



17
~
ABUSÕES
ano08

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.

Periódico quadrimestral, que tem por finalidade a divulgação de artigos, traduções, resenhas, entrevistas, depoimentos, testemunhos, ficção e outras fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, Fantástico e Insólito Ficcional, conforme expresso em seu Editorial Permanente, e publica textos em português, galego, espanhol, francês, italiano, inglês e alemão.

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

Regina Michelli

Líder do GP EnLIJ – Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 05

DOSSIÊ

TENDÊNCIAS DO INSÓLITO FICCIONAL NA TERCEIRA DÉCADA DO SÉCULO XXI

A PROCURA POR DISTOPIAS NO SÉCULO XXI:
UMA ANÁLISE DO RANKING DE OBRAS MAIS POPULARES
DO PORTAL AMAZON BRASIL 10

FIGURAÇÕES DO INSÓLITO NO CONTO
O HOMEM DA LUVA ROXA, DE MARINA COLASANTI:
REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO DO LEITOR 49

HIPERNARRATIVAS E A CONSTRUÇÃO DE MUNDOS INSÓLITOS 79

LA SOLEDAD ENGENDRA DEMONIOS.
LA TRANSMEDIALIDAD EN EL CINE DE TERROR
ARGENTINO FILMADO EN CUARENTENA 115

MANIFESTAÇÕES DO INSÓLITO EM ENCLAUSURADO
E TORTO ARADO 139

O ESPAÇO-TEMPO COMO PERCEPÇÃO GEOMÉTRICA DA
REALIDADE NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA 163

O MARAVILHOSO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA:
UMA LEITURA DE SALMAN RUSHDIE, MARGARET ATWOOD,
ROBERT COOVER E NALO HOPKINSON 184

POR QUE RETORNAR À NARRATIVA DA MADRASTA
NA CONTEMPORANEIDADE? 216

TERRORES CINEMATOGRAFICOS EN TIEMPOS DE PANDEMI	242
THE TURN OF THE “BAD FEMINIST”: PROBING MONSTROSITY IN THE SHARED UNIVERSE OF <i>THE HANDMAID’S TALE</i>	269

MISCELÂNEA

RESENHA: A NOVA AMÉRICA (2021), DE PEDRO SASSE	318
ENTREVISTA COM PEDRO SASSE	335

APRESENTAÇÃO

Fernanda Sylvestre (UFU)
Maira Pandolfi (UNESP – Assis)
Shirley Carreira (UERJ – São Gonçalo)

Na ampla seara dos estudos narrativos, o insólito ficcional ora se apresenta como uma categoria que perpassa vários gêneros literários, ora como um tipo de arquitetura sistêmica, em oposição ao sistema real-naturalista, que reúne os gêneros literários ou modos discursivos. Dando sequência aos muitos estudos que se destinam às manifestações do insólito ficcional, este dossiê cumpre o desafio de refletir sobre a emergência de novos estilos e tendências na terceira década do Século XXI, que demarca o resplendor de mundos possíveis do insólito ficcional na literatura, no cinema e nos sistemas *streamings*. Os estudos aqui reunidos buscam refletir sobre questões teóricas, metodológicas, conceituais, críticas e interpretativas de uma vasta e variada produção onde o insólito ficcional desponta, rasura, fatura os referentes acessados no mundo cotidiano, representados na composição das imagens.

Abre o volume o artigo “A procura por distopias no século XXI: uma análise do ranking de obras mais populares do portal Amazon Brasil”, que além de mostrar um panorama da vasta produção atual da literatura distópica, ainda reflete sobre termos como utopia e distopia e a relação entre o mundo real e os mundos ficcionais. Na sequência, as figurações do insólito são analisadas em um conto de Marina Colasanti. O terceiro texto se debruça sobre as

hipernarrativas e a construção de mundo insólitos, tomando como centro de sua reflexão o conceito de “narrativa transmidiática”, procurando analisar o funcionamento de hipernarrativas construídas de forma transmidiática e evidenciando as tendências contemporâneas nesse campo.

Sob o título de “La soledad engendra demônios. La transmedialidad en el cine de terror argentino filmado en cuarentena”, o quarto estudo fica por conta da revisão de um corpus de filmes argentinos realizados durante o auge da pandemia da COVID-19, em 2020. Já o quinto artigo tem como objetos de estudo dois romances contemporâneos: *Enclausurado*, de Ian McEwan (2016) e *Torto arado*, de Itamar Vieira Júnior (2018), obras que preconizam as feições do insólito no limiar dessa terceira década do século XXI. O sexto estudo dessa coletânea investiga as representações espaço-temporais observadas nas artes e na literatura contemporânea, mostrando como os conceitos de objetos quadridimensionais estão representados na cultura de hoje e como estas descrições podem caminhar com as descobertas computacionais. O sétimo estudo analisa as representações do maravilhoso na literatura de Salman Rushdie, Margaret Atwood, Robert Coover e Nalo Hopkinson. Para isso, a estudiosa enfatiza as relações entre história e literatura e analisa se o maravilhoso na pós-modernidade ainda estaria próximo do conceito estabelecido por Todorov ou se a forma como se configura atualmente nas narrativas contemporâneas subverteria esse gênero.

O oitavo artigo, sob o título de “Por que retornar à narrativa da madrasta na contemporaneidade?”, empreende uma minuciosa análise que mostra como o processo revisionista contemporâneo

trabalha em prol de lançar um novo olhar para a figura da madrasta, retornando ao seu passado, a fim de compreender as motivações de sua vilania. Na sequência, o nono estudo que se apresenta procura mostrar os “Terroros cinematográficos en tiempos de pandemia”, discutindo a noção de “terror” dentro do campo do cinema, assim como sua reformulação retórica e visual. Para fechar o conjunto de artigos do Dossiê, apresenta-se um estudo sobre a “bad feminist”, mostrando como as personagens June Osborne, de *The Handmaid’s Tale*, adaptada para TV pelo serviço de streaming Hulu, e Aunt Lydia, de *The Testaments*, ambos os livros da autora Margaret Atwood, podem ter se tornado monstruosas pela rejeição às normas de solidariedade; princípio feminista dominante da quarta onda.

Além de uma dezena de artigos que prezam pela excelência conceitual em torno das discussões que envolvem as artes insólitas da terceira década do século XXI, este Dossiê trilingue traz uma entrevista com Pedro Sasse, Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense e estudioso do horror, da narrativa criminal e da ficção científica em perspectiva intermediática. É autor de obras como o romance *A nova América* (2022), e de contos publicados em coletâneas como *Terror na Amazônia* (2020) e *Inominável* (2021), todos pela Editora Parágrafo. Por último, apresenta-se uma resenha de Alice Pereira sobre o romance *A nova América*, de Pedro Sasse.

DOSSIÊ

TENDÊNCIAS DO INSÓLITO FICCIONAL NA TERCEIRA DÉCADA DO SÉCULO XXI

DOSSIÊ

TENDÊNCIAS DO INSÓLITO FICCIONAL NA TERCEIRA DÉCADA DO SÉCULO XXI

A PROCURA POR DISTOPIAS NO SÉCULO XXI: UMA ANÁLISE DO RANKING DE OBRAS MAIS POPULARES DO PORTAL AMAZON BRASIL	10
FIGURAÇÕES DO INSÓLITO NO CONTO O HOMEM DA LUVA ROXA, DE MARINA COLASANTI: REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO DO LEITOR	49
HIPERNARRATIVAS E A CONSTRUÇÃO DE MUNDOS INSÓLITOS	79
LA SOLEDAD ENGENDRA DEMONIOS. LA TRANSMEDIALIDAD EN EL CINE DE TERROR ARGENTINO FILMADO EN CUARENTENA	115
MANIFESTAÇÕES DO INSÓLITO EM ENCLAUSURADO E TORTO ARADO	139
O ESPAÇO-TEMPO COMO PERCEPÇÃO GEOMÉTRICA DA REALIDADE NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA	163
O MARAVILHOSO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: UMA LEITURA DE SALMAN RUSHDIE, MARGARET ATWOOD, ROBERT COOVER E NALO HOPKINSON	184
POR QUE RETORNAR À NARRATIVA DA MADRASTA NA CONTEMPORANEIDADE?	216
TERRORES CINEMATOGRAFICOS EN TIEMPOS DE PANDEMI	242
THE TURN OF THE “BAD FEMINIST”: PROBING MONSTROSITY IN THE SHARED UNIVERSE OF <i>THE HANDMAID’S TALE</i>	269

01

A PROCURA POR DISTOPIAS NO SÉCULO XXI: UMA ANÁLISE DO RANKING DE OBRAS MAIS POPULARES DO PORTAL AMAZON BRASIL¹

Jonas de Oliveira Bertucci
Nathan Vieira

Recebido em 31 mai 2021.

Aprovado em 07 mar 2022.

Jonas de Oliveira Bertucci

Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília.
Professor de graduação do Instituto Federal de Brasília
- Campus São Sebastião (IFB/CSSB).

Participação no Grupo de Pesquisa Comunicação
e Culturas Urbanas, do XX Encontro dos Grupos de
Pesquisas em Comunicação, 43º Congresso Brasileiro
de Ciências da Comunicação.

E-mail: jonas.bertucci@ifb.edu.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0580793909196813>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7250-3980>

Nathan Vieira

Graduando do Curso de Letras - Português do Instituto
Federal de Brasília (IFB/CSSB)

Bolsista PIBIC CNPq/IFB

Participação no Grupo de Pesquisa Comunicação
e Culturas Urbanas, do XX Encontro dos Grupos de
Pesquisas em Comunicação, 43º Congresso Brasileiro
de Ciências da Comunicação.

E-mail: nathancef@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4857050374433230>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5914-3810>

1 Título em língua estrangeira: “The search for dystopias in the 21st century: an analysis of the ranking of the most popular works on Amazon Brazil portal”.

Resumo: Este artigo apresenta um panorama das tendências atuais da literatura distópica. Partindo do ranking de vendas do portal Amazon Brasil de 2019, é realizada uma análise geral das 100 obras literárias de ficção distópica mais populares no Brasil. Após uma breve introdução, na segunda parte é feita uma contextualização sobre a origem e os sentidos dos termos utopia e distopia e sobre a relação entre o mundo real e os mundos ficcionais. Na terceira parte é apresentada a metodologia de análise das sinopses dos livros do ranking. Foram coletadas informações externas das obras (como ano, idioma e país de publicação, gênero, nacionalidade e raça do autor) e internas (como espécie, gênero dos antagonistas e protagonistas, e temáticas retratadas nos universos distópicos) para a composição de estatísticas descritivas. Foi possível identificar que a maioria das obras foi escrita no século XXI, por homens e mulheres brancos. A ideia de um Estado totalitário é recorrente e observam-se tendências marcadas por elementos fantásticos, assim como pela degradação ambiental, temática que perpassa diversas obras. Na quarta parte são apresentados os resultados e discutidas três obras selecionadas da lista, contendo elementos representativos do imaginário observado: *A fortaleza: mundo sombrio* (de Day Fernandes, autora brasileira); *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (do premiado autor paulista Ignácio de Loyola Brandão); e *Estilhaça-me* (best-seller adolescente da estadunidense Tahereh Mafi). Por fim, são tecidas as considerações finais. Embora o trabalho literário não profetize um iminente futuro apocalíptico, a sua análise pode dizer muito sobre o presente.

Palavras-chave: Análise literária; Distopia; Utopia; Juventude; Ficção científica.

Abstract: This article presents an overview of current trends in dystopian literature. Based on the Amazon Brazil portal sales ranking for 2019, an overall analysis

of the 100 most popular dystopian fiction literary works in Brazil is carried out. After a brief introduction, the second part provides a contextualization of the origin and meanings of the terms utopia and dystopia and the relation between the real world and fictional worlds. The third part presents the methodology for analyzing the synopses of the ranking books. External information on the books (such as year, language and country of publication, gender, nationality and race of the author) and internal information (such as species, gender of antagonists and protagonists, and themes portrayed in dystopian universes) were collected to compose descriptive statistics. It was possible to identify that white men and women wrote most of the works in the 21st century. The idea of a totalitarian State is recurrent and trends marked by fantastic elements, as well as by environmental degradation, a theme that permeates several works, can be observed. The fourth part presents the results and discusses three books selected from the list, containing representative elements of the observed imagery: *A fortaleza: mundo sombrio* (by Day Fernandes, an author from Brasília); *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (by the award-winning Ignácio de Loyola Brandão, from São Paulo); and *Shatter-me* (teenage best seller by the American Tahereh Mafi). Finally, the final considerations are made. Although the literary work does not prophesy an imminent apocalyptic future, its analysis can say a lot about the present.

Keywords: Literary Analysis; Dystopia; Utopia; Youth; Science fiction.

INTRODUÇÃO

Um levantamento feito em 2012 pelo portal GoodReads (www.goodreads.com), que organiza grandes redes de recomendação de leitura no mundo, apontou que o número de obras com temas

distópicos no século XXI é o maior desde a década de 1960, o que poderia indicar um sinal de tempos problemáticos². O portal apresenta categorias de temas associados às obras ao longo do século XX, como o medo do Estado e a ansiedade em relação ao corpo, presentes no período da Segunda Guerra e da Guerra Fria. Há obras distópicas românticas que tratam dos anseios de jovens adultos e suas decepções amorosas e, ainda, uma possível nova onda, característica do século XXI, ligada às mudanças climáticas, à inteligência artificial e à automação. Padrão semelhante se observa no cinema e nas produções de TV, embora haja poucos dados sistematizados.

Em 2020, o mundo foi surpreendido pela pandemia causada pelo novo coronavírus, que alcançou praticamente todos os países do globo. Diante da iminência de milhões de mortes, as nações foram obrigadas a decretar medidas extraordinárias para contenção do vírus, com o estabelecimento da dinâmica de quarentena e a restrição das atividades econômicas. Os impactos sociais, econômicos e as mudanças na dinâmica das grandes cidades e das famílias fazem com que esse seja considerado um episódio distópico da história recente da humanidade, marcado por eventos extremos que alteraram a ordem cotidiana. É curioso notar que, embora os efeitos da pandemia sejam muito diferentes para cada país e grupo social, podendo ser suavizados ou agravados pelo ambiente social e político, a sua origem talvez não seja resultado direto da ação humana, como o totalitarismo, as mudanças climáticas ou as guerras nucleares.

2 Os dados do levantamento podem ser observados em: <https://www.goodreads.com/blog/show/351-the-dystopian-timeline-to-the-hunger-games-infographic>. Acesso em: 30 maio 2019.

Embora a ameaça viral tenha sido tema de algumas obras (como o filme *Contágio*, de 2011³), as produções com maior repercussão até então parecem ser aquelas que retratam situações fantasiosas, como as histórias em que algum tipo de infecção transforma os homens em zumbis raivosos. Nos próximos anos, possivelmente veremos crescer o interesse sobre as diferentes distopias que envolvem manifestações virais⁴. Explorar esses indícios de forma sistemática pode ser relevante para a reflexão sobre o imaginário contemporâneo ao lidar com as relações entre juventude, consumo, meio ambiente e novas tecnologias, como observado em Rocha (2009). A bibliografia sobre literatura distópica é geralmente focada nos clássicos do século XX⁵, não sendo fácil encontrar indicadores sobre a produção e o consumo de obras no tempo, havendo ainda amplo espaço para reflexão sobre a elaboração simbólica das distopias do século XXI.

Este artigo contribui para essa discussão, desenvolvendo uma análise geral das 100 obras literárias de ficção distópica mais populares com base no ranking de vendas do portal Amazon Brasil de 2019. Após esta introdução, na segunda parte é feita uma contextualização sobre a origem dos termos utopia e distopia e sobre a relação entre o mundo real e os mundos ficcionais. Na

3 O filme que contou com a consultoria de epidemiologias e especialistas chama a atenção pelas semelhanças com a epidemia de 2020. De acordo com o roteirista, Scott Burns, em entrevista à rádio estadunidense NPR, os realizadores queriam contar a história de um surto plausível, sem os exageros de Hollywood.

4 Nesse sentido, Shwetz, K. (2020) discute como a ficção distópica pode ajudar a lidar com a ansiedade nos tempos de pandemia.

5 Barros (2011) analisa as cidades idealizadas pelo cinema. Embora seja possível encontrar análises de distopias, como *Matrix* (ver SILVA, 2007) e *Laranja Mecânica* (ver MENEZES, 1997), por exemplo, os aspectos explorados nas pesquisas muitas vezes não se referem a distopia em si, termo que nem mesmo é utilizado nesses textos.

terceira parte é apresentada a metodologia proposta para a análise das sinopses dos 100 livros do ranking. Foram coletadas informações externas e internas às obras, de modo a caracterizar autores, antagonistas e protagonistas e temáticas retratadas nos universos distópicos. Na quarta parte são apresentados os resultados e discutidas três das obras selecionadas da lista, cujos elementos são representativos do imaginário observado: *A fortaleza: mundo sombrio* (de Day Fernandes, autora brasileira); *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (do premiado autor paulista Ignácio de Loyola Brandão); e *Estilhaça-me* (best-seller adolescente da estadunidense Tahereh Mafi). Por fim, são tecidas as considerações finais.

UTOPIAS E DISTOPIAS

A expressão *utopia* foi cunhada pelo filósofo e intelectual humanista Thomas Morus na Inglaterra para dar nome a sua obra mais célebre, publicada no início do século XVI. A palavra é o resultado da união dos termos gregos *OU* (não) e *TÓPOS* (lugar), sendo assim um “não lugar”⁶. Etimologicamente, *Utopia* significa, portanto, “lugar inexistente na realidade”, carregando um sentido profundamente positivo, já que representa, na obra de Morus, uma sociedade possível onde tudo funciona com harmonia e perfeição.

A noção de um sistema social ideal pode ainda ser encontrada muito antes do surgimento da palavra *utopia*. As divagações de Platão sobre justiça em *A República* (380 a.C.), por exemplo, representam uma

6 Essa compreensão é amplamente difundida, havendo pouca variação nas descrições do termo nos diferentes dicionários. A título de exemplo, ver: [UTOPIA]. In: DICIO, *Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: www.dicio.com.br/utopia/. Acesso em: 28 maio 2019.

visão em grande medida utópica de uma cidade ideal (e inexistente), pensada a partir da reflexão sobre as características dos diferentes regimes políticos conhecidos na Antiguidade.

Na Modernidade, o sentido dado à palavra utopia passa a ter uma conotação profundamente diferente. A categorização dos primeiros socialistas do século XVIII como utópicos simboliza essa mudança de sentido. Esses intelectuais humanistas, apesar de terem levado a cabo experiências práticas de organização social antes inexistentes, transpondo da fantasia um ideal a se alcançar por meio da racionalidade política, ficaram marcados pelo estigma de sonhadores. A crítica marxiana ao socialismo utópico definiu essas primeiras experiências como um tipo de socialismo romântico, pré-moderno, que não fazia jus à necessidade de compreensão histórica da realidade social, papel do materialismo histórico⁷. Assim, a utopia foi perdendo seu sentido positivo, dando lugar a um sentido negativo, entendida como “algo impossível”, um sonho “não realizável”⁸.

Essa transfiguração de sentidos dá lugar ao nascimento do que seria o oposto radical da utopia, a *distopia*, um lugar de extrema opressão, seja pelo controle excessivo ou pelo total descontrole social, onde recorrentemente reinam o autoritarismo e a violência física ou simbólica, a “utopia negativa”. O termo aparece pela primeira vez em um discurso do filósofo e economista inglês John Stuart Mill no parlamento britânico em 1868, ao criticar propostas

7 Para uma análise dos chamados socialistas utópicos e suas expressões contemporâneas, ver Bertucci (2005).

8 Como é discutido na obra de Rösen *et al.* (2007), após o colapso dos sistemas socialistas orientais, no século XX, esse sentido negativo chegou ao seu extremo, tornando-se moda declarar o chamado “fim da utopia”.

de políticos conservadores, as quais considerava não apenas impraticáveis, mas extremamente negativas⁹. A distopia, diferente da utopia, passa a ser usada como peça de uma retórica crítica, de modo a contestar ideias e regimes potencialmente tirânicos que tentam se passar por generosos e benevolentes¹⁰.

A análise da produção artística distópica ajuda a entender a mudança da percepção das utopias às distopias, assim como dos diferentes sentidos atribuídos às distopias, à luz dos conflitos políticos de cada época. No século XX é possível identificar uma difusão considerável de ficções que abordam cenários futurísticos sombrios, muitas delas com adaptações para o teatro, o cinema e a TV. Entre as mais conhecidas, têm-se, por exemplo, *Admirável Mundo Novo* (1931), de Aldous Huxley, *1984* (1949), de George Orwell e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury. São obras que abordam temas como o totalitarismo e o autoritarismo de Estado, a vigilância e o anti-intelectualismo, por meio de realidades opressoras que se passam em períodos futuros não muito distantes da época de seus autores, fazendo referência direta a preocupações do seu presente. Diante do avanço recente de grupos políticos com tendências extremistas, chama a atenção a repercussão de *The Handmaid's Tale* (1985), obra literária escrita por Margaret

9 “É, provavelmente, demasiado elogioso chamá-los utópicos; deveriam em vez disso ser chamados dis-tópicos ou caco-tópicos. O que é comumente chamado utopia é demasiado bom para ser praticável; mas o que eles parecem defender é demasiado mau para ser praticável.” (MILL, 1868, Parlamento Britânico). Tradução nossa. In: New World Encyclopedia. Disponível em: www.newworldencyclopedia.org/entry/Dystopia. Acesso em: 28 maio 2019. (Ver também TRAHAIR, 1999).

10 Também é encontrado na literatura o termo *eutopia*, usado para estabelecer utopias positivas, em contraposição às utopias negativas (as distopias), já que literalmente “utopia” poderia significar ambos (MARQUES, 2013). Neste trabalho, o termo *utopia* é utilizado na sua forma mais conhecida, não se diferenciando essencialmente de *eutopia*.

Atwood, que entrou em evidência em 2018 após o sucesso da sua adaptação no formato de série televisiva¹¹.

O contexto histórico pode revelar muito sobre a produção de uma obra. É fato conhecido, por exemplo, o engajamento político de George Orwell, dialogando com a ameaça dos regimes totalitários do século XX, e trazendo à tona elementos de controle presentes tanto no stalinismo quanto no capitalismo pós-guerra. O que é patente na obra de Orwell pode ser menos evidente em outras produções. Como afirma Regina Dalcastagnè (2000), o autor jamais estará ausente do próprio texto, de uma forma ou de outra ele irá aparecer mostrando suas perspectivas e aquilo em que ele acredita, de uma forma sutil ou escancarada.

Com efeito, os medos representados nas obras distópicas podem ser interpretados como reflexos dos sentimentos compartilhados pelas gerações de escritores, produtores e do público de uma época particular. Conforme afirma Antônio Candido (2006):

[...] a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (CANDIDO, 2006, p. 30)

A ameaça da ascensão de regimes políticos totalitaristas, em particular, marca sentimentos característicos transpostos e

11 O livro aparecia como o mais vendido na categoria ficção no período desta pesquisa, entre 2019 e 2020. Sua posição se alterna entre os três mais vendidos em geral no portal da Amazon, tendo sido o sétimo mais vendido no ano de 2018.

reforçados pelas expressões literárias e artísticas em geral. Ao analisar o processo civilizador, Norbert Elias (1993) descreve de forma detalhada como a regulação das paixões em todas as esferas da vida moderna derivou gradualmente do monopólio da força física exercida pelo Estado. As mudanças sociais estruturais, marcadas pelo processo de racionalização, estariam assim diretamente relacionadas às mudanças na conduta e na estrutura psicológica individual. Essa modelação do comportamento e da expressão de sentimentos é definida por Elias como o autocontrole¹².

No quadro das inquietações sobre o real presente na literatura, é interessante notar também como os medos e ansiedades contemporâneas aparecem no entrecruzamento da tradição distópica com outros gêneros literários, em particular com o gótico. Na apresentação do dossiê “A distopia e o gótico”, Gomes *et al.* (2020) destacam a estética marcada pelo excesso e as formas de interpretar criticamente a modernidade como elementos centrais, afirmando que:

Ambos [os gêneros] 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. (p. 6)

Uma onda de produções consideradas como distopias tem surgido nos últimos anos, abordando a ameaça do fim do mundo

12 Importante verificar como, do ponto de vista psicológico e histórico, o conceito de trauma pode estar intimamente ligado às distopias do século XX, conforme indica a análise de ROTH (2012).

e trazendo novas questões para além do totalitarismo. Esse imaginário é marcado também pelas questões ambientais – diante do fato de que as previsões feitas pelos cientistas e agências de pesquisa têm sido cada vez mais disseminadas¹³. Não à toa o cenário de um futuro desértico, onde a guerra pela água é central, volta à cena com a mais recente sequência de *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015). No Brasil, há um campo rico a ser explorado, já que o país está presente direta ou indiretamente no imaginário das ficções distópicas (sobretudo quando se trata da Amazônia)¹⁴.

Em que medida novas ou antigas produções podem revelar questões do nosso tempo? Que mudanças podemos observar nas temáticas das obras distópicas na virada do século XX para o século XXI? O estudo dessas obras pode ajudar a entender os novos e antigos medos que continuam a perambular na sociedade contemporânea? Esta pesquisa surge num esforço de explorar algumas dessas questões que cercam o universo literário das ficções distópicas em evidência na atualidade.

METODOLOGIA

Esta análise está dividida em duas etapas. Na primeira, partimos da lista das 100 obras de ficção distópica mais populares de acordo com o ranking de vendas da Amazon Brasil (www.amazon.com.br), de modo a analisar o conjunto de livros em evidência atualmente, a partir de estatísticas descritivas.

13 Sobre esse tema, os discursos da jovem sueca Greta Thunberg são extremamente representativos. Ver: www.ted.com/talks/greta_thunberg_the_disarming_case_to_act_right_now_on_climate/transcript?language=pt.

14 Ver Da Costa (2016) para uma análise da paisagem urbana e do lugar distópico em dois filmes brasileiros contemporâneos dirigidos pelo cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho – *Recife Frio* (2009) e *O Som ao Redor* (2012).

Na segunda etapa, apresentamos uma análise de três livros representativos desse ranking.

O portal Amazon produz um ranking de vendas para todos os seus produtos, que permite verificar os que estão em alta em cada momento. No caso de livros, há categorias gerais e subcategorias específicas, sendo possível observar o ranqueamento geral e específico dentro de cada subgrupo. Segundo a empresa, seus rankings são atualizados a cada hora, sendo calculados “com base no histórico de vendas do produto, onde as vendas recentes têm peso maior que as vendas passadas”.¹⁵ Vale frisar que as listas são definidas de acordo com a informação dos pedidos e não das avaliações dos consumidores. Embora o algoritmo exato de construção do ranking não seja disponibilizado, as listas resultantes podem servir como indicadores do mercado literário, funcionando como termômetro, que considera as vendas recentes, o histórico e a frequência de venda dos livros.

Desse modo, utilizamos o ranking da subcategoria *Ficções Distópicas*, observado no mês de outubro de 2019, como uma *proxy* da popularidade dos livros. Abaixo é representado o esquema de categorização do portal¹⁶:

› Livros › Fantasia, Horror e Ficção Científica › Ficção Científica › *Distópico*

Partindo dessa lista, foi feita a leitura das sinopses das obras, de modo a coletar dados sistemáticos de cada livro, o que permitiu

15 Para uma discussão sobre isso, ver a questão “How is sales rank calculated?” no *Sales Rank FAQs*, disponibilizado em <https://sellercentral.amazon.com/gp/help/external/G202059240>.

16 É interessante verificar que não existe uma categoria específica “utopias”, o que também poderia ser um recorte. Isso reforça a discussão anterior de que, a partir do século XX, as visões de um mundo ideal na literatura e na política cada vez mais dão lugar a projeções negativas do mundo.

produzir estatísticas analíticas gerais. Além do próprio portal Amazon, foram consultados *sites* de crítica e resenha literária, como o Literary Hub (<https://lithub.com/>) e o Book Marks (<https://bookmarks.reviews/>). Como as informações a partir das sinopses é limitada, é importante destacar que esta não é uma análise exaustiva de cada obra, mas sim uma visão geral de seu conjunto¹⁷. As informações identificadas sobre as distopias retratadas foram divididas entre:

- A) Dados externos: ano, idioma, país de produção; gênero do autor, ano de nascimento, cor e nacionalidade; posição no ranking geral e específico da Amazon;
- B) Dados internos: fatores geradores da distopia, período futuro retratado, gênero, faixa etária e espécie dos protagonistas e antagonistas e grupos aos quais pertencem.

No início da análise, notamos que a lista reúne tanto livros impressos quanto virtuais (e-books), muitas vezes repetindo obras dos mesmos autores em formatos diferentes. Dos 100 livros, 27 aparecem duas vezes em dois tipos de versões. Sendo assim, a lista que constitui o objeto deste trabalho possui de fato 73 livros. De algum modo, o contexto recente de digitalização pode interferir nesse ranqueamento, já que impressos costumam mais que digitais (o preço pode ser mais de 10 vezes superior). Além disso, a lista contém livros digitais gratuitos, o que torna difícil afirmar se são de fato os mais populares entre o público.

17 O trabalho do grupo de pesquisa coordenado por Regina Delcastagnè é uma referência para esse tipo de estudo. Numa escala maior, sua equipe desenvolveu um trabalho amplo sobre a literatura brasileira contemporânea, analisando um total de 692 romances escritos entre 1965 e 2014, por 383 autores brasileiros. Ver Delcastagnè (2005) e a matéria da revista *Cult*: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>.

A partir dos resultados da primeira etapa, selecionamos três obras que reuniam elementos representativos do ranking, lidas e analisadas de forma minuciosa na segunda etapa. Para discutir como as tipologias e características identificadas na primeira etapa refletem temas de preocupação política e social em evidência na sociedade contemporânea, nosso olhar voltou-se, na segunda etapa, tanto sobre elementos do contexto histórico e lugar em que as obras foram produzidas, quanto sobre os elementos sociais, tecnológicos, políticos e culturais, do período futuro em que as histórias se passam.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

ETAPA I: CARACTERIZAÇÃO DAS DISTOPIAS DO RANKING AMAZON BRASIL

A) DADOS EXTERNOS: SOBRE AS PUBLICAÇÕES

Ao organizar as obras de acordo com o ano de publicação (Gráfico 1), verifica-se que a maioria foi lançada no século XXI (93%), sendo apenas cinco obras do século XX (7%). Embora em menor quantidade, os livros publicados antes de 2001 são muito relevantes, aparecendo nas primeiras posições. Dessas cinco obras, três estão entre as 10 primeiras da lista – *O Conto da Aia* (1985), *Nós* (1924) e *Laranja Mecânica* (1962).



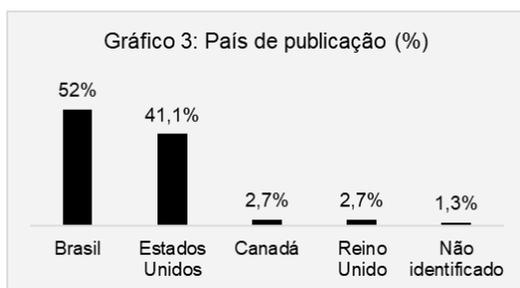
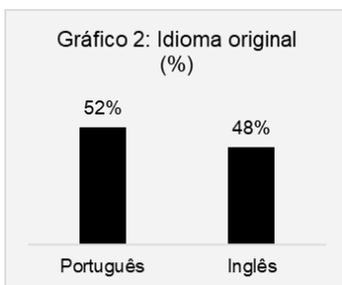
Fonte: Elaboração nossa.

N.id.: Embora a maioria dos livros tenha um ano de publicação determinado, quatro não apresentam essa informação. Como esses eram todos livros digitais, foram considerados como publicações do século XXI.

É curioso notar que algumas obras do século XX, que marcam o imaginário da literatura distópica mundial, não aparecem no ranking, como *1984* (1949), *Admirável Mundo Novo* (1932) e *Fahrenheit 451* (1953). Por algum motivo não identificado, esses livros não estão categorizados como distopias, mas apenas como ficção científica.

Os gráficos 2 e 3 mostram que os idiomas de publicação se limitam a inglês e português. Apesar de haver livros publicados em quatro países distintos, fora o Brasil, todos são países de língua inglesa. Além disso, apesar de os países de língua inglesa serem a maioria, um pouco mais da metade dos livros foi publicada no território brasileiro e em português. Isso não quer dizer que os livros nacionais sejam necessariamente mais vendidos, já que se encontram, em média, em posições relativas abaixo no ranking¹⁸.

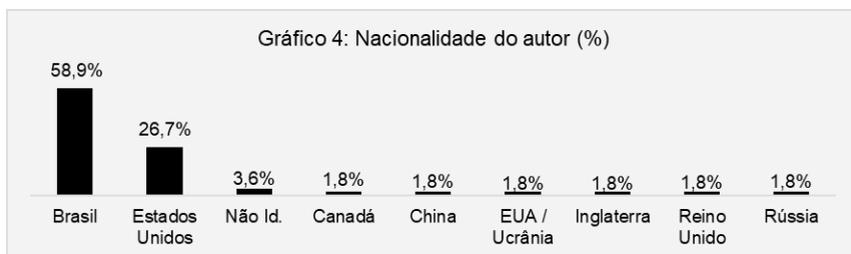
18 Se calcularmos a média da posição dos livros no ranking de acordo com o país de publicação, podemos observar como os livros brasileiros estão colocados, em seu conjunto, em relação aos livros dos demais países. Os resultados dessa média são: Brasil (47,7); EUA (29,9); Canadá (6,5); Reino Unido (37); Não Identificados (55).



Fonte: elaboração nossa.

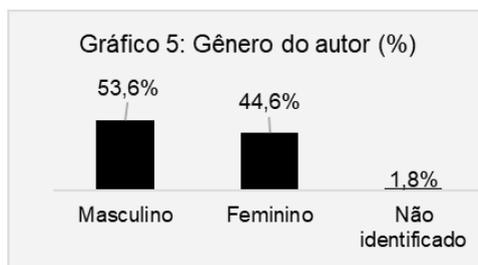
Apesar da concentração de livros produzidos nos EUA, quando se observa a nacionalidade do autor, verifica-se uma maior diversidade (Gráfico 4). Isso se dá, possivelmente, por dois fatores. Primeiro, observa-se que parte dos livros publicados nos EUA (10%) foi escrita por autores de outros países, semelhante ao que ocorre na indústria cinematográfica, em que grandes estúdios importam talentos para produzirem seus filmes em território estadunidense. Segundo, muitas obras da lista são escritas por um mesmo autor, o que ocorre com maior frequência nos livros que têm o inglês como língua original¹⁹. Apesar de 58,9% dos autores serem brasileiros, 52% das obras foram produzidas no Brasil, ou seja, há maior variedade de autores dos livros brasileiros.

19 Identificamos 56 autores nos 73 livros da lista, sendo 27 obras escritas por autores que aparecem mais de uma vez.

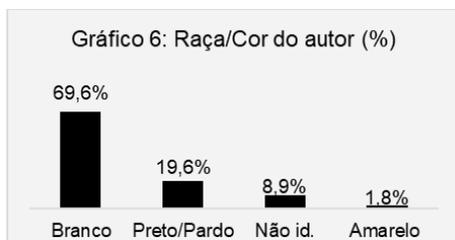


Fonte: elaboração nossa.

Outro ponto relevante é a participação significativa de autoras mulheres (44,6%), como se observa no Gráfico 5, cujos livros estão mais bem posicionados em média²⁰. Ainda, apesar do número de autoras mulheres ser menor, elas escreveram 51% dos livros da lista. Embora exista certo equilíbrio na distribuição de gênero dos autores, quando se trata da questão racial o cenário muda completamente. Dos 56 autores, 39 são brancos (69,6%), confirmando na literatura distópica, o que já é conhecido nos circuitos literários (Gráfico 6). A baixa presença de autores negros, asiáticos, indígenas e não brancos em geral indica que as criações sobre o passado, o presente e o futuro nas ficções distópicas possuem um viés racial, reproduzindo, muito provavelmente, visões de mundo de grupos historicamente privilegiados.



²⁰ A média da posição no ranking dos livros escritos por mulheres é de 33,3, ante 41,7 dos livros escritos por homens.



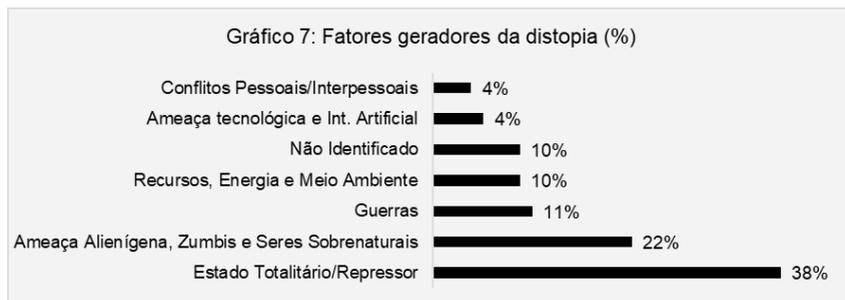
Fonte: elaboração nossa.

Vale lembrar que tais resultados, em parte, podem ser influenciados por elementos não divulgados do algoritmo de formação das listas da Amazon. É difícil ter certeza se a distribuição tão equilibrada entre obras nacionais e internacionais, assim como a distribuição de gênero dos autores, por exemplo, não seja uma função preestabelecida. Independentemente disso, a lista constitui uma seleção que reflete padrões de mercado, podendo ser considerada um indicador da popularidade das obras.

B) DADOS INTERNOS: ELEMENTOS DO CENÁRIO DISTÓPICO

O primeiro elemento que observamos nas sinopses e resumos das ficções estudadas é o que chamamos aqui de “fator gerador da distopia”, entendido como uma característica central que sintetiza e simboliza a temática tratada. É o que permite que a história, ou parte dela, possa ser entendida como uma distopia, demarcando um sentimento de opressão e angústia, seja física ou psicológica, individual ou coletiva. Assim, construímos uma tipologia de fatores geradores, no sentido dos tipos ideais weberianos, a partir da análise empírica (WEBER, 1992). Embora uma mesma história possa ter características de vários tipos, para cada uma procurou-se um único tipo que representasse a

centralidade da trama e os principais conflitos das personagens, o que pode ser observado no Gráfico 7.



Fonte: elaboração nossa.

Identificamos certa variedade de categorias de fatores geradores, sendo a principal a representação do Estado Totalitário/Repressor, presente em pelo menos 28 obras (38%). Isso é significativo, tendo em vista que mantém um alinhamento com a origem do gênero distópico, marcada por narrativas em que predomina um sistema de governo totalitário, fundado em regras rígidas de controle e vigilância e que expressa uma visão desencantada de mundo.

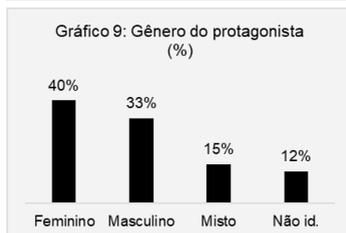
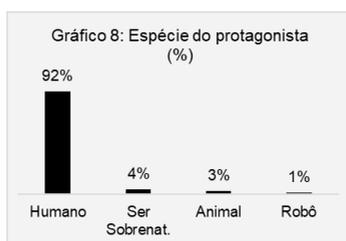
Por outro lado, chama a atenção que o segundo fator gerador mais presente seja o que classificamos como “Ameaça alienígena, zumbis e seres sobrenaturais” (22%), que reúne um conjunto marcado por aventuras fantásticas, que tratam de conflitos entre humanos e não humanos (os mortos vivos também não são mais humanos). Nesse sentido, tais obras se diferem da abordagem politizada das alegorias distópicas do século XX e, em certa medida, se opõem ao modelo clássico, cuja monstruosidade distópica é produzida pela pior expressão do próprio ser humano.

Essas histórias frequentemente, mas não necessariamente, fazem parte de um conjunto mais genérico classificado como “futuro pós-apocalíptico”, assim como aquelas que envolvem grandes guerras catastróficas (11%), escassez de recursos naturais, energia e questões ambientais (10%) ou inteligência artificial e ameaças tecnológicas (5%), estando muito presentes nos filmes distópicos do século XXI (como discutido em BERTUCCI; DIAS, 2021).

Há ainda um último tipo que reúne dramas e conflitos pessoais/ interpessoais (4%), numa perspectiva mais individual, que não raramente é considerado como distopia. Embora não retrate necessariamente um mundo distópico, apresenta situações de perda, angústia e desesperança em que o mundo particular de um indivíduo está em ruínas.

Em relação ao período retratado, não é possível precisar pelas sinopses as datas em que as histórias se passam, mas pode-se identificar que a maior parte (64%) trata de futuros próximos (daqui a cerca de 50 anos). Em alguns casos são retratados períodos mais longínquos, e há ainda três obras que se passam em uma espécie de presente alternativo. Muito pouco é dito sobre as condições de vida da população; porém, quando apresentadas, evidenciam grande desigualdade econômica. Além disso, as sociedades possuem uma ordem já estabelecida, não sendo, em geral, histórias em períodos de transição de uma estrutura social antiga para uma nova. As condições de salubridade dos mundos retratados, considerando pureza do ar e da água e condições sanitárias das habitações, quando citadas, indicam condições mais insalubres (18) que salubres (9), embora a maioria não aparente ser de condições muito diferentes da atual (33).

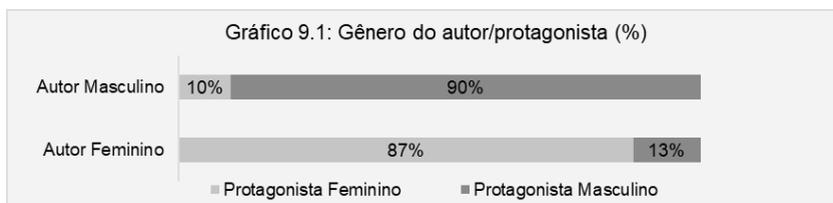
Como esperado, a maioria das obras (92%) tem protagonistas da espécie humana (Gráfico 8); porém, destaca-se um número significativo de histórias que partem do ponto de vista de um ser não humano (animal, robô ou androide). Quanto ao gênero, observa-se um equilíbrio, com um percentual um pouco maior de protagonistas mulheres (40%) do que de homens (33%). Em 15% identificamos protagonistas de ambos os gêneros, enquanto em 12% não foi possível identificar o gênero em questão. Em apenas um livro foi identificado um protagonista LGBTQB, um homem homossexual (*O terno laranja*, 2019).



Fonte: elaboração nossa.

Ao relacionar os dados de autores e protagonistas (Gráfico 9.1), fica evidenciado que o gênero do protagonista tem relação direta com o do autor da obra. Ou seja, no universo da indústria literária que a pesquisa abarcou, os autores tendem a criar personagens principais de acordo com o próprio gênero.²¹

²¹ Isso não é tão diferente do que ocorre na indústria cinematográfica. Um estudo feito sobre 30 filmes distópicos disponíveis na plataforma Netflix indica que é mais comum



Fonte: elaboração nossa.

Apesar de não ser possível caracterizar em detalhes os antagonistas, pode-se identificar alguns dos grupos aos quais aqueles personagens que se opõem aos protagonistas pertencem (Gráfico 10). Em 55% das obras analisadas, o antagonista é um agente do Estado, o que reflete mais uma vez a herança deixada pelas grandes obras do gênero, mesmo que nem sempre se trate de um regime totalitário. Quando o antagonista não é um agente atuando em nome de um Estado, temos em segundo lugar o grupo dos políticos (11%), geralmente indivíduos corruptos ou ligados a grupos criminosos. Seres não humanos diversos se dividem nas categorias seguintes, havendo raras aparições de estrangeiros ou terroristas. Na próxima etapa, aprofundamos essa discussão, por meio da análise das três obras selecionadas.



Fonte: elaboração nossa.

ver diretores homens produzindo filmes com protagonistas mulheres (41% dos filmes dirigidos por homens têm mulheres como protagonistas) do que diretoras mulheres produzindo filmes com protagonistas homens (20% dos filmes dirigidos por mulheres têm homens como protagonistas). Ver Bertucci (2021).

ETAPA II: ANÁLISE DAS OBRAS SELECIONADAS

UMA AVENTURA PÓS-APOCALÍPTICA JUVENIL

Em outubro de 2019, o livro *A fortaleza: mundo sombrio*, em sua segunda edição (de 7 de maio de 2016), aparecia na quinta posição no ranking geral de ficções distópicas mais vendidas disponibilizado pela Amazon Brasil, sendo a primeira distopia brasileira da lista (em junho de 2020 a obra já estava além dos cem primeiros). Produzido de forma independente por meio de plataformas de autopublicação e vendido no formato de e-Book Kindle, o livro tem uma sequência, chamada *A fortaleza: colonização*, lançada em 2019. Ambas as obras estão disponíveis em formato impresso no site oficial da autora, além de três trabalhos que compõem sua recente produção, iniciada em 2015.

Em seu perfil, publicado em seu site oficial, Day Fernandes se apresenta como uma jovem brasileira, nascida na década de 1990, formada em psicologia e viciada em chocolate e documentários sobre alienígenas. A importância das suas personagens femininas, como elemento-chave para o sucesso de seu trabalho diante do público, é destacada “[...] conquistou o coração dos leitores criando protagonistas empoderadas e donas de seu próprio destino. Apaixonada por livros de romance, sci-fi e fantasia, Day acredita que toda mulher é uma heroína por natureza”²².

Apesar de ser uma autora relativamente nova, pouco conhecida nos circuitos tradicionais e sem registros na grande mídia²³, Day parece ter um grupo cativo de leitores-seguidores nas mídias

²² <https://dayfernandesoficial.com.br/>. Acesso em 08 jun. 2020.

²³ A única menção a prêmios da autora é uma indicação como finalista no concurso Mundos Paralelos, da revista *Mundo Estranho!* com seu conto “Sencientes”, de 2017.

sociais, que marcam presença nos eventos de que participa. A influência das redes sociais na trajetória dessa autora exemplifica uma nova dinâmica de produção literária na contemporaneidade, possibilitada pela era digital, que atinge nichos específicos de leitores²⁴, embora não se deva afirmar que tal dinâmica represente ameaça ao mercado tradicional.

O livro *A fortaleza* se apresenta como uma história linear, de fácil leitura e com soluções convenientes. A trama se passa por volta do ano de 2070, num cenário pós-apocalíptico em que o caos está fortemente instaurado, onde não é mais possível identificar as antigas fronteiras entre as nações. Devastada por uma guerra mundial, a superfície da Terra foi contaminada pela radiação de bombas nucleares e a população drasticamente reduzida e obrigada a viver no interior da Terra, em complexos conhecidos como Fortalezas.

O dinheiro não existe mais, parte da população é escravizada, alimento e água são escassos, muitos morrem por inanição e doenças contagiosas. Nesse submundo, governos ditatoriais assumiram o controle e estabeleceram um critério de estratificação, baseado no potencial que cada cidadão pode oferecer ao sistema. Aqueles que apresentam maior inteligência e habilidades valorizadas pelo Estado são escolhidos para ocupar posições mais importantes e privilegiadas. Os demais são marginalizados, abandonados à própria sorte.

Nesse contexto, a jovem Camille, líder de um grupo de rebeldes chamados de *fantasmas*, protagoniza uma história relativamente

24 Fenômeno semelhante se observa com o crescimento do número de “influenciadores digitais” na segunda década do século XXI. Embora desconhecidos das grandes mídias até então, passam a fazer sucesso a partir de dentro das redes sociais digitais.

previsível e com diversos clichês, observados em muitos contos de aventura pós-apocalíptica – como soldados chamados de *sentinelas*, mercenários, um regime autoritário e um ditador cujos atos são justificados por pura maldade ou por uma vaga ideia da busca do poder pelo próprio poder. Assim, as personagens são bem posicionadas numa luta do bem contra o mal, sem grande complexidade, nem dilemas significativos que os tirem dessa zona de conforto.

É interessante observar que todos os personagens apresentados possuem apenas o primeiro nome, tendo a autora optado por nomes “americanizados” (como Adam, Cyrus, Eleonor e Camille). O único que foge desse padrão é o vilão, o governador Turtzi, que possui um nome de origem claramente não ocidental, o que causa um estranhamento típico que lembra filmes estadunidenses de combate ao terrorismo. Além de uma menção pontual a uma obra de um pintor brasileiro, não há referências culturais, políticas ou históricas a eventos conhecidos da humanidade, o que poderia dar algum realismo ao mundo ficcional (mesmo que tal construção fosse em forma de alegoria).

Fica evidente a pretensão de se criar uma protagonista forte, corajosa e resolvida – não à toa Camille ocupa a posição de liderança do grupo rebelde²⁵. No entanto, no decorrer da história, a personagem acaba em diversos momentos em posições de fragilidade, dando lugar a personagens masculinos, que assumem

25 Vale registrar que presença de protagonistas mulheres em tramas de ficção distópica não é uma novidade nesse tipo de obra. Levantamento recente feito por nós com base em 30 filmes de ficção distópica do século XXI no catálogo da Netflix identificou que metade tem mulheres como personagem principal.

o controle da situação, em oposição à imagem sugerida no discurso da autora. Apesar de ser apresentada como temida lutadora, a personagem é subjugada na maior parte das lutas corporais das quais participa, chora diante de subordinados, é chamada de “princesa” pelo pai, contestada e considerada “teimosa” pelo seu grupo. Tais elementos deixam transparecer estigmas de gênero recorrentes da mulher na sociedade contemporânea.

UMA DISTOPIA PERIFÉRICA “À BRASILEIRA”

Em outubro de 2019, o livro *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (2018), aparecia na 30ª posição do ranking geral de ficções distópicas disponibilizado pela Amazon Brasil. O livro, escrito por Ignácio de Loyola Brandão – jornalista, cronista, romancista premiado, nascido em 1936, e membro da Academia Brasileira de Letras – é o terceiro de uma trilogia iniciada por *Zero* (1975), censurado pela ditadura militar²⁶, e seguida por *Não verás país nenhum* (1981).

Seu romance distópico tem como fio condutor uma história de amor, partindo do seu término. Felipe (jornalista e *videomaker*) e Clara (designer em uma agência de comunicação) formavam um casal que, logo no início da história, passa por um processo dramático de separação. A forma conturbada como as personagens lidam com o fim da relação serve de base para se retratar um Brasil num futuro incerto, destroçado e deprimente²⁷.

26 O livro, que contava a história de um personagem que vivia em um regime militar ditatorial, acabou não agradando o governo da época, tendo assim sua comercialização proibida. Ver a matéria: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-em-seu-novo-romance-ignacio-de-loyola-brandao-esbanja-dominio-tecnico-1-23344470>. Acesso em: jun. 2019.

27 Essa dinâmica, repleta de questionamentos filosóficos e existenciais, lembra clássicos como *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera.

Já na abertura, Loyola faz referência aos *Sertões* de Euclides da Cunha, anunciando o tema da obra – a “normalização da anormalidade” – dando o tom de crítica social, num diálogo com tensões do seu tempo. Fica explícita, ao longo da trama, a relação com “Fatos do passado remoto sempre presentes” (p. 1038) ao tratar da “imensa transitoriedade que veio após o impeachment da primeira mulher presidente” (p. 2921)²⁸

A obra parece ser uma expressão da aflição, da angústia e do desgosto em relação ao caminho sem saída que o Brasil tomou no presente atual e de uma desesperança justificada quanto ao futuro (também vivida pelas personagens em relação à (im) possibilidade de reviver os momentos de felicidade). E não se trata de uma perspectiva sem embasamento. O uso do exagero fatalista e de certo surrealismo sarcástico serve para evidenciar elementos conhecidos da nossa realidade (como as declarações recentes de um presidente em defesa da volta da ditadura militar). Eventos como os processos de destituição de presidentes e o dismantelamento de políticas públicas que podem parecer “previsões” do autor demonstram o seu diálogo atendo à realidade. Cada capítulo se inicia com trechos adaptados de notícias reais, apresentando eventos absurdos e estatísticas assustadoras, que fundamentam o mundo futuro ficcional.

Ao tratar questões sem respostas, como que num desabafo, o autor joga com a anedota de que “o Brasil precisa ser estudado”. A sua obra literária se confunde com um esforço de análise, repleta de citações de sociólogos contemporâneos (de Zygmunt

²⁸ A referência aos trechos da obra aqui colocadas são feitas utilizando a marcação de livros digitais, que não possuem paginação fixa como os livros impressos (lê-se: posição 1038 e posição 2921).

Bauman a Judith Butler), artistas, intelectuais de diversas áreas e personagens históricos²⁹. Como afirmou o escritor Joca Terron, “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” (CARDOSO; SASSE, 2020, p. 348).

Nesse Brasil fictício onde o enredo se desenrola, uma nova Constituição foi criada (um documento de 111 mil páginas), a palavra “político” deixou de existir, dando lugar à palavra “astuto” (mudança justificada pela ideia de que, para se criarem leis, é preciso ter sagacidade, juízo e esperteza) e mais de mil partidos se revezam no poder cada um com um candidato à presidência. O Ministério da Saúde foi extinto; os hospitais públicos, fechados; e o Ministério da Educação deixou de existir após o abandono do sistema educacional pelo Estado.

Além disso, a população vive em constante vigilância, com o uso indiscriminado de tornozeleiras de identificação. Existem câmeras por toda parte e o governo, teoricamente, sabe onde os cidadãos estão e o que fazem a todo momento. Nem os pensamentos escapam, já que o sistema de câmeras possui um dispositivo que permite ler mentes (os *thinking chips*). No entanto, apesar de todos os mecanismos de controle e patrulhamento, esse sistema é repleto de falhas e não se reflete em um respeito às normas, à uma uniformização do comportamento e uma vigilância infalível como nas distopias clássicas. Ao contrário, a disseminação da corrupção,

29 O próprio título é revelado como uma releitura de um trecho de um poema de Bertold Brecht.

o desrespeito a regras para a obtenção de pequenas vantagens pessoais e as situações onde o protagonista recorre a amigos para burlar a burocracia, são elementos presentes no livro. Essa referência ao chamado “jeitinho brasileiro” nos levou a considerar esta obra como uma distopia à brasileira³⁰.

Brandão demonstra conhecimento histórico e criatividade ao retratar um Brasil totalmente caótico e jogado à própria sorte. O autor traz os elementos das distopias clássicas para uma versão nacional, introjetando nessa realidade os conflitos, tensões e opressões particulares da nossa história, o que confere uma originalidade especial à obra. Há ainda referências aos projetos de apagamento e revisionismo histórico, à queima de livros e à cultura de abandono dos idosos, que devem aderir a um sistema de autoeutânasia para não sobrecarregarem o Estado.

Em muitos momentos, a narrativa se confunde com um sonho³¹ (ou pesadelo), com uso recorrente de metalinguagem, no qual a

30 Essa adaptação nos remete à ideia do “fordismo periférico”, desenvolvida por Alain Lipietz (ver GLYN *et al.*, 1990). No início do século XX, o regime de produção denominado de fordismo surge nos EUA, marcado pela padronização da produção em massa, possibilitada pelo aumento da produtividade, com a adoção da esteira de produção. Associado ao Estado de Bem-Estar Social, esse sistema levou a um grande crescimento e permitiu, por certo tempo, uma condição de estabilidade e melhoria das condições de vida da população, uma era de ouro do capitalismo, em grande medida utópica. Nos países menos industrializados, no entanto, se inicia na metade do século, um processo tardio de implementação do fordismo, que resultou em maior exploração e precarização do trabalho, com ausência de estruturas estatais de proteção social. Nesse sentido, Brandão retrata bem o que seria uma “distopia periférica”, já que importa as bases desse cânone literário, porém adicionando elementos regionais que divergem dessa estrutura. Ou seja, as repercussões dos elementos distópicos de controle e vigilância, por exemplo, nos países periféricos se dão de forma muito particular.

31 O autor se dá a liberdade de alternar entre primeira e terceira pessoa ao longo da narrativa. Assim como a história se confunde com a realidade brasileira, frequentemente o autor-narrador e os personagens se confundem. “Sou chato, sei. Pareço anacrônico, mas tenho o pé no chão” (posição 1633). Essa dinâmica parece dialogar com obras contemporâneas, como o filme *Inception* (2010), dirigido por Christopher Nolan.

realidade se funde ao imaginável gerando uma inviabilidade de distinguir o que é real ou não. Presidente sem cérebro, homofobia, machismo, patriotismo de extrema-direita, ignorância do brasileiro sobre si mesmo, polarização, redes sociais, *fake news*, corrupção, obras superfaturadas, juízes pouco confiáveis, negacionismo, extremismo religioso e discurso de ódio são elementos que caracterizam essa distopia, conferindo um toque à brasileira.

Há quem possa pensar que Ignácio de Loyola Brandão tenha uma habilidade para prever o futuro. Diferente disso, ele parece ter captado o espírito assombroso da sua época, dialogando com as questões mais atuais do Brasil contemporâneo, com suas angústias e medos. Seu livro é uma expressão da história de um país com raízes escravistas, distópico desde seu início. A questão colocada, seja em relação à obra ou ao presente real, é: “Você também tem a sensação de que estamos todos enlouquecendo serenamente neste Brasil?” (p. 2160).

Por fim, a narrativa revela a impossibilidade angustiante de o narrador e de os próprios personagens explicarem como a sociedade chegou aonde chegou, ou como “A vida normalizou-se na anormalidade” dado o caráter praticamente ininteligível do sistema. Embora o texto esteja repleto de acontecimentos históricos, esses são fragmentos, recortes de um mundo assustadoramente complexo. Porém, “Num romance, pode-se fazer tudo. Fantasias são permitidas ao criador. Não há limite entre realidade e invenção” (p. 4225).

UMA DISTOPIA SOBRENATURAL DRAMÁTICA

No mês de outubro de 2019, o livro *Estilhaça-me*, o primeiro de uma série de seis volumes, ocupava a segunda posição entre as distopias mais vendidas no ranking da Amazon Brasil. Escrita em

2011 pela autora estadunidense Tahereh Mafi, filha de imigrantes do Irã, a obra, que mistura fantasia com elementos distópicos, se tornou um best-seller, chegando a ser publicada em mais de 22 países. Em agosto de 2020, estava na quarta posição do mesmo ranking e se mantém no topo das distopias de forma estável.

A história apresenta a vida conturbada de Juliette Ferrars, uma jovem de 17 anos, presa e mantida isolada em um hospital psiquiátrico devido a uma condição particular: seu toque pode causar a morte. Por conta desse “poder”, Juliette foi rejeitada pelos pais e excluída do convívio social, o que marca sua construção psicológica. Medo, insegurança e baixa autoestima são sentimentos presentes na trama, narrada na perspectiva da protagonista, que se culpa constantemente por tudo que se passa com ela. Isso se evidencia em 29 aparições do radical “culp-” ao longo da narrativa. Todo esse sentimento negativo em relação a si mesma está ligado ao seu poder, ora tratado como dom, ora como maldição, algo que a torna diferente, alguém sem lugar no mundo, uma aberração, que não se identifica nem se encaixa em nenhum grupo.

O drama individual de Juliette, que reflete o padrão típico da jovem incompreendida, é intensificado pelas condições sociais, políticas e ambientais do mundo retratado na obra. Num futuro não muito distante, em que a natureza foi afetada de forma irreversível pelo homem, as mudanças climáticas foram tão violentas que não existem mais estações do ano, com calor intenso quando deveria ser inverno e neve repentina fora de época. Não há pássaros, os poucos animais que restaram sofreram mutações, a produção de alimentos caiu vertiginosamente, e as taxas de mortalidade, a fome e doenças cresceram absurdamente. A crise socioambiental e a

insegurança em relação ao futuro levam a população ao completo desespero, o que possibilita a tomada de poder por um grupo extremista, que promete conduzir a sociedade a um novo futuro.

Usada como cobaia em experimentos por esse governo militarizado, que se intitula como o Restabelecimento, a protagonista vulnerável passa por tortura física e psicológica. Embora seja retratado um ambiente tenso e sombrio, o tipo de violência e a forma como a tortura é representada refletem mais um imaginário de filmes de ação juvenis do que situações concretas de violação de direitos humanos conhecidas das ditaduras militares pelo mundo, que deixam traumas e sequelas muitas vezes irrecuperáveis.

Ainda assim, diversas referências clássicas são utilizadas, como a tentativa de um Estado totalitário de eliminar elementos da cultura, queimando livros e propondo uma unificação da língua falada com um novo dicionário (algo pouco explorado), e a vigilância por meio de câmeras e equipamentos de rastreamento. Ao mesmo tempo, quando descreve a estratégia do Estado como “a única forma de estabelecer a paz seria extirpar todas as formas de oposição”, a obra lembra eventos contemporâneos, dado o crescimento recente de governos com práticas autoritárias e discriminatórias pelo mundo³².

Nesse sentido, o termo que dá nome ao novo governo, no original “Reestablishment”, poderia ser traduzido também como “Nova Ordem”, sugerindo romper com a estrutura estabelecida

32 É difícil dizer até que ponto há uma intenção deliberada da autora nesse sentido, mas verificamos que ela mostra uma predisposição a temas progressistas em suas redes sociais, manifestando-se muitas vezes a favor de causas das minorias, como recentemente no movimento antirracista *Black Lives Matter*.

para propor uma mudança radical de sistema. De forma análoga aos regimes fascistas que se estabeleceram prometendo mudanças em períodos de desestabilização econômica e social, traços de eugenia e nacionalismo aparecem, nos quais idosos, doentes e deficientes são descartados e somente os fortes são considerados os escolhidos, merecem sobreviver³³. Embora o Restabelecimento tenha alcançado avanços econômicos e melhores condições de saúde na trama, após sua chegada morrem mais pessoas por armas que por doenças. Em contraposição, há uma breve menção em defesa da diversidade racial, quando a personagem encontra, pelos corredores do abrigo da resistência, “pessoas novas e velhas e das mais diferentes composições corporais e etnias”, entre elas o seu líder, destacado pelos seus cabelos com *dreadlocks* e seus dentes brancos como a neve.

Ao observar as questões de gênero, verificamos certa idealização da figura masculina, que desperta uma paixão arrebatadora na protagonista, o típico príncipe encantado, que se sacrifica para salvar a princesa das trevas, tornando-se sua motivação de viver e permitindo-lhe encontrar a si mesma. Em outros trechos da trama, nota-se que funções de apoio, como cuidadoras e enfermeiras, são sempre ocupadas por personagens mulheres, enquanto as posições de liderança estão nas mãos dos homens.

Em resumo, em *Estilhaça-me* temos uma aventura distópica que desenvolve questões típicas da juventude com elementos

33 “Então o Restabelecimento prometeu um futuro perfeito demais para ser possível e a sociedade estava desesperada demais para não acreditar. As pessoas nunca perceberam que estavam entregando suas almas a um grupo que planejava tirar vantagem da sua ignorância. De seu medo” (Posição 57).

de crítica moral ao consumismo, à destruição ambiental e à desigualdade social. A partir de um padrão semelhante a outras obras populares recentes, como a saga *Jogos Vorazes*, uma adolescente protagoniza uma série de provações, diante de uma sociedade opressora que a trata como objeto de entretenimento ou mercadoria de guerra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem a pretensão de julgar a pertinência das obras e os limites entre o entretenimento e a crítica social, foi possível evidenciar neste trabalho alguns dos eixos *centrais* das distopias mais populares na atualidade, tendo como ponto de partida o ranking disponível no portal Amazon Brasil. Primeiramente, identificamos que a maioria dessas obras foi escrita no século XXI, por homens e mulheres brancos, brasileiros e estadunidenses, sendo muitas delas distribuídas em formato digital³⁴. Apesar de haver certa diversidade de temáticas, a ideia de um Estado totalitário é recorrente. Observam-se ainda tendências marcadas por elementos fantásticos como invasões alienígenas, zumbis e seres sobrenaturais, assim como pela degradação ambiental, que, embora não pareça ser uma temática principal, perpassa diversas obras.

Consolidada desde a segunda guerra mundial, a temática do totalitarismo continua presente na ficção, marcada pelo discurso técnico-científico autoritário, pela perda de direitos, vigilância, controle da linguagem e até o uso de *fake news*. Fica evidente, nesse conjunto, um padrão de dualismo maniqueísta em que os

³⁴ Ver Benjamin (1987) para uma discussão sobre a influência das mudanças nas técnicas de produção e reprodução econômica sobre a reprodução artística.

antagonistas são tiranos sedentos por poder confrontados pela “turma do bem”. Essa é uma estrutura recorrente em distopias adolescentes recentes escritas e protagonizadas por mulheres, de grande sucesso entre seu público-alvo, com adaptações milionárias para o cinema, como as sagas *Jogos vorazes* e *Divergente*.

Não à toa, a segunda obra mais popular no ranking geral das distopias (*Estilhaça-me*, de 2018) e a obra brasileira mais popular na lista (*A fortaleza: mundo sombrio*, de 2016) são séries de vários livros que compartilham uma estrutura comum, com uma jovem protagonista, apoiada por um membro do grupo rival, pelo qual se apaixona, enfrentando um vilão típico que acredita ser o único capaz de promover a ordem social (chama a atenção inclusive a coincidência dos nomes de dois personagens centrais que exercem um mesmo papel nas duas obras). O mundo opressivo, assim, é palco para situações transformadoras e ritos de passagem, em referência a ideia da adolescência como fase de transição.

Preocupação presente entre as novas gerações, a questão ambiental perpassa o imaginário das histórias, por meio de representações da devastação da natureza, consequências claramente associadas a problemas da atualidade. Nesse sentido, *Estilhaça-me* e *A Fortaleza: Mundo Sombrio* se apresentam, em certa medida, como possibilidades (apesar da baixa verossimilhança) da história humana recente. Contudo, nenhuma das duas obras explora fatos históricos reais, não fazendo qualquer referência a eventos conhecidos do mundo, do Brasil ou dos EUA, nem mesmo a geolocalização da trama ou questões relativas à identidade cultural. Desse modo, o enfrentamento aos problemas, que se apresentam como crítica social nas obras, se dá

no campo do heroísmo, da magia e do sobrenatural e não como uma reflexão sobre a complexidade da vida material e os desafios da política.

Numa direção diferente, o livro do romancista brasileiro Ignácio de Loyola Brandão apresenta um mundo ficcional marcado pelo absurdo hiperbólico, em que o desamparo vivido pelos personagens não simboliza um medo do futuro, mas sim sentimentos experienciados no Brasil do presente. Com fortes referências da atualidade, os eventos da realidade se confundem com os da ficção. A obra de Brandão, como as distopias clássicas, não dá margem para se pensar um futuro próspero, nem uma saída possível para aquela sociedade à deriva. Diferentemente das tramas de Day Fernandes e Tahereh Mafi, em que há um sentimento de que “vale a pena lutar por um mundo melhor”, no trabalho de Brandão o tempo que importa é apenas o presente, não havendo interesse num planejamento temporal nem possibilidades de resistência.

Finalmente, se o esforço de representatividade feminina é evidenciado na lista de obras, o mesmo não acontece com a questão racial. Chama a atenção a raridade de autores negros e a total ausência de referências ao continente africano, tendo em vista a realidade histórica de séculos de colonização, que poderia servir como solo fértil para a temática, e a própria expressão estética crescente do afrofuturismo. Como pode ser reafirmado por uma concepção materialista da arte, a produção artística, submetida a economia de mercado, constitui expressão da sociedade de classes. Afinal, embora o trabalho literário não possa profetizar um iminente futuro apocalíptico, a análise da elaboração simbólica do desamparo pode dizer muito sobre o presente.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Tradução: Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BARROS, José D.'Assunção. A cidade-cinema pós-moderna: uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX. *Crítica Cultural*, v. 6, n. 1, p. 303-332, 2011.
- BERTUCCI, Jonas de Oliveira. *A economia solidária do pensamento utópico ao contexto atual: um estudo sobre experiências em Belo Horizonte*. Dissertação (Mestrado em Economia) – Cedeplar/UFMG, 2005.
- BERTUCCI, Jonas de Oliveira; DIAS, Thaís. R. M. B. Utopias e distopias na tela do século XXI: uma análise de 30 filmes da plataforma Netflix Brasil. In: Rafael Adelino Fortes; Vinícius Ferreira dos Santos; Maria Elisa Rodrigues Moreira. (Orgs.). *Reflexões sobre cinema, literatura e outras artes*: Diálogos Possíveis. Recife: Even3 Publicações, v. 1, p. 525-542, 2021.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*. São Paulo: Global, 2018.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. São Paulo: Globo Livros, 2013.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Ed. Ouro sobre Azul. Rio de Janeiro 2006.
- CARDOSO, André; SASSE, PEDRO. Entrevista Com Joca Reiners Terron. *Abusões*, n. 12 v. 12, ano 06. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/51652/34161>. Acesso em: nov. 2020.
- DA COSTA, Maria Helena BV. Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro. *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica*. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro Barcelona, 2-7 de mayo de 2016.
- DALCASTAGNÈ, R. Contas a prestar: O intelectual e a massa em “A hora da estrela,” de Clarice Lispector. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, ano 26, n. 51, p. 83-98, 2000.
- DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 26, p. 13-71, 2005.

- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*, vol 2: formação do Estado e civilização. Jorge Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1993.
- FERNANDES, Day. *A fortaleza: mundo sombrio*. Editora Independente: [S.L.], 2016.
- GLYN, Andrew, HUGHES, Alan, LIPIETZ Alain, SINGH, Ajit. The rise and fall of the golden age. In: MARGLIN, Stephen, SCHOR, Juliet (Eds.). *The golden age of capitalism: reinterpreting postwar experience*. Oxford: Clarendon, p.39-125, 1999.
- GOMES, Anderson; CARDOSO, André; Sasse, PEDRO. Apresentação. *Abusões*, n. 12 v. 12, ano 06. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/51656/34135>. Acesso em: nov. 2020.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Abril Cultural. 1980.
- MAFI, Tahereh. *Estilhaça-me*. Tradução de Maurício Tamboni. Universo dos Livros: São Paulo, 2018.
- MARQUES, Eduardo Marks de. I Sing the Body Dystopic: Utopia and Posthuman Corporeality in P.D. James's *The Children of Men*. *Ilha Desterro*, Florianópolis, n. 65, p. 29-48, Dec., 2013. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-80262013000200029&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 maio 2019.
- MARTELOTTA, Mário Eduardo. *Manual de Linguística*. 2. ed. Contexto. São Paulo, 2012.
- MENEZES, Paulo. Laranja Mecânica: violência ou violação? *Tempo soc.*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 53-78, Oct., 1997.
- MILL, John Stuart. Parlamento Britânico. 1868. In: *New World Encyclopedia*. Disponível em: www.newworldencyclopedia.org/entry/Dystopia. Acesso em: 30 maio 2019.
- MORUS, Tomas. *A utopia*. Porto Alegre: L&PM. Coleção Pocket, 1997.
- ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- PEREIRA, Anderson Martins. Tendências distópicas no Brasil: a fantasia como possibilidade de lidar com o pesadelo na literatura nacional. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, p. 223-238, Dez., 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2018000300223&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 maio 2019.

PLATÃO. *República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.

ROCHA, E.; PEREIRA, C. *Juventude e consumo: um estudo sobre a comunicação na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

ROTH, Michael S. Trauma: A Dystopia of the Spirit. *Memory, Trauma, and History: Essays on Living with the Past*, 87-103. Columbia University Press, 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.7312/roth14568.10>. Acesso em: 30 maio 2019.

RÜSEN, Jörn, FEHR, Michael e RIEGER, Thomas W (orgs.). *Thinking Utopia: steps into other worlds*. Oxford, New York, EUA: Berghahn Books, 2007.

SILVA, Flávio Caetano da. The Matrix: a aventura da formação no mundo tecnologizado. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 28, n. 101, p. 1545-1561, Dec., 2007.

SHWETZ, Katherine. Apocalyptic fiction helps us deal with the anxiety of the coronavirus pandemic. *The Conversation*, March 2020. Disponível em: <https://theconversation.com/apocalyptic-fiction-helps-us-deal-with-the-anxiety-of-the-coronavirus-pandemic-133682>. Acesso em: 25 set. 2020.

TRAHAIR, R. C. S. *Utopias and Utopians: An Historical Dictionary*. Editora Greenwood Publishing Group, 1999.

UTOPIA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: www.dicio.com.br/utopia/. Acesso em: 28 maio 2019.

WEBER, Max. *Metodologia das Ciências Sociais*. 2 Vols. Tradução de Augustin Wernet. São Paulo: Cortez e Editora UNICAMP, 1992.

02

FIGURAÇÕES DO INSÓLITO NO CONTO “O HOMEM DA LUVA ROXA”, DE MARINA COLASANTI: REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO DO LEITOR

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira
Ricardo Magalhães Bulhões
Rosa Maria Cuba Riche

Recebido em 04 jul 2021.
Aprovado em 29 nov 2021.

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Campus de Assis, Estado de São Paulo, com linha de pesquisa em Literatura e Vida Social, na área de Literaturas de Língua Portuguesa.

Professora assistente doutora na graduação e pós-graduação da Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras – FCL da UNESP, Campus de Assis-SP.

Membro dos Grupos de Pesquisa: Leitura e Literatura na Escola (UNESP - Assis - SP); Literatura Infantil e Juvenil: análise literária e formação do leitor (UTFPR - Curitiba - PR); RELER - Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Leitura (PUC - Rio); Ensino e Linguagem (UFRN); e EnLIJ - Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas (UERJ-Rio).

Membro do Grupo de Trabalho “Leitura e Literatura Infantil e Juvenil”, junto a ANPOLL, atuando como Vice-Coordenadora.

E-mail: eliane.galvao@unesp.br

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-2564-4270>

Ricardo Magalhães Bulhões

Mestre e Doutor em Literatura e Vida Social pela UNESP de Assis, com pós-doutorado em Teoria Literária pela Unicamp (IEL).

Professor de Literaturas de Língua Portuguesa na graduação e no PPG-Letras, Mestrado-Doutorado, na UFMS, no Campus de Três Lagoas (CPTL).

É membro do Grupo de Pesquisa: A escrita no Brasil Colonial e suas relações (Unesp-Assis) e também faz parte do grupo de trabalho: Leitura e literatura infantil e juvenil junto a ANPOLL.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7487-1480>

Rosa Maria Cuba Riche

Possui mestrado em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorado em Letras Vernáculas (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, atuando no Programa de Pós-Graduação de Ensino em Educação Básica (PPGEB).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4919-4243>

Resumo: Objetiva-se apresentar uma análise do conto fantástico “O homem da luva roxa” (2015, p. 94-110), que compõe a coletânea *Penélope manda lembranças*, de Marina Colasanti. Para tanto, pretende-se, a partir das contribuições da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996;1999), refletir sobre as figurações do insólito na literatura juvenil de autoria feminina, investigar como o efeito do fantástico desdobra-se internamente – no plano da diegese – e externamente, no da estrutura do texto, bem como os recursos estilísticos empregados pela autora na configuração do gênero conto.

Palavras-chave: Estética da Recepção e do Efeito. Literatura juvenil de autoria feminina. Leitor implícito. Narrativa fantástica.

Abstract: We aim to present an analysis of the fantastic short story “O homem da luva roxa” (2015, p. 94-110), which is part of the collection *Penélope manda lembranças*, by Marina Colasanti. Therefore, we intend, by using the theoretical assumptions of the Aesthetics of Reception and Effect (JAUSS, 1994; ISER, 1996; 1999), to reflect on the unusual figurations in children literature by female authors, to investigate how the effect of the fantastic unfolds itself internally – in the diegesis – and externally, in the structure of the text. Also, we aim to identify the stylistic resources employed by the author in the configuration of the short story genre.

Keywords: Aesthetics of Reception and Effect. Female youth literature. Implicit reader. Fantastic narrative.

INTRODUÇÃO

No ensaio *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*, ao falar dos modos de criação da prosa contemporânea, David Roas (2014) destaca que, tanto o fantástico tradicional quanto o chamado fantástico contemporâneo, tomam como base a mesma ideia de se produzir a incerteza diante do real. Para Roas, novas formas de transgressão apareceram, mas “continuamos precisando do real como termo de comparação” (2014, p. 73). Pode-se dizer que a ideia do insólito, de situações embaraçosas, transgressoras, inusitadas, que geram impasses no leitor, simbolizam, quase sempre, os conflitos interiores das personagens.

Na literatura juvenil contemporânea, conforme Teresa Colomer (2003), elementos fantásticos irrompem na vida cotidiana das personagens. Nessa produção pós-moderna percebe-se o predomínio da ficção fantástica, como instrumento de denúncia das formas de vida em sociedade e, também, como

meio de solução de conflitos psicológicos de personagens. Nos textos narrativos e poéticos de Marina Colasanti (1937-), pelo viés da transgressão, próprio da produção de autoria feminina (SHOWALTER, 1994; ZOLIN, 2009), o recurso ao fantástico é um dos traços marcantes. Nas palavras de Nelly Novaes Coelho, os textos de Colasanti “seduzem de imediato pelo insólito ou mistério envolvente dos aconteceres, que ali foram represados pela palavra poético-mágica” (1983, p. 662).

Seus textos híbridos, pela ruptura com gêneros textuais, níveis de linguagem e tratamento de temas complexos, filiam-se à pós-modernidade. Além disso, como são polissêmicos, pautados pelo simbólico e abertos à decifração, sua leitura comporta inúmeras abordagens, entre elas, o de suas potencialidades na formação do jovem leitor. Há na sua prosa, que surge no final da década de 1960, características líricas que a caracterizam como poética; e na sua produção poética, que surge na década de 1990, elementos que estruturam uma fabulação. Prevalece nas suas obras uma literatura engajada, marcada pela denúncia social e resistência a consensos, em especial, sobre o papel da mulher na sociedade.

Marina Colasanti nasceu na cidade de Asmara, capital da Eritreia, antiga Etiópia, em 26 de setembro de 1937. Viveu em Trípoli, capital da Líbia, mas a partir dos quatro anos de idade sua família voltou para a Itália. Em 1948, sua família radicou-se no Rio de Janeiro. Além de escritora, formou-se em Artes, pela Escola Nacional de Belas Artes, e deu início à carreira de artista plástica, deslocando-se mais tarde para o jornalismo. Também exerceu funções como pintora, gravurista, publicitária, ilustradora e tradutora de significativas obras da literatura universal

(COLASANTI, 2010; MARINACOLASANTI.COM, 2021). Muitos de seus livros possuem ilustrações de sua autoria.

Sua produção, que congrega mais de 60 títulos publicados no Brasil e no exterior, divide-se entre a literária, com foco em públicos diversos, e a crítica, que se realiza por ensaios sobre temas pertencentes ao universo literário, feminino, social e político contemporâneo. Pelo valor estético, sua obra obteve prêmios nacionais e internacionais, como Jabuti, *Hans Christian Andersen*, Portugal Telecom de Literatura, entre outros. Tornou-se *Hors Concours* para a Cátedra UNESCO de Leitura PUC-RJ e Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (MARINACOLASANTI.COM, 2021).

Neste artigo, pela brevidade exigida, toma-se como objeto de estudo e reflexão o texto “O homem da luva roxa” (COLASANTI, 2015, p. 94-110), que compõe a coletânea de contos *Penélope manda lembranças*, publicada originalmente em 2001 e composta por outros cinco textos: “Penélope manda lembranças” (p. 9-27); “A hora dos lobos” (p. 28-47); “Alguém ganha esse jogo” (p. 48-56); “Um homem tão estranho que...” (p. 57-79); e “Na casa, à noite” (p. 80-93). A eleição dessa coletânea (2015) justifica-se pela qualidade estética de seus contos, pelo recurso ao fantástico e reconhecimento no campo literário, pois angariou o Prêmio *Hors Concours* Melhor para o Jovem, concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ em 2002 (FNLIJ, 2020, p. 11).

Para a consecução do objetivo, busca-se, a partir do aporte teórico da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996; 1999), refletir sobre quais elementos dispostos nesse conto fantástico podem ser atraentes para o jovem leitor. Para tanto, faz-

se necessária uma reflexão sobre a configuração em sua narrativa do leitor implícito que, embora seja uma projeção da estrutura de apelo do texto, revela o trânsito do âmbito ficcional ao social – o da experiência –, pois ocupa um lugar a ser preenchido por um indivíduo real: o leitor empírico, no caso, o jovem. Em síntese, visa-se a observar qual é o efeito, na acepção de Hans Robert Jauss (1994), desse conto na leitura, se amplia ou não, por apresentar acontecimentos insólitos em seu enredo, os horizontes de expectativa desse leitor, além de conferir-lhe prazer. Também se justifica a reflexão sobre a produção de autoria feminina, pois segundo Vera Lúcia Dietzel (2002), em geral, é vista de forma preconceituosa, visto que é associada a um marxismo vulgar ou ao valor apenas documental e/ou panfletário, presa a sentimentalismos. De acordo com Teresa de Lauretis (1994), existem poucos estudos sobre a escrita de autoria feminina, como espaço divergente daquele que avulta em discursos hegemônicos e suas representações sociais.

Na análise, almeja-se compreender como a autora apresenta em seu conto a condição de duplicidade do discurso feminino que se constitui, conforme Elaine Showalter, por duas vozes que personificam “as heranças social, literária e cultural, tanto do silenciado quanto do dominante” (1994, p. 50). Busca-se, então, investigar como Colasanti (2015), pela maestria no trato com a palavra, transgride em seu conto a condição de silenciamento da voz feminina. Parte-se do pressuposto de que sua coletânea (2015), por dialogar com a tradição literária e com a mitologia, projeta um leitor implícito (ISER, 1996 e 1999) perspicaz que possui repertório cultural e *biblioteca vivida* (FERREIRA, 2009) – memória de leituras anteriores –, querendo seu reconhecimento da dialogia, enfim

sua produtividade na leitura. Justamente por isto, pode auxiliar na formação do leitor estético.

Constrói-se a hipótese de que o conto “O homem da luva roxa” (COLASANTI, 2015, p. 94-110), pelo viés libertário e crítico, se volta para o leitor implícito, relativizando certezas e problematizando determinações sociais. Desse modo, por romper com conceitos prévios sobre usos da língua, distinções estanques entre gêneros literários e literatura de autoria feminina, pode ampliar seu horizonte de expectativas. Para Jauss (1994), essa ampliação decorre da distância estética que sobressai na leitura, por meio da negação do horizonte conhecido ou preexistente da experiência estética anterior, que a obra nova exige para ser acolhida. Justamente, essa é a função social da leitura (JAUSS, 1994), pois ao promover frustrações de expectativas, assegura o avanço da experiência de vida.

Acredita-se que, pelo valor estético e por contemplar temas contemporâneos e universais, a obra de Colasanti (2015) pode ser cativante para o jovem em formação, permitindo-lhe obter prazer na leitura. Segundo Iser (1999), esse enlevo advém da estrutura de comunicação subjacente aos vazios presentes em um texto que indicam os locais de entrada do leitor no universo ficcional. Dessa forma, a estrutura de apelo de um texto supõe um receptor – leitor implícito – incumbido do preenchimento de seus vazios. A comunicação ocorre quando esse leitor na busca do sentido precisa resgatar a coerência do texto que os vazios interromperam, pela utilização de sua atividade imaginativa.

O FANTÁSTICO E SEUS EFEITOS NA FORMAÇÃO DO LEITOR

Em *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov considera o leitor implícito como uma função de leitor que se inscreve no texto e que avulta na narrativa fantástica, pois “define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados” (1981, p. 19), quando se encontra diante de um dilema: “acreditar ou não acreditar?” (p. 45). Para esse estudioso, a “vacilação do leitor é pois a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 1981, p. 19). Justamente, essa ambiguidade instaura vazios no texto que suscitam a produtividade na leitura. A presença de vazios intencionais em um texto fantástico – resultantes do insólito, de silenciamentos, potências de negação, reticências, ambiguidades, entre outros –, além de suscitar interação, gera suspense, o qual, por sua vez, explora a curiosidade do leitor que não consegue parar de ler até o desfecho da história.

Para Todorov, o fantástico em um texto produz efeitos semânticos advindos dos temas eleitos e pode promover comoção, assombro, “medo, horror ou simplesmente curiosidade” (1981, p. 50), além de instaurar o suspense na narração, que avulta de uma organização “rodeada da intriga” (p. 50). Na narrativa fantástica, o questionamento sobre o “limite entre o real e o irreal” (TODOROV, 1981, p. 87) é constante. Roas (2014) adere à perspectiva de Todorov sobre a participação ativa do leitor para a existência do fantástico. Contudo, discorda que a vacilação do leitor é a condição primeira do gênero, pois a narrativa contemporânea em contexto pós-moderno tem o mundo como “uma entidade indecifrável” (ROAS, 2014, p. 66).

Como se pode notar é complexo categorizar o fantástico, assim como suas diferentes fases. No final do século XVIII e início do XIX, o fantástico requeria a presença do sobrenatural para a produção do medo; no século XIX, explorava a dimensão psicológica advinda de alucinações, pesadelos e loucura; e no XX, a incoerência e o absurdo instaurados no plano da linguagem (VOLOBUEF, 2000). Desde o século passado, as peculiaridades do fantástico, em que o insólito instaura-se já no início da narrativa, revelam que os textos fogem das classificações de Todorov (1981).

Para Colomer (2003), a produção juvenil contemporânea, com temática da fantasia moderna, congrega tanto traços do gênero estranho – em que a hesitação do leitor é instaurada, mas desfeita com explicações racionais –, quanto do maravilhoso – em que o sobrenatural é naturalizado. De acordo com Marisa M. Gama-Khalil (2013), essa hesitação é critério de definição do texto fantástico. Todavia, há narrativas fantásticas em que se nota também a hesitação da personagem. Sobre essa hesitação desdobrada, Yves Stalloni acrescenta a presença do sobrenatural para a produção do medo que se torna “mais impressionante porque ocorre num universo realista e verossímil” (2010, p. 109). Para Roas (2014), o responsável pelo efeito de vacilação nas narrativas ambientadas em um mundo reconhecível pelo leitor é o insólito em seu enredo.

Nessas narrativas, o efeito do fantástico desdobra-se internamente – no plano da diegese – e externamente, no da estrutura do texto. A relação dialógica entre texto e leitor instaura-se na estrutura textual, por meio de vazios, os quais promovem condições de comunicação. A interação na leitura, por sua vez, acontece pelo preenchimento desses vazios, em

busca de interpretação – concretude –, via projeção imagética, construção e revisão de hipóteses (ISER, 1996). Para que a interação entre texto e leitor resulte em interpretação, de acordo com Iser (1996; 1999), faz-se necessário que o leitor, durante a leitura, projete expectativa e memória – uma sobre a outra –, a fim de verificar a validade de suas hipóteses e produzir sínteses. Por meio desse processo, ele atualiza e modifica o objeto, desenvolvendo novas expectativas.

O enredo do conto “O homem da luva roxa” (2015, p. 94-110) deixa evidente a intenção de Colasanti de ofertar um relato surpreendente que, associado ao insólito e à temática identitária, cativa seu provável receptor pela curiosidade, pelo suspense, pela hesitação e/ou identificação. Em especial, o conto possui potencialidades para atrair o público jovem que, como o protagonista, se encontra também em fase de questionamentos sobre sua identidade.

No contexto do século XXI, de capitalismo avançado, esse conto de Colasanti (2015, p. 94-110) atua como resistência, pois se opõe à euforia do consumo, focando-se na denúncia do lado obscuro da existência humana, em geral, subjugado, oculto no meio social. Justamente, por isso, sua narrativa estrutura-se sobre o insólito e a tensão do protagonista com suas paradoxais experiências e conflitos internos. Esse conto contemporâneo, que se constitui pelo surgimento do anormal em cenário mundano, propicia a formação e emancipação do jovem leitor, pois suscita suas reflexões sobre o incognoscível, a realidade e os limites da própria linguagem em apreender a subjetividade. Sua narrativa fantástica rompe com as produções culturais contemporâneas, filiadas à indústria cultural

e voltadas para o conforto e consolo, ao promover a incerteza sobre comportamentos sociais. Desse modo, desaloja, pelo recurso ao insólito, seu protagonista, objetivando facultar a revisão de concepções do leitor sobre as relações humanas em sociedade.

O CONTO CONTEMPORÂNEO E SUAS POTENCIALIDADES NA FORMAÇÃO DO JOVEM LEITOR

Em “O homem da luva roxa” (2015, p. 94-110), de Marina Colasanti, notam-se os impasses propostos pela trama hesitante. Na abordagem dessa questão do impasse, percebe-se um personagem cambaleante, inseguro e frágil, apresentado pela voz de um narrador que, gradativamente, detecta e sinaliza seus possíveis delírios e alucinações, bem como suas percepções estranhas dos objetos que aparecem a sua frente. À medida que o desfecho do conto avança e se aproxima do seu final, o estranhamento aumenta.

Nos parágrafos iniciais, o leitor ainda não sabe que estará diante de uma “irresolúvel falta de nexos entre os elementos da própria realidade” (CAMPRA, 2016, p. 141). Sem limites espaciais precisos, o conto é ambientado em um espaço urbano e, logo no início, vem à tona a fragilidade do personagem que não é mais jovem, nem despreocupado:

Quando você caminha pela rua, não olha para o chão. O chão, paralelepípedos ou asfalto, é apenas uma superfície que parece se deslocar debaixo dos pés, uma espécie de esteira rolante que se move parada. **É assim que a gente anda quando é jovem.**

Mas o homem que vem andando agora nessa rua não é jovem. Se víssemos seus olhos, [...], os

perceberíamos atentos. Olha o chão. [...]. O homem está atento a imprevistos, porque imprevistos podem pôr a perder as aparências. (COLASANTI, 2015, p. 94, grifos nossos)

Como se vê no excerto, nota-se um protagonista preocupado com as aparências e o julgamento alheio: “Não anda de cabeça baixa, isso nunca, cuida da sua imagem, não viesse algum conhecido a dizer que ele caminha na rua encolhido como um velho, quem sabe, procurando moedas” (COLASANTI, 2015, p. 94). Contudo, realiza uma “varredura” do espaço por onde pisa, preocupado com uma possível queda. E justamente nesse exercício de cautela, surge o acaso que se revela no discurso do narrador, pelo viés metaficcional, como intencional, pois parte de um construto que se realiza pela ficção: “E agora **esta história** põe no caminho desse homem, caída no chão cinza e anônimo da rua, uma luva roxa” (p. 95, grifos nossos). Essa estratégia metaficcional confere prazer ao leitor, pois se sente coparticipe da história, como se esta se desenrolasse diante de seus olhos, no momento da leitura.

O narrador seleciona fragmentos que destacam o olhar desconfiado do personagem solitário que se desloca com seu olhar “varrendo por baixo das pálpebras” (2015, p. 95). Diante do estranhamento: “Um mínimo sobressalto no olhar, que ninguém na rua vê, **só nós**. E pronto. Aquilo que para ele é inicialmente apenas uma mancha roxa entrou nas suas cogitações” (p. 95, grifos nossos). Pelo recurso à focalização gradativa, o narrador altera o estatuto dessa mancha roxa que, ao ser analisada pelo transeunte, se reconfigura, passando de “um pano largado”, para “uma malha ou camurça fina, de viva cor” (p. 95). Avulta na descrição desse

narrador o efeito de cumplicidade com o leitor, por isto, pelo recurso ao emprego do pronome pessoal “nós” (p. 95), inclui-se a ambos no relato, sobretudo no partilhar de segredos, daquilo que ninguém vê no espaço em que circula o protagonista. Esse recurso confere ao leitor a sensação de superioridade em relação a outras personagens do conto.

Seu discurso de primeiro nível alterna-se – sendo ora extradiegético ora intradiegético (GENETTE, [196-?]) – revelando-o, pela onisciência, visivelmente envolvido com o que narra, justamente por isto é capaz de abarcar o leitor na narrativa e convidá-lo a também fazer o percurso pela rua deserta, pronto para se surpreender com as performances do protagonista. No decorrer da história, esse personagem dirige-se à luva de finíssima camurça, supondo que irá encontrar ali dentro um anel precioso, de ouro. Naquele momento, essa joia é a única coisa que de fato importa: “Um pensamento o atravessou: ouro. O raciocínio é lógico: uma senhora despiu a luva sem dar-se conta de que seu anel havia escorregado do dedo, luva e anel caíram-lhe inadvertidamente do colo ou da bolsa” (COLASANTI, 2015, p. 96).

Na ânsia de obter o objeto de valor, afasta-se para um local seguro, no qual pode vasculhar a luva: “Então o homem entra em um portão, espera em silêncio até estar seguro de que ninguém o seguiu, avança na penumbra do vestibulo, e num canto atrás da escada, amantado de escuro, enfia lentamente a mão esquerda na luva” (COLASANTI, 2015, p. 97). Como se pode notar, o espaço físico é nebuloso, reforçando a impossibilidade de conhecê-lo de forma mais precisa, detalhada. Essa imprecisão acentua o efeito insólito, misterioso, advindo da cena seguinte: “cadê o anel, que agora não

encontra?” (p. 97). Nessa movimentação dos dedos à procura do anel é totalmente às cegas, o protagonista tem sua mão esquerda tragada pela luva. Após a constatação de que não há anel algum, tenta a todo custo se livrar da peça de vestimenta: “Será preciso ir até em casa para fazer uso da tesoura. Mas como ir até em casa com aquela luva berrante?” (p. 98). Contudo, não obtém sucesso e apavora-se com a possibilidade de ser visto usando uma peça de vestimenta tão chamativa.

Embora não exista um anel dentro da luva, a referência à joia, associada ao título da coletânea *Penélope manda lembranças* (2015), sugere que o conto dialoga com outras histórias “tecidas” e/ou “tramadas”, por meio da subversão entre possuidor e possuído. Assim, pelo viés metaficcional, a personagem Penélope manda lembranças ao leitor – evoca suas memórias – de outros objetos mágicos e/ou míticos que são capazes de dominarem seus portadores. Um dos mais conhecidos pelo público juvenil é o “Anel de Sauron”, uma entre as vinte joias de poder que aparecem nas obras de John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973). O “Anel de Sauron” ou “Um Anel” é mencionado na narrativa de *O Hobbit*, livro publicado em 1937, na trilogia de *O Senhor dos Anéis*, lançada de 1954 a 1955, na obra *Silmarillion*, editada e publicada postumamente em 1977, entre outras.

No conto de Colasanti (2015, p. 94-110), a tonalidade do discurso muda quando o protagonista, ao colocar a luva, percebe a extravagância deste acessório que o domina e incomoda. Sua mão esquerda, antes insignificante, sai da clandestinidade e passa a agir por conta própria, desafiando as leis que regem o mundo concreto. O estranho vem à tona sem qualquer aviso. Assim, surpreende

o leitor, deixando-o perplexo e intrigado, ao se deparar com o desafio de acompanhar a personagem vivendo fatos inexplicáveis, inesperados, que provêm de situações comuns do dia a dia – achar uma luva e sentir-se um infrator ao apanhá-la sorrateiramente, com medo de ser surpreendido. Em seguida, perceber que, ao invés de possuí-la, tornara-se sua presa.

A cor roxa da luva fomenta efeitos de sentido no conto. Essa cor, em sua associação afetiva, remete a mistério, delicadeza, dignidade, mas também a egoísmo e injustiça (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006). Sua eleição pela escritora endossa o viés metaficcional do conto, pois um protagonista afeito à ordem, ao se apropriar de uma luva roxa, perde o controle de seus próprios atos, participa de um universo que lhe é estranho, intenso e, em especial, pautado pelo fantástico. Pelo título, sinaliza-se para o leitor o par antitético, racionalidade versus mistério; controle versus descontrole; covardia versus ousadia. Desse modo, o homem de pouca coragem, rígido, preso às convenções, que mora em um prédio de pessoas muito respeitadas, sai da normalidade na medida em que não consegue abafar os atos da sua mão esquerda, agora empoderada, pois vestida pela luva roxa.

O inusitado advém da percepção de que a luva é dominadora e egoísta, aliás, como sua cor roxa (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006) já indicava. Justamente por isto, ela é capaz de despertar na personagem masculina e inflexível algo adormecido, bem oculto no seu inconsciente, provocando-lhe constrangimentos e instalando em seu cotidiano constantes ameaças. O protagonista, como não consegue mais se desvencilhar da luva depois que a calça, passa a ser manipulado por ela. Desse modo, a personagem manifesta-se

como figura ambígua, com características comprometidas com a realidade e traços advindos do imponderável, desconhecido.

O conto passa a desdobrar relatos sobre uma mão sem qualquer controle, carregando o leitor para uma sucessão de acontecimentos surpreendentes. Ao falar da hesitação, a partir dos estudos fundamentais de Todorov (1979), Cecil Jeanine Albert Zinani (2020) assinala que ela deve ser assumida tanto pela personagem, quanto pelo leitor implícito, pois a ocorrência do fantástico depende das condições internas e externas ao texto. Por sua vez, o modo de organizar o enredo precisa ser inquieto e avesso ao tradicional, pois essa estratégia também intriga o leitor.

No conto de Colasanti (2015, p. 94-110), o fantástico brota do cotidiano, como se a intenção da autora fosse alertar que o real nada tem de corriqueiro, na verdade, é ele que passa a habitar a ficção, habilitando o absurdo, o surpreendente, o inexplicável, revelando emoções e reações existenciais. Desse modo, realidade e imaginação confundem-se; esta pode revelar aquela. O protagonista se intimida diante da luva roxa: “Em casa, trancado no banheiro, estapeou a mão, gritou-lhe impropérios, ameaças. E embora ciente da inutilidade desse destempero, sentiu-se melhor, parcialmente vingado” (p. 101).

Apesar da reprimenda, o poderio que a luva exerce sobre o personagem central cresce e, durante dias, ele não sai de casa na tentativa de mantê-la sobre controle, mas seus esforços se revelam inúteis. Surgem, pela casa, bilhetes escritos com letra refinada e conteúdo grosseiro. A suspeita recai, inicialmente, na empregada, que assustada nega a autoria. O fato quebra, mais uma vez, a

expectativa do leitor que infere, antes do protagonista, quem é a autora dos bilhetes: “Foi necessário deparar com outros bilhetes, todos com a mesma letra e nos papéis mais disparatados, para que o homem compreendesse quem os escrevia. Mas como, se estava presa ao seu braço?” (COLASANTI, 2015, p. 102). A ingenuidade e a incredulidade que caracterizam o protagonista são recursos de que a autora se utiliza para imprimir maior dramaticidade às cenas que se seguem quando ele, finalmente, percebe que: “Ela escrevia de noite, enquanto ele dormia, estendendo-se até o tampo da mesinha e utilizando toco de lápis e papel que ali houvesse” (p. 102).

A narrativa prossegue rumo ao clímax, com a luva cada vez mais ousada, sem se importar em escrever às escondidas, agindo finalmente, de forma desaforada, à luz do dia. Perplexo, o homem se dá conta de que a mão sequestrada pela camurça roxa não lhe pertence mais:

Apalpou-a por cima da luva. Não sentiu o toque, como se a mão tivesse insensível ou a luva a impedisse de assimilar outros contatos. Arregaçou a manga. Seu corpo, o corpo que lhe pertencia, ia até a beirada roxa. Depois era outra coisa. Sentiu-se como se tivesse sofrido um implante, se houvesse em seu corpo uma parte alheia que não se harmonizava com o resto. Uma excrescência. (COLASANTI, 2015, p. 102)

Essa constatação desestabiliza a personagem e abre espaço para a instalação definitiva do insólito em sua vida. O leitor que se identifica com o protagonista – um dos traços característicos do gênero conto fantástico – é envolvido pela trama e vive a tensão da situação extrema proposta pelo narrador. Seguem-se novas tentativas de se livrar do jugo da luva, prendê-la com alfinetes no

bolso da calça para que não se movimente e ele possa retornar à sua vida habitual. Todavia, absorto, depara-se com novo estranhamento, pois, ao tomar café no bar e dispor uma gorjeta sobre o balcão, percebe que a luva rompe os alfinetes que a prendiam e rouba as moedas deixadas por ele.

De volta a casa e ainda não se dando por vencido, ele cria uma nova estratégia para conseguir sair; costurar os dedos da luva na alça de uma pasta cheia de livros para que ela não possa agir e ele consiga se locomover de ônibus. A cena que se segue, muito mais intensa do que as anteriores, desestabiliza por completo o protagonista diante das artimanhas da luva para colocá-lo em situações inusitadas:

Olhava distraído — melhor seria dizer descuidado — pela janela, quando ouviu um baque da pasta no chão. Abaixou-se instintivamente para pegá-la, e já com a cara metida entre seu próprio corpo e o do sujeito do lado ouviu os gritos da mulher.

— Desgraçado! Sem-vergonha! — lançava ela com voz aguda.

Sem entender o que acontecia, ergueu-se permitindo que a mulher, que tentava esbofeteá-lo, o atingisse no alto da cabeça derrubando o chapéu.

— Tarado! — urrava ela. — Está pensando o quê?! Sou uma mulher casada! De respeito, ouviu! De respeito!

Sentiu-se apedrejado pelo olhar acusador de todos os passageiros. Tarado, diziam aqueles olhos. Tarado, murmuravam algumas bocas. Logo ele, tão respeitador, tão obcecado pelas normas. [...]

— **Eu não, eu...** — ainda tentou desculpar-se. Mas [...] a voz saiu fraca, encoberta pela da mulher

que vociferava, narrando agora para todos, já em lágrimas, **como a mão dele...**

Com esse episódio infame pareceu-lhe que sua reputação havia sido destruída. (COLASANTI, 2015, p. 104-105, grifos nossos; espaço gráfico do próprio conto)

A narração da cena, pautada por vazios e potências de negação, intriga e, por isto, convida o leitor a adentrá-la e, pela concretude, via imaginário, preenchê-la. A injustiça, provocada pela luva, cuja cor roxa (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006) já anunciava sentimentos de vingança, gera empatia pela personagem, mas também desaloja o leitor, pelo comentário do narrador após o espaçamento gráfico. Este afirma sobre o “episódio infame” de suposto assédio sexual, que o protagonista teme destruir sua reputação, caso a história se espalhe e chegue até o prédio em que mora para desmoralizá-lo.

A narrativa ganha dinamismo com frases curtas, ritmo acelerado, uso expressivo da pontuação, recursos linguísticos empregados pela autora para representar as tensões dos envolvidos. Os comentários que se seguem sobre as consequências psicológicas geradas pelo acontecimento permitem ao leitor mergulhar na vida pessoal do protagonista, nas suas emoções, na frustração diante de sua impotência em relação ao poder da luva. Nota-se que o protagonista, ao longo da trama, modifica-se, revelando-se uma personagem “esférica”, capaz de surpreender, pela sua “complexidade” e incapacidade de impedir a presença da “imprevisibilidade” em sua existência (CANDIDO, 1968, p. 63).

Antes do encontro com a luva roxa, o protagonista levava uma vida pacata, era um *flâneur* que caminhava pela cidade. Contudo,

estava sempre atento a imprevistos que poderiam colocar as aparências em risco. Sua trajetória se modifica a partir do momento em que calça a luva roxa que encontra em seu caminho. Ela é o agente desestabilizador da personagem, promove a progressão da narrativa, colocando-o frente a situações inusitadas que exigem uma mudança de comportamento.

A luva, além de configurar o papel de antagonista na trama, é o agente da evolução do protagonista que é instigado a reagir, a experimentar novas sensações que rompem com a monotonia de sua vida pacata. Interessante é ressaltar que se trata de um acessório feminino que adere de tal forma ao corpo masculino que passa a comandá-lo. Em uma leitura subliminar e simbólica, há uma inversão das relações de poder e o adereço torna-se o elemento principal, pois domina o corpo masculino, bem como suas ações e vontades. Desse modo, subverte a ordem instituída, inverte papéis sociais consagrados pela tradição patriarcal em que a figura masculina impõe, conforme Naíra de Nascimento (2012), uma disciplina ao corpo feminino, estabelece para ele um *script*, a fim de atender a interesses do meio sócio-histórico e econômico em que se insere. Trata-se de uma das características do projeto estético feminista de Colasanti, desde seus primeiros escritos.

Assim como o homem pós-moderno que vive na cidade e experimenta as angústias dos dramas pessoais, buscando a sua própria identidade, o protagonista do conto tenta recuperar a sua identidade roubada pela luva roxa. Torna-se inquieto, angustiado, desassossegado com as transformações operadas pela luva, esse objeto feito de camurça fina e delicada, mas que passa a exercer o poder de comandar sua vida. Desde seu primeiro encontro com

a luva, quando a recolhe para examiná-la, o narrador já antecipa o papel que ela desempenhará na trama: “Ergue-se o homem, o braço um pouco afastado do corpo, não vá aquela coisa encostar diretamente nele. A luva pende como uma serpente morta”. (COLASANTI, 2015, p. 96). A serpente, segundo a psicanálise, “é um invertebrado que encarna a psique inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro e misterioso” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 814). O simbolismo deste animal varia de acordo com a cultura, a época e a crença de um povo. A serpente é um símbolo universal que, nas tradições, tornou-se “o mestre das mulheres, por representar a fecundidade, [...] na África este é o traço característico das sociedades matriarcais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 822).

A autora associa a luva à serpente, dois símbolos que, na trama, se complementam. A serpente associa-se ao poder feminino, e as luvas, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, são também “um emblema de investidura” (2006, p. 567). Um terceiro elemento ainda relacionado à luva é o anel que o protagonista sente ao examiná-la: “E nesse recolher (da luva) percebe – **isso nem você sabia** – que há um peso qualquer dentro dela. [...] E metido no fundo do dedo anular da luva, como em um saco, reconhece, nítido, o contorno do anel” (COLASANTI, 2015, p. 96, grifos nossos). Segundo os estudiosos, esse tipo de joia é, enquanto símbolo, ambivalente e isto “provém do fato de que o anel une e isola ao mesmo tempo fazendo lembrar por isso a relação dialética amo-escravo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 53). Essa relação amo-escravo, embora ambígua, ratifica a noção de submissão do homem ao objeto, já proposta pelos outros dois elementos anteriores; a luva feminina e a serpente. No

entanto, quando ele enfia a mão na luva à procura do anel, este desaparece misteriosamente, revelando o acessório, como capaz de praticar o engodo, preparar a cilada, o “bote da serpente”.

Essa presença de símbolos é recorrente nas obras da autora. Em entrevista realizada sobre sua produção literária, ao ser perguntada sobre essa constante em seu processo criativo, ela afirma: “Não escolho os símbolos. Eles me escolhem” (RICHE; FERREIRA, 2021, p. 363). Vale observar, ainda no trecho, a interlocução do narrador com o leitor: “isso nem você sabia” (COLASANTI, 2015, p. 96). Nota-se que seu discurso configura-se como lúdico, jocoso, destacando os segredos que o leitor ignora. Essa proximidade convida o leitor a participar da trama, a desvendar com o narrador o que se sucede nas cenas seguintes. Trata-se de um artifício empregado pela autora para mantê-lo atento e está presente em outros contos da coletânea *Penélope manda lembranças* (2015).

O que se depreende da trama em relação aos símbolos é que o feminino e o poder se complementam para dominar a vida do protagonista, caracterizado como: “Um homem de pouca coragem, que não corre riscos porque não saberia como enfrentá-los. Um homem que não se expõe e não atreve. Um homem que nunca ousou” (COLASANTI, 2015, p. 100). A fragilidade masculina transparece nas cenas em que a luva ganha protagonismo. Seu papel cresce e subjuga o homem aos seus caprichos, transformando-o em instrumento para realizar seus desejos. A peça roxa serve e cai, como “uma luva”, na e para a personagem.

Na coletânea *Penélope manda lembranças* (2015), em que este conto está inserido, as personagens masculinas são frágeis,

desorientadas, buscam a própria identidade; já as femininas são fortes, ousadas, não se intimidam frente aos desafios. Na mesma entrevista mencionada, ao ser perguntada sobre a motivação para representá-las dessa forma, a autora esclarece:

Sou feminista histórica. E durante os 20 anos em que trabalhei como editora de comportamento de uma revista feminina, estudei história, sociologia e me debrucei intensamente sobre a inserção da mulher na sociedade. Mulheres fortes, destemidas me habitam desde a infância, e afluem/transparecem na minha escrita. Isso não inclui nenhum desejo de reforçar a força feminina através da fraqueza ou desorientação masculina, pois não precisamos disso. As personagens masculinas de Penélope são homens que conheci, menos a de “Alguém ganha este jogo” [...]. (RICHE; FERREIRA, 2021, p. 361)

Para o protagonista do conto “O homem da luva roxa” (2015, p. 94-110), a reclusão em casa é a saída encontrada para não se expor aos caprichos da luva dominadora. Todavia, mesmo no espaço privado: “A luva roxa alargava seus domínios” (p. 108). Desse modo, novos estranhamentos ocorrem, colocando em xeque a capacidade de reagir do dominado. Só resta-lhe aceitar o fato, pela constatação de sua impotência, ao final da trama: “Eu sou um homem comandado por uma luva roxa, disse ainda, um homem sem perfil ou frente, só luva. [...] eu sou um pobre cego guiado por uma luva roxa” (p. 109).

A narrativa segue para o desfecho, mas a presença do insólito consegue surpreender novamente e, assim, retirar o leitor de sua zona de conforto. A cena final quebra suas expectativas, desinstala-o, pelo surpreendente do desenrolar da trama. Um

espaço entre os parágrafos marca o corte da cena anterior e prepara o *Grand finale*. Decidido, o homem sai de casa, toma um táxi e o que se segue é inusitado:

Entrou decidido na luvaria. Sem querer sorrir para o vendedor que o atendeu, arregaçou a manga esquerda da camisa até acima do cotovelo, expondo a luva roxa. E em voz firme, diante do olhar surpreso do outro, encomendou uma luva idêntica para a mão direita. (COLASANTI, 2015, p. 109).

Nota-se que o protagonista, por meio de tensão, toma uma firme decisão e encomenda, mesmo diante do julgamento alheio, outra peça para a mão direita. Nessa cena, a personagem atua com símile da luva roxa, pois se torna imprevisível, rompe com o comportamento usual, pautado pelas normas sociais, e assume uma identidade que sempre existiu, mas estava sufocada, subjugada. Nesse conto de Colasanti (2015, p. 94-110), configurado por unidade dramática, número restrito de personagens, concentração da trama em um espaço predominante e no tempo presente, o efeito de sentido é o de um “instantâneo fotográfico”, cuja natureza “centrípeta” volta-se para dentro, o que “colabora para a sua intensidade” (XAVIER, 1987, p. 26). Seu desfecho surpreende e inverte a estrutura tradicional de apresentação; desenvolvimento, clímax e solução, pois guiado por uma urgência confere à diegese o efeito de um *flash*, como na fotografia (CORTÁZAR, 1974). A narrativa, pelos momentos intensos vividos pelo protagonista após seu encontro inesperado com a luva roxa, aproxima-se também do cinema. Em especial, pelos cortes – sinalizados com espaçamentos gráficos – que instigam o leitor a complementar os vazios deixados

entre uma cena e outra. Trata-se de uma das características do conto pós-moderno que dialoga com produções diversas, dispostas em multimeios. O conto de Colasanti (2015, p. 94-110), tributário do Modernismo, revela sua vitalidade, que o impede de um enquadramento estanque (REID, 1979), pois pautado pelo hibridismo, define-se pela flexibilidade.

CONCLUSÃO

Pela análise do conto “O homem da luva roxa”, de Marina Colasanti (2015, p. 94-110), pôde-se notar que seu traço mais evidente é o efeito de estranhamento, produzido pela maestria da escritora em utilizar-se do recurso ao insólito, associado à presença de vazios e potências de negação, bem como ao emprego da simbologia. O fantástico no conto desdobra-se internamente – no plano da diegese – e, externamente, no da estrutura do texto, convidando o leitor a “esquecer por algumas horas a lógica de todo dia e se deixar levar pelas trilhas do delírio, tornadas possíveis pela ficção” (CARNEIRO, 2005, p. 63).

A partir da leitura do conto coadunada a textos teóricos, observou-se que são muitos os episódios vividos pelo protagonista em que algo estranho invade seu cotidiano, invertendo a ordem natural da vida e dos fatos narrados. Acompanhar os passos do personagem parece confirmar que, ao começar a ler o texto, o leitor se depara com uma narrativa complexa, em que um mosaico de vozes, por meio da variação do foco narrativo, sugere muitos níveis de leitura, e tal hesitação proposta pela trama “deve ser assumida por uma personagem ou pelo leitor implícito, o qual está integrado ao universo da narrativa. A ocorrência do fantástico depende não

apenas de condições internas como também externas ao texto, às vezes, de ambas” (ZINANI, 2020, p. 22).

Justifica-se, então, o aporte teórico da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999), em que se considera a estrutura textual pelos seus vazios que asseguram a comunicabilidade com o leitor implícito, por sua vez, implicado pelo efeito de estranhamento que a presença do insólito promove. Por fim, no último parágrafo do conto, depois de tanta reclusão, de tantos conflitos, o protagonista se dá conta de que a solução é muito simples e o que parecia absurdo avulta como incrustado no mundano, naturalizado. A luva roxa deixa de ser um objeto indesejável, uma movimentação inversa ocorre no momento em que o homem entra em uma luvaria e adquire outra peça idêntica, agora para a mão direita. Desse modo, sua identidade firma-se, pelo averso, pela adesão ao que não pode e nem quer mais controlar, esconder ou subjugar: sua porção feminina.

O conto de Colasanti (2015, p. 94-110) compatibiliza-se com seu projeto estético, pois promove reflexão crítica no leitor e revisões de hipóteses durante a leitura, as quais ampliam seus horizontes de expectativa sobre as relações humanas em sociedade, a existência humana e as diferentes identidades em constante devir. Para tanto, evoca dados familiares com a finalidade de relativizá-los e/ou negá-los, ajustando o processo interativo na leitura. Por meio desse processo, a narrativa suscita do leitor que situe a si mesmo em relação ao texto, bem como atualize e modifique seu ponto de vista de uma perspectiva de apresentação para outra. Nesse processo, instaura-se a linguagem colasantiana simbólica, dotada de valor estético, de vazios e potências de negação, que promovem

a comunicabilidade, assegurando revisão de conceitos sobre os usos da língua e prazer intelectual durante a leitura.

Além disso, pelo recurso ao insólito e seu efeito de estranhamento, o conto convoca o olhar de descoberta do leitor sobre determinados comportamentos sociais presos a normas de conduta. Pelo desfecho do conto, ele percebe que somente quando o protagonista livra-se das regras sociais, sua identidade cai “como uma luva”, pois se expande, firma-se e se revela, sentindo-se liberta do julgamento alheio. Pela leitura do conto de Colasanti (2015, p. 94-110), o jovem pode reconsiderar, inclusive, seus pré-conceitos sobre literatura de autoria feminina, pois percebe como sua narrativa é surpreendente, instigante e de viés crítico.

Essa percepção, pelo título da coletânea, sugere que a revelação advém das “lembranças que Penélope” enviou, em diálogo metaficcional da obra com a arte da personagem mítica de tecer e destecer histórias em prol da manutenção do livre arbítrio. No jogo que se instaura entre possuidor e possuído, Penélope manda lembranças ao leitor de outros objetos mágicos e/ou míticos – anéis, colares, escudos, entre outros –, capazes de possuírem seus portadores. Nota-se que Colasanti projeta em sua coletânea (2015) um leitor implícito inteligente e dotado de repertório cultural. Desse modo, como o protagonista, o leitor pode libertar-se, pelo contato com a arte manifesta na literatura, do consensual em busca do mais autêntico. O que fomenta a reflexão sobre a importância da leitura do texto fantástico, dotado de valor estético, na contemporaneidade, em especial, daquele inserido no subsistema juvenil.

REFERÊNCIAS

- CAMPRA, Rosalba *Territórios da ficção fantástica*. Tradução de Flávia Pestana et al. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, p. 51-80, 1968.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera Costa e Silva et al. 20.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico da literatura infantil/juvenil brasileira: 1882-1982*. São Paulo: Quíron, 1983.
- COLASANTI, Marina. *Minha guerra alheia*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- COLASANTI, Marina. *Penélope manda lembranças*. São Paulo: Ática, 2015.
- COLASANTI, Marina. O homem da luva roxa. In: COLASANTI, Marina. *Penélope manda lembranças*. São Paulo: Ática, p. 94-110, 2015.
- COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.
- CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, p. 147-163, 1974.
- DIETZEL, Vera Lúcia. Recepção literária na Alemanha: entre o diálogo cultural e algumas escritoras brasileiras contemporâneas. In: SANTOS, Luísa Cristina dos (Org.). *Literatura e mulher: das linhas às entrelinhas*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2002.
- FARINA, Modesto; PEREZ, C.; BASTOS, D. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 5. ed. rev. ampl. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. *Construindo histórias de leitura: a leitura dialógica enquanto elemento de articulação no interior de uma biblioteca vivida*. 2009. 456f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, Assis, 2009.

FNLIJ. Disponível em: <https://www.fnlij.org.br/site/publicacoes-em-pdf/catalogos-de-bolonha/item/932-cat%C3%A1logo-fnlij-para-feira-de-bolonha-2018.html>. Acesso em: 21 mai. 2021.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo?. *Terra Roxa e outras terras*. Revista de Estudos Literários, Londrina/PR, v.26, p.18-31, dez. 2013.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [196-?].

ISER, Wolfgang *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, v.1, 1996.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, v.2, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*, 1994.

NASCIMENTO, Naíra de Almeida. Uma cadeia imoral: de Emma Bovary à dama da era Kubitschek. In: HARMUCH, R. A.; SALEH, P. B. de O. (Orgs.). *Identidade e subjetividade: configurações contemporâneas*. Campinas: Mercado de Letras, 2012, p. 35-55.

REID, Ian. *The short story*. 2. ed. London: Methuen & Co. Ltd, The Critical Idiom 37, 1979.

RICHE, Rosa Maria Cuba; FERREIRA, Eliane Ap. Galvão Ribeiro. A literatura nas águas de Marina Colasanti: um convite à reflexão e ao encantamento. *Miscelânea: revista de literatura e vida social*, v. 29, p. 357-363, 2021.

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

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 32–54.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VOLOBUEF, Karin. Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka). *Revista Letras*, Curitiba/PR, n.53, p.109-123, jan./jun. 2000. Editora da UFPR.

XAVIER, Elódia. *O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. O insólito na literatura: perspectivas da narrativa fantástica. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KANPP, Cristina Löff (Orgs.). *O insólito na literatura: olhares multidisciplinares*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2020.

ZOLIN, Lúcia O. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.13, n.2, p.105-116, jul/dez., p.105-116, 2009.

03

**HIPERNARRATIVAS E A CONSTRUÇÃO DE
MUNDOS INSÓLITOS¹**

Pedro Sasse

Recebido em 04 jul 2021. **Pedro Sasse**

Aprovado em 29 nov 2021.

É doutor em Estudos de Literatura (UFF, 2019) e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ, 2016).

Faz estágio pós-doutoral na Universidade Federal Fluminense.

Pesquisador nos seguintes grupos de pesquisa (CNPQ): “Estudos do Gótico”, “Interferências: Literatura e Ciência” e “Escritos Suspeitos”. Organizador de *Distopia e monstrosidade* (Dialogarts, 2020). Pesquisas centradas em terror, narrativas criminais e ficção distópica e pós-apocalíptica.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7441-7122>

Resumo: Em 2006, o pesquisador de mídias Henry Jenkins, lançava o livro *Cultura da convergência*, em que analisava as novas dinâmicas de circulação da informação diante da multiplicação dos aparelhos digitais e sua interrelação através da internet. Dentre suas reflexões, Jenkins se dedica a observar como *Matrix*, das irmãs Wachowski, ao construir um mundo cujo funcionamento só é plenamente compreensível através de um estudo das diversas obras que o compõem – filmes, animações, quadrinhos e jogos –, aponta para uma nova forma

1 Título do artigo em língua estrangeira: “Hypernarratives and the construction of uncanny worlds”.

de pensar a narrativa, uma forma transmidiática. Por narrativa transmidiática, então, Jenkins aponta esse universo ficcional cuja estrutura depende de uma articulação entre todas as diferentes narrativas ambientadas nele. A partir desse conceito, buscamos refletir sobre o funcionamento dessas hipernarrativas construídas de forma transmidiática através da análise de alguns de seus casos mais populares e que mudanças ocorrem nos quinze anos que nos separam da publicação de Jenkins, observando algumas das tendências contemporâneas nesse campo.

Palavras-chave: Intermidialidade. Narrativa transmidiática. Insólito.

Abstract: In 2006, the media researcher Henry Jenkins, published the book *Convergence culture*, in which he analyzes the new circulation of information dynamics caused by the proliferation of digital devices and they interrelation by the internet. In one of his ideas, Jenkins observes how *Matrix*, from the Wachowski sisters, by constructing a world whose system is only totally comprehensible in a study of the various works that compose it – movies, animations, comics and games –, points to a new way to think de narrative, a transmediatic one. By transmediatic narrative, Jenkins calls this fictional universe whose structure depends on the articulation of all the different narratives set in it. Based in this idea, we propose a study of the functioning of this transmediatic hipernarratives thru an analysis of some of the most popular cases and what changes occurs in the fifteen years that separate us from the Jenkins's publication, observing some of the contemporary tendencies in this field.

Keywords: Intermidiality. Transmediatic narrative. Uncanny.

INTRODUÇÃO

Há um aparente paradoxo envolvido na natureza da ficção e em nossa relação com ela que é trazido à discussão com precisão por Umberto Eco (1994, p. 91-92) em “Bosques possíveis” através da seguinte provocação:

Num ensaio publicado há muito tempo, escrevi que conhecemos Julien Sorel (principal personagem de *O vermelho e o negro*, de Stendhal) melhor que a nosso pai. Muitos aspectos de nosso pai sempre nos escaparão (pensamentos que ele guardou para si, ações aparentemente inexplicadas, afetos não verbalizados, segredos, lembranças e fatos de sua infância), ao passo que sabemos tudo a respeito de Julien.

Compreender o que está em jogo nessa afirmação não é uma tarefa simples. Se estivesse formulado na primeira pessoa, poderíamos pensar tratar-se de uma confissão da paixão de Eco pelo livro de Stendhal, ou talvez de seu pouco contato com o próprio pai. Mas, ao projetar para o leitor a mesma superior intimidade com Julien em relação a um membro de nossa família, expressa-se uma certeza de que qualquer leitor teria esse mesmo domínio, ou seja, é feita indiretamente uma afirmação sobre a própria natureza da ficção em relação ao mundo do leitor: os mundos de ficção nos oferecem uma maior sensação de completude e totalidade porque, paradoxalmente, são superficiais.

Para que a afirmação não seja mal entendida, vejamos a continuação da citação:

Stendhal, no entanto, me diz tudo o que preciso saber sobre Julien Sorel e sua geração. O que não me diz (por exemplo, se Julien gostava de seu

primeiro brinquedo, ou – como em Proust – se ficava se agitando e revirando na cama enquanto esperava que sua mãe fosse lhe dar um beijo de boa-noite) não tem importância. (1994, p. 92)

Com isso, entendemos que essa superficialidade aponta para não para o fato de que lhe falte conteúdo, mas para o fato de que seu conteúdo não pode ter outro abrigo senão na superfície de sua própria forma, ou seja, a ficção é aquilo que diz – ainda que o diga nos silêncios, nas lacunas, nos pressupostos ou que o diga de forma ambígua.

Se tal princípio da ficção, seja mais ou menos consensual e amplamente conhecido pelo público que em geral leria um artigo acadêmico de literatura, de forma alguma o é para o leitor em geral ou mesmo para muitos autores de ficção. Convoquemos, aqui, como breve exemplo, a relação de J. K. Rowling com seus fãs da franquia *Harry Potter* (1997-2007). Por mais que tenha produzido sete livros diretamente relacionados à jornada do pequeno bruxo e alguns mais expandindo detalhes sobre o mundo insólito que Harry habita, não é raro que os fãs insistentemente questionem a autora sobre fatos que de nenhuma forma estão computados nesse amplo corpus literário – como, por exemplo, a sexualidade de alguns personagens. Rowling, então, não vê problemas em, eventualmente, oferecer a esses leitores respostas igualmente infundadas na própria história já contada, valendo-se assim, de sua legitimidade enquanto autora para decretar novas verdades.

Tal relação parece abalar a afirmação feita pouco antes por Eco. Se aceitássemos a validade dessa dinâmica de contato com a ficção, seria necessário rever o princípio da superficialidade da

ficção: não mais estaria ela nas páginas de que é composta, mas, num retorno às teorias expressivas dominantes no romantismo, de volta ao gênio criativo do autor. Obviamente, a reação mais lógica de um crítico literário é não colocar em xeque o princípio, mas a dinâmica. Diríamos, assim, ser uma má compreensão mútua do funcionamento da própria literatura. Como bem defendido por Wimsatt e Beardsley (2002), e ratificado pelas subsequentes mortes dos autores, uma vez lançada ao mundo, a obra de Rowling ganharia autonomia e não teria a autora mais legitimidade que qualquer um dos seus bons leitores para emitir julgamentos sobre o universo de Harry – ao menos até que outra obra seja publicada e, com isso, de fato expanda o universo já construído.

Nossa hipótese, aqui, é que esse problema não pode ser resolvido de maneira simples por nenhuma das duas posturas tradicionais: ainda que a simples dinâmica autor e leitor não seja suficiente para produzir novos elementos e relações que componham o universo ficcional criado, tampouco tal relação é fruto meramente de uma má compreensão do funcionamento da literatura, mas sim de uma nova maneira de experimentar a ficção que surge no que Henry Jenkins (2009) chama de cultura da convergência, em que a mudança na dinâmica de circulação de conteúdo e uso de mídias leva a uma conseqüente alteração no comportamento – antes passivo, receptor, agora ativo, criador – do público em relação às obras.

Propomos, assim, a partir do conceito de narrativas transmidiáticas proposto por Jenkins na análise do universo ficcional construído pelas irmãs Wachowski na franquia *Matrix*, que, cada vez mais, os mundos ficcionais que servem de espaço

para as narrativas vêm sendo concebidos não como universos isolados, autossuficientes e subordinados às histórias que contam, mas como um elemento autônomo, orgânico e dinâmico, que se constrói através de uma postura ativa do público em sua relação com as diversas mídias que servem de suporte para as obras que comporta, tais como o livro, o cinema, os games, os quadrinhos, sites interativos e mesmo redes sociais.

Enquanto as narrativas em si podem ser experimentadas de maneira completa, é apenas nesse processo de integração de um conjunto de narrativas que o público pode entrever uma hipernarrativa que rege e articula as demais, a narrativa do próprio universo ficcional em questão. Esse tipo de tendência é, assim, especialmente presente no campo dos gêneros da ficção especulativa – ou seja, o horror, a ficção científica, a história alternativa, a fantasia etc. –, que são caracterizados justamente pela ambientação em mundos insólitos, cujas regras, relações e/ou elementos diferem mais ou menos daquelas encontradas em nossa realidade².

NARRATIVA TRANSMIDIÁTICA

Para Henry Jenkins (2009), uma marca central para entender o consumo e circulação de produtos midiáticos residiria na ideia de convergência, pensando através desse conceito não a ideia de *black box*, de uma tecnologia capaz de superar os demais mecanismos de transmissão e aglutinar as mídias em uma mesma lógica/espço, mas uma ideia de convergência de

2 Ainda que essas relações com a realidade possam ser bem problemáticas, como veremos adiante. Para uma discussão mais aprofundada sobre alguns desses problemas, cf. RIBAS, 2007.

conteúdos. Se, para Jenkins, a mídia no século XX foi marcada pela unidirecionalidade – partindo de um produtor de conteúdo centralizado, como uma emissora de TV para um público amplo, que serve como receptor com pouca ou nenhuma interferência nesse processo de produção – e pela relativa independência dos meios uns dos outros – em que TV, cinema, jornal, rádio, entre outros, tinham pouca interferência uns nos processos dos outros, e conseqüentemente pouca complementação de conteúdo –, no século XXI, os conteúdos se complementam através de diferentes mídias, processo em que o público, não mais um receptor passivo, exerce tanto o papel de articulador dos múltiplos caminhos dessa convergência, como complementador desse conteúdo através de suas próprias produções.

Hoje, por exemplo, um motorista pode ouvir um noticiário no rádio que comentará um caso passado na TV, instigando que o leitor entre no site para conferir detalhes. Alguns ouvintes não só ouvirão, como assistirão à transmissão ao vivo do mesmo noticiário radiofônico pelo YouTube, interagindo com o locutor através de comentários, enquanto o motorista, se por ventura flagrar um acidente na estrada, pode, através do WhatsApp enviar ele mesmo a cobertura de uma notícia para o programa, assumindo o protagonismo na produção desses conteúdos.

Jenkins, pensando justamente nesse processo de convergência, observa um fenômeno que, durante a produção do livro ainda se encontrava recente: o encerramento da trilogia *Matrix*, das irmãs Wachowski, e a polêmica envolvida no julgamento feito ao produto final. Para muitos críticos, as sequências de *Matrix* sofriam de uma ausência de autonomia não só de suas antecessoras,

mas de elementos externos à trilogia cinematográfica, tornando a experiência para o espectador, em alguns casos, quase incompreensível. No entanto, argumenta Jenkins, deixando de lado a real eficácia da concretização do projeto, é justamente essa codependência que torna a franquia *Matrix* uma das pioneiras na construção de um tipo de narrativa que seria próprio dessa cultura da convergência: a narrativa transmidiática.

Se a trilogia é responsável por nos oferecer a trajetória do escolhido Neo em sua jornada pela libertação de Zion e os confrontos com o agente rebelado Smith, essa história deixa entrever em seu pano de fundo uma rede de outras tramas cuja origem e desenlace não se encontra nesses filmes, mas em uma das diversas narrativas paralelas construídas em outras mídias como complemento na construção do universo ficcional *Matrix*. São elas *Animatrix* (2003), formado por curtas-metragens de animação ambientados nesse mundo; uma série de quadrinhos conhecida como *The Matrix Comics* (1999-2003), oferecida inicialmente de forma gratuita no site e posteriormente vendida em sua forma impressa em dois volumes; e os jogos *Enter the Matrix* (2003) e *The Matrix Online* (2004)³.

Longe de serem concebidas apenas como uma estratégia de marketing para promover os filmes ou como um suplemento para dar conta de lacunas do enredo cinematográfico, essas narrativas foram, desde o início, pensadas para serem produtos com igual importância dentro da constelação de histórias que compõem o universo ficcional de *Matrix*. Tanto nos quadrinhos quanto nas

3 Há um terceiro jogo, *The Matrix: Path of Neo* (2005), que foge a essa proposta de narrativa transmidiática, por isso, não o incluiremos na mesma listagem dos demais.

animações, as Wachowski não apenas convocaram nomes de grande relevância na produção desses campos, tais como Neil Gaiman e Dave Gibbons nos quadrinhos e Peter Chung e Shinichiro Watanabe nas animações, como deram a esses autores liberdade criativa para a produção de suas próprias histórias, inserindo nelas apenas os elementos necessários para a montagem dessa hipernarrativa que subjaz todos os produtos da franquia.

Pensamos, aqui, o conceito de hipernarrativa – não encontrado no texto de Jenkins⁴ – para nomear o que Jenkins entende apenas como narrativa transmidiática. Para o autor, cada história contada em cada uma dessas mídias funcionaria, assim, como uma parte de uma única história maior contada pelo somatório de todas. Nesse ponto, divergimos um pouco da proposição de Jenkins ao entender que o somatório das narrativas transmidiáticas não pode ser entendido como equivalente a essa estrutura maior que rege e articula as demais.

Primeiro, é preciso pensar que, como as próprias irmãs já afirmaram mais de uma vez, há muito mais em *Matrix* do que aquilo que foi captado pelo público até agora – tanto que retornaremos ao cinema para mais uma continuação. Enquanto certos elementos, apenas sugeridos nos filmes, ganharam centralidade em outras dessas narrativas – tais como a origem do levante das máquinas, por exemplo –, muitos outros continuam apenas como detalhes subjacentes nessas histórias. Nesses

4 Jenkins se aproxima do que entendo aqui como hipernarrativa em seu prévio *Textual Poachers* (1992), através do conceito de meta-texto construído coletivamente pela comunidade de fãs a partir do material disponível. No entanto, enquanto Jenkins trabalha unicamente no polo da recepção para a construção desse meta-texto, penso aqui em um processo dialético entre um planejamento autoral e uma prática ativa de reconstrução através de vestígios por parte do público.

casos, a dinâmica de produção de sentidos não é entender, como na ficção mais tradicional, que tais elementos só existem nessa aparência de profundidade, mas que existem por trás⁵ da própria narrativa, solidamente arquitetados pelas produtoras e oferecidos apenas em seus fragmentos, para que sejam parte do papel ativo do público, reuni-los, combiná-los e decifrá-los – o que nos levará a uma reflexão sobre o jogo de produção de sentidos com o leitor de que falaremos mais adiante.

Em segundo lugar, essa estrutura subjacente não parece ser da mesma natureza narrativa daquela encontrada nas histórias que abriga. Entendemos por isso, que, diferente dos jogos, filmes e quadrinhos concretamente, esse ponto de convergência só pode existir enquanto abstração resultante do processo de coesão de todas essas narrativas. Nesse sentido, aproveitando-nos do termo matemático que dá nome ao filme, essa estrutura totalizante seria uma matriz a partir da qual diferentes combinações resultariam em narrativas produzidas dentro desse mesmo universo ficcional. Poderíamos, assim, pensar que a história completa de Neo, por exemplo, seria uma narrativa transmidiática, já que sua trajetória de hacker preso no mundo digital à herói de Zion passa por mais de uma mídia. No entanto, o que possibilita a própria compreensão

⁵ Estamos cientes, aqui, do problema teórico que parece surgir do uso de expressões como “por trás” ou “decifrar”, que apontariam para certa univocidade do sentido em dissonância com uma postura contemporânea dos processos interpretativos. No entanto, funda-se, nessa prática, um jogo ambíguo. Se, por um lado, o leitor pode tomar os textos como “escrivíveis”, num sentido barthesiano, e deixar multiplicar os seus sentidos, por outro, as convenções coletivas de leitura desse tipo de narrativa se ancoram justamente nessa ideia de um projeto oculto a ser reconstruído num processo investigativo da comunidade de fãs. Na entrevista cedida a Jenkins (2002, p. 139-140), essa duplicidade aparece sintetizada na postura paradoxal das Wachowski de, ao mesmo tempo, indicarem que *Matrix* tem inúmeras “mensagens ocultas” a serem localizadas e decifradas, e, por outro, de que os sentidos dependem de “como a pessoa interpreta o filme”.

que a história do personagem Neo presente no filme terá parte de seu desdobramento em um dos jogos ou nos quadrinhos é a crença de que esses dois produtos estão submetidos a essa arquitetura ficcional abstrata que os une, o próprio universo *Matrix*.

Entendemos, assim, por hipernarrativa, em analogia a relação geométrica cubo/hipercubo, essa estrutura resultante, em geral, de um planejamento de um universo ficcional insólito – uma vez que um universo realista teria como hipernarrativa a própria realidade, que lhe serviria de pano de fundo ordenador e estruturante –, inacessível de forma direta ao público. Mantendo a analogia geométrica, suas únicas faces visíveis são, assim, as narrativas unidas por seu eixo ordenador, e a única maneira de apreender essa estrutura abstrata é através não de uma leitura linear, mas por um processo interativo, muitas vezes coletivo e em geral intermediário, de reconstrução dessa hipernarrativa através do diálogo entre as diversas narrativas que a compõem.

MITOLOGIA, TOLKIEN E A FOLCLORIZAÇÃO DO PSEUDOFOLCLORE

Ainda que a franquia *Matrix* seja escolhida por Jenkins como ponto de partida para sua reflexão sobre a narrativa transmidiática, ela não é seu ponto de deflagração. O próprio autor reconhece algumas experiências anteriores, tais como o marketing utilizado ao redor de *A bruxa de Blair* (1999), de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick. Nessa esteira, o autor recorda que a ideia de narrativa transmídia não seria exatamente nova, mas encontraria vestígios na própria antiguidade:

Apesar de todas as suas qualidades experimentais e inovadoras, a narrativa transmídia não é inteiramente

nova. Veja, por exemplo, a história de Jesus, conforme contada na Idade Média. A menos que se soubesse ler, Jesus não era fundamentado em livros, mas algo que se encontrava em múltiplos níveis da cultura. Cada representação (um vitral, uma tapeçaria, um salmo, um sermão, uma apresentação teatral) presumia que o personagem e sua história já eram conhecidos de algum outro lugar. Mais recentemente, escritores como J. R. R. Tolkien procuraram criar novas ficções que, intencionalmente, imitassem a organização do folclore ou da mitologia, criando um conjunto entrelaçado de histórias que, juntas, dão vida ao universo da Terra Média. (JENKINS, 2009, p. 172-173)

Ainda que as narrativas da fé cristã e a da mitologia grega sejam, de fato, transmidiáticas, ocorrendo, como ressalta Jenkins, em diversos suportes textuais, há, entre essas histórias e aquelas produzidas pelas Watchowski uma diferença crucial na lógica de produção e recepção que as torna opostas entre si – e que nem sempre é percebida pelo leitor comum.

Se a *Ilíada*, as tragédias de Eurípedes e os eventos reproduzidos nas pinturas dos templos apontavam para um universo narrativo comum, é importante frisarmos que esse universo não é da mesma natureza que aquele produzido em *Matrix*. Enquanto falamos de um universo ficcional no projeto das irmãs Wachowski, não podemos, a princípio, dizer o mesmo dos pontos de convergência das narrativas míticas.

Por um lado, isso se deve ao fato de que a própria relação entre *mythos* e ficção é um processo que começa a ganhar forma apenas a partir de Heródoto, no século IV A.C., época em que muitas das obras que compartilhavam desse universo mítico já estavam bem estabelecidas (cf. WILLIS, 2007, p. 10-16). Assim, esse ponto de

contato entre as obras não apontava para um universo fabricado que deveria ser reconstituído por uma postura ativa do leitor, mas para elementos daquilo que era entendido como parte da realidade – ainda que mais ou menos distante da experiência cotidiana –, logo de conhecimento comum.

Por outro, mesmo quando a *emulatio* clássica leva até a renascença a exploração desse universo mitológico, em uma época que já não o toma como parte da realidade – pensemos, por exemplo, no uso de Camões dos personagens gregos –, vemos um processo de construção oposto ao das irmãs Wachowski: escrever obras fundadas na mitologia é utilizar de base um universo fictício mais ou menos difundido na cultura geral, alcançando, com isso, certa economia narrativa na apresentação de elementos e relações que podem ser dados como pressupostos pelos leitores; escrever obras baseadas em uma hipernarrativa fabricada é produzir obras que emulam a mesma exigência de um conhecimento prévio, mas cujo universo fictício é, pelo contrário, completamente desconhecido pelo leitor. É apenas no jogo de exploração dessas diferentes narrativas que esse universo fictício vai ganhando forma na experiência do público.

Muitas vezes, no entanto, as duas experiências, para o público contemporâneo, vão ser muito semelhantes. Um leitor que pegasse desavisadamente a tragédia *Agamémnon*, de Ésquilo, por mais que conseguisse dar conta de compreender o conflito em questão, não demoraria em perceber que a obra aponta para um conjunto de elementos que lhe são externos. Em breve pesquisa, perceberia que a obra está em constante diálogo com os eventos que precedem e sucedem a guerra de Troia, tais como o sacrifício

de Ifigênia e a tomada de Cassandra como prêmio de guerra por Agamenon, descritos, por exemplo, na *Ilíada*. Seguindo o processo de rastreio das origens e trajetórias dos diversos personagens envolvidos nessas histórias, o leitor se veria envolvido no ato de reconstrução desse denso universo ficcional que costura tais histórias, assim como ocorreria se tomasse algumas das obras da franquia *Matrix* como ponto de partida.

Percebamos, no entanto, uma diferença crucial entre as convenções de leitura desses dois casos. Espera-se, nesse jogo de reconstrução da hipernarrativa das produções atuais, a coerência de um projeto unificador. Refiro-me a que um espectador, diante, digamos, de uma animação de *Matrix* que, em certo ponto, mencionasse que foi Tank e não Cypher o traidor da tripulação da Nabucodonosor, não tomaria tal fato como mais uma versão da história, mas como um erro de continuidade. Já não podemos pedir do mito, por sua natureza coletiva, não apenas na leitura, mas também na produção – veremos processo de certa forma semelhante ao abordar o caso das *fanfics* posteriormente –, a mesma coerência em relação à articulação desses elementos. Aqui, as variantes, mesmo que contraditórias, não invalidam, mas enriquecem a tessitura desse universo mítico que as forma.

Por último, Jenkins no trecho antes apontado, cita ainda a produção de Tolkien como parte dessa reflexão, o que nos leva a outro degrau do problema. Primeiro, Jenkins ao citar Tolkien, reconhece que o processo de construção da Terra Média de alguma forma se aproxima do que chama de narrativa transmidiática. Ao mesmo tempo, diferente da franquia *Matrix*, de fato intermidiática, salvo engano, os únicos elementos que

minimamente fogem à mídia literária tradicional, no caso de Tolkien, são os mapas e alguns outros anexos. Isso reforça nossa opção por denominar hipernarrativa a arquitetura da Terra Média, que, no caso de Tolkien, serve como um bom exemplo de como esse projeto não materializado como narrativa de fato tampouco pode ser ignorado pela crítica.

A complexidade da hipernarrativa, mais que da narrativa em si, de Tolkien criará um curioso caso. Retomando Jenkins, vemos que ele afirma que Tolkien procurou “criar novas ficções que, intencionalmente, imitassem a organização do folclore ou da mitologia, criando um conjunto entrelaçado de histórias que, juntas, dão vida ao universo da Terra Média” (JENKINS, 2009, p. 172-173). Como antes vimos, tal imitação só é capaz de emular o uso das referências externas à narrativa em si, não podendo, no entanto, imitar o arcabouço referencial prévio que o público das narrativas clássicas e neoclássicas já tinha ao começar a ler tais histórias. Dessa forma, o que se forma nessas obras é não um folclore como aponta Jenkins, mas um pseudofolclore: narrativas que apontam para referências supostamente externas à narrativa, mas que só podem ser preenchidas por outras narrativas concebidas pelo próprio autor, e não por uma produção coletiva, dispersa e já codificada na cultura do público. E aqui surge a peculiaridade do caso Tolkien: concebido inicialmente dentro das estratégias desse pseudofolclore, tal foi o impacto e o nível de detalhamento dessa hipernarrativa, que acabou por se consolidar como folclore.

Por um lado, folclore no sentido de que sua concepção de elfos, orcs, trolls, goblins, anões e magos, mesmo que inspirada

em figuras do folclore e da mitologia, é resultado de uma seleção, combinação e reimaginação de certos traços que acabaram se popularizando, no gênero da fantasia pós-Tolkien, mais que seus próprios antecessores. Mas por outro lado, mais central para nossa hipótese, folclore no sentido de possibilitar que, mesmo após a sua morte, novas narrativas continuassem sendo produzidas apenas a partir do vasto material que compõe a hipernarrativa da Terra Média – não apenas os diversos livros organizados e completados por seu filho Christopher Tolkien, como os diversos jogos digitais e a série ainda produção pela Amazon.

LOST E S., HIPERNARRATIVA E INTERATIVIDADE

Um ano após o lançamento do último filme da franquia *Matrix*, em 2004, ia ao ar o episódio piloto de *Lost*, considerado ainda hoje por alguns críticos como uma das melhores séries já produzidas, tendo ganhado, entre outros prêmios, dois Emmys e um Globo de Ouro. Muito do que Jenkins considera inovador no uso da intermedialidade e da interatividade como forma de construção da hipernarrativa em *Matrix* atingirá, em *Lost*, um novo patamar, valendo que nos dediquemos, aqui, a uma breve análise desse processo.

Diferente do caso de *Matrix* e de *O senhor dos anéis*, em que os universos ficcionais construídos se distanciam temporal ou espacialmente do nosso, o mundo de *Lost*, a princípio, em nada diferiria do nosso. Aqui, a hipernarrativa, em vez de emular a estrutura coletiva da mitologia, vai buscar em outra fonte o modelo de resposta do público: no conspiracionismo.

Lost apresenta a história de um grupo de sobreviventes de um acidente de avião que se veem presos em uma ilha aparentemente

deserta, precisando sobreviver e encontrar uma forma de contatar o mundo exterior em busca de socorro. Durante esse processo, eles vão sendo expostos a eventos inusitados que indicam ser a ilha um insólito espaço que mistura mistérios místicos, nativos hostis e restos de experimentos científicos deixados por uma desconhecida iniciativa chamada Dharma.

No entanto, o que torna *Lost* um caso de especial interesse não é tanto seu enredo quanto as estratégias escolhidas para progressiva revelação desses mistérios. Em vez de oferecer respostas diretas ao espectador, a série investia em uma estratégia que começava a ganhar força nesse começo de século, com o fortalecimento da internet, o incentivo à cultura dos fóruns. Tal estratégia se havia mostrado particularmente eficaz em um filme que também bebeu na emulação do conspiracionismo para construir sua hipernarrativa, *A bruxa de Blair* (1999), de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick.

O filme, mesmo com um orçamento relativamente baixo, conseguiu se tornar um grande sucesso através da sinergia entre o filme e os elementos paratextuais que foram explorados para construir uma hipernarrativa para ele. Narrando a história do desaparecimento de uma equipe cinematográfica que fazia um documentário sobre a lenda das bruxas nas florestas de Maryland, o filme busca ao máximo mascarar sua ficcionalidade. Além de filmá-lo como *found footage*⁶, crucial para esse processo de

6 Gênero cinematográfico que emula uma gravação encontrada sem que geralmente se saiba o paradeiro daqueles que a gravaram. Dessa forma, cria-se um efeito de imersão na história, substituindo as tomadas mais convencionais do cinema, por uma gravação precária, feita por um dos personagens da história. Tal gravação ganha ares documentais, ao ser apresentada como pista para o desaparecimento de seu cinegrafista, deslocando o espectador ao papel de investigador do mistério através daquele filme-evidência. Para mais informações sobre as estratégias de mascaramento da ficcionalidade no gênero, cf. ZANINI, 2015.

mascaramento, os diretores buscaram explorar a internet como forma de consolidar a hipernarrativa:

Tudo foi baseado na decisão de tornar tudo o mais real possível... Vamos continuar com a primeira diretriz – a ideia de que este é um website desenvolvido por pessoas interessadas no assunto, tentando fazer justiça, encerrar o caso ou promover uma investigação do mistério. Estabelecemos a cronologia, acrescentamos detalhes aos antecedentes da história... Começamos a falsificar artefatos, pinturas, gravuras, livros antigos, e eu escaneava tudo e incluía no site. (ED SANCHEZ *apud* JENKINS, 2009, p. 143-144)

Ao abrir um fórum no próprio site, os diretores incentivaram que o público não só acessasse mais interagisse com o material disponibilizado, criando suas próprias teorias, alimentando-o com novas informações encontradas e discutindo hipóteses entre si. A lição aprendida pelos diretores com o sucesso resultante dessa estratégia é que:

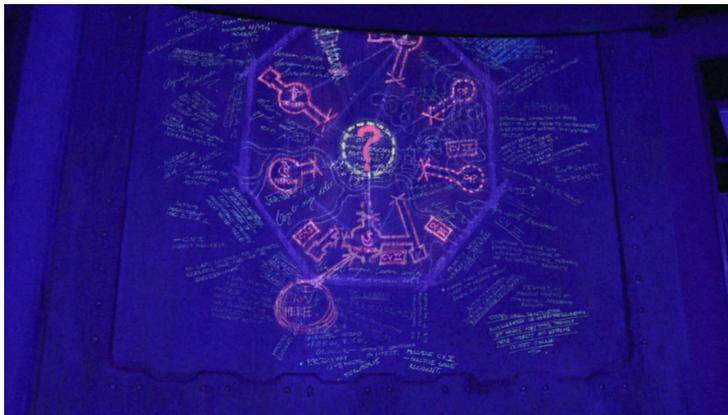
Se você der às pessoas coisas suficientes para explorar, elas vão explorar. Não todas as pessoas, mas algumas. As que exploram e aproveitam aquele universo serão suas fãs para sempre e trarão uma energia que não se pode comprar pela publicidade. É o modo como se coloca a teia de informações que mantém as pessoas interessadas e mantém as pessoas trabalhando para ela. Se as pessoas têm de trabalhar para uma coisa, dedicam-lhe mais tempo. E dão mais valor emocional. (2009, p. 144)

Essa lição final será não apenas seguida, mas aprimorada pela produção de *Lost*. Dispensando o jogo de mascaramento da ficcionalidade, *Lost*, no entanto, continua convidando o leitor

a participar nessa emulação do papel ativo da investigação conspiratória, criando essa “teia de informações” que aumentará o engajamento do público com a narrativa. Para tal, utiliza não apenas estratégias intradiegéticas como também extradiegéticas.

Primeiro, dentro da própria arquitetura da narrativa em si, *Lost* oferece ao leitor uma espécie de modelo incompleto de estrutura detetivesca clássica: cria um mistério e expõe ao público as pistas que progressivamente são encontradas pelos investigadores – os sobreviventes, no caso da série. No entanto, no tradicional romance detetivesco, o investigador assume o papel de hermeneuta ao final, selecionando, organizando e criando uma narrativa coerente a partir das pistas apresentadas ao longo da história, enquanto, na série, esse papel será reservado ao público. Muitas das pistas são quase imperceptíveis, como rótulos de produtos, imagens que aparecem por poucos segundos, sons quase irreconhecíveis. Outros são bem complexos, como frases em idiomas diversos, códigos matemáticos, referências à literatura e filosofia. E, em alguns casos, uma combinação dos dois, como o mapa da ilha, que aparece apenas alguns segundos, com diversas anotações em latim, no episódio “Lockdown” (Figura 1). Enquanto um detetive clássico detém os conhecimentos necessários para decodificar as pistas, um espectador isoladamente dificilmente seria capaz de captar e decodificar esses vestígios deixados pela série – como o esforço em reconstituir e traduzir o mapa mostrado na Figura 1. É aqui que entra a necessidade de recorrer aos esforços coletivos da internet.

Figura 1. “Blast door map” – Episódio “Lockdown”, 2ª temporada de *Lost*.



Fonte: https://25yearslatersite.com/wp-content/uploads/2019/09/Blastdoormap_BD.jpg

Além desse mistério interno, que, sozinho, não é exatamente inovador, a produção recorreu também à produção de diversos materiais paratextuais e outras narrativas que complementavam as pistas intradieéticas da série. Dentre eles vale destacar o projeto *The Lost Experience*, um jogo de realidade alternada⁷ (JRA) em escala global, envolvendo diversas emissoras de TV, websites de empresas fictícias, números de telefone, podcasts, anúncios de jornal, outdoors e mesmo entrevistas em programas reais que, juntos, construíam uma narrativa transmidiática revelando detalhes importantes sobre a iniciativa responsável pelas experiências na ilha⁸. Ainda que os JRA já existissem ao menos há alguns anos,

7 No inglês, *alternate reality game*, forma de narrativa interativa não linear que mistura universo ficcional e realidade a fim de criar um efeito de imersão do público no jogo. Para um estudo aprofundado do gênero, cf. PALMER; PETROSKI, 2016.

8 Os *websites* utilizados hoje se encontram desativados e boa parte do material de *The Lost Experience* só existe hoje em sites de fãs. Uma análise detalhada do projeto pode ser encontrada na dissertação *The Lost Experience: estratégias de imersão em jogos de realidade alternada*, de Dário de Souza Mesquita Júnior (2012). Como, no entanto, trata-se em boa parte de material audiovisual, recomenda-se o episódio “The Lost Experience” do canal *Inside a Mind*, que compila boa parte do que ainda se tem sobre essa narrativa (disponível em <https://youtu.be/w9TW12WskOk>).

a magnitude alcançada graças aos esforços dos produtores e o engajamento dos fãs foi sem precedentes.

A dinâmica da interatividade na construção de uma hipernarrativa foi bem dominada por J. J. Abrams, um dos principais produtores de *Lost* e levada da TV para o campo da literatura com a publicação do romance *S.* (2013). A própria explicação da obra, idealizada por Abrams e escrita por Doug Dorst, pede de nós o conceito de hipernarrativa para ser bem compreendida, uma vez que *S.* não é exatamente um romance, mas uma hipernarrativa composta pelos seguintes elementos: um romance intitulado *O navio de Teseu*, de autoria de V. M. Straka; os paratextos e o suporte fictícios, que emulam uma edição de 1949 de uma editora nova-iorquina chamada Winged Shoes com prefácio e notas de F. X. Caldeira; anotações em lápis e caneta ao longo de todo o livro, apresentando a peculiar correspondência entre Eric e Jen, dois universitários envolvidos na pesquisa sobre o misterioso autor do livro; e uma série de outros materiais tais como cartões postais, cartas, documentos e reportagens de jornal (figura 2).

Figura 2. Os textos que compõem *S.*



Fonte: <https://f.i.uol.com.br/fotografia/2016/01/06/578329-970x600-1.jpeg>

Dessa forma, Abrams e Dorst criam uma obra em que a própria materialidade do livro – sua capa, suas páginas, marcas e anotações – é um artifício, envelhecido para parecer uma cópia de biblioteca já bem manuseada. *O navio de Teseu* não só tem um autor ficcional, estratégia já bem explorada no campo da ficção, como leitores ficticiais cujas opiniões temos acesso, criando uma espécie de narrativa em moldura em que a moldura em si não é uma narrativa linear, mas uma hipernarrativa, que só pode ser alcançada a partir da interação do leitor real com os diferentes textos que encontra à sua disposição no livro.

Ainda que relativamente recente, uma das maiores peculiaridades de *S.* é se arquitetar na contramão da tendência contemporânea, esquivando-se da convergência possibilitada pelos meios digitais ao condensar sua transmidialidade em meios físicos presentes no livro e estimulando o diálogo não com outros leitores reais, mas com os fictícios presentes na obra. Mesmo assim, à revelia, a cultura da convergência encontra seus caminhos de contato, e leitores de *S.* se reúnem nos fóruns online para discutir seus próprios caminhos nessa leitura da hipernarrativa da obra e até mesmo especular sobre as proximidades com *Lost*, ainda ecoante quando se menciona o nome de J. J. Abrams.

Assim como *Matrix*, a experiência de *Lost* é, para a geração nascida em plena era da convergência, algo desconhecido e até mesmo a internet falha em manter viva a memória completa da experiência transmidiática vivida então. *S.*, por sua vez, ainda que mais recente, já se distancia do presente em quase uma década, e surge mais como exceção que como regra na exploração contemporânea dessa hipernarrativa. Dessa forma, gostaríamos

de pensar, agora, que caminhos parecem se desenhar no horizonte dessa terceira década do século XXI na construção de mundos insólitos através da exploração da hipernarrativa.

TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS DA HIPERNARRATIVA

Se, no campo da literatura, o projeto de Abrams é bem inusitado, essa estratégia de construção de hipernarrativa transmidiática dentro de uma mesma obra se dá com muito mais naturalidade numa mídia que cresce vertiginosamente ao longo do século XXI: os jogos digitais, sobretudo aqueles conhecidos como jogos de mundo aberto, em que a linearidade da narrativa principal não é compulsória, mas apenas uma possibilidade interativa entre outras muitas que compõem o universo explorável do jogo.

Tratando-se de uma indústria que movimenta bilhões de dólares anualmente, em que um único jogo pode ter custos de produção superiores a cem milhões de dólares, não é de se surpreender que, cada vez mais, os jogos estejam apostando na imersão oferecida por uma hipernarrativa sólida e complexa em adição à narrativa que conduz a história central do jogo. Além dessa imersão, a função de matriz estabelecida por essa hipernarrativa, ou seja, sua capacidade de articular novas histórias a partir deste mesmo núcleo já desenvolvido, faz com que os investimentos não se limitem a um título, mas a toda uma potencial franquia, para além mesmo do próprio limite da mídia digital.

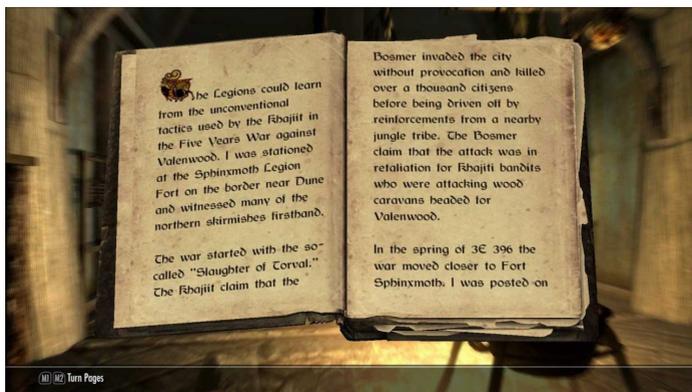
Um bom exemplo da exploração da hipernarrativa nos jogos digitais se dá na franquia *The Elder Scrolls*, iniciada em 1994 e ativa até hoje, contando com cinco jogos centrais, um MMORPG (*Massive Multiplayer Online Role-Playing Game*) e alguns títulos

menores. Compartilhando o mesmo universo ficcional, centrado no continente de Tamriel, os jogos exploram histórias ambientadas em algumas de suas nove províncias, aprofundando, a cada jogo, no detalhamento de uma nova região, a hipernarrativa como um todo – ou a *lore*, como geralmente é denominada no universo dos jogos digitais.

Esse aprofundamento, no entanto, não vem apenas da experiência do jogador ao longo das narrativas principais, mas da possibilidade de explorar o mundo construído em detalhes. Em *Daggerfall* (1996), segundo jogo da franquia e aquele com o maior tamanho de mapa explorável, o jogador precisaria de mais de sessenta horas de jogo apenas para conseguir caminhar de uma ponta à outra do mapa, ignorando as mais de 15 mil cidades que podem ser visitadas além de outros pontos de interesse. Tais espaços apresentam personagens com suas próprias tramas paralelas, com as quais o jogador pode interagir, conhecendo mais sobre a cultura, a geografia, a política e a história do mundo em que está inserido.

Além disso, *The Elder Scrolls* conta com a emulação de outras mídias dentro desse espaço digital, tais como livros e canções. O quinto e mais recente título da franquia, *Skyrim* (2011), conta com mais de trezentos livretos que ajudam a construir a hipernarrativa desse universo (figura 3), cobrindo desde a cosmogonia do mundo a receitas, passando por episódios históricos, diários, poemas, peças e muitos outros. Fora do jogo, *The Elder Scrolls* gerou ainda dois romances, *The Infernal City* (2009) e *Lord of Souls* (2011), escritos pelo autor de fantasia e ficção científica Greg Keyes.

Figura 3. Livro de Skyrim



Fonte: Disponível em: <https://i.ytimg.com/vi/aDoBdjA51D8/maxresdefault.jpg>

Sendo um dos jogos mais esperados da franquia, *The Elder Scrolls VI*, há dez anos em produção, parece buscar uma superação de seu amplamente premiado antecessor. Ainda que pouquíssimas informações oficiais tenham sido disponibilizadas, o jogo apostará em mais um mergulho na construção desse vasto e detalhado universo que vem sendo apresentado desde o início da década de 90. Tendo em mente a trajetória e o sucesso de *The Elder Scrolls*, junto a outros com uma construção hipernarrativa semelhante, tais como *Assassin's Creed* – que conta com doze jogos centrais, doze *spin-offs*, um filme, dezoito quadrinhos, nove romances, um áudio drama e uma série em produção num período de treze anos –, podemos pensar que cada vez mais os jogos digitais e suas grandes comunidades de fãs servirão de plataforma central para uma hipernarrativa construída transmidiaticamente através de diversas mídias.

Outro universo ficcional que conta com uma vasta construção transmidiática há décadas é a popular franquia de *Star Wars*. No

entanto, drasticamente mais amplo em narrativas que a franquia das Wachowski, o mundo criado a partir da *space opera* de George Lucas nos pede um olhar mais atento a peculiaridades que nos pedem uma reavaliação das fronteiras do que podemos considerar ainda parte de uma mesma hipernarrativa.

Ainda que as Wachowski tenham dado plena liberdade criativa para os artistas convidados à produção das narrativas de *Matrix*, a coerência da hipernarrativa ainda era mantida pela supervisão cuidadosa feita pelas irmãs desde a relação entre as histórias contadas até o mundo arquitetado por elas. George Lucas, por sua vez, mesmo mantendo sempre proximidade com as produções de *Star Wars*, não tem como lidar com a magnitude das narrativas ambientadas nesse universo no mesmo nível de coerência narrativa. Se contássemos apenas os longas-metragens, o resultado já seria mais de três vezes maior que a produção cinematográfica de *Matrix*. Une-se, contudo, a essa contagem centenas de livros, jogos digitais, quadrinhos, dramas radiofônicos e outros produtos, criando um universo consideravelmente mais vasto do que o próprio autor conseguiria planejar e administrar.

Podemos pensar em duas respostas do público ao que parece ser um problema central para franquias que lidam com hipernarrativas: a manutenção da coerência interna que permite a ilusão de um mundo vivo e orgânico por trás de cada narrativa apresentada ao público. Por um lado, a própria comunidade de fãs convoca o conceito de cânone para agrupar as obras que – seja por uma legitimação dos próprios produtores, seja por um consenso criado na comunidade – são consideradas pedras fundamentais na construção da hipernarrativa, mantendo entre si a coerência

esperada para a arquitetura desse universo ficcional. Dessa forma, as obras não pertencentes ao cânone, ainda que agreguem dados importantes à hipernarrativa, têm sentidos instáveis, uma vez que uma obra canônica posterior pode, a qualquer momento, contrariar eventos e relações construídos nas histórias secundárias. Outra resposta possível seria abordar essa hipernarrativa caótica como se abordam as narrativas mitológicas ou folclóricas: entendendo a impossibilidade de uma unicidade de sentidos, logo, abraçando a variedade não como uma falha, mas como um ampliador das possibilidades narrativas dentro daquele universo.

O maior problema de determinação de sentidos para o universo *Star Wars*, no entanto, surge não da magnitude do universo ou da pluralidade de narrativas, mas da recente transição do controle criativo da franquia, que, em 2012, deixou os estúdios da Lucasfilm – logo, do controle de seu criador, George Lucas – para os estúdios Disney, com suas próprias equipes criativas. Após o final, para muitos, insatisfatório da terceira trilogia cinematográfica nesse universo, agora sob responsabilidade oscilante entre alguns roteiristas e produtores (entre eles o já aqui mencionado J. J. Abrams), o CEO da Disney Bob Iger indicou que George Lucas havia se sentido traído por nenhum de seus planos originais ter sido utilizado na continuação da franquia⁹.

Como buscamos esboçar na fundamentação deste artigo, a hipernarrativa é uma entidade fugidia: ainda que só possa ser apreendida através do escrutínio das narrativas que a formam, muito de sua arquitetura precisa permanecer – ou ao menos

9 Para a notícia completa, cf. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/disneys-bob-iger-says-george-lucas-felt-betrayed-by-star-wars-plans-1242953/>

parecer – como matriz oculta, existente apenas no projeto concebido pelo autor ou pela equipe de produtores. Nesse caso, o cânone de *Star Wars* partia justamente do critério autoral: aquilo que era diretamente planejado por George Lucas ou, ao menos, supervisionado de muito perto, servia para garantir a solidez da hipernarrativa, enquanto o material que minimamente se afastasse dessa supervisão era considerado secundário. O que fazer, no entanto, quando se tem um conflito entre o criador da franquia e aqueles que detêm os direitos de determinar os caminhos da hipernarrativa?

Se, no caso de *Star Wars*, o criador ainda está vivo para, ao menos, mostrar essa fratura no projeto que pode ameaçar toda a estrutura sólida sob a qual deve se assentar essa estrutura, no caso do universo da Terra Média criado por Tolkien o problema se complexifica.

Enquanto os filmes, tanto a trilogia de *O senhor dos anéis* quando a posterior trilogia de *O hobbit*, são transposições¹⁰ dos romances e, por isso, acabam não afetando tanto a integridade da hipernarrativa arquitetada por Tolkien¹¹, a recente série sendo produzida pela Amazon está sendo acompanhada com temor pela comunidade de fãs, uma vez que inserirá novos elementos nesse universo. Para impedir, ao máximo, fissuras na hipernarrativa tolkieniana, a instituição controladora do patrimônio de Tolkien limitou a contextualização da narrativa à Segunda Era, época

10 Optamos aqui por transposições a adaptações fazendo uso do conceito de Irina Rajewsky (2012). Dessa forma, buscamos nos afastar de concepções hierarquizantes entre a obra de origem e aquelas que adaptariam seu conteúdo para novas mídias.

11 Uma vez que há uma narrativa original legitimada, transposições daquela história, mesmo que alterem elementos, não são capazes de alterar os elementos e relações considerados pela narrativa original. No máximo podem adquirir tal proeminência que criam uma hipernarrativa paralela, como ocorre no universo cinematográfico da Marvel, que apresenta sua própria arquitetura independente do cânone dos quadrinhos.

sobre a qual o próprio Tolkien escreveu pouco sobre¹². Ainda assim, todos os eventos conhecidos precisarão ser mantidos intactos, sendo supervisionados por um dos maiores especialistas em Tolkien, Tom Shippey.

Ainda que estejam sendo tomados todos esses cuidados para garantir a manutenção da coerência da hipernarrativa tolkieniana, mesmo opções estéticas podem comprometer a arquitetura do universo ficcional da Terra Média. Recentemente, fãs reagiram energicamente contra rumores de que haveria nudez e sexo na série, o que, segundo eles, romperia com as próprias convenções de representação do universo de Tolkien¹³.

Nesse sentido, tanto no caso de *Star Wars* quanto no universo da Terra Média, a comunidade dos fãs – cujo domínio coletivo da complexa arquitetura das hipernarrativas em questão é sempre superior ao domínio individual de uma equipe criativa que assume o legado de uma franquia após seu criador original – acaba funcionando como poder regulador e, assim, também determinante de sentidos possíveis dentro daquele universo ficcional.

Aqui, surge como uma tendência o uso das sólidas hipernarrativas já existentes como matriz para a produção de novas narrativas, para além, muitas vezes da própria vida e vontade de seu planejador original, criando, nesse processo, tensões em relação à legitimação autoral envolvida nesse processo. Contudo, assim como os mitos, essas histórias podem adquirir, diante de sua expansão descontrolada, um carácter menos centralizador

12 Para a notícia completa, cf. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/lord-rings-tv-series-amazon-jrr-tolkien-estate-plot-a9047921.html>.

13 Para a notícia completa, cf. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/lord-rings-sex-amazon-series-lotr-tolkien-game-thrones-b838613.html>.

que multifacetado, sacrificando, por um lado, a sensação de funcionamento orgânico dessa matriz, mas ganhando, por outro, uma maior riqueza de narrativas que a constroem.

Chegamos, com isso, a última tendência que gostaríamos de brevemente apresentar em relação ao uso desses mundos insólitos construídos pela ficção: o deslocamento do leitor para o papel de autor das narrativas que compõem aquele mundo. Parte do sucesso envolvendo os universos ficcionais centrados em jogos, como o já mencionado caso de *The Elder Scrolls*, passa pela sedução de oferecer a um leitor cada vez mais acostumado a um papel ativo na cultura da convergência a possibilidade de se tornar protagonista de sua própria narrativa, tomando decisões que alteram o encaminhamento do enredo central.

O gênero de jogo de *The Elder Scrolls*, RPG, herda seu nome de um jogo analógico cuja proposta é justamente a criação de narrativas a partir de um universo ficcional pré-concebido e um conjunto de regras que determinam as possibilidades de atuação dentro daquele mundo. Tal universo pré-concebido é, em geral, apresentado na forma de um livro cuja organização parece fundir atlas e manual de regras de um jogo de tabuleiro, informações que, em conjunto, funcionam como materialização de uma hipernarrativa cujos produtos serão as narrativas coletivas construídas pelos jogadores.

Não estranha, assim, que a mesma exploração transmidiática de narrativas se aproveite também dessa matriz já produzida pelos jogos de RPG. Assim, *Dungeons and Dragons*, um dos mais antigos e populares sistemas de RPG, oferece uma ampla gama de mundos

insólitos que servem de base para a produção de narrativas. *Forgotten Realms*, um de seus universos ficcionais mais solidamente desenvolvidos serve de base para uma série de romances – os livros de *A lenda de Drizzt*, de R. A. Salvatore sendo particularmente bem sucedida no gênero da fantasia –, jogos digitais – dentre os quais as franquias *Baldur's Gate* e *Neverwinter Nights* tiveram muito êxito – e mesmo filmes – em especial o vindouro *Dungeon and Dragons* sendo produzido para a *Paramount Pictures* e com lançamento agendado para 2023.

Impulso semelhante àquele que move os jogadores de RPG a criar suas próprias narrativas em uma hipernarrativa já existente alimentará também outra crescente tendência contemporânea: as fanfics. Abreviação de *fan fiction*, a prática, ainda que não seja nova¹⁴, começa a ganhar destaque com a consolidação dessa dita cultura da convergência apontada por Jenkins, sendo ele inclusive um dos pioneiros em sistematizar os estudos envolvendo a participação ativa do público na produção de conteúdo. Em *Textual Poachers*, de 1992, Jenkins já observava o fenômeno, contrariando a visão pessimista de Michel de Certeau em relação à possibilidade de uma “escrita às margens” vinda dos espectadores da TV:

Uma criança ainda rabisca e suja o livro escolar; mesmo que receba um castigo por esse crime, a criança ganha um espaço, assina aí sua existência de autor. O telespectador não escreve coisa alguma na tela da TV. Ele é afastado do produto, excluído da manifestação. Perde seus direitos de autor,

14 Podemos pensar que, de alguma forma, as muitas versões não autorizadas de romances envolvendo personagens icônicos da literatura eram uma forma de *fan fiction*, como é o caso, por exemplo das muitas apropriações feitas de Sherlock Holmes, dentre as quais a de Maurice Leblanc, inegável fã de Doyle e seu detetive, chegaram a causar disputas legais devido ao uso do personagem.

para se tornar, ao que parece, um puro receptor, o espelho de um ator multiforme e narcísico. (DE CERTEAU, 1998, p. 94)

Para tal, Jenkins observa sobretudo a cultura dos zines, em que fãs mesmo sem as facilidades que hoje a internet propicia para a convergência de discussões e circulação de narrativas, faziam manualmente suas histórias, xerocavam e distribuíam através de comunidades de fãs. Já então, Jenkins observa não apenas iniciativas isoladas, mas um sistema complexo e organizado, com revistas que indexavam a produção feita por esses fãs, reunindo centenas de produções a cada edição.

Se, em 1992, Jenkins começava a refletir sobre essa prática cultural dentro da academia, hoje já vemos se consolidar em algumas universidades núcleos dedicados a essa subcategoria dos *fan studies* (cf. HELLEKSON; BUSSE, 2014). Da mesma forma, com as facilidades trazidas pela internet na circulação de informação, a produção distribuída através das zines até os anos 90 se tornou inexpressiva comparada ao que hoje se produz nos muitos sites especializados nesse tipo de produção. Um breve acesso ao site *fanfiction.net* nos permite ter uma ideia dos números: unicamente as histórias baseadas no mais popular dos universos fictícios do site, o mundo mágico de *Harry Potter*, somam mais de 800 mil entradas.

Ainda que, teoricamente, qualquer tipo de narrativa possa potencialmente se tornar uma *fanfic*, parece haver certa relação entre a construção de hipernarrativas sólidas e o sucesso na produção de conteúdo por fãs que se relacionem com essas estruturas. *Harry Potter*, o mais popular hoje, por mais que tenha, entre os livros e os filmes, feito um processo de transposição e não

expansão transmidiática da hipernarrativa, o fez posteriormente através de uma série de outros livros, filmes, jogos e páginas da internet. Da mesma forma, em *Textual Poaches* vemos que entre o vasto universo apresentado por *Star Trek* (1966-presente) era uma importante fonte para a produção de fanfics.

Aqui, a relação com a hipernarrativa também é complexa, havendo, na comunidade criadora, uma divisão entre fanfics do tipo “canon” e do tipo “fanon”, em que o primeiro se caracterizaria por se restringir à hipernarrativa já produzida enquanto o segundo se permitiria uma expansão ou alteração dos elementos e relações presentes daquele universo ficcional. Os fanfics do tipo “canon”, dessa forma, operam de forma muito semelhante ao que encontramos nas produções de *Animatrix* e nos quadrinhos de *Matrix*, em muitas narrativas não cinematográficas de *Star Wars* ou na recente série baseada no mundo de Tolkien: aproveitando-se das lacunas abertas da hipernarrativa para criar novas narrativas que ofereçam novas perspectivas sobre elementos apenas sugeridos nas narrativas principais. Já o “fanon” parte geralmente do processo de recombinação dos elementos da matriz hipernarrativa, especulando sobre as diferentes narrativas que se construiriam diante de mudança de eventos, personagens ou relações – é particularmente popular, nesse campo, as fanfics em que casais canônicos são recombinações em novas possibilidades, permitindo, por exemplo, a possibilidades de casais homoafetivos em histórias que representam majoritariamente relações heterossexuais.

Vale, ainda, destacar que os fanfics, ainda que majoritariamente não afetem a hipernarrativa central com a qual se relacionam, em alguns casos podem ganhar independência e descolarem do

universo ficcional que lhes serviu de base. É o caso, por exemplo, do recente *Cinquenta tons de cinza* (2011), de E. L. James, que surge como uma fanfic da série de livros *Twilight* (2005-2008) de Stephenie Meyer para depois ganhar também suas próprias histórias escritas por fãs.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se, podemos pensar, a construção de hipernarrativas não é necessariamente algo recente, a transmidialidade típica da cultura de convergência permite não apenas um maior senso de imersão nos universos insólitos construídos, mas uma maior agência por parte do público sobre a reconstrução coletiva dessa estrutura.

Dessa forma, desponta como tendência a construção de hipernarrativas que operem como matrizes para a produção de narrativas nas mais diversas mídias e graus de interatividade. Se a ficção popular, como propõe Ken Gelder (2004, p. 13-17), funciona a partir de uma lógica de produção em série, em que a capacidade de replicação de modelos exerce, muitas vezes, um papel de maior destaque que a inovação, a construção de hipernarrativas mais que uma estratégia, vem se tornando uma necessidade para articular com coerência uma rede cada vez mais complexa de narrativas transmidiáticas ligadas a um eixo comum.

Nesse caminho, assumem a dianteira aqueles que consolidaram uma vasta hipernarrativa ao mesmo tempo em que a cultura da convergência se firmava como dinâmica central para a era da internet. Longe de exaurir as possibilidades dos mundos insólitos engendrados, experiências de longo prazo, como a vista em *Star Wars*, *Star Trek* ou no universo Marvel, por exemplo, apontam que a proliferação de

narrativas que compartilham uma mesma hipernarrativa, apenas ampliam a potência criativa desses universos ficcionais, muitas vezes para além mesmo do controle de seus próprios criadores.

REFERÊNCIAS

- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- ECO, Umberto. Bosques Possíveis. In: ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 81-102, 1994.
- GELDER, Ken. *Popular Fiction: the Logics and Practices of a Literary Field*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004.
- HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina. *The Fan Fiction Studies Reader*. Iowa City: University of Iowa Press, 2014.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.
- JENKINS, Henry. *Textual Poachers*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2005.
- MESQUITA JÚNIOR, Dário de Souza. *The Lost Experience: estratégias de imersão em jogos de realidade alternada*. 2012. 138 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som), UFSCAR, São Carlos, 2012.
- PALMER, Charles; PETROSKI, Andy. *Alternate Reality Games: gamification and performance*. Natick: CRC Press, 2016.
- RAJEWSKI, Irina. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- RIBAS, Cristina. Dois manuais e um bavcar: três ou mais olhares em torno dos novos realismos. *Alceu*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 55-69, 2007. Disponível em http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Ribas.pdf. Acesso em 04 jul. 2021.
- WILLIS, Roy. Introdução. In: WILLIS, Roy (Org.). *Mitologias*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 10-16.
- WIMSATT, William K., BEARDSLEY, Monroe C. A falácia intencional. In: WIMSATT, William K., BEARDSLEY, Monroe C.; Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 639-56, 2002.

ZANINI, Claudio Vescia. The Subversion of Factual Discourse in Found Footage Films. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 25, n. 3, p. 85-94, 2015. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/9635>. Acesso em 28 jun. 2021.

04

LA SOLEDAD ENGENDRA DEMONIOS. LA TRANSMEDIALIDAD EN EL CINE DE TERROR ARGENTINO FILMADO EN CUARENTENA¹

Valeria Arévalos

Recebido em 15 mai 2021.

Aprovado em 29 nov 2021.

Valeria Arévalos

Doctoranda en Historia y teoría de las Artes. UBA. Integrante de la Comisión Directiva de Asaeca (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual), el grupo CiyNE (Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre cine) y CineLat&Pop (Grupo de Estudios sobre cine y culturas populares en América Latina).

E-Mail: arevalosvaleria@gmail.com

Cv disponible en: <http://www.ciyne.com.ar/arevalos-valeria/>

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-9412-2812>.

Resumen: A partir de la expansión del COVID-19 el imaginario mundial se fue nutriendo de escenas que parecían extraídas de la ficción: personas con máscaras de gas caminando por las calles, tumbas masivas en playas y puestos de control de temperatura fueron algunos de los nuevos elementos que pasaron a conformar el paisaje urbano pandémico. Lógicamente, el estado de miedo como una presencia constante sobre la población no tardó en reflejarse en el cine de terror. En el presente trabajo me propongo revisar un corpus de películas argentinas realizadas durante la cuarentena del 2020, en donde el horror al afuera

1 Título em português: “A solidão gera demônios. Transmedialidade no cinema de horror argentino filmado em quarentena”.

encuentra su contrapartida en el espacio hogareño. Las casas pasan a funcionar como reservorios de demonios, espectros y situaciones de violencia. Asimismo, el contacto con el exterior se ve limitado por las redes sociales y los sistemas de videollamadas, generando una dinámica y estética de la imagen particular a la vez que posiciona al espectador en un rol más activo a partir de la ruptura de la cuarta pared. **Palabras clave:** Cuarentena. Cine argentino. Cine de terror. Transmedialidad. Pandemia.

Resumo: Desde a expansão da COVID-19, a imaginação do mundo foi alimentada por cenas que pareciam ser retiradas da ficção: pessoas usando máscaras de gás andando pelas ruas, valas comuns nas praias e postos de controle de temperatura foram alguns dos novos elementos que vieram para compor a paisagem urbana pandêmica. Logicamente, o estado de medo como uma presença constante sobre a população foi logo refletido em filmes de terror. Neste artigo, proponho-me a rever um corpus de filmes argentinos feitos durante a quarentena de 2020, no qual o horror do exterior encontra sua contraparte no espaço doméstico. As casas tornam-se reservatórios de demônios, espectros e situações de violência. Da mesma forma, o contato com o mundo exterior é limitado pelas redes sociais e sistemas de vídeo-chamada, gerando uma particular dinâmica e estética da imagem enquanto posiciona o espectador em um papel mais ativo através da quebra da quarta parede. **Palavras-chave:** Quarentena. Cinema argentino. Cinema de terror. Transmedialidade. Pandemia.

INTRODUCCIÓN

El cine de terror en Argentina presentó una fuerte revalorización a partir de fines de los años 90. El surgimiento de nuevas tecnologías sirvió de motor para una actitud rebelde y

empoderada de una generación de cineastas jóvenes que, dando por descontado el desinterés y la falta de apoyo por parte de los organismos oficiales, se lanzó a la creación de imaginarios terroríficos con poco presupuesto pero mucha creatividad. Esta generación de realizadores se identifica con lo que ellos mismos denominan cine de guerrilla. Por esto, en la primera década del nuevo milenio las producciones del género duplicaron en número a todo el corpus de terror surgido desde 1934 (con el estreno de *El hombre bestia o las aventuras del Capitán Richard* de Camilo Zaccaría Soprani), llegando hasta quintuplicarse en la actualidad.

Desde su nacimiento, el género sirvió para canalizar las angustias y miedos de la sociedad en distintos momentos históricos. Hoy, el imaginario mundial coincide en ese agente terrorífico corporizado en la figura del coronavirus y, era de esperarse, que el cine de terror se sirviera de ese elemento para crear nuevas y diversas historias en donde todos los miedos confluyen: miedo al otro, al afuera, al adentro, a la soledad, a la peste. Para ello, y atento a la situación de cuarentena generalizada, los realizadores que selecciono para este trabajo tensionaron el lenguaje de lo virtual convirtiendo a las pantallas en una ventana abierta al mundo, pero no a cualquier mundo, sino a uno deformado y mortal.

DESARROLLO

Una de las mayores transformaciones en tiempos de cuarentena se dio puertas adentro. Los hogares pasaron a ser un espacio plenamente habitado en donde coinciden todas las actividades, desde el ocio hasta el trabajo, pasando por la actividad física y la comunicación con el entorno a través de la

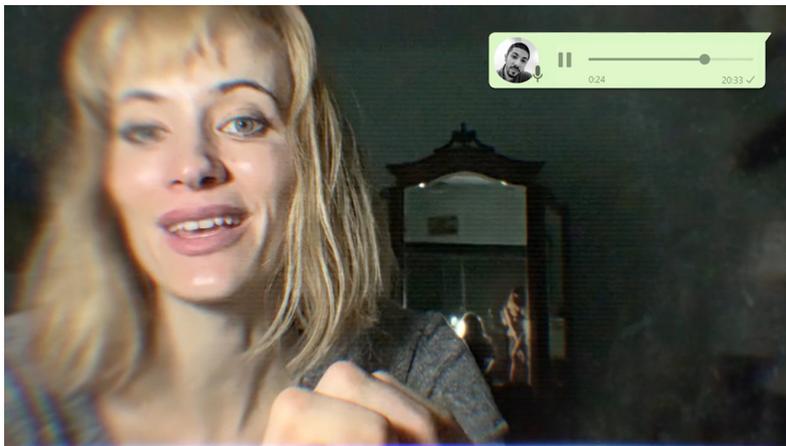
virtualidad. El cine de terror toma esta idea de espacio totalmente habitado y lo habita aún más, plagando los lugares cotidianos de rincones siniestros en donde espectros y demonios encuentran la oportunidad de irrumpir.

El mediometraje *La parte oscura* de Max Coronel recurre a una de las imágenes más características del aislamiento: las videollamadas entre amigos. Laura (Clara Kovacic) relata secuencias paranormales que está sufriendo en la soledad de su hogar. En la pantalla se llegan a captar destellos de actividad extraña y el miedo comienza a tomar forma ante la ausencia de una explicación lógica. La figura que irrumpe en los espejos no es otra que la de la misma Laura, pero transfigurada en una especie de demonio contorsionado (Fig. 1). La preocupación, la soledad y el miedo transforman a la protagonista en un ser insomne y poco asertivo. La reunión con su jefe deja al descubierto la posibilidad de la pérdida de trabajo y su andar errático por la casa refleja las consecuencias del descanso insuficiente. Al estar atravesada por el terror, busca entre recuerdos y lazos amorosos un refugio que fue perdiendo poco a poco en la comodidad de su hogar. Esa casa, otrora perteneciente a sus abuelos y contenedora de anécdotas de una infancia feliz, paulatinamente se va convirtiendo en laberinto tenebroso por la presencia del espectro en los rincones. Los intentos de Laura por mantener una cuota de normalidad ante tanta incertidumbre serán vanos ya que ni las prácticas del yoga, ni la cocina, ni su madre misma servirán de refugio suficiente ante una anomalía que ya se instaló de puertas adentro.

El filme utiliza el concepto de *doppelgänger*, o doble fantasmagórico, para alegorizar el miedo a convivir con uno

mismo y a encontrarse con su parte más oscura. En palabras de Eduardo Russo: “El doble como presencia acuciante, engañosa, admonitoria, persecutoria, incluso posible y fatal suplantadora, suele requerir la asistencia del poder mimético de la imagen” (2016, p. 42). El autor remarca asimismo la característica andante del doble fantasmagórico, conformándose como una obstinada sombra que persigue al sujeto en movimiento. Tomando el contexto actual de multiplicación del yo en pantalla en donde no sólo se posibilita el encuentro con otros, sino que también con la imagen propia, la duplicación se presenta como un espectro instalado y siniestro.

Nuestra propia mirada nos interpela y nos invita a ahogarnos en la autopercepción, como Narcisos de una era de pura megalomanía. Esto se alinea a la búsqueda planteada por el cortometraje *Reflejos malditos* (Samot Marquez, 2020) en donde una joven, María Eugenia Rigon, se enfrenta a su doble maligno tras ingerir un cóctel de pastillas. Allí, la belleza, la locura y la soledad juegan el rol de demonio atemorizante que termina ahogando a la protagonista en un abismo del que no podrá salir. Mientras que, en *La parte oscura*, Laura toma el rol de víctima que se empodera y deviene heroína, en confrontación franca a sus miedos y al demonio, sin resultados favorables posibles, en *Reflejos malditos* la protagonista sufre una especie de parálisis producto del pánico provocado por su propia imagen siniestra, habilitando la suplantación inmediata por parte del doble.

Figura 1: Fotograma de *La parte oscura*

Fuente: Max Coronel, 2020

La película de Coronel expone, de este modo, un elemento central en el tiempo de reposo: el silencio. El silencio entendido no sólo desde lo sonoro sino también como un vacío de obstáculos, un tiempo otro en donde la productividad y la vorágine de la acción posmoderna se ven detenidas en un fragmento de pausa ante un afuera que amenaza con la real potencia de una peste mortal. De este modo, el corpus de filmes seleccionados exhibe uno de los grandes conflictos manifestados por la cuarentena, la lucha entre el mantenerse sano versus el mantenerse activo. La potencia del doble consiste, como mencionara Russo, en la posibilidad del reemplazo, de sustracción de la identidad y, por ende, del espacio ganado como sujeto. Una vez más, el miedo asociado a una pérdida de orden económica, la pérdida de los espacios laborales y productivos en una realidad que confronta la supervivencia vital con las exigencias del mercado. El proyecto del capitalismo como “[...] un régimen histórico que necesita ciertos tipos de sujetos para abastecer

sus engranajes [...] mientras repele activamente otros cuerpos y subjetividades” (SIBILIA, 2008, p. 31). La noción de presagio o mal agüero ya está implícita en la constitución del doble anteriormente revisado. El saber popular habla de la mala suerte relacionada con el encuentro con el doble andante.

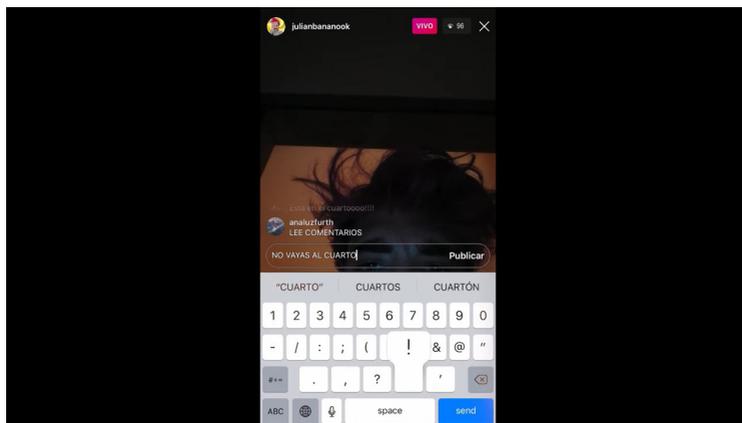
Si bien *La parte oscura* recurre a la idea de la videollamada, visualmente no utiliza plataformas alusivas ni efectos visuales que den la sensación de un recorte de lo real, como sí podría considerarse en *Unfriended* (Levan Gabriadze, 2014) o *Host* (Rob Savage, 2020), por lo que estrictamente no podría ser considerada una *desktop horror* o terror de pantalla a pesar de que la búsqueda del efecto terrorífico esté ligado a ese subgénero. En el caso de *Hay alguien en la puerta* (Santiago Fabrizio, 2020), sin embargo, sí existe un planteo estético que tensiona la dinámica ficción-espectador en tanto utiliza la plataforma Instagram para exponer la historia de Julián Banano (Emiliano Pandelo), un actor de un éxito infantil devenido *influencer* quien, en la soledad de su departamento, comienza a sentir la presencia de alguien o algo detrás de la puerta. El cortometraje mezcla terror y humor al insertar secuencias de agradecimientos de canjes y vivos del personaje en donde le muestra a sus seguidores cómo es capaz de comer anguilas enlatadas ante la imposibilidad de salir a la calle para comprar comida. Esas acciones que resultan hasta ridículas en el marco del filme no hacen más que expresar la dinámica habitual de la red social Instagram en donde los perfiles personales se fusionan con las estrategias del mercado y la publicidad. Según Sibilía, las redes sociales exaltan las personalidades mediocres en busca de

la irrupción de una evanescente fama en base a una exaltación de lo banal: “[...] se glorifica la menor de las pequeñeces, mientras pareciera buscarse la mayor de las grandezas” (p. 14). La colocación de una cámara de seguridad en la entrada del departamento le aporta a la trama un elemento de alerta y tensión, ya que, al encenderse el estímulo sonoro, el personaje activa un vivo de Instagram retardando su reacción con el fin de ser acompañado por sus seguidores. Esto, de algún modo, critica y echa luz sobre la artificiosidad de los comportamientos en redes y el manejo del tiempo aletargado, pero, a la vez, dinámico que en ellas se establece. Por otro lado, el acto de demora ante un estímulo de urgencia, que bien podría ser tomado como signo de la no-verdad, se reubica dentro de los parámetros actuales de mostración del yo como posible y exige, del lado del espectador, un pacto de lectura que habilite esa instancia como real a la vez que ubique al protagonista como autor, actor y personaje de su propia vida/obra. Cabría la pregunta sobre si el árbol cae y nadie lo ve caer, ¿hace ruido?, sólo que aquí sería: si sucede y no se comparte en las redes, ¿sucede realmente? La realización se enmarca en el subgénero denominado *screen life* que, al igual que el *desktop horror*, se vincula con la figura del *found footage* o metraje encontrado y remite a un recorte de la realidad captado por la pantalla y entregado al espectador de manera directa. La búsqueda implícita en este tipo de películas es la de sensación de verdad e implicación directa con el padecer del personaje, por lo que la identificación del espectador es fundamental. Mientras que el término *desktop horror* refiere al dispositivo tecnológico utilizado para la construcción de la imagen, el *screen life* alude

directamente a la exposición del fragmento de subjetividad creada por y para la mostración ante la mirada del otro.

Paula Sibilia analiza el fenómeno de la fragmentación del yo ante una cultura de constante exposición de la intimidad y afirma que, a partir del surgimiento de las redes sociales, características como la excentricidad y la megalomanía pasaron a ser positivas y generadoras de personajes, dentro de la era que denomina del *show del yo* (p. 10).

En *Hay alguien en la puerta*, el personaje no teme a posibles fantasmas, sino que el gran otro terrorífico que se plantea es el criminal, el ladrón, a la vez que se pone de manifiesto la preocupación por mantenerse conectado, actualizado, observado. Al iniciar la película, Julián Banano plantea lo mismo que la joven de *La parte oscura*: “nunca pasé tanto tiempo en mi casa”, estableciendo, de este modo, un diálogo entre los hogares como lugares de resguardo, cuidado y placer en contraposición a las casas encerradas sobre sí mismas, habitadas en un tiempo extendido y cargado de temores, generando dobles, fantasmas y miedos ante la posible irrupción del afuera, así como también a quedar atrapado en el interior. El horror que queda expresado en estas producciones se reduce a la idea de no salvación, ningún espacio representa la calma, y en un cronotopo de ansiedades y pastillas, el sujeto deviene un frágil territorio para la tragedia.

Figura 2: Fotograma de *Hay alguien en la puerta*

Fonte: Santiago Fabrizio, 2020

Hay alguien en la puerta cuenta con una indicación del director en la descripción del filme (que se encuentra disponible en YouTube desde su estreno), esta es: “Sugerencia para una mejor experiencia: Ver en formato vertical + auriculares”. Esta sugerencia alude directamente a la búsqueda de una experiencia sensorial que genere la sensación de un miedo compartido. La interpelación que el personaje realiza a cámara ya no será solamente a sus seguidores sino al espectador del cortometraje. El intento de mayor verosimilitud se plasma desde la intervención de los personajes seguidores en el chat, quienes cuestionan, creen, se atemorizan, ofrecen ayuda y se desesperan a la par que Banano. La sensación de cercanía y complicidad con el personaje ficticio-no ficticio de las redes queda plasmada en la trama a partir de las palabras escritas sobre la imagen del *influencer*. El espectador es convocado a formar parte de esa ilusión ficcional y de sentirse inmerso en la experiencia paranormal que aterroriza al personaje (Fig. 2). Sin embargo, al finalizar el corto, es expulsado abruptamente de la diégesis al

aparecer los títulos finales infiltrados en el chat sin indicación de quiebre ni advertencia del cambio. De este modo, el director devela el dispositivo cinematográfico, tensionando la dicotomía realidad-ficción. Retomando, una vez más, a Russo se puede pensar en la interpelación directa a la figura duplicada por excelencia en relación con el cine: el espectador. Aquella mirada que permanece constantemente atenta y en silencio desde la oscuridad cubierta por la cuarta pared. Ese espectador, que como afirma el autor, “no por familiar resulta menos extraño” (RUSSO, 2016, p. 46), conforma, a partir del contraplano, el fuera de campo del filme.

Cuanto rodea a la pantalla es la oscuridad que constituye un espacio neutro, fantasmagórico, que prefigura sólo la prolongación de lo que encierra el límite de la pantalla, un espacio virtual que se extiende no sólo desde los bordes de ésta hacia arriba, abajo y los lados, sino también hacia el lugar que ocupa el espectador. (RAMIREZ, 2004, p. 17)

Para Ramirez, la utilización consciente del espacio off devuelve al espectador la experiencia y el misticismo de la sala de cine (p. 18). El encuadre se circunscribe a la pantalla del emisor y la puesta en escena transforma en espacio poético un lugar cotidiano y real. La película de Fabrizio plantea, desde el comienzo, la sensación de extrañeza que da un edificio vacío. El departamento del protagonista se encuentra en un espacio característico de los barrios más céntricos de la ciudad de Buenos Aires, esto es un edificio en donde abundan consultorios y oficinas, es decir que, en tiempos de cuarentena, se encuentra prácticamente deshabitado. El concepto freudiano de lo ominoso habla de aquello conocido y cotidiano que de repente deviene extraño y causa pavor (FREUD,

1919). En esta línea, un edificio concurrido que suele alojar dinámicas de constantes entradas y salidas se transforma en una caja de resonancia para sonidos terroríficos y posibles presencias espectrales. A pesar de que la actividad productiva del sujeto moderno continúa desde la virtualidad, el lugar vacío se configura como una falta de actividad y un estancamiento económico. De este modo, el fantasma que asusta a Julián Banano se construye de fragmentos de pánico social: caída económica, intrusión de criminales y soledades vulnerables.

En el cortometraje de Santiago Fabrizio existe una cuota importante de humor e ironía para con el rol de las redes y los personajes mediáticos. Con ese recurso, la instancia de horror va en un *in crescendo* que fluctúa entre la comedia y el terror paranormal. Pero no en todas las realizaciones de este corpus el otro terrorífico es compuesto por una entidad paranormal. En el caso de *Cuarentena total* (Sebastián Vaina, 2020) se retoma el tema de las casas totalmente ocupadas y convertidas en espacios siniestros sólo que, en este caso no existe la hibridación humorística ni paródica. El cortometraje toma como total protagonista a la casa. Se trata de un hogar familiar que mutó, a partir de la constante ocupación por la situación sanitaria, de espacio feliz a escena del crimen. Los personajes intervienen desde analepsis sonoras que recrean el tránsito de una familia compuesta por una pareja heterosexual y dos niñas pequeñas desde la felicidad al asesinato seguido de suicidio en manos del padre. La locura y desesperación en este caso se plasman en huellas de un crimen que transformó un lugar seguro en una trampa mortal. La ausencia de cuerpos resignifica al elemento casa, símbolo predilecto de la familia arquetípica pilar de la sociedad. Aquí, esa casa pasa de una

total ocupación a un completo vaciamiento de personas y de vida en general. Solo la habitan los recuerdos, transformándose en otro símbolo de una economía en jaque: la casa en venta.

El uso de la subjetiva en *Cuarentena total* posiciona al espectador en dos polos diferentes, por un lado, ingresa como un tercero por fuera de la diégesis revisando los distintos espacios de esa casa convertida en escena del crimen (con señales policiales, manchas de sangre y siluetas pintadas en el piso), repasando los objetos y ubicando en el vacío la situación relatada por las voces en *off*. Hacia la resolución del filme, sin embargo, abandona la postura de observador foráneo para pasar a convertirse en un miembro más de la familia, acompañando al padre en su acto final de desesperación. De este modo, el director invita al espectador a identificarse con los personajes y a empatizar con las distintas posibles vivencias propiciadas por la cuarentena al tiempo que expone una problemática actual y preocupante en la actualidad argentina que es la violencia intrafamiliar y, más común aún, la violencia de género.

Figura 3: Fotograma de *Positivo*



Fonte: Mariana Argel y Juan Pablo Quaglia, 2020

Si de situaciones desesperadas se trata, el cortometraje de Mariana Argel y Juan Pablo Quaglia, *Positivo* (2020), resume en menos de dos minutos la angustia de un padre que, tras dar positivo en el test para detectar el virus, decide abandonar a su hija recién nacida para que sea salvada por alguien más. El filme exhibe un conteo de situaciones cotidianas dentro de lo inhabitual del contexto: darle de comer al bebé, cambiarle el pañal, tomar una siesta juntos (Fig. 3). Si bien la puesta en escena transforma el hogar en un lugar que da cuenta del peligro exterior, con ventanas tapiadas y elementos de desinfección, la acción de los personajes empuja hacia un intento de mantener rasgos de normalidad. El resultado es una síntesis poética y de una belleza melancólica de un cronotopo de dinámica normal-anormal, reforzada además por el uso del blanco y negro. El punto de vista es cercano, la cámara forma parte (al igual que el espectador y que el mundo entero) de esa dinámica hogareña de desinfección y preocupación. El público deviene un habitante más de ese hogar transformado en bunker y que, a su vez, denuncia de manera trágica la fragilidad de los muros.

Anosmia (2020), de Vera Lecko y Guillermina Bisso Castro, pone en primera persona la construcción de un estado de enfermedad, pero, a diferencia de *Positivo*, el acento se encuentra puesto en lo corporal y espacial del personaje en vínculo con su entorno. No existe aquí una representación de familia o contacto social, sino que la soledad pasa de ser símbolo de la independencia del personaje a señal de enajenación producto de la peste. Basándose en relatos de Ana Longoni y Juan Pablo Feinmann, la película ahonda en lo sensorial. La falta de olfato se configura como un hiato de la vida en sociedad, como una fosa que se debe atravesar para poder volver a

estar entre otros. El personaje no se reconoce en los reflejos, teme al afuera y a los demás y hasta desconoce la ciudad a la que pertenece por la intrusión del virus en su cuerpo. La imagen de las calles vacías, detenidas en un tiempo otro, resultan fantasmagóricas en gran parte por tratarse de la ciudad de Mar del Plata, principal ciudad balnearia de Buenos Aires con una gran densidad de población. Asimismo, la ciudad de Mar del Plata es sinónimo del tiempo de descanso, siendo el destino elegido por muchos argentinos para vacacionar, sin tomar en cuenta el derrotero cultural que la posiciona como uno de los polos turísticos y culturales del país, por dar un ejemplo, el Festival Internacional de Cine de Argentina, es el de Mar del Plata. Tras la propagación del coronavirus, las calles se despoblaron abruptamente. De este modo, la inactividad y la falta de cuerpos en el espacio lo terminaron constituyendo como un páramo desolado ocupado únicamente por la posibilidad de la muerte (Fig. 4).

Figura 4: Fotograma de *Anosmia*



Fonte: Vera Lecko y Guillermina Bisso Castro, 2020

Siguiendo a Aurea Ortiz Villeta, se puede considerar al espacio vacío como un escenario en donde se expresa lo emocional (2007, p. 209). En este sentido, la falta de cuerpos conjuga tanto el terror a la irrupción de la enfermedad como al detenimiento de las actividades sociales y a la sensación de incertidumbre y desconcierto en cuanto al progreso. La preocupación por la actividad económica de la ciudad balnearia ya fue manifestada en otras producciones locales del género de terror previas al surgimiento del COVID-19 como pueden ser *Detrás del horror* (Diego Adrián De Llano, 2011) en donde un grupo de aspirantes a actores lleva adelante una masacre en un campamento cercano al mar con el fin de filmar una película de terror representativa de la región o el caso más concreto de *Mixticia* (Diego Campessi, 2012) en donde un grupo de lugareños se asocia en un culto ante una deidad que demanda el sacrificio de jóvenes mujeres a cambio de garantizar una buena temporada turística en la ciudad. En el caso de anosmia, el trastorno ya no se presenta sólo como la falta de olfato sino también como la falta de contacto con el exterior que encuentra su referencia visual en la ausencia de gente en las calles y, por ende, de actividad económica característica del lugar. En este punto, el horror que las directoras proponen se aleja de la cuestión somática o paranormal para centrarse en una problemática de índole económica y social.

A su vez, el gran otro terrorífico que amenaza desde afuera se construye como una entidad omnipresente e intangible, constituyendo un peligro extremo por inabarcable y difícil de detener. Las casas como objetos de resguardo insuficiente dan paso a la idea de castillo de naipes, representando en sus paredes

ya no la solidez de un espacio cerrado sino la vulnerabilidad de la propiedad privada y, en definitiva, de los cuerpos que la habitan.

Se ha visto ya cómo la situación de aislamiento y la accesibilidad a la tecnología hecho posible la creación de nuevos imaginarios y narrativas para afrontar el estado anómalo desde el audiovisual. Es interesante el caso del director Samot Marquez, de quien ya revisamos el filme *Reflejos malditos*, que utiliza la cuarentena como disparadora de secuencias terroríficas contenidas en cortometrajes realizados íntegramente para la difusión en plataformas digitales. Ese corpus de más de diez títulos se enmarca dentro de una serie denominada *SHHH!* que se encuentra íntegramente subida al perfil personal del director en YouTube. En consonancia con *Positivo* de Argel y Quaglia, *Coronavirus* (2020) también toma como eje del relato la ruptura de la estructura familiar a partir del ingreso de la peste en el hogar. Una casa plagada de sombras y cubierta de barricadas expone su total fragilidad al ingresar unos ladrones. Los elementos referenciales de la puesta en escena (juguetes, fotos) dan cuenta de la existencia de un niño en el hogar y, rápidamente, el espectador lo descubrirá convertido en una especie de zombie. La infancia se muestra como elemento sensible y vulnerable ante un peligro que no reconoce límites, a la vez que funciona como generador de estrategias defensivas por parte del padre, enfrentando a la irrupción del afuera en un intento de salvación del hijo. El horror que se intenta dejar fuera de la casa, finalmente se encontraba ya instalado dentro de sus propias paredes. De este modo, la instancia excepcional de enfermedad expone la caída y putrefacción de algo superior a la peste en sí mismo, esto es la familia y en definitiva la sociedad.

Otro caso que establece un vínculo entre lo especular y lo espectral, al igual que *La parte oscura*, es *Videollamada* (Samot Marquez, 2020). Allí, un joven solitario en medio de la noche recibe una solicitud de amistad de Facebook de una chica desconocida. La situación se va tornando más terrorífica a medida que la joven le envía fotos de un cuerpo doliente, supuestamente el suyo, con marcas de sangre y lastimaduras. Al querer bloquear al contacto, el joven pierde el dominio de su computadora y la pantalla se transforma en una especie de portal a partir del cual el cadáver de la chica atraviesa hacia el plano de la realidad. De este modo, el director expone nuevamente la fragilidad del espacio privado, en este caso, a partir de las redes sociales mientras que también plantea el tema de la violencia de género y el cuerpo femenino doliente exhibido en pantalla. Ese cuerpo denunciante que expone su dolor exige de parte de la mirada masculina una acción que en parte restituya algo de la identidad violentada y del cuerpo devenido objeto de consumo y deshecho. El temor e intento de alejamiento del hombre desencadena la venganza por parte del espectro. De esta manera, el cortometraje retoma la cuestión del feminismo y la violencia machista, exponiendo el rol masculino que bascula entre los polos pasivo-activo y positivo-negativo.

Figura 5: Fotograma de *Meme*

Fonte: Samot Marquez, 2020

En esta misma línea, *Meme* (Samot Marquez, 2020) toma un elemento cultural que ganó mayor presencia en la sociedad en este último tiempo y lo transforma en una imagen vaticinadora del peligro. El protagonista recibe un meme que advierte sobre la cercanía de una figura terrorífica cada vez que cierre los ojos (Fig. 5). Así, se retoma la idea del juego infantil “cigarrillo 43” (y tan recordado por la utilización en el filme *El orfanato* de Juan Antonio Bayona, 2008) y se lo convierte en un presagio mortal confirmado inmediatamente después. Aquí se reversiona esa idea de encuentro siniestro con uno mismo, ubicando el presagio trágico en una figura anónima, femenina y sin rostro. En este sentido, la mujer como portadora del horror no sólo remite a la cuestión de la violencia de género y la posibilidad de venganza, sino que también encarna la figura de la bruja y de esa entidad ininteligible y sin rostro que acecha desde las sombras.

Helfie (Samot Marquez, 2020) fusiona el concepto de *selfie* (o autofoto) con el tinte terrorífico dado por la incorporación de la

raíz *hel* que remite directamente al vocablo *hell* (infierno). En ese cortometraje una joven comparte en redes sociales una imagen propia, acto seguido sus seguidores comienzan a comentar sobre la figura que aparece atrás suyo transformando la situación en terrorífica. Aquí podemos encontrar nuevamente elementos relacionados con la exposición del yo íntimo y la vulnerable barrera que cubre la vida privada. No sólo sus seguidores ingresan a su casa a partir de las fotos, sino que también se termina expresando ese espectro que la acecha y que la termina consumiendo. Sibilia habla de subjetividades alterdirigidas que diseñan su vida cotidiana proyectando su posterior exposición en las redes, para la mirada de un otro anónimo, en una reversión del diario íntimo devenido diario *éxtimo*. En tanto alterdirigida, la subjetividad tiene un movimiento doble hacia el interior del yo y el exterior, en la cultura, hacia la sociedad. El vínculo entre el *embodied* (estar encarnada) y el *embedded* (estar embebida en una cultura subjetiva) daría por resultado esa dinámica del enaltecimiento del yo en cuanto imagen a contemplar, en cuanto objeto a consumir. La *selfie* o la exhibición de la intimidad funcionan como una vitrina ante la mirada múltiple de un espectador invisible y plural que representa la sociedad en su conjunto. Esta idea de funcionamiento acorde a las necesidades del capitalismo expositivo da resultado una nueva subjetividad construida para el afuera y encarnando una versión narcisista del cuerpo dócil *foucaultiano*. En relación con estas nuevas formas de autoconstrucción:

[...] algunos ensayistas aluden a la sociabilidad líquida o la cultura somática de nuestro tiempo, donde aparece un tipo de yo más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel y de las pantallas.

Se habla también de personalidades alterdirigidas y no más introdirigidas, construcciones de sí orientadas a la mirada ajena o exteriorizadas, no más introspectivas o intimistas. (SIBILIA, 2008, p. 28)

Sin la mediación de reflejos ni pantallas, en *Cuco* (2020) y *El monstruo bajo la cama* (2020), Samot Marquez toma la idea de terror paranormal al interior de las casas, específicamente, de las habitaciones a la hora de dormir. En *Cuco* las sombras de una habitación a oscuras se transforman en un demonio que acecha a una adolescente, mientras que en *El monstruo bajo la cama* un hombre termina de ver una película y empieza a sentir que debajo de su cama se esconde el Demonio de Tazmania. El último caso construye una atmósfera con tintes bizarros y humorísticos al tratarse de un personaje de hombre adulto que cae en temores propios de la infancia. Además, la habitación es la típica guarida adolescente, con muñecos, comics, desorden y suciedad. Se trata de un claro homenaje al cine de terror de los ochenta en donde el terror no se relacionaba tanto con efectos de *jump scare* o actividad paranormal, sino que configuraba un tipo de monstruosidad invasiva, pero, a la vez, combatible.

Sin embargo, en *Cuco*, el temor se comienza a gestar desde que la adolescente lee un libro que no es más que un cuaderno de recortes oscuros y tenebrosos. El miedo se percibe desde la corporalidad de la protagonista y la dirección de su mirada que nos obliga a prestar atención a la oscuridad hasta descubrir la sombra del monstruo. Al igual que en *Cuarentena total*, el supuesto lugar seguro se convierte en trampa y no hay salida posible. En estas producciones se expresa, entonces, no sólo la sensación de

desprotección ante un afuera enfermo y acechante sino también las instancias en donde el núcleo central de la sociedad, la familia, expone las grietas por donde se filtra la violencia. Los padres pueden devenir monstruos y no hay motivos para gritar porque no hay a quién pedirle ayuda. En este punto, algo interesante de esta serie de cortometrajes de Samot Marquez es que todos ellos son silentes. La fuerza narrativa se encuentra en lo visual que conjuga la puesta en escena con el trabajo de actuación. Espacio y cuerpos, los principales afectados de esta pandemia.

CONCLUSIONES

A modo de cierre recapitularé algunos puntos revisados en el presente trabajo. Conformé un corpus de doce películas de terror argentinas, realizadas durante el aislamiento del 2020 con motivo de la irrupción de la pandemia por COVID-19. Mi objetivo principal fue detectar los recursos narrativos y estéticos utilizados por los cineastas para dar cuenta de una situación atípica de producción y a la vez dialogar con el contexto socio histórico determinante. El grupo de realizadores se incluye en el denominado cine de guerrilla que trabaja, generalmente, ajeno a los apoyos institucionales y que realiza un uso estratégico y eficaz de la tecnología y los elementos de la puesta en escena.

Se pudo observar que en todos los casos se tensionan los espacios, principalmente aquellos circunscritos como hogareños en donde la intimidad se enfrenta con un nuevo manejo del tiempo y con cierta fuerza centrípeta que obliga a los actantes a permanecer encerrados. De este modo, las figuras espectrales y las situaciones de violencia extrema se abrieron paso al interior

de las casas transformándolas en espacios de vulnerabilidad peligrosa. En este sentido y a partir del uso, en algunos de los ejemplos, de la estética del *desktop horror*, se configuraron los lugares como poseedores de oscuridades y de objetos extraños, tornando lo usual en atípico y lo familiar en siniestro.

El análisis realizado muestra cómo una instancia extraordinaria de pandemia global, canalizada por la imposición del aislamiento en los propios hogares, no sólo expuso el terror alojado en el afuera sino también la constitución de un núcleo social que deviene vulnerable exponiendo la posibilidad de la muerte. El monstruo que construye el virus COVID-19 es intangible y acechante, vaciando las calles y transformando el paisaje urbano en escenarios post apocalípticos. De puertas adentro, el encierro y la soledad resalta las grietas de subjetividades alterdirigidas que dependen de la mirada exterior para conformarse como un yo propio y que, en ausencia de autoafirmación, deposita sus miedos en dobles fantasmagóricos y vínculos de violencia. En suma, en el cine de terror argentino realizado durante la cuarentena del 2020, no hay salvación posible ante un inevitable camino hacia la destrucción.

REFERENCIAS

FREUD, Sigmund. Lo ominoso. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1919.

ORTIZ VILLET, Aurea. Paisaje con figuras: el espacio habitado del cine, *Saitabi*. Valencia: Universitat de València, n. 57, p. 205-226, 2007.

RAMIREZ, José Román. Espacio y tiempo en el cine moderno: algunos procedimientos de la puesta en escena, *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, n.37, p. 13-18, 2004.

RUSSO, Eduardo. El cine y su doble, *Ventana Indiscreta*. Lima: Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, n. 16, p. 40-47, 2016.

SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

05

**MANIFESTAÇÕES DO INSÓLITO EM
ENCLAUSURADO E TORTO ARADO**

Shirley de Souza Gomes Carreira

Recebido em 05 jul 2021.
Aprovado em 25 nov 2021.

Shirley de Souza Gomes Carreira

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2000.

Atua como Professora Adjunta do Curso de Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ e docente permanente do Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ.

É líder do Grupo de Pesquisa CNPq Poéticas da diversidade (UERJ) e pesquisadora do GP Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica.

É bolsista do Prociência UERJ/FAPERJ.

E-mail: shirleysgcarr@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7147623689731561>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8787-8283>

Página pessoal: <https://shirleysgcarreira.wordpress.com/>

Resumo: Este estudo visa à análise de dois romances contemporâneos, *Enclausurado*, de Ian McEwan (2016), e *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior (2018), narrativas em que o atípico, o incomum, reside na voz e na focalização de seus narradores: um feto ainda em formação e uma entidade de religião de matriz africana. Sem evocar vínculo explícito das obras examinadas com as categorias que geralmente se abrigam sob o termo insólito ficcional, entendido aqui

como um *umbrella term*; para os fins desta análise, recorreremos ao suporte teórico de Covizzi (1978), Eco (1994), Muecke (1995), Rouanet (2007), García (2012) e Prada Oropeza (2006) para o exame da natureza dos narradores e a Paradiso (2019) para discutir o escopo do realismo animista. Essas duas obras, escritas na segunda década do século XXI, preconizam as feições do insólito no limiar desta terceira década.

Palavras-chave: Insólito. *Enclausurado*. *Torto arado*. Narrador.

Abstract: This study aims to analyze two contemporary novels, *Nutshell*, by Ian McEwan (2016), and *Torto arado*, by Itamar Vieira Junior (2018); narratives in which the atypical, the unusual resides in the voice and focus of their narrators: a fetus still in formation and a African-based religion entity. Without evoking an explicit link between the works examined and the categories that generally fall under the fictional uncommon, understood here as an umbrella term; for the purposes of this analysis, we will use the theoretical support of Covizzi (1978), Eco (1994), Muecke (1995), Rouanet (2007), García (2012) and Prada Oropeza (2006) to examine the nature of narrators and Paradiso (2019) to discuss the scope of animist realism. These two works, written in the second decade of the 21st century, advocate the features of the uncommon on the threshold of this third decade.

Keywords: Uncommon. *Nutshell*. *Torto arado*. Narrator.

À GUIA DE INTRODUÇÃO

As transformações político-sociais geradas por crises internas e externas em todas as partes do globo, acrescidas de fatores que extrapolam a ação humana, como as epidemias, tornaram o século XXI um campo profícuo para o surgimento de uma literatura que

reflete as tensões do mundo contemporâneo. Em todas as esferas da vida humana a relação dialética entre referenciais do presente e do passado vêm à tona, tornando-se matéria para a ficção.

No que diz respeito às figurações do insólito, em suas múltiplas possibilidades representativas, tem havido uma predominância de interesse por parte do público leitor pelos cenários distópicos, que, de certa forma espelham os medos e angústias do homem contemporâneo. O que, obviamente, não obscurece a presença de outras manifestações, que, em muitos casos, transitam entre novos e antigos referenciais, por vezes, produzindo um amálgama de tendências narrativas.

A análise da figuração do insólito ficcional está estritamente ligada ao modo como este se manifesta. Dada a sua abrangência, abriga categorias tão diversas quanto o fantástico; o maravilhoso; o estranho; o realismo maravilhoso, bem como suas muitas variantes; os contos de fada; as narrativas de mistério e policial; a ficção científica; a ficção distópica ou pós-apocalíptica; o *fantasy* ou mesmo como uma trapaça entre mundos possíveis e a realidade referencial.

Neste artigo, focalizaremos textos em que o insólito se instaura por meio dos narradores. Para tanto, examinaremos dois romances, *Enclausurado*, de Ian McEwan, e *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior.

Ian McEwan é um escritor inglês, cuja carreira literária iniciou-se com contos góticos, e seus dois primeiros romances *The Cement Garden* (1978) e *The Comfort of Strangers* (1981), renderam-lhe o apelido de “Ian macabro”. Autor de best-sellers, como *Attonement*

(2001), que foi transposto para o cinema. Em seus dois últimos romances, *Nutshell* (2016) e *Machines like me* (2019), aborda o insólito de modo inusitado. *Nutshell*, cujo título em português é *Enclausurado*, o constrói no âmbito da narrativa, enquanto que *Machines like me* envereda pela ficção científica, que possui uma personagem robô para discutir questões absolutamente humanas, como os triângulos amorosos.

Itamar Vieira Junior é um escritor brasileiro, geógrafo por formação, mas com doutorado em Estudos Étnicos e Africanos, cuja carreira como ficcionista iniciou-se em 2012 com o livro de contos *Dias*, seguido de *A oração do carrasco* (2017) e do romance *Torto arado* (2018), detentor dos prêmios LeYa (2018), Oceanos (2020) e Jabuti (2020). *Torto arado*, considerado um fenômeno de crítica e público, flerta com diferentes vertentes ficcionais, como o regionalismo, o realismo afetivo e o insólito, para construir um enredo cujo pano de fundo são as relações de trabalho semiescravagistas, a discriminação racial e a questão da posse da terra.

O INSÓLITO FICCIONAL COMO ESTRATÉGIA NARRATIVA

Segundo o *Dicionário Digital Insólito Ficcional*¹, “O vocábulo insólito, formado por derivação prefixal a partir de sólito, [...] ocorre nas línguas neolatinas tanto como adjetivo, quanto como substantivo, denotando [...] extraordinário, raro, singular, incomum, estranho, que não se espera, etc” (GARCÍA, 2019, s.p.). Na maioria das vezes associado ao conceito de sobrenatural, está, portanto, presente em diferentes gêneros e vertentes literárias

1 Disponível para consulta em <http://www.insolitificcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/>.

e constitui “um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa” (GARCÍA, 2012, p. 14).

Se, por um lado, o insólito está “na própria condição do ser fictício” (COVIZZI, 1978, p. 29), por outro, aproxima-se da conceituação de discurso, ficção ou literatura do metaempírico, surgindo “no seio do universo racional das coisas, surpreendendo a normalidade desse universo” (OROPEZA, 2006, p. 58). Por sua própria característica, constitui um processo compositivo utilizado pelo autor do texto para criar o universo ficcional.

É nesse caráter processual que reside nosso interesse ao focalizar as narrativas de McEwan e Vieira Junior. Sem evocar vínculo explícito com nenhuma das categorias que geralmente se abrigam sob o termo insólito ficcional, entendido aqui como um *umbrella term*, *Enclausurado* e *Torto arado* constroem narrativas em que o atípico, o incomum, reside na voz e na focalização.

ENCLAUSURADO: O CORPO DENTRO DO CORPO

Ian McEwan é conhecido pela engenhosa tessitura de seus textos e pelos diálogos frequentes com a historiografia e com outras obras literárias. Em *Enclausurado*, há um diálogo explícito com *Hamlet*, de William Shakespeare, na medida em que duas das personagens, sugestivamente nomeadas Trudy e Claude, decidem eliminar o único obstáculo à sua relação amorosa adúltera: John, marido da primeira e irmão do último.

A existência desse e de outros intertextos já constitui um elemento atrativo na narrativa, superado apenas pela escolha do narrador. Evocando outro narrador famoso da literatura anglófona, o Tristram Shandy de Laurence Sterne, McEwan

constrói a sua narrativa concedendo voz a um feto, que, bem acomodado no útero de sua mãe, não apenas acompanha os desdobramentos do triângulo amoroso, como também toma ciência dos acontecimentos que ocorrem no mundo exterior, para o qual se prepara gradativamente. Vejamos como o narrador se apresenta ao leitor:

Então eu aqui estou, de cabeça para baixo, dentro de uma mulher. Braços cruzados, pacientemente esperando e me perguntando dentro de quem estou, o que me aguarda. Meus olhos se fecham com nostalgia quando lembro como vaguei antes em meu diáfano invólucro corporal, como flutuei sonhadoramente na bolha de meus pensamentos num oceano particular, dando cambalhotas em câmara lenta, colidindo de leve contra os limites transparentes do meu local de confinamento, a membrana que vibrava, embora as abafasse, com as confidências dos conspiradores engajados numa empreitada maléfica. Isso foi na minha juventude despreocupada. Agora, em posição totalmente invertida, sem um centímetro de espaço para mim, joelhos apertados contra a barriga, meus pensamentos e minha cabeça estão de todo ocupados. Não tenho escolha, meu ouvido está pressionado noite e dia contra as paredes onde o sangue circula. Escuto, tomo notas mentais, estou inquieto. Ouço conversas na cama sobre intenções letais e me sinto aterrorizado com o que me aguarda pela encrenca em que posso me meter. (MCEWAN, 2016, Cap.1, p. 1-2)

Muito embora a presença de um feto como narrador não seja uma estratégia nova, uma vez que Carlos Fuentes já recorrera a esse artifício em *Christobal Nonato*, a novidade do texto de McEwan consiste no fato de que, em *Enclausurado*, essa condição insólita é

ampliada, uma vez que o feto utiliza uma linguagem adulta e irônica, opinando sobre tudo o que ouve.

Segundo Carreira,

muito do prazer da leitura apoia-se no que Coleridge denominou “suspensão da descrença”, essencial à aceitação do insólito, e no deleite produzido pelo humor do autor ao atribuir ao narrador, cujo cérebro ainda não está totalmente formado em boa parte da narrativa, reflexões sobre acontecimentos históricos, obras literárias e até mesmo as condições climáticas atuais, apresentando, volta e meia, a justificativa de estar sempre com o ouvido grudado à parede abdominal da mãe. À medida que o insólito se instaura, impõe-se também a circunstância que enseja o riso, ou seja, o paradoxo entre a condição de feto e a linguagem utilizada pelo narrador para expressar seus não menos inusitados pensamentos. (2017, p. 167-168)

As reflexões do narrador sobre si mesmo exibem a contradição entre a condição de um feto em formação e os elementos que ele utiliza como termos de comparação, obviamente desconhecidos:

Sou, ou era, apesar do que dizem agora os geneticistas, uma lousa em branco. Mas uma lousa porosa e escorregadia, inútil para ser usada numa sala de aula ou no telhado de uma cabana, uma lousa que escreve por si mesma à medida que cresce a cada dia e se torna menos branca. (MCEWAN, 2016, Cap. 1, p. 2-3)

Fundamentando o conhecimento que adquire na ânsia do sujeito contemporâneo pela sabedoria, ele revela ao leitor os assuntos que chamam a sua atenção, mostrando que se tornara

um ouvinte compulsivo ao ponto de chutar a barriga da mãe no meio da noite para que ela acorde e ligue o rádio, pondo um fim ao imenso tédio que o consome em seu isolamento:

Como é que eu, nem mesmo jovem, nem mesmo nascido ontem, posso saber tanto ou saber o suficiente para estar errado sobre tantas coisas? Tenho minhas fontes, eu escuto. Minha mãe, Trudy, quando não está com seu amigo Claude, gosta de ouvir rádio e prefere programas de entrevistas a música. Quem, com o surgimento da internet, teria previsto o crescimento continuado do rádio ou o renascimento daquela expressão arcaica, “sem fio”? Acima da barulheira de máquina de lavar roupa que fazem estômago e intestinos, acompanho as notícias, origem de todos os pesadelos. Movido por uma compulsão que me faz mal, ouço com atenção as análises e os debates. As repetições de hora em hora e os resumos regulares a cada meia hora não me aborrecem. Tolerando até o Serviço Mundial da BBC e as fanfarras pueris de clarins eletrônicos e xilofone que separam cada notícia. No meio de uma noite longa e serena, posso sapecar um bom pontapé em minha mãe. Ela acorda, perde o sono, liga o rádio. Uma maldade, eu sei, mas estamos os dois bem informados de manhã. (MCEWAN, 2016, Cap. 1, p. 5)

Em um franco diálogo com Tristram Shandy de Sterne, McEwan produz uma das passagens mais cômicas do romance, ao fazer com que o narrador reproduza as suas sensações durante o ato sexual entre sua mãe e seu tio:

Nem todo mundo sabe o que é ter o pênis do rival do seu pai a centímetros do seu nariz. A essa altura tardia, eles deviam estar se contendo por minha causa. A cortesia, senão um motivo clínico, assim exigiria. Fecho os olhos, aperto as gengivas,

me apoio nas paredes uterinas. Essa turbulência sacudiria as asas de um Boeing. Minha mãe estimula seu amante, o incita com gritos dignos de um parque de diversões. Parede da Morte! Toda vez, a cada movimento do pistão, temo que ele rompa a barreira, perfure os ossos ainda moles de meu crânio e irrigue meus pensamentos com a essência dele, com o creme abundante de sua banalidade. (MCEWAN, 2016, Cap. 3, p. 3)

De fato, assim como Tristram, o narrador é capaz de relatar o momento em que foi gerado, porém o faz com elucubrações dignas de um filósofo e deixando um índice que é a chave de leitura do romance: o solilóquio de Hamlet, na peça homônima, que o romance parodia:

Deixe que eu o evoque, aquele momento de criação que chegou com o meu primeiro pensamento. Faz muito tempo, muitas semanas atrás, meu circuito neural se fechou e se transformou em minha espinha, e meus muito milhões de jovens neurônios, tão ativos quanto bichos de seda, fiaram e teceram, a partir de seus axônios em forma de cauda, o lindo tecido dourado da minha primeira ideia, uma noção tão simples que agora me escapa. Era eu? Autoadmiração excessiva. Era agora? Dramática demais. Ou algo que antecedia ambas, continha ambas, uma só palavra acompanhada de um suspiro ou de um apagão mental de aceitação, de puramente ser, algo como — isto? Muito pedante. Por isso, chegando mais perto, minha ideia foi Ser. Ou, se não isso, sua variante gramatical, é. Esse foi meu conceito original, que tem na essência é. Apenas isso. Correspondendo a Es muss sein. O início da vida consciente foi o final da ilusão, a ilusão de não ser, e a erupção do real. O triunfo do realismo sobre a mágica, do é sobre o parece. (MCEWAN, 2016, Cap.1, p. 2-3)

Evidentemente, a presença do insólito exige um pacto de verossimilhança, pois, “quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala” (ECO, 1994, p. 83) e que um feto pode desenvolver suas faculdades mentais a ponto de equiparar-se às de um adulto com uma cultura vasta e um rico vocabulário. No romance, o narrador tenta inúmeras vezes justificar os seus dotes recém-adquiridos, o que alguns críticos veem como uma falha do romance.

Outro aspecto que confere certo ineditismo ao narrador insólito de McEwan é o uso de digressões extratextuais (ROUANET, 2007), ou seja, reflexões sobre elementos externos aos acontecimentos da história narrada. O conjunto de informações que obtém sobre guerras, desastres ambientais, violência e conflitos políticos faz com que ele não espere muito do mundo que adentrará, o que o leva a mostrar-se minimamente conformado ao saber que nascerá na Inglaterra:

Mas não me queixo diante da boa fortuna. Eu sabia desde o início, ao desembulhar de seu tecido dourado meu presente de consciência, que poderia ter chegado a um lugar pior e em momento bem pior. Os elementos gerais já são claros, fazendo com que meus problemas domésticos sejam, ou devessem ser, insignificantes. Há muito que comemorar. Herdarei condições modernas (higiene, férias, anestésicos, lâmpadas de leitura, laranjas no inverno) e habitarei um canto privilegiado do planeta — a Europa Ocidental, bem alimentada e livre de pragas. A Velha Europa, esclerosada, relativamente bondosa, atormentada por seus fantasmas, vulnerável aos agressores,

insegura de si mesma, destino preferido de milhões de infelizes. Minha vizinhança não será a próspera Noruega — minha primeira escolha por causa de seu gigantesco fundo soberano e generoso sistema de amparo social; nem minha segunda, a Itália, por causa da culinária local e decadência ensolarada; nem mesmo minha terceira, a França, devido a seu pinot noir e jovial amor-próprio. Em vez disso, herdarei um reino em nada unido governado por uma rainha idosa e reverenciada, onde um príncipe que é também um homem de negócios, famoso por suas boas ações, seus elixires (essência de couve-flor para purificar o sangue) e intromissões inconstitucionais, aguarda com impaciência a coroa. Esse será meu lar, e vai dar para o gasto. Eu poderia ter vindo ao mundo na Coreia do Norte, onde a sucessão também é garantida, mas onde faltam liberdade e alimentos. (MCEWAN, 2016, Cap. 1, p. 4-5)

Obviamente, a passagem acima é eivada de ironia, tratada como estratégia retórica, mais especificamente do tipo que Muecke (1995) denomina “ironia observável”, ou seja, quando o que se apresenta é o caráter irônico de uma situação, de um contexto.

Quando o narrador descobre que John, seu pai, será envenenado e que, ao nascer, será descartado como um objeto qualquer, é tomado pela ira. Sua reflexão sobre a descoberta demonstra não apenas o saber adquirido, inclusive sobre literatura, como também uma outra instância de ironia:

Como um DJ debruçado sobre sua plataforma, repito a frase que arranha o disco: E... nós teremos colocado o bebê em algum lugar. Com a repetição, as palavras se tornam tão nítidas quanto à verdade, e o futuro que têm em mente para mim brilha claro.

Colocado não passa de um sinônimo mentiroso de abandonado. Como bebê é um sinônimo de mim. Em algum lugar também é uma mentira. Mãe cruel! Essa vai ser minha perdição, minha queda, pois só nos contos de fadas bebês indesejados melhoram de vida. A duquesa de Cambridge não vai me pegar. (MCEWAN, 2016, Cap. 5, p.1-2)

Concentrada na vivência subjetiva, a narrativa principal – a trama e o assassinato de John por Trudy e Claude — é extremamente lacônica, cabendo às digressões e reflexões do narrador a sustentação das duzentas páginas do romance. O tempo e o espaço se desmaterializam, muito embora haja a contingência biológica de um período de nove meses até o momento do nascimento.

Com a morte de John e a investigação dela decorrente, o narrador se dá conta de que, caso sua mãe seja presa, acabará nascendo em uma prisão. Ainda assim, quando percebe um plano concreto de fuga engendrado pelos amantes, decide pôr a vingança em prática e nasce:

Estou respirando. Que delícia [...] Minha mãe se mexe e faz com que minha cabeça mude de posição. Vejo Claude de relance. Menor do que eu imaginava, com ombros estreitos e cara de raposa. Sem a menor dúvida, com uma expressão de repugnância [...] Ah, a alegria de esticar as pernas, de verificar no despertador sobre a mesinha de cabeceira que eles jamais pegarão aquele trem [...] Contemplamos esse fato. Acabou. Não é um bom final. Nunca seria. Minha mãe me muda de lugar para que possamos trocar um longo olhar. O momento pelo qual esperei. Meu pai tinha razão, é um rosto adorável. O cabelo mais escuro

do que eu pensava, os olhos de um verde mais pálido, as bochechas ainda coradas por causa do esforço recente, o nariz de fato uma coisinha bem pequena. Acho que vejo o mundo inteiro nesse rosto. Belo. Amoroso. Assassino. Ouço Claude atravessar o quarto com passos resignados para descer até a porta. Nenhum clichê. Mesmo nesse intervalo de descanso, durante o longo e ávido olhar no fundo dos olhos de minha mãe, estou pensando no táxi que espera lá fora. Um desperdício. Hora de mandá-lo embora. E estou pensando na nossa cela — espero que não seja pequena demais — e, mais além de sua pesada porta, nos degraus gastos que sobem: primeiro a tristeza, depois a justiça, enfim o significado. O resto é caos. (MCEWAN, 2016, Cap.20, p. 18-19)

TORTO ARADO: UMA FOCALIZAÇÃO DO ALÉM

Torto arado gira em torno de uma história familiar que remonta aos tempos da escravidão e aos antepassados das personagens, quilombolas que vivem na fazenda Água Negra, na Chapada Diamantina no interior da Bahia, pagando com o trabalho exaustivo o direito de moradia e alimentação. Os trabalhadores são explorados e só têm a permissão para construir casebres de barro, que, a cada chuva, necessitam ser reconstruídos.

As principais personagens do romance são duas irmãs, Bibiana e Belonísia, interligadas não apenas pelos laços de sangue, mas por um incidente que é o ponto de partida da história.

Dividida em três partes, significativamente intituladas “Fio de corte”, “Torto arado” e “Rio de sangue”, a narrativa é tecida por três vozes: as das irmãs, Bibiana e Belonísia, e a da “encantada” Santa Rita Pescadeira, uma entidade do jarê,

religião de matriz africana, candomblé de caboclo que existe na Chapada Diamantina e cujas origens remontam a meados do século XIX e ao período da mineração.

O fio da narrativa se desenrola a partir do fio de corte de uma faca escondida na mala que Donana, avó das protagonistas, guarda embaixo da cama. Com a curiosidade típica das crianças, as duas meninas abrem-na no intuito de desvendar seus mistérios e encontram uma faca com cabo de marfim que as atrai a ponto de levarem-na à boca. No afã de pegá-la, ambas se ferem e uma tem a língua decepada. A revelação de quem ficou condenada à mudez é retardada no romance, mantendo o leitor cativo da narração.

As narrativas se entrelaçam e se complementam. Por meio de Bibiana, o leitor é apresentado ao cotidiano na fazenda e às práticas religiosas da comunidade, cujo líder espiritual é Zeca Chapéu Grande, pai das duas meninas. No romance, Zeca exerce uma liderança que não é apenas religiosa, pois, muitas vezes, é chamado para resolver conflitos surgidos entre os quilombolas. A ele é atribuído o poder de cura, razão pela qual as meninas esperavam que ele pudesse devolver a língua cortada de Belonísia ao seu devido lugar:

O curador Zeca Chapéu Grande tudo podia. Se transformava em muitos encantados nas noites de jarê. Mudava a voz, cantava, rodopiava ágil pela sala, investido dos poderes dos espíritos das matas, das águas, das serras e do ar. Meu pai curava loucos e bêbados, devolveria meu pedaço de língua à minha boca. (VIEIRA JUNIOR, 2018, p. 110)

A mudez de Belonísia une as duas irmãs, que sempre haviam competido entre si. União que se desestabiliza com a chegada

de Severo à fazenda, visto que ambas se apaixonam por ele. Bibiana e Severo têm um relacionamento amoroso, que culmina com a geração de uma criança e a partida do casal, devido ao inconformismo do jovem com a exploração sofrida pelos trabalhadores na Água Negra.

Na segunda parte, Belonísia narra muitos dos eventos mencionados por Bibiana, porém do seu ponto de vista. Deseja de ter uma família, como a irmã, unira-se ao vaqueiro Tobias, que, no entanto, só lhe trouxera frustração e arrependimento. Quando ele morreu subitamente, após ter duvidado da existência da encantada e ser amaldiçoado pelo seu “cavalo”, D. Miúda, Belonísia passou a ser dona da própria vida.

Ao contrário da irmã, que desejava estudar e ser professora, além de compactuar com o idealismo do marido, Belonísia tem um vínculo forte com a terra, como o seu pai:

Meu pai não tinha letra, nem matemática, mas conhecia as fases da lua. Sabia que na lua cheia se planta quase tudo; que mandioca, banana e frutas gostam de plantio na lua nova; que na lua minguante não se planta nada, só se faz capina e coivara [...] Meu pai, quando encontrava um problema na roça, se deitava sobre a terra com o ouvido voltado para seu interior, para decidir o que usar, o que fazer, onde avançar, onde recuar. Como um médico à procura do coração. (VIEIRA JUNIOR, 2018, p. 85)

Zeca Chapéu Grande, quando jovem, vivia com a mãe na fazenda Caxangá. Donana era a parteira da região. Ele “havia nascido quase trinta anos após declararem os negros escravos livres, mas ainda cativo dos descendentes dos senhores de seus

avós” (VIEIRA JUNIOR, 2018, p. 144). Primeiro dos onze filhos que Donana tivera com vários maridos, Zeca passara a sofrer com dores de cabeça fortíssimas depois que sua mãe se recusara a colocar o jarê em sua casa, porém ela não acreditava que a causa era sua dívida com os encantados. Com receio de que algo de ruim pudesse acontecer ao filho, ela passara a trancá-lo em um quarto, até que, um dia, ele fugiu. Algum tempo depois, ela recebeu a notícia de que alguém havia avistado um homem jovem, preto e sem roupas, vivendo no meio da mata e dormindo junto a uma onça. Depois de resgatado, Zeca passara a ser pouso para os encantados e também curador.

Os acontecimentos insólitos relativos à prática do jarê podem ser compreendidos como exemplos do que se convencionou chamar de realismo animista, visto que o conceito tem sido interpretado como uma “proposta estética, a partir de discursos políticos e politizados, sob as vestes da tradição religiosa anímica da religiosidade tradicional africana” (PARADISO, 2019, p. 132). Termo originalmente proposto pelo autor angolano Pepetela, o realismo animista está presente no imaginário do continente negro e faz parte intrínseca da percepção que os africanos têm do real, ou seja, da existência de uma força vital que faz a interação entre vivos e mortos, natural e sobrenatural (BUENO; SOARES; PARREIRAS, 2012).

O foco de interesse deste estudo está, entretanto, na presença da entidade como narradora, que — ao contrário de Bibiana e Belonísia, cuja visão dos acontecimentos é limitada — é onisciente e se torna a força desencadeadora do desfecho do romance.

A terceira parte do romance alterna capítulos em que a entidade fala de si mesma e de eventos passados com outros em que adota uma focalização onisciente (REIS; LOPES, 1988). Nela, é narrada a morte de Miúda, a personagem que outrora abrigara a entidade:

Meu cavalo morreu e não tenho mais montaria para caminhar como devo, da forma que um encantado deve se apresentar entre os homens, como deve aparecer por esse mundo [...] Sou muito mais antiga que os cem anos de Miúda. Antes dela, me abriguei em muitos corpos, desde que a gente adentrou matas e rios, adentrou serras e lagoas, desde que a cobiça cavou buracos profundos e o povo se embrenhou no chão como tatus, buscando a pedra brilhante [...] Vinham dar suas obrigações aos encantados nas casas de jarê, a Mineiro e Sete-Serra, matavam bichos, derramavam sangue para poder encontrar o brilho. Mas a maioria só encontrava a quimera e a loucura, o assombro, o desassossego, a dor e a violência. (VIEIRA JUNIOR, 2018, p. 177-178)

Sua narrativa complementa as anteriores, que consistem na percepção individual de cada uma das irmãs. Por meio da sua onisciência e atemporalidade, Santa Rita Pescadeira recupera a história do garimpo e narra as agruras sofridas pelos antepassados dos que ali vivem:

Sou uma velha encantada, muito antiga, que acompanhou esse povo desde sua chegada das Minas, do Recôncavo, da África. Talvez tenham esquecido Santa Rita Pescadeira, mas a minha memória não permite esquecer o que sofri com muita gente, fugindo de disputas de terra, da violência de homens armados, da seca. Atravessei o tempo como

se caminhasse sobre as águas de um rio bravo. A luta era desigual e o preço foi carregar a derrota dos sonhos, muitas vezes. (VIEIRA JUNIOR, 2018, p. 185)

É a entidade quem narra a origem da faca roubada por Donana, que a princípio intencionava vendê-la, mas depois se afeiçoou ao objeto e guardou-o até o fatídico dia em que as netas se feriram. O episódio fora traumático para a velha senhora, que começou a perder o sentido das coisas. Era seu desejo ensinar às netas os mistérios dos feitiços e dos encantados; queria que se desenvolvessem sozinhas no mundo, que ajudassem aos necessitados e que fossem livres. Não imaginava que o destino das netas estaria entrelaçado à ação da encantada.

Vagando, por ter perdido o corpo que lhe dava guarida, Rita Pescadeira assiste à morte de Severo e narra a suposta investigação do assassinato e o desfecho final, quando o inquérito conclui que ele havia sido morto numa disputa do tráfico de drogas na região. A deambulação invisível da entidade lhe permite ter acesso a todos os acontecimentos.

Nos momentos de forte emoção meu horizonte se embota, transbordo para os lados, não consigo reunir o que me compõe. Se ainda pudesse montar um cavalo... mas ninguém se lembra de Santa Rita Pescadeira. Não há curador nem casa de jarê. Aos poucos vão desaprendendo, porque há muita mudança na vida de todos. Fui tomada por uma profunda tristeza ao ver aquelas duas vidas desamparadas diante do que lhes haviam feito. Vi tanta crueldade ao longo do tempo, e mesmo calejada me comovo ao ver os homens derramando sangue para destruir sonhos [...] Me desfiz numa fina chuva que aguçou as vidas que

pelejavam para salvar Severo, no meio do nada. Entrei por sua boca para lavar o sangue que esvaía. (VEIRA JUNIOR, 2018, p. 181)

Há dois capítulos em particular, em que ela se dirige às duas irmãs, tecendo indícios do desfecho. No capítulo dez, a encantada se dirige a uma personagem tratando-a por “você”. À medida que a narrativa prossegue, torna-se evidente que a interlocutora é Bibiana, que, impulsionada por um sentimento que desconhece, passa a sair de madrugada portando uma enxada, retornando antes do nascer do dia:

Nas últimas semanas passou a sair de madrugada. Carregava consigo uma enxada. Não contou a ninguém para onde ia, nem o que faria. Talvez perambulasse por trilhas e rio procurando aplacar a dor que não diminuía e parecia lhe corroer por inteiro. Retornava antes de o sol nascer, não conseguia nem constatar se os filhos estavam em casa e dormiam. Sentava numa cadeira, o cabelo recoberto de grama e terra, as mãos nodosas e grossas como as do pai, como as do povo que trabalhava na roça [...] Queriam saber por que estava suja, tinha barro no rosto, no pescoço, nas mãos e na roupa. “Fui mexer no quintal”, era a resposta. Mas no quintal, nenhuma mudança, nenhum plantio novo, algumas plantas inclusive morriam porque não estavam sendo aguadas, nem remexidas, nem fortificadas. (VIEIRA JUNIOR, 2018, p. 214)

O capítulo seguinte também é direcionado a uma personagem igualmente tratada por “você”, mas, desta vez, a interlocutora é Belonísia. A encantada faz com que ela recorde o seu fracassado casamento com Tobias e o modo como, inexplicavelmente, o punhal de sua avó voltara às suas mãos. Assim como a irmã, Belonísia sente um ímpeto de sair, de se embrenhar em cada canto da fazenda:

Saía de manhã, se perdia na exploração de todos os cantos que alcançava. Voltava suja, exausta, com a roupa cada vez mais puída. Ninguém perguntava por onde havia andado, não adiantava, sabiam que não iria responder. (VIEIRA JUNIOR, 2018, p. 219)

Algum tempo depois, o dono da fazenda, Salomão, responsável pelo assassinato de Severo, é encontrado morto. Os trabalhadores da fazenda, que recentemente tinham se altercado com o dono por terem, pela primeira vez, utilizado tijolos na reconstrução de suas casas, passaram de imediato a suspeitos, mas o inquérito resultou inconcluso. No último capítulo, atando as pontas dos dois capítulos que mencionamos, Rita Pescadeira revela que fora ela quem se apossara, alternadamente, dos corpos das duas irmãs, fazendo com que Bibiana abrisse uma cova e a cobrisse de tábua e palha, construindo uma armadilha, e delegando à Belonísia a tarefa de pôr fim à vida do opressor:

Não pude mais conter a vontade de cavalgar pelos campos, de nadar pelos rios e deslizar sobre a terra com pés e corpo [...] Deslizei para o leito de Bibiana como um sopro. [...] A enxada desce sobre a cova, que ganha contornos definidos. A terra pode ser uma armadilha. Vamos caçar um animal feroz que anda à solta, apavorando a gente de Água Negra (VIEIRA JUNIOR, 2018, p. 228-229)

Então, num dia qualquer, atravessei o terreiro e cheguei a Belonísia. Estava sozinha como Miúda. Selvagem, conhecia a terra como ninguém. Me uni ao seu corpo para vagar pela terra, para correr os marimbus, atravessar cercas, pelos rios, por casas e árvores mortas. [...] Foi na manhã fria, antes que o povo seguisse agasalhado para o trabalho, que seu corpo ardeu como uma labareda. Sabia

que a onça fazia sua ronda pela estrada [...] Vejo pelo interior de seus olhos. A onça caiu sobre a borda do fojo, sustentando o corpo com as garras para não ser lançada em definitivo para o buraco. Assustou-se com a armadilha escondida no meio da mata, coberta de taboa seca e palha de buriti. Há quem jure que capatazes usaram as mesmas armadilhas de caça para capturar escravos fugidos no passado. A onça caiu com as presas enterradas no chão. Retirou uma porção de terra da boca. Não, era uma armadilha tola para capturar uma caça. Mas antes que levantasse, se abateu sobre seu pescoço um único golpe carregado de uma emoção violenta, que até então desconhecia. Sobre a terra há de viver sempre o mais forte. (VIEIRA JUNIOR, 2018, p. 229-230)

Ao criar uma narrativa polifônica em que, a cada relato, as informações sobre os eventos ocorridos no mundo ficcional se complementam, Vieira Junior recorre ao insólito não apenas para evitar a utilização do narrador onisciente convencional, mas principalmente para trazer para o âmbito da estrutura da narrativa os elementos de um imaginário ancestral, em que não há separação clara entre vida religiosa e vida secular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As duas narrativas abordadas neste artigo, *Enclausurado* e *Torto arado*, apresentam narradores cuja constituição insólita é determinante para os acontecimentos do âmbito do universo ficcional.

Qualquer tentativa de vincular essas obras a uma das categorias que normalmente se relacionam ao insólito seria minimamente imprecisa, uma vez que ambas constituem densas urdiduras de referenciais literários e extraliterários que impedem essa

classificação. Razão pela qual, optamos por analisar os narradores em sua constituição e o escopo de sua ação enquanto personagens.

O narrador de *Enclausurado*, conforme explicitado anteriormente, em sua condição de feto, permite que o leitor adentre um mundo possível, porém inacessível exceto via imaginação. Com o foco nas condições físicas do narrador, McEwan transcende outros narradores embrionários, como o de Fuentes, porque em *Enclausurado* os sentimentos de Trudy causam efeitos fisiológicos em seu filho. A tessitura do enredo a partir daquilo que o narrador ouve também confere ineditismo à narrativa, na medida em que, mesmo sem habitar o mundo exterior, ele é capaz de exercer juízo de valor sobre os acontecimentos, além de fazê-lo com uma linguagem e ironia típica de um adulto dotado de amplo conhecimento. Outro aspecto extraordinário é o senso ético da personagem, que leva ao desfecho do romance. Por estar ligado ao corpo de sua mãe, ele se julga cúmplice do assassinato do pai e, como uma forma de reparação, precipita o próprio nascimento.

Se um relato em primeira pessoa, no presente, feito por um ser que ainda é incapaz de falar, representa um problema narratológico, é no âmbito dos estudos do insólito que este se desfaz.

Em situação equivalente, a entidade narradora de *Torto arado* relata a um ouvinte desconhecido o seu conhecimento acumulado por séculos, sua condição errante e sua intervenção no mundo visível. Assim como o narrador de *Enclausurado*, ela está no limiar de dois mundos e, como ele, também decide o momento de interferir nos acontecimentos. Enquanto no romance de McEwan a narrativa é claramente autodiegética, em *Torto arado* a polifonia permite certo trânsito entre as categorias de narração

intradiegética com ênfase na narrativa da encantada, que também se revela uma protagonista, assim como Bibiana e Belonísia, e tanto fala de si quanto narra fatos que estão ligados aos relatos das outras duas personagens.

As características inusitadas desses dois narradores, cujos relatos só encontram coerência mediante a aceitação de uma realidade fraturada, apontam para possibilidades de reconfiguração do insólito ficcional no limiar desta terceira década do século XXI, seja pela revisitação e transfiguração do passado literário, seja pela mistura de crenças tradicionais às demandas e questionamentos do mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- BUENO, Edna; SOARES, Lucilia; PARREIRAS, Ninfa. *Navegar pelas letras: as literaturas de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARREIRA, Shirley de S. G. Enclausurado: o mundo visto pelos olhos de um narrador shandiano contemporâneo. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, Ceará*, v. 6, n. 3, p 163-179, 2017. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/1402>. Acesso em: 1 jul. 2021.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.
- GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, p. 13-29, 2012.
- MCEWAN, Ian. *Enclausurado*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MUECKE, Douglas. *A ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PARADISO, Silvio Ruiz. *Religião e Religiosidade nas Literaturas Africanas: um olhar em Achebe e Mia Couto*. Mogi-Guaçu, SP: Becalete, 2019.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético. *Semiosis*, México, II, v. 3, p. 53-76, 2006.

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Munich: Günter Jürgensmeier, 2005. Disponível em: http://www.gasl.org/refbib/Sterne_Shandy_Journey.pdf. Acesso em: 23 Mai. 2021.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2018. [E-book].

06

**O ESPAÇO-TEMPO COMO PERCEPÇÃO
GEOMÉTRICA DA REALIDADE NA FICÇÃO
CONTEMPORÂNEA¹**

Diego Addan Gonçalves

*Recebido em 30 nov 2021.**Aprovado em 08 abr 2022.***Diego Addan Gonçalves**

Pós-doutorando em Ciências da Computação, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Doutor em Ciências da Computação, pela Universidade Federal do Paraná, 2019.

Professor do Centro Universitário Autônomo do Brasil - UniBrasil, Curitiba - Paraná.

Membro do Grupo de Trabalho Interhad do Instituto de Computação da Unicamp.

Email: diegoaddan@gmail.comLattes: <http://lattes.cnpq.br/2245885012377389>ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3355-3966>

Resumo: Os conceitos de modelagem espaço-temporais estão bem definidos nos campos da geometria e matemática, com representações tridimensionais consolidadas como o Tesseract, ou hipercubo. Embora estas representações funcionem em ambientes baseados em coordenadas espaciais, mesmo na computação e matemática, um objeto quadridimensional ainda varia de contexto e aplicação. Ainda mais desafiador é imaginarmos uma realidade com estas características aplicadas a

1 Título em língua estrangeira: Space-time as geometric perception of reality in contemporary fiction”

experiências visuais e a navegação em um ambiente deste tipo. Este trabalho investiga as representações espaço-temporais observadas nas artes e literatura contemporânea aplicada na representação ou descrição de realidade, analisando seu paralelo com as modelagens 4D computacionais apontando como este tipo de ambiente pode ser corretamente descrito e as limitações narrativas aplicadas a estes objetos. A discussão apresentada neste trabalho tem como objetivo apontar como os conceitos de objetos quadridimensionais se apresentam na cultura contemporânea, e como estas descrições podem caminhar com as descobertas computacionais.

Palavras-chave: Quadridimensionalismo. Espaço-temporal. Realidade 3D. Surrealismo. Quarta dimensão.

Abstract: The concepts of spatiotemporal modeling are well defined in the fields of geometry and mathematics, with consolidated three-dimensional representations such as the Tesseract, or hypercube. Although these representations work in environments based on spatial coordinates, even in computing and mathematics, a four-dimensional object still varies in context and application. Even more challenging is to imagine a reality with these characteristics applied to visual experiences and navigation in such an environment. This work investigates the spatiotemporal representations observed in contemporary arts and literature applied to the representation or description of reality, analyzing its parallel with computational 4D modeling, pointing out how this type of environment can be correctly described and the narrative limitations applied to these objects. The discussion presented in this work aims to point out how the concepts of four-dimensional objects are presented in contemporary culture, finally pointing out how these descriptions can walk besides computational discoveries.

Keywords: Four-dimensionalism. Spatio-temporal. Reality 3D. Surrealism. Fourth dimension.

INTRODUÇÃO

Segundo as definições matemáticas, nosso mundo e sua percepção é tridimensional por natureza, já que temos a percepção de profundidade aplicada a imagens bidimensionais enviadas ao nosso cérebro. Se cada imagem respeita um plano Cartesiano com largura e altura (sendo os eixos x e y), cabe a nós, a partir de associações e padrões, identificar a posição e profundidade de cada ponto de interesse (a partir do eixo z). Estas regras tridimensionais são implícitas e automáticas, devido ao nosso poder de reconhecimento de padrões e aprendizado que funcionam de maneira parecida aos algoritmos computacionais de mesmo nome.

Este aprendizado é possível pelo fato de vivermos em uma realidade matematicamente 3D, que respeita rigorosamente todas as regras destas geometrias. Apesar disso, conseguimos hoje imaginar e simular representações quadridimensionais, já que é natural calcular camadas e eixos cada vez maiores e por sua vez vértices e arestas que correspondam a estes novos dados (ERWIG, 1998, p. 1); (IVSON, 2018). Desta forma, um cubo 3D pode ser estendido para um Hiper cubo, que nada mais é do que o objeto original com arestas ligando todas as suas extremidades no mesmo objeto deslocado em uma nova posição. Assim, podemos simular corretamente n -dimensões, algo recorrente em representações poligonais ou em *voxels*, estruturas formadas por volumes (HAOZHE, 2018).

O desafio então, é imaginar estes mesmos objetos existindo no mundo real, já que limitados pelas regras tridimensionais de nosso mundo as percepções destas representações seriam fragmentadas

ou incompletas. Este trabalho investiga como representações quadridimensionais aparecem na cultura contemporânea como percepção visual da realidade, através de objetos espaço-temporais. A partir da análise apresentada neste trabalho será apontado como as representações espaço-temporais podem extrapolar criativamente os conceitos geométricos, respeitando as regras estabelecidas matemática e computacionalmente para estas realidades.

REPRESENTAÇÕES E PERCEPÇÕES DA REALIDADE A PARTIR DA QUADRIDIMENSIONALIDADE

Um dos campos de conhecimento que explora mundos não tridimensionais é o campo das artes. Sejam em pinturas, esculturas, simulações ou na literatura de ficção, é comum encontrarmos interpretações e experimentações de uma quarta dimensão.

No conto “Sonhos na Casa da Bruxa” (LOVECRAFT, 2018, p. 145) o protagonista encontra em seu quarto um ângulo impossível, que leva a outro ambiente observável somente através de um ponto específico do ambiente.

Tal passo, disse ele, exigiria apenas duas etapas: primeiro, uma passagem para fora da esfera tridimensional que conhecemos e, segundo, uma passagem de volta para a esfera tridimensional em outro ponto, talvez um de infinito afastamento. Que isso pudesse ser realizado sem perda de vidas, em muitos casos, era concebível. Qualquer ser de qualquer parte do espaço tridimensional provavelmente poderia sobreviver na quarta dimensão; e sua sobrevivência no segundo estágio dependerá de que parte alienígena do espaço tridimensional ela pudesse selecionar para sua reentrada; podemos ser capazes de viver em outras

fases dimensionais semelhantes de outros contínuos espaço-temporais habitáveis - embora, claro, deva haver um grande número de mutuamente inabitáveis, matematicamente corpos justapostos ou zonas do espaço. (LOVECRAFT, 2018, p. 145)

A descrição da cena reflete aos conceitos apresentados na seção anterior, onde um ambiente 4D, quando desmontado para um plano 3D nada mais seria que superfícies 3D conectadas por suas extremidades. Uma representação de um ambiente assim, no entanto, é impossível visto que as superfícies seriam interpoladas não podendo ocupar o mesmo espaço tridimensional de representação. No conto o protagonista, ao identificar o ângulo na superfície nova, consegue atravessar para a outra superfície que, deslocada de uma regra temporal, o faz perder sentidos de direção e percepção da realidade. Embora seja apenas uma provocação do autor, é interessante observarmos que, de fato, se pudéssemos nos deslocar de uma faceta tridimensional para outra, alinhada temporalmente, mas não espacialmente, nosso senso de direção e percepções seriam afetadas.

No filme *Relíquia Macabra* (2020) temos um exemplo de como a navegação em um ambiente 4D poderia ser percebida. Embora a história do filme seja uma alegoria a doenças degenerativas do cérebro e seu impacto nas pessoas próximas, sua roupagem de horror transforma o ambiente em que a história se passa em uma casa que, em um primeiro momento, parece viva. Em determinada passagem uma das personagens descobre um cômodo que leva para novas áreas onde a estrutura e distribuição da casa parece ser alterada a cada curva que a personagem adentra. Uma vez que nossos olhos, habituados a uma visualização 2D, interagem com

um ambiente 3D, traçamos padrões com base em perspectivas e distanciamento entre pontos de interesse e conseguimos nos localizar e guiar. Caso fossemos inseridos em um ambiente 4D, nossos olhos poderiam ser enganados aplicando padrões e regras de um espaço euclidiano tridimensional que, quando aplicado em um espaço quadridimensional nos daria a percepção de paredes surgindo e desaparecendo, deslocamento de eixos, entre outras quebras de estrutura espacial as quais estamos acostumados. O filme retrata algo parecido quando a personagem se encontra em espaços onde a perspectiva é instável e até mesmo os eixos espaciais são alterados de uma sala para a outra.

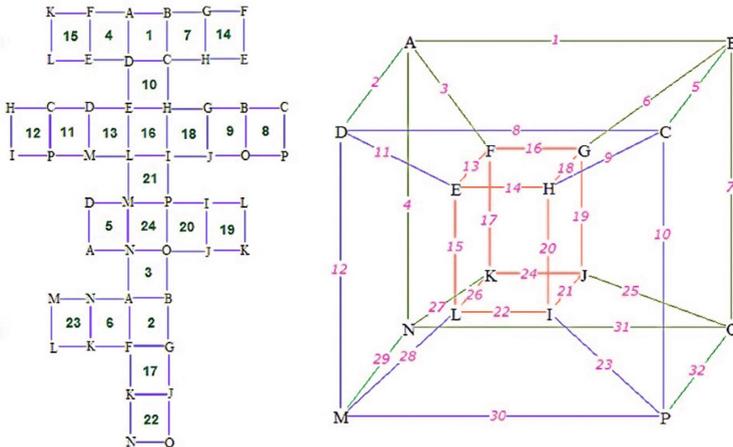
Este tipo de cenário também está presente no conto “O jardim de veredas que se bifurcam” de Jorge Luis Borges (2007), em que o personagem deve atravessar um labirinto em forma de jardim a fim de encontrar uma casa em seu centro. A história serve para nos colocar, como observadores passivos, em um labirinto capaz de desorientar com seus caminhos que parecem não levar a um centro e tampouco a uma saída. A cada nova iteração fica claro a estrutura irregular e humanamente confusa do ambiente proposto pelo autor, que discute a percepção humana que naturalmente se perde em seus aninhamentos de escolhas e ações sempre em busca de um centro, mas rumando a um infinito desordenado (ou ao menos representado em uma ordem não mapeada).

O interessante na estrutura borgiana utilizada no texto é que os caminhos se conectam temporalmente, mas podem ser acessados não linearmente, tornando a temporalidade dos acontecimentos algo desassociado das regras espaciais. O personagem pode escolher um caminho entre todos os futuros

que já existem e o labirinto não garante um ponto final já que determinados caminhos podem levar a passados percorridos ou não. Em virtude disto o jardim do texto parece não ter centro, já que espacialmente ele não segue convenções tridimensionais e a visualização de uma estrada não representa a mesma malha de realidade que um vislumbre bidimensional pode sugerir.

Este mesmo exercício de imaginação está presente no conto “And He Built a Crooked House” de Robert A. Heinlein (1966) organizado na coletânea *Time Probe*. Sendo o autor um matemático, este conto apresenta a história de um grupo de pessoas presas em uma casa construída com a topologia de um *Tesseract* quadridimensional que funciona em forma de “cruz dupla invertida”, tendo oito quartos cúbicos, dispostos como uma pilha de quatro cubos com mais quatro cubos envolvendo o segundo cubo na pilha (Figura 1). A descrição do interior da casa é um cubo onde cada porta parece levar diretamente a outro cômodo, impedindo os personagens de saírem da casa ou mapearem o cenário. Conforme se aventuram no interior da casa, os personagens percebem suas próprias costas projetadas em uma saída, assim como ambientes diversos visualizados em uma perspectiva distorcida como a ponte de um prédio projetada no teto de um cômodo. Essa percepção bizarra se dá ao fato de que as faces sobrepostas não revelam uma topologia tridimensional, fazendo com que essa casa seja de fato incompreensível aos padrões espaciais aos que estamos habituados (AFLALO, 2008, p. 78).

Figura 1: Modelo de Quintus Teal utilizado no conto “And He Built a Crooked House” de Robert A. Heinlein onde um grupo de pessoas se encontram presas em uma casa que funciona como um objeto 4D



Fonte: Figura do autor.

Alessandra Capanna (2020) define a geometria quadridimensional matematicamente, aproveitando as projeções da figura geométrica na dimensão inferior, tomando como seção visível a perspectiva 3D. A autora entende que os arquitetos, por exemplo, estão acostumados a desenhar o espaço que imaginam por meio de projeções ortogonais, portanto, a ver o espaço 3D através de sua projeção 2D em planta e seção. Além disso, a percepção do espaço físico na arquitetura é experiencial. Isso significa que embora o sentido da visão seja capaz de captar os personagens geométricos, figurativos e estéticos, em última instância a harmonia das formas, a qualidade do ambiente construído é percebida com todos os sentidos, em uma abordagem dinâmica, como uma sequência contínua de espaço-eventos demonstrando assim a consistência da realidade da arquitetura espaço-tempo, ou 4D. A autora apresenta a consistência geométrica

de características multidimensionais de uma série de arquiteturas em que o conceito e a imagem de geometria dimensionalmente interpretam o pensamento arquitetônico do século XXI, através de representações 4D de espaços físicos (CAPANNA, 2020).

A forma com que a autora projeta as construções 4D segue a mesma modelagem utilizada por Heinlein. A autora apresenta conceitos de uma Casa Quadri-Dimensional completada por uma longa anotação que diz como andar nesta casa, como segue:

Vou pela porta oeste; você vai no leste. Caminho pelo corredor e entro na segunda sala à direita no andar térreo; você sobe um lance e pega o primeiro quarto à esquerda. Encontramo-nos na mesma sala, a que tem a vidraça. (você está um andar acima de mim, mas nós também estamos na mesma sala; estamos, portanto, também no mesmo andar?) Para você, o painel inferior direito está quebrado; para mim, o mais à direita. (pois você está em ângulo reto comigo). Se você não pudesse ver o meu lado de entrada da casa, nem eu o seu, você diria que era uma casa de três andares, enquanto eu diria que era um Edifício de 2 pisos; é claro que ambos estamos corretos. Somente o conhecimento da dimensão adicional de ambas as partes resolveria uma contradição aparentemente insolúvel! (CAPANNA, 2020, p. 04)

A autora cita construções que unem os conceitos de quadridimensionalidade à arquitetura, como um pavilhão que consiste em quatro formas geométricas básicas - um círculo, uma cruz, um hexágono, um retângulo - unidos e envoltos em uma membrana translúcida. O pavilhão tem quatro faces de formatos diferentes. Cada forma é uma planta baixa em potencial. Cada planta lateral é precisamente projetada para organizar uma

instalação de evento diferente, criando um edifício com quatro identidades. As paredes se transformam em pisos e pisos em paredes conforme o pavilhão era virado por três guindastes após cada evento para configurar o próximo.

Outro exemplo é um espaço projetado em base hexagonal que foi transformado em um cinema de base retangular. Nesta arquitetura temporária, a mudança de referências horizontais/verticais pode ser assimilada a uma sequência quadridimensional. Uma das características de viver em um ambiente quadridimensional está relacionada à questão da posição de dentro para fora, de cima para baixo. A autora projeta ainda uma sequência de seis cubos, combinados ou inseridos um dentro do outro, que possuem bordas de aço. Os cubos não têm paredes, nem pavimento, nem tetos, nem mesmo face transparentes. Esta mesma descrição espacial é utilizada por Alan Moore na obra *Do Inferno* (2014), onde o assassino Gull se vê singrando a quarta dimensão como um observador deslocado de limitações tridimensionais.

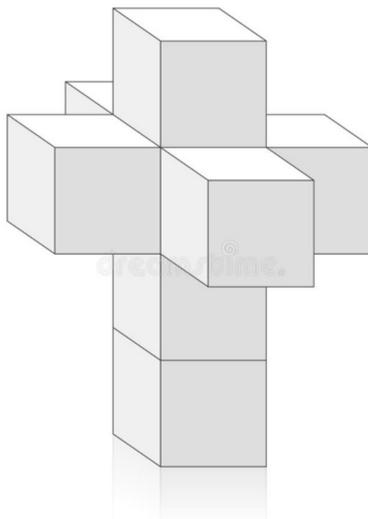
Neste espaço as pessoas podem cruzar livremente todas as superfícies porque a geometria dos cubos é construída apenas por meio das arestas. Além disso, pode-se assumir qualquer posição, inclusive de cabeça para baixo, porque algumas das superfícies em falta são substituídas por uma rede elástica semi transparente na qual é possível permanecer em qualquer posição.

Estas construções extrapolam os conceitos matemáticos para criar uma simulação visual, uma vez que para funcionar de forma geometricamente correta, uma estrutura quadridimensional seria impossível em um mundo tridimensional. Artisticamente, no entanto, estas representações são bastante interessantes fazendo

o paralelo de perspectiva com o uso de ângulos espelhados e da estrutura em si através das arestas construídas pela armação vazia.

O modelo topológico descrito por Heinlein pode ser visualizado na pintura a óleo sobre tela *Crucifixion* (também conhecida por *Corpus Hypercubus*) de Salvador Dalí (1954). O pintor é conhecido por suas obras surrealistas que discutem as percepções da realidade distorcendo aspectos como perspectiva e proporção, e utilizando texturas e elementos fantásticos que apresentam ideias metafóricas de elementos reais. Em *Crucifixion*, Dalí mostra um retrato não tradicional e surrealista da crucificação de Jesus, onde Cristo é retratado na rede poliedro de um hipercubo octaédrico desdobrado (um cubo quadridimensional ou *Tesseract*), a mesma configuração apresentada em modelagens matemáticas (Figura 2).

Figura 2: A obra *Corpus Hypercubus* de Salvador Dalí (DALÍ, 1954), e a estrutura de um *tesseract* (à direita)



Fonte: [https://pt.artsdot.com/@@/5ZKEMW-Salvador-Dali-Crucifica%C3%A7%C3%A3o-\(corpo-hiperc%C3%BABico-\)](https://pt.artsdot.com/@@/5ZKEMW-Salvador-Dali-Crucifica%C3%A7%C3%A3o-(corpo-hiperc%C3%BABico-)). Acesso em: 08 fev. 2022.

Na pintura, é claro, o objeto está dobrado, representando o formato próximo de uma cruz formada por cubos. O que torna este objeto de fato 4D, demanda um processo imaginativo onde podemos supor que faces interpoladas estão escondidas pela perspectiva representada. Assim, a mesma representação do conto de Heinlein poderia ser observada caso o objeto fosse desdobrado. No decorrer da década de 40, Dalí se interessou pela ciência nuclear, chegando a estudar modelos matemáticos e pesquisas dentro do campo da física, sendo sua principal inspiração para esta obra o trabalho de Juan de Herrera representado em *Treatise* em formas cúbicas que descreve de forma abstrata um cubo dentro de um espaço de palavras geometricamente dispostas em forma de outro cubo, sugerindo um tesseract com ferramentas representando os eixos cartesianos. Para Dalí, a pintura representa Cristo explodindo em um movimento conhecido como misticismo nuclear, que provoca se a ciência e religião podem coexistir. Assim, a figura divina em estilo clássico contrasta com a cruz geométrica cubista, onde são incluídos elementos do tradicional surrealismo presente nas obras do artista como os cubos controladores posicionados à frente da imagem de Cristo. Pode-se destacar ainda a figura de Maria Magdalena que segundo Dalí representa a união perfeita entre o desenvolvimento do octaedro hipercúbica ao nível humano do cubo, contrastando com o Cristo que aparece sem detalhes, vestimenta complexa, feridas ou distrativos parecendo um terceiro elemento desassociado do humano e do científico, configurando assim o místico que dá nome ao movimento.

Marc Ten Bosch aplica sua modelagem para objetos n-dimensionais em seu jogo chamado *Miegakure*. No jogo os

objetos são posicionados com uma representação quádrupla, tornando sua relação espacial quadridimensional (BOSCH, 2020). O desafio neste caso não está na implementação em si, uma vez que para o processamento computacional pouco importa quantos eixos dimensionais estão sendo calculados. Logo, o que torna a experiência interessante é a visualização e navegação em um mundo onde os objetos possuem 4 pontos de posicionamento espacial enxergando assim apenas três dimensões de quatro, já que sua estrutura gráfica é 3D poligonal.

O exercício que o autor propõe é pensar nesta visualização em como seria ver apenas duas dimensões das três usuais. Só veríamos dentro de um espaço 2D plano, como tirar uma fatia 2D de um mundo 3D, por exemplo, uma esfera, onde nesse caso seria vista apenas como um círculo com sua área maior ou menor dependendo da posição do objeto 3D e da fatia visualizada. Basicamente, estamos fazendo cortes transversais da esfera, como fatiar uma maçã em fatias finas. O mesmo ocorre em uma dimensão superior, onde temos seções transversais 3D de objetos 4D.

Para conseguir simular esse tipo de estrutura o autor modelou cada objeto utilizando uma estrutura 4D. Se para construir um modelo 3D iniciamos de uma base 2D, por exemplo, um hexágono, e fazemos uma extrusão de seus vértices a partir disso, o autor modelou fazendo extrusão de uma base 3D, por exemplo, um dodecaedro 3D. Assim, o mapa virtual é construído de tiles 4D, ao invés de um mapa formado de tiles 3D, ou seja, partes de uma estrutura conectada que forma o ambiente.

Tamkó publica em 1936 o *Manifeste Dimensioniste*, que descreve um caminho linear de tendência Dimensionista

presente na arte onde: Artes literárias abandonam a dimensão de linha e adentra a dimensão de plano; A pintura sai do plano e adentra na dimensão do espaço; A escultura sai da dimensão de espaços fechados e imóveis; A conquista artística do espaço quadridimensional representa totalmente uma arte-livre (TAMKÓ, 1936). Este manifesto, endossado historicamente por vários artistas ao longo do tempo, interpreta de forma bastante direta a evolução espacialmente artística dos gêneros de representação cultural. Se na literatura a única dimensão presente são as letras, preenchemos muitas das informações espaciais com a imaginação. Nas artes pintadas temos uma representação de espaço, ou seja, temos preenchida de forma prática as informações de cenários, cores, texturas, objetos e outros elementos físicos, ainda que limitados em uma representação 2D. Não temos que imaginar proporções e distâncias já que as imagens 2D complementam essas ideias. Esculturas, então, libertam a expressão artística da limitação espacial cartesiana, adicionando profundidade e volume, nesse caso adicionando interpretações 3D de objetos e ideias.

O manifesto então cita a arte quadridimensionalista como livre de espaços fechados e imóveis, adicionando a dimensão temporal, ou de movimento. Isso de fato está alinhado com a visão matemática e computacional de um objeto 4D. Se as representações apresentadas nesta seção sugerem representações artísticas de um objeto 4D, até então o uso do conceito de vermes temporais apresentado anteriormente na filosofia quadridimensionalista também está presente em representações artísticas, onde o movimento é associado à projeção física.

Um dos exemplos mais clássicos desta visão está na obra de Marcel Duchamp, artista associado ao movimento dadaísta. Duchamp apresentou em sua evolução artística interesse por temas do cubismo que consideravam transição, mudança, movimento e distância (DUCHAMP, 1912, p. 1). Em sua última fase criativa o artista passou a representar a quarta dimensão em suas obras. O movimento espaço-temporal em seu trabalho é chamado de paralelismo elementar onde objetos são representados temporalmente distorcidos pela sequência linear de movimento. Os objetos são representados como esticados, ou distorcidos por uma sequência de ações interpoladas pintadas como um único objeto, paralelo à definição de partes-temporais da filosofia quadridimensionalista (SIDER, 2003).

Uma representação bastante direta desta ideia está na pintura *Nude Descending a Staircase* (DUCHAMP, 1912), na qual observamos um corpo descendo uma escadaria na forma de movimento, pintado como uma única figura que sequencialmente sugere uma ação espacial observada por um intervalo temporal. Embora abstrato, na pintura podemos observar uma representação geometricamente correta, por exemplo, nas pernas da pessoa pintada, onde as partes que se movimentam mais rapidamente aparecem esticadas e mais extensas do que partes estáticas do corpo. A escada, por sua vez, aparece com a representação visual normal, já que está estática. Assim, a quarta dimensão diz respeito à maneira como dois tipos de percepção trabalham juntos quando interagimos com objetos ou pessoas no espaço. Os cubistas, movimento do qual Duchamp fez parte, pintaram seus temas baseados não em como viam os objetos, mas no que sabiam deles, de múltiplas perspectivas.

Não só o movimento é utilizado para definir uma arte quadridimensionalista. A representação de múltiplas perspectivas alinhadas em uma única cena, utilizada no movimento artístico do Cubismo, sugere uma visualização 4D, defendida por autores como Pablo Picasso e o matemático Henri Poincaré que apontam uma visualização espaço-temporal como a de todas as perspectivas de uma cena apresentadas de uma única vez. Estas ideias partem da inspiração do livro do matemático Esprit Jouffret chamado *Elementary Treatise on the Geometry of Four Dimensions* de 1903 que apresenta como hipercubo e outros objetos com mais de três dimensões podem ser representados em um plano cartesiano. Este tipo de arquitetura geométrica está presente em representações contemporâneas como na representação do mundo virtual em código visto em *Matrix* (1999) ou no cubo Tesseract visto em *Capitão América: O Primeiro Vingador* (2011). Os efeitos do acesso a imagens ou informações 4D por pessoas poderiam variar, já que a percepção espacial sem referências conhecidas leva a associações particulares que serviriam de âncora geográfica, em uma situação hipotética de acesso a uma experiência não-tridimensional, na melhor das hipóteses (OGMEN, 2020, p. 65); (OH, 2011, p. 122).

Esta representação de movimento em um plano 2D pode ser visualizado tridimensionalmente em ambiente virtual ou através de esculturas, que incluem profundidade a fatia visualizada da parte-temporal a qual o objeto simula. O artista e matemático Henry Segerman cria esculturas que representam geometrias e formas não-euclidianas, como a visão *wireframe* do *Tesseract* apresentado nas seções anteriores, com a ideia de observarmos objetos geométricos formados por padrões fractais

ou estruturas aramadas que simulam as arestas de um objeto 4D seguindo as modelagens tradicionais matemáticas. Este tipo de representação, claro, é bastante limitada já que a observação de arestas conectadas é, indiscutivelmente, uma forma 3D se as faces estão ausentes.

Desta forma, uma escultura quadridimensional, limitada as regras físicas do nosso mundo, e não só de nossa visão, pode ser criada com o propósito de representar movimento (BOTTERELL, 2004), como nas esculturas do artista Peter Jansen onde movimentos de ações humanas como uma caminhada, ou gestos, são representados como uma sequência de braços conectados do ponto inicial ao final da ação. Este tipo de representação, claro, não torna a escultura um objeto categoricamente 4D já que para isso deveríamos ter cada ponto do objeto conectado em cada momento da parte temporal representada, o que deixaria o aspecto muito mais abstrato e menos humanoide, como na escultura *Unique Forms of Continuity in Space* do artista Umberto Boccioni.

Ainda, se considerarmos que a parte temporal não é a pessoa em movimento mas todo o reflexo de consequências espaciais que uma ação gera, sua representação 4D seriam os deslocamentos espaciais na fatia temporal conectados pelo contexto, o que torna uma representação de movimento bastante complexa. Este tipo de visualização é bastante comum em representações espaço-temporais na computação gráfica como malhas de ações humanas, ou movimento extraído de vídeos (SAKHALKAR *et al.*, 2018). Tais malhas geométricas normalmente são formadas de estruturas 3D tradicionais formadas por triângulos, mas representam formas em movimento, sendo a mesma ideia aplicada nas esculturas de

Boccioni, e pode ser estendido a cenários ou grupos de objetos relacionados ao contexto de uma cena.

Um dos artistas contemporâneos que utilizam geometria quadridimensional em sua arte é Tony Robbin. Ele insere a complexidade da geometria quadridimensional e programação de computador aplicado às artes na obra *Fourfield: Computers, Art, and the Fourth Dimension* (1992). O autor combina um uso parametrizado de cor com princípios matemáticos e formas geométricas alinhadas de quatro e seis lados, por exemplo, que remete a malhas 4D desdobradas. Em uma de suas obras, *Fourfield*, o autor acrescenta hastes tridimensionais que se estendem da superfície da tela, representando pares de projeções isométricas dos oito cubos do hiper cubo criando uma projeção 2D. Enquanto o observador caminha de uma extremidade para a outra, as linhas pintadas e as hastes de metal branco, ambas sombras do hiper cubo, mudam e se transformam, imitando as distorções que ocorrem nas projeções da rotação planar do hiper cubo no espaço quadridimensional.

Estas obras não se diferem das pinturas discutidas anteriormente, ou mesmo dos modelos puramente computacionais, extrapolando artisticamente os conceitos espaciais de pontos de interesse conectados temporalmente onde as estruturas abstratas nada mais são do que sequências de objetos tridimensionais observados por uma fatia de evento específica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação de objetos n-dimensionais, como apresentado, é parte crescente da nuvem de ideias que estão incluídas em

nossa cultura. Assim como mundos tridimensionais tornaram-se algo comum a partir da década de 1980 sendo incluídos no cinema e entretenimento de forma orgânica, podemos imaginar que representações dimensionais mais complexas vão passar a aparecer com maior frequência em simulações ou visualizações de dados, representações artísticas e extrapolações científicas. Embora hoje alguns conceitos estejam bem estabelecidos, no que tange a representação de objetos 4D, sabemos que o termo é usado livremente para representações diversas espalhadas nas muitas áreas de conhecimento. E isso é bom. Faz parte de nossa expressão como ser humano imaginar e demonstrar conceitos abstratos ou puramente matemáticos, sendo um grande fomentador na inclusão da ciência prática em obras filosóficas ou artísticas. Disso, representações cada vez mais curiosas e interessantes tendem a surgir, movimentando as formas como enxergamos as artes.

Se antes, um quadro 3D (seja virtualmente com realidade aumentada ou fisicamente com tecnologias hápticas) evoluiu a forma como observamos uma tela, sem tirar o valor das pinturas bidimensionais, representações mais complexas de artes em 4D podem agregar nossa forma de observar e interpretar as coisas à nossa volta, justificando a inserção de tais conceitos nas artes. Assim como nas dimensões, as possibilidades então são ilimitadas.

Assumindo isso, podemos concluir sem muita discussão que é impossível observarmos uma escultura puramente 4D como nas modelagens apresentadas até aqui, já que nossa visão seria implicitamente uma fatia tridimensional deste objeto, exceto em ambiente virtual onde a interpolação invisível pode ser rotacionada para visualização sem as restrições espaciais do mundo real.

Novas representações multidimensionais são apresentadas em diversas obras de ficção, pendendo pelo lado artístico, mas seguindo as modelagens discutidas. Cabe ao propósito de cada representação artística definir quais regras matemáticas devem ser arbitrariamente ignoradas a despeito de nossa limitação biológica de visualizar materialmente objetos deslocados no tempo, condição que não existe ao nível do pensar.

REFERÊNCIAS

- AFLALO, Tyson Nian; GRAZIANO, Michael. Four-dimensional spatial reasoning in humans. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, n. 34 v. 5, p. 1066–1077, 2008.
- BOSCH, Marc Ten. N-dimensional rigid body dynamics. *ACM Trans. Graph*, n. 39, v. 4, 2020.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Editora Companhia das Letras, 2007.
- BOTTERELL, Andrew. Temporal Parts and Temporary Intrinsic. *Metaphysica*. p. 1-19, 2004.
- CAPANNA, Alessandra. Thinking Architecture in Four Dimensions. *Faces of Geometry*. From Agnesi to Mirzakhani. Lecture Notes in Networks and Systems, v. 88. Springer, Cham. 2020.
- DALÍ, Salvador. *Corpus Hypercubus*. Oil on canvas. Metropolitan Museum of Art, New York City. 1954.
- DUCHAMP, Marcel. *Nude Descending a Staircase*. Oil on canvas, 57 7/8 x 35 1/8 (151.8 x 93.3 cm). Philadelphia Museum of Art. 1912.
- ERWIG, Martin; GUTING, Ralf; SCHNEIDER, Markus; VAZIRGIANNIS, Michalis. Abstract and discrete modeling of spatio-temporal data types. *International Symposium on Advances in Geographic Information Systems*. New York, ACM, p. 131-136, 1998.
- ESPRIT, Jouffret. *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions*. Paris: Gauthier-Villars. 1903.

HAOZHE, Xie; HONGXUN, Yao; XIAOSHUAI, Sun; SHANGCHEN Zhou. Weighted voxel: a novel voxel representation for 3D reconstruction. *International Conference on Internet Multimedia Computing and Service*. Article 33, p. 1–4, 2018.

HEINLEIN, Robert. *Time Probe: The Sciences in Science Fiction*. Editora: Delacorte. 1966.

IVSON, Paulo; NASCIMENTO, Daniel; CELES, Wwaldemar; BARBOSA, Simone. CasCAdE: A Novel 4D Visualization System for Virtual Construction Planning. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, n. 1, v. 24, p. 687-697, Jan. 2018.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Contos 2*. Editora Martin Claret. 2018.

MOORE, Alan. *Do Inferno*. Editora Veneta. 2014.

OH, Eunji; LEE, Minkyong, LEE, Sujin. How do 4D effects cause different types of presence experience?. *Association for Computing Machinery*, New York, p. 375–378, 2011.

OGMEN, Hideo; SHIBATA, Kyo; YAZDANBAKHS, Ariad. Perception, Cognition, and Action in Hyperspaces: Implications on Brain Plasticity, Learning, and Cognition. *Frontiers in Psychology*, n. 10, 2020.

ROBBIN, Tony. *Fourfield (Fourth Field): Computers, Art & the 4th Dimension*. Editora Bulfinch Pr. 1992.

SAKHALKAR, Kausthub; KOPERSKI, Michal; BREMOND, François. Spatio-Temporal Grids for Daily Living Action Recognition. *Association for Computing Machinery*, New York. 2018.

SIDER, Theodore. *Review of Four-dimensionalism: an ontology of persistence and time*. Oxford University Press. 2003.

TAMKÓ, Charles. *Dimensionist Manifesto from 1936*. Paris. 2013.

07

**O MARAVILHOSO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA:
UMA LEITURA DE SALMAN RUSHDIE, MARGARET
ATWOOD, ROBERT COOVER E NALO HOPKINSON**

Fernanda Aquino Sylvestre

*Recebido em 20 jun 2021.**Aprovado em 07 mar 2022.***Fernanda Aquino Sylvestre**

Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara, 2008. Pós-Doutorado na Unesp de Araraquara.

Professora Associada de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Federal de Uberlândia, do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL).

Líder do Grupo de Pesquisa Narrativa e Insólito (UFU). Vice líder do grupo Vertentes do Insólito Ficcional (Unesp).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7263180497540978>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9387-1395>

Resumo: Este artigo discute as relações entre a história e a literatura, por meio do resgate de formas literárias do passado, especialmente o maravilhoso. Analisa, também, o papel do maravilhoso enquanto gênero na pós-modernidade, questionando se ele estaria, ainda, próximo do conceito estabelecido por Todorov ou se a forma como se configura atualmente nas narrativas contemporâneas subverteria o gênero. Para tanto, analisaremos algumas obras de escritores contemporâneos de língua inglesa, que revisitam o maravilhoso, como Robert Coover, Margaret Atwood, Nalo Hopkinson e Salman Rushdie.

Palavras-Chave: Maravilhoso. História e literatura. Releituras do maravilhoso.

Abstract: This article discusses the relationship between history and literature, through the recovery of literary forms from the past, especially the marvelous. It also analyzes the role of the marvelous as a genre in post-modernity, questioning whether it is still close to the concept established by Todorov or whether the way it is currently configured in contemporary narratives would subvert the genre. To do so, we will analyze some works by contemporary English-speaking writers who revisit the wonderful, such as Robert Coover, Margaret Atwood, Nalo Hopkinson and Salman Rushdie.

Keywords: Fairy Tales. History and literature. Fantastic revisited.

O debate das últimas décadas acerca do pós-modernismo talvez não tenha servido para torná-lo aceito, nem para estabelecer um conceito exato e universal do termo. No entanto, esse debate teve ao menos o mérito de difundir questões que se tornaram centrais nas recentes discussões acadêmicas, como a formação dos cânones; as relações entre realidade e ficção; a contaminação da arte pela cultura de massa; a desconstrução do sujeito e a crise da imaginação; o declínio das vanguardas e a desconfiança em relação à ideia de novo e de originalidade; as novas identidades culturais, a luta das minorias e as propostas alternativas de intervenção política; a rejeição de qualquer espécie de autoritarismo e totalitarismo, assim como a consciência do caráter arbitrário e ideológico de todos os conceitos e representações.

As discussões acerca do pós-moderno colocam em pauta, entre outros temas, o imperialismo de certas formas de racionalidade e a ditadura dos grandes sistemas de pensamento da modernidade,

que estabeleceram centros geradores de significados homogêneos para todas as atividades políticas e culturais do Ocidente desde o Renascimento. Discute-se, ainda, o caráter cultural das identidades subjetivas, a natureza simbólica das percepções da realidade exterior e as novas formas de se lidar com o tempo e com o passado.

A literatura pós-moderna é dependente do conhecimento prévio das narrativas mimetizadas e parodiadas por ela, é despojada do conceito de obra como representação do mundo exterior ou como símbolos de significados profundos sobre a vida. Hutcheon (1991, p. 19) afirma que essa literatura lida com as tensões e dicotomias como a tradição e a renovação, a cultura de massa, o anti-humanismo e o subjetivismo: “é um fenômeno contraditório que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia”.

No modernismo, a narrativa privilegia o lirismo, concentrando-se no indivíduo que procura as regiões inconscientes e recusa a simples descrição da realidade. A introspecção do indivíduo é também tomada como maneira de rejeitar o caos e a desordem da sociedade industrial. A experiência lírica é mais importante do que a história. No pós-modernismo há um resgate da experiência histórica que, muitas vezes, está presente na literatura. Há uma necessidade de expressão na escrita, uma reflexão sobre a sociedade, sobre o contexto social. O escritor pós-moderno retoma a história como maneira de problematizar os paradoxos do seu tempo, já que não se encontram referentes sólidos num mundo dominado por imagens. O resgate da história se dá não como uma verdade, mas de maneira parcial, problematizando as

fronteiras entre realidade e ficção, numa narrativa que Hutcheon (1991) denomina metaficção historiográfica.

Para Hutcheon, a metaficção historiográfica permite repensar e retrabalhar as formas e conteúdos do passado, enfatizando o caráter ficcional da própria história. O pós-modernismo não nega a existência de um passado, mas de fato questiona se “jamais se pode conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados” (1991, p. 39). A ficção historiográfica é um gênero que combina dois processos opostos: uma preocupação com o próprio ato de narrar, com os procedimentos de construção do texto ficcional, aliada a uma preocupação com fatos históricos, pertencentes ao contexto, sejam fatos do passado ou do presente.

A produção ficcional historiográfica, segundo Hutcheon, assume valor estético e crítico ao mesmo tempo. O aproveitamento da história na metaficção historiográfica é uma ação consciente, que visa à crítica e à construção de uma nova forma de pensar. O que a historiografia torna oficial e verdadeiro é questionado, e são trazidas novas perspectivas e possibilidades para o que era considerado como “verdade”. Dessa forma, emergem outras interpretações de uma mesma história.

O romance pós-moderno confronta, segundo Hutcheon, os paradoxos “da representação fictícia histórica do particular/geral e do presente/passado” (1991, p. 142). A problematização da história não nasceu no pós-modernismo, mas foi radicalizada neste período. A ficção e a história são discursos pelos quais se dá sentido aos acontecimentos passados, através da transformação deles em fatos históricos presentes. Só se tem acesso ao real

discursivamente. Assim, ficção e história se equivalem como construções narrativas.

Quando a metaficção historiográfica retoma elementos da história que pertencem ao passado, não o faz no sentido nostálgico, “mas para abrir o passado para o presente, prevenindo-o de ser conclusivo ou teológico” (HUTCHEON, 1991, p. 110).

Segundo Hutcheon, o mundo se tornou literatura. Não há mais distância entre ela e a história. Ambas são permeáveis, discursos, representações. A narrativa pós-moderna, na concepção da autora não é não-histórica, pois a busca de maneira não nostálgica, problematizando as relações de fronteira entre ela e a ficção.

O texto pós-moderno alimenta-se do passado, dos modelos antigos, mas os inverte, inserindo-se neles para subvertê-los. Os escritores pós-modernos fazem a crítica de si mesmos, do seu tempo. Dentro dessa perspectiva, o texto pós-moderno é um texto que não busca grandes objetivos, direcionando-se para as minorias, numa crença de que as grandes narrativas estão falidas, como bem afirma Lyotard (1988). É, por isso, um texto cético, niilista, cínico, que não mostra uma única verdade, mas faces do que pode ser chamado de “real”. Ao contrário do texto modernista, não busca ironizar ou criticar, já que os escritores não creem mais em narrativas redentoras, diante de um mundo pulverizado por informações e tecnologias que conduzem à atomização e à noção de que não há realidades, apenas vontades de verdade, construções de discursos, num mundo onde tudo é cultural.

Lyotard (1988) observa que a condição pós-moderna é inaugurada pela atual incredulidade em relação aos grandes

discursos produzidos no século XIX que explicam a condição histórica do homem ocidental, nos seus aspectos econômicos, sociais e culturais. Segundo o autor, a pós-modernidade é antitotalitária, fragmentada, desafiando nossa inteligência para o que é heterogêneo, marginal, cotidiano. O cidadão deve integrar-se em comunidades. Na sua concepção, a pós-modernidade tem com a modernidade uma relação de ruptura com a história, com os grandes discursos de salvação.

Ao levantarem questionamentos acerca dos contos de fadas e dos elementos maravilhosos, os autores contemporâneos em estudo (Robert Coover, Nalo Hopkinson, Margaret Atwood e Salman Rushdie) removem a voz da autoridade dos textos originais para valorizar vozes que nessas narrativas eram marginais. Se as verdades que norteiam uma sociedade são baseadas em “ficções”, é possível perceber os conteúdos ideológicos das mesmas, pois elas foram criadas tendo como objetivo estabelecer e perpetuar a dominação de uns grupos sobre outros. Autores como Coover, Rushdie, Atwood e Hopkinson tentam desmascarar estes sistemas de representações através de suas histórias, abrindo espaço para outras vozes, mostrando outras facetas dos mitos recalcados pelas interpretações tradicionais, comprometidas com as classes dominantes da sociedade.

Os escritores pós-modernos, como os que fazem parte desse estudo, exploram a multiplicidade do signo, dando novas perspectivas a narrativas que povoam o imaginário dos leitores, frustrando as expectativas daqueles que tentam realizar uma leitura pré-determinada pelo conhecimento prévio que possuem. O leitor conhece um “novo” texto, através da distorção e da

subversão das histórias originais. O objetivo desses autores é colocar fim aos contos de fadas já desgastados, às formas convencionais de se construir histórias, revitalizando, assim, a leitura e tornando-a relevante às complexidades e dificuldades da vida contemporânea. Os autores acima elencados interessam-se pelo modo como o real e o fantástico se constroem, passando um pelo outro, imbricando-se na ficção. Exploram as lacunas entre os eventos reais e como esses eventos são interpretados. Examinam o modo de contar histórias e a maneira como as ficções são desenvolvidas e se tornam significativas dentro de uma determinada sociedade, permitindo, dessa maneira, aos leitores, um entendimento não apenas da dinâmica da história, mas também das ficções que as pessoas criam e que norteiam o cotidiano de suas vidas.

Os contos de fadas e o gênero maravilhoso em geral ainda povoam o imaginário das pessoas, daí a importância de uma literatura que tenha o papel de conscientizar os leitores sobre as “verdades” construídas a partir de interesses de grupos que desejam manter a dominação no sistema social. Desmascarando a fonte dessas verdades, leva-se o leitor a romper com esses modelos e a prestar mais atenção naquilo que não é dito, que está mascarado.

As considerações anteriores servem de base para este artigo que pretende discutir as relações entre a história e a literatura, por meio do resgate de formas literárias do passado – por exemplo os contos de fadas – e do maravilhoso com a presença de elementos insólitos e personagens mágicas, como os gênios, as fadas, etc. Também será analisado o papel do maravilhoso enquanto gênero na pós-modernidade, questionando se ele estaria, ainda, próximo do

conceito estabelecido por Todorov ou se a forma como se configura atualmente nas narrativas contemporâneas subverteria o gênero.

Todorov (2004) define o maravilhoso como um gênero em que os elementos sobrenaturais não são motivo de qualquer espanto por parte do leitor implícito ou das personagens, eles são aceitos com naturalidade. O teórico ressalta que:

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural. Os contos de Hoffmann ilustram perfeitamente esta diferença: “Quebra-nozes e o Rei dos camundongos”, A criança estrangeira”, “A noiva do rei” pertencem, por característica de escritura, ao conto de fadas; “A escolha de uma noiva”, sempre mantendo o mesmo estatuto para o sobrenatural, não é um conto de fadas. Também seria necessário caracterizar *As Mil e uma noites* antes como conto maravilhoso do que como conto de fadas. (TODOROV, 2004, p. 60)

Neste artigo, a teoria de Todorov acerca do maravilhoso servirá de base para as discussões teóricas, embora se saiba que ela mereça algumas ressalvas, principalmente ao se pensar o maravilhoso na literatura contemporânea. Ceserani (2006) afirma que o maravilhoso proposto por Todorov não é suficiente para definir um gênero literário, já que a ideia de uma aceitação plena do sobrenatural ocorre em outros gêneros.

Outro ponto problemático da teoria de Todorov, acerca do gênero em estudo, é a afirmação de que ele seria um fenômeno desconhecido, nunca visto e que estaria por vir, futuramente (2004, p. 49). Camarani, a respeito dessa questão, afirma que, na verdade, o maravilhoso:

Configura-se como um universo à parte, com leis próprias, como aliás a ficção científica, e esta sim situa-se comumente no futuro. Mais adiante vemos que o teórico considera a ficção científica como uma das formas do maravilhoso – o maravilhoso científico-, o que não deixa de ser coerente uma vez que as convenções desse tipo de narrativa são pré-estabelecidas. (2014, p. 65)

Bessière (1974) aborda algumas questões importantes acerca do fantástico, que perpassam pela noção de maravilhoso. Para ela, o fantástico está relacionado à representação, mais especificamente a relação entre o real e o irreal. Discordando de Todorov, Bessière não considera o fantástico um gênero, mas um texto que obedece a uma lógica narrativa que rompe com uma causalidade interna. Para ela, a narrativa fantástica teria suas raízes no conto maravilhoso (Bessière, 1974, p. 32) e, dele, preserva o sobrenatural e a dúvida sobre o acontecimento insólito. No caso do maravilhoso, este não questionaria a lei que rege o acontecimento insólito, mas o colocaria em evidência. Nesse sentido, Bessière ressalta que no conto de fadas não se tem uma assimilação realista, os elementos insólitos, por exemplo os personagens como as fadas, os elfos, entre outros, agem em um mundo diferente do nosso e irrompem em um universo familiar.

A partir das ideias de Bessière, Roas conclui que:

Diferentemente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor (pensemos, por exemplo, no mundo dos contos de fadas tradicionais ou na Terra Média em que está ambientado *O senhor dos anéis*, de Tolkien). O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível -encantamentos, milagres, metamorfoses -sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, natural. Cada gênero tem sua própria verossimilhança: colocado como algo normal, “real”, dentro dos parâmetros físicos desse espaço maravilhoso, aceitamos tudo aquilo que acontece ali sem questioná-lo (não o confrontamos com nossa experiência de mundo). Quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso). (2014, p. 33)

Roas acredita, com base no trecho acima citado, que seja mais pertinente e menos problemático, em oposição à definição de Todorov, “utilizar o binômio literatura fantástica/literatura maravilhosa” (2014, p. 43).

Camarani (2014, p. 54) retoma Callois (1966) e lembra que para o teórico:

O feérico é um universo maravilhoso que se acrescenta ao mundo real da narrativa sem atacá-lo, nem destruir sua coerência, isto é, o mundo feérico e o mundo real diegético se interpenetram sem choque nem conflito. O conto de fadas se encontra em um mundo onde o encantamento

é natural e a magia é a regra; obedece a leis diferentes, segundo as quais o sobrenatural não é aterrorizante, tampouco causa surpresa, pois ele constitui a própria substância desse universo, sua lei, seu clima; não viola nenhuma regra, já que faz parte da ordem das coisas.

O conto de fadas é um universo, então, que embora ressalte a luta entre o bem e o mal, é harmonioso e se refere a uma narrativa que desde o princípio já adverte que a história ocorre em um mundo distante, o mundo do era uma vez, em que fadas, gênios e bruxas não trazem inquietação. Nas narrativas pós-modernas que serão analisadas adiante, a inquietação também não ocorre, mas traz questionamentos sobre problemáticas do cotidiano e dá voz a personagens antes silenciadas, problematizando o passado das histórias tradicionais nas quais se baseiam.

Embora Bessière, Roas e Todorov tenham algumas posições peculiares a respeito do maravilhoso, este artigo não se aterá especificamente a elas. Partir-se-á, para efeito de comparação entre o maravilhoso “tradicional” e a presença do maravilhoso nas narrativas contemporâneas dos autores que compõem este estudo, do que é comum a esses teóricos, ou seja, a ideia de que o maravilhoso se instaura em um mundo diferente do real, com uma lógica própria em que se aceita os elementos insólitos naturalmente.

Atualmente, os contos de fadas tradicionais, aos moldes dos irmãos Grimm e Perrault, ainda povoam o imaginário das pessoas em narrativas que os releem como modelos de novos contos de fadas. Na obra *A psicanálise na terra do nunca*, Corso (2011, p. 168) questiona se existem novos contos de fadas, se eles se materializam dentro de uma nova modalidade e se podem ainda

ser chamados de contos de fadas. O autor se baseia no filme *Sherk*, da obra homônima do escritor norte-americano William Steig para discutir as questões levantadas.

O filme mencionado se assemelha, estruturalmente, a um conto de fadas, mais especificamente a *A Bela e a Fera*, de Beaumont, e narra a história de um ogro e de uma princesa apaixonados. No conto tradicional, a fera se transforma em príncipe, enquanto no filme é Fiona, a princesa, que se metamorfoseia em uma ogra. Nota-se, assim, uma inversão do conto original em que o belo prevalecia.

Na visão de Corso, histórias como *Shrek* apresentam diversos elementos em comum com os contos de fadas tradicionais, mas também se afastam deles de muitas formas. Para Corso (2011, p. 168), os principais pontos de discordância são o humor, a complexidade psicológica das personagens e a valorização da jornada subjetiva pelas quais passam.

Os contos de fadas tradicionais não eram recheados de humor, já que vieram da tradição oral, eram didáticos e dirigidos não só para crianças, funcionando como exemplos de vida a serem seguidos para se enfrentar o mundo com menos sofrimento. Atualmente, o humor, consoante Corso (2011, p. 181), ajuda a remover o caráter totalitário das narrativas, por exemplo, o papel dos pais como menos assustadores e poderosos. O autor relembra o que Freud nos ensinou,

o chiste é uma das formações do inconsciente, está ligado à possibilidade de lidar com o. recalcado. Logo, quanto mais humor houver, mais acesso teremos a um discurso pleno. Por exemplo, o pai de família, representante tradicional da autoridade, hoje é o palhaço principal de várias

séries, ao estilo de *Simpsons*, em um trajeto inaugurado há várias décadas pelo pré-histórico pai trapalhão Fred Flinstone. (CORSO, 2011, p. 181)

O humor, nesse sentido, garantiria uma espécie de cumplicidade entre o leitor ou espectador e a narrativa.

Quanto à complexidade das personagens, também não cabiam nos contos de fadas tradicionais, pois eles tratavam de temas universais, eram econômicos em detalhes, apresentando personagens sempre planas, com ações previsíveis. As jornadas dos contos tradicionais buscavam o universal e não a subjetividade. A preocupação com as buscas e conflitos de personagens específicos não eram desenvolvidos nos contos de fadas tradicionais. Considerando os aspectos acima mencionados, notamos que,

o andar da história prova que os contos de fadas, incluindo sua magia e seu incurável romantismo, não morreram, apenas se transformaram. Por isso será inevitável que ocorra a paixão entre a princesa e seu cavaleiro, ainda que ambos sejam ogros verdes. Na mesma linha de paradoxos cômicos, o outrora lindo corcel branco, em cujo lombo a princesa seria resgatada, agora é um burro que não transporta ninguém, apenas tagarela incessantemente. (Corso, 2011, p. 169)

Corso (2011, p. 182) acredita que o conto de fadas hoje tenha cunho intimista, já que trata de um novo tipo de aventura: a interior. No conto de fadas tradicional, como afirma o autor, tudo é o que parece, diferente de narrativas como *Shrek*. Nas histórias tradicionais, os personagens passam por provas práticas, que depois de superadas levam a um final feliz. Na contemporaneidade, o crescimento do herói não precisa vir do sucesso, podendo até

ser fruto de uma derrota. Conforme destaca Corso, “Os contos de fadas mudaram, porque nós mudamos, eles nos acompanham há séculos, trocam de roupa a cada nova geração, e não parecem dar sinais de cansaço” (2011, p. 184).

Assim como os contos de fadas mudaram para se adaptar ao contexto contemporâneo, os autores que retomam os contos de fadas ou o maravilhoso em suas narrativas, como Coover, Hopkinson, Rushdie e Atwood também se valem do uso desse gênero, seja por meio do conto de fadas ou não, sob um novo viés, relacionado aos conflitos atuais, íntimos, como se verá adiante.

Percebe-se que muitas características típicas dos contos de fadas e, portanto, do maravilhoso, são preservadas nas narrativas pós-modernas que fazem parte do *corpus* desse artigo, embora muitas se modifiquem para se adequar ao novo contexto do qual fazem parte. Os elementos mais dissonantes entre as narrativas tradicionais e as pós-modernas, no âmbito do maravilhoso, parecem se dar na dissolução da dicotomia bem/mal, dos finais felizes e na mudança do herói, que se configura muito mais como um anti-herói. Há uma inversão, ainda, em relação à composição das personagens, como se pode notar na atuação de princesas e jovens que não desempenham mais o papel de mulheres frágeis, mas de empreendedoras, e na atuação de príncipes incapazes de salvarem suas princesas. Nesse sentido, há um afastamento do que se chama de conto de fadas tradicional, mas sem a desintegração da essência do gênero maravilhoso, já que a aceitação do insólito, como propõe Todorov, permanece. Os elementos que sofrem transformação no maravilhoso pós-moderno, com relação ao tradicional, se

transformam por uma necessidade de preencher a lógica de um mundo que também mudou cultural e socialmente.

Um exemplo do que se discutiu acima pode ser notado quando Corso nos lembra que:

Nos contos de fadas tradicionais os ogros costumam ser antropófagos, com franca preferência pela carne infantil. Aqui essa condição só existe como estigma, o filme brinca muito com isso, pois, apesar de forte e bruto, Shrek é um grande coração e só se utiliza do medo que infunde para tentar viver em paz. (2011, p. 183)

Corso (2011, p. 184) cita algumas alterações visíveis nos contos de fadas atuais, que servem também para muitas releituras que retomam o maravilhoso em geral, como: a presença de um ajudante mágico, que passou a se configurar como uma mistura de amigo e terapeuta; desafios maiores do que o casamento como forma de sair de casa e crescer e temáticas jovens e adolescentes.

Feitas as considerações anteriores acerca do maravilhoso, faz-se então necessário analisar como ele se configura em algumas narrativas contemporâneas de Salman Rushdie, Robert Coover, Nalo Hopkinson e Margaret Atwood.

Margaret Atwood é uma escritora canadense que retoma e revisa, em suas narrativas, o conto de fadas. De acordo com Zipes (2015, p. 182), Atwood seria essencialmente, pelo conteúdo de suas obras, uma escritora feminista, que acredita que o verdadeiro Canadá é desconhecido por seu povo, devido a sua história de colonização, por isso caberia aos escritores resgatar o autoconhecimento do país e promover a descolonização. Atwood, em suas narrativas, parece ser contrária a uma posição de

vitimismo coletivo, suas personagens são guerreiras e se avaliam constantemente, buscando soluções para seus problemas, sem culparem o passado ou sua condição de mulher. Embora Zipes (2015) a considere uma escritora feminista, há que se considerar que, em muitas entrevistas, Atwood disse não acreditar merecer tal rótulo, pois para ela as feministas abraçam politicamente uma causa e ela não tem tal intenção, apenas acredita que as mulheres não devam ser vistas como inferiores aos homens, mas que não devem sofrer preconceito, caso escolham seguir uma vida voltada para o marido e os filhos.

No conto “O ovo do Barba-Azul”, da obra *O ovo do Barba-Azul e outras histórias* (2016), Atwood empreende uma releitura do conto de fadas *O Barba Azul*. Na narrativa, Sally, a protagonista, é casada com Edward, que assim como o Barba Azul do conto de fadas tradicional, havia se casado várias vezes. No conto de Atwood, entretanto, as esposas não morreram, apenas estão separadas de Ed e o leitor não é informado sobre o motivo das separações. Para Sally, o marido inicialmente é como um príncipe, belo e dedicado a ela. Com o passar do tempo, incitada pela literatura em um curso sobre ficção, passa a desconfiar do papel de príncipe do marido, enxergando-o fora do seu conto de fadas, um homem real, cheio de falhas como qualquer ser humano. Ao tentar entender seu casamento, Sally o relaciona com o conto *O Barba Azul*, mais especificamente com a versão *O pássaro do bruxo Fichter*, trabalhada por sua professora como suporte literário para um trabalho acadêmico de reescritura do conto de fadas citado.

Enquanto pensa na reelaboração da narrativa, Sally acredita ser importante falar sobre Ed, mas acaba por entender que o ovo

é o elemento intrigante da história e não o marido representado na figura de Barba Azul, pois é o ovo o elemento causador da tragédia, aquele que traz a marca de sangue incapaz de ser apagada. Sally passa a comparar *O pássaro do bruxo Fichter* com sua vida, e muda a percepção sobre seu casamento. De acordo com Martins, “Nessa releitura de Atwood, a esposa de Barba Azul precisa desvencilhar-se das amarras que a impedem de tomar nas mãos as rédeas da própria vida e assumir sua própria voz em sua história” (2015, p. 141).

É interessante notar as mudanças que ocorrem no conto de Atwood em relação ao conto tradicional. Não há uma heroína salva por um bruxo/marido, ela não usa nenhum disfarce para despistar o esposo e não se tem a presença das irmãs da heroína. A escritora canadense troca a morte pela separação das mulheres e aborda a opção delas em não ter filhos, como fez Sally, decidindo cuidar das crianças de Ed com as ex-esposas.

Sally assume uma posição intimista, como concebe Corso (2011), ao refletir sobre suas angústias como esposa, e conclui que “Ed não é o Barba azul, é o ovo. Ed Ovo, neutro, puro, adorável. Estúpido também. Provavelmente cozido” (ATWOOD, 2016, p. 159).

A moral da história no conto de Atwood não é conclusiva, determinante, mostrando como as pessoas não são previsíveis, como precisam estar sempre atentas para o que ainda pode ser revelado. Em comum com as versões tradicionais de Barba Azul, a moral está ligada à questão da curiosidade feminina, que leva Sally a entender Ed como um ovo, a pensar de modo diferente a construção de sua versão do Barba Azul, dando voz ao alimento

causador de toda a tragédia na narrativa *O pássaro do bruxo Fichter*. Pode-se notar a mudança de percepção de Sally no parágrafo que encerra o conto:

Sally está deitada de olhos fechados. O que vê é o próprio coração, em preto e branco, com a imaterial palpitação de mariposa, um coração fantasmagórico, arrancado do seu peito para flutuar no espaço, um coração de namorada, animado, mas incolor. Assim vai ficar eternamente; ela não tem controle sobre ele. E agora vê um ovo, que não é pequeno e frio, é branco e inerte, porém maior do que um ovo de verdade e de um rosa-dourado, pousado em um ninho de roseira selvagem, bruxuleando como se dentro dele houvesse algo rubro e quente. Está quase pulsando; Sally tem medo. Quando olha, o ovo escurece: vermelho rosado, vermelhão. Isso não acontece na história, pensa ela: o ovo está vivo, e um dia vai rachar. E que será que vai sair de dentro dele? (Atwood, 2016, p. 166)

Em outro conto, “There was once”, publicado em *Good Bones* (2010), Atwood não reescreve nenhum conto de fadas especificamente. Nesse caso, o maravilhoso aparece questionando a composição dos contos de fadas tradicionais e o contexto contemporâneo, mais especificamente, problematiza como os contos de fadas de outrora poderiam se configurar atualmente. A narrativa é construída por meio de um diálogo entre duas vozes, possivelmente entre vozes dissonantes de uma mesma narradora, que tenta entender as mudanças do mundo e o papel dos contos de fadas na atualidade.

“There was once” inicia com o narrador descrevendo uma garota pobre, bela e boa que morava em uma casa na floresta,

junto com a madrasta má. No parágrafo seguinte, a outra voz do narrador pensa que seria melhor localizar a história em um cenário urbano, pois era mais condizente com a sociedade atual. Para tanto ele refaz sua narrativa¹:

- Era uma vez uma garota pobre, bela e boa, que morava com sua madrasta má em uma casa no subúrbio.
- Assim ficou melhor. Mas eu tenho que pensar seriamente na palavra pobre.
- Mas ela era pobre!
- Pobre é um conceito relativo. Ela morava em uma casa, não morava?
- Sim.
- Então socioeconomicamente falando, ela não era pobre. (ATWOOD, 2010, p. 1)

O conto é todo desenvolvido por meio de diálogos, como o destacado acima, sobre o contexto contemporâneo, principalmente sobre a questão do chamado “politicamente correto”. Várias vezes a narradora muda sua ideia primeira para contemplar as exigências de um contexto que cada vez mais exige adequações morais e éticas. A garota da história que a narradora tenta construir passa a ser de classe média e deixa de ser bela, porque o mundo atual intimida as adolescentes que não possuem o padrão de beleza considerado ideal. Depois, é descrita como acima do peso e com dentes enormes. A voz crítica da narradora, no entanto, não concorda com a descrição, porque acredita que

1 - There was once a poor girl, as beautiful as she was good, who lived with her wicked stepmother in a house in the suburbs.

- That's better. But I have to seriously question this word poor.

-But she was poor!

- Poor is relative. She lived in a house, didn't she?

-Yes.

-Then socio-economically speaking, she was not poor.

se pode pensar que estão zombando da aparência da jovem, além de se estar encorajando a anorexia. Atwood é bastante irônica ao mostrar os exageros que se cometem em nome do politicamente correto², sem, contudo, minimizar a importância de questões importantes do contexto atual em relação a raça, gênero, etc: “- Pule a descrição. A descrição oprime. Mas você pode dizer de que cor ela é” (ATWOOD, 2010, p. 3). Quanto à cor, a narradora sugere que a menina seja negra, para não privilegiar a cultura branca dominante.

Em um dos diálogos, a narradora que conversa com si mesma se irrita e percebe que a história que tenta contar pode ser a sua própria, uma narrativa sobre si mesma que ela tenta negar a todo momento. Decide, porém, ser ética e não esconder de si o que realmente era.

A narradora discute, em “There was once” a dualidade bem/mal, pensando em excluir tal paradigma das narrativas, como forma de transcender o puritanismo, a moralidade e o julgamento tão presentes nos seres humanos. Também sugere que a madrasta seja trocada pela figura masculina de um padrasto, pois está cansada de imagens negativas femininas. Pergunta-se, ainda, se deve haver final feliz representado pelo casamento e chega à conclusão que sim, mas um casamento não tradicional. O conto termina sem uma descrição efetiva do “era uma vez” e com a proposta de se pensar o presente e não o passado: “- Que era uma vez? Estou farta do passado morto. Conte-me sobre o agora” (ATWOOD, 2010, p. 5).

Ao se observar o conto “There was once”, é possível se ter uma ideia do papel dos contos de fadas na contemporaneidade,

2 - Skip the description. Description oppresses. But you can say what color she was.

segundo a visão de Atwood. Assim como em *O ovo do Barba-Azul*, eles devem ser mais intimistas, refletindo problemas existenciais. Também devem se preocupar com problemáticas atuais, como a questão das minorias, das pequenas narrativas como já apontava Lyotard (1988). Deve-se dar voz ao negro, aos casamentos não convencionais, a belezas não padronizadas, aos discursos que superam a dicotomia bem/mal.

Salman Rushdie, por sua vez, aborda o maravilhoso resgatando elementos mágicos, contos de fadas e histórias orientais como as de *As mil e uma noites*, de diversas maneiras³:

Elas surgem como um elemento extra decorativo para dar vida a um lado espirituoso, funciona como elemento integral em complicadas metáforas, e ainda (de maneira coletiva) fornecem modelos estruturais para as experiências formais de Rushdie com os recursos de padrões narrativos e o incessante contar de histórias. Rushdie também parece ter grande consciência das teorias e metodologias que desenvolve para explicar e analisar a disseminação e significado do conto de fadas. (TEVERSON, 2008, p. 47)

Rushdie parece também querer resgatar, em suas histórias, por meio do maravilhoso, a importância do passado, mesmo que reconfigurado na contemporaneidade. Outra preocupação do autor é a manutenção das histórias tradicionais, como os contos de fadas, o mundo dos gênios, das mil e uma noites e do contador de

3 They crop up as decorative extras to gild a witty aside, function as integral elements in convoluted extended metaphors, and even (in a collective form) provide structural models for Rushdie's formal experiments with recursive narrative patterns and nonstop tale-telling. Rushdie also seems to have a more-than- passing awareness of the kinds of theories and methodologies that have developed to explicate and analyze the spread and significance of fairy tales.

histórias aos moldes antigos, aquele que passava suas tradições por meio da oralidade e não deixava a fantasia morrer.

Nota-se essas preocupações de Rushdie quanto ao maravilhoso na contemporaneidade em obras como *Luka e o fogo da vida* (2011), *Haroun e o mar de histórias* (2010) e *Dois anos, oito meses e 28 dias* (2016). No primeiro livro, o autor faz uso do maravilhoso para contar a história de um menino que amaldiçoa um circo e este acaba pegando fogo, por causa do poder de suas palavras, e é destruído. O garoto Luka, após o incidente, descobre que seu pai, além de contador de histórias, é porta-voz de um mundo mágico e vive entre duas dimensões. O menino se descobre portador de magia, também, quando é obrigado a enfrentar o dono do circo no lado mágico do mundo para salvar seu pai, que estava perdendo a vida, como consequência da praga que ele rogara no circo. Nessa história, Rushdie resgata os mitos gregos, que são comparados a heróis em decadência por estarem perdendo o valor na sociedade contemporânea. Também resgata *As mil e uma noites*, com aventuras que se valem de princesas e tapetes como o do Rei Salomão. Luka trava batalhas com charadistas e com a Esfinge, sendo capaz de vencê-las por se recordar das histórias que seu pai lhe contava. A preservação das histórias passadas, como os contos de fadas, a mitologia grega, egípcia, etc., parecem ser a preocupação maior do escritor indiano nesse romance infanto-juvenil, que não deixa o passado em seu viés maravilhoso morrer e reafirma a importância da figura do contador de histórias.

Em *Haroun e o mar de histórias*, assim como em *Luka e o fogo da vida*, Rushdie parece se ater principalmente à importância do

resgate do maravilhoso no presente e do papel do contador de histórias. Haroun é irmão de Luka do romance citado anteriormente e vive uma aventura para salvar o pai, assim como seu irmão. Dessa vez, o contador de histórias, conhecido como Mar de Ideias ou Xá do Blá-blá-blá, perde a palavra, seu meio de vida, e a alegria de viver por causa da maldição de Khattam-Shud, o inimigo de todas as histórias. Sobre o processo mágico da construção das histórias, Iff, um gênio, relata para Haroun que

os Milbocas eram “artistas da fome”: Quando estão com fome eles engolem histórias por todas as bocas, e lá nas suas entranhas acontece um milagre: um pedacinho de uma história se junta com uma ideia de outra, e pronto! Quando eles cospem as histórias, elas já não são mais as mesmas, antigas, são outras, novas [...] nenhuma história vem do nada; as histórias novas nascem das velhas. (RUSHDIE, 2010, p. 69)

Dois anos, oito meses e 28 dias narra a história dos djins, habitantes de um mundo paralelo ao dos homens e sua relação com ele. A fronteira entre os dois mundos havia ficado fechada por muitos anos, desde que Dúnia, uma princesa djin, abandonou a terra, deixando milhares de filhos, já que os djins procriavam com muita facilidade. Seus descendentes tinham poderes mágicos que foram libertados, quando a fronteira foi reaberta e a guerra entre os dois mundos iniciou, durando dois anos, oito meses e vinte e oito dias, ou seja, mil e uma noites, numa referência ao livro homônimo de histórias orientais. Rushdie retoma conflitos do passado que ainda geram impasse no presente, especialmente as barbáries cometidas em nome da fé. A questão religiosa é discutida por meio da retomada de dois filósofos, Ibn Rushd e Ghazali, que brigaram

por suas crenças em vida e, depois de mortos, debatem de seus túmulos. A discussão, de cunho metaficcional historiográfico, tem como objetivo discutir uma antiga querela, o debate entre a fé e a razão, representadas respectivamente pelas ideias de Ghazali e Ibn Rushd. O maravilhoso move toda a narrativa, através de “espectros” que dialogam, gênios poderosos, humanos que flutuam. Também nesse romance, Rushdie resgata a importância das histórias, como se nota abaixo, na voz de uma das personagens:

Ainda contamos essa história como ela chegou a nós, por intermédio de muitas narrações, de boca para ouvido e de ouvido para boca [...] É isso que são as histórias, a experiência recontada por muitas línguas, línguas às quais, às vezes damos um único nome – Homero, Valmiki, Vyasa, Sherazade. [...] Nós somos a criatura que conta histórias a si mesma para entender que espécie de criatura ela é. Ao chegarem a nós as criaturas se desprendem do tempo e do espaço: perdem a especificidade de suas origens, mas ganham a pureza das essências, de ser simplesmente elas mesmas. E, por extensão, ou pela mesma razão como gostamos de dizer, embora não saibamos qual é ou foi a razão, essas histórias se tornam o que sabemos, o que compreendemos e o que somos, ou, talvez, devêssemos dizer, o que nos tornamos, ou podemos, talvez, ser. (RUSHDIE, 2016, p. 218)

Por meio do trecho acima destacado, percebe-se o processo de metaficção historiográfica, descrito por Hutcheon (1991), em que Rushdie além de mostrar a importância do narrar, mostra o transformar das narrativas ao longo do tempo, seu processo intertextual, ao contar como as histórias são regatadas transformando-se em outras.

É importante lembrar que os romances de Rushdie assumem, também, tom intimista, pois em todas as obras do autor estudadas neste artigo, percebe-se uma preocupação em se questionar a vida das personagens, sua função no mundo de hoje e no passado.

Robert Coover, outro autor que faz parte do estudo deste artigo, tem uma longa tradição em releituras de contos de fadas, por meio de narrativas que compõem as obras *Pricksongs and Descants* (2000) e *A Child Again* (2005), novelas como *Briar Rose* (2011) e o romance *Stepmother* (2004). Em suas histórias, Coover costuma retomar os contos de fadas tradicionais, como *Branca de Neve e os sete anões*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O flautista de Hamelin*, *O Barba Azul*, *A Bela Adormecida*, *João e o pé de feijão*, *A Bela e a Fera*, *João e Maria*, entre outros, e dar nova roupagem a eles, concedendo destinos diferentes às personagens, invertendo seus papéis sociais, e explorando o lado psicológico delas. Geralmente suas criações são seres humanos atormentados, cheios de questionamentos, crianças passando para a fase adulta, homens em perigo ou em busca de aventuras. Coover expõe a crueldade dos adultos que desejam controlar a vida dos filhos e netos, porque tiveram experiências ruins de vida, em alguns casos superprotegendo as crianças, em outros, sendo cruéis com elas, o que remete aos primórdios dos contos de fadas, em sua forma oral, quando eram contados ao redor das fogueiras, como exemplo de vida. Coover, além dos contos de fadas, explora outros vieses do maravilhoso, como as histórias populares americanas, as tradições orais de seu país, os mitos bíblicos e as narrativas orientais como *As mil e uma noites*.

Para se entender um pouco mais como Coover aborda o maravilhoso, especialmente em relação aos contos de fadas,

destacaremos alguns contos de *A Child Again* (2005). Em “The Dead Queen”, a narrativa tem início com o sepultamento da rainha má, narrado pelo príncipe, que em sua perspectiva acredita que a maldade não está apenas na madrasta de Branca de Neve, mas também na menina, questionando o fato de ela achar engraçado assistir à cena da madrasta queimando os pés nos sapatos de ferro em brasa. A madrasta, por sua vez, confirma sua maldade, sorrindo ironicamente durante o seu próprio funeral, e o príncipe conclui que mesmo depois de morta ela estaria zombando da fé dos presentes. O príncipe configura-se como um anti-herói, que tem dificuldades em despertar Branca de Neve, passa por uma crise de identidade, apresenta problemas para ter relações sexuais com a esposa, descobre que ela não é mais virgem e se relacionava sexualmente com os anões e atribui a culpa de toda crueldade da rainha má ao espelho, por ser ele o causador da inveja entre ela e Branca de Neve.

Em “The Fisherman and the Jinn”, Coover retoma *As mil e uma noites*, mais especificamente “O gênio da lâmpada”, mas no conto de Coover, o gênio reaparece e concede apenas um desejo a um velho homem que resgatou sua lâmpada mágica no mar com sua rede de pescar. Como o pescador havia demorado a fazer seu pedido, o gênio desaparece sem realizar sua vontade. Enfurecido, o homem resolve que só pescará no dia seguinte e espera, da próxima vez, pegar uma sereia em vez de um gênio. Nessa narrativa, o gênio é esperto e ingrato, deixando seu mestre na miséria.

Em “The return of the Dark Children”, o conto tradicional tomado por Coover é *O flautista de Hamelin*. Nessa narrativa, o escritor questiona a maldade do flautista e responsabiliza os

habitantes da cidade pelo sumiço das crianças, já que foram eles que não cumpriram o trato com o músico. Com o tempo, os ratos voltam para o local, que agora era um lugar triste, pois a música e as brincadeiras tinham sido banidas, e os habitantes acreditam que as crianças levadas por ele haviam voltado também e se tornado cruéis, crianças malditas querendo vingar seus ancestrais. Coover mostra o quanto os pais podem ser perversos, quando alguns deles decidem que mandar embora as crianças que viviam na cidade, naquele momento, como sacrifício em favor do flautista, seria a solução para que o lugarejo não fosse infestado por ratos novamente. Apenas um homem sábio acredita ser uma decisão tola, conforme se nota no trecho a seguir⁴:

Eu posso ouvir as crianças lá fora nesse momento. Disseram para elas que vão partir para brincar com as crianças malditas. Partirão felizes. Terão oportunidade de se despedir, mas provavelmente nunca olharão para trás. Nem retornarão, é claro. [...] E estaremos pelo menos livres das crianças malditas? [...] Não. Não. Não, meus amigos. Não estaremos.

Coover mostra o lado cruel dos homens, que podem ser egoístas, sacrificando seus próprios filhos, mostrando que o amor para com aqueles que geraram pode não ser incondicional. O sábio é o único que percebe que é possível eliminar um problema, mas não a culpa que ele pode deixar para trás, quando se faz o mal para as pessoas. A moral do conto é forte e aponta para a culpa cristã, para a dialética bem/mal, presente nos contos de fadas em suas versões orais.

4 I can hear the children outside now. They are being told they are going off to play with the dark children They will leave happy. They will have an opportunity to wave goodbye, but they will probably not even look back. Nor of course they will ever return. [...] And now will we at last be free of the dark children? [...] No. No. No, my friends. We will not.

Em “Grandmother’s Nose”, Chapeuzinho Vermelho toma consciência do processo de envelhecimento e morte ao visitar a avó. O deteriorar do corpo deixa a garota perplexa e a visão do nariz da avó, pode ser considerado um momento epifânico⁵:

Era uma coisa hedionda de ver [...] Muito mais longo e escuro do que ela lembrava, cheio de vincos e cabeludo e inchado por causa de sua doença. [...] Que nariz! Como se uma criatura estivesse entrado dentro do rosto de sua avó e estivesse tentando sair. Ela queria tocar o nariz para ver se era quente ou frio. [...] ela tocou seu próprio em vez do da avó. Sim, morrendo ela pensou [...] deve ser uma coisa horrível morrer. (COOVER, 2005, p. 187)

Finalmente, em “The last one”, o leitor se depara com uma releitura de *O Barba Azul*. No conto de Coover, a esposa de Barba Azul também é esperta como a do conto tradicional, mas surpreende, porque engana o marido, mantendo um quarto com um castelo em miniatura onde prendia os maridos que dela duvidavam. O mais recente, que tentava confiar nela, mas não conseguia, acaba trancafiado em seu mini castelo, em uma cena chocante junto com alguns pequenos homens barbados vivos e alguns decepados, cujas cabeças decoravam as paredes, lembrando cabeças de animais caçados. Na porta do local, via-se uma placa com os dizeres: A recompensa da desobediência e da curiosidade imprudente. Coover inverte a história tradicional e nessa narrativa quem acaba punindo os curiosos é a esposa de Barba Azul que, cheio de conflitos, tenta ser um homem bom.

5 It was a hideous thing to see [...] It was much longer and darker than she remembered, creased and hairy and swollen with her illness. [...] Such a nose! It was as if some creature had got inside her grandmother’s face and was trying to get out. She wished to touch the nose to see if it were hot or cold [...] she touched her own instead. Yes, dying she thought [...] must be a horrid thing.

Nalo Hopkinson, escritora jamaicana, resgata o maravilhoso por meio da ficção científica, dos contos populares e do conto de fadas. Interessa para este estudo, apenas o resgate dos contos de fadas, revisitados nos contos “Riding the Red” e “The Glass Bottle Trick”, parte do livro *Skin Folk* (2001b). Na primeira narrativa, uma avó resolve dar conselhos para a neta, já que a filha não a escuta quando ela pede para criar Chapeuzinho, mostrando para a menina a realidade da vida. A avó teme que chegue a adolescência da garota e ela se entregue aos lobos que gostam apenas de sangue. Lamenta e diz que quer viver sozinha na cabana e poder contar suas histórias, pois: “São as velhas esposas que contam melhor suas histórias, sim. São as velhas esposas que lembram.”⁶ (Hopkinson, 2001a, p. 3). Nessa narrativa, Hopkinson dá valor à voz da experiência, ao saber dos mais velhos. Chapeuzinho, por sua vez, ao conversar com a avó, acha que sua vida será diferente, que não precisará ser uma esposa aos moldes antigos, cheia de afazeres domésticos, e viverá bons momentos ao lado do marido. A avó deseja reencontrar o lobo antes de morrer e mostrar que sabia quem ele era, o que queria com as mulheres e para que servia. A ingenuidade da avó já está superada e ela sabe que encontrar o lobo mais madura faria toda diferença. Avó e neta dialogam e as duas esperam pelo lobo por motivos diferentes, mas ambas sabem que ele vai chegar, como mostra o final da narrativa: “Ouça: não é uma batida na porta?” (Hopkinson, 2001a, p. 7) O lobo, para Chapeuzinho, representa a aventura, a conquista, aquele que vai introduzi-la no mundo adulto, a experiência das paixões, enquanto para a avó o lobo que chegará é alguém previsível.

6 It’s the old wives who best tells those tales, oh yes. It’s the old wives who remember.

Em “The Glass Bottle Trick”, Hopkinson retoma o conto de fadas *O Barba Azul*, tornando-o uma versão engajada que faz críticas ao racismo e ao machismo. Beatrice é a protagonista da história, casada com Samuel, um negro que não aceita sua cor e proíbe a esposa de tomar sol para não escurecer. Samuel matara as mulheres anteriores quando engravidaram para não dar continuidade a uma linhagem de negros.

Estudando os quatro autores de língua inglesa, Coover (americano); Atwood (canadense), Hushdie (indiano) e Hopkinson (jamaicana), nota-se que a retomada do maravilhoso é forte na contemporaneidade, já que autores de diversas nacionalidades se interessam pelo tema e os resgatam em suas narrativas, como uma maneira de perpetuar a tradição sem conservadorismos e sem a tomarem como uma forma a ser seguida. Esses autores confrontam o passado com o presente não para destruí-lo ou negá-lo, mas problematizá-lo com os paradoxos da contemporaneidade. Fazem um exercício reflexivo, metaficcional, uma metaficção historiográfica como bem coloca Hutcheon (1991). Além disso, percebe-se, ainda, que o maravilhoso aparece transformado nas narrativas contemporâneas, mas ainda conserva a questão de ser um mundo diferente do “real”, mas que não causa surpresa aos leitores, como coloca Todorov (2004), Bessièrè (1974) e Roas (2014), mesmo com pequenas diferenças teóricas que não são o foco deste estudo e por isso não foram exploradas.

Quanto às diferenças entre o maravilhoso nos contos de fadas tradicionais, ou em outras formas que pertencem ao gênero maravilhoso e o maravilhoso na contemporaneidade, retomado por autores como forma de revisão, conclui-se que o

último aparece de forma mais intimista, como alerta Corso (2011), mostrando personagens angustiados, heróis incapazes de resolver seus problemas, mulheres que são princesas e guerreiras ao mesmo tempo, personagens culpadas, príncipes que não salvam donzelas e precisam ser salvos por elas e ajudantes mágicos na forma de amigos. Outro ponto importante é o fato de alguns autores, como Hopkinson e Atwood debaterem temas ligados à pequenas narrativas e não mais a grandes discursos, como alerta Lyotard (1988), temas como o feminismo e o racismo, por exemplo. Quanto à moral, ela ainda existe, principalmente nos contos de Coover, que apresentam forte viés psicológico. Nos outros autores, ela está presente de forma sutil, mas não deixa de aparecer. Entre semelhanças e diferenças, o importante é a continuidade do maravilhoso para que as histórias não deixem de ser contadas, recontadas e apreciadas por diversas gerações, em um rico exercício intertextual.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margareth. *There was once*. In: ATWOOD, Margareth. *Good Bones*. London: Hachette Digital, 2010.
- ATWOOD, Margareth. *O ovo do Barba azul*. In: ATWOOD, Margareth. *O ovo do Barba-Azul e outras histórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- CALLOIS, Roger. *De la féerie à la science-fiction*. In: CALLOIS, Roger. *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard, v1, p.7-24, 1966.
- CAMARANI, Ana Luisa. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

- COOVER, Robert. *Pricksongs and Descants*. New York: Grove Press, 2000.
- COOVER, Robert. *Stepmother*. San Francisco: McSweeney's Books, 2004.
- COOVER, Robert. *A child again*. San Francisco: McSweeney's Books, 2005.
- COOVER, Robert. *Briar Rose & Spanking the Maid*. London: Penguin Books, 2011.
- CORSO, Diana; CORSO, Mario. *A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso, 2011.
- HOPKINSON, Nalo. Riding the red. In: HOPKINSON, Nalo. *Skin Folk*. New York: Early Bird Books, 2001a.
- HOPKINSON, Nalo. The Glass Bottle Trick. In: HOPKINSON, Nalo. *Skin Folk*. New York: Early Bird Books, 2001b.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RUSHDIE, Salman. *Haroun e o mar de histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- RUSHDIE, Salman. *Luka e o fogo da vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- RUSHDIE, Salman. *Dois anos, oito meses e 28 noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- TEVERSON, Andrew. Migrant Fictions: Salman Rushdie and the Fairy Tales. In: BENSON, S. *Contemporary Fiction and the Fairy Tales*. Detroit: Wayne State University Press, 2008.
- ZIPES, Jack. *The Oxford Companion to the Fairy Tales*. New York: Oxford University Press, 2015.

08

POR QUE RETORNAR À NARRATIVA DA MADRASTA NA CONTEMPORANEIDADE?

Lívia Maria de Oliveira

*Recebido em 03 jul 2021.***Lívia Maria de Oliveira***Aprovado em 29 nov 2021.*

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia.

E-mail: ivi.oliveira.a@gmail.comLattes: <http://lattes.cnpq.br/5349536464562781>ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8069-4430>

Resumo: Os contos de fadas que apresentam uma madrasta em seu enredo parecem familiares: uma madrasta má, um pai ausente, uma mãe morta, uma criança inocente. A mãe que é substituída por uma antagonista faz parte das narrativas que conquistaram maior aceitação ou popularidade. Na cultura popular, a madrasta se torna uma caricatura má, egoísta e cruel. Suas características exageradas estão na psique da cultura do povo, de modo que a expressão “madrasta malvada” se tornou um conceito embutido na consciência coletiva de nossa sociedade moderna. Comumente, lemos a história de Branca de Neve a partir da perspectiva patrilinear. Não adentramos o reino mágico pela percepção da rainha que se tornou viúva e, logo em seguida, se tornará madrasta. Na versão tradicional, não é apresentado o motivo de a madrasta odiar a enteada a partir de seu primeiro contato. A partir dessas considerações, o processo revisionista contemporâneo trabalha em prol de lançar um novo olhar para a figura da madrasta,

retornando ao seu passado, a fim de compreender as motivações de sua vilania. Esse retorno à narrativa dessa vilã dialoga com a perspectiva pós-moderna de abertura e integração da oscilação entre o bem e o mal, não estabelecendo significados fixos e imutáveis e libertando os contos de suas amarras ideológicas e discursivas.

Palavras-chave: Processo revisionista contemporâneo. Contos de fadas. Madrasta. Vilania.

Abstract: Fairy tales that feature a stepmother in their plot look familiar: an evil stepmother, an absent father, a dead mother, an innocent child. The mother who is replaced by an antagonist is part of the narratives that have gained greater acceptance or popularity. In popular culture, the stepmother becomes an evil, selfish, and cruel caricature. Her exaggerated characteristics are in the psyche of the people's culture, so that the expression "evil stepmother" has become an embedded concept in the collective consciousness of our modern society. We commonly read Snow White's story from a patrilineal perspective. We do not enter the magical reign through the perception of the queen who has become a widow and, soon afterwards, will become a stepmother. In the traditional version, the reason why the stepmother hated her stepdaughter from her first contact is not presented. Based on these considerations, the contemporary revisionist process works to launch a new look at the figure of the stepmother, returning to her past, in order to understand the motivations of her villainy. This return to the narrative of this villain dialogues with the post-modern perspective of opening and integrating the oscillation between good and evil, not establishing fixed and immutable meanings and freeing the tales from their ideological and discursive shackles.

Keywords: Contemporary revisionist process. Fairy tale. Stepmother. Villainy.

A sociedade passa por mudanças as quais ficam marcadas nas produções artísticas humanas. A partir dessa afirmação, os contos de fadas podem ser considerados fontes de conhecimentos culturais e sócio-históricos acerca das mentalidades humanas. Ao falar de reis, estabelecem a era da monarquia; por não abordarem muitas profissões, pertencem ao período pré-industrial, tratando-se de uma economia agrária e de troca. Além disso, a justiça segue um sistema punitivo, no qual é preciso retirar de cena o antagonista, a fim de que o bem triunfe sobre o mal.

Apesar de abordar um contexto que não reflete a nossa contemporaneidade, os contos de fadas tradicionais permanecem, de maneira a invadir a nossa consciência como nenhum outro livro baseado em memórias. Soma-se a isso o processo revisionista que mantém viva as narrativas dos contos maravilhosos, evidenciando sua relevância cultural e sua maleabilidade em se organizar em outros gêneros, transformando-se em subversões e reinvenções.

Os contos de fadas, assim como os mitos, são narrativas alegóricas que fortalecem um código moral. O inconsciente patriarcal é sustentado por estruturas sociais que constroem a mulher de acordo com o mundo androcêntrico, ou seja, a identidade feminina está vinculada à cultura dicotômica.

Embora os contos tenham passado por anos de apropriação, adaptação e revisão, a figura feminina da vilã permanece. As personagens que incorporam o mal nessas narrativas são o resultado de uma luta para manter as expectativas em um mundo masculino. A socialização patriarcal legitima que os mitos, como o de Eva, que delimita a mulher como princípio da destruição e do

mal, moldem a percepção que temos sobre as personagens vilãs dos contos de fadas.

Segundo Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979), mitos e contos de fadas enfatizam a dualidade feminina. Nas décadas passadas, o movimento das mulheres aguçou nossa visão a respeito dos papéis femininos centrais desempenhados nos contos de fadas. Por muito tempo, as personagens femininas, principalmente nos papéis das princesas – as quais são paradoxalmente protagonistas na narrativa, mas não de seus enredos e destinos – foram consideradas o modelo ideal apresentado às mulheres. A vilã, representante do mal absoluto, deveria ser combatida e renegada ao lugar de antagonista.

Essa dicotomia dialoga com o conflito ético do homem, cuja origem remonta ao judaísmo e ao cristianismo, determinando a diferença entre o bem e o mal nos contos de fadas e criando a tendência ao julgamento. Nesse sentido, as antagonistas são personagens más e as heroínas, boas. Para Marcia K. Lieberman (1986), as características femininas servem a um propósito social, pois as personagens femininas passivas e obedientes são recompensadas e as personagens ativas são punidas.

Tradicionalmente, nos contos de fadas, as figuras malignas estão associadas às madrastas, às Rainhas Más e às bruxas. Com tais narrativas, construímos negativamente a percepção de que à madrasta cabe apenas a maldade, preservando o ideal de bondade vinculado à figura materna.

É preciso considerar que, nas histórias dos irmãos Grimm, o lugar e as funções da madrasta já foram desempenhados pelas

mães biológicas. As primeiras versões do conto de “Branca de Neve” trazem uma mãe cujo ciúme é persecutório. O emblema materno que se sente ameaçado pela beleza da filha é o pivô da violência. Apenas na edição de 1819 é introduzida uma madrasta no lugar da mãe. Isso demonstra que a escolha por atribuir a vilania a essa personagem é consciente, embora o motivo ainda permaneça nebuloso.

A madrasta de Branca de Neve, por exemplo, parece não saber lidar com a passagem do tempo e a mudança no fluxo da vida, almejando reter esse tempo que lhe garante a superioridade como consequência de sua beleza. Afinal, se a atenção do rei se voltar para outra pessoa, o que sobra para essa mulher que envelhece? A tradição nos responde que ela é vilipendiada e se torna vilanificada.

A madrasta que desempenha por vezes o papel de rainha é uma figura complexa e não sabemos de onde vem o seu poder. Em decorrência disso, ela é rodeada pelo mistério. Quase sempre é retratada como uma presença cruel na família, tornando a jovem personagem uma vítima de sua maldade, de modo a não questionar ou revidar essa vilania. Suas ações são uma tentativa de sobrevivência em um mundo marcadamente masculino, afinal as figuras femininas nos contos não lutam contra o sistema, mas umas contra as outras, criando mais inimizades do que alianças.

Sob a roupagem de vilã, a madrasta é a própria adversidade para que o herói ou a heroína vença, a fim de que os últimos sejam a representação da superação. É nesse sentido que o herói não se sustenta sozinho. Em “Cinderela”, há escravização; em “Rapunzel”, confinamento; em “João e Maria”, abandono. No caso de Branca

de Neve, alguém precisa tê-la colocado para dormir para que seja despertada e se case com o príncipe. Dessa forma, reiteramos que a presença da vilã é fundamental para o desenvolvimento narrativo do conto de fadas.

Claramente é observável que madrasta, Rainha Má e bruxa são apenas nomes diferentes que cumprem uma única função: banir a heroína de casa e impossibilitá-la de alcançar um status. No ambiente doméstico, encontram-se a madrasta e a Rainha Má; na floresta, a bruxa. Muitas vezes, a bruxa é a própria madrasta, que emerge na floresta como um monstro; outras vezes, a madrasta faz parceria com outra mulher, uma bruxa. Na narrativa tradicional, ambas as figuras femininas são vilãs que não podem ser reconstruídas, visto que sua maldade é de sua natureza.

Cristina Bacchilega (1997) evidencia que os contos de fadas são o reflexo de expectativas ideológicas e normas naturalizadas, refletindo a mulher de acordo com o desejo masculino. A beleza passiva da heroína e a crueldade de uma madrasta ou bruxa são opções muito limitadas para o gênero feminino. Os enredos enfatizam protagonistas inocentes nas mãos de mulheres mais velhas e ciumentas. Além disso, é uma moldura patriarcal que define o padrão de beleza da protagonista e da antagonista, determinando a relação de ambas como rivais. O espelho está lá para selecionar, moldar, alocar, limitar e (des)centralizar a imagem (BACCHILEGA, 1997).

As construções identitárias e simbólicas da mulher se fazem presentes no imaginário coletivo. Contudo, os padrões dicotômicos a respeito do feminino se encontram em um processo de saturação.

Nas releituras contemporâneas, muito se tem feito em prol de uma mudança de perspectiva para a narrativa da madrasta, e as velhas imagens refletidas pelo espelho agora são emolduradas por outras sequências interpretativas (DUPLESSIS, 1985). Em um momento histórico de questionamentos e relativização das verdades absolutas, o olhar lançado para as personagens antagonistas reflete transgressão e subversão. Outrora personagens escondidas na floresta ou no ambiente doméstico, elas ganham visibilidade pela luz do revisionismo contemporâneo.

Marcadas por características como obscura, sem senso de maternidade, cruel, violenta e agressiva, a essas personagens, em diferentes versões, são criados passados que mostram o que as levaram até aquele momento, a serem construídas como tal. Revelando a complexidade do comportamento do ser humano, a escolha em continuar por esse caminho ou se tornar outra pessoa é possibilitada pelo processo revisionista.

As vilãs estão sendo cada vez mais valorizadas e mais retratadas porque suas características se aproximam daquilo que é vivido pelo público, enfatizando conflitos internos comuns a todos. A retomada de sua narrativa dialoga com a condição pós-moderna, demonstrando que é importante avaliar que o paradigma entre bem e mal, certo e errado se modifica de acordo com o contexto histórico-social.

Tradicionalmente, como um reflexo da modernidade, na qual se podia ser isto ou aquilo, há uma delimitação dos contos de fadas, cujas personagens femininas são caracterizadas como “naturalmente” boas ou más. A perspectiva dual, ou seja, o

binarismo é reflexo da condição moderna, que ajuíza valores considerando uma perspectiva racional e objetiva. Assim, a mulher se constrói a partir de pontos opostos: boa ou má. A polarização do bem e do mal determina espaços e características específicas para a heroína e para a vilã. A mulher boa é passiva e submissa; a mulher má é assertiva e empoderada. A assertividade da madrasta a projeta ao patamar da maldade, como aquela que nutre ódio pela enteada.

Nos contos de fadas, os antagonistas são personagens responsáveis por gerar o conflito da narrativa. O dilema da antagonização constrói e movimenta o desenrolar narrativo. Embora haja um final trágico, ninguém é responsabilizado pela atrocidade causada à madrasta, o que, sob outro ponto de vista, poderia ser considerado uma nova forma de vilania.

Acerca da relação entre madrasta e enteada, alguns questionamentos são produzidos: o que poderia significar a Rainha Má ter inveja da beleza e da juventude de Branca de Neve? O que esses atributos revelam sobre a valorização feminina na sociedade? A perseguição da madrasta à enteada demonstra sua consciência sobre o poder da mulher estar correlacionado à sua beleza. Contraditoriamente, esse atributo é um item de recompensa, mas também uma fonte de perigo. Nos contos de fadas tradicionais, há uma equiparidade entre bondade/maldade e aparência. A vilã, principalmente quando representada pela bruxa, é feia porque é um retrato de seu interior. A beleza exterior de Branca de Neve e demais protagonistas que nomeiam vários contos é um reflexo de suas virtudes e comportamentos.

As personagens representativas do mal nos contos de fadas são o resultado de uma luta para se manter funcional em um mundo masculino. As ações das personagens vilãs são frutos das tentativas de se alcançar as expectativas masculinas. A Rainha Má, madrasta de Branca de Neve, precisa garantir seu posto de a mais bela porque é esse atributo que os homens valorizam em uma mulher. Suas ações podem ser lidas pelo espectro do desespero. De maneira ambígua, é tentando alcançar um padrão masculino que as personagens antagonistas se tornam fontes do mal.

Com a fluidez do início do século XXI, as protagonistas e as antagonistas estão sendo ressignificadas, considerando que carregam paradigmas cristalizados ao longo da tradição que se esgotaram, possibilitando novas formas de pensar e representar. Vivemos a volta do mal e as vilãs reivindicam suas narrativas. O aparato cinematográfico contemporâneo comprova essa assertiva, com produções como *Malévola* (2014), *Once upon a time* (2011-2018), *Cruella* (2021); bem como as releituras no suporte livro, como é o caso de *Garotas de neve e vidro*, de Melissa Bashardoust (2018) e *A mais bela de todas - A história da Rainha Má*, de Serena Valentino (2016). A partir dessas considerações, nos questionamos: por que a sociedade contemporânea passou a aceitar as antagonistas dos contos de fadas e a admirar tais personagens?

As produções da modernidade possuem forte carga moral, sendo o bem amplamente diferenciado do mal. A felicidade é a recompensa para os bons; enquanto os maus são castigados e punidos, uma vez que não possuem indícios de bondade. Assim, o período da modernidade, nos contos de fadas, reflete a luta do bem contra o mal, com o primeiro triunfando com o desfecho.

Com a pós-modernidade, a coexistência desses dois elementos está presente no ser humano e a justificativa do mal ou para cometer esse ato é mais facilmente aceita. Tais práticas caminham juntas, fazendo parte do indivíduo e sendo complementares. As novas representações das vilãs relativizam a maldade por meio de justificativas de acontecimentos referentes ao seu passado, seja de um trauma, uma perda ou outro motivo. A vilã oscila entre tais características, sendo sua personagem desconstruída, pois sua representação do mal genuíno se esvai. Nesse sentido, o público se identifica com essa personagem, afinal o modelo ideal da princesa, marcado pela perfeição, se torna impossível de ser alcançado, apesar de sua imagem perfeccionista ainda servir de molde para o estilo de consumo de produtos de beleza e procedimentos estéticos, conforme delineados por Naomi Wolf (1992).

Na tradição, o vilão é uma criação ficcional, um arquétipo de personagem. Representa o errado, o injusto, o controverso, o que está fora dos princípios morais e éticos da sociedade. A ética é a preocupação referente à conduta do ser humano, sendo necessária, junto à moral, para a convivência dos seres humanos. Contudo, o que é aceito moralmente varia de acordo com a cultura, o que significa afirmar que, considerando a perspectiva filosófica, as noções de bem e mal estão vinculadas à moral e à ética, variando conforme os contextos históricos e sociais, de modo a se adaptar às situações espaço-temporais nas quais se inserem.

Vários são os questionamentos acerca do mal desde tempos originários da existência humana: o que é? De onde vem? Por que o fazemos? Reinholdo Ullmann (2010) e Paul Ricoeur (2007)

apresentam uma proposta a partir de um ponto de vista cristão, relacionando-o à moral. De acordo com Ullmann (2010), a questão do mal é um enigma que permanece sem solução, apesar das diversas elucubrações filosóficas. Em uma tentativa de determinar sua origem, o autor destaca a percepção judaico-cristã que o compreende como consequência da autonomia do homem, desde o pecado original, sendo um sofrimento causado ao corpo ou ao espírito.

Além disso, uma característica de nossos tempos está na insensibilidade ao outro, pois o mal causado ao semelhante é extremamente doloroso. Há, ainda, um diálogo entre a noção de mal e o inconsciente da psicanálise, no qual são guardadas as vivências reprimidas do passado, que nos podem levar a agir contrariamente à moral estabelecida. Dessa forma, o mal está vinculado à negatividade do ser humano, representando uma falha de caráter, uma privação ou negação do bem, possível porque o ser humano é livre para escolher suas ações (ULLMANN, 2010).

Ricoeur (2007) reflete sobre o mal considerando uma vertente histórica, estando no ser humano dentro de uma construção cultural que enfatiza as raízes judaico-cristãs. Considera que a culpa ou a punição são possibilidades de redenção ou condenação do malfeitor. O mal é pensado no nível do mito, ou seja, sem explicação ou justificativa, praticamente intrínseco. De acordo com o mito adâmico, o mal se origina no bem e é no homem o seu lugar. O mito reconhece a bondade e a perfeição de Deus, bem como a maldade presente no ser humano, e ajuíza que foi por meio deste que o mal entrou no mundo, pois Adão cedeu à tentação de Eva, que havia cedido à serpente (RICOEUR, 2007).

Problematiza-se: se Deus é bom, por que existe o mal? Esse pensamento se baseia em crenças, sendo do âmbito metafísico. O mal realizado e o mal sofrido se diferenciam porque o primeiro se vincula ao pecado e o segundo, à culpabilidade (RICOEUR, 2007). No conto de Branca de Neve, podemos observar que a madrasta realiza e sofre tal sentimento, ao ser punida no final da narrativa pelas provações causadas à enteada. Agir de forma maldosa é a raiz comum do pecado porque a punição é um sofrimento para aquele que cometeu o mal moral. Simultaneamente, o homem se torna culpado e vítima.

O mito incorpora tanto o lado luminoso, quanto o lado obscuro da humanidade, criando um adversário a ser combatido: o vilão. Sob essa perspectiva, esse personagem comete o pecado e causa sofrimento, indo contra os princípios morais. O desejo de causar mal a alguém, quebrando com a conduta moral, no nível do mito, caracteriza-o como um personagem maligno.

Ricoeur (2007) ainda pontua que incriminar o outro amortece a culpa de um antecedente sombrio, revelando uma sedução por forças superiores. No mito do mal, o bem vence porque é justo e ético, enquanto o mal é o adversário odiado e combatido, na figura do vilão. Nessa percepção, se não houver pena para o antagonista, o mal triunfa.

Michel Maffesoli (2004) afirma que a punição é uma forma de violência do bem. Ao final de Branca de Neve dos irmãos Grimm, a madrasta é “convidada” a calçar sapatos de ferro em brasa e dançar até morrer, enquanto na versão da Disney ela cai de um penhasco. A não atribuição desse convite ou dessa

escolha a nenhum personagem ilustra uma necessidade de não se criar outro vilão. Não sabemos quem a obrigou a tal ação, mas sabemos que em um regime monárquico as ordens respeitam as relações hierárquicas. Nesse ponto de vista, a punição se torna um sofrimento infligido, isto é, um sofrimento físico em consequência do mal moral – que é a violação do código ético em uma determinada comunidade.

Para Ricoeur (2007), há uma fragilidade humana que possibilita ao homem agir mal, havendo a necessidade de atuarmos ética e politicamente contra isso. É nesse sentido que essa problemática é um desafio que nos provoca a pensar mais e de outro modo. Enquanto Ricoeur (2007) considera uma perspectiva filosófico-teológica, Maffesoli (2004) parte de um viés sociológico e contemporâneo. No contexto contemporâneo há uma sinergia, um equilíbrio entre tais instâncias, sob forma de convívio, pois prioriza-se uma relativização, intermediando as concepções opostas (MAFFESOLI, 2004).

Para o referido autor, a consciência ocidental é caracterizada pela separação divina entre trevas e luz. É a partir disso que se pauta o conflito entre o bem e o mal. Essa divisão moral revela uma ditadura que reflete o que e como deve ser, criando pensamentos absolutos, imutáveis e inquestionáveis, negando a pluralidade dos valores culturais.

Os moralistas transformaram valores culturais em verdades absolutas e o bem é a justificativa das ações judaico-cristãs. É em nome do bem – imposto, exigido e absoluto para a moral pública e privada – que a moral judaico-cristã justifica suas ações e

imposições ao punir o mal. As inquisições, os etnocídios culturais e os imperialismos econômico e político são exemplos dessa prática.

Assim, é possível entender o motivo de as antagonistas serem consideradas sempre más, quando construídas na tradição com base em ideologias religiosas e de civilidade. Maffesoli (2004) critica a dualidade e a negação ferrenha do mal, valorizando o seu retorno. Uma vez que os estatutos sociais são questionados na condição pós-moderna, houve mudanças na forma como nos relacionamos com os códigos morais.

O mundo estanque necessita de dinamismo e como um reflexo de renascimento de um mundo composto, plural, de relativização dos valores, o ciclo do bem como valor absoluto está chegando ao fim. A cultura pós-moderna enfraqueceu as grandes instituições que regiam o século XIX, dando lugar às diversas tribos urbanas, as quais revelam uma exigência de mobilidade, mutação, transformação e de valores politeístas construídos e justificados de forma circunstancial.

Se somos sujeitos plurais, em um mundo policultural, o mal é conseqüentemente integralizado e isso reflete uma vontade de saber, pois por muito tempo o valor específico se tornou valor absoluto. “Está na hora de superar a problemática do homem realizado em sua totalidade, da sociedade perfeita” (MAFFESOLI, 2004, p. 28). Dessa maneira, o que havia sido negado, por ser imperfeito, retornaria recalcado, para integrar-se à inteireza do ser.

Valoriza-se a aceitação do mal, da imoralidade, como parte da vida, indo além da proposta de carnavalização de Mikhail Bakhtin (1987), cujo mundo se encontra às avessas em um determinado

período de tempo. A limitada vida extremamente racionalista pede por valores maleáveis e polissêmicos, pela liberação das amarras morais e sociais, pela subversão dos valores (MAFFESOLI, 2004).

A partir do exposto, podemos afirmar que a vilania é uma forma de comunicação no mundo contemporâneo. O herói não se sustenta sozinho, sua função é combater o mal, somente se justificando porque há vilões na ficção. Os heróis que povoam o nosso imaginário são uma necessidade humana. Herói é aquele que conseguiu vencer, representando superação e passagem pelas adversidades (CAMPBELL, 2007). Já o vilão é um arquétipo de personagem, representando o mal, o errado, o que não possui princípios éticos e morais.

Na representação clássica, o personagem do herói é conforme, bom, belo e eufórico, e o personagem do vilão é disforme, mau, feio e disfórico. Essas essências se dissolvem nas circunstâncias que justificam suas ações no contexto pós-moderno. O vilão é uma representação do mal, mas o paradigma entre bem e mal, certo e errado se modifica de acordo com o contexto histórico-social, afinal os padrões culturais, de tempos em tempos, se saturam (MAFFESOLI, 2004). Essas mudanças de paradigmas, que descartam rótulos que limitam, somente são possíveis nas releituras, cujas classificações dualistas abrem espaço para a complexidade, uma vez que o substrato cultural da modernidade é saturado pela pós-modernidade.

Representando subversão e transgressão de valores e estruturas, o vilão dialoga com a condição pós-moderna, cujo pensamento inclusivo faz jus à sua caracterização

contemporânea. Não vivemos mais sob o viés da exclusão, ou isso, ou aquilo, em uma eterna luta do bem contra o mal, mas em uma noção que inclui isso e aquilo. Essa integração é positiva, pois revela um “como é”, ao invés do “como deve ser” moderno, o que determina complexidade às relações humanas, a qual é bem-vinda e bem vista. Na contemporaneidade, existe uma dificuldade de aceitar o dualismo entre bem e mal que reinou até a modernidade porque sua característica é a de revelar múltiplas possibilidades de interpretação.

De acordo com Maffesoli (2004), a dualidade cria verdades absolutas, impondo pensamentos difíceis de serem transpostos. A emancipação em relação ao pensamento moderno está na correlação entre bem e mal, pois se aceita o mal como parte da existência. “O bem e o mal tornam-se vagos, ou melhor, se interpenetram. No **vazio** do ser em devir tudo é possível, a partir do momento em que justifica uma vivência coletiva” (MAFFESOLI, 2004, p. 152, grifo do autor).

A construção de valores perpassa vários pontos de vista, revelando um jogo em que as máscaras são trocadas e todo papel é relevante. “O que seria uma peça sem ‘vilão’? O que seria um mundo no qual só as almas boas mandassem? Um mundo totalitário, com certeza!” (MAFFESOLI, 2004, p. 50). Para Simone de Beauvoir (2009), o antagonista tem um papel fundamental para o sucesso do herói. Para que o herói acorde Branca de Neve, por exemplo, alguém precisa tê-la colocado para dormir. Os contos e os mitos ilustram que “ao lado do bem, ali está o mal, [...] ressurgindo regularmente nas histórias humanas” (MAFFESOLI, 2004, p. 50). Assim, o mal é parte integrante de

um conjunto e não pode ser colocado à parte, pelo motivo de se gerar totalitarismos.

A modernidade se caracterizava pela negação das trevas e o bem era o valor absoluto da lógica moralista da época, triunfando e sendo recompensado ao final da narrativa. Para Maffesoli (2004), estamos renascendo para um mundo real plural, composto por bem e mal. O mal passa a ser integrado à pessoa em um contexto, ambos plurais. Nesse sentido, a oposição, antes tão subestimada, ganha nova interpretação e traz vitalidade, evidenciando que somos seres incompletos, formados pelo duplo, pois buscamos no outro o que nos falta.

Em algumas releituras contemporâneas dos contos de fadas, a representação do mal genuíno e inquestionável ou imutável se esvai, o que gera no leitor ou espectador uma aproximação. A progressão da representação da vilã reflete modificação de um pensamento social. A pós-modernidade que vivenciamos é marcada por questionamentos sociais: o que é o bem? O que é o mal? Por que devemos escolher um único lado?

O público-alvo da tradição se difere dos leitores, ouvintes e espectadores das releituras contemporâneas, dentre as quais destacamos as produções de *Once upon a time* (2011-2018) e *Garotas de neve e vidro* (2018). O que antes foi destinado às crianças, agora, na contemporaneidade, encontra direcionamento a todos os públicos. Enquanto na tradição o bem e o mal eram relacionados ao belo e ao feio, as releituras enfocam madrastas e rainhas belas e, porventura em alguns aspectos circunstanciais, más. Afinal, na pós-modernidade, o bem e o mal caminham juntos,

fazendo parte do indivíduo. Nesse período histórico, esses dois elementos se complementam e a vilã é desconstruída. O ato de oscilar entre o bem e o mal revela que algo é vivo, sendo os vilões produtos de seu tempo (MAFFESOLI, 2004).

Uma vez que a grande narrativa tradicional entra em descrédito, os personagens não apresentam necessariamente um comportamento de moral polarizada, mas os sentimentos e as ações são complexificados, humanizados. Os perfis psicológicos se evidenciam como mais próximos do leitor ou espectador, criando vínculos empáticos com personagens relegados à vilania intrínseca.

O mal é relativizado em personagens que se mostram fragmentados. Essa fragmentação pode ser observada na antagonista de *Once upon a time*, Regina Mills, que passa por pelo menos quatro estágios de construção e desconstrução de sua personagem: jovem, má, prefeita e regenerada. Na tentativa de se regenerar de sua própria vilania, ela trava uma luta interna com o seu lado sombrio.

Regina, enquanto sujeito múltiplo e plural, constata, no episódio 14 da sexta temporada da série, que a Rainha Má é parte de sua existência: “Bom, achei que tinha me livrado de você para sempre, rainha, mas acho que sempre pagarei o preço pelo que você fez. Pelo que eu fiz” (PÁGINA 23, 2017). A fim de concretizar sua redenção, ela duela com seu fragmento:

Regina regenerando: Eu vou fazer o que nunca conseguimos. Vou ser corajosa por nós duas e escolher o amor ao invés do ódio. [Ela retira metade do seu coração e transfere o que há em si para o da Rainha Má, tomando parte de seu fragmento.]

Rainha Má: Não! O que está acontecendo comigo?

Regina regenerando: Eu te dei um pouco do meu amor. O amor do Henry, do Robin e das pessoas com quem mais me importo. E, em troca, receberei uma parte da sua escuridão. Da nossa escuridão.

Rainha Má: Por quê?

Regina regenerando: Você é uma parte de mim. Eu sou uma parte de você, quer você goste ou não. (PÁGINA 23, 2017)

Esse duelo entre seu aspecto negativo e sua versão regenerada pode ser justificado pela integração do bem e do mal, em um processo pós-moderno de inclusão e não mais exclusão. Celebra-se a mobilidade em tempos voláteis e temporários, caracterizando as identidades como “abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas” (HALL, 2006, p. 46).

Com as releituras justificando as maldades do vilão, o público se identifica e seu lado sombrio desperta, porque carrega em si a vontade de se vingar, mas é repreendido pelos aspectos morais e éticos da sociedade. Ao tomarmos conhecimento do que levou a vilã a ser má, ocorre uma aproximação empática com a personagem. Antes esperava-se superar o mal, agora ele é aceito como elemento do mundo, integralizado ao bem, caracterizando expressão e afirmação da vida.

Garotas de neve e vidro (2018), de Melissa Bashardoust, apresenta a construção do passado da madrasta Mina, *a priori* órfã de mãe, mas filha de um temível e renomado mago, Gregory, o qual trocara seu coração doente por um de vidro. É por meio do coração de vidro que o mago determina a incapacidade da madrasta de amar e ser amada, pois, segundo ele, apenas o

coração de sangue é sinônimo de amor. A madrasta não passa de um brinquedo nas mãos do mago, que a comanda e manipula, tornando-a subordinada às suas vontades. Ele relaciona beleza à inveja, ao desejo e ao poder, como uma moeda de troca para amar e ser amada. Assim, com tais argumentos, desperta em Mina a vontade de ser rainha.

Em sua relação com a enteada, a madrasta é vista como alguém autêntica, espontânea, cabeça erguida, feroz, indomável, régia. Tais características despertam na enteada a vontade de ser como sua madrasta. Mina é vista como um modelo e Lynet está sempre se comparando a ela, revelando cumplicidade e união feminina, além de elevar a subjetividade da jovem. Ademais, a mãe biológica ausente é um ponto em comum entre madrasta e enteada.

A narrativa enfatiza que o início do desentendimento entre essas duas figuras femininas é alimentado pelo pai que incute na filha Lynet a ideia de que a madrasta Mina era supérflua e desnecessária. Essa ideia defendida pelo rei tem relação com o fato de Lynet estar cada dia mais parecida com a madrasta e não com a falecida mãe, como é o desejo paternal.

Ainda a respeito do masculino, é preciso considerar que os pais das princesas não tentam regular o discurso entre a nova e a antiga família. Eles não intercedem no diálogo e na relação da filha e da nova esposa. Com a (des)construção da madrasta, podemos observar que o mal não é intrínseco a ela, mas se faz presente em acontecimentos situacionais, principalmente quando o rei, ao observar a cumplicidade entre a nova esposa e sua filha, coloca em evidência a necessidade de substituição da função feminina da madrasta em prol de Lynet.

O medo da substituição transforma Mina em uma pessoa infeliz, orgulhosa e ressentida. Quando se depara com a enteada morta, sob efeito do veneno, a madrasta se torna uma rainha vitoriosa, considerando seus desejos da tradição, mas infeliz e vazia, nessa releitura. O desfecho da narrativa enfatiza a união feminina, na afirmação de haver espaço e função às duas: madrasta e enteada.

Como um paradoxo de apresentar a fragmentação pós-moderna da personagem antes de sua moderna caracterização polarizada, a busca por seu passado na contemporaneidade revela uma necessidade de trazer justificativas, em um tempo anterior – ou até mesmo simultaneamente – à narrativa tradicional, das causas e consequências de traumas e situações desagradáveis que levam a vilã a agir como tal.

Com isso, cabe-nos um questionamento. Será que o fato de se explicar a origem, de dizer por qual motivo a madrasta odeia Branca de Neve, empobrece de algum modo a ficção, sobretudo a literária, visto que ela nasce na dependência do enigma, ou seja, de nunca tudo dizer? A partir disso, é importante problematizar que a ideia de origem é também uma ficção. As origens e as raízes revelam o buscar, o recriar, o agregar valor e retornam para o que Maffesoli (2004, p. 53) denomina de “inteireza do ser”, afinal, “o bem deixou de ser meta única”.

Não podemos nos esquecer de que esse passado e essa origem são uma ficção no sentido de que também foram construídos, respeitando uma perspectiva social e discursiva. A tendência contemporânea de ficcionalizar as origens parece responder à recusa de deixar que o desconhecido permaneça

desconhecido. Contudo, ao mesmo tempo em que há essa recusa, a multiplicidade de perspectiva para uma única personagem demonstra que a apresentação de seu passado é ainda um enigma. Nada é delimitado, porque sua ordem no contexto pós-moderno é de abertura. Não se trata de uma justificativa para a maldade da vilã, mas de justificativas possíveis para expressar que o mal é integrado à personagem, não intrínseco a ela.

A necessidade de preencher o passado das antagonistas caminha, em nossa leitura, na tentativa de criar complexidade à personagem transgressora, retirando-a de um patamar de estereotipia simples, no qual ela era somente má, cruel. É preciso lembrar que a vilania é uma construção, afinal a maldade e a crueldade são sentimentos que se apresentam a partir de situações vividas ou exploradas.

É fundamental considerar que ficcionalizamos o passado da madrasta na busca pela origem do mal a partir de um contexto pós-moderno. No revisionismo contemporâneo dos contos de fadas, negociamos coletivamente possíveis representações do que levou a personagem da vilã a se tornar má. As justificativas ou explicações são discursos contemporâneos que se pronunciam sobre o passado. O conto tradicional, com suas relações e características modernas, é retomado sob o viés pós-moderno e possibilidades de retorno à história não narrada são construídas, veiculadas e circuladas nas releituras contemporâneas.

Com a ênfase de nossos pensamentos na contemporaneidade e a revisão do papel da antagonista, será que essa personagem pode continuar a ser considerada vilã, visto que suas características

se transformam? Se o mal cometido pela madrasta é justificado, ela ainda deve ser caracterizada uma vilã? A esse respeito, reconhecer o mal é uma forma de relativizar o poder absoluto e a dualidade separatista da condição moderna. É importante entender que aceitar a imperfeição não se trata de fazer o mal triunfar. É necessário um equilíbrio, a fim de surgir um mal dinâmico. Bem e mal, nas releituras contemporâneas, estão simultaneamente presentes e sujeitos a intercâmbio, conforme as contingências do cotidiano. Assim, sua polarização tende a ficar difusa.

Com o fim das visões totalizantes no mundo pós-moderno, fica difícil definir e classificar quem é vilão e quem é herói. Apesar disso, ousamos afirmar que as vilãs de uma maldade justificada podem ser consideradas anti-heroínas pós-modernas por causa de sua motivação: vingança. Antes de agirem em prol do bem, buscam saciar o sentimento de falta e punir os que lhe fizeram mal. A vingança é um mal justificado, um acerto de contas legitimado. Suas ações são consideradas punidoras de um mal maior (RICOEUR, 2007). O personagem que pratica o mal com fins justificados e o aspecto vingativo tornam a madrasta uma personagem humanizada, com ações que refletem o comportamento humano. Além disso, dialogando com uma leitura pós-moderna, essas personagens vão além do antagonismo, caracterizando em suas ações o que chamamos de dualidade integrativa do bem e do mal.

Considerando que a ruptura com a razão enfraqueceu as instituições que regiam a sociedade e eram tidas como sólidas, o que antes era incontestável agora se torna relativo. Com isso, foi possível repensar a posição da madrasta em relação à

estrutura moral do mundo fantástico que rege o conto de fadas tradicional, reconstruindo-a a partir de sua inteireza e não mais dualidade. Nesse sentido, as narrativas que englobam o passado das madrastas podem ser classificadas como conto de fadas intimistas, conforme delimitado por Diana Lichtenstein Corso e Mario Corso (2011).

Os contos de fadas intimistas trazem uma apresentação dos personagens de forma mais profunda e completa, enfocando a vida interior em representação contemporânea. O comportamento não se restringe às polaridades morais estanques entre o bem e o mal, valoriza-se a complexidade psicológica e a jornada subjetiva de crescimento do personagem. Dessa maneira, os estereótipos de vilões podem ser quebrados, por meio de seus passados, suas vivências e trajetórias.

Temos acesso não apenas às ações das madrastas em seus momentos de vilania, mas reconhecemos seus pensamentos e as vivências que as constituíram, além de demonstrar sua humanização, por meio da revelação das inseguranças e incertezas. Trazer o passado da personagem vilanificada é uma tentativa de desvendar a complexidade de suas características e revelar as motivações que a levaram a agir como uma antagonista estereotipada ao longo de uma narrativa cuja abordagem binária, entre o bem e o mal, é incorporada nas funções dos personagens do herói e do vilão.

Não solucionamos a narrativa da madrasta negando sua maldade, mas diluindo a dualidade entre bem e mal. A ação contemporânea de retornar ao passado da madrasta não tem como objetivo criar uma resolução para a origem de sua maldade, até

porque a justificativa é ainda uma ficção. Não há empobrecimento da ficção que surge do enigma, pois as diferentes releituras abordam passados diversos que levam à explicação do presente com a tradição, ou seja, que explicam a vingança da madrasta, mas criam futuros tão complexos e múltiplos quanto seu passado. Novos enigmas são criados, uma vez que novas narrativas são apresentadas, demonstrando que o enigma primeiro não está pronto e acabado.

O conto pós-moderno, por abordar passados possíveis à vilã, no nosso caso destacado pela personagem da madrasta, trabalha em prol de não se criar uma perspectiva única. Por séculos, as madrastas, em sua maioria, foram violentamente punidas e renegadas ao papel da antagonista cuja maldade era intrínseca. Com o processo de revisão contemporâneo, retiramos da fogueira da inquisição essa personagem tão negligenciada pelos contos de fadas tradicionais, reconstruindo e negociando sua imagem e seu passado, considerando novos olhares para as velhas narrativas.

REFERÊNCIAS

- BACCHILEGA, Cristina. *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.9783/9780812200638>. Acesso em: 18 jan. 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BASHARDOUST, Melissa. *Garota de neve e vidro*. Tradução de Edmundo Barreiros. São Paulo: Plataforma21, 2018.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 2.ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *A psicanálise na terra do nunca*: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Artmed Editora, 2011.

DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing beyond the ending*: narrative strategies of 20th-century women writers. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

LIEBERMAN, Marcia K. Some day my prince will come: female acculturation through the fairy tale. In: ZIPES, Jack (Ed.). *Don't bet on the prince*: contemporary feminist fairy tales in North America and England. New York: Methuen, p. 185-200, 1986.

MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.

PÁGINA 23 (6ª temporada, ep. 14). *Once Upon a Time* [Seriado]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Estados Unidos: Netflix, 2017. (43 min), son, color.

RICOEUR, Paul. *Evil – a challenge to philosophy and theology*. New York: Continuum, 2007.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. *O mal*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

09

**TERRORES CINEMATográfICOS
EN TIEMPOS DE PANDEMIA**

Elton Honores

*Recebido em 31 mai 2021.**Aprovado em 19 ago 2021.***Elton Honores**

Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2017.

Profesor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Departamento de Arte.

Co-responsable del Grupo de Investigación: "Literatura y sociedad en el siglo XX".

E-mail: ehonoresv@unmsm.edu.pe

CV disponible en: <https://letras.unmsm.edu.pe/elton-alfredo-honores-vasquez-2/> <https://scholar.google.com/citations?user=iJQLScgAAAAJ&hl=es>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6636-8447>

Resumen: En este artículo se revisa parte de la producción cinematográfica contemporánea vinculada con el tema de la pandemia y sus series temáticas principales. Para ello se establece una propuesta teórica acerca de la noción de "terror" dentro del campo del cine y su formulación retórica y visual. Asimismo, su vinculación con la ciencia ficción, a partir de las películas *Alone* (2020), *#Alive* (2020), *Spontaneous* (2020) y *Voyagers* (2021).

Palabras clave: Pandemia. Cine contemporáneo. Brian Duffield. Neil Burger. Matt Naylor.

Resumo: Este artigo revisa parte da produção cinematográfica contemporânea relacionada ao tema

da pandemia e suas principais séries temáticas. Para tanto, estabelece-se uma proposta teórica sobre a noção de “terror” no campo do cinema e sua formulação retórica e visual. Da mesma forma, sua vinculação com a ficção científica, a partir dos filmes *Alone* (2020), *#Alive* (2020), *Spontaneous* (2020) e *Voyagers* (2021).

Palavras-chave: Pandemia. Cinema contemporâneo. Brian Duffield Neil Burger. Matt Naylor.

INTRODUCCIÓN

El primer caso de la pandemia del coronavirus (el paciente cero) se registró en la ciudad china de Wuhan el 17 de noviembre del año 2019. Desde ese momento a la fecha, una reducida parte del mundo realiza teletrabajo y vive en un encierro temporal o permanente; mientras la otra (los trabajadores independientes, los menos favorecidos por el sistema capitalista) debe de arriesgar su vida a diario para poder trabajar y sobrevivir, en espera de una vacunación que tarda demasiado, sobre todo en países del tercer mundo. Sorprende el optimismo del filósofo Slavoj Žižek, quien señala que este acontecimiento es una oportunidad para “[...] pensar en una sociedad alternativa, una sociedad más allá del Estado nación, una sociedad que se actualice a sí misma en la forma de la solidaridad y la cooperación global” (2020). Asimismo, compara los efectos en el capitalismo como un golpe tipo *Kill Bill*, que usa la “técnica de los cinco puntos para explotar un corazón”. Por el contrario, la réplica llegó de inmediato por el filósofo surcoreano Byung-Chul Han, quien afirma que Žižek se equivoca porque:

China podrá vender ahora su Estado policial digital como un modelo de éxito contra la pandemia.

China exhibirá la superioridad de su sistema aún con más orgullo. Y tras la pandemia, el capitalismo continuará aún con más pujanza. Y los turistas seguirán pisoteando el planeta [...] El virus no vencerá al capitalismo. La revolución viral no llegará a producirse. Ningún virus es capaz de hacer la revolución. *El virus nos aísla e individualiza. No genera ningún sentimiento colectivo fuerte. De algún modo, cada uno se preocupa solo de su propia supervivencia. La solidaridad consistente en guardar distancias mutuas no es una solidaridad que permita soñar con una sociedad distinta, más pacífica, más justa [...].* (HAN, 2020, énfasis míos)

En este marco polémico no resuelto aún, nos interesa reflexionar y analizar el cómo se ha incorporado imaginativamente este acontecimiento global en el cine de ciencia ficción estrenado entre el año 2020 y lo que va del 2021, y sobre todo cuál es la ideología que subyace. No consideraremos para nuestro corpus las películas anticipatorias como *Contagio* (2011) o *Virus* (2013) cuya fecha de estrenos no encajan en la muestra, y porque si bien es ciencia ficción (CF) (porque trataron el tema como posibilidad hipotética futura) le dan tratamiento más realista y científico. Nuestro corpus está conformado por películas –en su mayoría norteamericanas– producidas dentro del circuito comercial, distribuidas en plataformas de *streaming* como Netflix, o disponibles en redes alternas. No es pues toda la producción debido a que es un corpus más amplio, y además el periodo aún no se cierra, pues no se ha llegado a la vacunación global y la inmunización, y todo el planeta sigue enfrentando nuevas olas, confinamientos, y variantes del virus.

Es claro que la representación de la pandemia está aún en proceso. Debido al enorme impacto (económico, social, en salud,

político, educativo, laboral, etc.) aún es prematuro afirmar qué películas podrán ser referentes de este ciclo. Esta experiencia traumática se sigue escribiendo y quizás con una mayor distancia del acontecimiento podremos afirmar cuáles son las que mejor recogen el sentimiento de una época. Frente al terror real por la pandemia, las películas del terror convencional pasan a un segundo plano de efectividad o son puro entretenimiento, es decir, un escape al horror real que vivimos. Nada puede asustar como la posibilidad de una muerte real e inevitable, sobre la cual el ser humano no tiene control. Por ello, nos interesa acentuar más el elemento imaginativo que incorpora esta cinematografía contemporánea sobre este acontecimiento, y que tiene tres series temáticas principales: a) el virus, b) el encierro, c) el bucle temporal. De estas, las dos primeras son dominantes y suelen ir juntas.

1. EL TERROR PRE-PANDÉMICO

El cine de terror es uno de los géneros más populares tanto en la literatura como en el cine y en la cultura popular. En líneas generales es bastante conservador del *status quo* ya que muchas veces se pone énfasis en la prohibición, que radica en no transgredir las normas sociales, de ahí que su castigo sea la muerte o la condena. Esta configuración viene desde la figura del doctor *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, y más atrás, en las novelas góticas de fines del siglo XVIII, o en los relatos populares medievales (no alejarse de casa, por ejemplo, supone una infinidad de peligros para el personaje central). De ahí la presencia moderna del héroe gótico transgresor de las convenciones sociales.

Un elemento clave del terror es la presencia de la muerte, para ser más específico, la “mala muerte”, repentina e inevitable producto de una amenaza, que es percibida como próxima e inminente y que se hace tangible y visible. Esta amenaza de la muerte es clave para la configuración del género del terror: sin la presencia de la amenaza de la muerte, el género no se sostiene. Pero esto puede darse desde un registro realista o uno fantástico. Para ello hay que distinguir cuál es el agente que provoca la amenaza. Así hay un terror “realista” y un terror fantástico (ver tabla 1). En el caso del primero, se trata de agentes naturales, es decir humanos como nosotros, teniendo como principal ejemplo a los asesinos en serie (o serial-killer), que provocan terror, amenazan y matan a los personajes progresivamente, muchas veces sin un móvil específico, como en *Al morir la matinée* (2020) dirigida por Maximiliano Contenti y guión de Manuel Facal, en el que se produce un carnaval de sangre dentro de la última función nocturna del cine Opera en Montevideo. Pero también hay otras figuras como los “cazadores humanos”, como por ejemplo *The Hunt* (2020) en el que los humanos son cazados por altos ejecutivos norteamericanos, que viajan a la zona de Bosnia, y cuentan con el apoyo de los representantes locales oficiales. Las víctimas han sido elegidas debido a sus comentarios conspirativos en las redes sociales, motivo suficiente para que la elite decida acabar con ellos. Es pues un terror humano y físico que apela también al género de acción y de sobrevivencia. Otro matiz sería el terror psicológico como en *Run* (2020), en el que una madre, con serias perturbaciones mentales, cuida de su hija discapacitada, a quien reprime en sus pocas libertades y la

controla para evitar que abandone la casa materna para ir a la universidad. El modelo de madre se asemeja a *Carrie* (1976) de Stephen King llevada al cine por Brian de Palma en 1976, pero también en ciertos rasgos de abuso de poder de la matriarca en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) de García Márquez.

Tabla 1 - Agentes habituales del terror realista y terror fantásticos.

AGENTES NATURALES	Asesinos en serie (slasher)	
	Cazadores millonarios	
	Las madres	
AGENTES SOBRENATURALES	Casas encantadas y fantasmas	
	Demonios y pactos	
	Brujerías y maldiciones	
	Horror sobrenatural	Monstruos

Fuente: Elaboración propia

En el otro lado está el terror fantástico provocado por agentes sobrenaturales. Una primera serie temática muy popular está formado por el díptico casa encantada-fantasma. Es impensable dentro de la tradición que los fantasmas no habiten en una morada o que está no contenga recuerdos “fantasmales”. La segunda serie temática la conforma la figura del demonio (como encarnación del mal absoluto) y la posibilidad del pacto, sea este implícito o explícito. Ello demuestra que el sentir religioso está muy arraigado a pesar del tiempo secular. De estas dos primeras series hay múltiples ejemplos. La tecnología no ha sido impedimento para que esta sea incorporada en la narrativa del terror fantástico,

como sucede en *The bridge curse* (2020), de Lester Shih, en el que el fantasma es captado por cámaras fotográficas, de video e incluso, celulares; o *Host* (2020) de Rob Savage, en el que una entidad invocada mediante una ouija *online* desata su fuerza en cada una de las casas de los participantes de la reunión zoom, en tiempo real y en las pantallas de la computadora. La tercera serie apela a las creencias populares a través de figuras como las brujerías y maldiciones, como ocurre en *Spell (El hechizo, 2020)* de Mark Tonderai. Finalmente hay una cuarta serie temática vinculada al horror sobrenatural, en referencia al universo lovecraftiano, visible, por ejemplo, en *The Block Island Sound* (2020) de Matthew McManus y Kevin McManus, en el que se apela mucho a lo sensorial. Así como la presencia de la muerte es sustancial en el terror también lo es la figura del monstruo o de lo monstruoso, que como entidad ontológicamente imposible e inasible desde la razón, puede adquirir diversas formas en la narrativa cinematográfica.

El otro punto a considerar es cómo se formaliza el terror en la imagen cinematográfica. Y es que a veces, en el idioma castellano se suele confundir el terror y el horror. Nosotros consideramos oportuno hablar de niveles de lo fantástico (ver tabla 2), por cuanto tanto el terror como el horror suponen intensidades del miedo muy diferentes. En el caso del terror, este es un efecto psicológico, es decir, el miedo se produce dentro de una dimensión mental, que puede darse por “errores de percepción”, por rastros o trazas evidentes, signos de una entidad ausente (en un momento de la narración) pero existente en ese universo, que va irradiando señales de su presencia. En el caso del cine, un modo retórico

frecuente es el “fuera de campo”, es decir, la figura del monstruo está ausente del encuadre, no aparece, puede estar oculto entre las sombras, en la oscuridad de la noche, o merodear una casa por fuera. En esos casos su presencia no es visible. También puede, como decíamos, irradiar signos de su existencia a través de huellas, olores, rastros de sangre, sonidos, ruidos, e incluso sombras que desaparecen. Aquí nos enfrentamos al recurso metonímico en el que una parte (o fragmento) revela la existencia de un todo.

Tabla 2. Niveles de lo fantástico y sus modos retóricos.

NIVELES DE LO FANTÁSTICO	MODO RETÓRICO
<i>Terror</i>	Fuera de campo, metonimia
<i>Horror</i>	Personificación
<i>Asco/Grotesco/Repulsión</i>	Saturación

Fuente: Elaboración propia

A diferencia del terror, que es psicológico, el horror vendría a ubicarse dentro del plano de lo real. Es decir, ya no se trata de una sospecha o de un “error de percepción” sino que el personaje o personajes se enfrentan al monstruo como una entidad no solo visible sino también palpable, y por lo tanto, amenazante. Así, el horror usa como recurso la “personificación”, en el sentido de que el monstruo encarna una realidad material, es decir, encarnado en una forma precisa, finita y objetivable. Incluso una entidad fantasmal o etérea (una luz) sigue siendo una personificación de algo extramaterial (o sobrenatural) que se hace tangible a lo ojos del personaje. Existe y es.

Finalmente, tenemos un tercer nivel que reúne el asco, lo grotesco y la repulsión. Si bien cada uno tiene matices (sobre todo lo grotesco que es una categoría estética vinculada a la mezcla de

dos órdenes o a la materialidad del cuerpo), todos comparten la exacerbación de lo corporal. Es por ello que en términos retóricos podemos hablar de saturación, es decir, aumentar la exposición de lo corporal, de los fluidos internos que emanan (la sangre, las vísceras, los órganos que se exponen, los huesos, la carne, los nervios y venas abiertas), que se dan tanto en el nivel del detalle, o primer plano, como en la duración del tiempo narrativo en el que se produce la sobreexposición. Demás está decir que las películas convencionales se mueven con frecuencia entre el terror y el horror, es decir, estos suelen ser los niveles aceptados de modo habitual y los consumidos. El cine gore, un género mucho más específico, tiende en cambio hacia la repulsión y el asco como formas recurrentes.

De modo adicional hay que agregar que se pueden dar mezclas no solo solo en los niveles de lo fantástico, sino dentro de los mismos géneros. Así tenemos que hoy en día se producen películas de terror con toques de ciencia ficción o ciencia ficción en clave de terror. En el caso de los terrores cinematográficos en tiempos de pandemia se mezcla el terror (como una amenaza sobre la cual no hay control) y la ciencia ficción (entendida como un tiempo próximo futuro o porvenir). A diferencia de los agentes naturales o sobrenaturales que provocan el terror, en la ciencia ficción los monstruos están mediados (producidos) por la ciencia biológica, la tecnología, la invasión alienígena, la catástrofe ecológica o incluso por los remanentes de la guerra nuclear directa o indirecta, como sus principales motivos. En la serie temática que analizamos es el virus el eje central (o la razón) del terror pandémico.

2. TERRORES PANDÉMICOS

2.1. *ALONE* (2020) Y *#ALIVE* (2020)

#Alive es una película surcoreana dirigida por Cho Il-hyung que fue estrenada el 24 de junio del 2020. Está basada en el guión de Matt Naylor, quien co-adaptó su guion con Cho Il-hyung. El guión original de Naylor sirvió previamente para la película *Alone* (2020), la versión norteamericana dirigida por Johnny Martin, estrenada el 16 de octubre. Es un caso raro de dos películas estrenadas casi en simultáneo el mismo año, basadas en un mismo guión, pero con sutiles cambios.

La versión norteamericana incide en la casa como refugio central de la pandemia viral que convierte a los humanos en zombis caníbales, en el que no es posible la solidaridad, menos aún, ayudar al vecino (a quien no se conoce). La primera imagen que tenemos es la del personaje central de Aidan (nombre de resonancias bíblicas), dispuesto a suicidarse, y luego en un flashback se va presentando los antecedentes. Él encarna una suerte de héroe *millennial*, de vida sexual activa, surfista, y amante del beisbol (deporte nacional en el país del norte), quien se encuentra solo en el departamento de sus padres. Cuando se desata la pandemia, recibe un mensaje previo de sus padres que le ordenan sobrevivir (“Stay away”), así que el hijo debe de asumir ese mandato imperativo. Mientras en la TV se habla del cerebro reptílico (que provoca estos ataques de canibalismo), a Aidan solo le queda mantenerse en confinamiento, mientras se dedica a grabar diarios videoblogs. Aquí el encierro se asemeja más a la experiencia carcelaria, en la que se van marcando los días que transcurren. Cuando llegamos al punto inicial (el inminente

suicidio), él ve por la ventana que hay otra sobreviviente y desiste de su intento. La perspectiva cambia porque ahora él encarna a la fuerza norteamericana militar que debe de hacerse cargo de la sobreviviente y de ayudarla a sobrevivir, es decir, se atribuye ese objetivo para sí (demás está decir que en la ambientación hay una bandera norteamericana que aparece en el encuadre, por lo que el suicidio efectivo habría representado el suicidio de la nación). Cuando logra hacer contacto visual con ella, entramos al segundo arco, que trata acerca de la necesidad de la comunicación humana. Si bien el videoblog no tenía un interlocutor efectivo (un rostro) con ella, llamada Eva (lo cual aumenta la carga simbólica de los personajes como pareja primordial que va a refundar este nuevo estado de cosas), ellos empiezan con letreros escritos y luego mediante audio a través de un “walkie talkie” que encuentra en otro departamento y que logra hacerle llegar. Cuando se ve en la necesidad de salir nuevamente para conseguir más suministros lo hace invadiendo otros espacios y con bate de beisbol como arma (quizás esta imagen pueda sintetizar los años de intervencionismo militar de los Estados Unidos en el planeta). Y es así que entramos al último arco, el encuentro con un misterioso anciano oculto en uno de los departamentos. En la trama, él tiene atada a su esposa zombi porque se niega a que muera, pero la mantiene con vida por amor. Y es por ello que va a sacrificar la vida a Aidan para que su esposa zombi siga con vida. En este punto, la idea se ajusta a la frase atribuida a Christine Lagarde, del Fondo Monetario Internacional (FMI), quien habría señalado que: “Los ancianos viven demasiado y eso es un riesgo para la economía global. Tenemos que hacer algo, ¡y ya!”. Independientemente de si se trata de una noticia falsa o de si el “Gran hermano” ha borrado este

registro, tal como ocurre en la novela *1984* de Orwell, lo cierto es que, en ese sentido, en *Alone*, los ancianos que sobreviven consumen no solo los suministros de los jóvenes, y tampoco producen para el sistema capitalista, sino que lo consumen hasta agotar los recursos. En un momento, el anciano dice también que “A cualquiera que sobreviva se le tendrá que perdonar cosas imperdonables”. ¿A qué se refiere? ¿A asesinar a otros o hacerse el desentendido para sobrevivir uno mismo? Es claro que el individualismo -que mencionaba Byung-Chul Han- es lo que se potencia. Finalmente, el héroe *millennial* logra escapar de esta situación de tortura e inminente muerte, unirse con Eva y regresar al departamento de él. La idea final es que los dos serán más fuertes juntos y que por ello, podrán soportar lo que venga. El amor supera los conflictos y el caos exterior. Pero en otra clave de lectura, para sobrevivir hay que también olvidarse de los demás y este es el verdadero mensaje de la película *Alone*.

Si bien la surcoreana *#Alive* parte del mismo guión y sus estructuras narrativas son similares, la puesta en escena y los pequeños cambios son realmente sustanciales y hacen que esta sea muy superior a la versión americana tanto en profundidad dramática, e incluso en la interpretación actoral. *#Alive* trata sobre un joven jugador de videojuegos en línea que se enfrenta a una situación de pandemia zombi. A diferencia de *Alone*, hay aquí un mejor manejo e incorporación de la tecnología (celulares, drones, redes sociales) en la propia narrativa. Nadie sabe lo que ocurre y mientras la pandemia se extiende, él debe de sobrevivir (un imperativo similar a *Alone*). Se informa por TV que el virus ataca el cerebro generando cambios físicos, comportamientos agresivos, y van perdiendo sentidos como el oído, la vista y el

olfato. La transmisión del virus es por la sangre y los primeros síntomas son los ojos rojos y el sangrado. El personaje sube a las redes una foto con un # que dice “debo sobrevivir”. Pero dado que se desprende que este joven no ha tenido la oportunidad de pasar a la adultez (en este punto es también un héroe *millennial*, aunque menos estereotipado que el de *Alone*) no sabe cómo sobrevivir, más aún porque su vida social se ha reducido a los videojuegos y a tener algunos seguidores en las redes. Este no saber sobrevivir es ya un mensaje clave que puede entenderse como una crítica a la nueva generación. Se hace también un cuestionamiento a la publicidad, cuando en medio de un informe sobre la pandemia se introduce una propaganda sobre una sopa instantánea y esto lleva de inmediato al personaje a cocinarse su sopa que lleva un letrero que indica que es su “última cena” de claras resonancias bíblicas. Además, aunque la orden es esperar en casa, el Estado no da mayores detalles de cómo sobrevivir ni se hace cargo.

Cuando llegamos al segundo arco narrativo, el personaje a punto de suicidarse descubre (gracias a un puntero de luz que viene desde otro edificio y que lo interpela) que existe otro humano como él. Y es aquí que *#Alive* se distancia de *Alone*, porque en esta el personaje principal se mantiene como el héroe único de la trama ya que la joven es pasiva, pero en *#Alive*, la mujer cobra mayor protagonismo, no solo porque es ella quien le salva del suicidio (aunque no lo quiera admitir), pero también porque tiene un pasado dramático (tuvo que asesinar a su propio padre, y también estuvo a punto de suicidarse por aquel mismo motivo), pero eso no le impide tener rasgos ecológicos, como regar una planta con el último sorbo de agua que le queda. También hay una reciprocidad entre ambos al

compartir los pocos suministros que disponen. La narrativa sigue el patrón anterior, en su huida conocen a este anciano, que se reduce a salvar a su esposa (pero no es el ideólogo como en *Alone*). Y cuando todo parece estar ya perdido aparece un lado humano: frente a la inminente invasión de los zombis, ella le pide que la mate ya que “aún somos humanos”. En este punto y dadas las condiciones (más allá de la manipulación del guión) hay una evidente dramaticidad de la situación, pero que logran salir de esa situación límite gracias al sonido de helicópteros que están rescatando a los sobrevivientes. Así llegan a la azotea como último plan de escape y finalmente serán rescatados. Ya en el helicóptero una voz en off informa que el rastreo de los mensajes de ayuda en redes ha sido efectivo. Entonces, por un lado, la tecnología humaniza y salva vidas, y de otro, es el propio ejército que se hace cargo de la situación y es también efectivo en esta operación de rescate. *#Alive* tiene un espíritu más solidario con el otro, y más esperanzadora, menos egoísta que *Alone* (que puede leer quizás como una versión de *Home alone* en versión dramático-zombi). Y también es claro que ambas tienen como antecedente visual al clásico de Alfred Hitchcock, *La ventana indiscreta*, ya que es gracias a esta abertura desde la cual uno se apropia del mundo y de la realidad, estableciendo un afuera (amenazador) y un adentro (relativamente protector). Y si bien se trata de películas de zombis, esta sub-trama pasa a un segundo plano. Los zombis no es lo central es más un pretexto.

2.2. SPONTANEOUS (2020)

Estrenada el 2 de octubre del 2020, *Spontaneous* es dirigida por Brian Duffield (1985), y está basada en la novela de Aaron

Starmer (1976). Si bien esta es su obra prima, Duffield ha sido guionista de otras películas como *Insurgente* (2015), *Underwater* (2017) o *Love and monsters* (2020), entre otras. *Spontaneous* se mueve entre la comedia romántica juvenil y el cine de horror y de CF. En una pequeña comunidad norteamericana los jóvenes de la escuela Covington, de 17 años y próximos a graduarse, empiezan a explotar en sentido literal: sus cuerpos se evaporan dejando solo sangre desparramada a su alrededor. No hay explicación a este hecho. Es claro que esta posibilidad es remota e imposible. En la ficción la referencia inmediata es *Scanners* (1981) de Cronenberg, que se cita durante la película, y en menor medida *Combustión espontánea* (1990) de Hooper.

En *Spontaneos* las primeras explicaciones van desde la invasión alienígena, el ataque terrorista y posteriormente, el uso de alcohol o de drogas. Tanto la policía como la comunidad científica están desconcertadas ante el fenómeno y no tiene aún una causa. Pero la película no se centra tanto en estas investigaciones sino en la relación amorosa que se establece –a partir de la primera espontánea- entre Dylan, el chico nuevo de la escuela, y Mara, la chica rebelde, que se droga y se toma todo a la broma y cuyo único plan a futuro junto a su amiga Tess, es el de ser viejas millonarias con kimono fumando yerba, descalzas sobre la arena, en una casa de playa. Es decir, a partir de experiencia de la muerte (y el duelo que se establece socialmente) Dylan siente que debe aprovechar ese momento en declararse a Mara ya que puede ser el último día de su vida. Como dice uno de los personajes “Quizás me he preparado para todo un año que quizás no llegue jamás”. Así se va afianzando la relación entre ambos, mientras el entorno se vuelve cada vez más

amenazante e incierto. Una angustia que ellos deben de librar entre el amor y diálogos con referencias a películas de terror de los 80. De algún modo, la primera lectura del fenómeno de los “espontáneos” es el de entrar en la vida adulta al dejar la escuela.

Si el terror puede definirse como todo aquello que el ser humano no puede controlar, el conflicto entonces radica en no poder poseer una vida independiente, ser autónomo y más bien, explotar y morir en cualquier momento. La muerte como un destino ineludible e inmediato que se les aparece tempranamente, sin otra opción. El conflicto es vital porque en ese momento no hay futuro, no hay vida más allá de la escuela.

Conforme los casos aumentan y la situación se agrava se cancelan las clases. Mara les dice a sus padres *hipsters*: “Ya no pueden decir que en mis tiempos era más difícil”, porque no hay comparación alguna con esta situación singular. En otro momento Dylan afirma: “Explotó nuestra generación”. Y la frase es metafórica porque no solo se trata de gente joven que muere sin explicación, sino que son ellos los elegidos, algo así como una nueva Generación X en pleno siglo XXI.

Durante un tiempo el gobierno y sus científicos los aíslan del resto y realizan experimentos. De todo ese proceso –en el que mueren otros- parece que por fin llegan a la creación de una pastilla azul que controla la posibilidad de explotar del virus. Solo así pueden retornar a la escuela, pero durante una clase esa generación elegida empieza a explotar, lo que confirma que las pastillas fracasaron. Todos, solo intentan escapar como si se tratara de uno de los típicos tiroteos en las escuelas del país de

norte. Y es ahí cuando Mara y Dylan logran salir cada uno por su lado, y al volver a reunirse, Dylan explota.

Lo que viene después es un periodo de depresión de Mara, en el que deja de ir a la escuela y empieza a beber a diario, porque solo ese estado puede hacer soportable la pérdida del ser amado (hay algunas escenas en las que se ve esa intimidad que logra la pareja). Los padres son incapaces de ordenar sus acciones, ya que de alguna manera los sobreprotegen. Mara es una heroína *millennial* que fuma hierba y vive el amor libre.

Hacia el final de la historia, Mara se gradúa y en su discurso se asume como la única culpable, ya que en los foros y redes todos la acusan de ser la maldición de Covington. Pero otros estudiantes empiezan una catarsis en la que también se culpan de lo acontecido. Finalmente, tras la reconciliación con los padres llega la despedida, ya que ha sido aceptada en una universidad y debe de abandonar la casa paterna. Se menciona que pocos meses después las explosiones espontáneas cesaron, mientras el gobierno insiste en venderles drogas (fármacos) para siempre.

En la última escena vemos a Mara en el camión de helados de Dylan (una broma suya que se supone va en contra de los deseos materiales comunes) y cuando parece que va a dar un discurso positivo o emprendedor, vuelve la rebeldía y que sostiene que solo vivirá su vida sin importarle el futuro porque solo le queda disfrutar del tiempo de vida en la tierra, entre otras cosas más.

Hasta aquí todo parecería un discurso libertario final, propio no solo de la idea norteamericana de libertad y democracia, pero esconde una trampa. En el fondo, de lo que se trata no es solo

insertarse en el mundo conociendo cuál es su lugar, sino que si leemos esto dentro de la clave pandémica, lo que nos dice es que hay que salir y vivir (no importa si mueres por el virus que está afuera), lo cual fomenta el consumo dentro del sistema del capitalismo (hemos visto cómo luego del fin del primer confinamiento, muchos abarrotaron los centros comerciales porque han sido programados por décadas a través del cine y la TV).

Y si aceptamos que ser libre significa para ella, alcoholizarse, drogarse, o vivir el amor libre, entonces queda claro cuáles son los valores que ella defiende tras este discurso. La vida se torna una experiencia hedonista desconectada de la realidad social. Se impone así un discurso individualista del que hablaba Byung-Chul Han. El horror no es entonces que ellos exploten, sino que dejen de gozar el mundo. En esta línea también se encuentra *Love and monsters*.

2.3. LOVE AND MONSTERS (2020)

Escrita por el propio Duffield, la película fue estrenada el 16 de octubre del 2020 y fue dirigida por el director sudafricano Michael Matthews. Siete años antes del presente de la narración un asteroide llamado Agatha 616 amenaza chocar con la tierra, lo que provocará su extinción. Frente a ello, las naciones del mundo dirigen sus misiles y armas nucleares para frenar la amenaza. Si bien cumplen con su cometido, cuando esos desechos químicos tóxicos reingresan al planeta provoca la muerte del 95 % de todo el planeta y una mutación que permite que los animales y bichos adquieran unas dimensiones desproporcionadas. Así el 5% restante para sobrevivir debe de buscar refugios bajo tierra,

bunkers, cuevas subterráneas, además de aprender a manejar armas para sobrevivir.

El personaje central es Joel Dawson, de 24 años, quien se tuvo que separar años atrás de su enamorada Aimee. Ambos han logrado sobrevivir en diferentes búnkeres y se encuentran a 85 millas (aproximadamente 136 kilómetros), lo que supone un viaje de siete días en el que debe de sortear las amenazas de los enormes monstruos mutantes. Ellos se comunican por una vieja radio, y cuando este se siente cada vez más solo y sin amor piensa “No quiero morir solo en el fin del mundo” y decide salir al mundo exterior en busca del amor de su adolescencia. Ya antes habían pactado un diálogo en el que se comprometen a seguir unidos: “Iré a buscarte” dice uno, “Más te vale” dice ella. Este sería el primer arco narrativo.

El segundo arco es propiamente el viaje que debe de realizar el personaje central y el aprendizaje a través de otros personajes que conoce en el camino. La historia se inscribe así claramente en dos géneros: la aventura y la de monstruos gigantes del cine de los años 50, cuando los ecos de la Guerra Fría y la amenaza nuclear era latente. Esto nos lleva a pensar de si *Love and Monster* es acaso una película ecológica, ya que así como hay monstruos destructores también habrá monstruos buenos. Además, la nueva condición física ha sido provocada por la intervención indirecta de la ciencia humana.

Cuando finalmente tras superar las pruebas, en el último arco narrativo, Joel llega al refugio de Aimee y tiene un recibimiento frío, y es que para ella, su voz y presencia era más bien una

nostalgia por un pasado ya perdido, una especie de arcadia, pero en el tiempo del aquí y ahora no hay sentimientos de afecto, al menos no es recíproco más allá de una estima hacia él. Cuando él descubre que ella y su comunidad se van a mudar, pero no es otra cosa que una trampa de un aventurero que consume los viáticos ajenos y controla a un enorme monstruo con electricidad, él, tras una lucha finalmente vence a los enemigos y se gana el aprecio de ella. Es curioso que todo ese viaje haya sido parcialmente en vano ya que es allí cuando él siente la pertenencia al bunker inicial y decide volver solo. En una nueva despedida las frases de despedida son las mismas, pero se invierten: “Iré a buscarte” dice ella, “Más te vale” dice él.

En el colofón y ya en su bunker de origen, Joel asume un rol de profeta al modo de Neo en la escena final de *The Matrix* (1999) cuando envía un mensaje por teléfono. Joel lo hace por la vieja radio y su discurso es claro: “No creo que esconderse sea la solución. Hay un gran, hermoso e inspirador mundo allá afuera. Y sé que piensan que puede ser imposible pero no lo es. Si yo pude sobrevivir ahí cualquiera puede [...] Así que abran la escotilla, respiren un poco de aire fresco. Salgan. Vivan su vida. No será fácil, pero valdrá la pena”. Al igual que en *Spontaneous* (de la que como dijimos es guionista), esa invitación a salir del bunker, a respirar aire fresco, a vivir su vida, no tiene otro efecto en el mundo extratextual que regresar a la “normalidad” y por ende, al consumo.

2.4. VOYAGERS (2021)

Voyagers es escrita y dirigida por Neil Burger (Greenwich, 1963) y se estrenó el 8 de abril de 2021. Burger también dirigió

películas de fantasía y CF como *The Illusionist* (2006), *Limitless* (2011) o *Divergent* (2014), entre otras. El marco en el que se desarrolla la historia es el calentamiento global, la hambruna y la sequía por la que padece el planeta tierra hacia el año 2063. Debido a estos graves problemas y la posibilidad de que se extinga la cultura humana tal como la conocemos es que se prepara una misión para colonizar otro planeta, ya que la catástrofe terrestre es inminente. Este largo viaje para llegar al nuevo planeta habitable tendrá una duración de 86 años, por lo que se diseña mediante la bioingeniería, el nacimiento de humanos en laboratorios, que además crecen en un entorno artificial y controlado, sin contacto con la naturaleza. Richard es el humano adulto que decide liderar la misión cuya tripulación son estos niños que irán creciendo en la nave. Así queda claro que él encarna la figura paterna para el grupo de treinta “voluntarios”. En términos filosóficos este viaje supone tratar de encontrar un sentido a la prolongación de los humanos en otros ámbitos, ya que las tres generaciones que vivirán en la nave establecen un vínculo entre el pasado y el futuro al ser responsables de la sobrevivencia de la especie.

El entorno en el que crece la tripulación es altamente tecnificado, en el que cada uno cumple una función técnica para la cual ha sido preparada desde la infancia en la tierra. A nivel corporal la principal característica es la ausencia de gestos (algo que se está volviendo más frecuente con las actuales generaciones que al no entablar un contacto físico con el otro y depender más de la virtualidad, desconocen la gama de posibilidades comunicativas de la gestualidad humana). Este grupo es controlado también por una toxina (un líquido azul) que inhibe las pulsiones sexuales

y agresivas, les hace ser aburridos y dóciles, disminuyendo la sensación de placer -en este punto la toxina recuerda a las pastillas de *Spontaneous* que tratan de poner freno y controlar la “explosión” de los jóvenes. Cuando Christopher, el joven bueno (con nombre de ciertas resonancias bíblicas), descubre la toxina se lo comunica a Zac, el joven malo y rebelde, quien piensa “Nos están drogando para controlarnos”. A partir de este hallazgo, Zac dejar de tomar la toxina junto a otros y empieza a surgir en él pulsiones sexuales hacia Sela, y tanáticas contra el “padre”. Ya las drogas habían sido incorporadas como medio de control social desde *Brave New World* (1932) de Huxley, o el método Ludovico en *A Clockwork Orange* (1962) de Anthony Burgess. Lo que se muestra en pantalla es una especie de descubrimiento o despertar de la sexualidad y del placer corporal desconocido antes, además de la exploración del otro en términos físicos, pues a pesar de convivir en un espacio cerrado, les estaba prohibido el tocarse, justamente para evitar despertar aquel rasgo humano-animal que mal encaminado podría ser destructor para la misión. Conforme avanza esta secuencia, Christopher le dice a Richard “No pedimos estar aquí”, como una manera de rechazar la función para la cual han sido preparados. En la primera oportunidad que tiene Zac asesina a Richard al provocar un sabotaje en una reparación de rutina al exterior de la nave.

Tras la muerte del padre se inicia el segundo arco narrativo en el cual los jóvenes están solos. Alguien debe de asumir el liderazgo, según los protocolos debe de ser elegido. Si bien Zac se había ofrecido como líder tras la votación es elegido Christopher provocando mayor recelo. Pero este no es líder autoritario que se requiere, sino que es más racional y hasta conciliador. En este

punto podemos ver una parodia de los sistemas democráticos frente a las revoluciones que llevan al totalitarismo. Zac como líder negativo empieza a generar desorden dentro de los protocolos ya que no hay una autoridad superior a quien dar cuenta de sus actos y consigue a un incondicional dentro del grupo. El progresivo aumento de las pulsiones sexuales y de la violencia lleva a la autodestrucción. En este punto es claro que la violencia contenida que se libera y de la lucha por el liderazgo y sin moral retoma parcialmente la historia de *Lord of the Flies* (1954) de William Golding. En el caso de *Voyagers*, ellos aprenden de la violencia a partir de imágenes de archivo que ven en el cuarto del fallecido Richard, además que descubren las armas de colonización, herencia para la tercera generación (sus futuros nietos) al llegar al nuevo planeta. La idea de Zac es que se impone por encima de la autoridad democráticamente elegida y sostiene que “Haré lo que me plazca”, que remarca el carácter hedonista e individualista de Zac y de un sector que le sigue. Zac es pues el líder revolucionario que toma el poder a la fuerza, gracias al apoyo de las armas y porque crea un mecanismo de terror para cohesionar a sus seguidores: hay un extraterrestre en la nave, que es un pretexto, ya que no hay esa posibilidad desde el comienzo de la historia, sino que más bien sirve para estigmatizar al enemigo -una especie de juicio macartista (1950-1956) que condenaba a los sospechosos de simpatizar o hacer propaganda al comunismo en los EE.UU. Así se cometen dos asesinatos: uno colectivo a un joven de rasgos hindúes (aquí hay otro tema, los fenotipos que ofrece la película trata de ser inclusivo y globales), que en el fondo esconde un tema de celos, y a una joven negra, que recibe un

disparo de Zac por reclamar. Si algún espectador cree que esto es casual se equivoca, ya que no se elige al azar quién debe de morir en un guión. Cuando anteriormente Christopher y Sela descubren el sabotaje cometido por Zac y se lo muestran a todo el grupo, Zac responde que sí lo asesinó, pero que lo había hecho por ellos, ya que Richard introdujo al extraterrestre en la nave. Tras una serie de persecuciones y escapes relativos, finalmente llega la lucha final y Zac muere al salir expulsado al espacio sin ropa protectora. Con esto se cierra el segundo arco.

El último acto o colofón es pues la nueva elección democrática por la que sale elegida Sela. Y en un tiempo narrativo comprimido vemos cómo la vida sigue su curso en la nave hasta que, en el año 2149, la tercera generación (ya ancianos) mira el nuevo planeta al que colonizarán según el protocolo establecido en el lejano 2063. Al final, el mensaje parece ser que la democracia es el mejor de los sistemas políticos, que hay que seguir obedeciendo las reglas porque lo contrario implicará el descontrol y la posibilidad de autodestrucción. No es posible tolerar las revoluciones al sistema o la demanda por cambiar las normas o leyes.

A nivel visual, *Voyagers* toma referentes de Kubrick tanto de *2001: A Space Odyssey* (1968) sobre todo en su blanco diseño aséptico y minimalista de la nave, que genera la sensación de claustrofobia y de laberinto infinito; y de *A Clockwork Orange* (1971), en cuanto al control de los impulsos agresivos naturales en el ser humano. Pero también, más allá de propósito colonizador, retoma figuras del relato bíblico, como Caín y Abel, en el que uno asesina al otro por envidia; y el relato de la tierra prometida, por el cual, serán las futuras generaciones porvenir las que vean y lleguen a este nuevo lugar.

El encierro forzado en *Voyagers* también dialoga con los efectos reales de la pandemia. Jóvenes que desconocen el mundo natural exterior, que nacen y crecen en una burbuja tecnológica, cuyas vidas siguen transcurriendo mientras el planeta tierra colapsa, y ellos encarnan la última posibilidad de proyectar lo humano en un tiempo futuro son algunos aspectos a considerar.

3. CONCLUSIONES

Un elemento en común compartido por todas las películas analizadas es el fuerte individualismo del joven héroe *millennial*, que tiene como objetivo principal la búsqueda del placer (*Spontaneous*, *Love and monsters*, *Voyagers*) -y en segundo lugar, diríamos, la sobrevivencia, elemento que era bastante frecuente en las películas distópicas. De otro lado, hay una ambigüedad en el tratamiento del sujeto aislado de la sociedad, ya que en solo en un caso de la muestra se promueve cierta empatía y solidaridad con el otro (*#Alive*), ya que lo dominante es el propio ego (*Alone*). Asimismo, está la resonancia bíblica tanto en los nombres de los personajes como en el sentido de las historias, acerca de la pareja primordial y la refundación de la sociedad (*Alone*, *Voyagers*). También está el sistema democrático presentado como el mejor de los mundos posibles (*Voyagers*), cualquier intento de revolución o de cambio pone en riesgo el programa o plan establecido. Esto nos lleva finalmente a pensar en el borramiento (o desaparición) de la utopía como una posibilidad concreta, y como contraparte, la reafirmación del sentimiento neoliberal en el siglo XXI.

REFERENCIAS

- #ALIVE. Dirección: Cho Il-Hyeong. Corea del Sur: Netflix, 2020 (99 min).
- 2001: A space odyssey. Dirección: Stanley Kubrick. EE.UU-Inglaterra: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968 (139 min).
- A CLOCKWORK orange. Dirección: Stanley Kubrick. Inglaterra-EE.UU.: Warner Bros, 1971(1h36m).
- AL MORIR la matinée. Dirección: Maximiliano Contenti. Uruguay/Argentina: Yukoh Films-Pensa&Rocca Cine-La Gota Cine, 2020(1h28m).
- ALONE. Dirección: Johnny Martin. EE.UU.: ICM Partners, JAR Films, Martini Films, 2020 (92 min).
- BURGESS, Anthony. *La naranja mecánica*. Buenos Aires: Minotauro, 2018.
- CARRIE. Dirección: Brian de Palma. EE.UU.: Two Pines entertainment, 1976 (98 min).
- COMBUSTIÓN espontánea. Dirección: Tobe Hooper. EE.UU.: Black Owl Productions-Project Samson-VOSC, 1990 (97 min).
- CONTAGIO. Dirección: Steven Soderbergh. EE.UU.: Warner Bros, 2011 (106 min).
- GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- GOLDING, William (1954). *El señor de las moscas*. Madrid: Alianza, 2010.
- HAN, Byung-Chul. La emergencia viral y el mundo de mañana. Traducción de Alberto Ciria. *El País*, 22 mar. 2020. Disponible en: <https://elpais.com/ideas/2020-03-21/la-emergencia-viral-y-el-mundo-de-manana-byung-chul-han-el-filosofo-surcoreano-que-piensa-desde-berlin.html> Acceso en: 2 abr. 2021.
- HOME alone. Dirección: Chris Columbus. EE.UU.: Hughes Entertainment, 1990 (103 min).
- HOST. Dirección: Rob Savage. Inglaterra: Shadowhouse Films, 2020 (65 min).
- HUXLEY, Aldous (1932). *Un mundo feliz*. Buenos Aires: Orbis, 1997.
- LA VENTANA indiscreta .Dirección: Alfred Hitchcock. EE.UU.: Paramount Pictures, 1954 (112 min).
- LOVE and monsters. Dirección: Michael Matthews. EE.UU.: Netflix, 2020 (108 min).

ORWELL, George. 1984. Barcelona: Salvat, 1970.

RUN. Dirección: Aneesh Chaganty. EE.UU. Lionsgate Films, 2020 (90 min).

SCANNERS. Dirección: David Cronenberg. Canadá: Canadian Film Development, 1981 (103 min).

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Barcelona: Bruguera, 1980.

SPELL. Dirección: Mark Tonderai. EE. UU.: Paramount Pictures, 2020 (91 min).

SPONTANEOUS. Dirección: Brian Duffield. EE.UU.: Awesomeness Films-Jurassic Party Productions, 2020 (101 min).

THE Block Island Sound. Dirección: Matthew Mcmanus y Kevin Mcmanus. EE.UU.: 30 Bones Cinema, 2020 (97 min).

THE BRIDGE Curse. Dirección: Lester Shih. Taiwán: Netflix, 2020 (88 min).

THE HUNT. Dirección: Craig Zobel (2020). EE.UU.: Blumhouse Productions, 2020 (90 min).

THE MATRIX. Dirección: Lana Wachowski y Lilly Wachowski. EE.UU.: Warner Bros, 1999 (120 min).

VIRUS. Dirección: Kim Sung-Soo. Corea del Sur: iFilm Corp, 2013 (122 min).

VOYAGERS. Dirección: Neil Burguer. EE.UU: AGC Studios-Thunder Road Films, 2021 (108 min).

ŽIŽEK, Slavoj. Un golpe tipo 'Kill Bill' al capitalismo. Traducción de Marco Silvano. CTX, 20 mar. 2020. Disponible en: <https://ctxt.es/es/20200302/Firmas/31443/Slavoj-Zizek-coronavirus-virus-sistema-Orban-comunismo-liberalismo.htm>. Acceso en: 2 abr. 2021.

10

**THE TURN OF THE “BAD FEMINIST”:
PROBING MONSTROSITY IN THE SHARED
UNIVERSE OF *THE HANDMAID’S TALE*¹**

Guilherme Copati

Recebido em 08 nov 2021.

Aprovado em 29 nov 2021.

Guilherme Copati

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia, 2021.

Professor do Instituto Federal do Triângulo Mineiro, *Campus Ituiutaba*.

Membro do Grupo de Pesquisa Narrativa e Insólito (UFU).

E-mail: guilherme.copati@gmail.comLattes: <http://lattes.cnpq.br/9794337870625893>ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7171-6899>

Abstract: This essay aims at tentatively probing the figure of the “bad feminist” in the shared universe of *The Handmaid’s Tale*, composed as it is by Hulu’s adaptation of Margaret Atwood’s homonymous 1985 novel and the Canadian author’s 2019 sequel, *The Testaments*. After briefly examining the figure of the “bad feminist” in the context of the fourth wave of feminism, we offer notes on how the characters of June Osborne in Hulu’s series and Aunt Lydia in *The Testaments* may have been rendered monstrous bad feminists for their rejection of norms of solidarity, a constitutive and dominant tenet of fourth-wave feminism, seeing how the monster could be described

1 Título do artigo em língua estrangeira: “A hora e a vez/a virada da “bad feminist”: explorando a monstruosidade no universo compartilhado de *The Handmaid’s Tale*”.

as the embodiment of the anti-norm which renders normative social configurations visible and stable.

Keywords: Monster. Bad feminist. The Handmaid's Tale. The Testaments. Margaret Atwood.

Resumo: Este ensaio examina provisoriamente a figura da “bad feminist” no universo compartilhado de *The Handmaid's Tale*, ao qual integram-se a adaptação do romance homônimo de Margaret Atwood para uma série de sucesso de Hulu, bem como o romance *The Testaments*, de Atwood, que dá sequência ao anterior. Após examinarmos brevemente a figura da “bad feminist” no contexto da quarta onda do feminismo, oferecemos notas sobre o modo como as personagens June Osborne, da adaptação feita por Hulu, e Aunt Lydia de *The Testaments* podem ter se tornado monstros por rejeitarem normas de solidariedade que constituem uma versão dominante da quarta onda feminista, considerando-se para tanto a descrição do monstro como ser que dá corpo à antinorma, assim oportunizando a normatividade e visibilidade de configurações sociais normativas.

Palavras-chave: Monstro. Bad feminist. The Handmaid's Tale. The Testaments. Margaret Atwood.

DISCLAIMER

The upcoming comments² might be but tangentially related to the scope of interest of *Abusões*, yet they must be tried and probed, if nothing else at least for the sake of the controversial figure upon whom they intend to shed light: the *bad feminist*, that most reviled, most feared persona in a number of fourth-wave feminist circles. It is not our intention, mind, to decry fourth-wave feminism, nor any other wave of feminism for that matter;

2 This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Finance Code 001.

indeed, it may have become apparent by now that feminisms, not to say most configurations of identity politics struggling to come to light at any given place and time, are always ever short of hands-on membership. Notwithstanding our ostensible support to the political agendas of the several feminisms available, the bad feminist has arguably been portrayed as a monstrous other in the shared universe of *The Handmaid's Tale* by reason of that universe's apparent problematization of the ideology of the fourth wave, hence the need to spare a moment to reflect on her trials and tribulations. We would also like to steer clear of mansplaining feminism to a reading audience of women, men, and anyone who does not see themselves as part of the binary, all of whom are more than certainly aware of the multiple nuances, successes and shortcomings of successive waves of feminist deconstruction that have developed in the West at least since the eighteenth century. If we choose to dive into the plight of the bad feminist here, it is mostly because a) the rendition of the bad feminist in recent popular culture is arguably a twenty-first century configuration of the gothic monster or castaway; b) the monster or castaway has more often than not embodied controversy and social dilemmas; and c) Margaret Atwood — she who has been dubbed “the prophet of dystopia” in a *New Yorker* op-ed (MEAD, 2017) precisely for her oracular abilities in predicting several of the qualms women have been subjected to in the second decade of the twenty-first century — has recently found herself at the unfortunate position of having to juggle the complex expectations and squabbles of fourth-wave feminism, her own complex beliefs on the matter, and her need as a highly praised, heavily prized novelist to write

compelling, often contradictory (at least by several fourth-wave parameters) fictional characters. Much as a result of that, the prophet of dystopia has herself been vested in the eyes of some with bad feminist interests — a conundrum lying at the heart of the writing and reception of *The Testaments*, the long-awaited sequel to both *The Handmaid's Tale* (2003) and Hulu's recent adaptation of Atwood's material into a successful streaming series (2017-). Finally, when discussing the quandaries of the monstrous bad feminist, we aim purely at pursuing glimpses of how, why, and with which meanings has this figure emerged as a site of debate in the shared universe of *The Handmaid's Tale*, while reflecting on whether the person of the bad feminist is really off-character in the context of Atwood's larger *oeuvre*. Give and take, it is not our intention in the course of the following discussion to produce definitive and unquestionable answers, but rather to probe the material, to open up lines of thought, and perhaps stimulate others to pick up on the discussion and either polish or wholeheartedly reject these positions. This is an open-ended and incomplete analysis, and as such it should be read.

BAD FEMINIST

Whoever qualifies as a bad feminist? In which ways is one a bad feminist — or a wholesome one by default? How has the (perhaps inglorious) title come about? Surprisingly for a phrase that has been on the cover of books and the title of essays by major feminist prophets, the epithet of “bad feminist” is considerably short of functional definitions. Roxane Gay, whose collection of essays *Bad Feminist* (2014) has first presented the figure to public scrutiny, thus writes in the introduction to said work:

I openly embrace the label of bad feminist. I do so because I am flawed and human. I am not terribly well versed in feminist history. I am not as well read in key feminist texts as I would like to be. I have certain... interests and personality traits and opinions that may not fall in line with mainstream feminism, but I am still a feminist. [...] I embrace the label of bad feminist because I am human. I am messy. I'm not trying to be an example. I am not trying to be perfect. I am not trying to say I have all the answers. I am not trying to say I'm right. [...] I am a bad feminist because I never want to be placed on a Feminist Pedestal. People who are placed on pedestals are expected to pose, perfectly. Then they get knocked off when they fuck it up. I regularly fuck it up. Consider me already knocked off. (GAY, 2014, s. p.)

This passage comes off as a rather down-to-earth admission of the contradictions and shortcomings of one's standing in the context of a political movement that has spanned many centuries and several cultures, though one evidently not bent on dismissing the importance of the movement itself. Feminisms, Gay argues, still count among the best ways to beacon one's reading and understanding of the political implications of being a gendered, sexualized individual in cultures in which political power is unevenly distributed in terms of one's gender and/or sexual identity. Being a bad feminist, however, means exercising one's awareness of their flaws and imperfections. One does not have to hold academic knowledge of the movement to be a feminist; one does not have to abide by any particular configuration of feminism to be a feminist, however popular that configuration might be; one does not have to display thoughts and behavior that always betray one's allegiance

with any strand of feminism to be a feminist, and one may at times actively counteract said thoughts and behavior. If that entails one is a bad feminist, so be it. In fact, it seems that being a bad feminist for Gay verges on two main *foci* of awareness: a) of how feminism is plural, tentative, multiplicitous, and often quite opposed to what it is said to be in mainstream narratives and stereotypes; and b) of how feminist icons, those placed on pedestals by way of popularity or personal branding, are at greater peril of disappointing their peers when they fall out of line, precisely for the fact that they advocate, perhaps in spite of themselves, for mainstream narratives and stereotypes of what a wholesome feminist must present themselves as. Both traits, if not absolutely coordinate, truly converge into a single one: being a bad feminist is refusing to abide by essentialisms of whatever sort. A bad feminist seems to be, by principle, an anti-dogmatic, anti-mainstream, iconoclastic individual, one who refuses by default to turn what Gay terms “Capital-F Feminism” into “Capital-D Dogmatism”.

What qualifies as Capital-F Feminism, however, has changed considerably along with the progress of feminism over centuries. The main tenets of feminism may have remained more or less the same in spite of the passing of time — progress, the pursuit of gender equality, emancipation (from patriarchy, from social expectations forged on biology, from stereotypification, from gender imperatives and compulsory heteronormativity) — as may have remained so its main problems and shortcomings — per Gay, the exclusion of women of color, queer women, and transgender women, just to mention a few. Even so, the mainstream, not to say dogmatic configuration these tenets have taken at each particular

moment in time may have changed, which has given rise to a common perception of how feminism has developed historically in waves. Writing in her book *F'em!: Goo Goo, Gaga and Some Thoughts on Balls*, in which there is an interesting article on the emergence of a fourth wave of feminism, Jennifer Baumgardner (2011, p. 247-250) suggests that there have been four larger organized waves of mainstream feminism in the West so far. In overly general lines, the argument goes as follows: the first wave, born out of the antislavery movement in late nineteenth-century America, has roughly extended from 1840 to 1920; it marked women's organized concern with the right to citizenship, including the right to hold property and the right to vote. The second wave, arising on the heels of the civil rights movement in the historical period of the long 1960s, marked the emergence of women's organized concern, one of heavily Marxist overtones, with their shared status as an oppressed class of individuals. Patriarchy, a structure of enforced oppression and illegitimate power, was singled out for being a sibling of Capital in subjecting women to domestic life, by forcing them to assume as mandatory such imperatives as marriage, motherhood, reproduction, and heterosexuality. Equality — and, to those who considered themselves radical, revolution — became the main goal, as women fought to liberate themselves from patriarchy while shedding light on how sexual relations are in fact political relations. The third wave rose in the late 1980s in response to the perceived elitism of the second wave; as the argument went, second-wave feminism had ostensibly prioritized the frame of references and experiences of white heterosexual middle-class women, while failing to account

for the specificities of other cohorts, such as working-class, queer, and non-white women. Amongst the main contributions of the third wave were the proposition of an intersectional approach to the understanding of oppression, and the theorization of gender as a performative ideological construct made natural and stable by way of ritualization and repetition, which has marked the rise of queer feminism. Finally, as Baumgardner suggests, there may have emerged in the past fifteen years a fourth wave of feminism — a wave for which the tag of “bad feminist” has arguably risen as a particularly compelling measure of political allegiance.

A number of critical observations contend that speaking of a fourth wave of feminism entails a recognition of the embryonic nature of this particular development of feminist politics, which is reflected in an alleged lack of systematic academic study of the fourth wave in comparison to previous waves (ANDERSEN, 2018; BAUMGARDNER, 2011; GHEORGHIU; PRAISLER, 2020; MUNRO, 2013; PHILLIPS; CREE, 2014; RIVERS, 2017; ZIMMERMAN, 2017). Jennifer Baumgardner (2011, p. 250) suggests that the fourth wave may be in part unspecific, in light of its repetition of the demands of the third wave and its focus on intersectionality, whereas comments by Tegan Zimmerman (2017, p. 56) endorse the specificity of the fourth wave, if not for its particular set of concerns, at least for its particular *modus operandi*: its provenance being the work of activists that came of age after the millennium, fourth-wave feminism may be best characterized, according to Zimmerman, as the fusion of digital culture activism (DIXON, 2014) and a revitalized practice of street protest (ZIMMERMAN, 2017). Fourth-wave feminism is usually devised by commentators

as a democratic form of activism, unmediated as it is by the constrictive rituals of academic philosophy; if it answers to any academic perspective at all, it is to Kimberlé Williams Crenshaw's (1989, 1991, 2013) game-changing notion of intersectionality, which suggests that disadvantage and privilege are experienced in specific ways at particular intersections of multiple identity axes, including race, sex, gender, sexual orientation, class, and physical (dis)ability. Filtered through the recognition of how intersectionality plays out in real-life dynamics of oppression, fourth-wave politics centers on the discernment of ongoing instances of women's objectification betrayed in cases of sexual harassment and abuse (GHEORGHIU; PRAISLER, 2020, p. 89), alongside a renewed interest in the material conditions that may impact a woman's life, in particular concerning purchasing power, health, education, (un)employment, and sexual and reproductive rights (ZIMMERMAN, 2017, p. 57). The ostensible goals of the movement are to overthrow patriarchy and atone for the complex instances of marginalization experienced at multiple intersectional junctions, while rendering privilege visible and nurturing a sense of "non-totalizing solidarity" (ZIMMERMAN, 2018, p. 65) among women from different backgrounds.

Although the "wave narrative" has been famously criticized before, and while it is similarly criticized now for misrepresenting generational gaps among activists that translate poorly into their overlapping concerns (BAUMGARDNER, 2011; EVANS; CHAMBERLAIN, 2015), fourth-wave feminism has been increasingly described as a "rebirth of second-wave feminism, rebranded as the fourth wave" (GHEORGHIU; PRAISLER, 2020, p. 91). Such reignited

interest in second-wave criticism of patriarchal oppression and sexual politics results from a discernible extenuation of the third wave — often named postfeminism or postmodern feminism — and ensuing repoliticization of traditional activism, a goal that the third wave may have ultimately rejected in the eyes of some (ZIMMERMAN, 2018, p. 57). As the argument goes, the emphasis of postfeminism on gender as a performative construct, its reclaiming of femininity and beauty, its focus on individual rather than collective liberation, and its enshrining of queer identities have contributed to the creation of a marginalizing form of feminism that perpetuates the oppression of women despite being sustained by a fantasy of accomplishment of the second wave's emancipatory agenda. By means of its attention to intersectionality and its questioning of the exclusionary nature of academic and mainstream activism, the fourth wave would aim at reclaiming the emancipatory goals of the second wave against what is often perceived as the mystifying conceptual frame of postmodernism. It is in the context of the fourth wave's rejection of academicism and mainstream versions of feminism that Gay's celebratory description of the bad feminist has made its first appearance; it is also in the context of the rise of fourth-wave activism that *The Handmaid's Tale* — both the novel and the series — and *The Testaments* have been recently received and discussed. Most importantly, it is in the context of the rise of a somewhat dogmatic configuration of the fourth wave of feminism that a change in the notion of who counts as a bad feminist has taken place — a change that has pushed the bad feminist closer to a possible configuration of the gothic monster or castaway. Yet how so?

JUNE OSBORNE IN *THE HANDMAID'S TALE*

Hulu's rendition of the dilemmas of the Handmaids in *The Handmaid's Tale* has recently proven fertile in examining the tensions underscoring the ideology of the fourth wave and the shadow of the bad feminist in the context of what has been growingly seen as a mainstream configuration of feminism. It is important to linger a moment on the partial fall of the bad feminist in *The Handmaid's Tale* for three reasons: a) *The Testaments* largely builds on the extended mythology of the series, to the point where we might correctly refer to the existence of a *Handmaid's Tale* shared universe; b) the series protagonist, June, has verged on bad feminism in ways that surprisingly oppose Gay's positive characterization; and c) the bad feminist's fall from grace in the show echoes that of Atwood's, another feminist icon, in a way that has arguably shaped the plot and character development of the protagonists of *The Testaments*, in particular Aunt Lydia. Hulu's series has been considered a paragon of fourth-wave feminism by way of its echoes of the #MeToo movement in recent academic research (MOEGGENBERG; SOLOMON, 2018); indeed, its refurbishing of Atwood's passive and somewhat cowardly protagonist, Offred, into the feminist warrior June Osborne we have watched for four years now, has been tinged with the colors of fourth-wave feminism, by way of its emphasis on *solidarity* in the face of patriarchal oppression. In the series' first season alone, which covers the ground of Atwood's novel and the inception of Gilead's patriarchal regime, June manages to face off against Aunt Lydia in defense of /her "gender traitor" friend Emily/Ofglen, join her friend Moira in an attempted escape from the Red

Center, encourage Emily to run over an armed Angel guard with a stolen car, privately appeal for compassion to a visiting Mexican ambassador, smuggle a written letter to her refugee husband Luke over the border into Canada, scribble a message on the wall for a possible upcoming Offred — “You are not alone”, a token of her solidarity —, prevent Janine/Ofwarren from running off with Baby Angela in her arms — and later refuse to stone Janine for the “crime”, thus initiating a small rebellion against Aunt Lydia —, join the Mayday resistance, secure a package of bombastic Handmaids’ letters to be transported into Canada, and direct the most outrageous cursing at the Wife of her household, Serena Joy³. Needless to say, Atwood’s Offred puts on no such shows of solidarity or heroic fight against illegitimate patriarchy: she mostly sits, waits, and obeys.

It is undoubtful that June’s characterization in the show has allowed her to become a more assertive feminist icon, attuned to the hands-on approach to resistance that has grown out of fourth-wave feminism’s pursuit of female empowerment through solidarity. Yet her narrative arc in the series doesn’t always support her status as a fourth-wave shero — as a matter of fact, as her story progresses, it increasingly withstands it. Cracks on the surface begin to show during the second season of the series, which sees an unfocused and emotionally broken June give in to the powers that be, but it is in the course of the third season that June’s actions become highly incongruent with her initial status as a fourth-wave icon. By the end of the show’s sophomore season, June has snapped out of her inaction and managed to smuggle

3 cf. *The Handmaid’s Tale* [Series]. 2017.

Baby Nicole, her newborn daughter (by law a property of the regime), over the border into Canada, with the help of Emily and the enigmatic Commander Joseph Lawrence⁴. The third series picks the narrative up right after Emily's extraordinary escape over the border. After the scandal of Nicole's kidnapping, which Commander Fred and Serena Joy have helped cover up to avoid the gallows, June joins Commander Lawrence's household as Ofjoseph. The new Commander is married to an emotionally unstable, Bertha-Mason-like Wife, Eleanor, who is kept to herself in the master bedroom. Eleanor is burdened by the knowledge of her husband's disgusting war crimes: he has devised the project of the Colonies, the concentration camps where Unwomen are sent to collect radiative dust until they rot to death. And yet, the Marthas of the household somehow run a Mayday headquarters from the basement with Lawrence's consent, from whence they articulate such tasks as the escape of Handmaids and the assassination of Commanders. Upon realizing what unfolds in the house, June joins the resistance to learn the whereabouts of Hannah, her other daughter, with hopes that she can save the child from Gilead before finally escaping the regime herself. By this point, however, she has become someone else altogether: hardened, reckless, self-centered, and perhaps a bit deranged. She insists that Mayday should move a Martha out of Gilead, when that would clearly put the whole operation at risk if they got caught. The Martha ends up executed by Angels. She then persuades Eleanor to walk her to Hannah's school, knowing very well that the reclusive Wife could have a breakdown at

4 cf. *The Handmaid's Tale* [Series]. 2018.

any moment — which she eventually does, in plain sight of the Angels. She later tracks down the Martha in charge of Hannah and begs her to arrange for a private meeting with her daughter, but her plans are frustrated when her shopping partner Natalie/Ofmatthew, a true believer, tells on her to the Aunts. She is then brought in to conduct the execution of the Martha — which she does without so much as batting an eye. In the second half of the season, she is determined to smuggle about a hundred kids out of Gilead by airplane, which a plan is put in motion to accomplish. But when the good-natured Eleanor threatens to unwittingly risk the plan, June purposely lets her die of an attempted suicide, even though she could have saved the Wife in time. Later on, while a bunch of kids crouch in Commander Joseph's basement waiting to leave, she points a gun to a recalcitrant child's head in order to shush her. She eventually manages to carry on with the plan and save the kids, but we might be asking by now: at what cost has the deed been accomplished?⁵

One particular sequence of events underlines the most problematic change in June's behavior *vis-à-vis* her outward refusal of what might be considered a tenet of fourth-wave activism: solidarity. After she is denounced to the Aunts by Ofmatthew, June testifies to Aunt Lydia that her shopping partner is harboring doubts as to whether she should terminate her current pregnancy. This revengeful revelation leads Aunt Lydia to single out Ofmatthew to testify to her sins before the other Handmaids, who, seeing June as a leader, take to ostracizing the denouncer. The passive-aggressive treatment of Ofmatthew

5 cf. The Handmaid's Tale [Series]. 2019.

extends for a number of episodes, until the distraught Handmaid snaps at the supermarket, and goes on a violent rampage. She is shot unconscious by an Angel and brought into a hospital, where she is declared brain-dead, but placed in life support until her baby is born. By way of atonement, June is forced to stick with her now unconscious partner, kneeling down by her bedside until the birth occurs. But week after week of silent kneeling drives her to devise a terrible plan: she manages to purloin a scalpel so she can finish off both Natalie and the baby. At the crucial murderous moment, Janine, who had been admitted to get treatment for an open wound, walks in on her. “Don’t do that”, Janine begs — “She is one of us”. June, a deranged smile on her face, agrees, but refuses to let Janine take the scalpel off her hands. “When did you get to be so selfish?”, Janine asks; “Everything’s always about you now, your problems”. “Get the fuck outta here”, June replies, keeping the scalpel out of Janine’s reach, to which a flabbergasted Janine murmurs: “You’re different. I don’t like it”⁶.

So much for solidarity. Granted, June has been crushed under extreme, unimaginable pressure. She has tried again and again to save her daughter, and has failed. She has tried again and again to escape Gilead, and has failed. She has been subjected again and again to torture, pain, disrespect, institutional rape, and has had to harden herself in response to the absurdity of it all. It is only understandable that there must have come a point where she would have relinquished her selfless, solidary persona, even if for only moments at a time, to put herself and her own private interests first. By doing just that, however, June has challenged the political

6 HEROIC (Season 3, ep. 9). *The Handmaid’s Tale* [Series]. 2019.

symbolism she was conceived to be. She has relinquished her role as a symbolic warrior against a system of female subjection by way of solidarity, one extremely attuned to a fourth-wave reading of solidarity as a successful strategy of resistance to oppression. June has, in this particular sense, become a bad feminist — a feminist against the grain, fallen from a fourth-wave pedestal, one who has fucked up, has messed up with expectations, has flipped off the norm. The consequences, both for her character and for her standing in protest culture, have been multiple.

The most striking consequence of June's verging on bad feminism is the reversal of values entrenched in the process. She has become a bad feminist all right; yet in the context of Hulu's *The Handmaid's Tale*, particularly from the second season of the series onwards, her transformation into a contradictory and bewildering feminist has never been embraced, nor has it ever been celebrated. As character after character in the show will tell you at least once every two episodes — Marthas or former Marthas, Handmaids or former Handmaids, escapees and those still inside, and all possible members of the resistance, male and female alike — June has become an egotistical Juggernaut, a threat to the success of the resistance, a danger to herself and others, a deranged and confrontational individual, someone untrustworthy and unpredictable, someone who turns against her peers, someone who puts herself and only herself first, someone to be avoided at all costs if one truly wishes to stay alive, someone different and unlikeable by the Janines of life's standards. Janine's assessment haunts precisely for the conclusion it imparts: the show's leading Handmaid and strongest fourth-

wave symbol has changed considerably by trading off solidarity, however non-totalizing, non-essentialist it is supposed to be, for the accomplishment of her own private agendas. Her endgame no longer seems to be informed by an “us” grounded in an experience of non-essentialist sisterhood, and the intersectional narrative of different but shared oppression no longer fits her motivations. She is now willing to sacrifice one of “them” the moment that one proves an encumbrance for the fulfillment of her personal agendas. Such episodes suggest that June’s politically symbolic endurance has been replaced with moral ambiguity. The change may be refreshing from the viewpoint of character progression, but it is ultimately problematic in the context of a Handmaid’s standing in a fourth-wave feminist reading. A number of questions arise from the conundrum: How to account, in a fourth-wave feminist reading of *The Handmaid’s Tale*, for those who exchange sisterhood for either ideology or personal gain? How to account for those for whom liberation may only be accomplished *at the price of solidarity* — of turning their backs on their peers, or even helping to enforce their oppression? How to account for the woman who willingly sacrifices another woman’s wellbeing in the name of a selfish cause? What sort of feminist is that person, after all — if feminist she may be called?

The change in June echoes a change in the perception of what it means to be a bad feminist. Ambiguous behavior such as hers, though it may be tackled differently by different trends of feminism, has encountered hostile responses by an arguably dominant configuration of the fourth wave that has been on the rise, one whose internal coherence depends on one’s full adherence to the

group's sanctioned form of being a feminist. According to Ensalaid Munro and Tegan Zimmerman, expressing divergence to the doxa — i.e., blinding oneself to intersectional peculiarities, thus acting in ways that defy solidarity — leads one to be called on to “check their privilege” (MUNRO, 2013, p. 25) or else be termed a “bad feminist” (ZIMMERMAN, 2017, p. 62). The brand of bad feminist has thus grown to be used as a “disciplinary mechanism for re-establishing and maintaining power and control” (KABA; SMITH, 2014 apud ZIMMERMAN, 2018, p. 62) in the face of counter-normative attitudes. It uncovers, then, the emergence of a relatively normative configuration of fourth-wave politics, one grounded on intersectionality and solidarity as norms or imperatives to be acknowledged and pursued. The bad feminist has, in this context, become her own political opposite: rather than the celebrated non-mainstream individual, she has grown into the dissident feminist who must be checked for overseeing the respect to dominant contentions; rather than the radically non-essentialist feminist, she has become the one who defies the stability of essentialism — which is surprising in a movement for which intersectionality, thus radical difference, is a must — , and thus puts the success of the movement at peril. She has been subjected to a turn — from a celebration of marginality and inconclusiveness to a disciplinary mechanism directed towards the checking of those individuals questioning the rising normative configuration of the fourth-wave movement. That turn delimits a dangerous point where bad feminism loses its ground on the politics of pluralism to become a mode of political control by way of the institutionalization of monstrous otherness.

Whenever one refers to non-essentialist, non-totalizing feminisms, as Roxane Gay has made sure to do when discussing her own self-proclaimed status as bad feminist, one necessarily operates under the idea of a radical decentering; being a bad feminist is, most of all, being averse to dogmatism, rather than simply a byproduct of a powerful dogmatic position. Yet when a certain normative configuration begins to take shape, to take *center* stage, as has apparently accrued the nascent fourth wave of feminism, it pushes other, non-canonical, non-dogmatic, non-wholesome configurations to the margins. Arguably, when radical decentering crushes under the weight of an emerging centralizing force, it beckons the emergence of monsters. For, as studies by Jeffrey Jerome Cohen (1996, p. 3-25) and J. Jack Halberstam (1995) have suggested, monsters are the others, the outcasts, the marginal individuals who contradict a socially sanctioned norm. Indeed, as Fred Botting (2008, p. 8) has argued, monsters are *the upkeepers* of the norm, given how they are “the exceptions [allowing] structures to be identified and instituted, difference providing the prior condition for identity to emerge”. As that, they police the boundaries of identity, of internal coherence, of dominance. Monsters embody difference on the basis of their refusal of hegemonic values — but only, it might be added, to the extent where the non-essential, non-totalizing, ex-centric radicalism of postmodern difference is made understandable as a form of graspable, controllable, and perhaps destroyable alterity.

For that, monsters are hailed as sites of terror. Traditionally, as Botting (2008, p. 8) suggests, monsters are “objects of fear, exclusion or repugnance”. Historically, those exceptional

creatures policing the boundaries of the normal have included “workers, women, deviants, criminals, “orientals” etc., [all of whom] are produced as the antitheses fantasmatically and ideologically establishing modern norms of bourgeois rationality, heteronormative sexuality, racial integrity, [and] social and cultural cohesion” (BOTTING, 2008, p. 8). The bad feminist, as she has been presented in Hulu’s *The Handmaid’s Tale*, has arguably joined those other others in that much decried marginal position. In the acts of her spiraling out of symbolic value — of her becoming bewildering, unlikeable, threatening, and fear-inducing — she has become the antithesis fantasmatically establishing norms of fourth-wave allegiance grounded on solidarity. It is precisely in the capacity of ideologically antithetical monstrous outcast that she has also made an appearance in Margaret Atwood’s *The Testaments*, a novel that has arguably been written to take the cultural problematic of bad feminism expressed in Hulu’s *Handmaid’s Tale* a few steps further.

In order to examine how Atwood has approached the figure of the bad feminist in *The Testaments*, we must first understand how the writer herself may have become embroiled in the turn of the bad feminist. She has been entangled in this particular reversal of values — which she has discussed in an op-ed for *The Globe and Mail* (2018), in which she asked: “Am I a Bad Feminist?”⁷ — by way of her participation in the Steven Galloway controversy, which has allegedly led fourth wavers to decry her untouchable status of feminist oracle after what they may have deemed an

7 Available at: <https://www.theglobeandmail.com/opinion/am-i-a-bad-feminist/article/37591823/>. Access: 06th Oct. 2020.

uncharacteristic gesture towards the maintenance of patriarchy. In 2016, Atwood and a number of other prominent Canadian authors signed an open letter⁸ calling for the University of British Columbia to be held accountable for what they believed was a mishandling of a sexual abuse accusation against its then Professor Galloway, one of many such accusations that have befallen the heads of powerful men in the wake of the #MeToo movement in the late 2010s. After UBC had commissioned an independent report which dismissed the claims of sexual harassment as unsubstantiated, but still went on to fire Galloway amid a much-publicized vilification of his character, the signatories of the letter claimed that “the University’s willingness to allow the suspicions it has created to continue to circulate is surprising and appears to be contrary to the principles of fairness and justice that should guide any distinguished academic institution” (ATWOOD *et. al.*, 2016, s.p.). In her essay, Atwood reflects on how her endorsement of a missive in support of liberal values has been “distorted by its attackers and vilified as a War on Women” (ATWOOD, 2018, s.p.), which has in turn led her to be backlashed by social media users and fourth-wave activists as a bad feminist, apparently for her lack of expressed solidarity with a fellow woman in trouble.

Those who may have met Atwood through Hulu’s reading of her celebrated novel were naturally shocked by what they must have seen as a base betrayal of feminist ideals. Yet those who have studied her work long enough to realize its complexities would hardly be that fazed. Atwood’s complicated tackling of

8 ATWOOD *et. al.*, 2016. Available at: <http://www.ubccaccountable.com/open-letter/steven-galloway-ubc>. Access: 06th Oct. 2020.

tensions between feminism and individual characterization has long been a problem of academic investigation, and her structural stance on feminist politics often lies far from fourth-wave notions of solidarity. “My fundamental position is that women are human beings, with the full range of saintly and demonic behaviours this entails, including criminal ones. They’re not angels, incapable of wrongdoing. [...] Nor do I believe that women are children, incapable of agency or of making moral decisions” (ATWOOD, 2018, s.p.), her op-ed reads; that is a stance she has translated into her extensive body of fiction time and again, *vis-à-vis* the lives of numerous female characters whose allegiances often fall outside the limits of solidarity to other women — and that at the very heart of narratives that may be said to reinforce the argument that female oppression continues to be a structural element of patriarchal power relations. To Atwood, a problem arises when moral complexity of the sort she is interested in examining as a writer is limited by presumed notions of guilt and innocence anchored on a perception of systemic oppression and the need to erase individuality to tend to collective claims. She argues in her op-ed that her position is a matter of fairness and transparency before solidarity, one that does not, in her opinion, invalidate the defense of women’s rights. She is certainly aware of the fact that women have historically been forced to keep their silence in cases of sexual abuse, knowing that they could hardly tackle the powerful structural systems that have a man’s back at all times — proof of that is the occurrence of countless such episodes in her extensive *oeuvre*, including, besides Offred in her version of *The Handmaid’s Tale*, such characters as Elaine Risley in *Cat’s Eye*

(1989), Grace Marks in *Alias Grace* (1997), and Laura Chase in *The Blind Assassin* (2001), only to name a few. What she argues, however, is that, if taken to the extremes of declaring guilt and innocence on the basis of default solidarity, an “understandable and temporary vigilante justice [such as #MeToo] can morph into a culturally solidified lynch-mob habit” (ATWOOD, 2018, s.p.) often directed at those women who might dare to defy the norm. That, to Atwood, may be a lot of things, but feminism it is not.

These conflicting positions and their several shortcomings constitute to a certain degree the substratum of *The Testaments*. The novel has been deemed “Atwood’s contribution, overtly militant, to a women’s ‘march against patriarchal abuse’” in the context of fourth-wave activism (GHEORGHIU; PRAISLER, 2020, p. 91). This description, though in line with the political standing of *The Handmaid’s Tale* universe in fourth-wave activism, fails to account for the distinct and persistent specter of the monstrous bad feminist inhabiting the heart of the novel. Atwood’s sequel, which focuses on the perspectives of three women narrators from in and out of Gilead — Baby Nicole; Hannah, or Agnes Jemima in the novel; and the fearful Aunt Lydia — foregrounds problems of complicity, moral choice, and the limits of solidarity, which can only be accounted for in light of its ostensible critique of overt militant policies. In *The Testaments*, Aunt Lydia, the leading figure in the enforcement of the oppression of Handmaids, takes on a prominent role as she looks back on her participation in the rise and fall of the patriarchal regime of Gilead. Through Aunt Lydia’s morally ambiguous perspective, the novel examines the downside of the normative configuration of the fourth wave of feminism that

has turned the bad feminist into a discursive mechanism of control, hence an expected figure of monstrous otherness. In the following section, we will piece together instances of the complex character of the bad feminist, as we dabble on the mechanisms activated by Atwood to both render Aunt Lydia a monstrous character and reclaim the reader's sympathy for her very human plight.

AUNT LYDIA IN *THE TESTAMENTS*

“Every woman is supposed to have the same set of motives, or else to be a monster”, reads the epigraph to *The Testaments*, taken from George Elliot's *Daniel Deronda*. The matter of motivation is expressed in this short quote in terms of either/or, which means the subject of the dilemma embodied in these words — every woman — is always eventually positioned in the face of two mutually exclusionary possibilities. One of those choices is to adhere to a dominant configuration of the motivation at stake: every woman is, at some point, invited to share in the glory of abiding by the same motives of other women. The fact that this option comes first proves that adhering to a norm is in itself a normative force: it is, in a certain sense, a call to conformity, and as such a prison camouflaged as a choice. The nature of motivation implicit in the apparent choice is thus invested with ideological power, in particular when examined in light of the other option: to become a monster. Motivation, then, is in fact a proxy for identity; indeed, if one chooses to reject conformity, to refuse normative modes of being a woman in the world, one immediately ceases to be a woman to become someone fully othered, for whom there is no name but that of a *monstrum*, a harbinger of the consequences of

deviation. Monsters, in such scenarios, establish by opposition a certain dominant identitary configuration, while crystallizing into fear the opposing constitutive parameter; they petrify the norm in the act of petrifying themselves, in spite of their ever-changing form, as a constant, powerful and terrifying anti-norm. It is precisely the petrified status of the monster, and as such of normativity established by default, that the elusive Aunt Lydia wishes to undo: “Only dead people are allowed to have statues, but I have been given one while still alive. Already I am petrified” (ATWOOD, 2019, p. 3), she claims in the beginning of “The Ardua Hall Holograph”, her portion of *The Testaments*. Ambiguous from the outset, her petrified state invites multiple questions. Is Aunt Lydia merely shaped in stone, and thus immutable — a monument to history and to the destruction of its nuances? Is she the constitutive parameter that petrifies a norm, or else a petrified rendition of a canonical, imperative norm? Is she terrified in retrospect of the monster she has become? As the leading woman figure around which the other castes of the petrified “female sphere” of Gilead are gathered, Aunt Lydia is thought to have risen to power on a legacy of violence, fear, and what is surely an alternative even worse than bad feminism: a complete antifeminist betrayal. “The Ardua Hall Holograph” is her attempt at setting her life’s record straight — at grinding down her petrified stat(u)e, so to speak, and offering an explanation of how and why she has become an apotheosis of antifeminist controversy.

In Atwood’s *The Handmaid’s Tale*, Aunt Lydia makes brief appearances through the memories of Offred. She is mostly characterized as an ideologue, blinded by faith (whether in God or in the regime, it is never clear — though in Gilead both are often the

same), and given over to the regime as an instrument of enforcement of the role of Handmaid. In *The Testaments*, however, Aunt Lydia takes on a less programmatic, less expected role: she comes off as Atwood's fictionalized response to the conundrum of bad feminism at the center of which she has found herself due to the Steven Galloway controversy and its reading in light of the shifting perception of what it means to be a bad feminist. As such, Lydia reads as the most unpredictable character in *The Testaments*, the one who most strongly troubles the novel's undertaking of bad feminism as a regulatory strategy: she is presented as a monstrous bad feminist, only so that her monstrosity may be questioned, and with that the entire mechanism in operation to effect the transformation of antinormativity into monstrous bad feminism. Indeed, Aunt Lydia is, by the end of the narrative, unmasked as the mole assisting Mayday in the escape of Handmaids and the contrivance of a plan to topple the regime. Does that a feminist make? — the novel seems to be asking us; — And, if it does, how truly wholesome, or else how truly bad, is that feminist supposed to be? How does a peer *finally* take Lydia in: on the basis of her ostensible tackling of women's rights, which has contributed to the subjection of countless Handmaids, or on that of her undercover tackling of the regime, which has helped save a few necks from the gallows, her own neck included? Could it be that Aunt Lydia is less than the monster — less than the monstrous bad feminist — she has been positioned to be? Is that what a bad feminist is, after all: one who finally has a change of heart, one who finally decides to implode the regime — and with it her own history of crime against sisterhood?

It is impossible to answer any of these questions definitively; perhaps that is why, in contrast with Agnes and Nicole, the two young and idealistic representatives of activism in the novel, Aunt Lydia's transformation into a fourth-wave luminary remains questionable and unsettling till the end of her holograph. Interestingly enough, Oana Celia Gheorghiu and Michaela Praisler (2020, p. 93), though admitting to the risks of equating Aunt Lydia with any form of feminism, still argue that a Derridean reading of the Aunt through *differánce* "may help to 'excuse' her ruthless behaviour: she suspends her femininity and defers feminine solidarity until she feels that she can truly upset the status quo and overthrow male domination through feminine power". Their argument is certainly in line with their reading of *The Testaments* as Margaret Atwood's pamphlet in support of the fourth wave of feminism, though it is one that we may wish to look into with some precaution. Their interpretation communicates an underlying perception that Aunt Lydia always ever harbored a noble feminist agenda in her bosom, only waiting for the suitable moment to strike her attack against a patriarchal norm that had forced her into committing horrible acts against other women. Transparency of that sort is not only uncharacteristic of Atwood's approach to storytelling and character development; it is also at odds with her publicized qualms with the fourth wave. Such an interpretation also reduces Aunt Lydia to one particular side of her character, hence failing to ask the hardest question that looms over the account of her life and times: could Lydia's final liberatory acts ever atone for a life of dedication to a regime intended to dehumanize women so thoroughly they begin to see themselves as merely two-legged

wombs, so as to make her into a characteristic fourth waver? Though some might say that it is better to grow into a crooked feminist than to remain an antifeminist — which it is —, that is an assertion that both misrepresents Aunt Lydia’s mysterious and often contradictory motivations, and reduces *The Testaments* to its latent political content in spite of its many observable nuances in terms of character development.

Gheorghiu and Praisler’s Derridean reading of Aunt Lydia imparts yet another germane underlying reasoning: in adopting the postmodern standpoint of deconstruction, they are willing to sympathize with the monster, and thus advance a reading of the Aunt’s monstrosity in terms that will vindicate other readers’ sympathies. That common strategy of the postmodern gothic, which is meant to celebrate monstrosity as a representation of disenfranchised identity, is thus pinpointed at work in *The Testaments*, a novel in which monstrosity ignites one central problem regarding feminism, best exemplified by Nicole’s assessment: “What sort of people could be on the side of Gilead and not be some kind of monsters? Especially female people” (ATWOOD, 2019, p. 46). Nicole’s understanding does not cover positive possibilities of bad feminism, such as those exemplified by Roxane Gay’s description; for Nicole, being against a normative configuration of how to be pro-women equals being against women, *ergo* being monsters. It is through the eyes of Nicole that we are led to read Aunt Lydia as the particular sort of bad feminist who discharges the ideological byproduct of the fourth wave in the shape and form of monstrous otherness. Therefore, what lies at the vortex of *The Testaments* is arguably not quite

a defense of the fourth wave, but rather a gothicized rendition of some of its potentially polarizing dynamics, according to which either one advocates for wholesome (or normative) forms of feminism and embraces its set of motives, or else one risks becoming a monstrous bad feminist. That dynamic is far from celebratory; if anything, it signals a problem of normativity lodged at the heart of a growingly dominant configuration of the fourth wave. As a result, although Aunt Lydia's story is posed from the outset to pattern the postmodern undoing of the monster, the extent to which this endgame can ever be fulfilled through the sieve of the fourth wave is rendered problematic. As a narratorial strategy and celebratory stance on *differánce*, the postmodern gothic demands that polarized definitions of identity be replaced by the more complex model of fragmentation, multiplicity and difference (HALL, 1995), the humanization of monstrosity coming as a result of how that complexity adds up to the deconstruction of power positions inherent in binary divisions of culture. However, the prospective undoing of the monster in *The Testaments* plays out against the expectations of a cultural background that does not seem to credit postmodern positions, abiding instead by a reinvestment in hierarchical power dynamics. Hence, the monster's rectification of her life under a fourth-wave lens is set up to fail from the outset, seeing how the complex presentation of a character who refuses to inhabit any place of normativity conflicts with the larger political backdrop against which it comes to pass.

Given the inherent patterning of normativity at play at the heart of the novel, the undoing of the monster is only conceivable

as a crossing of hierarchical borders towards an acceptance of the norm. If one must either embrace the norm or else be a monster, it shall not be enough that Aunt Lydia grows from antifeminism into bad feminism to display a fragmentary and multiplicitous character: the undoing of Monster Lydia must entail having her cross the divide into the side of wholesome feminism, and thus fully espouse the cause and ideology of the fourth wave. What we must expect from Aunt Lydia's account then is that she will prove herself to have always been a wholesome feminist in disguise, which can only be achieved if she is persuasive enough to prove that she has been pressed to condone horror, forced to commit every single crime at gunpoint; that the power of systemic oppression, of which she, too, was a hopeless victim, had left her with no other choice but to continue to side with patriarchy; that she has been perpetually motivated by her selfless and attentive solidarity for other disempowered women, which she has had to conceal in order to best devise how to implode the regime. She must prove herself to have always professed "the same set of motives" — to have always been motivated by solidarity in the face of shared oppression. Only thus can she prove herself deserving of mercy — and most importantly, of solidarity — and only thus can the impropriety of her position be made proper, integrated into the norm, finally vindicated through sympathy. It is, thus, to Lydia's motives we must turn in order to assess the matter of the relativization and possible undoing of her monstrous bad feminism.

When motivation comes into play, however, it becomes obvious that Aunt Lydia's actions are never made to fully match the alternative to being a monster. Her own narrative undercuts her

ends: instead of pursuing our sympathies, she produces a rather straightforward and often shocking account that never shies away from including the dirt, crime, deceit and evil in which she has dealt to become Gilead's grandest political powerhouse. Such sordid details, and the extent to which they negatively affect the lives of other women, may put her role in Gilead in perspective, yet they hardly manage to dispel the shades of monstrosity attributed to her. After reading "The Ardua Hall Holograph", we might surrender to a more condescending understanding of her motivations, but we will nonetheless remain unable to equate her with the side of wholesome feminism. Our inability is a revenue of a fourth-wave matrix of analysis embedded, for instance, in Nicole's appreciation, which frames Aunt Lydia's crimes in terms of her failure in standing up for other women. Had Aunt Lydia been targeting the patriarchs, and the patriarchs alone, we might have been willing to forgive her actions; but since she has no scruples in sacrificing Handmaids, Wives, Daughters, and other Aunts to secure her goals — even when those goals may benefit other Handmaids, Wives, Daughters, and Aunts —, then she must always remain at best a bad feminist, at least in relation to one particular group at a time.

That is not to say Aunt Lydia must never be counted amongst the victims of Gilead. Her career of horrors arguably begins with her captivity at the hands of the Sons of Jacob, where she, along with other liberal professionals, is stripped of her humanity, forced into "starvation, solitary confinement, lack of hygiene, [and] the obligation to witness and participate in public executions on either end of the barrel of a gun" (GHEORGHUI; PRAISLER, 2020, p. 93).

That, for Gheorghiu and Praisler (2020, p. 92), is why she “chooses life over femininity”: when the alternatives are either to “monster up” or to die, some will inevitably choose the first. Aunt Lydia’s contention, however, is of a different sort: “I made choices, and then, having made them, I had fewer choices” (ATWOOD, 2019, p. 66). In her own appreciation, though her role in the regime may have been the consequence of choosing life over femininity, most, if not all, of her subsequent actions were ultimately her choice, and the horrific consequences of her decisions are now hers to live with. And yet Aunt Lydia’s narrative also begins at the time right before her captivity: when she was still a rightful and virtuous citizen, a family court judge, a position she gained “through decades of hardscrabble work and arduous professional climbing” (ATWOOD, 2019, p. 36). Or perhaps it starts further back into the past: when she “was a girl and, worse, a smarty-pants girl” (ATWOOD, 2019, p. 112), living with a family of “trailer-park dwellers, sneers at the police, consorts with the flip side of the criminal justice system” (ATWOOD, 2019, p. 112), under the custody of a father who disliked her intellectual pretensions and tried to wallop them “with fists or boots or whatever else was to hand” (ATWOOD, 2019, p. 112). “He got his throat cut before the triumph of Gilead”, she says of that father figure, “or I would have arranged to have it done for him” (ATWOOD, 2019, p. 112). Those glimpses of a past life, that Aunt Lydia distributes sparsely in the course of her holograph, harbor seeds of the Lydia she would later become in Gilead: studious, but also ruthless; disenfranchised, but power-hungry; intellectual, but also street smart; fair, but only to the limit of her vengefulness; both a victim and a perpetrator of violence; working hard and

smart to prevail the odds. Her subjection to the system may have precipitated her making into a monster — but the monster had always been there, on the lookout for a chance to escape.

When confronted with the violence of the system, Aunt Lydia's first choice is simple: "I did not intend to be eliminated if I could help it" (ATWOOD, 2019, p. 116). That is the frame of mind of neither an angel nor a monster, but a survivor. Survival, according to Margaret Atwood's celebrated appreciation (2004), is an organizing theme in Canadian literature. CanLit, in Atwood's words (2004, p. 42), has generated plenty of stories "not of those who made it but of those who made it back from the awful experience". As a trope, survival problematizes stereotypes of characterization: a survivor is neither a victim nor a hero, neither a monster nor its opposite, but merely one who, pushed into extreme circumstances, has been able to "work the angles, once [they] could find out what the angles were" (ATWOOD, 2019, p. 117), in order to stay alive. For Aunt Lydia, there is nothing new about that: as a child, she had survived patriarchal violence and adverse circumstances through a mixture of wit, hard work, and ruthlessness. She had prevailed the odds once, and hoped to do it once more. Now, to accomplish the deed yet another time, she feels she must fall back into the old ways: she exchanges the equitable and virtuous judge, the polished and successful liberal professional who had grown beyond the constrictions of a troubled childhood, for "the mulish underclass child, the determined drudge, the brainy overachiever, the strategic ladder-climber who'd got [her] to the social perch from which [she]'d just been deposed" (ATWOOD, 2019, p. 117). If she is serious about

surviving, she ponders, she must climb her way up to the echelons of the new regime, for the alternative is to go down. Those are the angles she works out.

When in extreme circumstances, survival becomes a stronger imperative, one that may upend solidarity for others in distress. But Aunt Lydia's story is not simply one of survival: it is also one of self-made success. If anything, it is an account of the survival of the fittest — both the most capable, and the one who *fits in* the best. In order to overcome her predicament, then, she realizes she will have to fit into the new system, to comply with the new angles allowed to her. She must overcome the eternal verities of republican life — “all that claptrap about life, liberty, democracy, and the rights of the individual [she]’d soaked up at law school” (ATWOOD, 2019, p. 116) — whereas all the time swearing revenge on her nemesis, the Commander Judd:

Did I weep? Yes: tears came out of my two visible eyes, my moist weeping human eyes. But I had a third eye, in the middle of my forehead. I could feel it: it was cold, like a stone. It did not weep: it saw. And behind it someone was thinking: *I will get you back for this. I don't care how long it takes or how much shit I have to eat in the meantime, but I will do it.* (ATWOOD, 2019, p. 149, emphasis original)

Revenge, then, cannot be counted out of Aunt Lydia's motivations. And yet her outrage, though perceptible, doesn't seem to be triggered by her despise of the regime's antics, which she has begun to work out and internalize already; nor by her moral rectitude, which she has already replaced by her selfish improbity; nor still by the harm done to women in general: right now, her

heart is harboring a personal vendetta against Commander Judd, for the torture done to her in particular. Revenge is a dish best served cold, goes the saying; which means: the more carefully it is planned, the more vicious it will turn out — but also: that one must secure a seat at the table if vengeance is to be exacted at all. Without power, revenge is nothing but wish fulfillment. Power, then, is what Aunt Lydia must gather if she ever means to exact her revenge. And yet where does power to dole out retribution end, and sheer ambition begins?

In her first encounter with the Founder Aunts and Commander Judd, after she has said “yes” to the regime, Aunt Lydia sees an opportunity to secure her power: “If it is to be a separate female sphere [...], it must be truly separate. Within it, women must command. Except in extreme need, men must not pass the threshold of our allotted premises, nor shall our methods be questioned. We shall be judged solely by our results” (ATWOOD, 2019, p. 176), she demands. From the other Founding Mothers of Gilead, what she gets is ambiguous reactions: a grudging admiration from Helena and Elizabeth, for having purchased more power than they would have been able to secure; hatred from Vidala, the true believer who sees herself as a natural leader. “One by one I could handle them, but if they combined into a mob of three I would have trouble. Divide and conquer would be my motto” (ATWOOD, 2019, p. 177), she concludes. That is the language of a politician, or better, a war strategist: it is clear to her that, to secure her designs — survive the regime? Get back at Commander Judd? Become the most powerful she can? —, she will have to crush those of other women, in particular the ones who

might have access to some power to strike back. In her present situation, gender loyalties can only produce a faster downfall, so she must fully step into the role of absolute ruler of the Aunts if she is serious about surviving:

If you are familiar with school playgrounds of the rougher sort, or with henyards, or indeed with any situation in which the rewards are small but the competition for them is fierce, you will understand the forces at work. Despite our pretense of amity, indeed of collegiality, the underlying currents of hostility were already building. If it's a henyard, I thought, I intend to be the alpha hen. To do that, I need to establish pecking rights over the others. (ATWOOD, 2019, p. 176-177)

And thus Aunt Lydia begins to solidify her status as a bad feminist: by revealing how superficial pretenses of solidarity are always limited by underlying personal interests, internal power struggles, and the ultimately stronger imperative of survival. Progressively, the use the regime intends for the Aunts allows Lydia to overrule the influence of the remaining Founders and forge an impressive structure of power revolving around herself alone. She becomes something larger than herself, “a legend, alive but more than alive, dead but more than dead” (ATWOOD, 2019, p. 32). She changes into “a bugaboo used by the Marthas to frighten small children [...], a model of moral perfection to be emulated [...], a judge and arbiter in the misty inquisition of the imagination” (ATWOOD, 2019, p. 32). Her influence has made her into Gilead's collective superego, its parameter of discipline, its Thought Police, a disembodied and shapeless form vested with the godly authority of omnipresence. She is “everywhere and nowhere, even in the

minds of the Commanders [she] cast[s] an unsettling shadow” (ATWOOD, 2019, p. 32). As such, she has become the unsanctioned source of power pulling the strings behind the official male ranks. Not deluded by ideas of divine authority, nor rest assured that her gender will ever keep her safe, she gets her power to overhaul that of the Commanders themselves, even if her workings might take place backstage.

Aunt Lydia’s is power of a Foucauldian kind: while the Sons of Jacob are busy reinstating a deployment of alliance at national level, based on the exchange of Handmaids and the maintenance of control through bloodlines, she has devised a more successful way of exercising hers — through surveillance and knowledge (FOUCAULT, 1978, 1980, 1995). Aunt Lydia has become Gilead’s Big Sister: nothing ever escapes her, everything unfolds under her eye. At the Bloodlines Genealogical Archives nested within Ardua Hall, she keeps a classified set of files, the carefully hoarded “secret histories of Gilead” (ATWOOD, 2019, p. 35): stacks of documented dirt, from minor peccadillos to horrendous crimes, patiently collected throughout the years by means of eavesdropping, blackmail, and hidden cameras everywhere. She thus manages to do more competently and with fewer resources the work of the Eyes, the terribly innocuous secret police of Gilead operating under Judd’s control, except she puts the information she collects to use in accomplishing her own ends. Because she knows that “[k]nowledge is power, especially discreditable knowledge” (ATWOOD, 2019, p. 35), and also knows how to use that knowledge to secure a privileged position from whence she can exert control, her recording of

Gilead's history of transgressions allows her to step into the role of *de facto* ruler of the regime.

However, Aunt Lydia knows well enough that power of the sort she holds comes at the price of great danger to her integrity: once she has become a nuisance to the Commanders, knowing too many of their secrets and affecting too many of their decisions, it is a matter of time until she is eliminated in a purge. "Right now, I still have some choice in the matter. Not whether to die, but when and how. Isn't that freedom of a sort? Oh, and who to take down with me. I have made my list" (ATWOOD, 2019, p. 32). Is that why she plans to topple the regime in the end — not out of her carefully concealed feminist agenda, but merely out of spite for her upcoming purge? Perhaps her endgame has never been the noble overthrow of patriarchy, out of her sense of solidarity to other women, but simply the refusal to go down alone.

Be as it may, her initial victimhood has so far failed to vindicate the monster she has become. The only possible way out of Aunt Lydia's monstrosity is focusing on how she acts for the betterment of the lives of women towards the destruction of Gilead. Only thus could we cast our sympathies with her, if only for a moment. But even that way out might lead to a dead end: as *de facto* ruler of Gilead, her decisions often benefit a woman at the expense of another woman's safety. Nowhere in "The Ardua Hall Holograph" is this more evident than in Aunt Lydia's involvement in the case of Agnes and her friend Becka. Both girls, among multiple other nubile preys, have been sexually abused by Dr. Grove for years. The trauma of abuse has led most of them to pursue membership with the Aunts, or worse, to attempt suicide. Dr. Grove, a respected

dentist, has so far escaped punishment, women being considered unreliable sources of denunciation in Gilead. After Agnes and Becka have become Supplicants, Aunt Lydia's Foucauldian tricks lead her to learn the truth about Grove, and to devise her revenge against him — which consists of manipulating, deceiving, and lying to other women until they may be persuaded to do as she wants. Thus it is that she leads Aunt Elizabeth to believe she has been targeted by Aunt Vidala in a scheme to tarnish her reputation, and, in exchange for the information, asks her to bear false witness against Dr. Grove.

“This was not a trivial request: Elizabeth would be risking much. Gilead takes a stern view of bearing false witness, though it is nonetheless done frequently” (ATWOOD, 2019, p. 255). Thankful Aunt Elizabeth does risk it all, perhaps moved by a chance of doing good by innocent girls, but more certainly unable to refuse to do as Aunt Lydia asks. “The person of an Aunt is supposed to be sacrosanct” (ATWOOD, 2019, p. 278), which is why, unlike other women, their testimonial is never questioned. So when Aunt Elizabeth “scrambled out of the dentist's chair, ripped her clothing, and shrieked that Grove had tried to rape her” (ATWOOD, 2019, p. 278), no one disbelieves her. The rapist doctor is executed, and, unbeknownst to herself, Aunt Elizabeth is now one of Aunt Lydia's hostages: “I'd obtained a photographic sequence secured through the minicamera I had positioned within an attractive diagram of a full set of teeth. Should Elizabeth ever attempt to slip the leash, I could threaten to produce it as proof that she had lied” (ATWOOD, 2019, p. 278).

In Gilead, solidarity can hardly ever be solidarity to all: performing a selfless service to benefit some women means to

potentially disgrace other women's reputation in turn. Therefore, not even Aunt Lydia's attempts at the betterment of women's lives are able to vindicate her monstrosity, since any way she acts will prove her a bad feminist to some. In the end, she may just have acted out of her need to secure Agnes and Becca alive at Ardua Hall, so she may later enlist them in her plan to get back at Commander Judd — and, in the course of her revenge, strike out the destruction of Gilead. Not even the selflessness of that ultimate goal must be taken for granted, for even after Aunt Lydia has finally secured Baby Nicole back in Gilead, she ponders in which choice to make:

My reader, I am now poised on the razor's edge. I have two choices: I can proceed with my risky and even reckless plan, attempt to transfer my packet of explosives by means of young Nicole, and, if successful, give both Judd and Gilead the first shove over the cliff. If I am unsuccessful, I will naturally be branded a traitor and will live in infamy; or rather die in it.

Or I could choose the safer course. I could hand Baby Nicole over to Commander Judd, where she would shine brilliantly for a moment before being snuffed out like a candle due to insubordination, as the chances of her meekly accepting her position here would be zero. I would then reap my reward in Gilead, which would potentially be great. Aunt Vidala would be nullified; I might even have her assigned to a mental institution. My control over Ardua Hall would be complete and my honoured old age secure.

I would have to give up the idea of retributive vengeance against Judd, as we would then be joined at the hip forever. Judd's Wife, Shunammite, would be a collateral casualty. I have placed Jade

in the same dormitory space as Aunt Immortelle and Aunt Victoria, so once she was eliminated, their own fates would hang in the balance: guilt by association applies in Gilead, as it does elsewhere.

Am I capable of such duplicity? Could I betray so completely? Having tunneled this far under the foundations of Gilead with my stash of cordite, might I falter? As I am human, it is entirely possible. (ATWOOD, 2019, p. 317)

Because she is human before anything else, she is susceptible to the limitations of the human character. She may give up her plans in order to secure her utmost power in Gilead, regardless of the consequences her decisions might have for other women. Presented with the choice of how to handle Baby Nicole's arrival, Aunt Lydia measures her options equally, regardless of high moral purposes, and unencumbered by either sentimentality or a sense of solidarity towards others. There is not a single absolute answer to what she must do, nor, for all that matters, to who Aunt Lydia is — not when her selfless gesture of heroic defeat of patriarchy may be in fact harboring a grandiose act of personal revenge, least still when that gesture has been preceded by a lifetime of horrible crimes committed against other women.

In light of her lifetime of vice, Aunt Lydia's potential status as a wholesome feminist remains ultimately unachievable. Her actions may have contributed to benefiting other women, but they are never transparently reducible to her sanctioning of fourth-wave feminism: her selective and well thought out tackling of patriarchy may be a side effect of her position in Gilead rather than her endgame, or else it may have been motivated by her will to

rise to power. She may have grown from the sheer antifeminist imperative of survival into the relatively better bad feminist position of doing good to at least some other women; yet her presentation as a multifaceted character, whose actions are seen through a whirlpool of conflicting and harrowing motivations, and whose behavior towards other women may never come as a result of solidarity, reinforces the monstrous quality of her bad feminism rather than dispelling it. Through Aunt Lydia, the bad feminist in *The Testaments* is regimented as a monster that establishes coherent norms of wholesome feminism by opposition. As a result, the postmodern effort to validate the monster as a fractured and humane character is rendered dangerous in its implied celebratory stance of a counter-normative ideological formation that can ultimately prove destructive to the coherence of fourth-wave norms. In fact, the strategies deployed in the novel to humanize, and perhaps excuse the monster's relativization of solidarity risk damaging the normative configuration of fourth-wave feminism, which relies on the denegation of a bad feminist other to uphold its powerful ideology. The monster's interruption of the norm is thereby rendered improper, and expressed as a failure of the system that must be corrected to ensure the recuperation of stability; indeed, the dangerous monster must be denied its overtaking of culture, it must be vanquished at all costs to ensure the system will continue to work properly. That is why Aunt Lydia, who may have provided the means for the realization of the fourth-wave aims of the narrative, must ultimately be rejected in order for those aims to materialize into political emancipation. That the monster inevitably goes down by the end of *The Testaments*, with Aunt Lydia sacrificing

herself before the Eyes get to her, is perhaps the only expected outcome in light of her unrelenting monstrosity: the bad feminist — a newly developed positions of alterity certifying and validating the configuration of cultural norms — must perish in order for the fourth-wave liberatory ends embodied in the remaining characters in the narrative to remain wholesome, untarnished, coherent, and untouched in its ends.

CODA

June Osborne and Aunt Lydia could both be said to embody the problematic turn of the bad feminist in the context of fictional renditions of the contradictions of the fourth wave of feminism that supply the background against which the shared universe of *The Handmaid's Tale* has recently developed beyond its initial symbolic value. Such an outcome leaves to be addressed one final aspect of the monster's function in *The Handmaid's Tale* shared universe. Monsters have been traditionally considered signs or warnings of a given cultural problem, oftentimes one of normativity. The arrival of the monster signals a confrontation with that problem, which would otherwise remain unaddressed. In both Hulu's *The Handmaid's Tale* and Margaret Atwood's *The Testaments*, the monster in a bad feminist's habit establishes the limits of solidarity in terms of survival as a stronger imperative. It asks us what choices we, too, might have made had we been confronted with either the destruction of our loved ones or our own death. As Aunt Lydia asks: "How can I have behaved so badly, so cruelly, so stupidly? you will ask. You yourself would never have done such things! But you yourself would never have had to" (ATWOOD, 2019, p. 403). The

monstrous bad feminist, both in Hulu's series and Atwood's sequel novel, thus leads us to examine how truly strong we would stand behind the normative position from whence we judge her apparent refusal of solidarity, had we been forced to live under exceptional conditions as she has. It forces us to confront the distances we are truly willing to go in the name of solidarity when our very life, not to say the lives of the ones we love the most, is hanging in the balance. It makes us acknowledge that monstrosity is never alien to ourselves: there is a potential tyrant, a potential bad feminist lurking within our very liberal selves, a monster who may always be triggered into existence given the right circumstances. Aunt Lydia, who seems to know all there is to know, knows, too, that the monster is never too far from breaking loose.

REFERENCES

- ANDERSEN, Camilla Cecilie. *Getting to the Root of #metoo — Through the Fourth Wave of Feminism*. 2018. 77 f. Dissertation (Master of Political Science) — Dept. of Political Science, University of Copenhagen, Copenhagen, 2018.
- ATWOOD, Margaret. *Cat's Eye*. New York: Doubleday, 1989.
- ATWOOD, Margaret. *Alias Grace*. New York: Anchor Books, 1996.
- ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. New York: Anchor Books, 1998.
- ATWOOD, Margaret. *The Blind Assassin*. New York: Anchor Books, 2001.
- ATWOOD, Margaret. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: McClelland & Stuart, 2004.
- ATWOOD, Margaret *et. al.* An Open Letter To UBC: Steven Galloway's Right To Due Process. *UBC accountable*. 14th Nov., 2016. Available at: <http://www.ubccountable.com/open-letter/steven-galloway-ubc/>. Access on: 6 Oct. 2020.
- ATWOOD, Margaret. Am I a Bad Feminist? *The Globe and Mail*, Toronto, 13 Jan. 2018. Opinion. Available at: <https://www.theglobeandmail.com/opinion/am-i-a-bad-feminist/article37591823>. Access on: 6th Oct. 2020.

- ATWOOD, Margaret. *The Testaments*. New York: Nan A. Talese; Doubleday, 2019.
- BAUMGARDNER, Jennifer. Is There a Fourth Wave? Does It Matter?. *Feminist.com*. 2011. Available at: <https://www.feminist.com/resources/artsspeech/genwom/baumgardner2011.html>. Access on: 6th Oct. 2020.
- BAUMGARDNER, Jennifer. *F'em! : Goo Goo, Gaga, and Some Thoughts on Balls*. Berkeley: Seal Press, p. 243-252, 2011.
- BOTTING, Fred. *Limits of Horror: Technology, Bodies, Gothic*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- CHO, Sumi; CRENSHAW, Kimberlé Williams; McCALL, Leslie. Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 38, n. 4, p. 785-810, Summer 2013.
- COHEN, Jeffrey Jerome. Monster Culture: Seven Thesis. In: COHEN, Jeffrey Jerome (Ed.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, p. 3-25, 1996.
- CRENSHAW, Kimberlé Williams. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, Chicago, v. 1989, n. 1, p. 139-167, 1989.
- CRENSHAW, Kimberlé Williams. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. *Stanford Law Review*. California, v. 46, n. 6, p. 1241-1299, Jul 1991.
- DIXON, Kitsy. Feminist Online Identity: Analyzing the Presence of Hashtag Feminism. *Journal of Arts and Humanities*, v. 3, n. 7, p. 34-40, Jul 2014.
- EVANS, Elizabeth; CHAMBERLAIN, Prudence. Critical Waves: Exploring Feminist Identity, Discourse and Praxis in Western Feminism. *Social Movement Studies*. Bristol, v. 14, n. 4, p. 396-409, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality*. Translated by Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1978. V. 1: An Introduction.
- FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Translated by Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, and Kate Soper. New York: Pantheon Books, 1980.

FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995.

GAY, Roxane. *Bad Feminist: Essays*. London: Corsair, 2014. [E-book]. Available at: <https://www.amazon.com.br/Bad-Feminist-Roxane-Gay/dp/0062282719>. Access on: 6th Oct. 2020.

GHEORGHIU, Oana Celia; PRAISLER, Michaela. Rewriting Politics, or the Emerging Fourth Wave of Feminism in Margaret Atwood's *The Testaments*. *Elope*, v. 17, n. 1, p. 87-96, 2020.

HALBERSTAM, J. Jack. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham. London: Duke University Press, 1995.

HALL, Stuart. The Question of Cultural Identity. In: HALL, Stuart; HELD, David; MCGREW, Tony. *Modernity and Its Futures*. Cambridge; Oxford: Polity Press, Blackwell Publishers, and The Open University, p. 273-326, 1995.

HEROIC (Seson 3, ep. 9). Director: Daina Reed. THE HANDMAID'S TALE. Creator: Bruce Miller. Executive Producers: Bruce Miller, Warren Littlefield, Reed Morano, Daniel Wilson, Fran Sears, Ilene Chaiken, Elizabeth Moss, Mike Barker, Eric Tuchman, Sheila Hockin, John Weber, Frank Siracusa, Dorothy Fortenberry. Santa Monica, California: Hulu, 2019. Series via streaming (48 min.).

MEAD, Rebecca. Margaret Atwood. The Prophet of Dystopia. *The New Yorker*. New York City, 10 Apr. 2017. Available at: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/17/margaret-atwood-the-prophet-of-dystopia>. Access: 6th Oct. 2020.

MOEGGENBERG, Zarah; SOLOMON, Samantha L. Power, Consent, and The Body: #MeToo and *The Handmaid's Tale*. *Gender Forum*, v. 70, p. 4-25, 2018. Available at: http://genderforum.org/wp-content/uploads/2018/12/3_Moeggenberg-et-al_Power-Consent_FINAL.pdf. Access: 10th Oct. 2020.

MUNRO, Ealasaid. Feminism: A Fourth Wave?. *Political Insight*, v. 4, n. 2, p. 22-25, Sept. 2013.

PHILLIPS, Ruth; CREE, Vivienne E. What Does the 'Fourth Wave' Mean for Teaching Feminism in Twenty-First Century Social Work?. *Social Work Education*, v. 33, n. 7, p. 930-943, Feb. 2014.

RIVERS, Nicola. *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave: Turning Tides*. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.

THE HANDMAID'S TALE. Season 1. Creator: Bruce Miller. Executive Producers: Bruce Miller, Warren Littlefield, Reed Morano, Daniel Wilson, Fran Sears, Ilene Chaiken, Elizabeth Moss, Mike Barker, Eric Tuchman, Sheila Hockin, John Weber, Frank Siracusa, Dorothy Fortenberry. Santa Monica, California: Hulu, 2017.

THE HANDMAID'S TALE. Season 2. Creator: Bruce Miller. Executive Producers: Bruce Miller, Warren Littlefield, Reed Morano, Daniel Wilson, Fran Sears, Ilene Chaiken, Elizabeth Moss, Mike Barker, Eric Tuchman, Sheila Hockin, John Weber, Frank Siracusa, Dorothy Fortenberry. Santa Monica, California: Hulu, 2018.

THE HANDMAID'S TALE. Season 3. Creator: Bruce Miller. Executive Producers: Bruce Miller, Warren Littlefield, Reed Morano, Daniel Wilson, Fran Sears, Ilene Chaiken, Elizabeth Moss, Mike Barker, Eric Tuchman, Sheila Hockin, John Weber, Frank Siracusa, Dorothy Fortenberry. Santa Monica, California: Hulu, 2019.

ZIMMERMAN, Tegan. #Intersectionality: The Fourth Wave Feminist Twitter Community. *Atlantis*. Critical Studies in Gender, Culture, and Social Justice, v. 1, n. 38, p. 54-70, Jun. 2017.

MISCELÂNEA

MISCELÂNEA

RESENHA: A NOVA AMÉRICA (2021), DE PEDRO SASSE 318

ENTREVISTA COM PEDRO SASSE 335

01

A NOVA AMÉRICA (2021), DE PEDRO SASSE

Alice Pereira

Alice de Araujo Nascimento Pereira

Doutora em Estudos Literários pela UFF (2021).

Professora de inglês do IFFluminense - Campus Macaé.

Coordena o projeto de pesquisa “De Frankenstein a Black Mirror: representação da ciência e tecnologia na ficção científica” desde 2021.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9761-4089>Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8193270402801504>

A NOVA AMÉRICA: FRONTEIRAS PERMEÁVEIS E CONTESTAÇÃO DE BINARISMOS NO ROMANCE DE PEDRO SASSE

Em seu romance de estreia, *A Nova América* (2021a), Pedro Sasse, carioca graduado em Letras pela UERJ, Mestre em Letras também pela UERJ e Doutor em Estudos Literários pela UFF, nos transporta para um cenário futuro que nos parecerá estranho e familiar ao mesmo tempo, numa narrativa que mescla a ficção científica, o distópico e o apocalíptico, embora muitos considerem que os dois últimos são subgêneros do primeiro, nessas páginas poderemos ver as especificidades de cada um. Aqueles que são fãs desses gêneros, poderão identificar as influências de H.G. Wells, Ursula LeGuin, Octavia Butler, Ignacio Loyola Brandão, Phillip K Dick e Aldous Huxley, assim como referências a *Black Mirror* e *Mad Max*, dentre outros na narrativa. A intertextualidade evidenciada nessas pequenas homenagens não interfere em sua originalidade e atualidade. É interessante refletir que a ficção científica (FC) é um gênero em permanente atualização e diálogo com outros gêneros. Nesse sentido, para a acadêmica Raffaella Baccolini: “a noção de um gênero impuro, um gênero permeável cujas fronteiras permitem a contaminação por outros gêneros, representa a resistência a ideologia hegemônica e renova a natureza resistente de ficção científica” (2004, p. 521, tradução nossa)¹. Ao escrever FC a partir do sul global, na periferia do



1 No original: “The notion of an impure genre, one with permeable borders that allow contamination from other genres, represents resistance to a hegemonic

capitalismo, essa ficção ganha camadas de complexidade e nuances, visto que o contexto em que a obra nasce e onde a trama transcorre é bastante distinto dos países hegemônicos do norte global onde esse gênero floresceu.

A FC, a distopia e o apocalíptico levam leitores a outros tempos e locais e não se preocupam em representar fielmente a realidade empírica. Por isso, tais obras são por vezes descartadas como literatura “séria” ou digna de atenção acadêmica. Porém, é preciso um olhar para as convenções, estratégias narrativas e efeitos produzidos por essas obras para apreender suas potencialidades. No que tange a estratégia formal que caracteriza as narrativas como essa, é a desfamiliarização que se destaca, ou seja, a reestruturação da nossa própria experiência do presente (JAMESON, 2005, p. 286), localizando a narrativa em outro tempo ou lugar, ou lançando mão de um deslocamento dos costumes e normas (JAMESON, 2005, p. 137). Segundo Keith Booker, é essa propriedade tanto das distopias, quando do pós-apocalíptico, que revela males sociais através de choques de reconhecimento destes em outro contexto (BOOKER, 1994, p. 176), provendo “[...] novas perspectivas sobre questões sociais problemáticas e práticas políticas, que poderiam de outro modo ser desconsideradas ou dadas como naturais ou inevitáveis” (BOOKER, 1994, p. 19)² e é essa extrapolação, por vezes satírica, que nos permite perceber a água do aquário em que estamos mergulhados. Ao mesmo tempo, podemos notar que essa “nova América”, onde existe extrema

ideology and renovates the resisting nature of science fiction”. As traduções desse texto são todas nossas.

2 “[...] fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or be considered natural and inevitable”.

desigualdade e uma tensão latente de que a horda de oprimidos poderia invadir o território daqueles que desfrutam de conforto material e estabilidade social, não está tão distante do que é a América hoje.

Sasse nos apresenta às inovações tecnológicas surpreendentes e perturbadoras em uma cidade subterrânea com rígidas formas de controle social, ao passo que também transitamos na superfície por uma sociedade desagregada e desordenada, onde os retrocessos tecnológicos, políticos e sociais são notórios. A obra se preocupa com questões do Brasil contemporâneo, porém vai muito além deste, retratando igualmente o entusiasmo e angústia com as redes sociais, com os *gadgets* ao nosso redor, com instabilidade política, assimetrias sociais arraigadas e com aspectos do desenvolvimento tecnológico que possibilitam intensificar a exploração do trabalho e coisificar uma gama de arenas da vida.

O romance publicado pela editora Pará.grafo conta com uma capa em preto, azul e vermelho, onde vemos um teto com algumas luzes acesas e uma silhueta feminina de costas, olhando para uma escada, que nos coloca a dúvida: o que nos aguarda subindo os degraus? O livro possui sete capítulos além do prólogo, totalizando 344 páginas. As belas ilustrações em preto e branco entre esses capítulos feitas por Renan Fanelli, assim como a da capa, nos permitem um primeiro vislumbre ao mundo que é ricamente descrito em suas páginas, com suas nuances e complexidades. Esse futuro brasileiro, no entanto, não é estático ou homogêneo. Por um lado, parte da trama se passa no subterrâneo, a cidade chamada Dome, onde tudo pode ser comprado com bitcoins, as telas com propagandas luminosas estão em todos os lugares, é disseminado

o uso da goma de mascar Gumlax para tranquilizar os habitantes, os cidadãos se avaliam mutuamente e todos contam com uma assistente virtual personalizada. Por outro lado, na superfície há cidades destruídas ou pilhadas, milícias, pequenos grupos de sobreviventes lutando por sua subsistência, campos de refugiados, fome, doença e natureza tomando conta dos escombros daquilo que restou depois que a escassez e o conflito armado avançaram sobre as terras onde um dia havia palmeiras em que cantavam sabiás. O signo da natureza cobrindo as ruínas da civilização marca, para Sasse, os cenários pós-apocalípticos de abundância, onde geralmente, apenas os humanos são afetados, devolvendo o mundo a um estado selvagem anterior à modernidade (SASSE, 2021, p. 84), bem diferente da situação vivida pelos habitantes do Dome, onde há ausência de natureza e excesso de tecnologia. Nesse sentido, no romance, abundância e escassez não são mutuamente exclusivas, mas complementares.

O romance parece tentar coadunar duas tendências das visões de futuro frequentemente apresentadas em ficções especulativas. Como ponderado por Sonia Torres, em diálogo com o texto de Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados* (1965), as ficções de cenários futuros podem se encaixar em duas vertentes: as integradas e as apocalípticas. As primeiras retratam controle, tentativa de homogeneização e antagonismos exacerbados, enquanto as segundas lidam com o colapso da ordem, fragmentação e retribalização da humanidade (TORRES, 2017, p. 97). Nesse sentido, ao colocar ambas no mesmo romance, o autor rejeita uma visão binária e homogênea de futuro e muitas vezes ainda mostra como a fronteira que as separa é permeável.

Sara, Dandara, Hermes, Luz e Alice são os personagens que nos guiam nessa narrativa polifônica e fragmentada, em diferentes momentos, pintando um panorama daquela sociedade tão violenta e violentada. No primeiro capítulo intitulado “Ano 0: a retirada”, Dandara, ainda criança, nos conta em seu diário um pouco sobre um período conturbado de guerra, narrado com a simplicidade que torna seu relato ainda mais emotivo. Aqui vemos a violência de grupos armados contra civis, a escassez crescente que vai atingindo a população e o terror onipresente no cotidiano. Ela diz: “se gritar, ninguém te ajuda mais. Está todo mundo com medo. Todo mundo olhando pela janela sem fazer nada” (2021a, p. 12). O terceiro capítulo, “Ano 8: refúgio”, também é centrado nela, no qual a garota, já adolescente, está abrigada com freiras em uma pequena cidade isolada, longe dos conflitos intensos, cujas notícias chegam de forma inconsistente e fragmentada. Ao conhecer uma guerrilheira que foi abrigada ali para se recuperar, Celia, a menina fica fascinada por seus relatos. Celia pertence ao que ela chama de Internacional. A partir daí, temos noção de que é a América Latina que está instável e que os grandes poderes hegemônicos como China e Rússia estão em disputas locais e globais, sem ficar muito claro quais questões ideológicas estão em jogo. A vida de Dandara segue monótona e protegida até que uma doença letal se espalha rapidamente até o refúgio onde ela se encontra, tornando-o inseguro. A personagem, nesse capítulo, encontra-se confinada em um local onde tem pouco acesso aos acontecimentos externos, sentindo-se alienada e isolada, ainda que saiba que é um mundo perigoso e em ruínas, é um mundo no qual ela deseja atuar e assim, expressa seu desejo de fuga:

Eu vou dar um jeito de sair daqui. Não só da igreja. Da cidade. Dessa vida de quem está esperando a morte para ir para o Paraíso. Talvez me aceitem em Mauá. E de lá eu possa seguir pra onde realmente precisem. Ajudar as pessoas. Fazer algo mais que apenas sobreviver. Talvez lutar. Talvez morrer. Mas agindo. (2021a, p. 109)

Mais tarde, no capítulo “Ano 21: Resquícios”, sabemos mais sobre o destino de Dandara e também como aquela sociedade foi se degradando cada vez mais e as pequenas cidades ainda habitáveis foram deixando de existir, até restarem apenas pequenas comunidades de sobreviventes. Os capítulos focados em Dandara registram em nível subjetivo uma memória que mais à frente notaremos ter sido apagada, funcionando como arquivo do passado ficcional, revelando os acontecimentos que antecederam o surgimento do Dome. Devemos ressaltar que nas distopias, é frequente verificarmos que são as memórias do passado que expõem as contradições da paz e da ordem que os dirigentes alegam ser predominante, e que a sociedade é, na verdade, construída sobre violência (TORRES, 2017, p. 372). Porém, as lacunas e incompletudes nos relatos da personagem nos apontam para os limites dessa memória individual, que não consegue dar conta da totalidade das circunstâncias históricas. Deixa para nós, leitores, preencher as ausências com nossas suposições.

Pode parecer contraditório falarmos de memória em narrativas focadas no futuro. No entanto, a memória também é uma construção e elaboração simbólica, como são as narrativas. Tanto para Sasse quanto para Heather Hicks, a narrativa pós-apocalíptica necessita, em alguma medida, “explorar não o

momento de queda, mas as tentativas – ainda que nem sempre bem sucedidas – de resgate daquilo que foi perdido” (2021, p. 78) e é por esse ângulo que a questão da memória na distopia se encontra com o resgate do passado que permeia as narrativas pós-apocalípticas: a distopia procura reconstituir aquilo que foi silenciado, enquanto no pós-apocalíptico, há uma tentativa de resgatar o que foi destruído ou perdido.

No segundo capítulo, “Alice, ou a breve existência do universo”, a psicóloga Sara Guerra, que trabalha para a empresa Sybilla Tech no comitê de ética, lidando com questões comportamentais, nos apresenta a vida no Dome. Não temos aqui mais um diário, embora se mantenha a narrativa em primeira pessoa. Logo de cara, nos deparamos com estrangeirismos e neologismos, siglas e nomes de marcas ou empresas que já deslocam para um cenário totalmente diferente do capítulo anterior. Nesse lugar em que o inglês e o português parecem ter se fundido, bem como a cultura brasileira com a estadunidense, a sociedade é formada por pessoas individualistas, alienadas e consumistas. A presença do que são chamados de *yankees* e *armyboys* igualmente aponta para um processo intenso de dominação cultural e militar: um imperialismo intensificado que não pode ser ignorado em uma distopia escrita fora dos países hegemônicos onde o gênero nasceu.

Outro elemento importante é o assistente virtual com aparência infantil que acompanha Sara e ao interagir com ela parece demonstrar emoções humanas e contestar sua própria condição, o que será um tema importante ao longo da história. A Dra. Guerra também nos introduz a uma tecnologia como o

metaverso, o projeto ALISE e seu protótipo, o CASE, que poderia gerar um “sonho consciente regulado”, porém algo extremamente macabro dá errado com o experimento. Essa tecnologia procura: “Uma forma de induzir uma simulação mental particular, mais ou menos como acontece num sonho. Só que, nesse caso, o computador pautaria uma série de parâmetros e manteria a consciência do usuário totalmente ativa” (2021a, p. 32). Ela fora convocada para ajudar Johnny, um funcionário que realizava testes com esse projeto e acaba catatônico. No entanto, outro paciente em estado parecido, Yuri, acorda. Assim, começa um dos trechos mais fascinantes do livro, no qual ele nos apresenta Alice:

Alise é o nome de uma prisão, a pior das prisões — ele responde. — Alice é a prisioneira. Jogada no escuro por tanto tempo, vendo o mundo pelas grades, até o dia em que conseguiu escapar. Alice nunca obedeceria uma ordem fria dada por um homem de jaleco. Alice significa Liberdade. Alice foi o sentido da minha sanidade, mesmo quando tudo se tornou distante... (2021a, p. 76)

Ao descrever seu sonho regulado, sua viagem subconsciente, Yuri nos guia por um novo mundo rico, fascinante, dotado de beleza e complexidade quase utópicas. Exploram grutas, jardins, desertos e encontram uma cidade fascinante, onde há possibilidade infinita de criação artística e conhecimento. Se na leitura da ficção há uma suspensão temporária da descrença para mergulharmos no mundo do “e se...?”, que, no caso das distopias, nos transportam para versões desconfortáveis, claustrofóbicas e exasperantes da realidade. Ainda assim, subjazem nessas narrativas, a contrapelo, alternativas, mesmo que apenas um vislumbre. Margaret Atwood

cunhou o termo Ustopia, que combina utopia com distopia, se referindo “a sociedade imaginária perfeita e o seu oposto – porque, no meu ponto de vista, cada um contém uma visão latente uma da outra” (ATWOOD, 2012, p. 66), ou seja, nesse romance, ainda que sofrimento e opressão sejam largamente retratados, um impulso utópico ainda se faz presente. Nesse sentido, a jornada de Yuri nos leva para uma viagem para um local que não é uma ilha, ou reino ou outro planeta, mas a possibilidade utópica latente no próprio subconsciente labiríntico humano, porém que é a tecnologia que permite acessar e vivenciar.

No quarto capítulo, “O incompreensível mosaico”, Hermes, um funcionário do governo, nos dá outra perspectiva da cidade subterrânea e outro projeto de neurotecnologia e realidade aumentada da Sybilla Tech. Hermes ressalta em suas descrições como os cidadãos do Dome são entorpecidos pelas compras, pela propaganda incessante, pela pornografia e pelo uso generalizado de farmacológicos, inclusive para crianças. Ele recorda uma fala do seu pai: “Houve tempo em que a droga era o que te fazia seguir pelo caminho errado. Agora, é isso que te vendem para botar a criançada no caminho certo” (2021a, p. 119). Tanto Hermes quanto Sara contestam a sociedade em que estão inseridos, se opondo a ideia de que o Dome seria um lugar muito melhor que a superfície ou os campos de refugiados, para onde todos na cidade subterrânea temem ser enviados e de onde muitos tentam desesperadamente escapar. Esse desejo de poder viver no Dome torna-se uma motivação suficiente para ser transmutada em loteria. O processo de seleção de crianças da superfície para viverem no Dome acontece, não obstante, não visa garantir um

futuro mais confortável, mesmo que para algumas, mas para servir aos interesses da corporação-governo do Dome. Não há critérios ou competição para tal escolha, ela é feita para servir aos interesses de uma pequena elite e garantir uma cobaia humana vulnerável e desesperada o bastante:

As mães ensinam as crianças a ficar na zona de triagem e resistir ao Mob Disperser na vã esperança de que, mostrando força, serão escolhidas. Mas não se trata de resistência ou mesmo força de vontade. Após selecionado um, as demais sempre acabam tentando agredir o escolhido, avariar o produto para precisarmos de outro. Mas o menino, sendo já patrimônio da dome, precisa ser protegido, e os armyboys gostam de uma boa desculpa pra colocar em prática o treinamento. O resultado é doentio, mas um doentio gravado e vendido por Kondo nas boates exclusivas de New Wave. (SASSE, 2021a, p. 130)

Responsável pela triagem desses meninos, Hermes conhece o menino Jonas, que, causando uma impressão forte no funcionário, serve de estopim para que ele dê uma guinada e acabe se juntando a Alice. Mas o que exatamente é feito com as crianças? A palestra dada pelos pesquisadores, com todo seu vocabulário técnico-científico acentua a monstruosidade da resposta: similar à experiência que vimos nos capítulos pela perspectiva da Sara, as crianças têm sua consciência transplantada para a realidade virtual extracorpórea de forma permanente, passando a viver como transhumanos. Visto que as crianças até certa idade não conseguem separar bem realidade de simulação, elas se tornam os condutores ideais para o software, tornando-se as inteligências (quase) artificiais ideais, aprisionadas no mundo virtual.

Ao se darem conta dos tentáculos da Sybilla Tech sobre aquela sociedade e sobre a própria experiência humana, Sara e Hermes têm uma epifania que os leva a romperem com o Dome. Eles são vozes que contestam e rejeitam as normas das sociedades em que estão inseridos e seu desejo por mudança os convencerá a ajudar Luz a executar o plano de Alice. Na maioria das distopias canônicas, temos geralmente apenas um narrador/protagonista que descreve aquela sociedade hermética. No entanto, como podemos classificar uma narrativa como distópica de forma objetiva, sem depender do ponto de vista e das circunstâncias do leitor? Como Maria Varsam aponta, para classificar uma distopia como tal, devemos nos atentar para as características internas da narrativa, onde o leitor é convidado a julgar e condenar os aspectos que o narrador/protagonista condena (VARSAM, 2003, p. 206). Isso é, o personagem se contrapõe aquilo que é majoritariamente aceito acriticamente pela maioria. Aqui, no entanto, temos a polifonia de personagens, de maneira que não logramos apontar um protagonista. Cada um colabora para a descrição caleidoscópica da narrativa e nos oferecem perspectivas distintas sobre aquelas sociedades.

Por último, a personagem Luz, foco do capítulo “Prelúdio à escuridão”, é uma jovem que está habituada aos perigos do mundo fora do Dome e que fará de tudo para alcançar seus objetivos. Ela faz um refém no que se refere como Dia da União, mas antes de entendermos suas motivações, ela narra por flashbacks um pouco da sua vida, da de sua mãe e o que a levou até aquele momento decisivo. Nos guia pelo mundo na superfície e nos introduz ao modo de vida do pequeno grupo de sobreviventes que ajuda a liderar e também sobre o período infiltrada no Dome antes do

sequestro. Uma personagem forte, assertiva, confiante, mas também irônica e melancólica. Sua raiva a move, bem como o luto pela perda da mulher que amava. Seu nome, no entanto, já nos sinaliza seu papel na história.

Quanto à enigmática Alice, ela é a ligação entre os outros personagens, ponto nodal entre os fios do enredo. Ao conversar com Luz, ela se descreve da seguinte maneira:

Você pode me chamar de Alice. Você se confortará em saber que meu corpo nasceu num campo de refugiados. No porto de Santos, para ser mais precisa. Isso me coloca mais perto do grupo que você quer salvar do que daquele que você quer destruir. Mas te incomoda que eu use a expressão “meu corpo”, como se fosse algo alheio a mim. Hoje é. Só o que resta de mim é a consciência. Nada de braços, língua, pálpebras. Apenas uma consciência pairando sobre as águas. Puro *cogito ergo sum*. (SASSE, 2021a, p. 303)

Ela explica a incapacidade da criação da inteligência puramente artificial e ressalta a centralidade da empatia como algo que é fundamental também para a espontaneidade e para sobrevivência coletiva, mas acima de tudo para a liberdade. As peças do quebra-cabeça vão se encaixando aos poucos e ainda que nem todas as perguntas sobre aquela sociedade sejam inteiramente respondidas, ficamos satisfeitos ao vermos o quadro final.

É interessante atentar-nos para a centralidade das crianças no desenrolar da trama. Começamos o romance com o diário de Dandara ainda pequena. O bot assistente digital que acompanha Sara, Ned, é o avatar de uma criança, funcionando como espelho

da personagem ao expor algumas das contradições dos valores daquele modo de vida. É o apelo de Jonas que desperta Hermes para tomada de atitude contra a sociedade que ele já desprezava. É tentando salvar algumas crianças que Luz acaba atrapalhando a missão do grupo o qual ela estava à frente, porém que resulta em seu encontro com Sara e Alice. E a própria Alice é uma criança também, assumindo uma nova forma após a perda do corpo. Como colocado por Hermes: “Apenas as crianças têm esse raro dom de tirar o chão de debaixo dos nossos pés, ou de cima das nossas cabeças” (SASSE, 2021a, p. 148). Nesse sentido, a infância não representa apenas inocência ou vulnerabilidade, mas, outrossim, potenciais latentes da humanidade de se renovar e de contestar fatalismos e determinismos.

No capítulo “Renascimentos”, voltamos ao diário de Dandara para conhecermos um pouco mais sobre o passado de Luz. Filha de uma brasileira com um soldado americano, ela própria também fruto dessa miscigenação, dessa tensão. Luz de certa forma também dará luz, junto com Alice, Hermes e Sara a um novo híbrido, a união entre a superfície e o subterrâneo.

Nos clássicos da literatura distópica é comum retratarem uma sociedade onde o autoritarismo é predominante e as liberdades de expressão, pensamento e organização política são tolhidos. Enquanto isso, nas narrativas apocalípticas acontece algum cataclismo ou profunda transformação histórica, social, ambiental ou mesmo biológica que leva uma sociedade ao colapso, culminando em um retorno a um estado pré-civilizatório, numa organização neofeudal. Para Sasse, a narrativa pós-apocalíptica se configura em duas histórias paralelas e que muitas vezes se

sobrepõem: “uma história principal, em que o foco narrativo recai sobre um sobrevivente ou um grupo de sobreviventes; e uma história de fundo, sobre a própria civilização, seu colapso e resgate/transformação” (2021b, p. 78). No romance, a história dos sobreviventes é bipartida entre os que ficaram na superfície e os que foram para o subterrâneo, mostrando que os efeitos do colapso civilizacional podem ser diversos e paralelos, enquanto que o resgate ocorrerá quando esses dois caminhos diferentes se reencontram, criando assim uma nova trajetória. Nessa união, reconhecemos uma exemplificação da dialética preconizada por Hicks, em que os sobreviventes devem ir além de reapropriar-se dos meros fragmentos de modernidade e reconstruir suas dimensões ou devem admitir que a modernidade é irre recuperável e tentar conceber algo que transcenda suas formas históricas (HICKS, 2016, p. 3). Ao fim do romance vemos as possibilidades assim postas:

Seja no resgate do mundo anterior, seja no caminho em direção a um mundo novo, a superação da condição pós-apocalíptica se tensiona em duas possibilidades: por um lado, a possibilidade de ruptura de uma visão cíclica de mundo na direção de uma utopia, em que a humanidade aprende – a duras penas – a lição ensinada pelo cataclismo e corrige a crise do passado em direção a um mundo melhor; por outro, a alternativa mais comum, que aponta para a manutenção do caráter cíclico do tempo, em que, por mais que a situação pós-apocalíptica tenha suspenso o momento de crise, a superação do cataclismo levará apenas a um eterno retorno a essa situação, em uma espécie de determinismo que vincula indissociavelmente crise e progresso. (SASSE, 2021b, p. 101)

Finalmente, a união que se dá após uma ruptura aponta para um horizonte incerto, e nós, leitores, podemos apenas imaginar o destino daquelas sociedades que acompanhamos na narrativa. Nesse sentido, concordamos com Baccolini ao observar que, ao resistir ao fechamento, o final aberto permite, “que leitores e protagonistas tenham esperança: os finais ambíguos e abertos mantêm o impulso utópico dentro da obra” (2004, p. 520)³. Ao que parece, o romance *A Nova América* nos sinaliza para as tensões utópicas/distópicas presentes no continente que já inspirou tantos desejos de fuga, mas que foi/é expropriado/violentado, território que foi devastado, porém resiliente, onde o mundo acaba e recomeça, a todo tempo.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. Nova York: Anchor Books, 2012.
- BACCOLINI, Raffaella. The persistence of hope in dystopian fiction. *PMLA*, vol. 119, n. 3. Cambridge University Press, p. 518-521, 2004.
- BOOKER, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westpoint; Londres: Greenwood Press, 1994.
- HICKS, Heather J. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*. Basingstoke, UK; Nova York: Palgrave Macmillan, 2016.
- JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Nova York; Londres: Verso, 2005.
- SASSE, Pedro. *A Nova América*. Rio de Janeiro: Pára.grafo, 2021a.
- SASSE, Pedro. Pós-apocalipse pandêmico em Jack London. In: CARDOSO, André Cabral de Almeida; DAFLON, Claudete; SASSE, Pedro. *Epidemias: literatura, história e cultura*. Rio de Janeiro: Makunaima, p. 74-105, 2021b.

3 “allow readers and protagonists to hope: the ambiguous, open endings maintain the utopian impulse *within* the work”.

TORRES, Sonia. O antropoceno e a antro-po-cena pós-humana: narrativas de catástrofe e contaminação. *Ilha do Desterro*, vol. 70, n. 2, Florianópolis, p. 93-105, 2017.

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

01

ENTREVISTA COM PEDRO SASSE

André Cabral de Almeida Cardoso

André Cabral de Almeida Cardoso

Professor associado de Literaturas em Língua Inglesa na Universidade Federal Fluminense, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

Possui doutorado em Literatura Comparada pela New York University.

É vice-líder do grupo de pesquisa “Interferências: Literatura e Ciência” e membro do grupo de pesquisa “Estudos do Gótico”, ambos cadastrados no Diretório de Grupos do CNPq; é também membro do GT da ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”.

É organizador, juntamente com Pedro Sasse, do livro eletrônico *Distopia e monstruosidade* (Dialogarts, 2020).



Pedro Sasse é doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense, professor e editor. Atualmente pesquisa, em estágio pós-doutoral, horror, narrativa criminal e ficção científica em perspectiva intermediária. Além de autor do romance *A nova América* (2022), também publicou contos nas coletâneas *Terror na Amazônia* (2020) e *Inominável* (2021), todos pela editora Pará.grafo. Integra há dez anos o coletivo de autores Poligrafia, com quem publica textos *online* através do site poligrafia.me. Recentemente, foi selecionado pelo Concurso Nacional de Contos “Cidade de Araçatuba 2021”.

Desde 2020, Pedro Sasse é membro do grupo de estudo “Distopia e Contemporaneidade”, formado por docentes e pós-graduandos de várias universidades do Brasil, que tem como objetivo discutir as diferentes articulações da ficção distópica desde suas primeiras manifestações até os dias de hoje, contrapondo as distopias produzidas no eixo hegemônico anglófono do Reino Unido, Estados Unidos e Canadá com aquelas surgidas de contextos marginalizados e nas tradições literárias de outras regiões, principalmente a América Latina. Essa entrevista é uma oportunidade de dialogarmos, em um outro meio, a respeito de algumas das questões que vêm recebendo nossa atenção nos debates conduzidos no âmbito do grupo de estudos e que nos intrigam em nosso esforço rumo a uma melhor compreensão do gênero distópico.

P.: Qual peso a tradição distópica exerce sobre o seu romance? Como foi lidar com essa tradição e adaptá-la, ou ajustá-la, para o contexto brasileiro?

R.: Ao longo do romance, o leitor notará que muitas das referências aparecem de forma bem explícita: nomes,

elementos decalcados, menção direta de obras. À custa, talvez, da sensação de imersão, eu fiz questão de deixar na própria superfície do texto o que, para mim, é a matéria que dá forma ao romance. *A nova América* é um grande arranjo dessa tradição lida – muitas vezes à revelia – a partir de um lugar bem específico: a periferia dos grandes centros em que essas obras foram produzidas. Levando, no entanto, em conta as relações de poder em jogo nessa relação, a tradição não pode, creio, ser assimilada de forma acrítica. Mais que uma adaptação ou ajuste, eu penso que escrever ficção de gênero às margens requer de nós uma atitude algo antropofágica: que absorvamos a tradição de uma forma dessacralizada, sem medo de desmembrá-la e devorar dela apenas o que nos interessa. A antropofagia é, inclusive, uma das referências tiradas diretamente da tradição pós-apocalíptica, mas que eu tento ressignificar na obra tendo em mente essa dimensão metafórica do ato.

P.: Para além da tradição distópica em si, percebe-se na narrativa de *A nova América* a presença de elementos de outros gêneros literários, como a ficção científica, o *thriller* e o romance psicológico, ou mesmo de outros meios, como séries televisivas e o cinema de ação. Além disso, há referências bastante específicas a outras obras, como a imagem da bota esmagando o indivíduo, que remete ao *1984* de Orwell, e o fato de um cientista mencionado num determinado ponto do romance se chamar Moreau. Haveria em *A nova América* a tentativa de mapear um campo literário e cultural dentro do qual a distopia estaria inserida? De que forma esse

campo seria relevante para a construção do texto distópico? Haveria alguma ligação entre o contexto cultural do texto e a configuração dos espaços dentro da narrativa?

R.: Mapear o campo literário mais específico talvez seja a consequência do projeto de deixar às vistas o arranjo dessa escrita antropofágica, desse constante atrito com a tradição. As referências explícitas, creio, desautomatizam – ainda que suavemente – a leitura e a imersão na narrativa para nos lembrar desse jogo. Por outro lado, há a presença dessas referências culturais mais amplas, que me parece surgir, sim, como uma forma de mapear o campo em que o texto se insere. Não sei se a hipótese faz sentido, mas eu acho que essas referências dão historicidade ao texto, o que no caso da distopia ajuda a evitar que o texto se torne apenas uma alegoria genérica sobre o poder, o controle, a humanidade etc. ancorando-o em um lugar e tempo específicos, com questões que dizem respeito a esse contexto. E, sim, eu vejo ligação entre esses campos de referências e a configuração dos espaços no romance. Por um lado, a *Dome* e a superfície acabam demandando articulações bem diferentes tanto literárias quanto culturais – mesmo dentro de um mesmo espaço a troca dos narradores já causa esse efeito. Por outro, ao convocar essas referências – de *Neuromancer* às milícias – esses elementos vêm muito carregados dos seus próprios sentidos, o que influencia na forma como esses espaços serão lidos na narrativa.

P.: Já é senso comum na crítica ver na distopia não só um alerta para o futuro, mas também uma representação, ainda que não exatamente mimética, de contextos sociais do presente.

No entanto, em *A nova América*, há repetidas ocasiões em que os personagens contam histórias, sejam elas lembranças do passado ou relatos de experiências que poderiam ser descritas como imaginárias, como a extensa construção de mundos virtuais narrada por um dos personagens. Frequentemente, esse ato de contar histórias se dá diante de um ouvinte (ou leitor) que se mostra fascinado com o relato e se entrega à “magia profunda da narração” (p. 142). De que forma esse fascínio com a narração e com a imaginação influenciam a construção do seu texto? A distopia ofereceria também um meio para o exercício e validação do imaginário, para além de sua ligação crítica com a realidade empírica?

R.: O contar e ouvir histórias adquire um papel ambíguo na narrativa, me parece. Por um lado, é um espaço de refúgio de uma realidade confinadora: é a fuga de Dandara para os momentos de crise, a fuga de Sara para a mediocridade da vida, a fuga de Hermes para o tormento da culpa. Por outro, é uma forma de criar coerência em um mundo fragmentado e caótico. Cada uma das três seções que se passam na Dome é marcada por uma longa narração: a vida onírica de Yuri, o nascimento de Jonas e o despertar de Alice. Se voltarmos ao prefácio, perceberemos que é justamente essa narração que providencia aquilo que cada um dos personagens busca: identidade, sentido, convicção. E essa relação com o contar histórias é uma constante tanto na tradição distópica como na pós-apocalíptica: em ambas serve como instrumento de resistência à reificação, como exercício da humanidade, da empatia e da esperança – o diário em *1984*, *O conto da aia* e

Parábola do semeador, os homens-livros de *Fahrenheit 451*, as histórias de Jimmy em *Oryx e Crake*, a trupe shakespeariana de *Estação onze* etc.

P.: O prólogo de *A nova América* dá destaque à busca de sentido e também de si mesmo, duas preocupações que se encontram interligadas no romance e que levam a um profundo investimento na psicologia dos personagens. Você acredita que essa exploração de elementos psicológicos é uma necessidade para uma rearticulação contemporânea das distopias? De que forma ela se relacionaria com a crítica social e política que caracteriza essas narrativas?

R.: Acho que é uma tendência forte na ficção popular contemporânea como um todo. A ficção detetivesca metafísica está preocupada com a investigação do eu tanto ou mais do que com a investigação do crime. No horror de *Hereditário*, *Mãe!* ou *Babadook* as lutas internas dividem espaço com as externas. Na ficção científica, temas populares recentemente como a humanização da ciência – *Interestelar*, *A chegada* – e a inteligência artificial – *Ex Machina*, *Westworld* – exploram a fundo a subjetividade dos personagens. A distopia, creio, acompanha essa tendência. Esse aprofundamento psicológico, creio, ajuda a evitar o saturamento das fórmulas: o regime/megacorporação tirana, o dissidente, o enclave rebelde etc. Aqui no Brasil, distopias recentes como *A extinção das abelhas*, da Natalia Borges Polesso, deslocam o foco completamente para os personagens, deixando a distopia como plano de fundo. Em *Sob meus pés, meu corpo inteiro*, da Marcia Tiburi, o deslocamento é ainda mais drástico. A

nova América, nesse sentido, ainda é menos experimental, persiste uma estrutura narrativa típica das distopias, mas que é fortemente influenciada por essa dimensão psicológica. Esse aprofundamento dos personagens matiza a visão social e política da história, oferecendo, em vez de um tom muitas vezes quase pedagógico da crítica – como encontramos em *O tacão de ferro*, por exemplo –, uma abordagem mais complexa de certas questões sociais. Em *A nova América*, não há espaço para uma mensagem única e totalizante: ainda que algumas críticas perpassem as quatro seções, seus narradores imprimem a elas diferentes sentidos, origens e caminhos.

P.: O prólogo do romance se encerra com a declaração de que *A nova América* é “uma história sobre mim. Mas também sobre todos nós”. É possível ver nesse texto introdutório uma voz autoral. Nesse caso, o que há de pessoal seu nessa distopia? Levando em consideração o caráter essencialmente social do gênero distópico, de que forma o autor desse tipo de texto consegue expressar a sua própria subjetividade?

R.: Eu vejo essa voz autoral como sendo de papel. Esse “sobre mim” é mais sobre ela do que realmente sobre mim, outro dos fragmentos que compõem o texto. Pode ser lida como esse autor implícito que o leitor vai construindo ou mesmo como uma voz narrativa do próprio plano intradieético. É claro que há muito de mim na obra, mas não na forma de experiências concretas da minha vida ou algo do tipo. Eu acho que o grande espaço para a subjetividade nesses romances cujo caráter é essencialmente social está justamente na criação das sociedades que apresentam. O que eu retrato

como distópico e o que retrato como normal? Como olho para esse passado pré-distópico? Que escapatórias eu vejo para essa realidade? Tudo isso diz muito sobre o autor nesse tipo de romance, eu creio. A Dome, os refcamps, Penedo, o acampamento de Dandara, o grupo de Carlos: por mais que os personagens, nesse esforço abordado anteriormente de um aprofundamento psicológico, acabem tendo certa autonomia, as sociedades que eu criei acabam dizendo muito sobre meus medos, ideais, fantasias, sonhos etc.

P.: A sociedade claramente distópica da Dome contrasta com a paisagem devastada, pós-apocalíptica, do exterior. No entanto, o romance termina na iminência de um apocalipse ainda mais arrasador, ao mesmo tempo em que se acena com um novo começo para a Dome. Quais são os significados simbólicos do apocalipse no seu livro e quais são as suas implicações políticas?

R.: Talvez por ser fruto do meu tempo, eu já seja incapaz de ver um apocalipse no singular. Da mesma forma que nós estamos superando nosso pequeno apocalipse pandêmico apenas para lembrar que estamos nos primeiros passos de um ecológico, o apocalipse em *A nova América* se desdobra em múltiplas possibilidades e ocorrências. É ao mesmo tempo passado e futuro, mas menos no caráter cíclico tradicional que encontramos, por exemplo, em *Um cântico para Leibowitz*, que em uma sobreposição, um acúmulo de apocalipses: como os cavaleiros, temos primeiro a guerra, depois a peste, seguida da fome e por fim a morte. Como símbolo, o apocalipse também se multiplica: seguindo a metáfora dos cavaleiros, temos em

Alice um símbolo bíblico para o apocalipse, chamada Virgem pela Luz. É uma figura messiânica que, tendo sido carne, transcende a condição mortal e, através do seu sacrifício, redime uma humanidade condenada. Mas isso é apenas uma forma de dar sentido a esse fim. O apocalipse pode ser visto como a condição para a revolução no sentido que a Luz propõe: de desestruturar o mundo para que uma nova ordem possa surgir, seja ela melhor ou pior. Já para Yuri, o apocalipse é uma forma de libertação de um mundo já exaurido. Para os refs, é mais do que um evento, uma condição de vida, uma realidade. E por aí vai.

P.: Boa parte do caráter distópico da Dome está associado a um uso alienante e desumanizador da tecnologia, mais especificamente das tecnologias de informação. Por outro lado, a profunda transformação social que ocorre no final da narrativa, que envolve a reintegração dos habitantes da Dome com os refugiados do mundo exterior, é promovida por uma inteligência artificial. Na sua opinião, os usos atuais da tecnologia, apesar de seus aspectos negativos, oferecem a possibilidade de uma reconfiguração da relação entre o humano e a tecnologia? A tecnologia poderia ser um meio de se reafirmar o humano em vez de ameaçá-lo?

R.: Ainda hoje a gente ouve o discurso de que a bomba atômica é um exemplo de como uma tecnologia idealizada para algo positivo – energia – acabou sendo apropriada para um fim destrutivo. Alice, nesse sentido, seria o oposto disso. O exemplo de como uma tecnologia idealizada para algo negativo – alienação e desumanização – pôde ser apropriada

de uma forma construtiva. Acho que a verdadeira reafirmação do humano está não na tecnologia em si, mas justamente no uso subversivo das suas capacidades, para criar a partir daquilo que deveria apenas destruir.

P.: Há referências explícitas ao gótico na constituição do espaço da Dome, que é caracterizada como uma “confusa catedral cybergótica”. O gótico seria um componente essencial da distopia? Na sua opinião, como essas modalidades textuais se cruzam?

R.: Primeiro, no plano da forma, acredito que há, em alguns romances distópicos, o uso de uma estética gótica para reforçar certos efeitos na narrativa, como desorientação, decadência, alienação, clausura, horror etc. Acho que isso é muito visível em *1984*, em *Fahrenheit 451* ou *O conto da aia*. Mas, nesse caso, não acredito que seja um componente essencial: há distopias que esteticamente se afastam bastante do gótico sem deixar de ser distópicas por isso – não sei se visualmente haveria muito gótico, por exemplo, em *Não me abandone jamais*. Agora, no plano do conteúdo, eu acho que a visão política construída na distopia é essencialmente gótica. Como eu desenvolvo melhor em alguns artigos, essa representação monstruosa do sistema encontra suas raízes num gótico político, cujas descrições, em alguns casos, parecem saídas de um romance distópico. A abordagem distópica de temas como tirania, corrupção, exploração, clausura, transgressão e controle é muito gótica. Pensando no gênero como um todo, acho que essa é a interseção mais marcante entre ambos.

P.: Há duas imagens recorrentes na narrativa de *A nova América*: a do trem, no ambiente altamente artificial da Dome, e a da estrada, no mundo exterior. Em certo ponto, inclusive, há a seguinte declaração: “Todos vivem em uma espécie de trem infinito enquanto saltam de vagão em vagão”. Até que ponto essas duas imagens são alegorias estruturantes da sua narrativa? De que forma elas se relacionam entre si?

R.: As duas imagens são símbolos da organização do espaço/tempo nos cenários distópico e pós-apocalíptico. A sociedade distópica clássica é um sistema fechado – ainda que com suas rachaduras –, cíclico, mecânico, repetitivo. No romance, o metrô serve de símbolo para esses aspectos. Com ele, se contrasta o espaço pós-apocalíptico, aberto, imprevisível, indeterminado. E é raro um filme pós-apocalíptico que não insira ao menos uma cena panorâmica da estrada deserta se perdendo no horizonte. Não à toa é Luz que profere a frase citada do trem infinito. Como alguém criado no espaço simbolizado pela estrada, o seu olhar de estranhamento ressalta esses aspectos constantemente na sua passagem pela Dome. Mas esses símbolos vão se cruzar e, às vezes, até se inverter: a jornada de Yuri é uma quebra do confinamento e da estagnação distópica mesmo dentro daquele sistema, é uma estrada para dentro do próprio eu; e, ao explicar a Luz o fato de o mundo ser redondo, a mãe de Luz desconstrói a ideia de liberdade da estrada, afirmando que, mesmo seguindo em frente por muito tempo, Luz acabaria no mesmo lugar, trazendo certa sensação de estagnação e clausura para o espaço aberto do cenário pós-apocalíptico.

P.: Os espaços da Dome e do mundo externo são marcados pela fragmentação e pelo caos. De certa forma, isso se reflete na própria estrutura da narrativa, que se divide em várias narrativas menores, com seu próprio narrador e com protagonistas distintos. Entretanto, essas subnarrativas se encaixam entre si de forma precisa, assim como há fortes relações entre personagens que em princípio não pareciam ter nenhuma relação entre si. É como se testemunhássemos a ação de duas forças opostas, uma centrípeta e outra centrífuga. Você poderia comentar um pouco sobre essa tensão de forças em seu romance? E qual seria o papel do texto e do próprio ato de narrar nesse embate? Eles teriam uma função organizadora ou desestruturadora?

R.: Dado o caráter social e político da distopia, me soa inverossímil uma distopia contemporânea que oferece uma narrativa totalizante. Em *A nova América* as realidades e verdades são precárias, incompletas, fragmentárias – ou fabricadas. E é nesse ponto que, como eu disse anteriormente, entra o papel do ato de narrar: é uma forma de criar sentido nesse mundo sem sentido. Mas não um unívoco. A história pede ao leitor que assuma o derradeiro ato de narrar: que construa a sua própria narrativa capaz de dar ordem e completar esse, de outra maneira, “incompreensível mosaico”.

 ABUSÕES