). “O inquietante”. In: *Obras completas, vol. 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, p.328-376.

HURLEY, Kelly (1996). *The Gothic Body: Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*. Cambridge (UK): Cambridge UP.

KANT, Immanuel (1997). *Groundwork of the Metaphysics of Morals*. Cambridge (UK): Cambridge UP.

RANK, Otto (1971). *The Double: A Psychoanalytic Study*. Chapel Hill (NC): The U. of North Carolina P.

SUVIN, Darko (2010). Science Fiction and the Novum. In: _____. *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Oxford; Bern: Peter Lang, p.67-92.

WOLFREYS, Julian (2002). *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. Basingstoke (UK): Palgrave.

08

**A CONSTRUÇÃO DE MONSTROS
EM *JOGOS VORAZES***

Cássia Farias (UFF)

Recebido em 15 jan 2020. **Cássia Farias** é Mestre em Estudos de Literatura – Literaturas Estrangeiras Modernas pela Universidade Federal Fluminense. Doutoranda em Literatura Comparada pela UFF. Pesquisa literatura juvenil em língua inglesa e atualmente trabalha com as obras distópicas escritas para esse público. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7125901648297685>. E-mail: cassiafarias@gmail.com

Aprovado em 11 mai 2020.

Resumo: Um dos elementos do Gótico que frequentemente pode ser encontrado nas distopias é a monstruosidade. O Gótico, desde suas origens, trata de ansiedades culturais e aparece como uma reação às transformações sociais decorrentes da modernidade (BOTTING, 2005) – nesse sistema, o monstro funciona como uma representação dessas preocupações ao ameaçar a ordem. Tendo isso em mente, o objetivo deste artigo é analisar como a monstruosidade se faz presente na trilogia *Jogos Vorazes* (2008-2010), de Suzanne Collins, abordando como esses monstros são construídos e qual o seu papel nas narrativas, a fim de estabelecer o que eles revelam sobre a sociedade representada nos romances.

Palavras-chave: Gótico; distopia; monstro; *Jogos Vorazes*.

Abstract: One element of the Gothic that can be frequently identified in dystopias is monstrosity. Since its origins, the Gothic deals with cultural anxieties and appears as a reaction to the social changes brought by modernity (BOTTING, 2005) - in this scenario the monster functions as a representation of these concerns by acting as a threat to the order.. With this in mind, the goal of this article is to analyze how monstrosity is represented in *The Hunger Games* trilogy (2008-2010), by Suzanne Collins, touching on how these monsters are created and their roles in the narrative, in order to establish what they reveal about the society of the novels.

Keywords: Gothic; dystopia; monster; *The Hunger Games*.

INTRODUÇÃO

As vertentes literárias da distopia¹ e do Gótico parecem caminhar lado a lado, sendo possível observar uma apropriação de elementos da estética gótica em diversas obras de cunho distópico, como *1984* de George Orwell e *O conto da aia*, de Margareth Atwood. As relações entre as duas vertentes também se estendem a algumas de suas características básicas. O Gótico, desde suas origens, trata de ansiedades culturais e aparece como uma reação às transformações sociais decorrentes da modernidade (BOTTING, 2005, p.1-2), ressurgindo em períodos de crise epistemológica e se modificando de acordo com o momento histórico. Influenciada por pensadores do século XX, como Foucault, que questionavam crenças humanistas e o próprio pensamento utópico, uma das

1 Não é o objetivo desse artigo discutir qual é a definição mais adequada do que seriam distopias, se é melhor chamar o conjunto dessas obras de gênero ou de vertente literária. Por uma questão de conveniência e para os propósitos desse trabalho, irei abordá-las como uma vertente com alguns procedimentos estéticos próprios, e um dos objetivos do trabalho é mostrar como alguns desses elementos se relacionam com o gótico.

definições mais difundidas da distopia afirma que ela se caracteriza por representar “sociedades não existentes, descritas com considerável detalhe, localizadas em um espaço-tempo que o autor tem a intenção de que seja percebido por um leitor contemporâneo como consideravelmente pior do que a sociedade em que aquele leitor vive” (SARGENT, 1994, p.9)². A distopia aparece como a representação de um lugar exacerbadamente negativo e que deve ser evitado pois geralmente representa a corrupção de ideais ou valores, o que também encontra correlação no fato de que a “a escrita Gótica permanece fascinada com objetos e práticas que são construídos como sendo negativos, irracionais, imorais e fantásticos” (BOTTING, 2005, p.1).³ Em seus fundamentos, a distopia e o Gótico são marcados por apresentar um cenário que parece afastado da realidade empírica do leitor mas que tem por objetivo discutir a condição do mundo em que ele vive. Nos dois casos, temos a figuração dos medos referentes à época de produção, cujo objetivo é fazer uma crítica do presente, alertando para as suas falhas e seus perigos.

Para além dessas questões basilares, existem diversos elementos estéticos, formais e estruturais provenientes do Gótico que podem ser observados nas obras distópicas. Um desses elementos é a figura do monstro. Punter e Byron apontam que “[e]timologicamente falando, o monstro é algo para ser mostrado, algo que serve para demonstrar (Latin, *monstrare*: demonstrar) e

2 Todas as traduções de obras em língua estrangeira são de minha autoria. No original: “non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived.”

3 No original: “Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic”

alertar (Latin, *monere*: alertar)” (2004, p.263)⁴, sendo comumente interpretado como um arauto da vontade superior e de possíveis desastres. A partir do século 18, com o advento do Gótico, “a aparência horrífica do monstro começou a servir uma função cada vez mais moral”⁵ (2004, p.263), promovendo comportamentos virtuosos ao mostrar os riscos do vício e da insensatez. O monstro, então, faz parte do mecanismo de crítica e de reflexão do Gótico, e, sendo assim, não é de se estranhar que ele se faça tão presente em narrativas distópicas. Um exemplo de obra desse gênero em que essa presença pode ser sentida é a trilogia *Jogos Vorazes* (s)⁶ (2008-2010), de Suzanne Collins: ao longo da narrativa, temos diversas figuras que se tornam monstruosas, e que parecem ser fundamentais para a construção e manutenção daquela sociedade. Partindo desse ponto, o objetivo desse trabalho é analisar como a monstruosidade se faz presente na série, posicionando essas figuras em dois grandes grupos – aquelas que revelam uma relação entre o monstro e o poder, e as que colocam a monstruosidade como a perda da humanidade. A fim de estabelecer o que esses seres revelam sobre a sociedade ali representada, será abordado o processo de construção desses monstros, partindo da definição de monstruosidade proposta por Carroll (1999), bem como a função que eles exercem na narrativa, tendo como base os trabalhos de Cohen (2000) e Punter e Bryon (2004).

4 No original: “[e]tymologically speaking, the monster is something to be shown, something that serves to demonstrate (Latin, *monstrare*: to demonstrate) and to warn (Latin, *monere*: to warn)”

5 No original: “the horrific appearance of the monster had begun to serve an increasingly moral function”

6 Quando (s) aparece ao lado do título, entende-se que é uma referência à série como um todo, e não ao primeiro livro, que lhe é homônimo.

ESTADO E MONSTRUOSIDADE

A história da série se passa em Panem, uma sociedade fechada que se encontra sob um poder totalitário, apresentando características comuns a esse tipo de regime, como repressão violenta e uma vigilância intensa. O país é dividido em doze distritos e a Capital, sede e símbolo do poder e do Estado. Anualmente, a Capital organiza os Jogos Vorazes, uma competição em que adolescentes são escolhidos para representar os distritos em uma batalha até a morte da qual apenas um sairá vivo. Ao longo da trilogia, vemos horrores comuns a sociedades distópicas, e somos também apresentados a uma série de figuras monstruosas.

Inicialmente, é preciso abordar a noção de monstro apresentada em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, onde Carroll propõe que, para provocar o horror-artístico, o monstro deve ser, ao mesmo tempo, ameaçador e impuro. As figuras monstruosas representam um risco para a integridade física e/ou psicológica do sujeito, podendo também representar uma ameaça moral ou social, decorrente de seu potencial de abalar e destruir as estruturas conhecidas do interior do indivíduo e de seu meio (CARROLL, 1999, p.64). Para tratar da outra dimensão do monstro, Carroll traz, em seu texto, a ideia de Mary Douglas de que a impureza está relacionada com “a transgressão ou a violação de esquemas de categorização cultural” (1999, p.50), e um ser pode ser assim classificado caso seja “categoricamente intersticial, categoricamente contraditório” (1999, p.50), que causa uma confusão cognitiva, sendo visto como uma “repulsiva e repugnante” (1999, p.38) violação da natureza. Somando esses dois aspectos do monstro, tem-se que a reação

inspirada pelas figuras monstruosas nas histórias de horror “não é simplesmente uma questão de medo, ou seja, de ficar aterrorizado por algo que ameaça ser perigoso. Pelo contrário, a ameaça misturasse à repugnância, à náusea e à repulsa.” (1999, p.29). As estratégias de produção de monstros nessas narrativas, então, vão se relacionar com essas características.

Carroll trata especificamente do monstro no contexto do horror sobrenatural, enquanto um ser que existe fora da concepção de real do contexto de produção, o que a princípio impediria a utilização dessa teoria no que se refere às distopias não fantásticas. Apesar do recorte, alguns elementos permitem traçar um paralelo entre os dois gêneros, e muitos dos elementos usados na distopia parecem remeter a Carroll. O primeiro deles diz respeito justamente aos sentimentos que o monstro provoca. Para o autor, o horror é um estado emocional do tipo que

tem dimensões tanto físicas quanto cognitivas. De um modo geral, a dimensão física de uma emoção é uma agitação sentida. Especificamente, a dimensão física é uma sensação ou um sentimento. Ou seja, uma emoção envolve uma espécie de excitação, de perturbação ou de suspensão, fisiologicamente marcada por uma aceleração do batimento cardíaco, da respiração e de reações assemelhadas. (CARROLL, 1999, p.41)

Tanto a dimensão cognitiva quanto a física são representadas na narrativa através dos personagens e suas reações aos monstros, sendo a última frequentemente manifestada por meio de arrepios, gritos e outros gestos que podem ser lidos como uma reação de susto. Carroll afirma que o que separa uma obra de horror de meras

narrativas que contêm monstros são “as respostas afetivas dos personagens humanos positivos das histórias aos monstros que os assediam.” (1999, p.32). A resposta das personagens se relaciona diretamente com

as respostas emocionais que as obras de horror tencionam provocar no público, pois o horror se revela um desses gêneros em que as respostas emocionais do público, idealmente, correm paralelas às emoções dos personagens. De fato, nas obras de horror, as respostas dos personagens muitas vezes parecem sugerir as respostas emocionais do público. (CARROLL, 1999, p.32)

Carroll aponta que “a obra de horror artístico tem embutido dentro de si, por assim dizer, um conjunto de instruções acerca da maneira adequada como o público deve responder a ela” (1999, p.49), e algo semelhante costuma ocorrer em narrativas distópicas. Um elemento importante para delimitar se uma obra pode ou não ser considerada uma distopia é justamente “a identificação que o leitor é convidado a sentir pelo narrador/personagem [,u]ma vez que é o protagonista que vive a sua sociedade como distópica” e é “a compreensão que o leitor tem da mensagem do narrador que vai estabelecer a distinção entre o que constitui um mundo futuro ‘bom’ ou ‘ruim’” (VARSAM, 2003, p.205)⁷.

Temos, então, duas vertentes literárias em que a perspectiva apresentada na narrativa costuma carregar um tom de julgamento e condenação moral, e onde se espera que o leitor se identifique com a visão da personagem e a tome para si. As distopias almejam

⁷ No original: “the identification the reader is invited to make with the protagonist/narrator [, s]ince it is the protagonist who experiences his/her society as dystopian” e “the reader’s understanding of the narrator’s message that will establish the distinction between what constitutes a ‘good’ or a ‘bad’ future world”

construir uma crítica social, e o que acontece, nessa e em outras narrativas, é que certos elementos são intensificados e exagerados justamente para que o leitor passe a vê-los como problemáticos, e atente para os riscos de deixar que se perpetuem. Uma maneira de conseguir esse efeito é fazer com que esses elementos se tornem monstruosos – provocar horror através da monstruosidade, então, pode ser sim uma estratégia da distopia. As ideias de Carroll são interessantes para esse trabalho pois, no que se refere a *Jogos Vorazes* (s), as personagens seguem um padrão de reação bastante semelhante ao descrito por ele, incluindo o aspecto físico. Para fins desse artigo, então, estamos lidando com uma adaptação da teoria carrolliana que extrapola alguns de seus conceitos. Um dos motivos para isso é o fato de que muito do que Carroll descreve sobre o processo de criação de monstros pode ser visto na forma como as figuras monstruosas são representadas na trilogia de Collins.

Uma entidade que adquire ares monstruosos na narrativa é justamente o Estado. Cartwright aponta que, em algumas distopias que apresentam elementos góticos, uma das categorias básicas de monstruosidade que se faz presente é o “mal do estado/maquinário ideológico” (2005, p.181)⁸. O Estado já poderia ser entendido como uma força monstruosa por conta de sua crueldade e do extremismo de seus atos: Katniss, a narradora e protagonista da história, convida o leitor a enxergar sua realidade como horrível. O que ocorre é que esse horror é um resultado direto do domínio exercido pela Capital, o que faz com que a própria instituição de poder seja a fonte desse sentimento – visão corroborada ao longo da série por outras personagens.

8 No original: “evil of the state/ideological machinery”

Na construção desse efeito, é possível perceber elementos de uma das estratégias de conformação de monstros proposta por Carroll, a da magnificação, que consiste em aumentar as dimensões de seres que já possuem um potencial para causar desconforto no público.

Os eventos⁹ e atos que os personagens colocam como monstruosos mantêm relação com a nossa realidade, e podemos sim dizer que, o que vemos aqui ampliado, são tendências observáveis em nossa sociedade “já potencialmente perturbadoras e repugnantes” (CARROLL, 1999, p.72), estando presentes em muitas relações de poder e exploração na contemporaneidade. A magnitude, nesse contexto, se refere também à dimensão do poder em si, o que pode ser melhor observado na figura do líder dessa sociedade.

Panem está há vinte e cinco anos sob o comando do presidente Snow, um ditador que, ao longo da série, ganha ares de Grande Irmão, ao se mostrar capaz de vigiar e de se fazer presente em uma diversidade de lugares – com a diferença de que, na série, é inegável a sua presença física, ao contrário da figura de 1984¹⁰, que provavelmente não passa de uma invenção do Partido. Snow entraria no grupo de personagens que Cartwright diz que “personifica a monstruosidade do estado: invasiva e totalitária” (2005, p.205), pois não só o representa como ativamente age para

9 Carroll é enfático em dizer que o *art-horror* não vem de eventos, mas sim de entidades. Como estamos lidando com uma adaptação da teoria, podemos interpretar os eventos aqui como manifestação direta da entidade monstruosa do Estado.

10 A obra de Orwell é de extrema importância no universo das distopias, por ser um dos romances que ajudou a consolidar essa vertente, sendo uma grande influência até hoje. No livro, temos um governo ditatorial centrado na figura do Grande Irmão, que funciona como um forte símbolo do poder de vigilância do partido, mesmo que sua existência seja metafórica.

sua manutenção. Tal como Snow parece estar presente e saber o que acontece em todos os lugares, o poder do governo é tão amplo e extenso que ele parece permear todos os aspectos da vida dos indivíduos, que se sentem constantemente vigiados, e, de fato, o são em muitos momentos.

A figura de Snow incorpora ainda as ideias de impureza e de repelência que Carroll julga serem primordiais para que o monstro provoque horror. Carroll afirma que “os seres horríficos estão muitas vezes associados à contaminação – doença, enfermidade e peste – e não raro são acompanhados de animais infectados – ratos, insetos e que tais” (1999, p.46) e que coisas que rastejam são excelentes candidatas a serem objetos do horror, justamente por já serem consideradas repugnantes (1999, p.71). A construção da figura do presidente brinca com esses elementos, sendo que ele é descrito como tendo “olhos de serpente” (COLLINS, 2011, p.24), e esse elemento reptiliano é tão marcante que afeta a reação das pessoas a ele:

[t]rato-o como se fosse uma verdadeira cobra, do tipo venenoso. Fico imóvel, olhos grudados nele, avaliando as possibilidades de uma fuga. (COLLINS, 2011, p.26)

O presidente Snow sorri e reparo em seus lábios pela primeira vez. Estou esperando lábios de serpente, o que significa nenhum lábio. Mas os dele são grossos, a pele bastante esticada. Sou obrigada a imaginar se sua boca foi modificada para fazer com que ele ficasse mais atraente. Se for o caso, foi uma perda de tempo e dinheiro porque ele não é nem um pouco atraente. (COLLINS, 2011, p.26)

Os olhos conferem tamanha repugnância a sua aparência que Katniss espera que outros elementos do rosto do presidente

também pareçam com os de uma cobra, e a presença dele afeta sua cognição de tal maneira que ela não conhece outra forma de reagir a ele que não seja tratá-lo como uma animal ameaçador.

Snow também é relacionado com a contaminação e a doença. Na ocasião desse encontro, Katniss sente um forte odor de rosas misturado com sangue, não conseguindo identificar a origem desse último, até que o presidente se aproxima dela, e a jovem percebe que o cheiro vem de seu hálito. No terceiro livro, descobrimos que o presidente anda sempre com uma flor na lapela justamente para disfarçar o aroma de sangue, proveniente de feridas em sua boca que nunca se curam – resultado da ingestão de veneno, “[a] arma perfeita para uma cobra” (COLLINS, 2011b, p.188)¹¹.

Na cena, Snow dá uma demonstração de sua onipresença e onisciência, revelando para Katniss a dimensão do poder de vigilância e conhecimento que detém sobre as ações da jovem – tudo isso para forçá-la a seguir suas ordens, e ir contra seus sentimentos. Sobre a sua reação à figura de Snow, Katniss diz: “Minha ojeriza em relação a essa conversa, a discutir com o presidente Snow meus sentimentos por duas das pessoas que mais estimo, faz com que minhas palavras saiam engasgadas” (COLLINS, 2011, p.31), confirmando a aversão que esse poder total – aqui representado por Snow – produz.

A magnificação pode então ser associada à já mencionada tendência da distopia de intensificar e exagerar elementos como forma de provocar revolta e reflexão. As relações entre monstruosidade e o poder/Estado em *Jogos Vorazes* (s), porém, não

11 Snow colocava veneno em alimentos e bebidas para eliminar seus oponentes políticos e desafetos, e ingeria ele mesmo o veneno para despistar suspeitas.

se limitam a isso. O que diferencia a série de outras distopias, e que é de especial interesse para este artigo, é o fato de que esse estado monstruoso se ocupa, por sua vez, em criar seus próprios monstros – esses mais afins às criaturas próprias do horror.

É preciso mencionar, sobre a trilogia, que esse processo de construção de monstruosidades parece estar diretamente ligado a estratégias de controle e dominação. Um elemento central das distopias é o controle do corpo e dos sujeitos, que se faz primordial para a manutenção do regime. Isso é alcançado, no geral, pela criação de corpos dóceis. O conceito, originalmente proposto por Michel Foucault (1999, p.118), descreve um corpo que “pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”, e é frequentemente usado quando se discutem distopias, uma vez que esse processo também pode ser visto nas relações entre os sujeitos e o poder em diversas obras. Para o pensador, as disciplinas, meios pelos quais o corpo é docilizado, visam “não unicamente [a]o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que, no mesmo mecanismo, o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente” (FOUCAULT, 1999, p.119). O que a leitura de *Jogos Vorazes* (s) indica, porém, é que esses corpos se tornam mais obedientes e mais úteis na medida em que eles vão se tornando menos capazes de reagir. Uma das formas de fazer com que os sujeitos atinjam essa complacência é através do uso de monstros.

No mundo da trilogia, existem seres chamados de bestantes, animais geneticamente modificados e criados para servirem como armas pelas instâncias de controle, sendo utilizados para

cumprir os mais diferentes propósitos, desde um facilitador de ações na arena até um mecanismo de espionagem. Enquanto alguns desses seres têm a aparência de animais normais, outros se aproximam mais da imagem convencional do monstro de aparência assustadora, como os bestantes que aparecem perto do final do primeiro livro. Ao final dos Jogos Vorazes, Katniss e Peeta estão se preparando para enfrentar Cato, o sobrevivente restante, quando percebem que ele está fugindo de um bando de criaturas.

À medida em que se juntam, erguem-se novamente para se pôr facilmente sobre as pernas traseiras, o que dá a elas uma aparência fantasmagoricamente humana. Todas possuem uma pelagem espessa, algumas com pelos retos e lisos, outras com pelos ondulados, e as cores variam entre o preto retinto e o que só posso descrever como louro. Há uma coisa a respeito delas, uma coisa que faz os cabelos em minha nuca se eriçarem, mas eu não posso colocar meus dedos lá. (COLLINS, 2010, p.354-355)

Katniss sente um arrepio, uma reação física muito recorrente frente a uma presença monstruosa e que, como dito anteriormente, indica para o leitor o que essas figuras devem inspirar (CARROLL, 1999, p.32), mas mais do que repulsa ou medo, o que ela experimenta é uma inquietação. Katniss logo percebe o motivo dessa sensação:

Os olhos verdes que brilham pra mim não são iguais ao de nenhum cão ou lobo, ou qualquer outro animal canino que eu jamais tenha visto. Eles são eminentemente humanos. Estou quase registrando a revelação quando reparo o colar com o número 1 adornado com joias, e todo o

horror me atinge como um raio. O cabelo louro, os olhos verdes, o número... é Glimmer.

Um grito me escapa da boca. (COLLINS, 2010, p.354-355)

O incômodo sentido por ela se origina do fato de que havia algo de familiar naquelas criaturas, porque de fato, Katniss já havia se encontrado com cada uma delas – elas nada mais eram do que os outros participantes dos jogos que já haviam morrido. A jovem demora alguns momentos para perceber isso, mas quando tem a revelação é tomada por um sentimento de horror tão forte que solta um grito, se tornando também capaz de distinguir em cada criatura os traços da pessoa em cima da qual foram construídas, e as reconhecendo. A criação desses bestantes está de acordo com a ideia de Carroll de que o monstro precisa ser impuro, o que pode ser conseguido através da mistura de espécies – como humano e animal, tal como se observa nas citações. É justamente essa mistura de categorias, algo que ao mesmo tempo é familiar e estranho, humano e não mais humano, que torna o bestante ainda mais horrível e provoca uma reação tão visceral em Katniss.

Podemos ver também, nas citações, a estratégia denominada *fusão* por Carroll, que consiste justamente na “construção de criaturas que transgridem distinções categóricas como dentro/fora, vivo/morto, inseto/humano, corpo/máquina, e assim por diante” (1999, p.64), cuja principal característica é “a mistura de categorias normalmente separadas ou conflitantes num indivíduo integral, espaço-temporalmente unificado” (1999, p.65). Essa estratégia também é usada na criação de outro bestante, que Katniss encontra perto do final da série:

Eles são brancos, possuem quatro membros, têm mais ou menos o tamanho de um ser humano adulto, mas as comparações param por aí. Nus, com longos rabos reptilianos, costas arqueadas e cabeças protuberantes. (COLLINS, 2011b, p.332)

[D]ou uma boa olhada neles. Uma mistura de seres humanos e lagartos e sabe-se lá mais o quê. Pele branca e firme de répteis salpicada de sangue, mãos e pés com garras, seu rosto uma mistura de características conflitantes. Sibilando, berrando meu nome agora, enquanto seus corpos se contorcem em fúria. Debatendo-se com rabos e garras, arrancando pedaços uns dos outros ou de si mesmos com bocas grandes e espumosas, enlouquecidos pela necessidade de me destruir. (COLLINS, 2011b, p.334)

Mais uma vez temos a mistura de humano e animal, uma combinação de elementos que causa confusão e desconforto. Esses seres também desafiam a lógica e o sentido, pois na busca por seu objetivo – destruir Katniss – eles passam por cima da polícia da Capital e atacam os outros do grupo e até mesmo o próprio corpo, sem que isso pareça afetar sua eficiência e sua ação. A jovem sabe que os “homens-lagartos” direcionam o seu ataque a ela, o que é uma espécie de confirmação a algo sobre o que ela já havia se questionado antes ao encontrar os bestantes na arena:

E o cérebro? Será que essas bestas receberam alguma lembrança dos tributos reais? Será que foram programadas para odiar especialmente nossos rostos porque sobrevivemos e eles foram assassinados de maneira tão cruel? E os que matamos de fato...será que acreditam que estão vingando sua própria morte? (COLLINS, 2010, p.356)

Essas impressões não são uma paranoia de Katniss. Mesmo que o cenário possa não ser exatamente como ela imagina, a verdade é que, nos dois casos, existem pessoas por trás dos bestantes, não só construindo essas criaturas, mas também determinando quando e onde irão agir. Esse direcionamento dos ataques à jovem aponta para um cerceamento do indivíduo nesse mundo. Ao falar sobre o papel da monstrosidade no Gótico, Punter e Byron também apontam que

Através da diferença, seja na aparência ou no comportamento, os monstros servem para definir e construir as políticas do ‘normal’. Localizados nas margens da cultura, eles policiam os limites do humano, apontando para as linhas que não devem ser cruzadas. (PUNTER; BYRON, 2004, p.263)¹²

Essa ideia encontra eco também em “A cultura dos monstros: sete teses”, de Cohen (2000, p.41), que afirma que uma das funções do monstro é impedir “a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar”. O monstro como elemento regulador é recorrente no Gótico – especialmente em sua vertente mais tradicional –, o que já o posiciona como um mecanismo de controle, sendo algo que permanece e que pode ser observado também em *Jogos Vorazes* (s). No caso dos homens-lagartos isso ganha uma dimensão literal, já que seu trabalho é justamente impedir que Katniss e seu grupo de resistência usem os esgotos para adentrar a Capital e encontrar o presidente Snow, mas também pode ser visto no caso da arena.

12 No original: “Through difference, whether in appearance or behaviour, monsters function to define and construct the politics of the ‘normal’. Located at the margins of culture, they police the boundaries of the human, pointing to those lines that must not be crossed.”

Fica evidente, durante a leitura, que os responsáveis pelos jogos querem que os sobreviventes identifiquem os outros tributos¹³ – como visto na citação em que descreve os bestantes, Katniss inicialmente os reconhece pela coleira que carrega o número de seus distritos de origem, mas a aparência de cada um dos animais foi construída com base nas características de quando eram humanos, o que inclui os olhos. Esses bestantes deixam particularmente clara a extensão do controle do estado, pois mostram que a Capital tem o poder de fazer o que desejar com os indivíduos e seus corpos, e que nem a morte coloca um fim nessa dominação; na verdade, ela gera novas possibilidades de moldar e manipular esses corpos.

O desvelamento da verdadeira origem dessas criaturas faz com que elas se tornem uma mensagem, uma demonstração do poder do qual ninguém está livre, o que novamente se relaciona à tese de Cohen, que afirma também que o monstro nos mostra que sair dos limites permitidos “significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou — o que é pior — tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos.” (2000, p.41). Da mesma forma que os tributos mortos foram transformados em bestantes, Katniss também corre esse risco, e à medida que a narrativa avança, mais a ameaça do monstro vai ficando clara, conforme a protagonista vai se sentindo mais presa aos mecanismos de poder e é levada a confrontar suas escolhas. Em *A esperança* (2010), livro que conclui a série, a própria Katniss vai refletir sobre esses monstros:

Nenhum bestante é do bem. Todos têm a intenção de causar algum dano a você. Alguns tiram sua

13 Tributo é o nome dado aos jovens que são mandados para competir na arena.

vida, como os macacos. Outros sua sanidade mental, como as teleguiadas. Entretanto, as verdadeiras atrocidades, as mais assustadoras, incorporam a perversão psicológica elaborada para aterrorizar a vítima. A visão do bestante lobo com os olhos dos tributos mortos. O som dos gaios tagarelas replicando os torturados gritos de Prim. O cheiro das rosas de Snow misturado com o sangue das vítimas. Perceptíveis no esgoto. Fazendo meu coração disparar, minha pele virar gelo, tornando meus pulmões incapazes de sugar o ar. É como se Snow estivesse respirando bem na minha cara, me dizendo que é hora de morrer. (COLLINS, 2011b, p.335)

Vemos, então, que “[m]onstros horrendos são ameaçadores. [...] O monstro também pode ser ameaçador psicológica, moral ou socialmente. Pode destruir a identidade das pessoas” (CARROLL, 1999, p.64), o que na obra conflui em diversas possibilidades de um controle mais eficiente e direcionado dos indivíduos. O Estado escolhe o monstro de acordo com o objetivo que deseja alcançar, e dos limites que se deseja estabelecer. Na citação, Katniss sente como se o presidente Snow, representante máximo desse controle, estivesse em sua presença, o que pode ser lido como uma internalização das estruturas de controle. Foucault, ao falar sobre as formas de controle do sujeito, traz a imagem do panóptico, uma arquitetura feita para “permitir um controle interior, articulado e detalhado – para tornar visíveis os que nela se encontram; mais geralmente, a de uma arquitetura que seria um poder operador para a transformação dos indivíduos” (FOUCAULT, 1999, p.144), e que se caracteriza também pela sensação de constante vigilância a que sujeita os indivíduos. O

próprio Cohen chama a atenção para o fato de que o monstro é um aliado da sociedade panóptica (2000, p.44), lembrando sua função de policiamento das fronteiras. Para Foucault, quando ocorre a internalização do panóptico, “[a] eficácia do poder, sua força limitadora, passaram, de algum modo, para o outro lado – para o lado de sua superfície de aplicação” (1999, p.168), ou seja, os sujeitos se tornam responsáveis pela própria regulamentação: sabendo que estão submetidos “a um campo de visibilidade”, eles próprios se mantêm dentro dos parâmetros (1999, p.168). Katniss, aqui, está tentando derrubar as estruturas do poder social – ela está numa missão para matar Snow –, o que inclui quebrar esse ciclo e ultrapassar as “barreiras do possível” impostas. A invocação da figura de Snow nesse momento mostra a dificuldade de quebrar com essa internalização. Os diversos monstros que ela encontrou foram bem-sucedidos no fato de que ela sente que o perigo pode surgir a qualquer momento, porque a ameaça apresentada por eles se mostrou real.

HUMANIDADE E MONSTRUOSIDADE

Esses monstros mais convencionais, assustadores e repugnantes, não são, porém, a única figuração de monstruosidade na trilogia de Collins. Existem também o que chamaremos de monstros humanos. O monstro humano não é um sujeito que cometeu atrocidades, mas aquele que teve sua humanidade retirada de si. Ao abordar os monstros em distopias que contêm elementos do maquinário gótico, Cartwright remete à ideia de David Seed, para quem existe uma relação entre a monstruosidade e a transformação do homem em algo menos

ou mais que humano (2005, p.180). Frequentemente, nas obras, vemos pessoas comuns que foram submetidas a eventos e procedimentos que fazem com que sejam vistas como inferiores, logo, o monstro como aquele ser que é menos que humano. Um ser posto à margem, alguém do qual se deve manter distância e que é encarado com receio e até medo, pois incorporou em si a função de alerta do monstro.

Carroll aponta que, em muitos casos, a divisão entre humanidade e inumanidade é “assinalada como ter *versus* não ter sentimentos” (1999, p.68, grifos do original). Essa relação parece valer em *Jogos Vorazes* (s), onde o monstro vai ser o não-humano no sentido daquele que não tem sentimentos. Parte da monstruosidade da Capital provém justamente de seus atos cruéis, que atacam diretamente a condição humana. Mas a relação entre sentimento e monstruosidade na série se entende também na medida em que o monstro é aquele que é privado da empatia e das relações humanas. Isso pode ser visto quando, em dado momento da narrativa, Peeta passa por um condicionamento que o faz odiar Katniss.

- Porque ela está mentindo! Ela é uma mentirosa! Você não pode acreditar em nada do que ela diz! Ela é uma espécie de bestante que a Capital criou para usar contra todos nós! – grita Peeta

- Não, Peeta. Ela não é uma... – tenta Delly mais uma vez.

- Não confie nela, Delly – diz Peeta com uma voz frenética. – Eu confiei e ela tentou me matar. Ela matou meus amigos. Minha família. Nem se aproxime dela! Ela é uma bestante! [...]

Não apenas ele me odeia e quer me matar, como também deixou de acreditar que sou humana. (COLLINS, 2011b.p.207-208)

As memórias do jovem foram alteradas para fazer com que Katniss parecesse monstruosa, uma pessoa mentirosa capaz de cometer atos horríveis. A partir do momento que ele a entende como um ser sem sentimentos, tudo que ele pode sentir por ela é ódio e repulsa, e, assim, ele para de enxergá-la como humana, chamando-a de bestante.

Esse poder de manipulação por parte do Estado revela outra ansiedade comum do Gótico, a ameaça da desintegração, mais especificamente da ruína do sujeito humano, e das noções tradicionais de subjetividade (HURLEY,2004, p.3).“Esse exercício do poder pelos aparelhos de estado serve para ameaçar a interioridade do indivíduo, se transformando em um pesadelo no processo” (CARTWRIGHT, 2005, p.182)¹⁴ e se convertendo na possibilidade de qualquer um se transformar em monstro – e a monstruosidade do estado surge justamente “da habilidade que ele tem de invadir as barreiras, questioná-las e também reconstruí-las de maneiras novas, abstratas e assustadoras ” (CARTWRIGHT, 2005, p.182)¹⁵. Para Punter e Byron

Textos Góticos chamam atenção, repetidamente, para a natureza construída do monstro, para os mecanismos da produção do monstro, e revelam exatamente como o outro é construído e posicionado ao mesmo tempo como estranho e inferior. Isso, por sua vez, desnaturaliza o humano,

14 No original: “This exercise of power by the state apparatus serves to threaten the interiority of the individual, becoming nightmarish in the process”.

15 No original: “from the ability it has to invade boundaries, question them and also restructure them in new, abstract and frightening ways”

mostrando que o humano supostamente superior é, como a alteridade do monstro, simplesmente um produto de uma luta contínua na construção e reconstrução discursiva do poder. (2004, p.264)¹⁶

É justamente isso que vemos em ação em *Jogos Vorazes* (s), ganhando uma dimensão a mais porque aqui os monstros são um resultado direto do poder, já que sua origem está diretamente ligada ao Estado. Para mostrar a dimensão de seu poder e que nada escapa a ele, ele penetra no sujeito e o destrói.

A estrutura dos romances parece indicar que o próprio ato de se envolver com a Capital, seja a favor ou contra ela, abre a possibilidade de que o sujeito se torne um monstro. Dessa forma, esses monstros humanos revelam ainda a dimensão reguladora do monstro. É um mundo que pede constante vigilância por parte do sujeito para que ele não ultrapasse as fronteiras do permitido.

Um exemplo de sujeitos que perdem sua humanidade por terem transgredido são os Avox, rebeldes e traidores que, após serem capturados, têm sua língua cortada e se tornam servos ou trabalhadores da Capital. Dois dos Avox apresentados na trilogia, Lavinia e Pollux, deixam claro que, nesse caso, o processo de perda da humanidade não se relaciona com a perda dos sentimentos, mas sim do reconhecimento, do status de humano. No primeiro livro, Katniss tem seu primeiro encontro com uma dessas pessoas e aprende que “você não pode se dirigir a eles, a menos que seja para dar alguma ordem” (COLLINS, 2010, p.87), marcando sua condição

16 No original: “Gothic texts repeatedly draw attention to the monster’s constructed nature, to the mechanisms of monster production, and reveal precisely how the other is constructed and positioned as both alien and inferior. In turn, this denaturalizes the human, showing the supposedly superior human to be, like the monster’s otherness, simply the product of an ongoing struggle in the discursive construction and reconstruction of power.”

sub-humana e invisível. A Avox em questão é Lavinia, cujo nome só será revelado no terceiro livro, sendo que a perda do nome – e, logo, da identidade – pode ser vista como uma forma de reduzir a pessoa a uma função. Mesmo com uma aparência convencional e não assustadora, a Avox desperta uma sensação ruim em Katniss.

Não consigo saber de onde a conheço ou quando a conheci e nem lembrar seu nome. Mas tenho certeza de que a conheço. Os cabelos ruivos, as feições arrebatadoras, a pele branca e lisa como porcelana. Mas, no exato momento em que eu lhe dirijo as palavras [Eu te conheço], sinto minhas entranhas se contraindo de ansiedade e culpa ao vê-la, e apesar de não saber exatamente o quê, sei que há alguma lembrança desagradável associada a ela. A expressão de terror que está estampada em seu rosto apenas intensifica minha confusão e minha inquietude. Ela balança a cabeça, negando com veemência, e se afasta rapidamente. (COLLINS, 2010, p.86)

De fato, as duas já haviam se encontrado antes: Katniss presenciou o episódio em que a outra jovem foi capturada, em um momento em que ela estava fora dos limites de seu distrito – e ficou apenas observando enquanto a Avox era levada, ignorando seu pedido de socorro. A ideia de que Katniss possa conhecer a moça causa, nas outras personagens, um notável desconforto, com todos tentando reafirmar que não é possível que as duas se conheçam, deixando claro que a mera insinuação de uma conexão entre elas é perigosa.

Um pouco após a Avox se retirar, Katniss reflete sobre a situação e conclui que: “imaginar a garota com a língua mutilada me assusta. Ela me faz lembrar do motivo de eu estar nesse lugar.

Não para vestir roupas modernas e comer guloseimas. Mas para sucumbir a uma morte sangrenta enquanto a multidão incentive meu matador” (COLLINS, 2010, p.89).

Talvez a garota não tenha se lembrado de mim. Mas sei que ela se lembrou. Você não esquece o rosto da pessoa que representou sua última esperança. Cubro a cabeça com as cobertas, como se a ação pudesse me proteger da garota ruiva que não pode falar. Mas consigo sentir os olhos dela me encarando, atravessando as paredes e as portas, e as roupas de cama. (2010, p.94-95)

A presença da Avox tem uma dupla função: reforça para Katniss a sua realidade (e o fato de que ela está presa nesse sistema sem possibilidade de fuga), ao mesmo tempo em que a faz repensar sua própria humanidade. Katniss sente que falhou ao deixar que Lavinia fosse capturada, e sua inatividade resultou ainda na morte de uma pessoa, um jovem que também estava fugindo. A protagonista recusou ajuda a alguém em perigo e depois fingiu não a conhecer para não agir diferentemente do que era esperado dela, e essa atitude de autopreservação aparece aqui como algo potencialmente negativo. Ter esse momento de fraqueza reconhecido por outra pessoa faz com ele se torne mais real e assombre Katniss, que é forçada a repensar suas ações. Indiretamente, Katniss foi responsável pela outra jovem ter se tornado uma Avox, que são claramente colocados na narrativa como sendo “menos que humanos”, e isso gera um medo inescapável, pois levanta a possibilidade de ela ter o mesmo destino, e também de que algo ainda maior possa ter sido corrompido na outra jovem, que poderia até mesmo se alegrar com sua morte.

O outro personagem que interessa para a argumentação, Pollux, é um Avox que, após escapar do controle da Capital, se juntou à resistência e passou a integrar a equipe de Katniss no terceiro livro. Quando as personagens precisam seguir caminho nos subsolos da Capital, Pollux serve de guia, e nos é revelado que ele passou cinco anos vivendo e trabalhando no local, sem nunca ver a luz do sol, o que já aponta para as condições sub-humanas as quais ele era submetido. Os subsolos são uma estrutura labiríntica – Katniss até mesmo usa a palavra labirinto para se referir a eles –, composta por esgotos, passagens de manutenção, canos e com caminhos e segredos escondidos, que se mostra perigoso para quem não é familiarizado com ele. Essa estrutura pode ser entendida como uma ocorrência de um outro elemento tipicamente gótico em *Jogos Vorazes (s)*, o *locus horribilis*, A leitura indica que o subsolo foi uma peça chave no processo de desumanização de Pollux, o que parece demonstrar que, na trilogia, o espaço assustador pode se converter em mais um mecanismo para criar monstros.¹⁷

Nos romances Góticos tradicionais, o labirinto “passou a ser associado com medo, confusão e alienação” (BOTTING, 2005, p.52)¹⁸. Isso pode ser visto em *A esperança*:

Jackson diz para eu comer uma lata de comida e ficar de olho em Pollux, que insistiu em montar guarda a noite inteira.

- Ele não consegue dormir.

Eu me arrasto a um estado relativamente alerta,

17 É importante frisar que o objetivo nesse trabalho não é analisar o espaço ficcional por ele mesmo, mas sim os efeitos que ele provoca nas personagens.

18 No original: “came to be associated with fear, confusion and alienation”.

como uma lata de cozido de batata e feijão, e me sento encostada na parede de frente para a porta. Pollux parece completamente desperto. Provavelmente reviveu aqueles cinco anos de prisão a noite toda. (COLLINS, 2011b, p.324)

Voltar ao subsolo provoca uma série de reações físicas em Pollux: assim que eles chegam ele fica “pálido e suado” e se segura ao irmão “[c]omo se pudesse cair se não houvesse alguém para ampará-lo” (COLLINS, 2011b, p.321). Isso deixa transparecer os horrores aos quais ele foi exposto enquanto estava no “labirinto”. Uma vez de volta ao local, ele é incapaz de dormir, consumido pelas lembranças, mesmo já conhecendo os segredos do subsolo e sabendo se locomover com perfeição por ele.

Saber a dimensão do mal não é o suficiente, e mesmo já estando livre dos perigos – afinal, ele não é mais um funcionário da Capital – existe sempre a ameaça de que eles irão voltar. Botting afirma que “[o] horror do labirinto e de sua confusão de medos e desejos reside na sua completa separação de todas as normas sociais e total transgressão dos limites convencionais” (2005, p.52)¹⁹, e na trilogia podemos ver que ele é o lugar em que atrocidades podem ser cometidas sem que haja nenhum tipo de consequência ao seu perpetrador, e o ser humano pode ser reduzido a uma mera criatura – o lugar da retirada da humanidade –, que vai para sempre carregar em si os efeitos da violência sofrida. Temos então que, enquanto “local de todas as formas de comportamento excessivo, irracional e passional, o labirinto também é o lugar em que a ausência, ou a

19 No original: “[t]he horror of the labyrinth and its confusion of fears and desires lies in its utter separation from all social rules and complete transgression of all conventional limits”

perda, da razão, sobriedade, decência e moral é exposta em seu horror completo.” (BOTTING, 2005, p.54)²⁰

Outro mecanismo desumanizador que pode ter sua estrutura comparada com um labirinto é a arena dos jogos. Os tributos são colocados em uma estrutura fechada e desconhecida, que pode ter qualquer tipo de clima e vegetação, e onde não sabem nem mesmo se encontrarão comida ou água. Apesar de terem liberdade para se movimentar, há o perigo constante de que outro competidor irá aparecer e iniciar um embate, e existe uma equipe de pessoas que monitora o ambiente e seus ocupantes e que tem o poder de causar uma série de eventos para direcionar e forçar a ação. Os tributos, em sua grande maioria, vão para lá contra a sua vontade, e entrar é quase uma garantia de se tornar um assassino.

- Não sei bem como dizer isso. É que... quero morrer como eu mesmo. Isso faz algum sentido? – pergunta ele. Balanço a cabeça. Como ele poderia morrer a não ser como ele mesmo? – Não quero que eles mudem meu jeito de ser na arena. Não quero ser transformado em algum tipo de monstro que sei que não sou.

Mordo o lábio, sentindo-me inferior. Enquanto eu estava ruminando acerca da disponibilidade de árvores, Peeta estava lutando para saber como faria para manter a identidade. Seu eu puro.

- Você está querendo dizer que não vai matar ninguém?

- Não, quando surgir a oportunidade, tenho certeza de que vou matar como qualquer outro tributo.

20 No original: “place of all forms of excessive, irrational and passionate behaviour, the labyrinth is also the site in which the absence or loss of reason, sobriety, decency and morality is displayed in full horror”.

Não posso cair sem lutar. Só fico desejando que haja alguma maneira de... de mostrar à Capital que eles não mandam em mim. Que sou mais do que somente uma peça nos Jogos deles. (COLLINS, 2010, p.156)

No diálogo, Peeta relata o desejo de preservar sua identidade, “seu eu puro”, algo que o próprio jovem reconhece ser impossível. A estrutura dos jogos e da arena força os sujeitos a abrirem mão de qualquer integridade, pois em algum momento será necessário entrar em confronto. Aqui, vemos que aquele que mata é um monstro, “menos que humano”, e a arena, responsável por essa transformação, se torna então o lugar da perda da razão e da moralidade. Resta apenas determinar o quão longe essa deterioração irá – como no caso de um tributo de anos anteriores que sucumbiu ao canibalismo – e quando isso irá acontecer: Katniss, focada em sobreviver, já parece ter renunciado alguns de seus princípios, sendo hostil com Peeta no resto da cena, mas também fica na defensiva, o que demonstra um conflito interno referente à situação.

Vemos também que sair do labirinto não traz nenhuma resolução ou reestabelecimento da ordem, e tampouco restaura a humanidade do sujeito. No segundo livro da série, somos apresentados aos vitoriosos de outras edições dos jogos e às marcas que essa experiência deixou neles: alguns desses personagens enlouqueceram, outros se tornaram dependentes químicos. Há também um grupo de vitoriosos que parecem ter sido inseridos na vida da Capital, mas na verdade se tornaram produtos nas mãos do governo, sendo vendidos e prostituídos para pessoas influentes. O estado monstruoso garante que não exista

nenhum tipo de pureza ou integridade no sujeito, adentrando-o, fragmentando sua identidade e se apossando de seu corpo, mostrando a inevitabilidade da perda do eu, transformando os sujeitos em monstros para dominá-los – um exemplo disso pode ser visto em Peeta. O desejo do jovem de manter sua integridade o ajudou a sair da arena dos jogos sem, de fato, matar ninguém, e mesmo que a experiência tenha deixado marcas negativas nele, sua essência havia sido preservada. Porém, na ocasião em que foi sequestrado e passou por uma lavagem cerebral, mudanças profundas ocorreram em seu interior, fazendo com que ele se transformasse praticamente em outra pessoa, adquirindo também uma dimensão monstruosa. Como afirma Cartwright, as distopias são histórias

do anti-herói que luta, ao longo do romance, para resistir as forças que operam dentro de si e de sua ideologia, mas eventualmente acaba por *criar* uma coisa horrenda e fora de seu controle, ou se *torna* uma coisa horrenda e fora de seu controle. (2005, p.205, grifos do original)²¹

Nem mesmo as pessoas que estão integradas à ordem dominante estão seguras da ameaça da monstruosidade. É o caso de Tigris, uma antiga estilista dos jogos que caiu em ostracismo após passar por uma série de cirurgias que lhe deram a aparência de um tigre. Alterações cosméticas exóticas são comuns na Capital, mas, nas palavras de Katniss, “ela deve ter feito diversas operações e ultrapassado o limite que separa a normalidade da repelência” (COLLINS, 2011b, p.343). Vemos aqui sendo usada

21 No original: “of the anti-hero who strives throughout the novel to resist the forces at work within himself and his ideology, but eventually either *creates* something hideous and outwith his control or *becomes* something hideous and outwith his control”.

a expressão “ultrapassar o limite”, e vemos que o resultado de ignorar esse alerta é se tornar um ser grotesco e mutilado, repelente; em outras palavras, um monstro. A animalização de Tigris faz com que ela perca sua humanidade, literalmente, uma vez que ela adquire trejeitos felinos, e figurativamente, pois passa a ter uma feição monstruosa que resulta em um isolamento da sociedade. Temos então que o controle sobre o indivíduo é tão intenso, e a sociedade tão restritiva que sair do limite aceitável não é apenas fácil, como pode acontecer até mesmo quando se tenta seguir o padrão.

Esses monstros humanos, porém, são apresentados para o leitor de forma a inspirar sua empatia. Isso parece estar de acordo com mudanças ocorridas na representação de monstruosidades em obras góticas mais recentes, em que um deslocamento de perspectiva e no foco da empatia vem ocorrendo (PUNTER, BYRON, 2004, p.265). O que temos atualmente é que “não mais um objeto de ódio ou medo, o outro monstruoso se converte em fonte de simpatia, desejo e autorreconhecimento” (BOTTING, 2002, p.286)²². Tigris, com sua feição assustadora se mostra um ser gentil, assim como Pollux estabelece um vínculo de afeto com Katniss – esses seres que foram excluídos do convívio social se mostram dignos de sentimentos positivos, e aparecem como vítimas de um sistema. Se, para Carroll, uma das coisas que torna o monstro assustador é que ele busca destruir a ordem moral (1999, p.64), o que vemos em *Jogos Vorazes* (s) é que o monstro não ameaça a ordem, mas resulta da opressão necessária para mantê-la e também age para a sua manutenção.

22 No original: “no longer objects of hate or fear, monstrous others become sites of identification, sympathy, desire, and self-recognition”

CONCLUSÃO

Ao longo do trabalho, buscou-se analisar a figura dos monstros na série de Collins, a fim de definir sua função na narrativa. Parece claro que existe uma relação forte entre o poder e a monstruosidade, que se faz presente em diferentes níveis. Primeiramente, temos o próprio Estado enquanto entidade monstruosa – representado pela figura de Snow –, que aponta para a perversão e a crueldade daquele sistema. Associado a isso, esse governo se ocupa ele mesmo em criar monstros como parte de suas estratégias de controle e dominação, como é o caso dos bestantes.

Há, em *Jogos Vorazes* (s), um duplo movimento no que se refere à monstruosidade. No âmbito da narrativa, ela segue a função do Gótico tradicional de demarcar os limites e alertar para os perigos de ultrapassá-lo; para o leitor, ela aponta para a crueldade inerente ao sistema representado. Se lembrarmos que as distopias funcionam como uma espécie de *cautionary tale*, que usa uma projeção no futuro para advertir sobre as condições problemáticas do presente, o monstro serve para mostrar para o leitor que é preciso agir antes que sua criação se torne possível.

A empatia pelos monstros humanos, então, é necessária para quebrar o ciclo que movimenta esse mundo ficcional, e isso pode ser visto dentro da trilogia quando, buscando conseguir mais apoiadores, a resistência transmite um depoimento de Finnick, um vitorioso muito querido pelo público da Capital, em que ele relata a sua objetificação e degradação pelas mãos do

Estado. Uma tentativa de mostrar que, a partir do momento em que você conhece as atrocidades do sistema, não deveria mais ser possível compactuar com ele. O que vemos na obra de Collins é que “monstros anormais se tornam mais humanos enquanto os sistemas que os excluem adquirem formas assustadoras, repressivas e inumanas” (BOTTING, 2002, p.286)²³, e é a “sociedade, ao invés do indivíduo, que se torna a fonte primária do horror” (PUNTER, BYRON, 2004, p.266)²⁴. Essas mudanças, porém, não comprometem a tradicional relação entre o monstro e a demarcação e o estabelecimento de uma moral, pelo contrário, reforçam essa relação ao colocar a presença de monstros como a marca de um mundo já degradado.

Observou-se que, em *Jogos Vorazes* (s), temos algo semelhante ao que ocorre no Gótico, onde o monstro desempenhava um papel fundamental na construção da crítica que essas obras propunham. É possível perceber que o a monstrosidade se encontra entranhada na estrutura da sociedade distópica descrita, que se ocupa em criar tais figuras justamente para que elas possam – tal como visto no Gótico – agir como guardiãs das fronteiras do permitido. Além desse papel, vemos que a ameaça que o monstro representa para a integridade do sujeito se converte aqui no risco de que o indivíduo vire ele próprio um monstro, seja como punição por ir contra a ordem estabelecida ou pelo mero contato com a realidade distópica.

23 No original: “deviant monsters are rendered more humane while the systems that exclude them assume terrifying, persecutory, and inhuman shapes”

24 No original: “society, rather than the individual, becomes a primary site of horror”

REFERÊNCIAS

BOTTING, Fred (2002). "Aftergothic: consumption, machines, and black holes". In: HOGLE, Jerrold E (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, p.277-300.

_____ (2005). *Gothic*. Londres, Nova Iorque: Routledge.

CARTWRIGHT, Amy (2005). *The Future is Gothic: Elements of Gothic in Dystopian Novels*. Glasgow, 2005. 268f. (Tese - Doutorado). Department of English Literature, University of Glasgow.

CARROLL, Noël (1999). *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Roberto Leal Ferreira (Trad.). Campinas: Papirus.

COHEN, Jeffrey Jerome (2000). A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica.

COLLINS, Suzane (2010). *Jogos Vorazes*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores.

_____ (2011). *Em chamas*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores.

_____ (2011b). *A esperança*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores.

FOUCAULT, Michel (1999). *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. 20.ed. Petrópolis, RJ: Vozes.

HURLEY, KELLY (2004). *The Gothic body: sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press.

PUNTER, David; BYRON, Glennis (2004). The Monster. In: _____. *The Gothic*. Malden: Blackwell Publishing, p.263-267.

SARGENT, Lyman Tower (1994). "The Three Faces of Utopianism Revisited." *Utopian Studies*, 5(1), 1-37.

VARSAM, Maria (2003). Concrete Dystopia: Slavery and Its Others. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Orgs.). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge, p.203-224.

09

**A RESISTÊNCIA DO PASSADO:
CONTORNOS DO GÓTICO EM “THE FLUTED GIRL”**

André Cabral de Almeida Cardoso (UFF)
Bárbara Bravo Pires Ferreira (UFF)

*Recebido em 09 jan 2020.
Aprovado em 11 mai 2020.*

André Cabral de Almeida Cardoso é Doutor em Literatura Comparada pela New York University, e é professor associado de Literaturas de Língua Inglesa na UFF, atuando tanto na graduação quanto na pós-graduação (Mestrado e Doutorado). Suas publicações mais recentes incluem os artigos “A Flame Deluge, a Waterless Flood: Two Dystopian Narratives on the End of Days” (Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 20, n. 33, p. 16-41, 2018), “Caught In Between: The Conflicted City in DMZ” (de genere, n. 4, p. 43-62, 2018) e “Precarious Humanity: The Double in Dystopian Science Fiction” (Gragoatá, v. 23, n. 47, p. 888-909, 2018). Coordena o grupo de pesquisa Interferências: Literatura e Ciência, além de ser membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico e do grupo de trabalho Vertentes do Insólito Ficcional (ANPOLL). Áreas de interesse: narrativas distópicas e de ficção científica, o gótico, histórias em quadrinhos. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5519234534029741>

Bárbara Bravo Pires Ferreira é Mestranda em Estudos de Literatura na subárea de Literaturas de Língua Inglesa na UFF, desde 2019, com bolsa fomentada pela CAPES. Áreas de interesse: Literatura distópica, literaturas de língua inglesa. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3625074648619034>.

Resumo: O presente artigo propõe uma leitura do conto distópico “The Fluted Girl” (2003), de Paolo Bacigalupi, centrada nos possíveis desdobramentos do gótico presentes no texto. Partimos da compreensão do conto como uma narrativa que tenta representar os mecanismos de consumo e poder através de uma visão negativa do mundo, que o aproxima das noções de gótico tal como apresentadas por Botting (1999) e França (2017), associando-as com os impactos dos avanços tecnológicos sobre a sociedade. Além disso, analisamos as configurações corporais das personagens, sejam elas humanas ou não, como evidência dessas influências do gótico sobre a distopia.

Palavras-chave: Gótico; Distopia; Monstruosidade.

Abstract: The article offers an interpretation of Paolo Bacigalupi’s dystopian short-story “The Fluted Girl” (2003), focusing on the possible unfolding of the gothic presented in the text. It works with the assumption that this short-story tries to represent consumer mechanisms and power through a negative view of the world, which approximates it to the notions of the gothic presented by Botting (1999) and França (2017), combining it with the impacts of technological advances over society. Moreover, we analyze the characters’ bodily compositions, whether they are human or not, as evidence of those influences of the gothic over dystopia.

Keywords: Gothic; Distopia; Monstruosity.

No último capítulo de *Liquid Times*, Zigmunt Bauman, não sem uma certa dose de ironia, traça os contornos de uma utopia contemporânea, que, ao contrário das utopias clássicas surgidas a partir do Renascimento, não seria mais uma projeção de uma sociedade ideal para um local distante ou para o futuro, mas uma utopia vivida no presente e sem um fim previsível. Bauman

se vale das imagens dos jardineiros e dos caçadores para estabelecer um contraste entre o desejo de um planejamento racional rumo a uma sociedade aperfeiçoada – o sonho dos jardineiros, os utopistas tradicionais – e a busca pelo sucesso ou pela simples sobrevivência por parte dos caçadores, membros de uma utopia pós-moderna caracterizada pelo imediatismo, pelo esforço contínuo da competição e pelo individualismo exacerbado. Nessa caçada evocada por Bauman, o triunfo e o fracasso são vistos como dependendo única e exclusivamente do indivíduo – daí a necessidade de um constante aperfeiçoamento individual ou, de forma mais radical, da criação de um novo “eu”, mais desejável e eficiente, a fim de permanecer na corrida e não ser relegado à marginalidade, mas nunca estático e acabado, de modo a permanecer sempre adaptável a circunstâncias em constante alteração. Assim, a possibilidade de se tornar outra pessoa substituiria a ideia de salvação ou redenção, e envolveria a transformação das nossas personalidades, dos nossos hábitos, das nossas maneiras de nos vestirmos e do nosso próprio corpo (BAUMAN, 2008, p.105-106).

Para Paula Sibilia, essa busca permanente do aperfeiçoamento do indivíduo está relacionada a um ideal de perfectibilidade do ser humano que remonta ao Renascimento, a mesma época em que surgiram as primeiras utopias. No entanto, seriam as sociedades baseadas na economia capitalista que teriam inventado “o leque mais abundante de tecnologias para a moldagem de corpos e de subjetividades” (2015, p.13-14). Se, por um lado, esse trabalho de transformação do humano abriria novas possibilidades, o que leva Sibilia a apontar para o surgimento de uma evolução artificial,

ele também traria enormes riscos, uma vez que é profundamente influenciado pelas necessidades do mercado. Assim, corpos e identidades se tornam passíveis de controle e manipulação rumo a uma maior eficiência, a um aumento de produtividade e a um maior poder de consumo. Tornando-se “mais permeável, projetável, reprogramável” com o predomínio crescente da “tecnociência, da mídia e do mercado”, o corpo humano perde sua solidez e sua definição clássica, convertendo-se num ponto de crise do próprio projeto humanista, uma vez que a própria noção de ser humano em que este se apoiava está sob questão (SIBILIA, 2015, p.16-18).

Não é à toa, portanto, que Eduardo Marks de Marques argumenta que, enquanto a literatura utópica clássica é um produto do Renascimento, sua manifestação contemporânea tem sua origem no Iluminismo, com sua inclinação para o cientificismo (2013, p.30). Segundo Marques, a crescente influência da tecnologia na vida cotidiana, aliada a uma lógica de mercado que depende da constante renovação do desejo do indivíduo por bens de consumo, faz com que as distopias produzidas na virada do século XX para o XXI se centrem na questão do corpo, alvo não só do aperfeiçoamento via tecnologia, mas também foco da manipulação e manutenção do desejo (2014, p.17-19). Esse foco no corpo – ligado, como vimos acima, à própria desestabilização do conceito do humano – seria, para Marques, o resultado final da democracia liberal e da ação do capitalismo (2013, p.38). Se, portanto, as distopias contemporâneas deixam de privilegiar a representação de Estados totalitários e das estruturas políticas que tornam possíveis esses Estados, é porque devem dar conta não só da apropriação do sonho utópico da perfectibilidade

humana pela lógica do mercado, mas também da radicalização do processo de individualização a que Bauman se refere e que implica uma reconfiguração do poder.

Trata-se de uma exacerbação do controle metódico e detalhado sobre o corpo a que Foucault se refere em *Vigiar e punir* (2006, p.161-162), da tentativa de moldar o funcionamento e organização do corpo em todas as suas atividades, numa ação coercitiva constante que busca justamente aumentar sua eficiência. Mas trata-se, também, de uma ação descentralizada, que age cotidianamente não só sobre todas as atividades humanas, mas também sobre o próprio desejo individual, constantemente cooptado, transformado e redirecionado. Para além das tecnologias que efetivamente agem sobre o corpo, o que confronta as distopias contemporâneas é uma questão de representação, o problema de como dar visibilidade a mecanismos de poder que não partem mais de um centro identificável, mas se imiscuem, muitas vezes de forma quase imperceptível, em todas as ações do dia a dia. O corpo surge como uma forma de dar uma representação concreta e dramática a essas instâncias de poder, a que ele empresta sua própria visibilidade.

Tentativas nesse sentido já se fazem sentir antes da virada distópica para o corpo, e fora da literatura distópica propriamente dita. De acordo com Fred Botting, as teorias científicas e a inovação tecnológica muitas vezes são usadas como imagens para a alienação humana nas narrativas góticas desde o século XIX (1999, p.8), David Punter e Glennys Byron relacionam o surgimento do gótico na literatura às transformações socioculturais trazidas pelo início da Revolução Industrial, que

eles também associam ao isolamento e à alienação do indivíduo, e também ao questionamento da própria natureza do humano, ameaçada por uma crescente mecanização (2004, p.20). Para Júlio França, a literatura gótica codificou “um modo de figurar os medos e de expressar os interditos de diversos grupos sociais”, e expressaria os “medos e ansiedades da experiência moderna” (2017, p.2492-2493). É fácil perceber, portanto, a profunda afinidade entre o gótico e a distopia, que compartilhariam uma visão negativa do mundo e das estruturas sociais, além de uma profunda desconfiança em relação à influência cada vez mais forte da tecnociência, constituindo-se ambos como um meio de interpelar a modernidade.

É possível, então, que essa interseção entre a distopia e o gótico se torne ainda mais clara no caso dessas narrativas apontadas por Marques em que o corpo tenha um papel tão central – o corpo como objeto de manipulação e intervenção de um poder que se impõe, ou como sofredor de medo ou dor. Nosso objetivo neste artigo é discutir um conto distópico com fortes elementos de ficção científica em que o corpo se apresenta literalmente como o campo de embate de forças sociais, culturais e tecnocientíficas.

Botting fala de uma dispersão do gótico a partir do século XX, do aparecimento de seus traços numa diversidade de meios e gêneros diferentes (1999, p.9), o que aponta para uma visão, comum na crítica mais recente, do gótico como um modo de expressão, e não como um gênero claramente definido. No entanto, o que chama a atenção em “The Fluted Girl”, conto de Paolo Bacigalupi publicado originalmente em 2003 que será o objeto de nossa análise, é que a narrativa retoma muitos dos

elementos que caracterizaram a literatura gótica durante a sua formação no final do século XVIII, não de forma dispersa, mas como elementos centrais da narrativa, numa espécie de retomada paródica do gótico original como elemento de significação.

A premissa central do conto, que serve de base para o desenvolvimento de todo o enredo, já faz uma referência direta às obras de Ann Radcliffe, que tanto contribuíram para a consolidação do gótico no final do século XVIII. Lidia, a “menina flautada” do título, se encontra aprisionada no castelo de Belari, senhora de um feudo sobre o qual exerce um poder absoluto e que é apresentada de forma quase caricatural como uma nova versão do vilão gótico. A inversão de gênero do vilão, agora transformado numa mulher, parece desestabilizar a função ideológica do enredo radcliffeano, que teria o propósito, como afirma Markman Ellis (2003, p.52), de denunciar os excessos do patriarcalismo, no qual a figura do pai era imaginada como um reflexo do poder absoluto do rei, num jogo de espelhamento em que as duas instâncias de autoridade – a do pai e a do rei – se reforçavam mutuamente. No entanto, o caráter absoluto desse poder se mantém, ainda que deslocado da configuração de gênero mais típica do patriarcalismo (o que abre a possibilidade de a vilã ser também uma vítima, como veremos mais adiante). Esse deslocamento é reforçado por um outro, de ordem cronológica, pois não só o conto foi publicado nos primeiros anos do século XXI, quando o poder absoluto do rei já não é mais um problema das sociedades ocidentais, mas também – e isso é o mais importante – sua trama se passa não num distante passado feudal, mas num futuro caracterizado por uma tecnologia extremamente avançada. A primeira função dessa retomada da

situação central do enredo radcliffeano, o aprisionamento da mocinha num castelo labiríntico escancaradamente anacrônico, é, portanto, evocar a própria tradição do gótico em sua manifestação mais reconhecível (mais caricatural, seria possível dizer) e misturá-la à ficção científica. Ao mesmo tempo, ao desancorar a questão do poder absoluto de seu contexto histórico e literário original, “The Fluted Girl” tematiza a própria natureza do poder. Se os excessos do poder são uma preocupação central do gótico e se, como Punter e Byron argumentam (2004, p.273), este consegue se adaptar com grande sucesso às diferentes representações do poder ao longo do tempo, cabe nos perguntarmos o que esse retorno a uma imagem do poder ligada às primeiras manifestações do gótico pode significar nesse conto.

Nesse sentido, é interessante que Lidia nos seja apresentada pela primeira vez quando está escondida na despensa do castelo, em meio a jarros de conserva e mantimentos. É como se, metonimicamente, Lidia fosse apenas mais uma das mercadorias produzidas pelo feudo ou consumidas por ele – o que de fato ela é, já que seu corpo é fruto de uma intensa manipulação tecnológica de Belari, que pretende transformar a moça numa estrela midiática que irá lhe trazer enormes lucros. No entanto, o esconderijo de Lidia é um espaço que ela consegue criar para si mesma a fim de escapar, ainda que temporariamente, do controle de Belari. É, portanto, um espaço de frágil autonomia, bastante reduzido, que lembra o quarto de Emily St. Aubert no castelo de Udolfo, ou o pequeno aposento em que Ellena, outra protagonista de Radcliffe, se refugia durante seu aprisionamento em um convento em *O italiano*. Trata-se de espaços que fornecem uma proteção precária, um momento

passageiro de expansão do indivíduo, ainda que rigorosamente circunscrito e sempre passível de invasão. Eles não oferecem uma fuga efetiva, já que fazem parte da prisão em que essas heroínas acossadas se encontram, mas permitem a liberdade através do recolhimento em si mesma e do alheamento provisório em relação à estrutura opressiva que envolve essas personagens. Nos romances de Radcliffe, assim como no conto de Bacigalupi, aponta-se para uma noção de subjetividade moderna, que a tradição gótica ajuda a criar, associada à privacidade e à introspecção, mas sempre ameaçada pela pressão invasiva da sociedade, que lhe é externa, mas da qual, paradoxalmente, não deixa de fazer parte.

Essa fragilidade da identidade de Lidia é marcada de forma concreta pela fragilidade de seu próprio corpo. Ao mesmo tempo, a maneira como esse corpo nos é apresentado no conto reforça a conexão entre uma subjetividade privada e o segredo ou o mistério. De início, há apenas indicações da anormalidade desse corpo através de menções esparsas a algumas de suas características. Sabemos, por exemplo, que seu esqueleto é frágil, podendo se quebrar ao menor impacto ou pressão, que Lidia é pequena demais, que é extremamente pálida, que enquanto uma colega de infância cresceu e se tornou uma mulher adulta, ela permaneceu como uma menina à beira da adolescência. Além disso, nos primeiros parágrafos do conto, ela é mencionada pelo narrador apenas como “a menina flautada”. Desse modo, Lidia é definida apenas a partir da sua função, que, no entanto, permanece misteriosa. Só perto do final do conto é que vamos compreender que Lidia é de fato uma flauta viva: seus ossos são ocos, com orifícios ligados a chaves de metal, como um instrumento de sopro. Lidia se mostra

desde o início como a encarnação de pelo menos dois modelos da heroína gótica: a moça inocente e perseguida, à la Ann Radcliffe, escondida num pequeno espaço de frágil segurança e privacidade no meio do castelo medieval em que está presa; e a jovem pálida, frágil e associada à morte, lembrando tantas figuras de Poe, e cuja aparência artificial – pois todo o seu corpo é cuidadosamente manipulado ou mesmo fabricado – lembra também o fascínio do gótico com a ilusão, com a criação de efeitos calculados.

Assim, o momento em que o corpo de Lidia adquire uma certa coerência ao ter sua função esclarecida é também aquele em que ele se revela monstruoso, e sua coerência se vê ameaçada em outro plano. Uma mistura do infantil com o adulto, do natural com o sintético, do ser humano com o instrumento, ele promove a mistura de categorias que Noël Carroll (2004, p.31-33) identifica com o monstro. É também um corpo monstruoso porque se duplica: Lidia tem uma irmã gêmea que sofreu as mesmas alterações e com a qual realiza um dueto musical em que uma sopra no corpo da outra. Relativiza-se, assim, a distinção entre o indivíduo e o outro, ao mesmo tempo em que a performance das gêmeas, descrita em tons abertamente eróticos, embaralha arte e pornografia.

A partir das construções desses corpos, é interessante observar que a amostra mais aparente de monstruosidade no conto ironicamente recai em Lidia, a heroína da narrativa. É um fator que subverte a expectativa de que a monstruosidade estaria atribuída somente aos antagonistas. Mesmo que as ações causadas pelos vilões do conto, como Belari e Vernon, em conjunto com o aspecto animalizado de Burson, o principal capanga de Belari, os aproximem das noções de monstruosidade, é na ideia de uma menina flautada,

que se apresenta como aberração de estimação de Belari, que a monstruosidade afirma-se enquanto forma de demonstrar o poder.

Se o monstro patrulha as margens da cultura e do humano, como Punter e Byron (2004, p.263) argumentam, indicando os limites que não devem ser ultrapassados, neste caso essas fronteiras se mostram porosas. Para Punter e Byron (2004, p.264), a literatura gótica chama atenção para os processos de criação do monstro, para seu caráter de construção, o que por sua vez desnaturaliza o humano ao mostrar que este também é um produto de uma luta constante na construção e reconstrução discursiva do poder. O corpo de Lidia, sendo fruto da ação direta de Belari e ameaçando a imagem que a menina tem de si mesma, se encontra no centro de uma disputa desse tipo, que sua condição de construto busca explicitar. Desse modo, ele cumpre outra função que Jeffrey Cohen (1996, p.6) associa ao monstro, a de introduzir ou manifestar uma crise.

A crise em questão diz respeito à própria noção moderna de identidade. Em sua monstruosidade, o corpo de Lidia é a marca de sua individualidade, daquilo que a distingue dos demais, uma aberração das normas que o leitor pode identificar com a normalidade. Por outro lado, aquilo que o torna único pode ser duplicado em sua irmã. Ao mesmo tempo em que ameaça distinções e, portanto, se mostra subversivo, ele assume essa condição através da ação explícita de um poder que lhe é alheio e de acordo com a lógica de consumo que rege a sociedade delineada em “The Fluted Girl”. É fonte de estranhamento, mas parece estranho à própria Lidia, que não o reconhece como seu corpo original, o corpo de sua infância, anterior à interferência

de Belari. Parece o fruto mais acabado do sonho humanista do aperfeiçoamento do ser humano que discutimos acima, já que é construído através de um processo planejado, mas trata-se de um processo que foge ao controle do próprio sujeito, ao qual não traz nenhum benefício.

O que “The Fluted Girl” parece querer demonstrar é que, na contemporaneidade, a construção da identidade se dá necessariamente numa crise e que ela é, em grande parte, monstruosa. O corpo se torna o campo de embate entre a instrumentalização do sujeito e sua libertação via indeterminação e estranhamento. A retomada insistente de elementos góticos para representar esse processo é uma indicação de que essa crise já se preparava no momento de consolidação do gótico no final do século XVIII, período em que se consolidava também a noção moderna de identidade. A imagem gótica de um “eu” acossado e marginalizado, que busca um espaço de privacidade e recolhimento em meio à estrutura de poder em que está forçosamente inserido, aponta para uma identidade que se forma em tensão com as pressões sociais às quais se vê forçado a se integrar, ao mesmo tempo em que sua autonomia depende de um certo alheamento e distanciamento. Os clichês da narrativa gótica incorporados pelo conto de Bacigalupi – a antagonista que parece uma feiticeira capaz de qualquer proeza através da tecnologia, o castelo labiríntico em que a protagonista pode a qualquer momento cair nas garras de guardas animalizados através da engenharia genética, os atos de crueldade exagerada dos vilões – se tornam elementos excessivos que apontam não só para uma apropriação brincalhona da tradição gótica, mas também para uma leitura alegórica dessa tradição.

Levando-se em conta essa apropriação em tom de exagero de elementos do gótico, assim como a importância desses elementos na construção de sentidos do conto, entende-se que existe uma tendência paródica no texto, visto que: “ao contrário da sátira, a paródia torna ‘a vítima’ ou seu objeto de ataque, parte de sua própria estrutura, e assim sua recepção é – até certo ponto –, influenciada pela recepção do seu objeto de crítica, o qual faz parte do texto do parodista” (ROSE, 1993, p.79, tradução nossa)¹. Desse modo, compreendemos a noção de paródia no conto “The Fluted Girl” através do uso de elementos góticos em sua narrativa como objeto de ataque, que ao mesmo tempo se torna parte da estrutura distópica apresentada. Há, por um lado, uma distopia que se apresenta com certos elementos futurísticos e inovadores, pelas noções de desenvolvimento científico e de imortalidade através do uso da droga Revitia, e que faz uma crítica ao culto de personalidades e à cultura midiática contemporânea, enquanto que, por outro lado, existe uma forte representação de elementos góticos que parecem ter a função de construir uma ponte entre passado e presente na narrativa.

Desse modo, o retorno fantasmagórico do passado que, como indica Júlio França (2016, p.2492), seria um dos elementos recorrentes da narrativa gótica, se traduz aqui no retorno fantasmagórico do próprio gótico como gênero, e também no retorno de um passado medieval, aparentemente incompatível com os avanços tecnológicos que desempenham um papel central na narrativa. Produz-se, então, um entrecruzamento temporal que é

1 “Unlike satire, the parody makes ‘the victim’, or object, of its attack a part of its own structure, and its reception is thus to some extent influenced by the reception of the object of its criticism, the text which is made a part of the parodist’s text”

essencial para a consolidação da crítica distópica realizada no texto. O passado feudal surge como depositário de um poder absoluto – o poder do senhor sobre seus servos – que se imiscui em relações sociais e econômicas típicas do presente, mas levadas ao exagero através de sua extrapolação para o futuro. Desse modo, o caráter arbitrário dessas relações, a carga de exploração que elas envolvem, se explicita; o fato de que essas são relações de poder marcadas pela desigualdade se torna ainda mais visível pela forma quase caricatural como os elementos góticos são articulados, reforçando a crueldade e a vilania dos personagens negativos, que se inserem numa cadeia de dominação: Lidia e sua irmã são exploradas por Belari, uma atriz de sucesso, que por sua vez é explorada por seu empresário. As relações econômicas e profissionais que regem a indústria do entretenimento se convertem em relações cruas de despotismo em que os indivíduos são despidos de sua autonomia e se encontram em constante ameaça, ao mesmo tempo em que a violência do poder se manifesta em castigos físicos ou abusos sexuais. Como se pode ver no caso de Belari, o prestígio gerado pela fama se converte em dinheiro, que por sua vez se converte em poder tirânico, prontamente ancorado na representação física do castelo e do domínio sobre um território.

Essa superposição de diferentes temporalidades intensifica o mecanismo do estranhamento que M. Keith Booker (1994, p.19) e Maria Varsam (2003, p.206) indicam como a principal estratégia formal das narrativas distópicas. As distopias se apoiam justamente no contraponto entre o presente do leitor ou do autor e um futuro em que traços desse presente surgem distorcidos através do exagero. Dessa forma, o mundo

representado na narrativa distópica é reconhecível para o leitor, ao mesmo tempo em que se mostra pouco familiar, o que por sua vez leva o leitor a desnaturalizar a realidade em que vive, vendo-a com um olhar mais crítico. “The Fluted Girl” acrescenta um terceiro elemento a esse jogo de estranhamento ao introduzir na narrativa o passado feudal, que assombra o presente e o futuro com a possibilidade de sua repetição. Se, por um lado, essa intrusão do passado promove um maior senso de historicidade ao mostrar que o presente faz parte de uma cadeia histórica, o conto desconstrói a noção de um progresso linear ao apontar que o futuro pode ser na verdade um recuo a estruturas políticas e sociais que se julgavam ultrapassadas. Além disso, a narrativa dá a entender que o poder despótico em sua modalidade mais crua é sempre uma presença potencial, independentemente do contexto social em que se manifesta, um resquício animalizado da natureza humana que pode explodir a qualquer momento. Esse traço é marcado, mais uma vez, por Burson, o guarda-costas de Belari, que, apesar de ser um produto da engenharia genética mais avançada, apresenta fortes traços de agressividade animal, ou pelos atos da própria Belari, que incluem a tortura física a que submete Lidia e sua irmã em seu processo de transformação e o assassinato com forma de punição pela revolta. Trata-se de eclosões de um passado primitivo e bárbaro frequentemente associado à ficção gótica (PUNTER, 2013, p.4) e sempre apresentadas sob o viés do excesso. Assim, numa narrativa que aborda a dinâmica da indústria do entretenimento, o gótico, retomado numa chave paródica, surge em seus aspectos mais melodramáticos, bastante

explorados pela cultura de massas, reforçando um dos temas do conto em sua própria forma e fechando todo o universo ficcional na mesma lógica de consumo cultural.

Todo esse jogo também faz parte da construção de uma atmosfera gótica pelos detalhes na espacialidade que também fazem parte da imagem distópica da sociedade representada no conto. Há um contraste definido pelo narrador entre Lidia, a personagem principal, e o castelo, desde a primeira linha do conto, marcado pelo uso de adjetivos para estabelecer com intensidade a oposição entre o ambiente e o corpo dela – como as mãos pequenas e pálidas contra a escuridão do castelo. E é nesse reforço de contrastes que encontramos novamente reflexos de narrativas góticas como as de Anne Radcliffe. Neste caso, Lidia é a representação de uma mocinha que, mesmo presa em um castelo, parece subverter sua posição com sua revolta final contra Belari e, por fim, pode ser considerada mártir ou heroína da história.

Além disso, a escolha do castelo, com sua grandiosidade labiríntica, combinada com a noção de uma sociedade feudal, ajudam a desenvolver a ideia de que Lidia está sempre sendo vigiada, por todos. Esse olhar é marcante, pois é instrumento de controle e vigilância de todos os outros que fazem parte do círculo do castelo, ao mesmo tempo em que supostamente carrega a função de deixá-la protegida do que seriam os perigos de fora. O castelo surge, de início, como um espaço de ilusão de perfeição, organização e contenção, uma imagem da ordem social vigente que vai se desfazendo conforme Lidia se permite olhar para dentro de si – “Na verdade, já estava na hora de sair de seu esconderijo, mas ela ainda necessitava de silêncio, de um

momento sozinha. Sua irmã Nia nunca entendeu. Mas Stephen... ele havia compreendido” (BACIGALUPI, 2010, p.25-26, tradução própria)² – e para fora do castelo:

Eles deixavam a grandiosa construção cinzenta do castelo de Belari e caminhavam cuidadosamente através das montanhas, com Stephen sempre ajudando, guiando seus passos frágeis entre os campos de margaridas, colombinas e tremoço, até que olhassem do alto, além do penhasco rochoso, para a cidade lá embaixo. (BACIGALUPI, 2010, p.35, tradução própria)³

Pode-se ainda mencionar a relação entre Burson e Lidia, por suas possíveis conexões com o castelo, pois ele age como parte da imagem monstruosa que se camufla, como parte integrante daquele espaço. Os dois – o castelo e Burson – durante a narrativa, atingem certos pontos de correspondência em sua solidez e força. Ele, sempre capaz de desaparecer ao integrar-se ao seu redor, e de aparecer, somente quando necessário, como parte importante no aprisionamento de Lidia, visto que, como chefe da segurança, tinha a função de vigiá-la e encontrá-la aonde quer que fosse; ao fim da narrativa, ao libertá-la de seu olhar, Burson parece não oferecer mais ameaças a ela, enquanto Lidia sente que perde o medo de agir. E assim como Burson, o castelo também perde sua função, como possível prisão para ela. Naquele momento, Lidia fica livre para tomar a decisão mais importante de sua vida.

2 “In truth, it was already time to leave her hidey-hole, but still she craved the silence, the moment alone. Her sister Nia never understood. Stephen though... he had understood”

3 “They would leave the great gray construct of Belari’s castle and walk carefully across the mountain meadows, Stephen always helping her, guiding her fragile steps through fields of daisies, columbine, and lupine until they peered down over sheer granite cliffs to the town far below”

Entretanto, o castelo não cumpre apenas a função de representar o *locus horribilis* típico do gótico; seu significado é expandido pela ideia de contraste entre quem está no topo da montanha e quem está abaixo dela, quem está integrado à organização do castelo e quem está fora dele, incluindo as comunidades na costa que, segundo Stephen, o único amigo de Lidia, são um último resquício de uma sociedade democrática, ou a própria montanha, um espaço associado à natureza e à suspensão da ordem social. A imagem do castelo, assim, agrega valores socioeconômicos e políticos ao estabelecer essas diferenças, uma vez que ele se torna um microcosmo das relações de poder que estruturam a sociedade como um todo. Percebemos essas ideias quando compreendemos que esse espaço só parece ser uma fonte de terror para Lidia e Stephen, enquanto todos os outros personagens parecem se submeter à ilusão criada por Belari.

O castelo, portanto, é uma representação da sociedade distópica delineada em “The Fluted Girl”, à qual os personagens principais do conto estão presos, e, ao mesmo tempo, uma representação física do poder de Belari. Nesse sentido, ele é uma extensão do corpo de Belari, uma projeção dela própria. Se, como indicado acima, ele apresenta uma organização, por outro lado ele também é labiríntico, insinuando que o poder é intrincado, misterioso ou mesmo incompreensível – uma organização monstruosa. Pois o corpo de Belari também é monstruoso, ainda que não exatamente da mesma forma que o corpo de Lidia. Belari também teve seu corpo moldado artificialmente, a partir do cálculo matemático do que seria a beleza perfeita e de pesquisas de mercado junto a grupos de opinião. Assim, ele é um produto

calculado para agradar ao público. O resultado é uma beleza fria como as pedras do seu castelo. Belari, apesar de todo o seu poder, é também uma mercadoria a ser consumida, um objeto de desejo para os outros, cuja carreira é controlada por seu agente, que se apropria de boa parte dos lucros que ela obtém.

Ainda que misture as categorias do natural e do artificial, do orgânico e do matematicamente calculado, o corpo de Belari é monstruoso não tanto por se mostrar intersticial, como no conceito de monstro de Carroll, mas por ser uma encarnação dos medos e anseios de uma determinada cultura, como propõe Jeffrey Cohen na sua primeira tese sobre o monstro (1996, p.4) – e, como o monstro de Cohen, ele é um objeto que deve ser lido e que revela, de forma didática, algo para além dele. Este é mais um exemplo de como a apropriação de elementos góticos pode ser produtiva para a construção da narrativa distópica. A monstruosidade não só intensifica o caráter sombrio desse tipo de narrativa, mas também oferece um emblema que condensa de forma concreta os principais pontos da crítica social desenvolvida pela distopia.

No caso específico da vilã de “The Fluted Girl”, delinea-se de forma concisa a interferência de interesses econômicos sobre a própria constituição da subjetividade, a instrumentalização do corpo, a alienação do desejo numa lógica de consumo e a perversão embutida no culto às personalidades. Se, para Cohen, o monstro desafia qualquer limite ou fronteira (1996, p.7), a incorporação desses traços de ansiedades socioculturais na figura monstruosa da vilã aponta para o perigo de constante expansão e penetração da organização distópica em todos os indivíduos e nos espaços que eles habitam. Os elementos distópicos penetram nos personagens

numa reprodução constante, para a qual o labirinto do castelo, com suas salas sem fim, também serve de imagem. A própria ideia de reprodução se converte num traço distópico: reprodução de antigas práticas de poder, das imagens geradas para o consumo, do espetáculo, da juventude de corpos suspensos no tempo através de drogas que prometem a imortalidade.

A ação da droga Revitia, que mantém o corpo de Belari eternamente jovem e o de Lidia à beira da adolescência é um dos fatores que mostram a problemática em construir a subjetividade no conto. As comparações entre Mirriam e Lidia são um exemplo disso, pois não se resumem à questão corporal, pelo fato de uma ser considerada mulher, e a outra, criança: “Quando elas chegaram a Belari, Mirriam e a garota flautada tinham a mesma altura. Agora, Mirriam era uma mulher crescida, meio metro mais alta do que Lidia, e feita para satisfazer um homem” (BACIGALUPI, 2010, p.26, tradução própria)⁴. Essas comparações também envolvem o tipo de comportamento que ambas exibem dentro daquela sociedade: “E ela [Mirriam] era leal. Ela era uma boa criada para Belari. Sempre sorrindo, feliz em servir. Todos eles eram assim quando chegavam da cidade ao castelo: Mirriam, a garota flautada, e sua irmã Nia” (BACIGALUPI, 2010, p.26, tradução própria)⁵. O fato de Lidia se esconder já revela sua necessidade em resistir, em preservar sua individualidade, demonstrando a ironia de que, apesar de se considerar inferior, como menina, ela já não é mais tão ingênu

4 “When they both came to Belari, the fluted girl and Mirriam had been the same height. Now, Mirriam was a grown woman, a full two feet taller than the fluted girl, and filled out to please a man”

5 “And she was loyal. She was a good servant for Belari. Smiling, happy to serve. They’d all been that way when they came up from the town to the castle: Mirriam, the fluted girl, and her sister Nia”

na sua lealdade cega. Nesse aspecto, ela é a mulher que Mirriam, apesar de seu corpo, não é:

Sim, eu sou uma garota egoísta, ela pensou. Eu sou uma garota egoísta e você é uma mulher, e ainda assim temos a mesma idade, e eu sou mais esperta do que você. [...] Eu estou acima de você, e estou te observando, assim como Stephen nos observava. (BACIGALUPI, 2010, p.27, tradução própria)⁶

Essa diferença de postura entre Mirriam e Lidia pode ser explicada em parte pelo fato de a menina flautada ter, de certa forma, um olhar deslocado. Como parte de seu processo de transformação, Belari trocara seus olhos originais pelos olhos negros de uma menina desconhecida. Lidia não sabe de onde vieram seus novos olhos, mas imagina que pertenciam a uma menina indiana, que agora perambula às cegas numa aldeia distante. A troca dos olhos reafirma o caráter do corpo de Lidia como uma construção, uma espécie de mecanismo cujas peças são intercambiáveis ou substituíveis. Também reforça a ligação dessa construção a uma prática aquisitiva que se estende para além do feudo de Belari, fazendo parte de uma circulação global de mercadorias. A referência à indiana cega chama atenção para a exploração embutida nessa circulação, e Lidia se identifica com a outra menina, o que lhe permite se colocar na posição de subalterna ou tomar uma consciência mais clara dessa posição do que Mirriam, que permanece cúmplice de sua senhora. Lidia, assim, literalmente enxerga pelos olhos do outro. Uma estratégia formal comum tanto no gótico quanto na ficção científica é a representação de conceitos

⁶ “Yes, I am a selfish girl, she thought. I am a selfish girl, and you are a woman, and yet we are the same age, and I am smarter than you [...] I am above you, and I am watching you, just as Stephen watched us all”

abstratos através de imagens ou objetos concretos. Assim como o castelo é uma representação física do funcionamento do poder, os olhos deslocados de Lidia funcionam como uma imagem concreta da empatia necessária para se chegar a uma consciência da estrutura social e de sua própria situação nessa estrutura.

O episódio dos olhos roubados de Lidia demonstra que a afirmação do poder de Belari se estende à natureza. Ela faz questão não só de modificar os olhos de Lidia e Nia, mas também espalha seu controle sobre as plantas, fazendo de objetos orgânicos, inorgânicos, retirando, de certa, forma, sua vitalidade na tentativa de (re)aproximá-los de uma ideia de beleza própria, que vai desde as flores – “Lidia passou as mãos pelas orquídeas: uma de Singapura; outra de Chennai; outra, listrada como um tigre, projetada por Belari” (BACIGALUPI, 2010, p.28, tradução própria)⁷, até os olhos: “‘Quando eu a peguei, ela tinha os olhos azuis mais bonitos. Da cor das flores que você encontra aqui nas montanhas no verão’. Ela balançou a cabeça. ‘Eu fiz com que fossem trocados. Eles eram bonitos, mas não para a imagem que eu estava buscando’” (BACIGALUPI, 2010, p.38, tradução própria)⁸. Olhos e flores são equivalentes na sua perda de organicidade, com a desculpa de uma melhora através de um aperfeiçoamento científico, ligado à manipulação dos limites biológicos. Nesse sentido, a noção de aprisionamento, na sociedade distópica apresentada por Baciagalupi, não se limita a Lidia, e ela sabe disso: “Nós somos belas prisioneiras, ela pensou.

7 “Lidia slipped through the orchids: one from Singapore; another from Chennai; another, striped like a tiger, engineered by Belari”

8 “When I got her, she had the most beautiful blue eyes. The color of the flowers you find here in the mountains in the summer.’ She shook her head. ‘I had them replaced. They were beautiful, but not the look I wished for”

Assim como você” (BACIGALUPI, 2010, p.28, tradução própria)⁹. Ao se comparar com a flor criada por Belari, ela usa a primeira pessoa do plural para indicar que tanto ela quanto a sua irmã, Mirriam e, de certa forma, até a própria Belari são prisioneiras do mesmo sistema.

Ainda no que diz respeito aos instrumentos de controle representados no conto, é interessante notar o contraste entre as noções de joia que o texto oferece. Primeiramente, a palavra joia aparece como acessório que funcionaria como parte do instrumento de controle sobre Lidia: “Enrolou-se em volta de seu braço fino, como uma cobra, tilintando enquanto se fechava” (BACIGALUPI, 2010, p.29, tradução própria)¹⁰. Fazendo com que a eletricidade passasse através do corpo ao menor sinal de desobediência, essa joia funciona como um bracelete que aponta para o domínio sobre o outro através da dor; no entanto, esse instrumento de certa forma se torna ineficaz, pois não se mostra adequado à imagem que Belari quer construir para a performance de Lidia com sua irmã, o que a leva a exigir que Burson a retire. Para além dessa ideia, existe também a preciosidade, o brilho, a vivacidade que está ligada à imagem da cidade: “Nas profundezas de um pequeno vinco do vale das montanhas, a cidade brilhava com luzes âmbar” (BACIGALUPI, 2010, p.34, tradução própria)¹¹. A noção de joia, por fim, é ligada ao frasco de veneno que Stephen dá para Lidia como opção de fuga, através do suicídio, o qual possui um certo brilho, uma vitalidade, uma luz, especialmente para Lidia: “Lidia fez sua exibição como havia sido treinada, mas em sua mão

9 “We are beautiful prisoners, she thought. Just like you”

10 “It writhed around her thin arm, snakelike, chiming as it locked”

11 “Deep in the tight crease of the mountain valley, the town shimmered with amber lights”

o frasco estava suando, uma pequena joia de destino e poder” (BACIGALUPI, 2010, p.47, tradução própria)¹². Dessa forma, se o instrumento de controle inicial falha, pois é joia esteticamente dissonante, o frasco permite, enquanto joia poderosa, se tornar um instrumento de controle sobre o próprio destino.

Outro tipo de retorno do passado, desta vez ligado à memória emocional e à resistência, está ligado justamente ao frasco. Stephen é o passado que se apresenta através das lembranças de Lidia, como forma de evidenciar os pensamentos contrários, libertários e rebeldes através da imagem do outro, uma vez que era Stephen quem buscava comunicar essas ideias para ela. Assim, ele é a incorporação de um passado que Lidia não pode se permitir esquecer, enquanto parte de uma vida presente que continua, mesmo na sua ausência, através da memória, como voz auxiliadora, mas ao mesmo tempo confrontadora da realidade na qual ela vive. O frasco deixado por Stephen funciona como uma espécie de mecanismo fantasmagórico que não a deixa esquecer-se do passado, e que, como objeto, pode ser a “chave” para mudar o seu futuro.

O passado também faz parte das percepções das estações do ano, ao marcar as mudanças sofridas por Lidia:

O cheiro acolhedor e rico da vegetação a fez lembrar-se do verão, mesmo com o inverno que cortava as montanhas ao redor do castelo. Quando ela e Nia eram mais novas, antes de suas cirurgias, elas haviam corrido pelas montanhas, entre os pinheiros. (BACIGALUPI, 2010, p.28, tradução própria)¹³

12 “Lidia performed as she had been trained, but in her hand the vial lay sweaty, a small jewel of power and destiny”

13 “The rich warm smell of greenery reminded her of summer, despite the winter season that slashed the mountains around the castle. When she and Nia had been younger, before their surgeries, they had run in the mountains, amongst the pines”

O verão, nesse caso, é a estação que carrega Lidia para o passado, de forma melancólica, marcada pela liberdade de movimento que possuía, mas que também não passa de uma ilusão, já que naquele momento era inverno, estação lembrada como força que acaba por vencer o verão:

Rajadas de vento derrubavam o gelo dos pinheiros, fazendo redemoinhos em grandes nuvens de tornado ao redor da aristocracia recém-chegada. Os convidados se apressavam pela nevasca enquanto as luzes azuis da patrulha de ski de Burson deixavam sua marca pelas florestas. (BACIGALUPI, 2010, p.35, tradução própria)¹⁴

A presença do inverno é tão poderosa quanto a presença da aristocracia e a constante vigilância de Burson e, dessa forma, parece infinita.

Entretanto, são essas lembranças pessoais do passado que acabam empurrando Lidia para a revolta. E o momento da crise se instala justamente quando se comete um ultraje final contra o corpo de Stephen, que fora morto por Belari depois de uma tentativa frustrada de assassiná-la. Numa cena de grotesca violência, o corpo do rapaz é servido como canapés no banquete organizado por Belari para apresentar Lidia e Nia aos produtores dos canais de entretenimento.

Ao tomar conhecimento do uso da carne de Stephen como comida da festa, Lidia encontra força suficiente para agir, de forma decisiva para seu futuro. Stephen vira alimento, tanto literal, para os participantes do banquete, quanto metafórico, para Lidia.

14 “Gusts of wind tore snow from the pines and sent it swirling in great tornado clouds around the arriving aristocracy. The guests hurried through the driving snow while the blue search beams of Burson’s ski patrols carved across the forests”

Mesmo assim, se somarmos essa cena de canibalismo à posição de Lidia, que se encontra constantemente escondida entre os alimentos, na despensa, podemos observar como os dois se tornam a representação mais baixa da cadeia alimentar metafórica, enquanto consumo para os mais poderosos.

Esse tipo de representação do alimento, portanto, também é usado para mostrar o controle e o poder sobre o outro. Belari apresenta a carne de Stephen como alimento porque pode fazê-lo, enquanto que para Lidia, a possibilidade de deixar de tornar-se alimento para outros – fosse através da servidão quanto literalmente após seu suicídio – é o que a faz mudar de ideia, tomando controle de sua vida: ao invés de matar a si mesma, decide usar o conteúdo do frasco para matar Belari. Nesse momento, ao derramar o conteúdo do frasco em um morango, a fruta pela qual Belari tem preferência – além de ser uma forma de suprir sua dependência por doces que é um efeito da droga recreativa *Tingle* – Lidia se torna capaz de expor a fraqueza do outro, mesmo que também fosse necessário oferecer o que, para ela, era o que restava de Stephen, invertendo sua posição na cadeia de dominação. Então, ironicamente, no último momento, ela decide abandonar a ideia de uma morte doce, ao dar o morango com o conteúdo do frasco para Belari, oferecendo-lhe um destino amargo. Nesse sentido, os momentos finais do conto se tornam também uma paródia de entrega do corpo e sangue, transubstancial, aqui não por um ritual religioso, ainda que o ato de oferecer o morango a Belari seja amostra de subserviência de sua serva; desse modo, o sacrifício de Stephen, uma oferenda bem mais profana, fornece a possibilidade de um renascimento para Lidia.

Assim, é significativo que o clímax do conto esteja ligado um espetáculo grotesco de canibalismo que parece uma versão paródica dos excessos de violência do gótico. Como já vimos, “The Fluted Girl” promove o retorno do passado feudal através de uma retomada paródica do gótico sob a chave do excesso. Isso torna possível traduzir a desigualdade social que faz parte de seu discurso distópico nos termos do domínio de uma aristocracia que prevalece como parte manipuladora dos princípios científicos e capitais do feudo. Essa aristocracia tem um poder tão absoluto que parece, de acordo com as visões apresentadas pelo narrador, colaborar com o percurso apagador da democracia, que se situa no limiar de sua existência, exatamente como resistência de uma ideia libertadora – principalmente através da figura de Stephen, que estabelece a conexão entre um passado possível e um futuro esperançoso. É justamente na representação dessa aristocracia pela chave do exagero paródico que essa possibilidade de abertura se insinua no texto, fornecendo um alvo específico em meio a uma estrutura de poder que parece funcionar de modo mais disperso, pois está calcada em relações de poder que envolvem todos os agentes sociais. O próprio excesso do canibalismo no final da narrativa aponta para o horror do poder da aristocracia midiática do conto, mas a empurra também para o ridículo de uma vilania de opereta. Em “The Fluted Girl”, como em outras obras paródicas,

O passado é sempre colocado criticamente – e não nostalgicamente – em relação com o presente. [...] Nesse caso, a auto-reflexividade paródica conduz, paradoxalmente, à possibilidade de uma literatura que, enquanto afirma sua autonomia modernista como arte, também consegue,

ao mesmo tempo, investigar suas relações complexas e íntimas com o mundo social no qual é escrita e lida. (HUTCHEON, 1991, p.70)

Nós, como leitores, vamos sendo levados – mesmo que pelo narrador em terceira-pessoa – ao olhar que Lidia possui sobre sua origem e sobre a origem dos males que a atinge. Nesse percurso, de dentro para fora e ao mesmo tempo de fora para dentro, ao perceber os mecanismos daquela sociedade e as suas próprias necessidades como “resto humano”, é que ela pode reverter a ideia de cadeia que a prende aos outros seres ao seu redor. E essa cadeia é regida pela sobrevivência de quem consegue compreender seus mecanismos.

Poder, dinheiro e conhecimento são elementos que, para Lidia, parecem ser fundamentais para uma imagem de governo/governante que só Belari poderia oferecer de modo suficiente. Ela, enquanto escuta o discurso de Stephen sobre as possibilidades de mudanças, vindas do próprio passado que aparentemente foi apagado por outros para a manutenção do poder, não consegue de início se desvincular de sua dependência diante da ilusão e manipulação estabelecida por Belari. Então, nesse período de submissão, gostar e respeitar se tornam sinônimos, cujos significados são questionados por Stephen, pondo em questão a percepção que aqueles que fazem parte do círculo controlado por Belari têm de sua senhora. Contudo, enquanto conversam, Stephen e Lidia ainda são reflexo da submissão pela ironia sublinhada pelo narrador, em que os dois se mantêm presos a ilusões de superioridade entre eles, já que um acusa o outro de maior subserviência enquanto ainda eram explorados pelos limites de lealdade e obediência a Belari.

Desse modo, o conhecimento se torna essencial para uma possível libertação de Lidia. É a partir dessa transformação pelo conhecimento tanto da situação de outros, quanto da sua posição naquela sociedade, que entendemos a importância da cena final, que parte da mudança de olhar de Lidia ao decidir não cometer suicídio. Esse ato poderia, por um lado, reduzir as chances de Belari de exercer seu poder sobre seu corpo e aumentar seu poder sobre a comunidade, incluindo seu agente, mas, por outro lado, permitiria que esse mesmo sistema continuasse no futuro através de cobaias como a sua irmã. Por isso, a decisão de oferecer o morango envenenado para Belari – elemento doce, de pura subserviência e agrado – demonstra sua independência e capacidade de tomar decisões que poderiam ter consequências mais benéficas tanto para ela quanto para os outros. Por fim, o narrador, depois dessa reviravolta, acaba jogando com a ideia de desconhecimento da parte do leitor, sobre o futuro trazido pelas ações de Lidia. Será que Belari aceitou o morango? E se aceitou, será que morreu? Depois de sua morte o que resta para Lidia? O sistema muda ou mudam apenas as pessoas no poder? Essas questões permanecem com o leitor, mas, a partir dos apontamentos anteriores e do que podemos observar na nossa própria sociedade, a quebra dessa cadeia é muito mais difícil do que se imagina e talvez por isso a incerteza trazida pelo fim seja necessária, nesses tempos incertos de hoje. Como fazer? Por que fazer? Vale a pena arriscar a vida pela possibilidade de destruição de parte dessa cadeia?

Em seu conto, Paolo Bacigalupi foi capaz de fazer uma excursão distópica com contornos góticos. Ao trazer à tona

questões sociais como democracia e liberdade de expressão de forma a delinear o comportamento de suas personagens, o texto passa a ser tão ou mais atual do que era na época de sua publicação. Cerca de dezesseis anos mais tarde, a instabilidade das posições sociopolíticas, principalmente quando observamos como os ideais da democracia em certos países, inclusive no Brasil, vêm sendo ameaçados, continua atual. Sendo assim, a visão distópica apresentada por Bacigalupi acaba por se aproximar da realidade, ao apresentar figuras usurpadoras de seu poder, em uma comunidade de uma idolatria cega que se deixa manipular através da mídia e de um discurso de salvação. Essa talvez seja a maior ironia do autor, fazer uso de uma narrativa distópica para denunciar a possibilidade de continuidade de questionamentos feitos pelo movimento gótico desde o século XVIII, apontando para semelhanças possíveis com a sociedade atual, que só se tornariam claras por essa aproximação. Se a nossa sociedade, enquanto democrática, é parte do passado da sociedade apresentada nessa distopia, parece ser imprescindível observar como o gótico é utilizado pelo conto.

A decisão do autor de abarcar as noções de aprisionamento do sujeito, além das dificuldades de lidar com o passado, funciona tanto como marca do gótico quanto marca da atualidade. Além disso, “The Fluted Girl”, através das marcas corporais das figuras de suas personagens, entendidas como monstruosas, é capaz ainda de evidenciar questões importantes para o gótico, como o excesso e a instabilidade social, também centrais para o discurso distópico e que, ao se deslocarem para uma forma paródica, alcançam seu objetivo de forma mais complexa:

Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade, ideia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal (HUTCHEON, 1991, p.28).

Assim, a apropriação do gótico em “The Fluted Girl”, mais do que simplesmente intensificadora dos aspectos mais sombrios da distopia representada no texto, é parte integrante da maneira como essa distopia é imaginada, sendo um elemento central para a construção de significado do conto e para a problematização de seus sentidos.

REFERÊNCIAS

- BACIGALUPI, Paolo (2010). “The Fluted Girl”. In: *Pump Six and Other Stories*. San Francisco: Night Shade Books.
- BAUMAN, Zygmunt (2008). “Utopia in the Age of Uncertainty”. In: *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. 2.reimp. Cambridge (UK); Malden (MA): Polity.
- BOOKER, M. K (1994). *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport (CT); London: Greenwood Press.
- BOTTING, Fred (1999). *Gothic*. Nova York; Londres: Routledge.
- CARROLL, Noël (2004). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Nova York; Londres: Routledge.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996). “Monster Culture (Seven Theses)”. In: _____. (Org.). *Monster Theory: Reading Culture*. Mineápolis; Londres: U. of Minnesota Press. p.3-25.
- ELLIS, Markman (2003). *The History of Gothic Fiction*. Edimburgo: Edinburgh UP.
- FOUCAULT, Michel (2006). *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- FRANÇA, Júlio (2016). “O Gótico e a presença fantasmagórica do passado”. In: *Anais eletrônicos do XV encontro da ABRALIC*, v.1. Rio de Janeiro: Dialogarts. p.2492-2502.

HUTCHEON, Linda (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.

MARQUES, Eduardo Marks de (2013). "I Sing the Body Dystopic: Utopia and Posthuman Corporeality in P.D. James's *The Children of Men*". *Ilha do Desterro*, 65, 29-48.

_____ (2014). "Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: movimentos da terceira virada distópica na literatura". *Anuário de Literatura*, 19(1), 10-29.

PUNTER, David; BYRON, Glennis (2004). *The Gothic*. Malden (MA); Oxford: Blackwell.

PUNTER, David (2013). *The Literature of Horror, vol. 1: The Gothic Tradition*. 2.ed. Nova York; Londres: Routledge.

RADCLIFFE, Ann (2008). *The Mysteries of Udolpho*. Oxford: Oxford UP.

_____ (2017). *The Italian or The Confessional of the Black Penitents: A Romance*. Oxford: Oxford UP.

ROSE, Margaret A. (1993). *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press.

SIBILIA, Paula (2015). *O homem pós-orgânico: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais*. 2.ed. Rio de Janeiro: Contraponto.

VARSAM, Maria (2003). "Concrete Dystopia: Slavery and Its Others". In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Orgs.). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Nova York; Londres: Routledge. p.203-224.

10

**O NEW WEIRD: HIBRIDISMO FORMAL E
CONSCIÊNCIA POLÍTICA EM
ESTAÇÃO PERDIDO, DE CHINA MIÉVILLE**

George Augusto do Amaral (USP)

Recebido em 04 nov 2019. **George Augusto do Amaral** é Mestre em Letras - Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. É membro do Conselho Editorial da *Revista Fantástica* 451. Pesquisa o estranhamento inerente às narrativas fantásticas pelo viés da psicanálise, teoria literária e teoria crítica. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0859433264539531>. Website: <http://www.georgeamaral.com.br> E-mail: georgeamaral@gmail.com.

Resumo: O objetivo deste artigo é contextualizar e discutir o *New Weird*, um subgênero da literatura fantástica surgido no fim do século XX, durante o momento em que a Grã-Bretanha passava pelo *Science Fiction Boom*, no qual a ficção científica, a fantasia e o horror sofreram uma retomada após um período de estagnação. A partir de um levantamento das principais definições a respeito do *New Weird* propostas por seus autores e da análise de sua obra mais relevante, *Estação Perdido* (2000), de China Miéville, pretendo comentar as influências e características fundamentais do subgênero. Defendo que os mundos ficcionais do *New Weird*, ainda que alternativos ao real, são construídos com detalhes que enfatizam relações sociais, políticas e econômicas que remetem à nossa realidade, o que possibilita conjecturas acerca do nosso próprio

contexto histórico. Ao mesmo tempo, essas obras promovem uma diluição das fronteiras entre os gêneros da literatura fantástica, na medida em que características formais, convenções e temas tradicionais de ficção científica, fantasia e horror aparecem articuladas conjuntamente, de maneira a serem reiteradas, mas também renovadas.

Palavras-chave: Literatura; *New Weird*; Ficção científica; Fantasia; China Miéville; *Science Fiction Boom*.

Abstract: The purpose of this paper is to contextualize and discuss the New Weird, a subgenre of the fantastic literature that emerged in the late twentieth century, during the Science Fiction Boom in Britain, a moment when science fiction, fantasy and horror suffered a resumption after a period of stagnation. Based on several definitions proposed by New Weird writers and on the criticism of its most relevant novel, China Miéville's *Perdido Street Station* (2000), my intention is to comment on its influences and main literary properties. I argue that the fictional worlds of the New Weird, albeit alternative to the real, are constructed with details that emphasize social, political and economic relations which make reference to our reality, thus enabling conjectures on our own historical context. At the same time, this type of fiction promotes a blurring of the boundaries between the genres of the fantastic literature, as long as formal structure, tropes and traditional themes of science fiction, fantasy, and horror are jointed together, being reaffirmed but also renewed.

Keywords: Literature; New Weird; Science fiction; Fantasy; China Miéville; Science fiction boom.

No Reino Unido, o *Science Fiction Boom* começou no fim dos anos 1990, quando houve um aumento significativo na quantidade de obras de literatura fantástica¹ publicadas, assim

1 Utilizo no âmbito deste estudo o termo "literatura fantástica" para designar o conjunto

como uma melhora na sua qualidade estética, o que resultou também em uma expansão mercadológica. Novos autores que ganharam destaque, como China Miéville, Alastair Reynolds e Steph Swainston, enquanto outros já consagrados, como M. John Harrison, colaboraram para uma renovação dos gêneros. Revistas literárias especializadas ressurgiram e se multiplicaram, propiciando espaço para divulgação de contos, entrevistas e críticas. Um exemplo foi a *The 3rd alternative*, dedicada especialmente a narrativas que não se limitassem a trabalhar apenas um gênero.

Quase simultaneamente, porém em escala global, houve uma expansão mais específica das histórias de fantasia, com a publicação de séries de múltiplos volumes como *Harry Potter* (1997-2007), de J. K. Rowling, *As crônicas de gelo e fogo*, de George Martin (1996–), *His Dark Materials* (1995-2000), de Philip Pullman, e também por uma renovação do público de *O senhor dos anéis* (1954-55), graças ao lançamento da produção cinematográfica de mesmo nome dirigida por Peter Jackson (2001-2003). Segundo Fredric Jameson (2005, p.57), a difusão global da fantasia nesse período foi ainda maior do que a da ficção científica, especialmente em termos de público e da formação de comunidades de fãs, o que não refletia necessariamente aspectos qualitativos de uma ou outra obra, mas colaborou para a aceitação e o crescimento do mercado da literatura fantástica como um todo.

das obras dos gêneros da fantasia, ficção científica e horror, e seus diversos subgêneros. Não existe ainda um consenso entre críticos para designar o agrupamento desses gêneros, sendo comum a ocorrência de nomes como literatura insólita, literatura de gênero, ficção especulativa, literatura do fantástico, ficção imaginativa e simplesmente fantasia ou fantástico.

Similarmente, mas em menor escala, o gênero horror também se revitalizou, principalmente com o resgate de temáticas e formas tradicionais do gótico, com autores como Alan Moore, Kim Newman e Neil Gaiman, este último apontado muitas vezes, ao lado de Miéville, como um dos principais escritores do *Boom* (BROOKER, 2009, p.263).

Foi nesse ambiente de grande efervescência que surgiu o *New Weird*, um subgênero ou movimento que logo ganhou notoriedade por destacar-se do restante do *Boom* graças às suas características muito particulares, as quais rompem com muitas das convenções dos gêneros do fantástico.

Neste estudo pretendo contextualizar historicamente o *New Weird* e levantar suas principais definições e inspirações, além de abordar em detalhe duas de suas características principais: a criação de mundos alternativos dotados de forte consciência política e social e a hibridização das convenções dos gêneros da literatura fantástica. O romance *Estação Perdido* (2000), de China Miéville, obra mais representativa do subgênero, servirá como base principal de análise.

O NEW WEIRD

O nome *New Weird* foi atribuído por M. J. Harrison e China Miéville a determinadas obras do fim do século XX e início do XXI, as quais ambos consideravam muito diferentes do que fora produzido até então. Para eles, os autores dessas histórias deveriam se posicionar e se autonegar enquanto movimento ou subgênero antes que o mercado se adiantasse e o fizesse segundo suas próprias prerrogativas.

Foi com essa intenção que Harrison publicou em uma página de discussões *online*, em abril de 2003: “O *New Weird*. Quem faz isso? O que é isso? É mesmo alguma coisa? É mesmo novo?” (TNW², 2003, tradução nossa). Esse questionamento deu início a um debate que durou vários meses e envolveu escritores, editores e críticos especializados em ficção científica, fantasia e horror. Além de Harrison, diversos autores de obras consideradas *New Weird* também participaram, como China Miéville, Steph Swainston, Alastair Reynolds, Justina Robson, Jeff VanderMeer, Jeffrey Ford, entre outros. A pertinência de se criar ou não uma categoria ou etiqueta para esse tipo de ficção e as vantagens e desvantagens que isso traria para autores, público e mercado foram alguns dos assuntos mais debatidos, assim como as características formais e temáticas das obras.

Em julho de 2003, Miéville publicou um editorial na revista de ficção científica *The 3rd Alternative*, intitulado “Long live the New Weird”, no qual define o que significa, para ele, esse termo. O autor diz que “alguma coisa está acontecendo na literatura do fantástico”, cita a discussão *online* e conclui como se respondesse às dúvidas remanescentes sobre a pertinência da nomeação: “Então, qual é a questão? Por que chamar isso de *New Weird*? Porque alguma coisa está acontecendo. E isso merece ser marcado, nomeado e entendido” (MIÉVILLE, 2003, p.1, tradução nossa).

A partir de então, o termo *New Weird* passou a ser amplamente aceito para designar esse subgênero da literatura fantástica. Como

2 A frase de Michael John Harrison foi publicada em uma página de discussão *online* (*message board*) da TTA Press, hoje desativada, porém mantida como arquivo na página eletrônica pessoal da autora Kathryn Cramer. In http://www.kathryncramer.com/kathryn_cramer/the-new-weird-p-1.html. Acesso em Mai.2017. As referências a esses arquivos serão expressas no texto como “TNW, 2003”.

ressalta Jeff VanderMeer (2008, p.xiii), por volta de 2005, o termo já era usado com regularidade por leitores, escritores e críticos, ainda que houvesse muita dissonância entre o significado que cada um atribuía ao *New Weird*.

DEFINIÇÕES

Ao longo da extensa discussão *online* proposta por Harrison é possível identificar algumas falas que melhor abordam os pressupostos de forma e conteúdo que os autores consideravam característicos do *New Weird*. Uma das mais extensas definições foi elaborada por Steph Swainston, que viria a publicar no ano seguinte seu romance de estreia, *The Year of Our War* (2004) e passar a fazer efetivamente parte do *New Weird*:

O *New Weird* é um desenvolvimento maravilhoso em ficção literária fantástica. Eu o teria chamado de Fantasia Radiante, porque ele é vívido e porque é talentoso. O *New Weird* é uma reação contra a fantasia heroica saturada que tem sido a única disponível por tempo demais. Em vez de ser derivado de Tolkien, ele é influenciado por *Gormenghast* e *Viriconium*. É incrivelmente eclético e tira ideias de qualquer fonte. Bebe da mitologia dos índios americanos e das culturas orientais em vez das tradições europeias e nórdicas, mas sua maior influência é a cultura moderna – cultura das ruas – mesclada com as mitologias antigas. O texto não é experimental, mas as criaturas são. Ele é incrivelmente empático. [...] Filmes são uma fonte de inspiração porque a ação é vital. Os elfos foram os primeiros colocados contra a parede quando a revolução chegou, e no lugar deles queremos a vastidão do universo dos filmes de ficção científica

colocada na página. Há muita mistura de gêneros acontecendo, graças a Deus. [...] O *New Weird* agarra de tudo e, por isso, a mistura de gêneros é parte dele, mas não o principal. O *New Weird* é secular e muito consciente politicamente. Questões de moralidade são postas em evidência. Mesmo a política, contudo, é secundária em relação ao tema principal deste subgênero: o detalhe. Os detalhes são brilhantes, alucinantes, cuidadosamente descritos. [...] O *New Weird* tenta colocar o leitor em um mundo que ele não espera, um mundo que o surpreende – o leitor olha em volta e vê um mundo ganhar vida por meio dos detalhes. Esses detalhes – vestimentas, comportamento, escamas e dentes – são o que faz os mundos do *New Weird* tão parecidos com o nosso, por serem tão reconhecíveis e bem descritos. (TNW, 2003, tradução nossa)

Outros autores tentaram listar as características constituintes do *New Weird* em diversos comentários publicados ao longo de todo período em que o fórum de discussão permaneceu no ar. Cito aqui apenas alguns mais representativos ou que sumarizam pontos discutidos:

M. John Harrison:

[O *New Weird*] faz precisa alusão aos *Weird Tales* e especialmente ao fato de que, naquela época maravilhosa e não corrompida do mundo, tudo ainda podia ser misturado – horror, ficção científica e fantasia – e ninguém te olharia torto ou diria que sua carreira estava acabada se você continuasse fazendo isso. [...]

Percebo cada vez mais que tanto o *New Weird* quanto o *New Space Opera*, apesar de cada um ter suas raízes bem definidas, são uma resposta para o *agora*, mais do que um tipo de desenvolvimento

dentro da história do gênero em si mesmo, ou até do que uma raiz alternativa, mas ainda assim histórica. Esses escritores estão escrevendo sobre o mundo hoje.

Cheryl Morgan:

Como você [VanderMeer] eu refleti sobre o China [Miéville], porque Bas-Lag³ é um mundo muito diferente e muitas vezes bastante bizarro. [...] A ambientação pode ser ímpar, mas Yagharek e Bellis Coldwine⁴ são pessoas reais com emoções reais com quem nós podemos nos identificar até certo ponto. Muitas obras de ficção científica e fantasia são mais sobre o mundo do que sobre os personagens que o habitam, e por isso são acessíveis apenas para pessoas que ficam confortáveis com mundos alternativos estranhos.

Jeff Ford:

Esses dois livros [*Estação Perdido* e *The scar*] são verdadeiros épicos. São altamente cinematográficos (eu quero dizer em relação ao olho interno do leitor) e um rico e recompensador banquete de personagens e conceitos, enquanto que livros relativamente recentes que prometiam esse escopo não cumpriram com as expectativas. O que ele [China Miéville] tem que atrai leitores é um poder de visão abrangente e obstinado. Essa energia excita os leitores.

M. John Harrison:

Dois componentes do Novo [New], para mim, são: a) o transbordamento da realidade e das experiências pessoais; e b) a política. Nem um nem outro são novos no sentido de aparecerem pela primeira vez na ficção científica ou na fantasia;

3 Bas-Lag é o nome do mundo ficcional onde se passam os romances *Estação Perdido* (2000), *The scar* (2002) e *The iron council* (2004), de China Miéville.

4 Yagharek e Bellis Coldwine são personagens dos romances de Miéville.

ambos são novos no sentido em que refletem a visão de mundo de uma nova geração. (TNW, 2003, tradução nossa)

Pouco depois, no editorial para a revista *The 3rd Alternative*, Miéville também define o *New Weird*. Ele propõe sua visão das características do subgênero:

Escrevemos livros que alegremente ignoram as fronteiras entre ficção científica, fantasia e horror. [...]

O *New Weird*, na sua tentativa de amorosamente inverter, subverter, reverter e converter os clichês do fantástico, é tanto uma renúncia quanto um retorno. A fantasia banal é uma traição ao próprio aspecto fantástico que ela tenta representar, e é porque o *New Weird* se rende a esse fantástico que ele o resgata de si mesmo.

O *New Weird* é secular e político, como Steph Swainston apontou. Não importa o que o escritor pense a respeito, a ficção em si reage contra o moralismo religioso e o misticismo consolador. É uma bagunça. Parece real, não como um conto de fadas. É uma literatura que sabe que o mundo e a literatura inserida nele são politicamente construídos. Para o *New Weird*, moralidade é um problema, não uma solução ou condição básica, e a política é inevitável. [...] Essa é a ficção pós-Seattle. E, mais importante, é uma ficção que confia no leitor e, portanto, rende-se ao estranhamento [*Weird*]. Não é pós-moderna nem busca romper com a quarta parede. [...]

Não é ficção “utópica” ou “distópica” ou “metafórica”, que faz do estranhamento um dedo que aponta para os problemas. Embora, é claro, saiba que há problemas a serem apontados. O *New Weird* atua nas duas frentes. Confia no leitor – sabe que a mente humana é uma máquina para

processar metáforas, e que o *Weird* pode ser celebrado por si mesmo, e ainda ser, também, mais do que isso. (MIÉVILLE, 2003, p.3, tradução nossa)

Jeff VanderMeer, por sua vez, na coletânea de contos e artigos *The New Weird* (2008), que organizou junto de sua esposa, Ann VanderMeer, propôs uma nova definição:

O *New Weird* é um tipo de ficção urbana passada em mundos alternativos que subverte as ideias de ambientação derivadas do Romantismo comuns à fantasia tradicional, optando por modelos complexos com base no mundo real como ponto de partida para a criação de cenários que combinam tanto elementos da ficção científica quanto da fantasia. O *New Weird* tem uma característica visceral, atenta a cada momento, e usa com frequência elementos de horror surreal ou transgressivo para criar tom, estilo e efeitos. [...] A ficção *New Weird* é muito consciente do mundo moderno, mesmo que disfarçadamente, mas nem sempre é abertamente política. Como parte dessa percepção do mundo moderno, o *New Weird* conta com seu poder visionário para uma “rendição ao estranho” que não está, por exemplo, hermeticamente fechado em uma casa assombrada ou em uma caverna na Antártida. A “rendição” (ou “crença”) do escritor pode adotar muitas formas, algumas delas envolvendo até o uso de técnicas pós-modernas que não comprometem a superfície de realidade do texto. (VANDERMEER, 2008, p.xvi, tradução nossa)

A definição de VanderMeer é a mais recente e também mais ampla, possivelmente refletindo que o subgênero perdeu especificidade ao longo dos anos. De fato, a lista de obras que VanderMeer (2008, p.405) classifica como *New Weird* ou como

estímulos anteriores ocupa quatro páginas, expandindo em muito o leque de autores inicialmente considerados como seus integrantes.

A partir desse levantamento da discussão a respeito do *New Weird*, é possível analisar com maior detalhe alguns de seus aspectos que aparecem nas definições de cada autor.

INFLUÊNCIAS

Uma das características do *New Weird* mais ressaltadas é a forma com que essa ficção mescla as convenções tradicionais da ficção científica, da fantasia e do horror, ao mesmo tempo em que as renova e as reforça. Ou seja, trata-se tanto de uma renúncia quanto de um retorno, como afirma Miéville (2003, p.3). No entanto, é uma renúncia que não se propõe a negar ou superar a tradição desses gêneros, e tampouco transcender o nicho e se aproximar a outras literaturas, criando obras que se afastem da literatura fantástica. Busca-se, na verdade, enfatizar as características dessa ficção, trabalhando com elas de maneira interligada e, como diz Harrison, resgatar o tempo maravilhoso dos *Weird Tales*, quando ainda não havia distinção mercadológica entre os três gêneros (TNW, 2003). Assim, a hibridização formal do *New Weird* é tanto uma inovação quanto o resgate de um momento anterior.

Esse período invocado por Harrison, a época dos *Weird Tales*, abrange o fim do século XIX e início do XX, quando autores como H.P. Lovecraft, Robert Chambers e Arthur Machen deram vida ao *Weird* hoje chamado de “tradicional”. O horror era o aspecto central dessas narrativas, mas elas já apresentavam características que, mais tarde, seriam consideradas típicas da

fantasia e da ficção científica. Essa mescla fica ainda mais clara pela forma com que as obras chegavam ao público, por meio das primeiras revistas *Pulp*, como a *Weird Tales Magazine*, que se tornou símbolo dessa época e deu nome ao tipo de ficção. Os contos *Weird* eram publicados ao lado de histórias de cunho científico, como as escritas por Isaac Asimov, e também de fantasias heroicas, como as aventuras de Conan, Zorro e Tarzan.

Naquele momento as definições dos gêneros da literatura fantástica ainda não haviam se estabelecido; foi apenas a partir do final da década de 1920 que o mercado editorial passou a defender essas categorizações e as revistas se subdividiram de acordo com cada nicho. Além disso, os autores da época recebiam pagamentos pelos contos publicados, o que os levava a trabalhar sob encomenda ou a escrever com as preferências de determinada revista em mente, o que colaborou para distanciar os gêneros, criar uma gama de narrativas muito parecidas entre si e consolidar o caráter comercial que a literatura fantástica de certa forma possui até hoje.

H.P. Lovecraft pode ser considerado a principal influência dessa época para o *New Weird*, pois apresenta em sua cosmologia própria a atmosfera do horror cósmico, repleta de monstros fantásticos explicados por um viés científico: seres antigos vindos do espaço, adormecidos em ilhas submersas onde eram adorados como deuses por religiões antigas e descobertos por viagens de exploração arqueológica. Uma de suas mais conhecidas criações, o Cthulhu, é descrito como

um monstro de traços vagamente antropoides, mas com uma cabeça de polvo cujo rosto era um

amontoado de tentáculos, um corpo escamoso, prodigiosas garras nas patas dianteiras e traseiras e longas asas estreitas nas costas”. (LOVECRAFT, 2012, p.107)

Miéville considera essa descrição como o melhor exemplo de ficção *Weird*, pois demonstra a maneira revolucionária com que tanto Lovecraft quanto os outros autores da época passaram a criar monstros, evitando as figuras tradicionais da mitologia e do gótico. Para Miéville, essa nova forma de representar monstruosidades está relacionada com uma crise da época, marcada pela Primeira Guerra Mundial:

Os monstros que habitam esses contos representam um rompimento radical com qualquer tradição folclórica. Em vez de lobisomens, vampiros ou fantasmas, os monstros de Lovecraft são aglomerações de bolhas, barris, cones e cadáveres, costurados a partir de cefalópodes, insetos, crustáceos ou outros animais, e que se destacam justamente por não fazerem parte do leque de monstruosidades da tradição ocidental. [...] No fim do século XIX e início do XX, os grandes escritores da ficção *Weird* estão respondendo ao começo de um período de crise da modernidade capitalista, no qual as soluções grosseiras da racionalidade burguesa progressiva se estilhaçaram. No coração desta crise está a Primeira Guerra Mundial, quando a carnificina em massa perpetrada pelas nações mais modernas fez com que as reivindicações por um sistema moderno “racional” se tornassem uma piada de mau gosto. O fantástico sempre foi indispensável para pensar e repensar a sociedade, mas com a guerra moderna os monstros tradicionais haviam se tornado profundamente inadequados e subitamente nostálgicos. [...] Esse horror sublime

renovado é investigado por cientistas, doutores, engenheiros [...], e é a sua própria “racionalidade” que desperta o monstro radical e incrível. (MIÉVILLE, 2009, p.512-513, tradução nossa)

O *New Weird* resgata essa estética de monstros disformes, cuja aparência é de difícil compreensão para aqueles que os observam. São repletos de tentáculos, membranas e carapaças que interagem de maneira ilógica, sempre com aspecto viscoso e assustador. E, literalmente, olhar para essas criaturas diretamente significa, muitas vezes, sujeitar-se à loucura, no caso de Lovecraft, ou à dominação, em Miéville. Em *Estação Perdido*, o melhor exemplo dessa estética aparece na caracterização das criaturas chamadas de mariposas-libadoras:

Algo negro se ergueu do piso no topo da escadaria. [...]

A coisa se desdobrou. A sensação era de florescimento. De expansão após o cativeiro, como um homem ou uma mulher que abrisse os braços após sair da posição fetal. Mas multiplicada e ampliada. Como se os membros indistintos da coisa pudessem se dobrar mil vezes, de modo que ela se desfraldasse como uma escultura de papel, erguendo e estendendo braços, pernas, tentáculos ou caudas que se abriam e continuavam a se abrir. A coisa que estivera sentada como um cão se ergueu e se abriu, e tinha quase o tamanho de um homem. [...]

Olhos que não eram olhos. Dobras, arestas e curvas orgânicas, como caudas de rato que tremessem e se contraíssem ao morrer. E aqueles estilhaços de ossos descoloridos, tão longos como dedos, que brilhavam de alvor e se abriam e salivavam e eram dentes... [...]

Quatro foles sussurrantes de matéria negra sobre as costas da criatura saltaram para fora, e para fora de novo, e outra vez, encaixando-se em posição, tremulando e expandindo-se em vastas dobras de carne espessa e sarapintada, até um tamanho impossível: uma explosão de padrões orgânicos, uma bandeira desfraldada, punhos cerrados se abrindo. [...]

Lublamai girou sobre os calcanhares para encará-la, olhou diretamente para as cores mutantes, o espetáculo obscuro e vívido...

...e então já não pensava em gritar, só em observar as marcas que giravam e se derramavam pelas asas, em perfeita simetria, como nuvens no céu noturno acima e na água abaixo. (MIÉVILLE, 2016, p.224-225)

Após o período de incubação em uma crisálida multicolorida, como mariposas normais, as mariposas-libadoras rompem esse invólucro e, em minutos, já são caçadoras praticamente perfeitas, capazes de ameaçar a existência de toda a vida inteligente da cidade de New Crobuzon. Apesar de não serem divindades, como o Cthulhu de Lovecraft, há certa similaridade em suas origens ficcionais, pois são criaturas vindas de uma terra distante, onde uma fratura no planeta permitiu que seres das profundezas escapassem para a superfície. Os deuses do *Weird* tradicional também costumam habitar o subterrâneo ou o fundo do mar, esperando para serem despertados por algum evento ou pela interferência humana.

Apesar da originalidade em relação às mariposas-libadoras, diferentemente dos autores do *Weird* tradicional, Miéville não abandona totalmente os seres fantásticos da tradição europeia, como os vampiros, e ainda adiciona ao romance referências a

mitos de culturas pouco exploradas na fantasia literária. No mundo ficcional de Bas-Lag há, por exemplo, os homens-pássaro garudas, inspirados pela mitologia hindu; os anfíbios vodyanoi, cuja origem está nas lendas eslavas; e os khepri, baseados na deusa egípcia de mesmo nome, cuja cabeça é um escaravelho:

A luz refletia nos olhos multifacetados de Lin. Suas pernas-cabeça estremeçeram. Ela pegou metade de um tomate e o agarrou com as mandíbulas. Abaixou as mãos enquanto as partes internas de sua boca futucavam a comida que seu maxilar externo mantinha firme.

Isaac observava o imenso escaravelho iridescente que era a cabeça de sua amante enquanto ela devorava seu café da manhã.

Ele a observou engolir, viu sua garganta subir e descer onde a pálida barriga insetoide se transformava suavemente em pescoço humano... não que ela houvesse aceitado essa descrição. *Humanos têm corpos, pernas e mãos de khepri; e cabeça de gibão pelado*, dissera ela um dia.

Ele sorriu e pendurou o pedaço de porco frito à sua frente, enrolando a língua ao redor dele, enxugando os dedos engordurados na mesa. Sorriu para ela. Ela ondulou as patas da cabeça para ele e fez um sinal: *Meu monstro*. (MIÉVILLE, 2016, p.24)

Defendo, porém, que a incorporação dessas criaturas mitológicas ao romance acontece de maneira subvertida, pois, na maioria das vezes, apenas os seus nomes e sua aparência remetem às lendas originais; outras características são desconsideradas. As khepri exemplificam essa estética uma vez que, diferentemente do deus egípcio masculino, têm a parte humana de seus corpos sempre feminina e não possuem poder divino ou mesmo qualquer

relação com o culto ao sol, o que as afasta do mito original. Além disso, Miéville cria todo o contexto de existência dessa raça, detalhando desde a forma com que as khepri se alimentam, como funciona sua cabeça-besouro, as propriedades sexuais de suas asas delicadas, sua linguagem baseada em borrifos químicos, a relação entre machos que são apenas insetos e as fêmeas híbridas, até a origem desse povo em uma terra distante, sua imigração e formação de guetos na cidade de New Crobuzon. Portanto, da origem egípcia, os khepri de Miéville só mantiveram o nome e a cabeça de escaravelho.

CONSCIÊNCIA POLÍTICA

Toda essa preocupação com a complexidade da ambientação e extensão dos detalhes demonstrada em relação às khepri reitera a definição de *New Weird* de Swainston e se articula com o que Miéville (2003, p.3) e VanderMeer (2008, p.xvi) chamam de “render-se ao estranhamento”. Trata-se de criar e organizar o cenário fantástico extensivamente de acordo com sua lógica interna, sem deixar de buscar conexões com o mundo real, mas não submetendo necessariamente todos os aspectos da obra a essa relação metafórica. Miéville critica a ficção científica ou a fantasia cujo único objetivo seja retratar a realidade por meio de artifícios fantásticos, como se fosse uma alegoria. Para o autor, é preciso admitir que a obra serve também ao entretenimento e que a imersão do leitor em um mundo estranho complexo e coerente, segundo suas lógicas internas, faz parte de se permitir render-se ao impossível:

Eles pensam que a ficção científica é sobre analogias, metáforas e assim por diante. Eu

refuto isso. Acredito que esses são componentes inevitáveis, mas é o render-se ao impossível, ao estranhamento, que caracteriza o gênero. Aqueles que apenas flertam com a ficção científica não se rendem a ela; se distanciam dela e colocam um subtexto em neon dizendo: “tudo bem, isto não é realmente sobre naves espaciais e alienígenas, é sobre a vida real”. Não entendem que a ficção científica pode ser sobre as duas coisas, e que fariam a segunda melhor se escrevessem seriamente sobre as primeiras. (GORDON e MIÉVILLE, 2003, p.366, tradução nossa)

Essa perspectiva de não restringir as particularidades fantásticas da obra possibilita que a ambientação ganhe complexidade, sendo possível ao leitor desfrutar mais intensamente da aventura narrada e até, se quiser, ignorar as relações que existem entre ficção e realidade. Por outro lado, como ressalta Miéville, essa riqueza de detalhes favorece inclusive que as relações com o mundo real sejam mais fortes e impactantes. De fato, a importância como crítica social do *New Weird* é citada em todas as definições, ressaltando que se trata de uma ficção consciente das contradições históricas e sociais da época em que os romances foram escritos e que não tenta se afastar dessas questões, mas incorporá-las, criando cenários ficcionais baseados em “modelos complexos do mundo real”, como afirma VanderMeer (2008, p. xvi), e que dizem respeito ao “agora”, conforme comenta Harrison (TNW, 2003).

Citado também como ficção “pós-Seattle”, em referência às manifestações populares contra a Organização Mundial do Comércio em 2000, o *New Weird* está relacionado à percepção de

que existem processos políticos e econômicos globais que precisam ser questionados, mas também ao retorno de uma esperança de transformação que havia desaparecido da literatura fantástica britânica dos anos anteriores, período que Miéville considera como uma fase de pessimismo e melancolia:

As ruínas ainda estão lá, mas eu acredito que há mais dinamismo em relação ao ambiente. [...] O que aconteceu recentemente foi que, na minha opinião, ainda temos sobretudo a mesma agenda agressiva, neoliberal, voltada ao lucro e anti-humanitária, mas tem crescido um sentimento incrivelmente excitante de que há alternativas (os protestos contra a Organização Mundial do Comércio em Seattle no ano 2000 foram um divisor de águas), as quais não existiam nos anos 1980 e nem mesmo durante a década de 1990. No meio cultural, isso não se traduz em uma ficção científica obviamente política ou otimista, mas coloca nela um potente sentido de intervenção social e de interação tanto com as paisagens reais quanto ficcionais. (GORDON e MIÉVILLE, 2003, p.362, tradução nossa)

Nesse sentido, Fredric Jameson comenta que a nova geração da esquerda pós-globalização se aproximou mais uma vez do slogan da utopia, após o gênero ter passado décadas em desuso. Isso se deu devido ao descrédito dos partidos comunistas depois do colapso dos países socialistas e ao crescente ceticismo em relação a concepções tradicionais de revolução. Ou seja, a “consolidação do mercado mundial emergente – pois isto é o que está em questão na tão comentada globalização – pode eventualmente permitir que novas formas de intervenção política e social se desenvolvam” (JAMESON, 2005, p.xii, tradução nossa), o que também levará a

uma busca por novos sistemas de governo apesar da concepção generalizada de que não há alternativas para o capitalismo.

O que é incapacitante não é a presença de um inimigo, mas a crença universal, não apenas de que essa tendência é irreversível, mas de que as alternativas históricas ao capitalismo se mostraram inviáveis e impossíveis, e de que nenhum outro sistema socioeconômico é concebível, e nem mesmo disponível na prática. Os utópicos não apenas se oferecem para conceber tais sistemas alternativos; a forma utópica é ela mesma uma meditação representacional sobre a diferença radical, a alteridade radical e a natureza sistêmica da totalidade social. (JAMESON, 2005, p.xii, tradução nossa)

As afirmações de Jameson e Miéville, colocadas em perspectiva, possibilitam a defesa de que o *New Weird*, no que diz respeito às características políticas e sociais presentes nas obras, aproxima-se do gênero da utopia, mais especificamente das distopias críticas, as quais, segundo Tom Moylan, são formas típicas da virada do século, que se baseiam no sistema corrente e oferecem

não apenas críticas astutas a respeito da ordem das coisas, mas também explorações dos espaços e possibilidades de oposição dos quais a próxima rodada de ativismo político pode obter sustentação e inspiração imaginativas. (MOYLAN, 2000, p.xv, tradução nossa)

Apesar de Miéville, no editorial para a *The 3rd Alternative*, defender que o *New Weird* não é utópico ou distópico, pois não foca em apontar os problemas da realidade, ele mesmo afirma, na

sequência, que há de fato problemas a serem apontados, e que o *New Weird* atua das duas formas, ou seja, tanto mostrando questões reais quanto possibilitando uma imersão em um mundo fantástico que tem vida própria e não depende das metáforas para ser rico e interessante, justamente um dos aspectos da distopia crítica.

HIBRIDISMO DOS GÊNEROS

A maneira com que fantasia, ficção científica e horror se mesclam no *New Weird* é a última de suas características principais que gostaria de discutir neste estudo. Para tanto, podemos mais uma vez tomar como exemplo *Estação Perdido*. O romance de Miéville tem como cenário o mundo de Bas-Lag, um planeta sem nenhuma relação direta com a Terra; não há menção de sua existência nem mesmo em lugares distantes da galáxia, como acontece em muitas histórias de viagens espaciais ou explorações planetárias, como *A mão esquerda da escuridão* (1969), de Ursula Le Guin. Em Bas-Lag, continentes, raças, deuses, idiomas, cidades e países são muito diferentes da nossa realidade; até certas leis da natureza funcionam de forma específica, graças à presença da magia (chamada de taumaturgia) que permeia e interfere em diversas atividades da população. Por outro lado, como discutimos acima, mesmo nesse cenário alternativo ainda é possível identificar a presença de relações sócio-políticas que remetem ao mundo real.

No começo da narrativa, o protagonista Isaac acorda de um sonho:

Isaac Dan der Grimnebulin havia acabado de perceber que estava sonhando. Ficava terrivelmente incomodado ao se encontrar mais uma vez trabalhando na universidade, desfilando

em frente a um enorme quadro-negro coberto por representações vagas de alavancas, forças e tensões. Introdução à ciência dos materiais. Isaac já estava havia algum tempo encarando a classe ansioso quando aquele desgraçado ensebado do Vermishank enfiara a cabeça para dentro da sala. (MIÉVILLE, 2016, p.22)

Isaac sonha que está empregado *mais uma vez* na universidade, defronte a uma lousa, portanto deduz-se que o personagem é ou já foi um professor de uma disciplina de exatas, chamada de “Introdução às Ciências Materiais”, relacionada a “alavancas, forças e tensões”. Aparece aqui, assim, um dos maiores *topoi* da ficção científica, desde Mary Shelley a Júlio Verne e H.G. Wells: o herói cientista. A respeito disso, Darko Suvin comenta:

A ciência é o verdadeiro mestre demoníaco de todos os aprendizes de feiticeiros de Wells, que – como Frankenstein ou certos personagens de contos folclóricos – revelaram e libertaram poderes e monstros destrutivos. Desde o viajante do tempo, passando por Moreau e Griffin, até Cavor, o personagem principal da sua ficção científica é o cientista-aventureiro como pesquisador do Novo, que desconsidera o bom senso e as opiniões alheias. Embora poderosa, uma vez que traz o futuro, a ciência é um mestre difícil. Como Moreau, é indiferente ao sofrimento humano; como os marcianos, explode as pretensões otimistas do século XIX, liberais ou socialistas, de controlá-la sobre o universo. (SUVIN, 1979, p.210, tradução nossa)

O herói de Miéville encarna muitos desses aspectos descritos por Suvin em relação aos personagens de Wells. Isaac é um cientista brilhante, mas indisciplinado e mau professor, o que o obrigou a

aceitar um contrato como pesquisador-*freelancer*, tornando-se um renegado da universidade. Sua pesquisa, pouco convencional, não se encaixa em nenhuma das categorias teóricas; trata-se de uma busca por algo novo, o que também o tornou famoso por ser capaz de resolver questões científicas únicas:

Naqueles tempos, seu vínculo com a universidade era ténue. Dez anos de furtos o haviam equipado com um belo laboratório próprio; sua renda era, em grande parte, composta de contratos dúbios com os cidadãos menos íntegros de Nova Crobuzon, cujas necessidades de uma ciência sofisticada o assombravam constantemente.

Mas a pesquisa de Isaac – que em todos esses anos não mudara em seus objetivos – não podia prosseguir no vácuo. Ele precisava publicar. Precisava debater. Precisava argumentar, ir a conferências – no papel do filho rebelde e errante. Ser um renegado tinha grandes vantagens. (MIÉVILLE, 2016, p.26)

Dessa forma, Isaac não se preocupa com questões morais quando o assunto é o avanço da sua pesquisa e se vale de medidas pouco usuais para alcançar seus objetivos científicos. Quando contratado por Yagharek para fazê-lo voar sem asas, Isaac aciona contatos no submundo da cidade para juntar exemplares de criaturas aladas raras, e acaba recebendo a lagarta colorida que, mais tarde, transforma-se em uma mariposa-libadora. Assim, Isaac torna-se responsável por liberar no mundo um grande mal, exatamente como Suvin diz ser um recurso narrativo tradicional nas obras de Wells.

Outra informação relevante desse sonho inaugural de Isaac está na disciplina da qual ele era professor: “Introdução às Ciências

Materiais”. Esse nome remete a um dos aspectos mais comumente associados à ficção científica: seu viés material, no sentido da manipulação de elementos fisicamente concretos – máquinas, naves espaciais e alterações corpóreas – em oposição às concepções espiritualistas ou metafísicas associadas à fantasia, como ressalta Roberts (2000, p.17). Dessa forma, Isaac é caracterizado como um cientista voltado ao estudo de fenômenos físicos, perfeitamente capaz de cumprir a função de validar cognitivamente para o leitor a realidade concreta do mundo ficcional, um dos fatores que Suvin elenca como necessários ao verdadeiro “novum”: “a novidade tem que ser explicada de forma convincente em termos concretos e específicos, mesmo que imaginários, ou seja, em termos de tempo, espaço, agentes e totalidade social e cósmica de cada história” (SUVIN, 1979, p.80, tradução nossa). Parece possível também relacionar o termo “material” ao materialismo histórico⁵ e os pressupostos marxistas defendidos por Miéville, muito presentes na concepção do cenário.

5 Em *Marxismo e crítica literária* (2011), Terry Eagleton destaca duas passagens de livros de Marx e Engels que explicitam a noção de materialismo histórico. O primeiro, de *A ideologia alemã* (1845-1866): “A produção de ideias, conceitos e consciência está, em primeiro lugar, diretamente ligada às relações materiais do homem, à linguagem da vida real. Conceber, pensar, as relações espirituais dos homens, aparecem aqui como a emanção direta do seu comportamento material [...] não partimos do que os homens dizem, imaginam ou concebem, nem dos homens como são descritos, imaginados ou concebidos, para chegar ao homem corpóreo; em vez disso, partimos do homem realmente ativo [...] A consciência não determina a vida: a vida determina a consciência”. O segundo trecho é de *Contribuição à crítica da economia política* (1859): “Na produção social da sua vida, os homens entram em relações definidas que são indispensáveis e independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a um estágio de desenvolvimento definido das suas forças produtivas materiais. A soma total dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a fundação real, sobre a qual se constrói a superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas definidas de consciência social, política e intelectual de maneira geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas ao contrário, seu ser social que determina sua consciência” (EAGLETON, 2011, p.16-17).

Essa convenção narrativa representada por Isaac, a figura do protagonista-cientista, ao longo do romance começa a ganhar complexidade e trazer dúvidas quanto à sua rigidez em termos de lógica científica e cognitiva, aproximando-se da noção de “pseudociência”. Ainda no primeiro capítulo, o narrador comenta que Vermishank, o antigo chefe de Isaac, é um “biotaumaturgo”, mas não explica o que isso significa. Porém, pela simples referência à taumaturgia – uma forma de magia normalmente atribuída às divindades – associada ao diretor de um departamento da universidade, apresenta uma descontinuidade entre as concepções de ciência do mundo ficcional e do real, até então muito parecidas, o que gera um estranhamento. A partir daí, fica caracterizado que, em Nova Crobuzon, pesquisa científica e magia possuem algum tipo de relação próxima, que ainda não é explorada pelo texto. Trata-se de uma primeira amostra do entrelaçamento entre a fantasia e a ficção científica que será desenvolvido ao longo do romance.

Para Jameson, a magia é uma característica estrutural específica da fantasia – ao lado da abordagem ética binária entre o bem e o mal – que colabora decisivamente para diferenciá-la da ficção científica:

Se a ficção científica é a exploração de todas as restrições levantadas pela própria História – a teia de contrafinalidade e antidialética que a própria produção humana produziu – então a fantasia é o outro lado da moeda; uma celebração do poder criativo e da liberdade humanos que se torna idealista apenas em virtude da omissão precisamente dessas restrições materiais e históricas. A magia, então, pode ser lida não como um dispositivo facilitador do enredo (o que sem

dúvida ela é no grande volume de produções medíocres de fantasia), mas como uma figura para o engrandecimento das potencialidades humanas que chegam ao limite, atualizando tudo o que está latente e virtual no organismo humano atrofiado do presente. (JAMESON, 2005, p.58, tradução nossa)

Em *Estação Perdido*, portanto, a magia pode ser encarada como um mecanismo que possibilita a reflexão sobre os limites das potencialidades humanas. Mais ainda, o fato da magia estar imbricada com a ciência em Bas-Lag, sendo justificada pela existência de partículas encantadas semelhantes ao próton, os “taumaturgons”, e ser estudada em disciplinas específicas da universidade, permite que essa reflexão sobre potencialidades se expanda também para os limites do tecnológico, científico e social. De forma quase espelhada, essa mistura textual entre discurso científico e elementos mágicos por um lado aproxima a narrativa da ficção científica, por outro dota a história de uma aura sobrenatural, que a direciona à fantasia. O resultado é a forma híbrida característica do *New Weird*.

Além disso, a magia não aparece como um elemento acidental facilitador da trama que poderia ser substituído por outro análogo, mas como algo complexo, dotado de coerência e que tem relações com outras esferas dentro do mundo ficcional, influenciando sociedade, economia, política etc. A partir disso podemos retomar Jameson, na defesa de que *Estação Perdido* trata da questão da magia como as mais consequentes narrativas de fantasia o fazem:

A fantasia mais consequente nunca coloca a magia simplesmente a serviço de outros fins narrativos, mas propõe uma reflexão a respeito

da magia em si mesma – sobre suas capacidades e propriedades existenciais, em um tipo de mapeamento figurativo da subjetividade ativa e produtiva em seu estado não-alienado. (JAMESON, 2005, p.66, tradução nossa)

Por fim, características do horror literário também estão presentes no romance. Suvin enquadra esse gênero na mesma categoria de fantasia, folclore, gótico, *ghost story* e *weird*, como um tipo de ficção comprometida com leis anticognitivas, portanto distante da ficção científica (SUVIN, 1979, p.8). Se, por um lado, há grande proximidade entre esses gêneros que narram fatos supostamente impossíveis – a grande maioria das histórias de fantasia possui pelo menos algum momento de tensão próxima ao horror, enquanto este se utiliza das criaturas mitológicas, efeitos mágicos e outras características do primeiro –, é possível traçar semelhanças também entre o horror e a ficção científica. Isso é evidente especialmente no que diz respeito ao seu desenvolvimento histórico, uma vez que ambos foram influenciados pelo romance gótico. Adam Roberts aponta que a partir do Gótico houve uma valorização do potencial da imaginação artística, o que foi fundamental para a construção de certas características que viriam a se tornar parte da concepção da ficção científica:

E foi com a implementação da Imaginação, a qual podemos ler para nosso propósito como “o criativo entrando nas possibilidades do fantástico, do desconhecido e do que não é o cotidiano”, juntamente com o esplendor inspirador de “O Sublime” – que hoje está por trás do que às vezes é chamado de “Sentimento de Maravilhamento da

ficção científica” – que se estabeleceu a estrutura artística dentro da qual todos os escritores de ficção científica atualmente trabalham. (ROBERTS, 2000, p.54, tradução nossa)

Além disso, diversos críticos, entre eles Jameson (2005) e Brian Aldiss (2005), situam origem da ficção científica na publicação de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, um romance essencialmente gótico.

Estação Perdido traz de volta elementos góticos para o contexto da ficção científica e da fantasia. Diversas descrições de Nova Crobuzon remetem às convenções desse gênero, desde as vielas sombrias das cidades vitorianas dos romances do século XIX aos temas mais clássicos, como os castelos repletos de passagens labirínticas e tumbas. O edifício que dá nome à obra, a Estação Perdido, é uma das imagens mais claramente inspiradas pelo Gótico:

Um castelo industrial, erigido com parapeitos aleatórios. A torre mais a oeste da estação era o Espigão, da milícia, elevada sobre as outras torretas, encolhendo-as, puxada em sete direções por linhas aéreas rígidas. Mas, apesar de toda sua altura, o Espigão era apenas um anexo da enorme estação. O arquiteto havia sido encarcerado, completamente louco, sete anos depois do término da construção da Estação Perdido. Diziam que era um herege, que tinha a intenção de construir seu próprio deus. Cinco enormes bocas de tijolos se escancaravam para engolir cada uma das linhas de trem da cidade. Os trilhos se desenrolavam sobre os arcos como imensas línguas. Lojas, câmaras de tortura, oficinas, escritórios e espaços vazios, todos recheavam a barriga gorda do edifício, que parecia, visto de

certo ângulo, sob certa luz, estar se segurando, apoiando seu peso no Espigão, preparando-se para dar um salto em direção ao imenso céu que ele invadia de modo tão casual. (MIÉVILLE, 2016, p.70)

A descrição externa remete por si só ao castelo gótico convencional, mas Miéville ainda completa a atmosfera com câmaras de tortura, um arquiteto insano e herético e localizando-a no bairro O Corvo, o mais gótico dos pássaros. Há, porém, diferenças fundamentais: os espaços tradicionais estão mesclados com escritórios e oficinas e são invadidos por trens suspensos. Isso mostra que não se trata verdadeiramente de um castelo do passado, mas de um *castelo industrial*, um castelo-fábrica da modernidade.

Nele o prefeito exerce sua autoridade quase totalitária como se fosse um verdadeiro aristocrata do passado, pois na república de Nova Crobuzon o voto é restrito a poucos e o governo se mantém o mesmo há muitos anos. Os soldados da milícia, que saem da torre adjacente, operam como se fossem espíões disfarçados de cidadãos comuns, surgindo das sombras para prender ou matar, parecendo mais criminosos do que oficiais da lei. Assim, em *Estação Perdido*, o elemento de horror gótico, muitas vezes associado a castelos em locais distantes, como Otranto⁶, ou a personagens estrangeiros, como Drácula, está presente no coração da cidade, controlando-a. Trata-se de um horror interno, próximo e constante, manifestando uma visão diferente do que era usual no Gótico clássico.

No que diz respeito à essa relação entre horror e crítica social, Darja Malcolm-Clarke aborda como essas questões aparecem

6 *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, é considerado o primeiro romance gótico. Na história, o castelo está localizado no interior da Itália, na cidade de Otranto.

no *New Weird*, e chega à conclusão de que o subgênero, nesse aspecto, não é análogo ao horror cósmico de Lovecraft ou do *Weird* tradicional, ou mesmo ao horror sobrenatural, no qual os momentos breves de medo ou angústia são fundamentais. A autora entende que o desconforto presente no *New Weird* está relacionado a uma estética grotesca que é parte da concepção dos mundos ficcionais como um todo e está justamente relacionada ao teor sócio-político dos textos.

O que é o grotesco? Por um lado, é um registro estético que incomoda. Considere gárgulas, Medusa, o monstro de Frankenstein, o *alien* nos filmes de mesmo nome. O sangue e as tripas de algum tipo de horror voltado a respingos sugerem a ansiedade a respeito da morte ou a tentativa de enfrentá-la. Mas o grotesco aponta para algo completamente diferente, algo mais sutil. É um desconforto que sugere que nossa maneira de classificar o mundo em partes conhecidas não é efetiva; é, no fim, *confusão*, porque as diferentes partes de algo não fazem sentido juntas. O grotesco demonstra que existem coisas para as quais não temos categorias e, portanto, que nossas formas de criar sentido são artificiais. (MALCOLM-CLARKE, 2008, p.339, tradução nossa)

Malcolm-Clarke enfatiza que o aspecto grotesco do *New Weird* aparece principalmente nas concepções das cidades e dos corpos físicos dos personagens, e que há uma relação direta entre os dois. Para ela, as cidades sombrias são manifestações de suas estruturas de poder, normalmente totalitárias, tirânicas, corruptas e malignas, as quais são responsáveis também por deixar marcas físicas grotescas na população. “Nesses textos, o grotesco aponta a artificialidade das estruturas sociais injustas” (MALCOLM-CLARKE, p.340, tradução nossa).

CONCLUSÃO

O *New Weird*, portanto, promove uma diluição das fronteiras entre os gêneros da literatura fantástica, na medida em que características formais, convenções e temas tradicionais de ficção científica, fantasia e horror aparecem articuladas conjuntamente. O mundo ficcional dessas obras, alternativo ao real, é construído detalhadamente, enfatizando relações sociais, políticas e econômicas que remetem à nossa realidade, o que possibilita a reflexão acerca das relações do nosso próprio contexto sócio-histórico. Ao mesmo tempo, o romance permite ao leitor render-se ao conteúdo estranho, distanciando-se de analogias ou alegorias, pois a história e o cenário possuem coerência interna e uma infinidade de detalhes.

A respeito da pertinência da nomeação do subgênero, VanderMeer esclarece que, apesar de sua rejeição inicial – ele havia se manifestado contra criar uma nova categoria no fórum *online* de anos antes –, a existência do termo colaborou para que ele publicasse mais facilmente novos romances, e o mesmo aconteceu com outros autores, especialmente os estreantes. Para ele, contudo, ainda que o resultado tenha sido positivo, com o tempo a categorização passou a ter um significado essencialmente mercadológico – o que é um fato bastante comum em relação às categorias da literatura fantástica –, distanciando-se das preocupações iniciais sobre a forma, o conteúdo e as influências do *New Weird*, o que fez com que até seus principais defensores – Miéville, Harrison e Swainston – deixassem de lado as discussões sobre o subgênero. “A paixão por trás do esforço de Miéville

garantiu que o termo perduraria, mesmo depois que ele passou a negá-lo, alegando que ele se tornara uma categoria de marketing e, portanto, não lhe interessava mais” (VANDERMEER, 2008, p.xiii, tradução nossa).

De fato, isso fez com que alguns autores continuassem sendo chamados de escritores *New Weird* mesmo quando suas experimentações já os levava a conjugar as características do subgênero com outras temáticas e convenções literárias, criando novos tipos de ficção, como é o caso, especialmente, de Miéville e VanderMeer.

REFERÊNCIAS

- ALDISS, B.; WINGROVE, D (2005). “On the origin of species: Mary Shelley”. In: GUNN, J.; CANDELARIA, M. *Speculations on speculation*. Lanham: Scarecrow Press, p.163-203.
- BROOKER, M. Keith (2009). “The other side of history: fantasy, romance, horror and science fiction”. In: CASERIO, R. L. *The Cambridge companion to the twentieth-century English novel*. Cambridge: Cambridge University Press, p.251-266.
- GORDON, Joan; MIÉVILLE, China (2003). “An interview with China –Miéville”. *Science Fiction Studies*, 30(3), Nov. 355-373.
- EAGLETON, Terry (2011) *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp.
- JAMESON, Fredric (2005). *Archaeologies of the future - the desire called utopia and other science fictions*. London: Verso.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2012). *O chamado de Cthulhu*. São Paulo: Hedra.
- MALCOLM-CLARKE, Darja (2008). “Tracking phantoms”. In: VANDERMEER, J.; VANDERMEER, A. *The New Weird*. São Francisco: Tachyon. p.337-343.
- MIÉVILLE, China (2003). “Long live the New Weird”. *The 3rd alternative*, Cambs, 35, Jul. 3.
- _____ (2009). “Weird fiction”. In: BOULD, M. et al. *The Routledge companion to science fiction*. Nova Iorque: Routledge. p.510-515.

_____ (2016). *Estação Perdido*. São Paulo: Boitempo.

MOYLAN, T (2000). *Scraps of the untainted sky - Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Oxford: Westview Press.

ROBERTS, Adam (2000). *Science Fiction*. London: Routledge.

THE NEW WEIRD (TNW). In http://www.kathryncramer.com/kathryn_cramer/the-new-weird-p-1.html Acesso em 5.Mai.2017.

SUVIN, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction*. London: Yale University Press.

VANDERMEER, J. (2008). "The New Weird: "It's alive?"" In: VANDERMEER, A.; _____. *The New Weird*. São Francisco: Tachyon, p.ix-xviii.

11

A REPRESENTAÇÃO DA DISTOPIA EM “MELLONTA TAUTA”, DE EDGAR ALLAN POE

Luciane Alves Santos
Maria Alice Ribeiro Gabriel

*Recebido em 10 nov 2019.
Aprovado em 11 mai 2020.*

Luciane Alves Santos é Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora da Universidade Federal da Paraíba – programa de Pós-Graduação em Letras PPGL. Líder do grupo de pesquisa grupo Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade. E-mail: luciane.ufpb@gmail.com

Maria Alice Ribeiro Gabriel é Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora vinculada ao grupo Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade. UFPB/CNPq. E-mail: rgabriel1935@gmail.com.

Resumo: No final do século XIX, numerosas narrativas abordaram com irreverência as consequências sociais e culturais de movimentos utópicos falhos que se converteram em distopias. A proposta deste ensaio é apontar princípios utópicos e distópicos na prosa ficcional de Edgar Allan Poe. A fim de melhor delimitar o estudo, a análise centra-se no conto “Mellonta Tauta” (1849), que evidencia um futuro decadente e pessimista. O cenário distópico de “Mellonta Tauta” sugere questões éticas sobre utopias democráticas e o futuro do homem em relação à tecnociência como progresso social.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe; Distopia; Utopia.

Abstract: In the late nineteenth century, many narratives treated with irreverence social and cultural consequences off law edutopian movements converted in dystopias. The aim of this essay is to point out certain utopic and dystopic principles in Edgar Allan Poe's prose fiction. In order to delimit this study, we shall dwell on the analysis of the tale "Mellonta Tauta" (1849), which depicts a decadent and pessimist future. The distopian scenario of "Mellonta Tauta" suggests ethical issues on democratic utopias and on the future of man related to the technoscience as social progress.

Keywords:Edgar Allan Poe; Dystopia; Utopia.

Utopias e distopias integram parte do repertório literário ligado à crítica social. O termo distopia é normalmente compreendido em oposição à utopia, entretanto, Fátima Vieira (2010, p.4) assinala que a utopia também tem um "lado sombrio", manifestado com clareza nas utopias literárias do século XIX. As distopias frequentemente retratam ideais utópicos falhos, regimes políticos nefastos, de preferência, situando-os em algum ponto indeterminado do futuro para mostrá-los como consequência do presente.

O estudo de Allan M. Axelrad, *History and Utopia: A Study of the World View of James Fenimore Cooper* (1978), define como a literatura romântica americana criou espaços utópicos e distópicos em resposta às mudanças sociais que afetaram a cultura nacional durante o século XIX. Axelrad discorre sobre a ligação entre história e utopia no pensamento de James Fenimore Cooper, primeiro romancista americano a obter renome nacional e internacional. A relevância do legado de Cooper, em muitos aspectos considerado pai da literatura americana,

remonta ao fato de ser o primeiro escritor de ficção a explorar com êxito e seriedade a história dos nativos americanos. Mas deve-se, igualmente, à introdução de gêneros básicos: a história marítima, o *western*, a novela de crítica social e a narrativa do viajante americano cruzando fronteiras desconhecidas – gêneros que se expandiram e alcançaram gerações de autores nos séculos XIX e XX.

É possível detectar características desses gêneros na ficção de Edgar Allan Poe, segundo a feição burlesca ou gótica que lhes emprestou o autor, com referências explícitas em suas paródias. A visão desiludida e irônica do futuro desponta em alguns contos de Poe, notadamente em “Mellonta Tauta”, objeto de análise deste ensaio, sátira que relata em forma de carta a viagem do balão “Skylark” sobre o oceano, no ano de 2848.

A literatura de viagem moderna, herdeira de elementos fantásticos da crônica medieval, adquiriu conotação especial com as missões científicas, impulsionadas pela conquista de novos mercados coloniais. A prosperidade da Revolução industrial redimensionou o campo das ciências histórica e experimental, uma onda de erudição, de ciência e pseudociência integrou-se à literatura americana e europeia. Os *magazines* tornaram-se porta-vozes dessa miscelânea cultural, divulgando artes cênicas e visuais, crítica literária, ficção, *hoaxes*, inovações técnicas, medicina, política e publicidade.

Recentemente, a crítica literária e a historiografia discutiram o trinômio formado por ciência, literatura vitoriana e *magazine*. O poder de circulação dos periódicos do século XIX estava

diretamente relacionado à transformação da política do mercado editorial e à subsequente questão dos direitos autorais. Uma nova corrente de investigação da obra de Poe conecta sua atividade de contista, crítico literário, editor e poeta ao que o escritor teria denominado “the magazine prison-house” (POE, 1845, p.103-104), “prisão” representada pela política editorial dominante à época no mercado anglo-americano.

Nessa linha de pesquisa constam estudos de Terence Whalen (1999), Meredith McGill (2003), as coleções de ensaios editadas por Shawn Rosenheim e Stephen Rachman (1995), J. Gerald Kennedy e Jerome McGann (2012) e Kevin J. Hayes (2013), bem como a seleção de resenhas e textos críticos de Poe, comentada e organizada por Leonard Cassuto em 1999, com a valiosa introdução: “Beyond Originality: Edgar Allan Poe the Critic” e o recente ensaio de Phillip Edward Phillips “Poe the Magazinst” (2019).

“Frontiers and dystopias: Libertarian ideology in science fiction” (2006), ensaio de Peter Josef Mühlbauer, assinala a predominância das distopias urbanas. Na literatura utópica tradicional, a proteção dos muros da cidade é um pré-requisito da insulação que conduz à utopia. Na história americana das ideias, a cidade tornou-se símbolo ameaçador.

Thomas Jefferson e outros autores do século XIX, como Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Herman Melville e Nathaniel Hawthorne descreveram a cidade como local distópico. Diametralmente oposta às restrições da cidade, a vida campestre espelhava um grande ideal (GRAAF, p.84-85 *Apud* MÜHLBAUER, 2006, p.165). Em “Berenice” (1835), “A ilha da fada” (1841),

“Eleonora” (1842) e “O Jardim-Paisagem” (1842), o lugar de insulação da utopia é representado pelo plano idílico da natureza, “Vale da Relva Multicor”, que pode dar lugar a espaços reais e imaginados hostis à esperança.

Na narrativa de Julius Rodman (POE, 1840, p.83), a descrição da natureza opõe-se não à distopia da cidade, mas às pressões internas do protagonista, enlutado pela morte de todos os parentes, fato que o levou a buscar alívio na contemplação da vida selvagem.

A superpopulação e suas contingências ambientais estão entre os mais importantes *topoi* da literatura distópica. Para solucionar problemas, tais distopias substituem medidas políticas necessárias por restrições ineficazes e desumanas que, em última instância, promovem o escape da cidade para lugares não controlados, não urbanos e apartados do mundo. Em alguns casos, o suicídio é rota de fuga alternativa desses espaços distópicos. Nesse ponto, a morte seria a última fronteira a transpor (MÜHLBAUER, 2006, p.165).

Poe criou narrativas com variadas situações de clausura, em que a morte oferece possibilidades de anulação ou negação da consciência do presente, na forma de assassinato, catalepsia, enterros “prematturos”, isolamento e suicídio. Microuniversos distópicos surgem nas histórias com relacionamentos amorosos (patológicos) culminando no sepultamento em vida ou morte trágica nos seguintes contos: “O visionário” (1834), “Berenice”, “Morela” (1835), “Ligeia” (1838) e “A queda da casa de Usher” (1839).

Lembrando a citação de Tolstoi de que todas as famílias felizes se parecem, mas cada família infeliz é infeliz a seu modo, Thomas

Disch (2000, p.105) afirmou que cada distopia, independentemente de seu mérito, trilha o próprio caminho para uma catástrofe particular e só o criticismo mais procustiano pensaria em reuni-las num único patamar. Por conseguinte, se os traços distópicos nos contos de Poe apresentam matriz sociopolítica, eles não se limitam à sequência padrão da narrativa distópica tradicional.

Para Marc Atallah (2016), a utopia é uma narrativa conjectural. Porém, afirmar que a utopia é apenas uma conjectura sociopolítica equivale a reduzir a definição do fantástico a uma narrativa capaz de gerar hesitação. Assim, “O Rei Peste” (1835), “A Máscara da Morte Rubra” (1842), “O sistema do doutor Breu e do professor Pena” (1845) e “Hop-Frog” (1849) se ambientam em espaços em que situações de utopia levam a distopias. O bizarro e o grotesco dessas utopias falidas formam o chamado carnaval gótico.

“Anti-communist Dystopias: Fulfilled Desire, Unreality, Gothic Carnival”, de Artur Blaim (2013, p.54), expõe a desconstrução do ideal utópico tornado em seu oposto, a distopia final, baseada no exato reverso do ideal utópico, situação em que a ordem é substituída pelo caos; a plenitude, pela incompletude; a liberdade, pela opressão; a igualdade, pela desigualdade e o lógico, pelo absurdo. Avaliado segundo o paradigma de Blaim, “O sistema do doutor Breu e do professor Pena” constrói uma representação carnavalesca distópica da realidade quando os loucos tomam o controle da *Maison de Santé* ou *private mad-house* e aprisionam os funcionários. De início, as cortes macabras de “O Rei Peste”, “A Máscara da Morte Rubra” e “Hop-Frog” parecem espaços seguros, de celebração permanente, apartados do lugar de

origem das personagens. Mas tornados distopias, tais espaços são consumidos pelo próprio caos: a corte do Rei Peste é dissolvida por um dilúvio de licor, a da Morte Rubra, pelo “poder da Ruína” e a de “Hop-Frog”, pela “vingança incendiária”. Os marujos bebedores são arrastados pela rua, na direção do *Free and Easy*; os foliões caem mortos nos salões da orgia e Hop-Frog desaparece com sua cúmplice, supõe-se que, “juntos, tenham fugido para sua terra” (POE, 1981, p.249).

“Pequena conversa com uma múmia” (1845) e “Mellonta Tauta” questionam a opinião do senso comum e a exatidão das fontes historiográficas. Importa sublinhar que, em janeiro de 1842, “Exordium to Critical Notices” para o *Graham’s Magazine* articulava essas teorias na forma de crítica literária. Poe (2010, p.39) questionou “o canto da generalidade” (*the cant of generality*) e a visão dos magazines quanto ao informes sobre ciência, notando, porém, que eles começavam a reconhecer a relevância do que poderia ser denominado ciência e a desprezar a opinião irrefletida que a substituíra até o momento.

Para Kenneth Silverman (1993, p.12), “MellontaTauta” e “Pequena conversa com uma múmia” seriam os únicos contos de Poe que discutem a vida contemporânea explicitamente, satirizando com idêntico pessimismo a crença na técnica e no progresso.

“Μελλοντα ταυτα”, termo cuja tradução do grego seria “essas coisas estão no futuro” (SOVA, 2007, p.113), intitula um texto amargo na ficção de Poe. Thomas Ollive Mabbott (1978, p.1305) recordou que, ao organizar a edição de 1845 dos *Contos do Grotesco e do Arabesco*, Poe utilizou a mesma expressão na

epígrafe que anuncia o “Colóquio entre Monos e Una”, publicado no *Graham’s Magazine*, em agosto de 1841.

A frase título, “Essas coisas estão no futuro”, pertence à linha 1333 da *Antígona*. Poe provavelmente encontrou-a junto com a tradução de uma das citações do Livro IX, de *Ernest Maltravers* (1837), de Edward Bulwer-Lytton. Mabbott (1978, p.1305) dúvida que Poe conhecesse o texto em grego, mas admite que ele teria visto a desastrosa versão da peça de Sófocles, produzida por W. Dinnenford, conforme indica a resenha “The Antigone at Palmo’s”, publicada no *Broadway Journal*, em 12 de abril de 1845.

Em “Mellonta Tauta”, o autor lança mão de elementos comuns a outros *hoaxes* e narrativas fantásticas: viagens em balões, cartas engarrafadas e naufrágios, mantendo a predileção pelo narrador não confiável: Pundita. A tripulante do balão *Skylark* inicia seu relato por puro *ennui*, em forma de carta com matizes de crônica, diário de bordo e ensaio. O texto é escrito entre 1 e 8 de abril de 2848, engarrafado e lançado ao mar, pouco antes do balão cair no oceano Atlântico. A data inicial do relato, primeiro de abril, é conhecida como *April Fools’ Day*, escolha que provavelmente ilustra o tom burlesco da narrativa.

Para André Durand (2009), a América referida por Pundita mostra uma sociedade futura, complexa e radicalmente deteriorada. A protagonista guarda, pela ignorância e leviandade, semelhanças com as paródias femininas de “O homem que fora consumido” (1839). Embora caricatural, Pundita não se revela por traços fisionômicos ridículos, feito as damas de “O Rei Peste”, o cômico-grotesco vem do seu conhecimento e opiniões.

“The Literary Profession” (2013), de John Evelev, ressalta a escassez de vozes narrativas femininas na obra de Poe. Evelev (2013, p.177) concorda com a existência de um único narrador feminino, a “Signora Zenóbia”, de “Como escrever um artigo à moda de Blackwood” e “Uma trapalhada” (1838), consideradas versões complementares de uma única história. Devido ao prefácio da pena de Poe e à mediação do relato de “Mellonta Tauta” por suposto tradutor masculino, *The Representation of Women in the Works of Edgar Allan Poe*, de Elien Martens (2013, p.24), julga dúvida a possibilidade de um narrador feminino verdadeiro, no sentido de uma voz completa e unívoca. Ao analisar a presença do narrador não confiável nos contos de Poe, em “Retic of Fiction” (1961), Wayne Booth (1983, p.202) justificou a maneira como, pelo simples expediente de criar um personagem que experiencia a retórica em si mesmo, Poe torna a história menos objetável. Aqui a mediação masculina de Pundit, tripulante do balão que faz o papel de mentor intelectual de Pundita na viagem, reforça o *non sense* do relato da protagonista.

Comentando a inconfiabilidade dos narradores de Poe em *The Poetics and Politics of the American Gothic: Gender and Slavery in Nineteenth-Century American Literature* (2010), Agnieszka Soltysik Monnet ressaltou a noção de autoridade ou *expert* feminina – uma “pundita” ou versão feminina de um *pundit*¹ – para criar o efeito cômico. A história faz críticas desdenhosas aos Estados Unidos e à democracia. A autora recorda que Daniel Hoffman (1972, p.190) e Maurice Lee (2003, p.757) consideram essas passagens do conto ilustrativas da opinião de Poe sobre a democracia como “stupid

1 Sobre a origem do nome “Pundit” ver SOVA. *Critical Companion to Edgar Allan Poe*, p.112.

institution”. Para Monnet (2010, p.35-36), igualar as perspectivas do autor e de Pundita equivaleria a julgar Poe assassino com base nas convicções do narrador de “O Coração Denunciador” (1842). Essa linha de raciocínio levaria a mal-entendidos e seria o mesmo que desconsiderar os efeitos retóricos e textuais gerados no texto pelos narradores não confiáveis de Poe.

Mal instruída por Pundit, paródia do homem de letras, Pundita compara as épocas de 2848 (presente) e 1848 (passado), com observações absurdas sobre temas em ciência, filosofia e história. Poe já fizera alusões cômicas a filósofos em “Bon-Bon” (1832).

A sociedade distópica de “Mellonta Tauta” é um espaço claustrofóbico. No início do relato, Pundita admite sentir-se “enjaulada” “com cem ou duzentos membros da canalha”, sem ter o que fazer ou com quem falar. Para Vieira (2010, p.108), o impulso utópico foi igualmente distópico. Sátiras publicadas no século XIX ridicularizaram ideais iluministas sob a égide da razão. Em “Mellonta Tauta”, a ideia de uma sociedade ideal se converte em elemento distópico, revelado pela frieza do pensamento de Pundita:

Não é de se admirar que, antes da Humanidade derramar sua magnífica luz sobre a filosofia, o mundo costumava encarar a Guerra e a Epidemia como calamidades? Você sabia que orações eram verdadeiramente ofertadas em templos antigos para que tais males (!) não assolassem o gênero humano? Não é realmente difícil compreender as razões e princípios pelos quais nossos antepassados agiam? Eram tão cegos ao ponto de não perceberem que a destruição da miríade de indivíduos é decididamente o mais vantajoso para a massa! (POE, 2015, p.117)

Segundo Joan Dayan (1987, p.40), o duplo Pundit/Pundita remete à unidade transcendental e aos jogos de palavras de Poe. Convém recordar a observação de John T. Irwin (1996, p.11) sobre a presença de duplos “menos óbvios” nos contos de Poe, formados por pares incestuosos em “Berenice”, “Morela”, “Ligeia” e “A queda da casa de Usher” e por “um duplo Dupin – o criador e o analítico” (POE, 1978, p.117). Nesta acepção, pensado como transcrição (na forma de pastiche) dos conhecimentos de Pundit, o discurso de Pundita revelaria a apropriação do saber convencional pelo senso comum.

A viagem de Pundita através do espaço e do tempo satiriza as ideias megalômanas (DAYAN, 1987, p.40), representadas por alusões aos métodos ocidentais convencionais para se chegar à verdade: a lógica aristotélica (a epistemologia dos filósofos escolásticos medievais e renascentistas) e o empirismo baconiano (ZIMMERMAN, 2005, p.124).

De acordo com Mabbott (1978, p.1289), “Pequena conversa com uma múmia” e “Mellonta Tauta” lidam com três ideias caras a Poe: a de que a História não é confiável, o pressuposto de que a democracia degenera seguindo as leis da multidão e a noção de que a crença no progresso é falaciosa. O trecho seguinte ilustra como Pundita interpreta o discurso de Pundit sobre a forma de pensar, agir e governar dos “americaneses”:

Ele [Pundito] se ocupou o dia inteiro na tentativa de me convencer que os antigos americaneses *governavam a si próprios!* Alguém já ouviu falar de algo mais absurdo? Como se eles tivessem vivido em uma espécie de “confederação do cada um por si”, depois da moda dos “cães da pradaria”,

de acordo com o que lemos na fábula. Ele conta que eles começaram com a ideia mais bizarra imaginável, isto é: que todos os homens nascem livres e iguais – o que vai de encontro [às] leis da *hierarquia* tão ostensivamente impressas em todas as coisas do universo físico e moral. Todo homem “votava”, como assim chamavam – isto quer dizer que estavam metidos em assuntos públicos – até que, finalmente, foi descoberto que aquilo que é do interesse de todos não é do interesse de ninguém, e que a “República” (assim que chamavam todo esse absurdo) não tinha governo algum. (POE, 2015, p.127-128, grifo do autor)

Durand (2009, p.69) traça interessante paralelo ao notar que o vislumbre pessimista de Poe, sobretudo nesse conto, remete ao *Paraíso Perdido*, de John Milton. A carta de Pundita deixa entrever uma América perdida, decadente e dominada por pseudo-filósofos, políticos corruptos, homens pouco imaginativos e emocionalmente distantes. Traços distópicos dessa futura América fadada ao fracasso revelam-se quando Pundita confronta e condena o passado, ignorando o paradigma universal da igualdade entre os homens. Dessa forma, a evolução do mundo culminaria em uma sociedade totalitária, regulada por uma máquina administrativa excludente e voltada aos “assuntos públicos”.

A narradora conclui o relato desdenhando o fato de o interlocutor receber ou não a carta, escrita somente por diversão: “Se você irá receber esta carta, é assunto de menor importância, pois escrevo absolutamente para o meu próprio entretenimento” (POE, 2015, p.138). O que melhor sintetiza tal distopia não é o discurso da fútil Pundita, mas um incidente ocorrido durante a viagem. Quando uma das cordas-guias

do *Skylark* atinge o tripulante de uma pequena embarcação e deixa de recolher o náufrago, Pundita rejubila-se por viver em uma idade demasiado ilustrada para supor que coisas tais como meros indivíduos possam existir (POE, 1978, p.1293). Nem ela, nem o náufrago abandonado beneficiam-se do saber e do progresso técnico, tornados instrumentos inertes. Assim, não há meio de resgatar os que estão à deriva, em face da natureza ou da frivolidade, como Pundita. Nenhuma narrativa de Poe refletiu melhor o primeiro capítulo do *Eclesiastes*. O ponto de partida de Poe, segundo Durand (2009, p.69), foi a sátira às pretensões da civilização contemporânea (1848) e à tecnologia, tão falível quanto a natureza humana.

As distopias de Poe formam complexo sistema. Nas distopias góticas, o local ou situação distópica limita-se a espaços concretos, como em “A Máscara da Morte Rubra” (1842); alguns contos expõem o protagonista encerrado na própria sensibilidade mórbida, como “Berenice” e “O Coração Denunciador”; em outros contos o enclausuramento é duplo: o sofrimento psíquico das personagens de “A queda da casa de Usher”, “O poço e o pêndulo” (1842) e “O Enterramento Prematuro” (1844) projeta-se no ambiente.

Em narrativas como “Berenice”, utopia e distopia perfazem ciclos completos e bem definidos. A fase de utopia encerra-se gradualmente, decrescendo na proporção em que o abatimento moral ou psíquico do narrador caminha para um estado distópico. “O Enterramento Prematuro” mostra o processo inverso: o ciclo da distopia fecha-se quando o narrador desperta do sono e decide adormecer seus temores. Segundo Attalah (2016), a utopia, como

a ficção científica, é gerada por relatos conjecturais, o que lhe permite explorar uma das características essenciais dos sistemas semióticos: a reversibilidade.

Segundo expôs Attalah (2016), “Mellonta Tauta” possui a estrutura que todas as distopias estabelecem: a descrição de um personagem-guia ou “personnage-monstrateur”, no caso, Pundit; as consequências lógicas que necessariamente derivam de uma mudança sociopolítica operada no passado, alusiva a um mundo ou sistema de referências fundado sobre princípios sociopolíticos, postulados como responsáveis por todos os males sociais: os mundos utópicos são imagens especulares de axiomas que alicerçam a sociedade. Nas considerações de Marc Angenot (1978 *Apud* ATALLAH, 2016), a face exitosa da utopia, apresentada sob o enfoque do “personnage-monstrateur”, é contemplada e reafirmada pelo “personnage-voyageur”, Pundita, eco ou porta-voz (ainda que desastrado) de Pundit.

Conforme Atallah (2016), as utopias clássicas apoiam-se sobre uma sequência narrativa relativamente estável: elas descrevem, no início e no final do relato, o périplo de um viajante que, durante sua jornada, depara-se com um mundo “fechado”, um “não-lugar”, cujas leis e funcionamento vem a conhecer por meio do personagem “monstateur”.

O ponto de vista subjetivo do personagem-guia justifica o êxito do sistema sociopolítico e as consequências antropológicas dessa mesma organização. Em “Mellonta Tauta”, a transcrição do discurso de Pundit para o enfoque de Pundita revela um pesadelo sob o êxito aparente dos fatores estruturais do pensamento

científico, filosófico e político de uma sociedade autodestrutiva e permanentemente alienada em relação à sua história.

As distopias contemporâneas de “Pequena conversa com uma múmia” e “Mellonta Tauta” desenvolvem-se comparando a história das sociedades do passado e do presente. Para Axelrad (1978, p.ix), narrativas distópicas refletem as intenções sociais do autor ao retratar sociedades de entropia e irrefletida obediência, corrupção e decadência, ironicamente justificadas como mais atrativas, igualitárias e salutares. O escritor pode criar um personagem ideológico, ou seja, um personagem originado da avaliação de certa sociedade, em um momento histórico particular, segundo suas possibilidades utópicas ou distópicas. A opinião de Axelrad integra-se à polêmica que tem dividido os críticos sobre a hipótese das ferinas reflexões críticas de Pundita expressarem ideias de Poe.

Os contos que expressam ideias de Poe sobre questões autorais: “Perda de fôlego” (1832), “Leonizando” (1835), “Como fazer um artigo à moda de Blackwood”, “Thingum Bob” (1844) e “Xizando um editorial” (1849) foram elaborados no contexto do mercado editorial americano em expansão, que adotava leis e tendências do mercado britânico.

Remuneração arbitrária, plágio e direitos autorais eram questões cuja resolução mantinha outros autores, além de Poe, dependentes de mecenas ou editores influentes, como John Pendleton Kennedy. O American Literati das décadas de trinta e quarenta do século XIX teve sua própria utopia e distopia, com hábeis críticos e intérpretes. Poe foi, sem dúvida, um dos mais

controversos e imaginativos prisioneiros da distopia editorial de seu tempo. A história da publicação de “Mellonta Tauta” ilustra parte desse processo.

Segundo Mabbott (1978, p.1290), “Mellonta Tauta” foi concluído antes de 17 de janeiro de 1848, data em que Poe escreveu ao editor do *Godey’s Lady’s Book*, Louis Antoine Godey, oferecendo-lhe um artigo “imaginative – not critical”. Esta obra de cunho “imaginativo – não crítico” foi o último trabalho que Godey comprou do autor. Em 3 de fevereiro de 1848, ao palestrar sobre “O Universo”, na Sociedade da Biblioteca de Nova Iorque, Poe citou trechos do sétimo ao décimo terceiro parágrafo de “Mellonta Tauta”, inteiramente reformulados e expandidos, algo justificável numa conferência ou “lecture”, posto que Poe esperava a publicação do conto original entre a segunda quinzena de março e o início de abril. Mas Godey adiou a publicação da história, que não havia sido publicada quando os parágrafos citados foram acrescentados à leitura ligeiramente revisada de “O Universo”, convertida ao formato de livro e intitulada *Eureka*, em julho de 1848. O conto surgiria finalmente no *Lady’s Book* de fevereiro de 1849, apesar do descontentamento de Godey ao ser informado da duplicação dos parágrafos de “Mellonta Tauta” em *Eureka*.

Poe seguiu realizando palestras em Richmond e Nova Iorque, de onde viajou para Boston, local de seu falecimento, a 7 de outubro de 1849. Diversos magazines fecharam-lhe as portas, em razão da repercussão negativa de suas críticas literárias e de problemas com editores. Nesse período, conforme expôs Leonard Cassuto (1999, p.vii), a situação dos escritores norte-americanos envolvia o seguinte impasse: deviam ser populares para publicar

seus escritos e tornar-se-iam populares apenas com a publicação de suas obras.

Arthur Hobson Quinn (1998, p.682) transcreveu parte do ensaio que George Rex Graham, proprietário do *Graham's Magazine*, publicou sobre Poe em fevereiro de 1854, aludindo à pobreza excessiva, que comprometia as meras necessidades da vida do autor.

Os elementos autobiográficos de “Some Secrets of the Magazine Prison-House” (1845), a polêmica gerada pela resenha do *The Philadelphia Sun*, comentando o texto, e a réplica de Poe, no *Broadway Journal*, entre 19 e 25 de fevereiro de 1845, dialogam com outros contos, feito “The Literary Life of Thingum Bob”, alusivos a questões envolvendo “poor devil authors absolutely starve” e “[...] Magazine publishers (who sometimes takes upon themselves the duplicate title of ‘editor and proprietor’)”², nos termos de Poe (1978, p.1207). A exploração de autores pobres-diabos absolutamente mortos de fome durante a primeira metade do século XIX é um dos espaços distópicos da crítica e ficção de Poe.

2 “Magazine publishers”, “editors” e “proprietors” tinham funções diferentes e complementares no campo editorial. “Editors” editavam artigos e manuscritos, o que envolvia um trabalho de crítica literária, antes de submetê-los à aprovação do “publisher”, encarregado de harmonizar as leis de mercado a questões culturais, adequando o produto ao gosto do público, em benefício do “proprietor” ou proprietário daquele periódico. Este conciliava interesses de diversos setores sociais, como a ciência, a política e a indústria da propaganda. Não raro “Magazines publishers” se intitulavam editores e proprietários de jornais, segundo afirmou Poe.

REFERÊNCIAS

- ATALLAH, Marc (2016). "Utopie et Dystopie. Atelier de Théorie Littéraire". *Fabula*, Mars, In http://www.fabula.org/atelier.php?Utopie_et_dystopie Acesso em 9.Jan.2019.
- AXELRAD, Allan. M (1978). *History and Utopia: A Study of the World View of James Fenimore Cooper*. Norwood, PA: Norwood Editions. In <http://www.oneonta.edu/external/cooper/writings/utopia.html> Acesso em 9.Jan.2019.
- BLAIM, Artur (2013). "Anti-comunist Dystopias: Fulfilled Desire, Unreality, Gothic Carnival". In: VIEIRA, Fátima. (Ed.). *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. Newcastle uponTyne: Cambridge Scholars Publishing, p.54-7.
- BOOTH, Wayne (1983). *Rethoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- CASSUTO, Leonard (1999). *Literary Theory and Criticism: Edgar Allan Poe*. Mineola, NY: Dover Publications.
- CLAEYS, Gregory (2010). "The origins of dysthopia: Wells, Huxley and Orwell". In: *Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, p.107-135.
- DAYAN, Joan (1987). *Fables of Mind: An Inquiring to Poe's Fiction*. Oxford University Press.
- DISCH, Thomas M (2000). *The Dreams Our Stuff is Made Off: How Science Fiction Conquered the World*. New York: Simon & Schuster.
- DURAND, André. *Les nouvelles d'Edgar Allan POE*. In <https://www.comptoir litteraire.com/docs/233-poe-les-nouvelles.pdf>. Acesso em 9.Jan.2019.
- EVELEV, John (2013). "The Literary Profession". In: HAYES, Kevin J. (Ed.). *Edgar Allan Poe in Context*. New York: Cambridge University Press, p.159-178.
- HOFFMAN, Daniel (1972). *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*. New York: Vintage Books.
- IRWIN, John T (1996). *Doubling and Incest/Repetition and Revenge: A Speculative Reading of Faulkner*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- KENNEDY, J. Gerald (2001). "A Brief Biography". In: *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. New York: Oxford University Press, p.19-61.
- QUINN, Arthur Hobson (1998). *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- LEE, Maurice (2003). "Absolute Poe: His System of Transcendental Racism". *American Literature*, 75(4), 751-781.

MABBOTT, Thomas Ollive (1978). "Mellonta Tauta". In: *The Collected Works of Edgar Allan Poe – Vol. III: Tales and Sketches (1843-1849)*. Cambridge, Massachusetts/ London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, p.1289-1309.

MARTENS, Elien (2013). *The Representation of Women in the Works of Edgar Allan Poe*. In lib.ugent.be/.../RUG01-002060296_2013_0001_AC Acesso em 9.Jan 2019.

MONNET, Agnieszka Soltysik (2010). *The Poetics and Politics of the American Gothic: Gender and Slavery in Nineteenth-Century American Literature*. Burlington: Ashgate.

MÜHLBAUER, Peter Joseph (2006). "Frontiers and Dystopias: Libertarian Ideology in Science Fiction". In: PLEHWE, Dieter; WALPEN, Bernhard; NEUNHÖFFER, Gisela (Eds.). *Neoliberal Hegemony: A Global Critique*. New York & London: Routledge, p.156-170.

POE, Edgar Allan (1981). "Hop-Frog". In: *Contos de Terror, Mistério e de Morte*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, p.240-9.

_____ (2010). "Exordium to Critical Notices". In: LEVINE, Susan, LEVINE, Stuart (Ed.). *Edgar Allan Poe: Critical Theory - The Major Documents*. Champaign: University of Illinois Press, p.37-9.

_____ (2014). "Loss of Breath". In: *The Complete Tales & Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Race Point Publishing, p.350-9.

_____ (2015). "Mellonta Tauta". In: CARDOSO, Rodrigo da Silva. *Tradução comentada dos contos Loss of Breath, Mystification e Mellonta Tauta de Edgar Allan Poe*. (Tese - Mestrado em tradução). Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, p.112-138.

_____ (1978). "Mellonta Tauta". In: MABBOTT, Thomas Ollive (Ed.). *The Collected Works of Edgar Allan Poe – Vol. III:Tales and Sketches (1843-1849)*. Cambridge, Massachusetts/ London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, p.1289-1309.

_____ (1978). "Os crimes da rua Morgue". In: *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural.

_____ (1845). "Some Secrets of the Magazine Prison-House". *Broadway Journal I*, p.103-4. In www.eapoe.org/works/essays/smprison.htm Acesso em 9.Jan.2019.

_____ (1840). "The Journal of Julius Rodman" (Chapter 2) [Text-02], *Burton's Gentleman Magazine*, (VI) 2, 80-5. In www.eapoe.org/works/tales/rodma2.htm Acesso em 9.Jan.2019.

ROSENHEIM, Shawn; RACHMAN, Stephen (Eds.) (1995). *The American Face of Edgar Allan Poe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

SILVERMAN, Kenneth (1993). Introduction. In: *New Essays on Poe's Major Tales*. New York: Cambridge University Press, p.1-27.

SOVA, Dawn B (2007). *Critical Companion to Edgar Allan Poe: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts on File.

VIEIRA, Fátima. (2010). "The concept of utopia". In: *Utopian Literature*. Cambridge Collection, p.3-27.

WHALEN, Terence J (1999). *Edgar Allan Poe and the Masses: The Political Economy of Literature in Antebellum America*. New Jersey: Princeton University Press.

01

INTERVIEW WITH XAVIER ALDANA REYES¹

André Cardoso (UFF)
Ana Resende (UFF)

Recebido em 08 mai 2020. **André Cardoso** is associate professor of English-Language Literatures at Universidade Federal Fluminense (UFF).
Aprovado em 23 mai 2020.

André Cardoso é Professor associado de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal Fluminense (UFF).

Ana Resende is an English Literature graduate student at Universidade Federal Fluminense (UFF).

Ana Resende é Mestranda em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF), sob orientação do Prof. Dr. André Cardoso.

1 The translated version, into portuguese, is available at the end of the original version.
/ A versão traduzida, para o português, está disponível ao final da versão original.



Xavier Aldana Reyes is Reader in English Literature and Film in Manchester, a founding member of the Manchester Centre for Gothic Studies, and the author of *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation* (2017) and *Gothic Cinema* (2019). His publications in Gothic and horror studies include *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion* (with Maisha Wester; 2019), *Horror: A Literary History* (2016) and *Digital Horror: Haunted Technologies, Network Panic and the Found Footage Phenomenon* (with Linnie Blake; 2015). Aldana Reyes also edited fiction anthologies for the British Library series, *Tales of the Weird*, including the following titles: *The Gothic Tales of H.P. Lovecraft* (2018), *The Weird Tales of William Hope Hodgson* (2019), *Promethean Horrors: Classic Tales of Mad Science* (2019) and *Roarings from Further Out: Four Weird Novellas, by Algernon Blackwood* (2019).

Q.: In your book *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation* (2017), you explore how the understanding of the Gothic in Spain helps us to understand the Gothic mode in a global context, as a transhistorical, transnational and transmedia phenomenon. During your research, did you have an opportunity to study the Gothic in other Spanish- or Portuguese-speaking countries? Could you tell the readers about the challenges of working with foreign literature in an Anglophone academic community?

A.: I am sure there are some affinities between Portuguese- and Spanish-speaking countries in their development of their own forms of the Gothic mode, even if just because their writers, filmmakers and artists have tended to work from the relatively “un-Gothic” context of sun-bathed lands. Unfortunately, I have

only had the opportunity to explore the history of the Gothic in Iberian Spain, but would love to read similar histories of the Gothic in Brazil, Mexico or Portugal, some of which I am pretty sure are being written as we speak. As you say, the way I read the Gothic in *Spanish Gothic* is quite modern: I am less interested in what terms may have been used to identify certain forms of dark literature in the past than the possibilities opened up by an outlook that builds bridges between cultures which were in some cases patently influenced by each other. Inevitably, there will always be some protective gatekeeping – this is understandable, and I never want to suggest that we should not be attuned to the specificity of national or regional inflections of modes and genres. At the same time, we live in a global, hyper-connected world marked by synergy and cross-fertilisation of ideas. Some have even pointed out the eminently transnational nature of many blockbusters made in the twenty-first century, and I often find myself reading way beyond England and America in my attempt to keep up with what is going in the Gothic. It's wonderful that the mode has been decentralised in this way and that there is an effort to recuperate less well-known Gothic manifestations. Spain has been perceived as a setting, rather than a country that created the Gothic, its projected vicious Catholicism and the exacerbated passions of its people ideal for the type of excessive scenarios that interested a Protestant England. My main goal with *Spanish Gothic* was to introduce Spain as a creator of the mode too.

The biggest challenge that faces anyone seeking to write any type of national genre history is what to do with

complex territorial issues that naturally impinge on notions of identity and culture. For example, I have a PhD student, Rebecca Wynne-Walsh, who has just started a doctoral dissertation on Basque Gothic cinema. Her thesis is very powerful: what types of national discourses are activated by attempts to homogenise what, in the case of Spain, is a rather varied set of “comunidades autónomas” (autonomous communities, i.e. political and administrative divisions), with specific characteristics and histories? Due to its scope, I wasn’t really able to do more than hint at this plurality in my book. The scars of the Spanish Civil War (1936–39) and Franco’s subsequent dictatorship have made it rather easy to think of Spain as a country united in its struggle against oppressive governing forces, but this runs the risk of erasing regionalism. Perhaps Catalan and Basque Gothic share a number of concerns that manifest at the level of comparable struggles for political representation or the importance of language to formations of identity, especially as a form of resistance. Yet they are also very different: Basque folklore is unique and very different from Catalan myths and traditions. This is always something difficult to articulate and capture well, especially for an academic community who, inevitably, will be outsiders to them. Simultaneously, the communities represented in studies of the Catalan or Basque Gothic might not always have access to English or feel comfortable speaking it, which further highlights both the impact and limitations of working in/through linguistic and cultural translation.

Q.: In *Spanish Gothic*, you invite the readers to rethink Spanish Gothic against the tendency of the critics to ignore the Gothic in Spain. Professor Júlio França, in an article called “The Sequestration of Gothic in Brazil” (2017), speaks in similar terms of the “erasure of Gothic” by the Brazilian literary criticism of the first half of the 19th century, which favored “realistic works and those works in an explicit and direct connection to the questions of a national identity (p.113)”. Could you explain the importance of critical and historiographical studies that reclaim the Gothic as a “form of cultural adaptation (p.10)” and to what extent we can talk about specific national forms of Gothic, which differ from the Gothic in the Anglo-Saxon tradition?

A.: This is a very good question, and one to which I perhaps only partially articulated in my book. To a certain extent, it is perfectly natural that the term “Gothic” was not, until recently, widely used in the context of Spanish letters: other terms, like “lo fantástico” or “literatura de terror”, have been used to define similar forms of fiction, and some critics before me, like David Roas or Miriam López Santos in Spain and Abigail Lee Six or Ann Davies in the UK, had indeed begun to apply the term too. But this critical turn is really quite recent, in many cases only really apparent in the last ten years, which have been coloured by a turn to the Gothic as important artistic and critical set of tools in academia. I see my book as an invitation to consider the areas of overlap between the Spanish and the English Gothic as more than simple cases of copycat and as an attempt to focus on the specifics of the Gothic as a mode

with aesthetic traits (an obsession with the past, decay and death, with the projected past, with supernatural horror) and emotional interests (the emphasis on dread, suspense and horror). For me, “lo fantástico” is too conceptual a term and I don’t find it very user-friendly, and “horror” defines a genre that has wider aesthetic cues. I have tried to further delimit the Gothic in more recent work.

In *Spanish Gothic*, I make two key points: one is that the country did have a history of supernatural fiction, sometimes used for horrific effect, before the development of the English Gothic novel in the late eighteenth century. I even mention how the “novella cortesana” already exhibited some of the aesthetic preoccupations of the English Gothic. Crucially, though, the Gothic caught on after the publishing furore that took Europe by storm in the late eighteenth century, and entered via France – both in the shape of French translations of Gothic novels and of Spanish translations from the French. To me, this process of mediation is particularly fascinating. As López Santos explores in her indispensable *La novella gótica en España* (2010), the process of cultural translation that underlies the introduction of the Inquisition-sanctioned Gothic novel in Spain is a great barometer for the country’s moral understanding of the role of prose in the early nineteenth century. I don’t just mean that it is interesting to think through which writers made it through the heavy religious censorship (Ann Radcliffe, Regina Maria Roche) but also to consider what happened to the texts themselves: what was kept, transformed and removed. As the

Gothic becomes something to render visually in twentieth-century Spain, we observe a similar desire to adapt the mode's imagery for new and modern audiences on the part of filmmakers: the titillating subtexts of the Gothic come to the fore in the 1960s and 1970s, a period of dramatic change for Spain and of gradual cultural opening. This is the second important point I make, namely, that the realist mode that is seen as the country's preferred literary register is itself a critical construction, and perhaps one that sometimes masks a certain conservatism. The Gothic, especially in its playful rendition of the numinous and supernatural, clearly allowed for the exploration of ideas that would otherwise have remained taboo. The case of Alfonso Sastre, whose work was often very political and frustrated by censorial intervention, is a good case in point.

Q.: In the introduction to *Horror: A Literary History*, you call horror “the genre *par excellence*” because it exploits negative emotional states “like dread, shock or abject repulsion (p.12)” in a social and/or personal level. Could you tell the readers more about this characteristic of horror and how do Gothic and horror differentiate from each other?

A.: The distinction between the Gothic mode and the horror genre is one I have been trying to untangle since I wrote the lines you quote. I think I have done a more thorough job in the introduction to *Gothic Cinema* (2020)² and in an article I wrote last year for the *Oxford Research Encyclopedia of Literature*³. In

² Link to the page where the book can be found: <https://www.routledge.com/Gothic-Cinema-1st-Edition/Aldana-Reyes/p/book/9781138227569>

³ Link to the page where the article can be found: <https://oxfordre.com/literature/>

short, though, I believe that “horror” is a genre defined by the emotional state it seeks to engender, roughly speaking “horror” or “fear”. Within these, there are subcategories: some texts will aim to unsettle in a less confrontational way, say by suggesting, rather than describing the source of threat; others will confront readers and characters with them directly or focus on pain and carnage; yet others will emphasise the disgusting side of fear. Horror, crucially, can manifest anywhere and at any point in time: it is possible to have horror texts set in space, in the Wild West or underwater. By contrast, the Gothic is more bound to a specific time and place, generally a fantastic projection of the past. Its temporal markers, often connected with decay, stagnation and return, are crucial for the type of work it carries out (see below). The Gothic can be usefully understood as a phase in horror fiction that has continued into the present (hence why some will speak of “Gothic horror”). The fact that many of the classic horror films from Universal and Hammer found inspiration in literary Gothic texts has further muddled the ground. Both now share many atmospheric primers (storms, atmospheres), characters (supernatural monsters, tyrants) and motifs (hauntings, forbidden or found texts). Yet I think they can be productively separated. I know that this is not necessarily the most popular definition of the Gothic, which is increasingly being seen as the dark side of culture and as encompassing anything from horror to dark science fiction and even fantasy. I do, however, find it a more intuitive taxonomy and one that allows us to separate aesthetics from artistic effects.

view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-187?rsk=y=xFSelf&result=1

Horror, as a dark form of art that explores that which is normally unacknowledged, taboo, rejected, repressed or feared, is by its very nature one of the most honest artistic genres; I'd even go as far as to say one of the most human. To study the history of the horror genre is to think through societal preoccupations across generations, to identify a move from religious and atavistic fears to, most recently, the challenges mounted by neoliberalism, the rise of the alt right or the climate crisis. As for the Gothic, I think its obsession with the past, especially its traumatic return in the form of curses, hallucinations and even hereditary illnesses, strikes me as naturally posed to explore the scars of personal and national traumas. From Usher to the often indeterminate apparitions connected to antiquarian objects in M. R. James and on to the horrors of the Spanish Civil War in the cinema of Guillermo del Toro, the language of repression and acknowledgement, of restitution and revenge, lends itself to the exorcism of personal ghosts and to national reparation. The retrojection of the Gothic into the Victorian or Edwardian periods or to proxy buildings signals the tensions between what we often construct as the barbaric past, especially in terms of social struggle, and the more modern present. The Female Gothic channels these concerns particularly well: the Gothic castle and mansion often stand in for ossified notions of patriarchy, for an oppressive mode of control the heroine must find a way to navigate and escape.

Q.: In *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle* (1997), Kelly Hurley talks about a cyclical resurgence of Gothic at periods of social and epistemological

crisis. More than twenty years after the release of her book, we're living through a period of crisis. In your opinion, are we also witnessing a re-emergence of the Gothic? What forms is it taking?

A.: Maisha Wester and I have recently tried to tackle this huge issue in a collection entitled *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion* (2019)⁴, where we look at the contemporary Gothic from various pertinent angles. The transnational aspect of the Gothic, which I have covered already so will leave aside, is important, but others that strike us as worth covering are the capacity of the Gothic to mediate anxieties around climate change and the impact of human behaviour on the environment (Ecogothic), around the status and place of the human in an age defined by breakneck-speed technological development (posthuman Gothic), new digital platforms and instant communication (digital Gothic), and rampant free market economics (neoliberal Gothic). The Gothic's monsters have adapted to carry out this type of cultural work too, so arguably the zombie and the vampire now more readily convey fear around the danger of pandemics in a hyperconnected world or the ways in which certain bodies and communities continue to be socially abjected. Admittedly, this collection relies on a more capacious understanding of the Gothic mode – the one I was hinting at in my previous answer – whereby the Gothic becomes a means through which to channel social, political, economic and ecological concerns. I think what seems undeniable is that, after a relatively quiet

⁴ *Link to the page* where the book can be found: <https://edinburghuniversitypress.com/book-twenty-first-century-gothic.html>

period in the 1990s, the Gothic came back with a vengeance in the twenty-first century. Some will undoubtedly read this as a response to important historical events like the terrorist attacks on the World Trade Centre and the 2008 economic crisis. I would agree with this in part, but I also think the Gothic has come back because of market forces connected to globalism and to successful trends – think, for example, of the rise of paranormal romance following the success of Stephenie Meyer’s *Twilight* novels and their film adaptations.

Q.: You have just released *Gothic Cinema* (2019). Could you tell the readers more about this book? Do you see an evolution of Gothic in visual narratives over the past decades? And in which way do these narratives call the Gothic tradition into question?

A.: My main aim with the project that has culminated in *Gothic Cinema* was precisely to mount a defence of Gothic cinema as an aesthetic mode with a distinctive set of markers that can be disentangled from horror. It has been more actively driven by the specificity of the cinematic medium and of the Western film industry: when did the Gothic begin to manifest on screen, and was this a self-aware process? When and why did film begin drawing on, even creating, a Gothic aesthetic comparable to that of the literary tradition? Are monsters or the supernatural a requisite of the Gothic? Once a world of shadows, what happened to Gothic cinema when Hammer and other studios began bathing their period films in glorious technicolour? And what happened to the Gothic once the exploitation boom of the 1960s and 1970s and the success

of the more realist and contemporary horror popularised by *The Exorcist* (1973) rendered its settings and titillating subtexts passé, even redundant? The historical drive behind these burning questions was significantly emboldened by a grant I was awarded by the British Academy and the Leverhulme Trust in 2018 to visit key film archives in the States – the Library of Congress (Washington) and the Margaret Herrick Library (Los Angeles) – to consult existing photographic material for many lost Gothic films from the 1910s and 1920s.

I only started properly writing what would become *Gothic Cinema* in 2016, but its gestation period goes much further back. I have had a long academic fascination with the Gothic since I undertook my MA programme and subsequent PhD, and of course, I now belong to the Manchester Centre for Gothic Studies and teach BA and MA Gothic units at Manchester Metropolitan University. In a sense, thinking about Gothic cinema is something I cannot help but do on a weekly basis. Yet two moments were key in sparking the final creative fuse. The first of these was an invitation I received to give a paper at the aforementioned Gothic season at the BFI in 2013. When the organisers asked me if I had a book on the subject they could promote, it suddenly hit me that I probably could and definitely should. The second wake-up call came while co-delivering with Dr Linnie Blake the ‘Introduction to Gothic Cinema’ course at Cornerhouse (now HOME) in the autumn of 2014. The experience was transformative and the excitement of the attendees truly infectious. Once more, I had to reply in the negative when people asked me if there was something

I had written on the topic they could read and, once more, I thought to myself that there was no good reason for this. Fast-forward to 2020 and I now have produced that book. Part of academic writing, though, is never feeling quite satisfied with anything you've written, so I have other connected projects I can't wait to develop. This is my first, but certainly not my last (health permitting), word on the relevance of the Gothic as a cinematic aesthetic.

Q.: You've also edited the works of H.P. Lovecraft, William Hope Hodgson and Algernon Blackwood, among others. How do you choose what stories will go into the books? Could you describe your working process as an editor of fiction anthologies?

A.: I'd want to be very careful in pointing out that I've mostly selected, rather than strictly edited the work of these writers. I am a huge admirer of Lovecraft, Hodgson and Blackwood, but I simply don't have the author-specific expertise that, say, someone like S. T. Joshi has and which is necessary for actually editing their fiction. However, I do believe the work of anthology editors is a very important one. I, for example, was introduced to the work of many horror and Gothic writers through collections by the likes of Stephen Jones and Mike Ashley. If done well, anthologies can be important books in their own right.

When the British Library asked me about the possibility of editing Lovecraft, I jumped at the idea. He had always been a favourite and I felt that there was an opportunity to offer something different by focusing on the most Gothic of his

tales. Hodgson and Blackwood, as well as *Promethean Horrors: Classic Tales of Mad Science*, were proposed by myself as follow-ups that would fit the Tales of the Weird series, of which I am an avid follower. My thinking behind the anthologies has always been to offer something that is introductory at heart (so I've always gone for my favourites or the stories that I think deserve more credit) and a little different. This was particularly important to me with regards to the mad science anthology: I wanted to create the book I'd always wanted to buy, a collection of the best mad science tales, but which I'd never been able to find. If nothing else, these anthologies offer affordable first insights into writers that might still be new to many. One of the pleasures of my job as a teacher is to introduce students to new texts they may have never otherwise encountered, so I see my work as anthology editor as an extension of it.

Q.: As a founding member of the Manchester Centre for Gothic Studies, could you tell us something about the Centre, its activities and plans for the future?

A.: The Manchester Centre for Gothic Studies, founded in 2013, is a research hub that concentrates on the multifarious manifestations of the Gothic mode, from its crystallisation around literature towards the end of the eighteenth century to modern video games and other forms of popular culture. Our mission is to promote the study of the Gothic both nationally and internationally and to work across age ranges and levels of study – from sixth form to PhD and beyond. To do this we have run study days, creative writing workshops and Continuing Professional Development courses. We have run city-wide

Gothic festivals, networking days and research lectures, often in collaboration with a range of partners across Manchester and the UK, that have helped us not only showcase our work but bring the dark delights of Gothic culture to a wider non-specialist audience. In 2018, we hosted the 14th conference of the International Gothic Association, the most significant gathering of Gothic academics in the world. We have also developed a new digital platform, *HAUNT Manchester*, that centres on the city's dark cultural offer.

Our focus for the future is to continue to grow our international reach through our activities and collaborations. Gothic Manchester will be running for its eighth consecutive year in October (I am afraid I can't give you any details on content at this point) and *HAUNT Manchester* will begin to branch out into other cities soon. It is all very exciting! As for myself, I am running an 8-week public course with HOME cinema in Manchester (January to March 2020) to promote the publication of *Gothic Cinema* and running an online campaign using the Twitter hashtag #gothiccinema366 (my handle is @XAldanaReyes). My intention is to tweet about a different Gothic film included in the book for every day of the year. Fingers crossed, I get through them all!

Q.: Xavier Aldana Reyes, we would like to thank you for taking your time to answer these questions. Would you like to share something else with the readers?

A.: No, I think I have taken up enough of their time! I simply want to thank them for reading and to thank you for this wonderful and well-researched interview. It has been an absolute pleasure on my part. *Muito obrigado!*

ENTREVISTA COM XAVIER ALDANA REYES



Xavier Aldana Reyes é professor de Literatura e Cinema Ingleses em Manchester, membro fundador do Manchester Centre for Gothic Studies e autor de *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation* (2017) e *Gothic Cinema* (2019). Nos últimos anos, organizou diversas publicações acadêmicas, incluindo *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion* (com Maisha Wester; 2019), *Horror: A Literary History* (2016) e *Digital Horror: Haunted Technologies, Network Panic and the Found Footage Phenomenon* (com Linnie Blake; 2015), além de editar coletâneas e antologias de ficção para a coleção “Tales of the Weird”, da British Library, incluindo os títulos: *The Gothic Tales of H.P. Lovecraft* (2018), *The Weird Tales of William Hope Hodgson* (2019), *Promethean Horrors: Classic Tales of Mad Science* (2019) e *Roarings from Further Out: Four Weird Novellas, de Algernon Blackwood* (2019).

P.: Em seu livro, *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*, de 2017, você explora como a compreensão do Gótico na Espanha nos ajuda a compreender o modo Gótico em um contexto global, como um fenômeno transhistórico, transnacional e transmídia. Durante a sua pesquisa, você teve a oportunidade de estudar o Gótico em outros países de língua espanhola e portuguesa? Você poderia falar sobre os desafios de trabalhar com literatura estrangeira em uma comunidade acadêmica de língua inglesa?

R.: Eu tenho certeza de que existem afinidades entre os países de língua portuguesa e espanhola no desenvolvimento de suas próprias formas do modo Gótico, mesmo que seja pelo fato

de que seus autores, cineastas e artistas trabalharam a partir do contexto relativamente “não Gótico” de países iluminados pelo sol. Infelizmente, eu só tive a chance de explorar a história do Gótico na Espanha Ibérica, mas adoraria ler histórias do Gótico semelhantes no Brasil, México ou em Portugal, algumas das quais eu tenho certeza de que estão sendo escritas neste momento. Como vocês dizem na pergunta, o modo como eu leio o Gótico em *Spanish Gothic* é bastante moderno: estou menos interessado em quais termos foram usados para identificar certas formas de literatura sombria no passado do que nas possibilidades abertas por uma perspectiva que constrói pontes entre culturas que, em alguns casos, foram nitidamente influenciadas umas pelas outras. É inevitável que sempre haja algum mecanismo de proteção — isso é compreensível, e eu nunca pretendi sugerir que nós não deveríamos estar atentos à especificidade das inflexões regionais ou nacionais dos modos e dos gêneros. Ao mesmo tempo, nós vivemos em um mundo globalizado, hiperconectado, marcado pela sinergia e fertilização cruzada de ideias. Alguns pesquisadores até destacaram a natureza eminentemente transnacional de muitos *blockbusters* do século XXI, e frequentemente eu me vejo lendo muito além da Inglaterra e dos Estados Unidos na minha tentativa de acompanhar o que está acontecendo no Gótico. É incrível que o modo tenha sido descentralizado dessa forma e que haja um esforço para recuperar manifestações Góticas menos conhecidas. A Espanha foi considerada um cenário, mais do que um país que criou o Gótico; o nefasto Catolicismo que lhe é projetado e as paixões exacerbadas

do povo eram ideais para o tipo de cenários excessivos que interessava à Inglaterra protestante. Meu objetivo, com *Spanish Gothic*, era introduzir a Espanha também como uma criadora do modo.

O maior desafio para quem quer escrever qualquer tipo de história de gênero nacional é o que fazer com questões territoriais complexas que naturalmente influenciam as noções de identidade e cultura. Por exemplo, tenho uma orientanda de doutorado, Rebecca Wynne-Walsh, que começou a escrever uma tese sobre o cinema gótico basco. A tese dela é muito poderosa: que tipos de discursos nacionais são ativados por tentativas de homogeneizar aquilo que, no caso da Espanha, é um conjunto bastante variado de *comunidades autónomas* (comunidades autônomas, isto é, divisões políticas e administrativas) com características e histórias específicas? Devido ao escopo da pesquisa, eu não fui capaz de fazer mais nada, além de apontar para esta pluralidade no meu livro. As cicatrizes da Guerra Civil Espanhola (1936-39) e da posterior ditadura de Franco tornaram bastante fácil pensar na Espanha como um país unido em sua luta contra a opressão das forças governamentais, mas assim corre-se o risco de apagar o regionalismo. Talvez o Gótico catalão e o basco compartilhem algumas preocupações que se manifestam no nível de esforços comparáveis por representação política ou da importância da língua para formações de identidade, sobretudo, como forma de resistência. No entanto, também são muito diferentes: o folclore basco é único e muito diferente dos mitos e tradições catalães. Isso sempre é algo difícil de articular e capturar

bem, sobretudo, para uma comunidade acadêmica que inevitavelmente estará alheia a isso. Ao mesmo tempo, as comunidades representadas em estudos do Gótico catalão ou basco talvez nem sempre tenham acesso ao inglês ou fiquem à vontade falando o idioma, o que também evidencia o impacto e as limitações de trabalhar em/atraves de traduções linguísticas e culturais.

P.: Em *Spanish Gothic*, você convida os leitores a repensarem o Gótico espanhol contra a tendência dos críticos de ignorar o Gótico na Espanha. O prof. Júlio França, em um artigo intitulado “O sequestro do Gótico no Brasil”, de 2017, fala em termos semelhantes do “apagamento do Gótico” pela crítica literária brasileira da primeira metade do século XIX, que favorecia “obras realistas e aquelas explícita e diretamente relacionadas às questões de identidade nacional (p.113)”. Você poderia explicar a importância de estudos críticos e historiográficos que recuperam o Gótico como uma “forma de adaptação cultural (p.10)”, e em que medida nós podemos falar de formas nacionais específicas do Gótico, que diferem do Gótico na tradição anglo-saxã?

R.: Esta é uma pergunta muito boa, e foi uma questão que eu talvez só tenha articulado parcialmente no livro. Em certa medida, é perfeitamente natural que o termo “Gótico” não fosse, até recentemente, usado de modo amplo no contexto das letras espanholas: outros termos, como “fantástico” ou “literatura de terror”, foram usados para definir formas semelhantes de ficção, e alguns críticos antes de mim, como David Roas ou Miriam López Santos, na Espanha, e Abigail Lee Six ou

Ann Davies, no Reino Unido, começaram, na verdade, a usar o termo também. Mas esta virada crítica é realmente muito recente; em muitos casos, só se tornou aparente nos últimos dez anos, que foram marcados por uma volta ao Gótico como um conjunto de ferramentas artístico e crítico importante na academia. Eu vejo meu livro como um convite para considerar as áreas de sobreposição entre o Gótico espanhol e o inglês como mais do que simples casos de imitação e como uma tentativa de focar nas especificidades do Gótico como um modo com traços estéticos (uma obsessão com o passado, decadência e morte, com o passado projetado, com o horror sobrenatural) e interesses emocionais (ênfase no terror, suspense e horror). Para mim, “fantástico” é um termo muito conceitual e eu não o considero fácil de usar, e “horror” define um gênero que tem sugestões estéticas mais amplas. Eu tentei delimitar mais o Gótico em obras mais recentes.

Em *Spanish Gothic*, eu observo dois pontos essenciais: primeiro, que o país tinha uma história de ficção sobrenatural, às vezes, utilizada para efeito horrorífico, antes do desenvolvimento do romance Gótico inglês no fim do século XVIII. Eu até menciono como a *novela cortesana* já apresentava algumas das preocupações estéticas do gótico inglês. Mas, de modo decisivo, o Gótico se tornou popular após o furor editorial que tomou a Europa no fim do século XVIII e entrou via França — tanto na forma de traduções francesas de romances góticos quanto de traduções espanholas a partir do francês. Para mim, este processo de mediação é particularmente fascinante. Como López Santos explora no indispensável *La novella gótica*

en España, de 2010, o processo de tradução cultural que está na base da introdução do romance gótico sancionado pela Inquisição na Espanha é um grande barômetro para a compreensão moral do país a respeito do papel da prosa no início do século XIX. Não me refiro apenas ao fato de ser interessante pensar quais escritores conseguiram passar em meio à pesada censura religiosa (Ann Radcliffe, Regina Maria Roche), mas também considerar o que aconteceu aos próprios textos: o que foi mantido, transformado, retirado. À medida que o Gótico se torna algo a ser mostrado visualmente na Espanha do século XX, nós observamos, por parte dos cineastas, um desejo semelhante de adaptar as imagens do modo para públicos novos e modernos: os subtextos eróticos do Gótico vêm à tona em 1960 e 1970, um período de mudanças dramáticas para a Espanha e de abertura cultural gradual. Este é o meu segundo ponto, a saber, o fato de que o modo realista é considerado como o registro literário preferido do país é, em si, uma construção crítica que, talvez, algumas vezes mascare certo conservadorismo. O Gótico, sobretudo, em sua representação lúdica do numinoso e do sobrenatural, evidentemente possibilitou a exploração de ideias que, de outro modo, permaneceriam tabus. O caso de Alfonso Sastre, cuja obra frequentemente foi muito política e frustrada por intervenções da censura, é um bom exemplo.

P.: Na introdução de *Horror: A Literary History*, você se refere ao horror como o gênero par excellence porque ele explora estados emocionais negativos “como terror, choque ou repulsão abjeta (p.12)” em nível pessoal e/ou social. Você

poderia falar mais sobre esta característica do horror, e qual a diferença entre horror e gótico?

R.: A distinção entre o modo Gótico e o gênero de horror é uma distinção que eu tenho tentado resolver desde que escrevi as linhas citadas na pergunta. Acho que fiz um trabalho um pouco mais completo na introdução de *Gothic Cinema* (2020)⁵ e em um artigo que escrevi no ano passado para a *Oxford Research Encyclopedia of Literature*⁶. Em poucas palavras, porém, eu acredito que “horror” seja um gênero definido pelo estado emocional que ele busca engendrar; em linhas gerais, “horror” ou “medo”. Neles, há subcategorias: alguns textos querem inquietar de um modo menos agressivo, por exemplo, ao sugerir, em vez de descrever, a fonte da ameaça; outros vão confrontar leitores e personagens diretamente ou focar na dor e na carnificina, e ainda há aqueles que vão enfatizar o lado repulsivo do medo. O horror, essencialmente, pode se manifestar em qualquer parte e a qualquer momento: é possível ter textos de horror no espaço, no Velho Oeste ou no fundo do mar. Ao contrário, o Gótico é mais ligado a uma época e a um local específicos, em geral, uma projeção fantástica do passado. Seus marcadores temporais, frequentemente associados à decadência, estagnação e retorno, são cruciais para o tipo de trabalho que ele realiza (ver adiante). O Gótico pode ser facilmente compreendido como uma fase da ficção de horror que perdurou até o presente (por essa razão, fala-

5 Link para a página do livro: <https://www.routledge.com/Gothic-Cinema-1st-Edition/Aldana-Reyes/p/book/9781138227569>

6 Link para a página do artigo: <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-187?rskey=xFSelf&result=1>

se em “horror gótico”). O fato de que muitos dos filmes de horror clássicos da Universal e da Hammer tenham se inspirado em textos literários góticos confundiu ainda mais as coisas. Agora ambos compartilham muitos elementos da cartilha de atmosfera (tempestades, atmosferas), personagens (tiranos, monstros sobrenaturais) e motivos (assombrações, textos proibidos ou encontrados). Ainda assim, eu acho que eles podem ser produtivamente separados. Sei que não é necessariamente a definição mais popular do Gótico, que cada vez mais é visto como o lado sombrio da cultura e como algo que engloba qualquer coisa, do horror à ficção científica sombria, e mesmo à fantasia. No entanto, eu a considero uma taxonomia mais intuitiva, que nos permite separar estética de efeitos artísticos.

O horror, como uma forma artística sombria que explora isso que normalmente não é reconhecido, os tabus, aquilo que é rejeitado, reprimido ou temido, é, por sua natureza mesma, um dos gêneros artísticos mais honestos; eu diria até que é um dos mais humanos. Estudar a história do gênero de horror é pensar através de preocupações societárias que atravessam gerações para identificar um deslocamento de temores atavísticos e religiosos para, mais recentemente, os desafios criados pelo neoliberalismo, a ascensão da extrema direita ou a crise climática. Quanto ao Gótico, acredito que sua obsessão com o passado, sobretudo seu retorno traumático na forma de maldições, alucinações e até doenças hereditárias, me parece algo que explora naturalmente as cicatrizes de traumas nacionais e pessoais. Desde Usher até as aparições

frequentemente indeterminadas associadas a objetos antigos em M. R. James e até os horrores da Guerra Civil espanhola no cinema de Guillermo del Toro, a linguagem da repressão e do reconhecimento, da restituição e da vingança, se presta ao exorcismo de fantasmas pessoais e à reparação nacional. A retrojeção do Gótico nos períodos vitoriano ou eduardiano ou em edificações substitutas sinaliza as tensões entre o que frequentemente interpretamos como o passado bárbaro, especialmente em termos de conflitos sociais, e o presente mais moderno. O gótico feminino canaliza essas preocupações particularmente bem: o castelo e a mansão góticos costumam representar noções ossificadas de patriarcado, um modo opressivo de controle que a heroína deve compreender e do qual deve encontrar um meio de escapar.

P.: Em *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*, de 1997, Kelly Hurley fala sobre um ressurgimento cíclico do gótico em períodos de crise social e epistemológica. Mais de vinte anos após o lançamento do livro, estamos vivendo um período de crise. Em sua opinião, também estamos testemunhando uma reemergência do Gótico? Que formas ele está assumindo?

R.: Maisha Wester e eu recentemente tentamos lidar com esta imensa questão em uma antologia intitulada *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion* (2019)⁷, na qual nós olhamos para o Gótico contemporâneo de vários ângulos pertinentes. O aspecto transnacional do Gótico, do qual eu já

⁷ Link para a página do livro: <https://edinburghuniversitypress.com/book-twenty-first-century-gothic.html>

falei, e que, portanto, vou deixar de lado agora, é importante, mas outros aspectos que nós consideramos relevantes são a capacidade do Gótico de mediar ansiedades em relação às mudanças climáticas e o impacto do comportamento humano sobre o ambiente (Ecogótico), em relação ao status e ao lugar do humano em uma época definida por desenvolvimento tecnológico em alta velocidade (Gótico pós-humano), novas plataformas digitais e comunicação instantânea (Gótico digital) e livre economia de mercado descontrolada (Gótico neoliberal). Os monstros do Gótico se adaptaram para levar a cabo este tipo de trabalho cultural também, então se poderia afirmar que o zumbi e o vampiro agora transmitem mais facilmente medo em relação ao perigo de pandemias em um mundo hiperconectado ou aos modos pelos quais certos corpos e comunidades continuam a ser socialmente abjetos. Sem dúvida, esta antologia se baseia em uma compreensão mais ampla do modo Gótico — que eu apontei na resposta anterior —, pela qual o Gótico se torna um meio para canalizar preocupações sociais, políticas, econômicas e ecológicas. Acho que o que parece inegável é o fato de que, após um período relativamente quieto nos anos de 1990, o Gótico voltou com força total no século XXI. Algumas pessoas, sem dúvida, lerão isso como uma resposta a importantes eventos históricos como os ataques terroristas ao World Trade Center e à crise econômica de 2008. Eu concordaria em parte, mas também acredito que o Gótico volte por causa das forças de mercado associadas à globalização e a modismos bem-sucedidos — basta pensar, por exemplo, no surgimento de

romances paranormais após o sucesso de *Twilight* [*Crepúsculo*] e de suas adaptações cinematográficas.

P.: Você acabou de lançar *Gothic Cinema*. Poderia falar sobre o livro? Você vê uma evolução do Gótico nas narrativas visuais das últimas décadas? E de que modo estas narrativas põem em questão a tradição do Gótico?

R.: Meu objetivo com o projeto que culminou em *Gothic Cinema* foi precisamente fazer uma defesa do cinema Gótico como modo estético, com um conjunto distintivo de marcadores que podem ser separados do horror. Ele foi mais ativamente impulsionado pela especificidade do meio cinemático e da indústria cinematográfica ocidental: quando o Gótico começou a se manifestar na tela, e será que isso foi um processo autoconsciente? Quando e por que o cinema começou a se inspirar, e até a criar, uma estética gótica comparável à da tradição literária? Monstros ou o sobrenatural são um requisito do gótico? Se antigamente ele era um mundo de sombras, o que foi que aconteceu ao cinema gótico quando a Hammer e outros estúdios começaram a imergir seus filmes de época num tecnicolor glorioso? E o que aconteceu ao gótico quando o *boom* de *exploitation* das décadas de 60 e 70, e o sucesso do horror mais realista e contemporâneo, popularizado pelo *Exorcista*, de 1973, tornaram seus cenários e subtextos eróticos antiquados e até mesmo redundantes? O impulso histórico por trás dessas perguntas urgentes foi significativamente fortalecido por uma bolsa que eu recebi da British Academy e do Leverhulme Trust, em 2018, para visitar os principais arquivos cinematográficos dos EUA — a Biblioteca

do Congresso, em Washington, e a Margaret Herrick Library, em Los Angeles — e consultar o material fotográfico existente de muitos filmes góticos perdidos das décadas de 1910 e 1920.

Eu só comecei realmente a escrever o que se tornaria *Gothic Cinema*, em 2016, mas seu período de gestação é bem anterior. Eu tive uma longa fascinação acadêmica com o Gótico desde o mestrado e, posteriormente, o doutorado e, claro, agora eu faço parte do Manchester Centre for Gothic Studies e leciono disciplinas sobre o Gótico na graduação e no mestrado, na Manchester Metropolitan University. De certa forma, pensar o cinema Gótico é algo que eu não posso deixar de fazer semanalmente. Ainda assim, dois momentos foram decisivos para o estalo criativo final. O primeiro foi um convite que recebi para fazer uma apresentação na temporada gótica no BFI, em 2013. Quando os organizadores me perguntaram se eu tinha um livro sobre o tema, que eles pudessem divulgar, eu me dei conta de que provavelmente poderia e, com certeza, deveria ter. O segundo impulso veio quando eu dividia o curso “Introdução ao Cinema Gótico” com a Profa. Dra. Linnie Blake, em Cornerhouse (hoje HOME), no outono de 2014. A experiência foi transformadora e a empolgação dos participantes foi realmente contagiosa. Mais uma vez eu respondia negativamente quando as pessoas me perguntavam se eu tinha escrito algo sobre o tema do qual acabara de falar e, mais uma vez, pensei comigo mesmo que não havia uma boa razão para isso. Corta para 2020, e agora eu escrevi esse livro. Parte da escrita acadêmica, porém, é nunca estar totalmente satisfeito com o que foi escrito, por isso, eu tenho outros

projetos associados que estou ansioso para desenvolver. Este é a minha primeira, mas não certamente a última (se eu tiver saúde para isso), palavra sobre a relevância do Gótico como uma estética cinematográfica.

P.: Você também editou as obras de H. P. Lovecraft, William Hope Hodgson e Algernon Blackwood, entre outros. Como você seleciona os contos para os livros? Você poderia descrever o seu processo de trabalho como editor de antologias de ficção?

R.: Eu tenho que observar que, na maior parte das vezes, eu selecionei e não editei, em sentido estrito, a obra desses autores. Sou um grande admirador de Lovecraft, Hodgson e Blackwood, mas simplesmente não tenho o conhecimento específico dos autores que, por exemplo, alguém como S. T. Joshi tem, e que é necessário para realmente editar a ficção deles. No entanto, eu acredito que o trabalho de editores de antologias é muito importante. No meu caso, por exemplo, fui apresentado às obras de muitos autores góticos e de horror através de coleções organizadas por pessoas como Stephen Jones e Mike Ashley. Quando são bem feitas, as antologias podem ser livros importantes.

Quando a The British Library me perguntou sobre a possibilidade de editar Lovecraft, eu não pensei duas vezes. Ele sempre foi um dos meus autores favoritos e eu senti que havia uma oportunidade de oferecer alguma coisa diferente ao me concentrar nos contos mais góticos. Hodgson e Blackwood, assim como *Promethean Horrors: Classic Tales of Mad Science*

foram sugestões minhas como sequências que se encaixariam na série “Tales of the Weird”, da qual sou um ávido seguidor. A minha ideia por trás das antologias sempre foi oferecer algo que, no fundo, é introdutório (por isso eu sempre opto por meus contos favoritos ou histórias que eu acho que merecem mais crédito) e um pouco diferente. Isso foi particularmente importante em relação à antologia dos cientistas loucos: eu queria criar o livro que eu sempre quis comprar, uma coleção com os melhores contos sobre cientistas loucos, mas que eu nunca encontrei. Na pior das hipóteses, essas antologias oferecem informações introdutórias acessíveis sobre escritores que poderiam ser uma novidade para muita gente. Um dos prazeres do meu trabalho como professor é apresentar aos alunos novos textos que, de outra forma, talvez eles nunca encontrassem, então vejo meu trabalho como editor de antologias como uma extensão disso.

P.: Como um dos membros fundadores do Manchester Centre for Gothic Studies, você poderia nos contar alguma coisa sobre o Centro, suas atividades e planos para o futuro?

R.: O Manchester Centre for Gothic Studies, fundado em 2013, é um *hub* de pesquisa que se concentra em manifestações variadas do modo Gótico, desde sua cristalização na literatura em fins do século XVIII até videogames modernos e outras formas de cultura popular. Nossa missão é promover o estudo do Gótico nacional e internacionalmente e trabalhar com diferentes faixas etárias e níveis de formação, do ensino médio ao doutorado e além. Para isso, nós organizamos intensivões, seminários de escrita criativa e cursos de Desenvolvimento

Profissional Continuado. Organizamos festivais góticos por toda a cidade, dias de *networking* e palestras sobre pesquisas, frequentemente em colaboração com vários parceiros em Manchester e no Reino Unido, que nos ajudam não apenas a apresentar o nosso trabalho, mas também a levar os prazeres sombrios da cultura gótica para uma audiência não especializada mais ampla. Em 2018, sediamos a 14ª. Conferência da International Gothic Association, a reunião mais importante de pesquisadores do Gótico no mundo. Também criamos uma nova plataforma digital, *HAUNT Manchester*, que se concentra na oferta cultural sombria da cidade.

O nosso foco no futuro é continuar a ampliar o alcance internacional através de nossas atividades e colaborações. O festival Gothic Manchester acontecerá, pelo oitavo ano consecutivo, no mês de outubro (infelizmente não posso dar detalhes sobre o conteúdo a essa altura) e *HAUNT Manchester* começará a se expandir para outras cidades em breve. Isso é muito empolgante! Quanto a mim, vou oferecer um curso público de oito semanas com HOME cinema, em Manchester (de janeiro a março de 2020), para divulgar a publicação de *Gothic Cinema* e organizar uma campanha *on-line* usando a *hashtag* #gothiccinema366 no Twitter (meu nome de usuário é @XaldanaReyes). A minha intenção é tuitar sobre um filme gótico diferente, incluído no livro, durante todos os dias do ano. Com sorte, eu vou conseguir falar de todos!

P.: Xavier Aldana Reyes, nós gostaríamos de agradecer por você ter respondido às nossas perguntas. Você gostaria de compartilhar mais alguma coisa com os leitores?

R.: Não, acho que já tomei muito do tempo deles! Eu apenas queria agradecer a eles pela leitura e agradecer a vocês por esta entrevista incrível e pela pesquisa feita. Foi um prazer imenso da minha parte. Muito obrigado!

02

ENTREVISTA COM JOCA REINERS TERRON

André Cardoso (UFF)

Pedro Sasse (UFF)

Recebido em 08 mai 2020. **André Cardoso** é Professor associado de Literaturas de
Aprovado em 23 mai 2020. Língua Inglesa na Universidade Federal Fluminense (UFF).

Pedro Sasse é Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense na área de Literatura, História e Cultura, coordenador do Grupo de Estudos “Escritos Suspeitos” (UFF) e membro dos grupos de pesquisas “Estudos do Gótico” (CNPq) e “Interferências: literatura e ciência”. Possui experiência na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, com ênfase em: literatura criminal, literatura distópica, gótico, violência urbana, terror.



Joca Reiners Terron é escritor, editor e designer gráfico. É autor dos romances *Não há nada lá* (2001), *Do fundo do poço se vê a lua* (Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional, 2010), *A tristeza extraordinária do leopardo-das-neves* (2013), *Noite dentro da noite* (2017) e *A morte e o meteoro* (2019). Também publicou a novela *Hotel Hell* (2003) e os volumes de contos *Sonho interrompido por guilhotina* (2006) e *Curva de rio sujo* (2007), além dos poemas de *Animal anônimo* (2002) e *O sonâmbulo canta no topo do edifício em chamas* (2018). Nascido em Cuiabá, hoje vive em São Paulo.

P.: Em entrevista ao jornal *Correio Braziliense*, você aponta para a dificuldade de escrever distopias no Brasil, uma vez que “a própria realidade brasileira é distópica”. No entanto, ainda que não seja exatamente uma distopia, *A morte e o meteoro* não deixa de estabelecer um diálogo com esse gênero, e, na mesma entrevista, você declara que o livro foi escrito “em estado de extrema urgência”. Apesar de toda a dificuldade, é urgente escrever uma distopia brasileira? Que características ela teria? De que forma ela seria diferente das distopias produzidas fora do país?

R.: A “extrema urgência” a que me referi na entrevista citada não tinha a ver com uma necessidade de fabricar um texto que atendesse a essa ou àquela tendência ou gênero, nada disso. Era uma urgência existencial, íntima, motivada pelos rumos sociopolíticos do país. Não consigo pensar em meus livros como pertencentes a uma determinada tradição ou escola ou o que seja, ao menos não enquanto os escrevo. Escrever um romance é como dirigir um automóvel desgovernado, e

qualquer tentativa de pisar no freio – por exemplo, determinar que “ah, este vai ser uma distopia” – colocaria tudo a perder. Ao menos é como funciona comigo. Evidentemente, quando o livro começa a ser lido e o colocam sob este ou aquele guarda-chuva, eu paro e penso: nossa, escrevi uma distopia. De todo modo, não me atrai em nada ver meu trabalho circunscrito ao gênero, pois essa é uma bela maneira de enquadrar autores que, de outro modo, poderiam ser lidos de maneira mais livre e universal. Penso no uruguaio Mario Levrero, por exemplo, que inicialmente teve seus primeiros contos publicados em revistas de ficção científica e depois levou anos para se livrar desse estigma. Quanto à distopia brasileira, o problema que se impõe é o de que nossa sociedade nunca se desenvolveu suficientemente para sofrer a decadência ou recesso típicos da distopia. Somos desgraçadamente distópicos desde o início, ou ao menos desde que o primeiro português assentou suas tamancas nestas praias.

P.: Ainda em relação à pergunta anterior, muitos dos elementos propriamente distópicos da narrativa, como o colapso da floresta amazônica e o papel que o Estado brasileiro teria desempenhado nesse processo, são mencionados quase de passagem, ao mesmo tempo em que desempenham um papel central na narrativa. Na verdade, os contornos do Estado permanecem indefinidos em *A morte e o meteoro*, quase como se ele tivesse uma presença fantasmagórica, mas de fortes efeitos negativos. A que se deve esse ocultamento?

R.: Sigo aquele pensamento benjaminiano de que uma boa narrativa não deve explicar nada, ou quase nada. E pensando

bem, caso você conheça as margens deste país, onde não há presença nenhuma do Estado e tudo está largado ao deus-dará, o Estado só pode ser representado de maneira espectral. Assim, eu pretendia escrever um romance ou uma novela-relâmpago, movida a eletricidade. Não convinha detalhar aspectos que teriam importância apenas passageira no substrato do relato.

P.: Como ocorre em muitos de seus outros romances, há uma forte presença da realidade histórica brasileira, ou mesmo latino-americana, em *A morte e o meteoro*. Entretanto, se há passagens mais estritamente realistas no romance, como quando Boaventura relata sua convivência com a índia kaajapukugi numa cidadezinha amazônica, o relato é constantemente perpassado por elementos de outros gêneros, como o fantástico, o gótico e a ficção científica. Como você vê a relação entre o realismo e esses elementos insólitos em sua obra? O realismo não dá conta da realidade?

R.: O realismo é essa alucinação que se interpõe entre nós e a realidade, como dizia Macedônio Fernández. Como convenção, é limitador. Procuo fazer uma ficção imaginativa, então, para que os voos sejam possíveis, o solo precisa ser bem sólido. Ou seja, para manter a verossimilhança, a construção ficcional precisa ser bem arquitetada, só a partir daí o insólito se torna crível. Basicamente, o extraordinário sai do ordinário, do comum. Do familiar, como já havia apontado o Dr. Sigmund.

P.: Pode-se dizer que há vários deslocamentos na narrativa de *A morte e o meteoro* – o deslocamento dos índios kaajapukugi da Amazônia para o México, dos astronautas chineses para

Marte, de Boaventura em sua viagem pelo rio, e mesmo o deslocamento entre vários gêneros literários. Qual é a importância do deslocamento em sua obra? Ele aponta para uma falta de pertencimento ou para o estabelecimento de novas relações?

R.: Creio que a uma falta de pertencimento, a uma impossibilidade de voltar para casa. Na medida em que se perde o mundo de onde se saiu, só nos resta inventar outro. A literatura que produzo é bastante deslocada da tradição brasileira, talvez por explorar um sentido de brasilidade alienígena, fora do eixo. A ideia é colonizar uma parcela de imaginário – composta pelo Mato Grosso, o Centro Oeste – e torná-la só minha.

P.: O retorno do passado é uma constante em *A morte e o meteoro*. Boa parte do romance gira em torno do relato de Boaventura sobre sua experiência no passado com os kaajapukugi e da questão da origem desse povo, sem falar da “psicose colonial nas Américas” que assombra a narrativa desde suas primeiras linhas. No entanto, a relação com o passado é tensa: ao mesmo tempo em que ele insiste em ressurgir, há várias tentativas de apagá-lo, como quando o narrador destrói a casa dos pais num incêndio. Além disso, descobre-se, no final do romance, que a origem dos kaajapukugi está relacionada aos astronautas chineses que, no presente da narrativa, acabam de partir para Marte. Assim, de certo modo, o futuro se transforma no passado. De que forma, na sua opinião, o passado se imbrica com o presente, ou o presente molda o passado? Qual a relação entre memória pessoal e a memória histórica coletiva?

R.: Gosto daquele ditado russo que afirma que “o passado é imprevisível”, assim como de Brecht reescrevendo Sófocles (“Antígona”): “o passado abandonado jamais se torna passado”. Creio que o coletivo atende aos mesmos princípios reativos do pessoal: se não curamos o passado, ele sempre permanecerá presente.

P.: Há ainda outro tipo de retorno do passado em *A morte e o meteoro*, o de narrativas ou obras culturais anteriores – há fortes ecos de *Coração das trevas*, de Joseph Conrad, ou de sua adaptação para o cinema em *Apocalypse Now*, na viagem de Boaventura rio acima na Amazônia. Há uma tradição distópica/colonial/apocalíptica com que você dialoga? De que forma ela influencia o seu trabalho? Até que ponto nossa percepção do presente é influenciada por essas narrativas?

R.: *Coração das trevas* e o conto “An outpost of progress”, do Conrad, foram importantes para a concepção de meu livro, que se propõe a um diálogo com ambos. A maneira com que o autor tratou a tragédia colonial no Congo fala diretamente ao modo com que enxergo o processo colonial brasileiro, genocida, racista, extrativista e ainda em vigor, infelizmente, pois o Estado brasileiro (e o governo que aí está desde 2019) não passa de mais um capítulo na exploração deste território a despeito de quem o habita.

P.: Muitas das ambientações do romance, como a floresta que Boaventura atravessa para chegar à aldeia dos kaajapukugi ou a ilha sagrada dos índios, com seus besouros que se alimentam de sangue, são sombrios ou monstruosos. Além

disso, esses lugares parecem concentrar um forte conteúdo simbólico. Existe aí um diálogo com elementos de narrativas oriundas da cultura de massa sobre o encontro colonial? Por que esses lugares, que em princípio ofereceriam um contraponto à civilização ocidental, acabam se tornando também ambientes de horror?

R.: Não sei, mas tendo a enxergar a natureza de forma opressiva, o que ela realmente é. A selva é o lugar onde nos tornamos comida, daí essa perspectiva. Colombo, ao chegar à América, acreditou que havia descoberto o Paraíso cristão, e foi efetivamente tomado por uma glória qualquer, uma alucinação, acreditando que cumpria um papel incontornável na epopeia bíblica. Fico imaginando o que ele pensou quando foi picado pelo primeiro borrachudo em terra firme, se essas convicções não foram abaladas.

P.: ***A morte e o meteoro* termina num quadro que é como o final de *O Guarani* ao avesso: o narrador e filho mestiço de Boaventura sozinhos num avião sem rumo que sobrevoa um mar de fogo, como Peri e Ceci flutuando no topo da palmeira durante a enchente do Paquequer. A sua narrativa sobre o fim dialoga com nossas narrativas ficcionais sobre a origem? Esse diálogo se faz necessário hoje?**

R.: Creio que sim. Mas percebo certo otimismo no final de “*A morte e o meteoro*”, a possibilidade de que tudo recomece. No entanto, a impossibilidade de se fazer tudo diferente, e de apenas reproduzir tudo de errado que a humanidade fez, é uma condenação.

P.: Como apontado acima, *A morte e o meteoro* incorpora diversos elementos da ficção não realista, como o fantástico e a ficção científica, principalmente naqueles momentos do romance relacionados a seu componente apocalíptico. Falar sobre o fim estimula, de alguma maneira, a liberdade imaginativa?

R.: Conforme os anos passam e novos livros chegam, percebo que não tenho outro tema a não ser o apocalipse. Meu primeiro romance tratava do apocalipse a partir do fim dos livros, considerando que, se o universo está contido em um livro, acaba o livro, acaba o universo. E agora veio esse meteoro fatal. Devo estar tomado por uma obsessão mórbida, assim como aqueles sectários assassinos dos séculos XI ao XVI relatados pelo Norman Cohn no ensaio “Cosmos, Caos e o Mundo que Virá”, todos inspirados pela simbologia do Livro do Apocalipse. Não sou diferente deles, no entanto acho que o fim não será festivo e iluminado com fogos de artifício como um réveillon. Acho que o fim será cinzento, quente e longuíssimo, e talvez já esteja acontecendo. Meus livros apenas querem incutir isso nos leitores, dizendo “ei, parece que já começou, e agora?”

P.: *A morte e o meteoro* é um romance apocalíptico e, portanto, marcado por várias perdas: a perda de todo um ecossistema, de toda uma etnia e, finalmente, de todo um mundo. Além disso, tanto o narrador quanto Boaventura são marcados pelo trauma da perda de seus pais, que pode ser considerada o ponto de partida de suas trajetórias no romance. Até que ponto somos definidos por nossas perdas? Há esperança frente ao apocalipse?

R.: Como disse, não temos mais futuro nem esperança. Agora precisamos decidir se vamos continuar a aproveitar a festa até a última luz se apagar ou se antecipamos o fim da festa. O Doomsday Clock de 2020 diz que faltam só cem segundos para a meia-noite.

01

AS ARTES DO MAL (2018) DE JÚLIO FRANÇA E ANA PAULA ARAÚJO (ORGS.)

Isabela Duarte Britto Lopes (UFF)

Recebido em 07 abr 2020. **Isabela Duarte Britto Lopes** é Mestranda bolsista em Literatura Inglesa pela Universidade Federal Fluminense (UFF).
Aprovado em 17 mai 2020.

O livro organizado por Júlio França e Ana Paula Araújo é um compilado de textos-chave para pensar no Mal como um elemento estético, e não apenas como algo que se opõe à noção de Belo. *As artes do Mal* defende a ideia de que também há beleza no Horror e, para comprovar isso, apresenta 13 textos que discutem sobre como a literatura sombria e assustadora também é composta de um caráter artístico que merece destaque.



Por isso, os textos escolhidos para compor esta coletânea demonstram como o Mal pode despertar o leitor através das mais variadas reações, já que são capazes de causar sensações, ativar emoções e gerar experiências. E por que procurar por algo que cause tantos efeitos negativos? Esta é uma das perguntas que tais textos procuram abordar. Logo no prefácio da obra, percebe-se que este é um dos pontos que se tenta compreender com as leituras no decorrer do livro: “Buscam, enfim, respostas para a razão de sentirmos, simultaneamente, atração e repulsa pela violência, pela perversidade e por todo o tipo de ato cruel” (ARAÚJO; FRANÇA, 2018, p.13).

Ainda no prefácio, encontra-se um panorama geral sobre as discussões acerca do assunto, entre elas, as características que estão presentes nas obras que são frequentemente qualificadas como “más”, as concepções divergentes sobre o conceito de Mal e também as diversas categorias em que este elemento pode ser concebido. Essas reflexões iniciais auxiliam o leitor através de sua

“jornada profana” pelas leituras, questionando a função dessa literatura na sociedade e o papel que ela exerce para seus leitores.

O livro é dividido em quatro partes que abordam as representações do Mal de formas diferentes. A primeira, “Medo, terror, horror”, lida com o medo na literatura e o prazer que advém das sensações causadas por leituras do gênero. A segunda parte, “O sublime terrível”, trata do desconforto causado por algo que não é tangível e nem domável pela mente, isto é, aquilo que foge das explicações humanas e, por isso, é perturbador. Já na terceira, a vertente do Mal a ser trabalhada é o Gótico, de modo a abordar a relevância da atmosfera que as obras góticas criam e a sensação que essas construções provocam quando lidas. Por fim, a quarta e última seção se chama “Monstruosidades e perversidades” e discorre sobre a construção do monstro a partir da ideia de alteridade e daquilo que foge do que é considerado normal.

Antes de iniciar a leitura de cada trecho selecionado, o livro apresenta uma pequena bibliografia para apresentar o autor e dizer como e por que o escritor foi relevante para os estudos sobre o Mal. Além disso, já é introduzido o que o leitor deve esperar da obra, isto é, quais elementos serão analisados durante a leitura.

No primeiro texto, “XIII – Sobre o Medo”, Montaigne discorre sobre situações históricas em que o medo estava presente e a reação dos homens perante uma situação de perigo. Neste caso, ele mostra como a mente humana pode reagir das mais diversas maneiras a essas situações extremas, seja com choque, histeria ou violência. O autor não procura definir a ideia de medo, e sim, refletir

sobre os diferentes efeitos que esse sentimento pode causar. Para isso, ele exemplifica as consequências a que essa sensação remete, como no caso dos homens em guerra.

Como o trecho escolhido trata do medo em situações reais, ele não aborda a construção desse sentimento na literatura, mas aponta momentos em que essa emoção ganha forma e qual ela pode ser. Percebe-se que o instinto que nos alerta se estamos em uma situação de perigo pode desencadear respostas diferentes, já que o medo pode ser “ainda mais importuno e insuportável que a morte” (MONTAIGNE, 2018, p.27).

Já no segundo trecho que compõe a primeira seção, John Aikin e Anna Laetitia Barbauld discorrem sobre uma sensação comum ao contemplar cenas de horror criadas com fins artísticos: o prazer. Em um primeiro momento, parece contraditório dizer que o bem-estar pode ser associado a cenas assustadoras ou violentas, contudo, Aikin e Anna Laetitia ressaltam que nessas atividades de medo fabricadas pode-se praticar a empatia. Em outras palavras, o fato de o leitor se sentir incomodado com algo aterrorizante reforça a ideia de uma moral social que prova que aquele sujeito não é capaz de cometer atrocidades como as descritas ou representadas.

Além disso, outro aspecto que pode gerar essa sensação de prazer em um cenário de terror é a curiosidade, que impulsiona o leitor a buscar uma nova aventura ainda que de modo artificial. Esta instiga o leitor a desbravar um novo território que pode ser, ao mesmo tempo, fascinante e perturbador, o que acaba por unir a sensação de prazer com o medo.

Aikin e Anna Laetitia acreditam que o terror do plano fantasioso pode ser mais prazeroso do que aquele mais próximo do real, sendo este, por sua vez, mais doloroso. O que não significa que não haja um sentimento positivo nas obras mais realistas, que é incitado em diferentes momentos, como ao terminar uma história e perceber que aquele cenário não reflete a vida cotidiana do leitor, causando uma sensação de alívio e conforto.

Já o terceiro e último texto dessa primeira seção conta com as reflexões de H. P. Lovecraft, famoso por suas obras fantásticas e assombrosas ao mesmo tempo. Em *O horror sobrenatural na literatura*, Lovecraft aponta que o maior medo do ser humano é aquilo que é desconhecido. Ao distanciar o leitor das respostas limitadas da vida cotidiana, o incógnito explora a sua imaginação e o distancia do ordinário.

Vale ressaltar que essas reflexões aparecem nas obras literárias de H. P. Lovecraft, já que o autor desbrava universos insólitos que transcendem as experiências mais conhecidas de medo. A incerteza presente no desconhecido representa a falta de respostas concretas e soluções e, por isso, é um perigo iminente que não há como combater. Lovecraft exemplifica esta ideia ao comentar sobre os *weird tales* e sua construção narrativa. Este gênero, que mistura aspectos sobrenaturais e científicos, cria uma atmosfera que gera desconforto e pavor para o leitor ao explorar as “leis fixadas pela Natureza” (LOVECRAFT, 2018, p.37).

A sensação de pavor e medo é o traço principal dos *weird tales*, pois, além de aterrorizar, as histórias são fascinantes e extraordinárias, direcionando o leitor a adentrar no caos do

inexplicável e do inusitado. Por isso, Lovecraft aponta que para saber se uma determinada obra é *weird*, ou não, deve-se avaliar se ela desperta no leitor algum sentimento de pavor relacionado a um encontro com o desconhecido.

Ao contemplar os textos que compõem a primeira parte do livro, percebe-se que a relação que estes têm em comum é a discussão sobre o efeito que o medo pode causar no ser humano. Seja ele positivo ou negativo, artístico ou real, a questão é que este sentimento mexe com a mente humana e, ao mesmo tempo em que ele pode causar repulsa, ele também pode instigar, fascinar e ser prazeroso.

A segunda seção, “O sublime terrível”, lida com o efeito do sublime, isto é, a contemplação do que causa estranhamento e ultrapassa as percepções da mente humana em relação ao mundo ao seu redor. Este elemento estético é uma ferramenta para a construção das sensações de pavor e desconforto fundamentais para as obras literárias que têm o medo como objetivo.

O primeiro nome a compor esta segunda parte é o de John Dennis, com trechos selecionados de *Os fundamentos da crítica em poesia*, em que o autor discorre sobre a importância das paixões na composição do que ele chama de uma “poesia elevada”. Ele divide as paixões em duas categorias principais: vulgar e entusiasmada.

A paixão vulgar é aquela que pode ser concretizada por objetos e ideias que estão presentes no plano comum à sociedade, ou seja, aquilo que encontramos no mundo. Já a paixão entusiasmada, também chamada de entusiasmo, está relacionada com uma construção mental de algo que transcende

a vida cotidiana, sendo, assim, a característica fundamental para a criação de uma poesia comovente ao público.

Dennis divide o entusiasmo em seis categorias principais, sendo elas admiração, terror, horror, alegria, tristeza e desejo. Ao realizar atividades de contemplação e meditação, essas paixões causam um efeito que altera o espírito do leitor a partir das imagens mentais que podem ser cunhadas, como no caso da poesia, em que um conjunto de representações abstratas desperta alguma dessas paixões.

O autor defende a ideia de que as imagens religiosas são a forma mais poderosa de despertar esses sentimentos em alguém. Isto pode ocorrer porque, quanto maior a imagem mental, maior seria a recepção e contemplação daquilo que é fascinante. Ao assumir as representações religiosas como a mais alta forma de expressar esses entusiasmos, acredito que não considerou que possíveis mudanças ocorreriam com o passar do tempo, haja vista que atualmente construções da própria realidade podem abalar o ser humano profundamente; contudo, é importante ressaltar que a visão de Dennis é um reflexo das ideologias do século XVIII que ainda tinham o Cristianismo como construção de verdades.

No que tange ao terror, Dennis acredita na grandiosidade desta paixão ao considerá-la horrível e admirável quando construída corretamente. Mais uma vez, ele utiliza como exemplo as ideias religiosas, pois acredita que esta é a maneira mais poderosa de fomentar ideias de terror na mente do leitor, como na imagem de um Deus enfurecido.

Contudo, o aspecto principal a ser destacado nesse texto é a ideia de que quanto mais intensa a obra literária for, no sentido de instigar as paixões entusiasmadas, mais “elevada” ela seria, acompanhando os predicados artísticos de seu contexto cultural. Além disso, outro aspecto importante é a construção do terror a partir da sua grandiosidade e da ameaça que esta impõe ao leitor, que fica sem saber até onde o perigo pode atingi-lo de fato.

Já nos trechos selecionados de Edmund Burke, o autor desenvolve suas reflexões sobre dor e prazer, questionando a ideia de que um existe na falta do outro. Para isso, Burke diferencia a remoção da dor e o prazer positivo, e opõe também o prazer e o deleite. Além disso, ele mostra como tais sentimentos podem se resumir a uma impressão da mente em relação à sociedade ou à autopreservação, sendo comum lidar com os sentimentos de dor e perigo a partir desta última.

Para definir o que é sublime, esses sentimentos reaparecem, pois o autor acredita que tudo que seja capaz de produzir o terror é uma vertente do sublime, pois conseguiria ativar alguma emoção intensa na mente humana. Somando-se a isso, existe a ideia de que o deleite pode ser instigado pelo sublime, quando não ameaça o leitor diretamente, o que faz com que o terror também possa produzir sentimentos de prazer.

Outro aspecto importante discutido no texto é a paixão causada pelo sublime: o assombro. Esta paixão é tão intensa que é capaz de preencher a nossa mente e obscurecer a nossa razão – aquilo que é assombroso se torna um objeto de reverência e fascínio, ainda que relacionado ao horroroso. No mais, a

obscuridade auxilia também na construção do sublime, pois permite que exista uma aura misteriosa e indecifrável que torna um determinado elemento assustador e incompreensível.

Os trechos escolhidos para a segunda seção reforçam a ideia do sublime como a elaboração de uma atmosfera estética capaz de estimular as paixões humanas. Para isso, várias sensações podem contribuir para que tal ambiente seja o mais aterrorizante possível, como a obscuridade, o assombro e até a fé na religião. Através destes, pode-se obter uma experiência literária que comova os leitores e incite sentimentos que só poderiam ser estimulados perante uma situação de perigo real.

A terceira seção foca na discussão sobre o gótico, entendendo-o como uma poética que explora os medos mais profundos do ser humano e o envolve em um clima de mistério e de elementos sobrenaturais, geralmente associados à morbidez, à melancolia e à morte. Para refletir sobre este tema, foram escolhidos não só textos críticos, mas também introduções de obras literárias consideradas clássicas do gótico.

A primeira discussão se inicia com o prefácio da primeira obra gótica publicada, *O castelo de Otranto*, escrita por Horace Walpole. Neste romance, Walpole mistura aspectos sobrenaturais e reais ao mesmo tempo. Tal efeito acontece graças ao encontro do que o autor chama de atmosfera miraculosa com pessoas reais e suas reações ao choque do extraordinário.

O impacto gerado por este contraste de universos que se encontram faz com que a atenção do leitor esteja constantemente presa à leitura, estimulando emoções no decorrer de sua

apreciação. Assim sendo, Walpole vê sua obra como uma narrativa que mistura realidade e misticismo, através da sobreposição do crível e do incrível. A imersão em um ambiente tão complexo gera dúvida e conflito, o que torna a obra fascinante, desconcertante e, principalmente, cativante para o público.

Já nos fragmentos escolhidos das obras de Nathan Drake, *Sobre a superstição do gótico* e *Sobre objetos de terror*, o autor trata do poder que a superstição tem para deter a atenção humana e como ela pode ser tanto algo desconfortante quanto um deleite. No gótico, a capacidade imaginativa do homem misturada com o mundo real cria uma nova possibilidade a ser explorada. Ainda que não seja provável, o autor acredita que o possível nos fornece novos caminhos a serem explorados, utilizando o nosso universo como um arcabouço desse fazer poético.

Drake também comenta sobre a origem dos objetos de terror e como eles podem derivar das ações sobrenaturais ou de eventos naturais. Para a construção de um terror proveniente de causas naturais, é necessário criar algo que possa gerar um deleite maior que a dor. O prazer e a curiosidade devem estar mais latentes no leitor do que a repugnância. Nesses elementos considerados objetos de terror, pode haver a presença do sublime, por ser um caminho para estimular a curiosidade do leitor sobre a obra.

Um outro nome de peso complementa as discussões sobre o gótico nesta terceira parte. Ann Radcliffe apresenta uma breve distinção entre terror e horror, sendo o primeiro um estimulante para as faculdades mentais e o segundo um inibidor delas, algo que as paralisa. Desta maneira, o terror permite que a criatividade

do leitor preencha lacunas obscuras do texto, enquanto o horror gera apenas confusão e caos, não permitindo a utilização fértil da imaginação, apenas imagens borradas.

Apesar de o texto não esclarecer minuciosamente a diferença entre esses conceitos, Radcliffe apresenta os efeitos que estes criam no leitor, o que auxilia na compreensão dessas ideias em sua manifestação nas obras literárias. Além disso, a escritora ressalta a importância do autor para a obra e a percepção artística que este consegue retratar e transmitir para o seu público, através dos sentimentos evocados.

No último texto a integrar essa seção, Mary Shelley conta sobre o impulso criativo que a levou a escrever *Frankenstein*. Na introdução da terceira edição do romance, a autora relata um sonho que lhe causou tanto pavor, que fez com que ela se determinasse a escrever uma narrativa que pudesse causar sensação similar à que ela experimentou.

Nesse texto, ela também pondera sobre a relação do artista com a sua abominável obra, relação similar aos protagonistas do romance, Victor Frankenstein e o monstro criado pelo cientista. Entretanto, o que fica mais evidente neste trecho, é como o sentimento gerado em Shelley fez com que ela quisesse reproduzir essa sensação de alguma maneira, mostrando a relevância da capacidade que as obras góticas devem ter de estimular os nossos sentimentos mais fortes e profundos.

Desta maneira, os textos reunidos na terceira seção mostram como o gótico passa a integrar o fictício com elementos reais, intrigando o leitor ao fazer com que estes universos se encontrem

em um lugar próximo de sua realidade. Por isso, o gótico é retratado pela sua atmosfera e, também, pelas sensações de conflito produzidas no leitor.

A quarta e última parte da coletânea busca refletir sobre os monstros como contraponto a tudo aquilo que é normal, compreendendo-os através da ideia de alteridade. Tudo aquilo que é estranho ou perverso representa uma ameaça ao modelo de vida “organizado” pelos padrões sociais, morais e culturais em que estamos inseridos. Entretanto, nem todo monstro precisa ter algum traço físico grotesco, basta ele ser capaz de cometer alguma atrocidade que ultrapasse os limites da humanidade.

A filosofia na alcova mostra como a perversidade existe como maneira de assegurar que o bem exista, ou seja, os atos libidinosos presentes no texto de Marquês de Sade são ações que equilibram a natureza por contrastar com a virtude. A destruição e a criação, o roubo e a riqueza, a religião e a libertinagem, todas essas oposições se completam, no sentido de que uma existe para reforçar a existência da outra.

Através desses fragmentos, fica evidente a existência do prazer no ato perverso, que no texto é representado pelo ato libidinoso. Tais corrupções devem ser concebidas como naturais, mesmo sendo contra os valores sociais pautados no Cristianismo que são trazidos à tona na discussão entre os personagens.

Já o texto de Edgar Allan Poe, que inicia o seu conto *O demônio da perversidade*, mostra como a perversidade é uma característica inerente ao ser humano. É este aspecto que nos impulsiona a fazer o imoral, ou aquilo que não se deve, sem um motivo claro

para isso. Em contraponto, há a combatividade que nos impede de realizar atos imprudentes, funcionando como uma sensação protetora e antagonica à perversidade.

O autor exemplifica como essas ideias funcionam através da imagem de uma pessoa à beira de um abismo. O que por um lado causa vertigem e medo, por outro lança a pergunta de como seria se jogar em queda livre. Poe argumenta que pensamos nessa possibilidade, não porque temos um desejo de morte, mas por sabermos que não devemos, ou seja, pelo simples desejo de sermos perversos.

No texto seguinte, é a vez de Charles Baudelaire apresentar suas reflexões sobre a perversidade. Em *O pintor da vida moderna*, acredita-se que a construção do belo é fabricada e tem um apelo estético artificial, enquanto a natureza seria apenas aquilo de que necessitamos. Pensando nisso, a moda seria a representação concreta deste fascínio pelo que é desnecessário, mas que é considerado agradável.

Para contrastar com essa visão do belo, Baudelaire descreve um prostíbulo onde tudo parece ser exagerado, sejam os movimentos, as maquiagens ou as interações. Ao utilizar este cenário, fica claro que as prostitutas são uma representação excessiva da artificialidade presente na moda, e o que as torna preciosas são os pensamentos obscuros e maldosos que possuem.

As comparações utilizadas para descrever as prostitutas, como o olhar do demônio, reforçam a concepção dessas mulheres como profanas e meros objetos de prazer público. Apesar da visão misógina, a obra analisa a beleza do Mal quando ela está

presente de maneira mais oculta, não apenas na corporificação física da artificialidade.

O monstro, obra de J. K. Huysmans, encerra a discussão da última seção e do livro como um todo. Neste momento, aponta-se como os monstros perderam a capacidade de amedrontar e se tornaram ultrapassados. Se antes o monstro de Frankenstein causava arrepios, hoje ele já não nos impressiona mais. Agora a imagem do medo é representada pelo mundo real – um exemplo seriam os *serial killers*, pessoas capazes de cometer atos monstruosos e que não possuem nada de sobrenatural.

Por isso, o monstro, que se tornou caricato, dá lugar ao homem como seu próprio predador. O que atormenta não é mais o fictício e, sim, o real. Teme-se aquele que é consumido pela luxúria e pelo perverso e, por isso, se torna capaz de causar o Mal. A grande questão é que agora fica difícil separar o real e o imaginário, já que os monstros não são meras possibilidades da imaginação, uma vez que o novo monstro pode ser qualquer pessoa ao nosso redor.

A obra *As artes do Mal* faz um apanhado de conceitos elementares para entender o Mal como um efeito estético. Seja pelo sublime, pelo gótico ou pelo monstro, as representações do medo e do horror podem ser construídas através dos mais diversos recursos literários. Comprova-se também como a sensação de perigo e mistério pode estar atrelada ao prazer e à apreciação curiosa daquilo que foge a compreensão mundana.

Sendo assim, os textos que integram esta coletânea possibilitam uma reflexão inicial que fomenta outras possíveis análises críticas de textos literários e teóricos sobre o assunto.

Por serem textos-base e seminais, eles são apenas o início de uma semente plantada, que agora já é apreciada por tantos outros estudiosos do meio acadêmico. Esta semente do Mal hoje se perpetua no livro de França e Araújo e permite que muitos outros contemplem as tantas faces ocultas que o sombrio e o aterrorizante nos reservam.

REFERÊNCIAS

- FRANÇA, Júlio; ARAUJO, Ana. (Orgs.) (2018). *As artes do Mal*. Rio de Janeiro: Bonecker.
- MONTAIGNE, Michel (2018). “XVIII – Sobre o medo”. In: FRANÇA, Júlio; ARAUJO, Ana. (Orgs.). *As artes do Mal*. Rio de Janeiro: Bonecker.
- LOVECRAFT. H. P. (2018) “O horror sobrenatural na literatura (Introdução)”. In: FRANÇA, Júlio; ARAUJO, Ana. (Orgs.). *As artes do Mal*. Rio de Janeiro: Bonecker.

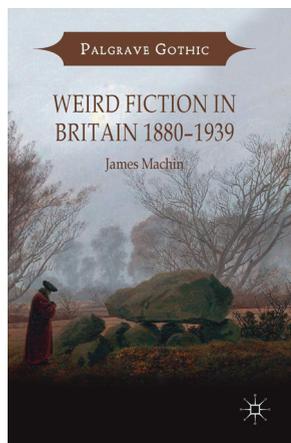
02

WEIRD FICTION IN BRITAIN 1880-1939 (2018), DE JAMES MACHIN

Ana Resende (UFF)

Recebido em 20 abr 2020. **Ana Resende** é Mestranda em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF), sob orientação do Prof. Dr. André Cardoso.
Aprovado em 23 mai 2020.

Weird Fiction in Britain (1880-1939), de James Machin, publicado em 2018 na coleção “Palgrave Gothic”, e ainda sem tradução para o português, é um livro ambicioso em seu escopo ao propor uma análise de como os “tentáculos” da ficção *weird*¹, costumeiramente associada às revistas *pulp* norte-americanas do início do século XX e, em particular, à revista *Weird Tales*, se estendem até um local mais distante geograficamente e um período bem anterior, a saber, a Inglaterra de fim do século XIX. Nesta proposta, Machin se baseia nos trabalhos de S. T. Joshi e de China Miéville, para quem haveria uma “tradição” da ficção *weird*, que teria se iniciado em 1880 e iria até 1940, e que se opõe à perspectiva dos antologistas Ann e Jeff VanderMeer, para quem a ficção *weird* coincidiria com a criação da revista *Weird Tales* e com o círculo de autores formado em torno de H. P. Lovecraft.



A pesquisa de Machin também se insere numa tradição crítica e historiográfica que busca explorar a relação entre a alta literatura e a literatura popular. Podemos destacar, em língua inglesa, o trabalho pioneiro de Talia Schaffer, nos anos 2000, sobre a ficção popular de Ouida e sua influência na decadência literária inglesa, além das pesquisas de David Weir, Brian Stableford e, mais recentemente, Kirsten MacLeod e Roger Luckhurst, e, ainda, em

1 Aqui usarei os termos “*weird*” e “ficção *weird*” por concordar com Alexander Meireles, em seu artigo sobre a “Ficção *Weird*”, publicado no Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF), que a tradução do termo em português faz com que se percam as várias dimensões da palavra em inglês.

língua portuguesa, temos o artigo “Ecos da *Pulp Era* no Brasil: o Gótico e o Decadentismo em Gastão Cruls”, de 2013, no qual seu autor, Júlio França, sugere uma possibilidade de leitura de algumas obras de autores brasileiros (incluindo autores canônicos como Érico Veríssimo e Guimarães Rosa), aproximando-os da literatura popular ao estilo das revistas *pulp* norte-americanas.

No entanto, na introdução e ao longo do restante do livro, James Machin tem um desafio: responder à pergunta “o que exatamente é o *weird*?”, apontando para a complexidade do termo, que já era usado desde a última década do século XIX, mas sem muita precisão. No discurso literário finissecular, o uso do termo “*weird*” era comumente considerado sinônimo de “medonho”, “perverso”, “inquietante”, “estranho”, “nocivo”, “horrível”, “sobrenatural” e, algumas vezes, até “repulsivo”.

E o próprio H. P. Lovecraft, em seu ensaio sobre o *Horror Sobrenatural em Literatura*, de 1927, parece definir o conto *weird* por aquilo que ele não é, em vez de dizer o que é: o conto *weird* tem “algo mais do que assassinatos secretos, ossos ensanguentados ou um vulto coberto com lençol, retinindo correntes²” (LOVECRAFT, 2013, posição 368). Embora não devesse ser confundido com contos góticos nem, muito menos, com histórias de fantasmas vitorianas, nunca houve regras estabelecidas para o conto *weird*. Em entrevista acerca do livro *Weird Fiction in Britain (1880-1939)*, James Machin descreve algumas características dessa modalidade:

Ficção que provoca e envolve um medo mais conceitual do que o precipitado por ameaças à

2 Todos os trechos de obras indicadas em língua estrangeira nas referências foram traduzidos por mim.

segurança física ou por repulsa direta. Além disso, parece haver algo próximo a um consenso no sentido de que é um modo, e não um gênero – algo que perpassa os gêneros. Embora, sem dúvida, esteja mais intimamente relacionado ao horror, também se associa ao numinoso. Eu também acho que a falta de fechamento narrativo é um dos seus identificadores frequentes. (MACHIN, 2019)

O livro de Machin se divide em quatro capítulos: “O *Weird Fin-De-Siècle* e Depois”; “Shiel, Stenbock, Gilchrist e Machen”; “Buchan” e “*Weird Tales* e a Decadência *Pulp*”. No capítulo “O *Weird Fin-De-Siècle* e Depois”, o autor explora a emergência do conto como forma literária e da ficção decadente em língua inglesa no fim do século XIX, concentrando-se no termo “*weird*” como um termo literário e crítico, bem como em usos que o diferenciavam de outras expressões, como “sobrenatural”, “estranho”, “horror”, além da ficção gótica. É interessante recordar aqui a proposta do autor, apresentada na introdução do livro:

Pode ser útil considerar o *Weird* como uma linha (ou um tentáculo!) movendo-se através de vários círculos em um diagrama de Venn de gênero. Aninhados nos círculos mais amplos do Realismo e do Fantástico, que se intersectam, estão a Ficção Científica (ou Romance Científico), o Gótico e o Horror e, menor ainda, talvez, a História de Fantasmas e uma infinidade de subdivisões aparentemente inesgotáveis. O *Weird* pode abrir caminho para todos. Para os propósitos deste livro, no entanto, é necessário selecionar o tipo de *Weird* no qual eu pretendo me concentrar; o tipo de ficção *weird* a partir da qual podemos compreender melhor o que é a ficção *weird*. (MACHIN, 2018, p.17)

Mais adiante no capítulo, James Machin se propõe examinar o mercado editorial das últimas décadas do século XIX. Tradicionalmente, a ficção vitoriana era consumida e produzida em forma seriada e mensal, e em romances de três volumes que, devido aos preços elevados, circulavam em bibliotecas itinerantes. O progresso das tecnologias de impressão, influências estéticas estrangeiras, mudanças na publicidade e outros fatores econômicos desempenharam um papel importante na criação de um mercado para a ficção curta. No fim do século XIX, o conto tinha apelo popular e literário, e essas condições de produção e recepção levaram ao surgimento de obras muito mais implicadas no mercado. Nesse contexto, Machin não parece considerar problemática a ideia de que Edgar Allan Poe seja um dos “pais fundadores” do conto britânico junto com Robert Louis Stevenson (ao contrário de outros estudiosos da ficção curta da virada do século XIX) e, ao contrário, insiste no mérito da ficção de Poe ser mediada por várias preocupações, incluindo a questão dos diferentes públicos.

No capítulo “Shiel, Stenbock, Gilchrist e Machen”, o autor se detém sobre a vida e a produção dos ingleses M. P. Shiel, R. Murray Gilchrist, Count Stenbock e Arthur Machen, que, para Brian Stableford, seriam “produtos definitivos da Decadência inglesa” (*Apud* MACHIN, 2018, p.101), mas também influentes escritores de ficção *weird*. Para Machin, as obras desses autores representariam uma síntese do decadentismo e de temas horroríficos e/ou sobrenaturais em forma de contos e, além disso, seriam reconhecidas pelos contemporâneos e pela crítica posterior como sendo produzidas por autores que recorriam ao modo *weird*.

Ainda que hoje nomes como os de Count Stenbock (1860-1895) e M. P. Shiel (1865-1947) sejam pouco conhecidos, Machin pretende mostrar o quanto esses primeiros expoentes da ficção *weird* influenciaram a obra de Lovecraft e o quanto a ficção decadente inglesa e a ficção popular publicada nas revistas *pulp* compartilhariam certas atitudes e preocupações sociais finisseculares. E mesmo que esses autores já tivessem morrido ou abandonado em grande parte os excessos estilísticos da Decadência, sua influência continuou do outro lado do Atlântico, com a publicação de suas produções literárias nas revistas *pulp* das décadas de 20 e 30. Machin cita ainda as obras de R. Murray Gilchrist (1867-1917) e recorda que seus contos eram publicados no *The Yellow Book*, ao lado de textos de autores como Henry James e Kenneth Grahame. Apesar de esquecido, suas contribuições à literatura finissecular ainda são lembradas por especialistas em literatura decadente e ficção sobrenatural.

Se Stenbock e Gilchrist são autores genuinamente obscuros, Arthur Machen, o outro autor mencionado no capítulo, ocupa uma posição curiosa: por um lado, a crítica costuma chamá-lo de “o pai esquecido da ficção *weird*” (MACHIN, 2018, p.126); por outro, edições de seus contos são cada vez mais comuns, e sua influência na ficção *weird* talvez só seja menor do que a do próprio H. P. Lovecraft. Mas a “Decadência” de Machen era, antes, uma manifestação da herança comum de Edgar Allan Poe e de Robert Louis Stevenson do que uma influência do simbolismo francês, inclusive no que se refere ao modelo de uma ficção potencialmente comercial. O que leva o autor de *Weird Fiction in Britain (1880-1939)* a apontar, sem, no entanto, tirar conclusões

desse fato, que mesmo após o julgamento e condenação de Oscar Wilde (este sim, um leitor da Decadência francesa) por sodomia, em 1895, publicações ligadas à ficção decadente, como *The Yellow Book*, continuaram a circular. Em 1896, nos sumários de suas quatro edições, era possível ler nomes como Henry James, Vernon Lee e Max Beerbohm.

Para mostrar a influência de Stevenson na principal obra de Arthur Machen, *O Grande Deus Pã*, James Machin cita a conhecida entrada do diário do autor, na qual ele observa:

[Nós] devemos vincular nossas maravilhas a algum fato, base ou método científico ou pseudocientífico. Se Stevenson tivesse escrito sua grande obra-prima entre 1590 e 1650, o dr. Jekyll teria feito um pacto com o diabo; em 1886, o dr. Jekyll compra algumas drogas raras dos químicos de Bond Street. (*Apud* MACHIN, 2018, p.145)

Uma ressalva que se poderia fazer ao capítulo é quanto ao *corpus* analisado. Embora James Machin se proponha pensar a “tradição *weird*” entre os anos de 1880 e 1940, ou seja, entre as primeiras manifestações da ficção decadente em língua inglesa e o declínio das revistas *pulp*, ao selecionar os autores que pretende estudar, ele se baseia no recorte temporal feito por Brian Stableford, em *The Dedalus Book of Decadence (Moral Ruins)*: “Os produtos mais intensamente escandalosos da Decadência inglesa podem ser encontrados em um pequeno grupo de coleções de contos, publicado entre 1893 e 1896” (*Apud* MACHIN, 2018, p.78).

Ao limitarem a decadência inglesa a um curto período da década de 1890 e a apenas cinco obras publicadas, Stableford e Machin ignoram também a presença feminina nos contos da

decadência literária britânica e o pioneirismo de algumas dessas autoras, em particular, da inglesa Vernon Lee, de quem Brian Stableford reconhece a importância para a ficção decadente inglesa, ao lado de outros “exemplos notáveis”: Arthur Machen, R. Murray Gilchrist e M. P. Shiel, no artigo “Haunted by the Pagan Past: an Introduction to Vernon Lee”.

Como demonstrou Anthony Camara, em sua tese de doutorado, *Dark Matter: British Weird Fiction and the Substance of Horror, 1880-1927*, Vernon Lee certamente deveria figurar entre os “antecessores de Lovecraft” (CAMARA, 2013, p.16). Embora Lee não seja normalmente associada ao conto *weird*, Camara considera que seus contos, em particular, as histórias de *Hauntings*, coletânea publicada no ano de 1890, nos ajudam a entender como a ficção *weird* surgiu através de rupturas e modificações de tradições sobrenaturais anteriores, como as histórias de fantasmas vitorianas e o romance gótico.

O capítulo seguinte de *Weird Fiction in Britain (1880-1939)*, “Buchan”, se concentra em um escritor que, apesar da fama e da popularidade, não costuma ser considerado um autor de ficção *weird*. Para Machin, John Buchan seria um autor de transição entre a decadência literária finissecular e o emergente mercado das revistas *pulp*, no início do século XX; um autor para quem a ficção sempre constituiu um exercício comercial tanto quanto artístico, e para quem os dois aspectos não eram excludentes (um de seus livros mais famosos, *The Thirty-Nine Steps*, foi adaptado para o cinema por Alfred Hitchcock). No capítulo, Machin ressalta também como Buchan, colaborador frequente no *The Yellow Book*, estava ligado a um contexto mais amplo da ficção *weird*, que incluía, por

exemplo, referências ao Oriente e ao paganismo, além da ficção de aventura colonial, associada a autores como H. Rider Haggard e Rudyard Kipling.

No capítulo que encerra o livro, “*Weird Tales* e Decadência *Pulp*”, James Machin aborda o auge da ficção *weird*, que coincide com a criação da revista *Weird Tales*, argumentando que a revista *pulp* era parte de uma tradição existente e poderia ser considerada uma continuidade da decadência literária finissecular em pleno modernismo. O autor mostra como tanto no conteúdo produzido para a revista, que incluía uma variedade impressionante de textos, desde histórias populares e contos de Poe até reimpressões de autores como Sheridan Le Fanu, Arthur Machen, H. G. Wells, Arthur Conan Doyle e E. F. Benson, quanto na seção de “cartas aos editores” (“The Eyrie”), a comunidade formada em torno da *Weird Tales* se reconhecia mais por fazer parte de uma “tradição *weird*” do que propriamente pelo pioneirismo em uma nova forma literária.

Caberia aqui um comentário sobre o capítulo “*Weird Tales* e Decadência *Pulp*”: é interessante ver como James Machin mostra mais do que rupturas, as semelhanças e continuidades entre a alta literatura e a literatura popular, em particular, a ficção *weird*. Mas tanto a decadência literária inglesa quando a ficção *weird* parecem emergir, mesmo de um ponto de vista “cultural”, de uma crise linguística vitoriana, e em um estudo sobre os precursores da ficção *weird* a linguagem mereceria destaque, pois o uso que esses autores fazem dela, longe de ser mero beletrismo parece servir ao efeito que eles queriam criar.

No caso de Lovecraft, por exemplo, tal como observa S. T. Joshi, na “Introdução” a *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, o uso das catacreses, entre outras características, se adequaria ao tipo de efeito encantatório evocado, por isso, é importante recordar que “Lovecraft era quase sempre o mestre, e não o escravo, de seu estilo” (JOSHI, 1999, posição 252). Da mesma forma, o pesquisador Júlio França, em seu artigo sobre Gastão Cruls e as revistas *pulp*, mencionado anteriormente, refere-se à necessidade de estudarmos a linguagem desses autores não como defeitos de estilo, mas como características formais:

Assim, talvez, possamos descobrir que os barroquismos de linguagem de ambos os autores – o preciosismo de Cruls, as catacreses de Lovecraft – funcionam como um recurso formal que reforça a visão de mundo por eles sustentada. (FRANÇA, 2013, p.16)

No final do capítulo, Machin volta a citar Brian Stableford, agora em *Glorious Perversity: The Decline and Fall of Literary Decadence*, para quem os Estados Unidos, que não raro eram descritos como “o último lugar na Terra que ofereceria solo fértil para a Decadência” (Apud MACHIN, 2018, p.221), proporcionaram uma sobrevida a esta modalidade literária, com autores como Ambrose Bierce, Robert W. Chambers, Clark Ashton Smith e H. P. Lovecraft, que, junto com a revista *Weird Tales*, trouxe a Decadência “dos salões da Europa *fin-de-siècle* para as movimentadas bancas de jornais dos Estados Unidos nos anos de 1920” (MACHIN, 2018, p.221) ao fazer “um uso extravagante, ainda que tardio, de *tropos* decadentes” (Apud MACHIN, 2018, p.221).

A degenerescência hereditária, que assombrava o imaginário da Decadência em língua inglesa no fim do século XIX, assumia,

dessa forma, uma estranha perspectiva cósmica e tornava-se agora condição do universo.

REFERÊNCIAS

CAMARA, Anthony Christopher (2013). *Dark Matter: British Weird Fiction and the Substance of Horror, 1880-1927*. (Tese - Doutorado em Literatura Inglesa). Universidade da Califórnia. Los Angeles, p.226.

FRANÇA, Júlio (2013). “Ecos da *Pulp Era* no Brasil: o Gótico e o Decadentismo em Gastão Cruls”. *Terra Roxa e outras terras* – Revista de Estudos Literários. 26, Dez.

JOSHI, S. T. (1999) “Introduction”. In: LOVECRAFT, H. P. *The Call of Cthulu and Other Weird Stories*. Nova York: Penguin Group. Edição do Kindle.

Lovecraft, H. P. (2013). *The Annotated Supernatural Horror in Literature: Revised and Enlarged*. Nova York: Hippocampus Press. Edição do Kindle.

MACHIN, James (2018). *Weird Fiction in Britain 1880-1939*. Cham: Palgrave Macmillan. (“Palgrave Gothic”)

_____ (2019). *Weird Fiction* [Entrevista concedida a] Jared Neuharth. In <https://sites.utexas.edu/ransomcentermagazine/2019/04/01/weird-fiction/> Acesso em 16.Dez.2019.

MEIRELES, Alexander (s/d). “Ficção Weird”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCIA, Flávio; FRANÇA, Júlio (Editores). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. In <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/f/ficcao-weird/> Acesso em 16.Dez.2019.

STABLEFORD, Brian (s/d). “Haunted by the Pagan Past: an Introduction to Vernon Lee”. In <http://www.infinityplus.co.uk/introduces/lee.htm> Acesso em 13.Jan.2020.

